Oct 5 - 6
2017
-
Facultad
de Bellas
Artes, UPV
-
Valencia

CIFO

I Congreso Internacional sobre Fotografía:
Nuevas propuestas en investigación
y docencia de la fotografía

Editor Pedro Vicente

www.masterfotografia.es

màster en fotografia
UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
CENTRO FORMACIÓN PERMANENTE

Congresos UPV
Actas I Congreso Internacional sobre Fotografia: Nuevas propuestas en Investigacion y Docencia de la Fotografia – Cifo2017

Los contenidos de esta publicación han sido evaluados por el Comité Científico que en ella se relaciona y según el procedimiento que se recoge en http://ocs.editorial.upv.es/index.php/CIFo/CIFo2017

© Editor científico
Pedro Vicente

Diseño de portada: Mati Martí

© de los textos: los autores

© 2017, de la presente edición: Editorial Universitat Politècnica de València.
www.lalibreria.upv.es Ref.: 6386_01_01_01

ISBN: 978-84-9048-604-7

DOI: http://dx.doi.org/10.4995/CIFo2017.2017.7362

I Congreso Internacional sobre Fotografia: Nuevas propuestas en Investigacion y Docencia de la Fotografia – Cifo2017
Se distribuye bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional.
Basada en una obra en http://ocs.editorial.upv.es/index.php/CIFo/CIFo2017

ÍNDICE

I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE FOTOGRAFÍA:
NUEVAS PROPUESTAS EN INVESTIGACIÓN Y DOCENCIA DE LA FOTOGRAFÍA

CRÉDITOS

COMITÉS

0. **Sobre fotografía: nuevas propuestas en investigación y docencia de la fotografía**
   Pep Benlloch, Enric Mira y Pedro Vicente

INVESTIGACIÓN

1. **Caso de estudio: El estatuto de la foto rota**
   Jorge Luis Marzo

2. **El fotógrafo como encarnación del flâneur: del "daguerrotipo andante" al phoneur en el espacio híbrido.**
   Elia Torrecilla

3. **Asís Cabrero y la fotografía. Paradigma de uso de la fotografía como cuaderno de viaje**
   María J. Aldea

4. **Férriz y Cabrero, el valor del legado fotográfico.**
   Cristina Jiménez Izquierdo

5. **Navengando en la dualidad. La fotografía como el lugar de lo siniestro**
   Ana Isabel Cajiao Nieto

6. **El patrimonio fotográfico y las redes internacionales de Patrimonio Cultural. El caso de Photoconsortium, Europeana y el Archivo Fotográfico Jalón Ángel**
   Alicia Mellén-Tomás

7. **Un álbum de recuerdos prestados: La fotografía de Google Street View como vestigio de pertenencia en la experiencia del desplazamiento migratorio**
   Anna Borisova y Lorena Amorós Blasco

8. **Camins al mar. Retrat fotogràfic d'un paisatge hábitat.**
   Raquel Clausí Rochina

9. **Fotógrafos anónimos. Una aproximación a la fotografía encontrada**
   Raquel Baixauli y Esther González Gea

10. **Los festivales de fotografía. El análisis cuantitativo como herramienta para matizar la historia de la fotografía.**
    María Dolores Barrena Delgado

11. **Walker Evans y Europa. La influencia de las vanguardias en el estilo documental norteamericano.**
    Jorge Pulla González

12. **Un Laboratorio de expertos en fotografía naval del Museu Marítim de Barcelona**
    Silvia Dahl Termens

13. **Relatos del yo: autobiografías visuales, foto de familia y autorretrato fotográfico como recursos de autoconocimiento en jóvenes y adultos con NEE".**
    Graciela López Camarán

14. **La fotografía de arquitectura como objeto de estudio. ¿Convención o supervivencia?**
    Mariela Apollonio.

15. **Una suerte de visión. Observaciones preliminares sobre la concepción de la fotografía como una conclusión experimental entre el arte y la ciencia.**
    Rebecca Mutell.

16. **Vistas de Madrid. La ciudad corporativa**
    Ricardo Espinosa Ruiz

17. **Imaginando los lugares e idealizando el arte a través de la fotografía e internet**
    Ana Martí Testón

18. **Sospechosos imaginarios: el retrato compuesto en el ámbito artístico por medio de los dispositivos fotográficos policiales.**
    Sergio Luna Lozano

19. **La fotografía y el territorio como herramienta de aprendizaje. Dos ejemplos prácticos**
    Javier Fernández Pérez de Lis

20. **Exvotos fotográficos: la imagen usada como objeto de culto en la región de Alentejo**
    Milene Russo Trindade

21. **Charles Clifford y José Martínez Sánchez: hacia una expresión de la arquitecura plenamente fotográfica.**
    Pablo Fernández Díaz-Fierros

22. **Humberto Rivas y la fotografía española de los 70.**
    Ana Rosa Gómez Arroyo

23. **La dynamis de la imagen: entre la sospecha y la fascinación por la imagen fotográfica**
Robert Garcia Orallo

24. **La investigación "¿Qué es 'mover' una imagen? Tácticas artísticas para desestabilizar y transformar las imágenes?" como caso de estudio de una investigación desarrollada a través de la práctica artística.**
Belén Cerezo Montoya

25. **La raíz fotográfica de la tarjeta postal. Un caso de estudio.**
Beatriz Sánchez Torija.

26. **Humberto Rivas, Desde lo Romántico y lo Siniestro**
José Antonio Aristizábal

27. **El Fondo Fotográfico Atín Aya, claves para una interpretación.**
Pablo Martínez-Cousinou

28. **Del paisaje al territorio: prácticas fotográficas y giro geográfico**
Marta Dahó

29. **Render-punctum: El efecto de la imagen en el pensamiento y la gestión de la ciudad**
Inés García Clariana.

30. **La permanencia del oficio fotográfico**
Diego Martín Fernández, Diego y José Aureliano Martín Segura

31. **El valor legal de las fotografías**
Diego Martín Fernández, Diego y José Aureliano Martín Segura

32. **Postales de Babel. Nuevos itinerarios docentes e investigadores de la fotografía en un contexto multimodal.**
Francisco José Sánchez Montalbán

33. **La búsqueda de la identidad en el retrato fotográfico: del retrato burgués decimonónico al selfie**
Laura Navarro Díaz

34. **La identificación con fotografías: un medio falible**
Lourdes Delgado-Fernández

35. **Imágenes post-matern en instagram: el selfie como narrativa personal**
Gemma San Cornelioa

EDUCACIÓN

36. El movimiento se demuestra andando
Consuelo I. Zori Miñana

37. Educando en el Lenguaje Fotográfico: Algunos aportes sobre el Lenguaje Fotográfico desde las perspectivas Investigación en Artes Visuales, Investigación Basada en las Artes e Investigación Educativa y Pedagógica
Xabier Salazar Muguerza

38. El aprendizaje de las competencias requeridas en el campo de la fotografía documental
Pilar Irala-Hortal

39. Mirar a ver. Experiencias docentes en arquitectura
Iñaki Bergera

40. Panorama de las enseñanzas de fotografía en la facultad de Bellas Artes de Madrid. UCM. 1979-2017
Luis Castelo Sardina

41. Veinte años de docencia de la fotografía. Estudio de caso: Escuela de Arte de Huesca
María José Gutiérrez Lera, María Cañas Aparicio, María Adelaida Gutiérrez Martín y Virginia Espa Lasaosa

42. Educación visual en el ámbito de la salud mental. Experiencias de fotografia participativa
Mireia Plans y Alice Monteil

43. La fotografía en la docencia del área de Biblioteconomía y Documentación en las universidades públicas madrileñas. Actividades del Grupo Fotodoc
Juan Miguel Sánchez Vigil, María Olivera Zaldua y Antonia Salvador Benítez

44. Juan Rulfo: Fotografía, literatura y música. Experiencias y propuestas pedagógicas
Alberto Prieto Aguaza

45. Teaching photography in the 21st century: old problems and new needs. Field study in the area of Art History: sources, methodologies and digital culture.
Luis Méndez Rodríguez, Rocío Plaza Orellana

46. Sin teoría no hay práctica: la enseñanza de la teoría fotográfica en las Escuelas de Arte españolas. Una visión personal.
Rocío González Navarro

47. La enseñanza de la fotografía de objetos en la facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid.
Toya Legido García.

48. La Enseñanza de la Fotografía en la Encrucijada. Nuevos paradigmas pedagógicos en la era digital.
Ricardo Guixà Frutos

49. "Memoria versus historia en tu propio álbum familiar" (valorando una actividad educativa en Historia de la Fotografía de Ciclo Formativo)
Francesc Perramon Zapatero

50. La edición fotográfica en Ramón Masats
Jaime Fuster Pérez

51. Fundamentos de Fotografia y Arquitectura
Javier Boned Purkiss, Javier López Rivera, Ferran Ventura Blanch, Jorge Yeregui Tejedor.

52. Imágenes, libros, diálogos. Experiencias en la enseñanza de la Historia de la Fotografía en un Grado de Historia del Arte
Juan Albarrán Diego, Olga Fernández López

53. Nuevas Narrativas Digitales en la Educación y Práctica artística para una sociedad 3.0.
Tomás Zarza Núñez

54. De la red a la mesa. Una metodología docente para pensar con imágenes.
Gema Pastor Andrés

PROGRAMA CIFO

COMITÉS

I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE FOTOGRAFÍA:
NUEVAS PROPUESTAS EN INVESTIGACIÓN Y DOCENCIA DE LA FOTOGRAFÍA

Editor Científico

Pedro Vicente

Comité Organizador

Dra. Dña. Ana Teresa Ortega Aznar
Dra. Dña. Antonia Ferrer Sapena
Dra. Dña. Fernanda Peset Mancebo
Dr. Don Enric Mira Pastor
Dr. Don Josep Benlloch Serrano
Don Pedro Vicente Mullor
Dña. Ana Martí Testón
Dña. Ana Gómez Royo
Dña. Laura Hernández

Comité Científico

Dra. Dña. Ana Teresa Ortega Aznar
Dr. Don Enric Mira Pastor
Dr. Don Hasan López
Dr. Don Adolfo Muñoz
Dr. Don Josep Benlloch Serrano
Don Pedro Vicente Mullor
Dra. Dña. Liz Wells
Dra. Dña. Merja Salo

SOBRE FOTOGRAFÍA: NUEVAS PROPUESTAS EN INVESTIGACIÓN Y DOCENCIA DE LA FOTOGRAFÍA

Si la docencia en fotografía es una materia olvidada en los planes de la universidad española, consecuentemente la difusión de la investigación, las aportaciones a su historia, desde ámbitos docentes o particulares, y la discusión sobre la escasa docencia que se imparte en titulaciones como Bellas Artes o Comunicación Audiovisual es muy escasa. Desde el Máster en Fotografía de la Universitat Politècnica de València queremos generar plataformas que estimulen la reflexión sobre la fotografía como lenguaje, como medio, disciplina artística, documento o soporte de creación y comunicación. Una vez consolidado nuestro programa de estudios tras los catorce años desde su primera edición, debemos avanzar y plantearnos este congreso internacional con la idea de construir redes de conocimiento y colaboración que ayuden a difundir los avances en los campos de la creación, investigación y la docencia en el Estado Español así como en los diferentes países europeos que nos circundan.

Con la situación generada por la implantación de los nuevos programas de los estudios de doctorado, los jóvenes investigadores tienen la necesidad de encontrar plataformas para poder comunicar debatir y refrendar sus trabajos, por ello este congreso queremos que sea altavoz para todos aquellos que trabajan en estas áreas, contando con un programa amplio para comunicaciones en diferentes campos de la imagen fotográfica. Por estos motivos este congreso internacional se estructura en dos ejes temáticos: investigación y docencia de la fotografía. Cada uno de los bloques contará con reconocidos académicos de cada uno de los ámbitos, destacando el carácter internacional del congreso, además participarán ponentes de países que ya han desarrollado una experiencia, tanto en la docencia como en la reflexión, de un elevado interés e innovación.

Durante estos últimos años hemos asistido a un desarrollo creciente de la investigación y docencia de la fotografía. De una parte, la acentuación del giro icónico de la cultura producida por internet y sus diferentes plataformas, la ubicuidad y sobreabundancia de imágenes o la accesibilidad a las nuevas tecnologías de la imagen con sus inmensas posibilidades de producción y edición, han puesto a la fotografía en el punto de mira de numerosos estudios. Desde perspectivas metodológicas de carácter interdisciplinar, estas investigaciones han desbordado los enfoques tradicionales sobre la imagen fotográfica, apuntando a prácticas de la fotografía que están modificando esquemas de conocimiento, de vida y relación social.

Por otro lado, la docencia de la fotografía está viviendo grandes cambios debido al desarrollo de la tecnología y de los medios digitales, así como el creciente interés de muchos estudiantes por la fotografía como disciplina artística. Además, la ausencia de la fotografía en el sistema universitario español ha provocado la aparición de asociaciones, escuelas privadas, clubs, colectivos, estudios en escuelas de arte o títulos propios en universidades públicas que, con diferentes estructuras, tienen estudios de fotografía tan dispares como numerosos. Esta falta de regulación y normalización académica de la fotografía como área de conocimiento requiere de reflexión, autocrítica, investigación, intercambio de experiencias y mirar a sistemas educativos que han incorporado la fotografía como área de conocimiento desde los años 60 del siglo XX.

En los dos días del congreso se presentaron más de 50 comunicaciones aquí publicadas, se celebraron 4 seminarios, 2mesas redondas y 4 conferencias. La gran riqueza y diversidad de los temas tratados hace imposible un resumen de todas ellas en esta introducción. A modo de conclusión si podemos recapitular algunas de las temáticas de lo estudiado durante el congreso: análisis de las variables de los nuevos usos y contextos de la práctica fotográfica; una revisión de las historias del medio; propuesta de hermenéuticas alternativas del nuevo modelo fotográfico en

gestación; establecimiento de marcos teóricos que beban sin complejos de ámbitos disciplinares emergentes; análisis de los efectos de los fenómenos más recientes vinculados a la fotografía y del estado de la educación de la fotografía en la actualidad en España y su futuro, dada la diversidad de la estructura de los estudios de fotografía; compartir diferentes experiencias innovadoras docentes sobre la fotografía; debate sobre la necesidad o no de una regulación de los estudios de fotografía y sus consecuencias; análisis de los diferentes sistemas educativos en los que la fotografía tiene presencia como estudio universitario; previsión de los nuevos retos del siglo XXI en la educación de la fotografía frente a los cambios que está sufriendo el medio; impulso a una asociación nacional de docentes de la fotografía y debatir posibles acciones futuras.

Con esta ambiciosa suma de conclusiones se desarrolló este *I Congreso Internacional sobre Fotografía: Nuevas propuestas en investigación y docencia de la fotografía*. Esperamos todos los trabajos aquí presentados ofrezcan un diagnóstico de la actual actividad investigadora y docente en torno a la fotografía y sus derivas.

Pep Benlloch
Enric Mira
Pedro Vicente

COMUNICACIONES INVESTIGACIÓN

CIFO
CONGRESO
INTERNACIONAL
SOBRE
FOTOGRAFÍA

CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE FOTOGRAFÍA

Congreso Internacional sobre Fotografía
UPV, 5 y 6 octubre 2017

Doi: http://dx.doi.org/10.4995/CIFo17.2017.6630
ISBN: 978-84-9048-604-7

Caso de estudio: El estatuto de la foto rota

Jorge Luis Marzo
BAU Centre Universitari de Disseny de Barcelona
GREDITS (Grup de Recerca en Disseny i Transformació Social)
jlmarzo@gmail.com

Abstract

The case study presents a field work based on the recording of the action of ripping the photographic portrait of the loved one before his or her presence. Through this investigative technique, the aim is to analyze the status of photography in relation to the mimetic condition of the image (subjetual portability) and its ability to conflict, within the general framework of the studies on iconoclasm and the domestication of images.

Keywords: *photography, iconoclasm, mimesis, platonism, perception, pedagogy.*

Resumen

El caso de estudio presenta un trabajo de campo basado en el registro del acto de rasgar el retrato fotográfico de un ser querido en su presencia. Mediante esta metodología se persigue analizar el estatus de la fotografía en relación a la condición mimética de la imagen (portabilidad subjetual) y su capacidad para conflictuar, dentro del marco general de estudios sobre la iconoclastia y la domesticación de las imágenes.

Palabras clave: *fotografía, iconoclastia, mímesis, platonismo, percepción, pedadogía.*

Introducción

Las investigaciones sobre los efectos sociales de la fotografía suelen centrarse en el análisis de los procesos semióticos y perceptivos que se operan en y a través de ella en el marco general del lenguaje contemporáneo. Sin embargo, el análisis de categorías como iconoclastia o iconofilia (idolatría) en el lenguaje social, antaño

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

reprimidas por la domesticación estética de las imágenes, permite observar procesos de los que pueden surgir evidencias de gran interés a la hora de explicar la permanencia, evolución y mutación del papel de la mímesis fotográfica en la construcción del sujeto moderno, aportando, por consiguiente, argumentos para revisiones sobre el estatuto actual de la imagen y su impresión social.

La construcción de la propia identidad visual ha venido determinada por la función que el medio fotográfico ha impreso en todo tipo de documentos y registros, públicos y privados. La mímesis que aporta la fotografía a la percepción visual ha producido un régimen de verosimilitud y veracidad en la forma de producir, difundir e interpretar la realidad, y en especial –por lo que aquí nos interesa-, el retrato personal. Aunque, efectivamente, el retrato también ha venido construido por técnicas dramáticas y performativas que han matizado enormemente la condición objetivista de la fotografía -al hacer posible la expresión subjetiva de la ficción, la impostura, la heteronimia, el disfraz y la alteridad a la hora de proyectar la singularidad/multiplicidad del sujeto-, el uso masivo de una iconografía no estrictamente fotográfica adscrita a la construcción identitaria en el marco de la comunicación social -como los avatares de las redes sociales- ofrece nuevas posibilidades de percibir el valor de la mímesis, su pervivencia y sus efectos sociales.

El relato platónico de la imagen es, en este punto, del todo relevante. En términos generales, para Platón las imágenes eran sombras (*eidolon*, de claro sentido tanatológico, pues el término refería al doble astral de los difuntos) pero que podían dividirse en dos estadios. Para el primer Platón (el de *República*), la imagen más fiel, sujeta en parte a las íntimas relaciones que los griegos establecieron entre verdad, belleza y bondad, es el *eikon* (icono). Se trata de una copia de lo real, para ser exactos una representación del *eidos*, de la forma manifiesta de la materia sensible. Se trata de una copia fidedigna gracias al principio de la mímesis, que hace a la imagen portadora de objetividad; en el caso del sujeto, de una función *eidofora*, de "portabilidad subjetual". Sin embargo, en *El Sofista*, Platón presenta una variación: *phántasma* es aquella imagen que copia otra imagen (y así sucesivamente) y en la que se manifiestan distorsiones, dificultando el reconocimiento del original hasta hacerlo indistinguible. Un fantasma, en este sentido, sería una imagen engañosa, que parece atenerse al criterio de mímesis pero sin estar en deuda con la realidad física, o que incluso adopta su apariencia "como si" estuviera vinculado a lo real, siendo un simulacro (*pseudos*). *Eikon* y *phántasma* surgen como los dos polos en los que se constituirá toda una hermenéutica de la imagen y de su condición de verdad. En el *eikon* reside el valor de una mayor veracidad; en el *phántasma*, este valor disminuye.

Las imágenes fantasmáticas, esto es, que no se deben al principio de mímesis si buscamos encontrar en ellas valores de veracidad respecto a la identidad de un sujeto, juegan hoy un papel central en el régimen representativo contemporáneo. Hay ya abundante bibliografía al respecto (Bazin, 1971; Barthes, 1977; Baudrillard, 1978; Debray, 1994; Schwartz, 1996; Certeau, 1999; Eco, 2000; Mitchell, 2005; Groys, 2008). Efectivamente, hoy cabe interpretar el *phántasma* con un poco más de amplitud de lo que lo hizo Platón: definiría también toda imagen que sin jugar a la mímesis, es instrumento y vehículo de un sujeto que hace de él

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

una extensión autorepresentativa con competencia pública y agencia semiótica: esto es, que tiene voluntad de ser agente visual identitario aunque el factor de semejanza iconográfica haya desaparecido.

¿Cómo ha condicionado esta mutación a la percepción clásica de la fotografía como espacio de veridicción? La iconoclastia puede aportar algo de luz en esta cuestión. Romper una foto siempre supone la fractura de una orden determinado del espacio y del tiempo; se atenta contra la memoria, contra el archivo general de la vida humana. En innumerables culturas, personas se niegan a ser fotografiadas por miedo a "perder el alma", a perder la sombra, tal y cómo lo planteó Chamisso en su célebre *Peter Schlemihl* (1814). ¿Podemos suponer la existencia de variaciones respecto a este proceder? Si los estudios sobre la representación nos emplazan al surgimiento de la pintura parietal como un proceso por el cual los humanos establecían una relación de dependencia ontológica entre imagen y objeto (animal) representado (Whitley, 2005), fue ciertamente con la aparición de la fotografía cuando esta relación cobró una morfología moderna, espejando complejos procesos de significación, precisamente en un momento histórico en que la estética desplegó de modo intenso los mecanismos de control sobre la "potencia" de las imágenes (Freedberg, 2009; Boehm, 2012). La extensa difusión de prácticas que cuestionan el "consenso" de las imágenes (desde los memes, parodias o actos de violencia política sobre las imágenes –de naturaleza iconoclasta- hasta las entronizaciones de la cultura política pop –de corte idolátrico-) apuntan a lo que algunos autores han denominado como el regreso de la "furia de las imágenes" o la "vuelta a la vida de las mismas" (Rancière, 2010; Didi-Huberman, 2013; Fontcuberta, 2016)

Las preguntas que nos planteamos, por consiguiente, son: ¿Cómo determinar la actual condición de la clásica cualidad de la fotografía como vehículo de "portabilidad subjetual" en una era de profundas y extensas transformaciones sobre el papel de la mímesis en la construcción de la identidad pública? ¿Cómo el acto iconoclasta, que introduce potencias políticas en la esfera social, alcanza a espejar estas transformaciones?

Objetivos

Este marco interpretativo (aparente crisis de la mímesis platónica a causa de la ficcionalidad y la mayor presencia del grafismo en la representación individual; creciente refuncionalización de la imagen en términos de debate y/o conflicto social) constituye la base enunciativa para el desarrollo del trabajo de campo docente cuyos resultados parciales aquí se presentan. Dado que el trabajo de campo se ha desarrollado entre un alumnado joven –con un arco de edad entre 19 y 25 años-, la proximidad de sus propias prácticas con estas refuncionalizaciones de la imagen hace posible un conocimiento práctico de las técnicas y formatos que se derivan del marco comentado. Precisamente por ello, se insta a los alumnos a analizar estos nuevos modos de uso mediante un instrumental semiótico ausente habitualmente en la cotidianeidad de su proceder. El primer objetivo, por consiguiente, es establecer un cuerpo conceptual e instrumental capaz de dotar al alumno de perspectiva de análisis.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Un segundo objetivo es trasladar al alumnado la necesidad de articular competencias de observación e interpretación (mediante técnicas procedentes de las ciencias sociales) que hagan posible una correcta y provechosa gestión de los datos recogidos, dando así respuesta al requerimiento de una matriz de corte sociológico y antropológico –y no meramente técnico- a la hora de gestar perspectivas sobre las transformaciones de la comunicación contemporánea y su impronta en la vida social; y viceversa, esto es, cómo las transformaciones de la vida pública afectan la constitución del régimen actual de comunicación.

Un tercer objetivo –concomitante con el segundo- se define por dotar al análisis de la fotografía de una cierta fenomenología. Siendo la fotografía un medio presente en la vida de las personas desde temprana edad, los hábitos asimilados tienden a naturalizar procesos que son, en realidad, de una gran complejidad. El ejercicio busca generar unas determinadas ópticas críticas que permitan penetrar en esos hábitos y costumbres mediante un "efecto de extrañamiento" que facilite una distancia argumental.

Por último, un último objetivo, no por ello menor, es la configuración de modelos alternativos de análisis sobre el papel de la fotografía y de la imagen en la constitución del espacio privado (incluyendo aquí las funciones de intimidad, confianza o familiaridad) en términos de identidad y subjetividad, y cómo este diseño opera y se despliega en la esfera pública. En pocas palabras, distinguir los patrones que guían la esfera privada y la esfera pública en el nuevo régimen comunicacional. Tradicionalmente, ha existido una separación *quasi* estricta entre fotografía privada y pública. En términos generales, la primera habitaba en el ámbito familiar y doméstico, su radio de acción era limitado y rara vez se filtraba en el dominio público, que quedó restringido a los órdenes institucionales, informativos, comerciales o artísticos. Con la rápida implantación de las redes sociales -Instagram surge en 2010, sostenida bajo formato expresivo exclusivamente iconográfico, siendo la red que más crece con diferencia a fecha de 2017-, esa línea divisoria acelera su desvanecimiento, en un marco general de reajuste de las funciones que regulaban lo público y lo privado de la imagen. El acto iconoclasta realizado en privado al rasgar la foto de una persona querida comparte determinadas sintomatologías con otros fenómenos de iconoclastia pública: para comprender la condición social de la fotografía, es necesario pues observar las funciones que el medio adquiere en relación a un espacio dado.

Desarrollo de la innovación

El trabajo de campo en el que se sustenta la presente investigación parte de alrededor de 500 registros videográficos realizados desde 2012, que describen las diversas reacciones de las personas frente a las que se les rompió su retrato. La grabación del material ha corrido a cargo de alumnos y alumnas de diversos centros universitarios de Barcelona, siendo un proyecto de carácter docente desarrollado mayormente en asignaturas de iconografía, semiótica y sociología de la imagen. La técnica de trabajo de campo viene prestada de la antropología visual, muy útil para dirimir ciertos fenómenos que se producen especialmente "alrededor" de la imagen. A los alumnos, se les solicitaba que imprimieran una imagen de la persona con la que iban a interactuar, y emplazaran secretamente una cámara de vídeo (normalmente un *smartphone*) para registrar la escena

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

resultante. Debían situarse frente a la persona, a ser posible en un entorno doméstico, y rasgar el retrato sin mediar palabra ni emociones. Debían asimismo permanecer en silencio mientras el interpelado reaccionaba a la acción.

Recientemente, tras intercambiar ciertos datos e informaciones con el profesor W. J. T. Mitchell de la Universidad de Chicago, el autor ha tenido conocimiento de experimentos similares llevados a cabo por él y por su colega universitario Tom Cummins a principios de la década del 2000.

Resultados

Selección del archivo del trabajo de campo (online):
"¿Por qué me rompes?. YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=q918s72Vdl4> [Subido por el autor el 4 de mayo de 2017]

El archivo generado por el trabajo de campo permite observar determinados patrones:

En las personas interpeladas:

-El 68% manifiesta confusión en diversos grados. El 38% restante reacciona con relativa indiferencia. De ese 68%, un 70% muestra abierto disgusto y gestos de estupefacción, mientras hace preguntas del tipo "¿Qué pasa?", "Qué te he hecho?". En el 92% de las personas que están sonriendo en el momento anterior a la acción, la sonrisa desaparece del rostro.
-Tras la acción, un 28% recoge del suelo, de la mesa o de la mano del actuante los trozos de la fotografía e intenta recomponer *in situ* la imagen original.
-En casi la mitad de los casos, las personas interpeladas comentan relajadas, justo antes de realizarse la acción, el contexto y época en que la imagen fue tomada.
-En un 30% de los casos, se hacen referencias al valor de "originalidad" de la imagen: la gravedad de la acción se dirime, en este sentido, en relación a la condición de original, copia, fotocopia o impresión, por este orden. Hay que hacer notar que la rotura de las fotografías de tamaño carnet ejerce un mayor efecto negativo que el de las impresiones de mayor tamaño.
-Un 31% se expresa con fórmulas que tienden a identificar imagen y persona, como "me has roto", "¿por qué me rompes?", "¿me quieres matar?".
-En el caso de las personas de más edad, es habitual la referencia a la "mala suerte", al "*yuyu*" o a la "magia" implícita en el acto de rasgar la imagen.
-En el caso de la relaciones de parejas jóvenes (como sucede entre los alumnos actuantes), el 80% de las personas interpeladas pregunta "¿Me estás dejando?".

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

-Un 6% responde de forma violenta, expresando amenazas, o incluso mediante la agresión física.

En las personas actuantes:

-Un 33% de los ejecutantes manifestó reparos de diverso tipo a la hora de llevar a cabo la acción, expresando su incomodidad ante el peligro de "abrir" heridas o malentendidos con sus personas más estimadas. Declinaron la invitación a participar en el trabajo de campo un 7% de los alumnos, generalmente porque "no se atrevían" o porque "no tenían acceso" o "no conocían" a personas "de suficiente confianza".
-Un 9% enseguida rompe a reír (normalmente a causa de la sorpresa del interlocutor), trastocando la secuencia completa de la acción.
-Acabada la acción, un 54%, abraza a la persona interpelada, declara la "falsedad" del acto y la condición de "experimento universitario", dando manifiestas muestras de cariño e intentando restañar la confianza momentáneamente cuestionada.
-Cuando se muestran los resultados, los alumnos actuantes quedan sorprendidos, no por el resultado específico del caso particular de su acción (que lo naturalizan dentro de la vida doméstica y cotidiana de la familia o la pareja), sino por el patrón común que se deriva del visionado de todo el conjunto.

Conclusiones

Los datos nos invitan a concluir que:

1) persisten los viejos mitos platónicos del *eidolon* (la vinculación y fidelidad de la copia a su original) en los modos de percibir la imagen de un sujeto.

2) el acto de la rasgadura de la fotografía abre un espacio de conflicto (o fantasma) social, en forma de ansiedad emocional y brecha de confianza, que los actores tienden a cancelar lo antes posible.

El 68% de los interpelados manifestó confusión en diversos grados. En el caso de este grupo mayoritario, parecen poder aplicarse la ya clásica lectura de Barthes (1977) sobre la idea de "emanación", de "impresión" umbilical del sujeto sobre su imagen. Una idea vinculada al presupuesto heideggeriano de la metástasis entre objeto y sujeto: "Parte de mi es el objeto y parte del objeto soy yo. No hay nada parecido a un yo puro o a un objeto apartado de ese yo. Hago que la imagen ocurra, y la imagen me recuerda que yo también ocurro" (Heidegger, 1958; citado en Marzo, 2013: 15). Pero también planteada en las tesis de André Bazin: "La imagen fotográfica es el objeto en sí mismo […] Comparte, por virtud del mismo proceso de de su transformación, el ser del modelo del cual es la reproducción; *es* el modelo" (Bazin, 1971: 19).

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

No obstante, la pervivencia de esta condición convive hoy con interpretaciones más recientes que señalan veloces cambios en la relación de sentidos entre cuerpo, imagen y afecto (Featherstone, 2007), mostrando cómo la percepción constante del propio cuerpo en movimiento ha alterado nuestra interpretación de la imagen fija y de su *portabilidad* subjetual, en especial mediante el uso de iconografía no fotográfica.

También cabe preguntarse otra cuestión: Si una mayoría de los sujetos interpelados se enoja, ¿es, tal vez, porque las fotografías nos sobreviven? ¿Acaso porque una fotografía hace a menudo imposible la distinción entre los que han vivido y los que aún viven? No es difícil advertir que en la respuesta a este aparente acto de iconoclastia (rasgar un retrato) lo que se manifiesta es una dislocación profunda de la secuencia existente entre lo presente y lo póstumo: se trastoca el orden por el cual el fantasma debe sustituir a la cosa. Al quebrar al fantasma antes de que la cosa efectivamente desaparezca, parecería que se subvierte la posibilidad misma de una vida póstuma, de una memoria futura. De ahí, que un gran número de las personas interpeladas se apresure a restituir la figura con los fragmentos de la foto rota.

Al mismo tiempo, la acción, al desencadenar una turbulencia social, una ansiedad emocional, una brecha de confianza, parece alentar un dispositivo semántico desconocido y descontrolado: aparece un vórtice poco domesticado. El breve acto se revela útil para explorar el proceso de domesticación de las imágenes y las actitudes que conducen, por el contrario, a su desnormalización, espejando ciertas demandas analíticas sobre la "desnaturalización" de la percepción fotográfica (Rancière, 2010), o la urgencia por volver "furiosa" a la fotografía (Fontcuberta, 1997).

Referencias

BARTHES, R. (1977). *Image Music Text*. Londres: Fontana Press.

BAUDRILLARD, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.

BAZIN, A. (1971). *What is Cinema?*. Berkeley: University of California Press.

BOEHM, G. (2012). "Iconoclastia. Extinción-superación-negación". En OTERO, C. (ed.). *Iconoclastia. La ambivalencia de la mirada*. Madrid: La Oficina, p. 37-54.

CERTEAU, M. (1999). *La cultura en plural*. Buenos Aires: Nueva Visión.

DEBRAY, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen*. Barcelona: Paidós.

DIDI-HUBERMAN, G. (2013). *La imagen superviviente*. Madrid: Abada.

ECO, U. (2000). *Tratado de Semiótica general*. Barcelona: Lumen.

FEATHERSTONE, M. (2007). *Consumer Culture and Postmodernism*. London: Sage.

FONTCUBERTA, J. (2013). "Vidas de la imagen". En MARZO, J. L. (ed.). *No tocar, por favor. El museo como incidente*. Vitoria: Artium, pp. 46-59

FONTCUBERTA, J. (2016). *La furia de las imágenes*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

FREEDBERG, D. (2009). *El poder de las imágenes*. Madrid: Cátedra.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

GROYS, B. (2008). *Bajo sospecha. Una fenomenología de los medios*. Valencia: Pre-Textos.

MARZO, J. L. (2013). "Imágenes con sordina". En MARZO, J. L. (ed.). *No tocar, por favor. El museo como incidente*. Vitoria: Artium, pp. 12-31.

MITCHELL, W. J. T. (2017). *¿Qué quieren las imágenes?*. Vitoria: Sans Soleil.

RANCIÈRE, J. (2010). *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago.

SCHWARTZ, H. (1996). *La cultura de la copia. Parecidos sorprendentes, facsímiles insólitos*. Madrid: Cátedra.

WHITLEY, D. S. (2005). *Introduction to Rock Art Research*. Walnut Creek, California: Left Coast Press.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE FOTOGRAFÍA

Congreso Internacional sobre Fotografía
UPV, 5 y6 octubre 2017

Doi: http://dx.doi.org/10.4995/CIFo17.2017.6633
ISBN: 978-84-9048-604-7

El fotógrafo como encarnación del *flâneur*: del "daguerrotipo andante" al *phoneur* en el espacio híbrido[1].

Elia Torrecilla
Laboratorio de Creaciones Intermedia, Departamento de Escultura, Facultat de Belles Arts de Sant Carles, Universitat Politècnica de València (e-mail: Elia.torrecilla@gmail.com)

Abstract

Starting from the photographic metaphor employed by Fournel (1857: 268) in which he describes the figure of the flâneur as a "walking daguerreotype", he proposes an update of the photographer embodied in the prototype of a modern passer, from his birth in the Paris of the 19th century To the current hybrid space, in which the flâneur, using the mobile phone, registers every stimulus through the camera and makes it public, giving rise to the appearance of the phoneur that registers and shares the urban scene in real time.

The daguerreotype, which required a process of long exposure times and influenced the quiet of the models themselves to obtain a unique work, contrasts with the current photography, much more "mobile" and multiple than at that time.

From this idea, this article begins with a study of the relationship between the modern flâneur and the early times of photography, a journey through its evolution to the present, in which immediacy and immateriality characterize some images that try to document almost compulsively, through the mobile phone, the surrounding reality. A daily life photographed that generate shared autobiographies in social networks; experiences extracted from the physical space to be shown in the digital, spaces that with the use of devices such as smartphones that offer digital information in the physical space give rise to the so-called hybrid spaces.

Keywords: *Flâneur, phoneur, daguerreotype, hybrid space, urban space, art, photography, walking, city.*

[1] Estos resultados forman parte de un proyecto I+D concedido por el Ministerio de Economía y Competitividad (ref. HAR2014-58869-P).

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Resumen

Partiendo de la metáfora fotográfica empleada por Fournel en 1857 en la que describe la figura del flâneur como "daguerrotipo andante", se propone una actualización del fotógrafo encarnado en el prototipo de paseante moderno, desde su nacimiento en el París del siglo XIX hasta el espacio híbrido actual. Espacios en los que el flâneur, haciendo uso del teléfono móvil, registra cada estímulo a través de la cámara fotográfica y la hace pública, dando lugar a la aparición de un flâneur actualizado que registra y comparte la escena urbana en tiempo real.

El daguerrotipo, del que no se podía obtener copias y que requería un proceso de largos tiempos de exposición, y que influía en la quietud de los propios modelos para la obtención de una obra única, contrasta con la fotografía actual, mucho más "móvil" y múltiple que entonces.

A partir de esta idea, este artículo comienza con un estudio de la relación que existe entre el flâneur moderno y los primeros tiempos de la fotografía, para plantear un recorrido por su evolución hasta la actualidad, en la que la inmediatez y la inmaterialidad caracterizan a unas imágenes que tratan de documentar, casi de manera compulsiva a través del teléfono móvil, la realidad circundante. Una cotidianidad fotografiada que generan autobiografías compartidas en las redes sociales; experiencias extraídas del espacio físico para ser mostradas en el digital; espacios que con el uso de dispositivos como los smartphones que ofrecen información digital en el espacio físico, dan lugar a la aparición de los denominados espacios híbridos.

Palabras clave: *flâneur, phoneur, daguerrotipo, espacio híbrido, espacio urbano, arte, fotografía, caminar, ciudad.*

Introducción

El fotógrafo recorre las calles acompañado de su cámara fotográfica en busca del acontecimiento urbano. Haciendo uso de la tecnología, registra sus impresiones ante la multiplicidad de estímulos que se producen en la metrópolis, y precisamente porque la fotografía es un arte propio de aquellos que se mueven, que caminan, al fotógrafo se le ha relacionado en numerosas ocasiones a la figura del *flâneur*, figura paradigmática de la experiencia moderna que surge en la poesía de Baudelaire y que Walter Benjamin convertirá, más tarde, en objeto de estudio.

Entre la multitud que comienza a aparecer por las calles de París del s. XIX empiezan a distinguirse diferentes tipos urbanos como el detective, el *dandy* o el *flâneur* entre otros. En un primer momento, este último aparece como figura histórica y literaria, consagrándose como un gran observador de la esfera pública, y desde su surgimiento ha servido como metáfora para explicar el nuevo medio urbano. Exprimiendo al máximo la experiencia urbana, el *flâneur* hace de la ciudad un eterno descubrimiento, un escenario al que aporta significado a través de sus propias huellas. En su caminar analiza la ciudad como un texto, leyéndolo y escribiéndolo de tal manera que, gracias a su actitud logra hacer frente al shock y a la discontinuidad que se experimenta en la ciudad moderna.

La ciudad es un cuerpo en continuo cambio formado por múltiples capas que son experimentadas, en su mayoría, a través del sentido de la vista, aunque en la deambulación, todos los sentidos se activan para apropiarse de la ciudad y resignificarla. En *El pintor de la vida moderna* Baudelaire (1840) ofrece un retrato del *flâneur* que es descrito por el propio poeta como una especie de hombre-ojo, donde el ojo es una cámara que registra todo lo que observa a través de su ojo-lente. Esta metáfora del *flâneur* como hombre-ojo hace visible la

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

pulsión de convertir el órgano visual en el centro de la civilización moderna, además de las propias similitudes que existen entre el ojo y la cámara, ambos, sistemas capaces de producir imágenes reales.

Porque es una actividad llevada a cabo por los que se deambulan por el escenario urbano, observando y al acecho, en busca del acontecimiento o de lo que Cartier Bresson denominara como "instante decisivo", al *flâneur* se le ha relacionado con la figura del fotógrafo (callejero), pero también con la fotografía misma por ser ambos productores y reveladores de sentido.

A principios de los 90 comienza la digitalización del ámbito fotográfico y las instantáneas son capturadas por cámaras digitales para ser luego visualizadas mediante una pantalla, superficie también reflectante y a través de la cual el *flâneur* se adentra en el ciberespacio, un entorno repleto de imágenes-luz por el que se desplaza visual y virtualmente. La pantalla, en tanto espejo, muestra unas imágenes que se han convertido en la extensión de uno mismo, especialmente a partir de la popularización de las redes sociales donde la práctica de la autobiografía a través de la imagen es algo frecuente.

En la actualidad, la incorporación de las cámaras fotográficas en los teléfonos móviles, hace todavía más evidente la extensión del ojo como cámara. El *flâneur*-fotógrafo tiene ahora la posibilidad de capturar todo aquello que sucede a su alrededor, con la mirada fija en la pantalla de su dispositivo mientras su cuerpo se mueve callejeando. Si la experiencia que el *flâneur* moderno obtenía de la ciudad era una amalgama de estímulos que producía un estado narcotizante, el actual, que deambula por un espacio híbrido, experimenta una sensación caleidoscópica derivada de la sobreestimulación que proviene tanto desde la esfera física como de la digital.

De esta manera, haciendo uso del teléfono móvil, registra cada instante a través de la cámara fotográfica y lo hace público compartiendo instantáneas urbanas en tiempo real: un paseante híbrido prolongado por la tecnología, un *flâneur* que, considerando la propuesta de Robert Luke (2001), deviene *phoneur*, esta vez actualizado en una figura más móvil y en una versión posmoderna: un cronista y fotógrafo de la ciudad híbrida que muestra el acontecimiento urbano a través de unas fotografías que sirven como mapas y se convierten en pantallas, transformando al mundo en una especie de imagen, en un contexto de escenas o situaciones (Flusser, 2009).

Objetivos

En el presente artículo se propone indagar en la relación que existe entre la figura del *flâneur* y la fotografía, estableciendo una analogía entre este y la figura del fotógrafo. De esta manera se examinarán los cambios experimentados en la práctica fotográfica (móvil) y su papel transformador como elemento mediador entre el observador y el objeto observado, tanto en el espacio físico como en el digital y en el híbrido. Ello permitirá realizar un análisis sobre el papel de la fotografía desde el surgimiento de internet y el uso masivo de la tecnología móvil.

Asimismo, a lo largo se este recorrido se pondrá el foco en las relaciones que existen entre el espejo y la pantalla, superficies reflectantes que presentan los soportes fotográficos digitales que encuentran sus antecedents en el daguerrotipo.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

1. El *flâneur* como daguerrotipo andante

1.1. El *flâneur*

Es a través de los escritos de Benjamin donde podemos hallar sus características más representativas: el *flâneur* es un paseante callejero que vaga sin rumbo fijo dentro de la multitud pero sin formar parte de ella y dentro de la cual logra disfrutar de la soledad y de la libertad que le produce el anonimato. El *flâneur* observa y es observado, es comprador y mercancía, es actor y espectador. En definitiva, se trata de una figura extremadamente contradictoria como contradictoria es la ciudad, pues él es su misma encarnación.
Una de las propiedades que debemos destacar en primera instancia del *flâneur* en su relación con la fotografía es el predominio que en él se da de lo visual. El *flâneur*, que nace en un París recién remodelado por Haussmann y que se ha convertido en el prototipo de la ciudad moderna, se encuentra deambulando por un escenario repleto de estímulos visuales.

Para el *flâneur*, el acto de mirar en un caminar sin rumbo, supone una experiencia de placer que Benjamin compara con un "caleidoscopio con conciencia", un constante fluir de imágenes y que Buck-Morss define como un fenómeno de carácter anestésico, explicando que la experiencia de la ciudad moderna es la experiencia del shock: el habitante de la ciudad moderna debe anestesiarse para sobrevivir en un contexto de estímulo permanente (luces, ruido, tráfico, etc.)

¡Hormigueante ciudad, llena de sueños,

donde el espectro en pleno día agarra al transeúnte!

Los misterios rezuman por todas partes como las savias

en los canales estrechos del coloso poderoso.

(*Los siete viejos*, Charles Baudelaire)

El *flâneur* siente que la ciudad es su casa y encuentra en los pasajes el medio perfecto para practicar la deambulación, espacios que resumen la ciudad y se muestran como un mundo en miniatura (Benjamin, 2005: 69). Los pasajes eran unas galerías acristaladas que conectaban una calle con otra, rincones perfectos para practicar el errabundeo, porque invitan a caminar sin rumbo favoreciendo el encuentro y la sorpresa, espacios que albergan comercios que exhiben la mercancía en los escaparates que hipnotizan al *flâneur*.

Objetos novedosos dispuestos a ser consumidos, fetiches protegidos por el vidrio, por esa membrana transparente que permite verlo todo pero sin tocar nada, una superficie que es al mismo tiempo reflectante, que atrapa la mirada del *flâneur* pero al mismo tiempo se la devuelve. De esta manera, atraído por los artículos expuestos pero sin llegar a sucumbir a su consumo recibe a través de la vitrina del cristal una visión multiplicada en la que se superpone la imagen de la mercancía a su propio reflejo, de ahí que Benjamin destacara la capacidad empática de esta figura, estableciendo una conexión entre la identificación que el *flâneur* tiene con todo aquello que mira, y la mercancía, siempre disponible para ser adquirida por cualquier comprador.

A través de la empatía, el observador se aproxima a lo observado pero marcando al mismo tiempo las distancias por lo que él, que en un principio solamente practicaba el consumo visual sin llegar a sucumbir al poder del capitalismo, es atraído por su propio reflejo y por la mercancía misma. Ello provocó que Benjamin declarara la muerte del *flâneur*, que fue absorbido por la fantasmagoría del vidrio y consumido por el consumo.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

1.2. El "daguerrotipo andante"

La invención de la fotografía dio lugar a una nueva forma de mirar vinculada a la ciudad; un nuevo modo de observar propio de su tiempo, la modernidad. Como comentamos, por su incesante observación de todo lo que le rodea, el *flâneur* encuentra afinidades con la figura del fotógrafo (callejero), porque en primer lugar la fotografía es un arte propio de aquellos que se mueven, que caminan, y tanto el acto de fotografiar como la práctica de la *flânerie* son en sí mismos un gesto de la contemplación (Flusser, 2009: 12).

En sus poemas, Baudelaire describe al *flâneur* como un personaje contemplativo y obnubilado por el ajetreo de la ciudad; un hombre-cámara que todo lo registra y en el que el propio dispositivo se convierte en extensión del órgano de la vista, revelando detalles del mundo y haciendo visible una realidad que escapa al ojo humano. Por ello resulta sugerente que Fournel (1867: 268), describiera al *flâneur* como un daguerrotipo errante, móvil y apasionado, usando un estado del arte de la tecnología en el proceso de la fotografía del s. XIX.

> Este hombre es un daguerrotipo móvil y apasionado que registra el más mínimo detalle y en él se refleja, con sus cambiantes destellos, aquello que ocurre, el ritmo de la ciudad, la fisonomía múltiple del espíritu público[2].

El daguerrotipo (1839) es un proceso por el cual se obtiene una imagen, original, en positivo a partir de una placa de cobre recubierta de yoduro de plata, que se convierte en una pieza única e irrepetible por ser la propia placa la que se introduce directamente en la cámara obteniendo solamente un positivo. En *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, Benjamin (1936) reconoce que en el daguerrotipo vibra todavía, aunque de manera fugaz, el aura (el aquí y ahora), porque el centro continúa siendo el rostro de algún humano.

Los daguerrotipos se distinguen de otros procedimientos porque la imagen se forma sobre una superficie de plata fotosensible pulida como un espejo, que ha sido previamente tratada para revelarse la imagen directamente sobre ella; de esta manera, no resulta extraño realizar una comparación entre la *flânerie* y el proceso de revelado fotográfico si pensamos que ambas iluminan partes ocultas de la ciudad, y lo que está en negativo va emergiendo lentamente, convirtiéndose en luz.

Destacando su cualidad de superficie reflectante, resulta evocadora la idea de que el daguerrotipo es un descendiente directo del espejo, pues al igual que este, el proceso fotográfico imprime y fija aquello que se refleja en la superficie, y así lo explicaba en 1856 el teórico Ernest Lacan: "El daguerrotipo fijaba la imagen fugitiva del espejo. Era un prodigio que no se explicaba, pero que era necesario creer"[3].

Dado que los espejos solo cobran sentido cuando alguien se refleja en ellos, su historia equivale a la de la visión, de la conciencia y del conocimiento. El único referente del que disponía la primera generación que asistió al nacimiento de la fotografía era el espejo, que desde mucho antes había sido el medio que duplicaba lo visible de una forma precisa, clara y brillante, como posteriormente lo haría el daguerrotipo (Fontcuberta, 2015: 136).

El nacimiento del daguerrotipo en 1939 dio paso a la era de la revolución tecnológica y la invención de la fotografía coincide con el tiempo de la industrialización, tecnificación y consumo que participaba de los procesos propios de su tiempo: producción en masa, comercialización y distribución al gran público. En este sentido, tal y como apunta Baudrillard (1999), "no es de extrañar que la fotografía haya aparecido como médium técnico en una época, la era industrial, en la que la realidad empieza a desaparecer".

1.3. En busca del "instante decisivo"

2 Fournel, Victor: *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, Paris: E. Dentu, 1867.

3 Lacan, Ernest. *Esquisses photographiques*. Ayer Company Publishers, Incorporated, 1856.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Baudelaire describe en ocasiones al *flâneur* como una especie de hombre "al acecho", una característica que también le acerca a la de figura del fotógrafo ya que tanto uno como el otro, devienen cazadores furtivos inmersos en la selva urbana: transformado en una cámara fotográfica, apunta con el objetivo y dispara para alcanzar a su presa pulsando el disparador del dispositivo[4]. Tal y como afirmaba Cartier Bresson, el azar era lo único en lo que creía y que las fotos lo tomaban a él y no a la inversa; que la suya no era tanto una habilidad como una receptividad ya que "el fotógrafo, con todos los sentidos alerta, debe esperar la sorpresa, ser una placa sensible"[5], es decir, un "daguerrotipo andante" que haciendo uso de la tecnología, registra sus impresiones y saca a la luz el acontecimiento de la metrópolis moderna.

A este respecto, y volviendo a la idea del nacimiento del daguerrotipo como una necesidad de fijar la imagen fugaz reflejada en un espejo (Lacan, 1856), en tanto superficie reflectante que revela la imagen directamente sobre ella encuentra de alguna manera su personificación en la figura del *flâneur*, y también en la del fotógrafo. Otra analogía la encontramos en la que establecen tanto Benjamin como el teórico de cine Krakauer al identificar al fotógrafo o director de cine con el caminante de la ciudad, destacando el potencial de observación, análisis y crítica de la *flânerie,* ya que el *flâneur* alcanza su conocimiento a través de las instantáneas, la multitud de instantes o la multiplicidad de imágenes fragmentadas que le brinda la urbe.

Retomando la comparación que establece Fournel del *flâneur* como "daguerrotipo andante", Susan Sontag (2005: 55) aborda esta relación especialmente a partir del desarrollo de las cámaras compactas del s. XX y afirma que "la fotografía cobra primero vida como una extensión del ojo del *flâneur* de clase media, cuya sensibilidad fue tan acertadamente cartografiada por Baudelaire. El fotógrafo es una versión armada del paseante solitario que registra, acecha, navega por el infierno urbano, del caminante voyeurista que descubre la ciudad como un paisaje de extremos voluptuosos".

2. La realidad a través de la pantalla

2.1. El *flâneur* en el ciberespacio

A finales de los años 90 en pleno apogeo del entusiasmo por Internet, se trazó una analogía entre los *flâneur*s parisinos del s. XIX y los *ciberflâneur*s que se veían arrastrados por los vientos de la información. Divagando por las nuevas carreteras del ciberespacio, surfeando link tras link, el *ciberflâneur* activaba un estado de conciencia en el que el tiempo se desvanecía, surgiendo como un personaje capaz de convivir con la diversidad de las nuevas informaciones en un contexto de transformación.

4 Para un repaso de la relación entre la fotografía y la poesía de Baudelaire, ver: Cabo, Mariana. "Charles Baudelaire y la fotografía: el ojo-cámara del poeta". *Cédille revista de estudios franceses*, nº 11, abril de 2015. Disponible en: https://cedille.webs.ull.es/11-DEF/05cabo.pdf (Fecha de consulta: 25 julio 2016).

5 Entrevista al fotógrafo incluida en el catálogo de la exposición "Henri Cartier Bresson. La mirada del Siglo XX, realizada en el Museo del Palacio de Bellas Artes en la Ciudad de México del 25 de febrero al 17 de mayo de 2015.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Ahora, las huellas del caminante ya no se graban sobre el pavimento de las ciudades, sino que se imprimen de manera efímera y caótica sobre los nuevos canales de la red, que pueden ser comparados con una ciudad virtual. Por ello, al ser una parte elemental en la construcción de una ciudad, entorno o contexto, autores como Lemos (2001), Hartman (2004), Manovich (2006), o Mozorov (2012) han recurrido a la figura del *flâneur*, actualizándola y recuperándola en el ciberespacio para tratar de comprenderlo.

> Lo que la ciudad y las calles eran al *flâneur*, son ahora el Internet y la Supercarretera para el *ciberflâneur*.[6]

El *ciberflâneur*, es una especie de nómada que va indagando o navegando por un espacio virtual, y como resultado del paseo acaba proyectando una idea, objeto o acción a partir de sus reflexiones, convirtiéndose en productor de contenidos, que practica la búsqueda y consume conocimiento.

La *ciberflânerie* debe ser entendida como un estado transitorio de navegación que puede ser asumido virtualmente por cualquier usuario de la red en un momento dado, siempre y cuando adopte una actitud que se aparte de las normas establecidas para crear una manera propia de moverse por el ciberespacio, una forma de dejarse llevar por los flujos de signos: aquí, el *flâneur* transita a través de hipertextos o enlaces electrónicos que conectan diferentes "calles" por las cuales establece recorridos.

2.2. Un mar de imágenes

Entonces, el ciberespacio se presentaba como un nuevo medio donde poder deambular mientras el usuario permanecía sentado en una silla, moviendo el ratón y haciendo uso del teclado, este podía navegar entre un mar de datos, información, textos e imágenes, un viaje virtual y visual, y en ocasiones también sonoro, no olvidemos que era el sonido del módem que nos permitía cruzar el umbral y adentrarnos en él.

Frente a la pantalla del ordenador ocurre algo similar a lo que sucedía en los pasajes: el *ciberflâneur* observa, hechizado, la mercancía que se encuentra tras la membrana de vidrio dejándose llevar por la aleatoriedad del hipertexto. Pero con el paso del tiempo la mercancía se fue apoderando del ciberespacio, y la popularidad de aplicaciones que permitían realizar actividades específicas, normalmente de compra, hizo de la *ciberflânerie* una práctica casi imposible. Tal y como lo hiciera Benjamin con el *flâneur*, Mozorov declaró entonces, la muerte del *ciberflâneur*. Pero si pensamos en la inmersión de esta figura en el ciberespacio a través de la pantalla, vemos de nuevo cómo el vidrio expulsa la imagen de su reflejo, quizá, para mantener esa distancia necesaria que le permite reflexionar y plasmar sus impresiones de este nuevo entorno sin sucumbir a la mercancía.

6 Morozov, Evgeny. "The Death of the Cyber*flâneur*" [en línea] *New York Times*. 4 febrero 2012. http://www.nytimes.com/2012/02/05/opinion/sunday/the-death-of-the-cyber*flâneur*.html?pagewanted=all&_r=0 [consulta: 3 agosto 2012]

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Para permanecer libre en su deambular y no ser confundido con la multitud de sujetos movidos por impulsos consumistas y sujetos a un tiempo que es oro, es decir, el tiempo propio de comienzos del capitalismo, debe mantener cierta distancia con aquello que le rodea, una distancia en la que Benjamin tenía puesto el punto de mira: tras sumergirse entre la multitud de estímulos y sujetos de la metrópolis moderna y perderse entre ellas, siempre logra permanecer separado, alejarse de la embriaguez para poder así reflexionar sobre la nueva cotidianidad que se experimenta en la ciudad moderna. El análisis necesita distancia física para mantener su mirada reflexiva, una distancia que podemos relacionar con aquella que se interpone entre el ojo del fotógrafo y la realidad, que en este caso es la separación interpuesta por el propio dispositivo fotográfico.

La aparición de la web 2.0 dio lugar a un aumento de la sobreestimulación visual, algo que coincide con el surgimiento de los "social media": conjunto de aplicaciones basadas en internet que permiten la creación y el intercambio de contenidos creados por los usuarios que enlazan información y que constituyen las redes sociales. Ello permite un juego de roles al ofrecer la posibilidad de ser actores activos o pasivos en la generación de información en el ciberespacio.

Este fenómeno que permite crear y compartir contenido en línea, encuentra en cierta manera su antecedente en la fotografía. A diferencia de lo que ocurre con el cine o la televisión, donde hay un productor y millones de espectadores, tanto en la fotografía como en las redes sociales, en el ciberespacio se da el caso de la existencia de millones de productores (Colorado, 2013).

Este hecho puede ser visualizado a través de Flickr, una plataforma que inició un capítulo nuevo en la historia de la fotografía y que nació como un espacio que servía de álbum virtual para las imágenes que subían los usuarios, permitiendo almacenar, ordenar, buscar, vender y compartir imágenes, fotografías o vídeos en línea a través de internet.

Fig. 1. Erik Kessels, 24 HRS IN PHOTOS, 2011.

En la instalación *24 HRs in photos*, el artista Erik Kessels (2011) imprimió todas las imágenes compartidas en flickr durante un periodo de 24 horas, para mostrar la cantidad de información gráfica que se comparte hoy día, montañas de fotografías que muestran la sensación de ahogarse en las representaciones de las experiencias de otras personas.

En este contexto de exceso de imágenes, el *flâneur* ha evolucionado y se ha convertido en un experto de la selección visual, adquiriendo la capacidad de filtrar la excesiva saturación visual que existe en la actualidad, pasando de ser un cazador de instantes a un recolector de imágenes[7]. La instalación de Kessels muestra de una manera física la gran amalgama de fotografías que los usuarios comparten en plataformas como Flickr

[7] Sema d´Acosta. "Els agricultors. Recol·ectar i/o manipular", Ajuntament de Barcelona, Sant Andreu Contemporani, 2014.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

> Este momento es tan crucial como lo fue el daguerrotipo en el s.XIX para la fotografía tradicional. Si entonces el reto era conseguir una técnica que lograse fijar la luz en un soporte físico y la abaratara, ahora que ya es gratis e inmaterial el reto es organizar esa maremágnum digital (Fontcuberta, 2015).

2.3. Un paseo visual, virtual y vertical

El *ciberflâneur* navega el espacio urbano digitalizado desde las alturas. En 1990 Michel de Certeau contraponía la experiencia horizontal del espacio a la vertical explicándola a través del *flâneur* y el *voyeur*, respectivamente. La primera hace referencia a la que el *flâneur* obtiene de la ciudad a través del contacto directo con ella, de pasearla. La vertical es aquella que el *voyeur* alcanza, por ejemplo, desde lo alto de un rascacielos, en este caso desde el World Trade Center. Aunque no debemos confundir ambas figuras, podríamos pensar que la visión del espacio que disfruta el v*oyeur* desde las alturas no difiere mucho de la que experimenta el *ciberflâneur*, a saber, deambulando por las calles digitalizadas de Google Earth.

Volviendo la vista atrás, recordamos que el auge de la fotografía coincidió en París con el esplendor de los globos aeroestáticos. El polifacético Gaspard-Félix Tournachon, más conocido como Nadar, se subió a un globo aeroestático cámara en mano, y tras varios intentos atravesando numerosas dificultades, en la primavera de 1858 ofreció al público sus primeras vistas aéreas, convirtiéndose en uno de los fotógrafos más famosos de París. Nadar era un ojo en el cielo que disparaba con su cámara fotográfica para obtener la vista de los pájaros (y de los dioses), que es la visión cenital desde la cual hoy los satélites lo registran (casi) todo de forma automática.

En su libro *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales*, Juan Martín Prada (2015: 241), dedica un apartado analizar la práctica fotográfica a partir de la irrupción de geonavegadores como Google Earth.
En él, el autor se cuestiona el papel de la fotografía en un mundo registrado prácticamente en su totalidad, pues los satélites realizan millones de imágenes que componen un tejido que representa casi el conjunto de la superficie terrestre: una imagen navegable del mundo; unas fotografías automáticas, impersonales y sin ningún tipo de intención creativa ni expresiva. En este contexto, no resulta extraño que el fotógrafo decida buscar y recuperar el "instante decisivo", objetivo que perseguía Cartier Bresson (y que todo fotógrafo debía capturar), no ya en las calles sino en la imagen-mundo, o mundo convertido en imagen, que ofrecen plataformas como Google Earth, Google Maps o Google Street View.

Integrado en Google Maps en 2008, Google Street View está basado en millones de imágenes geolocalizadas de las calles y carreteras de numerosas calles del mundo, implantándose como un dispositivo de realidad virtual que permite explorar visualmente cualquier lugar transitable, como si uno lo recorriera con un vehículo. Cada diez o veinte metros, un sistema compuesto por nueve cámaras instalado en la parte superior de cientos de "coches-google" que transitan por más de veinte países, va capturando imágenes panorámicas y geolocalizándolas, contribuyendo de manera importante a reforzar la idea de que internet supone un duplicado de la realidad en tanto que puede reemplazar la experiencia directa que uno obtiene del mundo.

Si Cartier Bresson, descrito en ocasiones como el *flâneur* paciente "caminaba todo el día, con el espíritu en tensión, buscando en las calles tomar en vivo fotos como flagrantes delitos" tal y como escribió él mismo en la introducción de *Imágenes a la Sauvette* (1952), el fotógrafo en el espacio virtual va en búsqueda del acontecimiento fotográfico en fotografías ya tomadas previamente vía satélite. Así pues, la captura de ese "instante decisivo" es por vía de la selección y no de la captación directa (Martín Prada 2015: 245), es decir, se produce un cambio de rol del fotógrafo como cazador al fotógrafo como recolector.

En esta labor, el fotógrafo puede realizar capturas de pantalla, con lo que ya no se hace necesario el uso de la cámara fotográfica, o bien, como es el caso de Michael Wolf, que toma la imagen a través de su objetivo, reafirmando su pasión por la fotografía "real". En su obra *Paris Street View* (2010), Michael Wolf adopta el rol

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

del fotógrafo-cazador y se convierte en *ciberflâneur*, un hombre-ojo que se desplaza por las calles virtuales de Google registrando a través de su cámara, la pantalla. De nuevo, el espacio fotografiado está mediado por una distancia que viene dada por el objetivo de las cámaras del vehículo de Google, la pantalla del ordenador y la cámara fotográfica de Wolf, unas imágenes en las que los píxeles de la pantalla adquieren especial relevancia.

Fig. 2. Michael Wolf, Paris Street View, 2010.

3. Hacia un *flâneur*-fotógrafo móvil

3.1. La "movilidad" de la imagen

El uso extendido que se hace hoy de la captura de imágenes encuentra su antecedente en la cámara Kodak Brownie, comercializada en los albores del s. XIX que supuso el comienzo de la fotografía instantánea, ofreciendo a cualquiera la posibilidad de hacer fotografía. Más tarde, la cámara Leica comercializada en 1925, marcó un cambio de paradigma en el mundo de la fotografía, no solo facilitando a los fotoaficionados el acceso a un aparato profesional, sino que consiguió que la fotografía se convirtiera en algo cotidiano por tratarse de una cámara pequeña, ligera y discreta que dio lugar a una nueva forma de mirar.

Fue a principios de los 2000 cuando las cámaras digitales se vuelven accesibles a la gente, y aproximadamente cinco años más tarde, alrededor de 2005 tiene lugar la convergencia entre tecnología, personas y redes sociales. Aunque el teléfono móvil ya existía es ahora cuando su uso se hace habitual, dando lugar a una vida experimentada a través de imágenes y dispositivos digitales.

En 2007 Steve Jobs presenta iPhone, y por primera vez, a través de un solo dispositivo era posible tanto recibir contenidos como crearlos, y un público creciente podía realizar una fotografía y compartirla de manera instantánea a través de su smartphone.

La unión de las redes sociales, producto de la web 2.0, con la explosiva expansión de los smartphones ha significado el cambio más importante que se ha producido en la historia de la cultura de masas y la comunicación.

En octubre de 2010 aparece Instagram, que combina las funciones de la cámara fotográfica con la posibilidad de agregar filtros y compartir fotos de una manera sencilla y eficaz. En este contexto, lo cotidiano adquiere una gran relevancia y es transformado por la fotografía, dando lugar a una realidad cristalizada en imágenes, donde

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

estas ya no suponen una mediación con el mundo, sino su amalgama, cuando no su materia prima (Fontcuberta, 2015).

La metáfora del *flâneur* como hombre-cámara a la que hacíamos referencia anteriormente, muestra la analogía que existe entre el ojo y la cámara, ya que ambos son sistemas capaces de producir imágenes reales; pensemos en la similitud, por ejemplo de la lente de la cámara con la cornea del ojo, o del diafragma y la pupila. Una extensión del ojo como cámara (McLuhan, 1996), que resulta todavía más evidente con la incorporación de estas a los teléfonos móviles: el *flâneur*-fotógrafo tiene la posibilidad de capturar todo aquello que sucede a su alrededor con la mirada fija en la pantalla de su dispositivo móvil, que ha recuperado el cuerpo para desplazarse por el espacio urbano híbrido.

3.2. La "movilidad" del *flâneur*

El uso extendido que en la actualidad se hace del teléfono móvil, no solamente como medio de comunicación oral sino como herramienta que permite el acceso a internet y al comercio electrónico, hace posible realizar compras en cualquier momento y lugar, sin límite de horario y con medios de pagos digitales. Ello ha dado lugar a que Robert Luke (2001) escribiera sobre la existencia de un *flâneur* transformado en una figura más móvil y actualizada en una versión posmoderna, al que ha llamado *phoneur* (telefoneante), y que Lucy Kimbell (2001) denominó "*flânerie* telefónica" (*cellular flânerie*). El *phoneur* es un comentarista del mundo posmoderno que comunica a través de su teléfono móvil.

Si el *flâneur* decimonónico paseaba y se deleitaba con las mercancías mostradas tras el vidrio del escaparate de los pasajes parisinos, el *phoneur* tiene a su disposición un escaparate cuasi infinito en la palma de su mano que no solamente reproduce las imágenes, sino que las produce.

Mientras que en un principio la comunicación telefónica estaba basada en las llamadas de voz, en la actualidad, aplicaciones de mensajería instantánea como Whatsaap se han vuelto muy populares. Así, la presencia de las pantallas en los dispositivos móviles han ido ganando presencia, debido a su capacidad de conexión a internet, junto con la inclusión de las cámaras fotográficas y de vídeo, mensajería escrita, redes sociales... fijan la mirada del *phoneur* en las pantallas de sus teléfonos, convirtiéndose de nuevo, en una figura mayoritariamente visual, en un ciudadano digital (*homo digitalis*) que puede acceder a todo aquello que desea ver.

En este orden de cosas, Fontcuberta (2015) sostiene que la incorporación de cámaras en los teléfonos móviles, fáciles de manejar y que producen fotos sin coste alguno, ha dado lugar a la aparición de una nueva especie: el *homo photographicus* que todo lo fotografía.

3.3. Reflejos compartidos

El uso que se hace de las redes sociales muestra la necesidad imperante de compartir la experiencia de uno en tiempo real, lo que conlleva la construcción de la imagen de uno mismo diseñada de modo que resulte atractiva para los otros, activándose de esta manera la idea del "yo como obra de arte" que se hacía visible en un primer momento en videoblogs y fotoblogs, ahora eclipsados por las populares redes sociales.

En este contexto, la toma de fotografías se ha convertido en una de las actividades más demandadas por el público no especializado, quizás, porque hoy, más que nunca, la imagen compartida de uno mismo invade el espacio de la autoconstrucción. Al multiplicar las reproducciones, el usuario experimenta una presencia masiva en lugar de una presencia irrepetible, pues con cada teléfono móvil, el usuario lleva con él una "historia de

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

bolsillo" que permite duplicar su existencia. Un espejo que ofrece el reflejo de aquello que queremos ser; reflejo en tanto imagen extendida y repetida de uno mismo (McLuhan, 1964) en tiempo real.

Fontcuberta (2016) propone el uso del término "postfotografía" para referirse a la fotografía que surge en el espacio de la sociabilidad digital y que difiere notablemente al referido daguerrotipo del siglo XIX. La postfotografía hace uso de la imagen en tanto lenguaje, pudiendo llegar a sustituir una llamada telefónica. En la actualidad, sostiene, la fotografía es la expresión efímera de un instante cualquiera, mostrando nuevas formas de ver y nuevos puntos de vista.

Una de las características más significativas de la postfotografía es la desmaterialización de la imagen: si en la fotografía la luz se transforma en materia, en la postfotografía la luz se transforma en códigos, por tanto, aporta información visual sin necesidad de soporte; carente de corporeidad, el ser postfotográfico deviene pura alma, puro espíritu.

Un *phoneur* descendiente del *homo photographicus* que busca su reflejo y el reflejo del mundo a través de la autorrepresentación, imágenes captadas y mediadas, producidas y re-producidas en la pantalla de su teléfono móvil.

4. A modo de conclusión. Un juego de espejos

A lo largo de este paseo por unos espacios inundados de imágenes, podemos observar cómo la recuperación de la figura del *flâneur* tradicional y su actualización a los nuevos entornos generados por el uso de internet, deja entrever ciertos aspectos que son comunes a ellos, así como ciertas analogías que existen entre la *flânerie* y el proceso fotográfico.

Como vimos, a lo largo de este recorrido adquiere especial importancia un elemento que está presente y que se extiende a lo largo de los tres espacios: el vidrio como elemento mediador, como una abertura de acceso a través de la cual el *flâneur* pasa de un espacio a otro. Una membrana transparente que aparece en primer lugar como el cristal de un escaparate que se encuentra en el interior del pasaje, donde el *flâneur* contempla la fantasmagoría de la mercancía; una vitrina que en el ciberespacio deviene pantalla y que se convierte en el acceso entre los dos espacios que más tarde se funden y cohabitan en el espacio híbrido con el uso de la pantalla móvil. De esta manera asoma la idea de espejo como umbral, como espacio que abre el paso a otro espacio: espejo como ventana abierta a la imaginación.

El cristal, que vive siempre en el límite, es transformado por la fotografía en umbral, un acceso habitado tanto por el *flâneur* como por el fotógrafo. Ambos se encuentran en las entradas de los espacios que traspasamos, permaneciendo en el margen. El paso de un umbral a otro no supone solamente cruzar de un espacio a otro, sino pasar de un estado de conciencia a otro e incluso de un tiempo histórico a otro.

En la primera parte, la fotografía aparece como una serie de instantes reflejados en el espejo e inmortalizados en el daguerrotipo: un *flâneur* foto-sensible que es la personificación de un espacio y tiempo concretos. El *flâneur* como "daguerrotipo andante" revela unas imágenes caleidoscópicas de las que no existe copia alguna: imágenes superpuestas y auráticas que revelan unos fragmentos que componen la experiencia del shock.

A través de la pantalla, en el ciberespacio, el *flâneur* navega entre unas imágenes incorpóreas y unos reflejos-luz, de seres que tratan de encontrar su lugar registrando y compartiendo todo lo que le rodea con el objetivo de re-producirse: la pantalla se ha convertido en el espejo donde uno busca verse reflejado. La imagen que se visualiza a través de ella se auto-produce a cada momento, eliminando de esta manera los límites que existen entre original y copia.

Ante la multiplicidad de imágenes que surgen de la pulsión por fotografiarlo todo, el fotógrafo encarnado en un *flâneur* actualizado, deambula y trata de recuperar el "instante decisivo" en un mundo-imagen, deambulando por

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

una ciudad digitalizada convertido en hombre-ojo revelando detalles del mundo y haciendo visible una realidad que ha quedado ocultada por el exceso.

En el acto de fotografiar la pantalla, esta le devuelve al fotógrafo el reflejo de su propia imagen, así como la del propio dispositivo: la cámara fotográfica es autofotografiada. La distancia necesaria que, recordamos, tanto el *flâneur* como el fotógrafo toman con la realidad para poder luego reflexionar sobre ella y en la que la empatía juega un papel determinante, se confunde aquí en esta superposición donde los límites entre sujeto observador (cuyo rostro queda oculto por el dispositivo fotográfico) y objeto observado, se desvanecen.
De esta manera, la visión se contrapone a ser mirado, porque por mediación del espejo, el fotógrafo es mirado por la fotografía, generando así un autorretrato reflejado que incluye la imagen dentro de la imagen. Los espejos, dispositivos que a su vez son una metáfora de la fotografía, conllevan la necesidad y el gusto de la mirada hacia uno mismo, además de la necesidad y el gusto de compartirla: imágenes que nos fijan y nos explican ante la mirada del otro.

En definitiva, a partir de estas imágenes de espacios transitados por ambas figuras, sale a la luz la idea de la *flânerie* y la fotografía como prácticas de leer la ciudad, y también de escribirla pues ambos, *flâneur* y fotógrafo son portadores y productores de signos, de sentido: reflejan el acontecer urbano, son espejos de memoria.

Referencias bibliográficas

BAUDELAIRE, Charles (1840). *El pintor de la vida moderna*. Madrid: Editorial Taurus, 2013.

BENJAMIN, Walter (1982). *Libro de los Pasajes*. Madrid: Edición de Rolf Tiedemann, Akal, 2007.

BENJAMIN, Walter (1936). *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: Ediciones Godot.

COLORADO, Óscar (2013). *La fotografía como fenómeno de masas*. <https://oscarenfotos.com/2013/09/14/la-fotografia-como-fenomeno-de-masas/#_edn28> [Consulta: 21 julio 2016].

DE CERTEAU, Michel (1990). *La invención de lo cotidiano. Tercera parte: Prácticas de espacio.* México: Editorial Cultura Libre.

FLUSSER, Vilém (2009). *Una filosofía de la fotografía*. Madrid: Editorial Síntesis.

FONTCUBERTA, Joan (2016). *La furia de las imágenes.* Galaxia Gutenberg.

FOURNEL, Victor (1857). *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*. Paris: Ed. Dentu.

HARTMANN, Maren (2004). *Technologies and Utopias: The ciberflâneur and the experience of "Being Online"*. University of Westminster.

LESMES, Daniel. "El *flâneur*, errancia y verdad en W. Benjamin". *Paralaje Revista de Filosofía*. 2011, nº 6. <http://www.paralaje.cl/wp-content/uploads/2014/11/6-2-LESMES-DOSSIER-173-556-1-PB.pdf [Consulta: 28 septiembre 2015].

LUKE, Robert (2006). "The *phoneur*: Mobile commerce and the digital pedagogies of the wireless web". En P. Trifonas (Ed.). *Communities of difference: Culture, language, technology* (pp. 185-204). London: Palgrave Macmillan.

MANOVICH, Lev (2006). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. Buenos Aires: Paidós.

MARTÍN PRADA, Juan. *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales*. Madrid: Akal / Arte contemporáneo, 2012.

MCLUHAN, Marshall (1964). *Comprender los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós, 1996.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

MOROZOV, Evgeny (2012). "The Death of the Cyber*flâneur*". *New York Times*. <http://www.nytimes.com/2012/02/05/opinion/sunday/the-death-of-the-cyber*flâneur*.html?pagewanted=all&_r=0> [Consulta: 3 agosto 2012].

SIMMEL, Georg (1958) en Benjamin, Walter (1998). *Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus.

SONTAG, Susan (1977). *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara, 2005.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE FOTOGRAFÍA

Congreso Internacional sobre Fotografía
UPV, 5 y6 octubre 2017

Doi: http://dx.doi.org/10.4995/CIFo17.2017.6659
ISBN: 978-84-9048-604-7

Asís Cabrero y la fotografía. Paradigma de uso de la fotografía como cuaderno de viaje

María J. Aldea
Arquitecto / Universidad de Navarra 2007 y Máster en Teoría e Historia de la Arquitectura 2013, estudiante de doctorado en el Departamento de Proyectos de la ETSAUN, maldeahe@alumni.unav.es

Abstract

Francisco de Asís Cabrero completed his professional career as an architect with almost twenty international trips in just over two decades, between 1953 and 1976, which made him surprisingly the great adventurer of his generation. Cabrero, in his journeys, almost exclusively used photography as his private travel notebook. Thus, for Asís Cabrero, photography becomes the documentary tool of his journeys, and makes him the paradigm, in the case of modern Spanish architecture, using the photographic technique for the realization of the romantic diary of the idealized architectural Grand Tour.

Keywords: *Cabrero, travelling photographs, architectural Grand Tour, travelling album.*

Resumen

Francisco de Asís Cabrero completó su trayectoria profesional como arquitecto con la realización de casi una veintena de viajes internacionales en poco más de dos décadas, entre 1953 y 1976, lo que le convirtió sorprendentemente en el gran aventurero de su generación. Cabrero, en sus viajes, usó prácticamente en exclusiva la fotografía para realizar su particular cuaderno de viaje. La fotografía se convierte así, para Asís Cabrero, en la herramienta documental de sus travesías, y le convierte en el paradigma, en el ámbito de la arquitectura moderna española, de uso de la técnica fotográfica para la realización del romántico diario del idealizado Grand Tour *arquitectónico.*

Palabras clave: *Cabrero, fotografías de viaje, Grand Tour arquitectónico, álbum de viaje.*

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Fig. 1. Francisco Cabrero. Esquema del itinerario seguido en su II Vuelta al Mundo, en el reverso de una tarjeta de visita de la agencia Wagon Lits//Cook México, 1976. Archivo familiar Francisco de Asís Cabrero.

1. Introducción.

Mucho se ha escrito sobre Francisco de Asís Cabrero (Santander 1912, Madrid 2005), uno de los grandes de la primera arquitectura moderna española, uno de los artífices de la superación del academicismo recalcitrante que reinaba tanto en la formación como en la construcción –y reconstrucción– de la España de posguerra. Sin embargo, el Cabrero aventurero, el viajero y el fotógrafo, son parte de este humanista del siglo XX que merece la pena sacar a la luz.

A lo largo de sus cerca de cinco décadas de ejercicio profesional –entre 1941 y 1990–, compaginó sus labores como funcionario en variados cargos públicos, en la Obra Sindical del Hogar y la Gerencia de Urbanismo del Ministerio de Vivienda con su carrera profesional independiente como arquitecto, que despegó con la ejecución del flamante primer premio del concurso del Edificio de Sindicatos en 1949, actual sede del Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad, su proyecto más reconocido, y uno de los primeros hitos de arquitectura moderna edificado por el régimen franquista. A éste, siguieron una buena retahíla de proyectos, tanto participaciones en concursos como construidos, que, a pesar de no alcanzar el asombroso montante de algunos de sus compañeros de profesión, destacan por el profundo aprovechamiento técnico de los materiales disponibles, la independencia de las corrientes estéticas importadas de Europa y la extrema funcionalidad de los espacios generados, todo ello enhebrado con su gran meticulosidad y buen hacer.

Y en paralelo a sus diversas labores profesionales, procuró colmar su escaso tiempo libre con investigaciones a cerca de su visión sobre la historia de la arquitectura, lo que le llevó a viajar por todo el mundo siguiendo su máxima de "viajo para comprender" (Ruiz Cabrero, 2007). Cabrero fotografió los lugares visitados en sus numerosas travesías internacionales (*Fig. 1*), y así comprendió la historia de la arquitectura, su historia de la arquitectura, gracias en parte al paradigmático uso que le dio a la fotografía, como instrumento de exploración y análisis visual de todos aquellos lugares y edificios que visitó. Así lo aclara en la introducción a su obra literaria: "para aprehender esta amplia realidad arquitectónica en su detalle, calidad, ambiente y lógico ángulo global, ha sido preciso, primero, reducir lo estricto respecto a algunas obras características, segundo, para mayor conocimiento de la causa, reconocer estas obras *in situ*, instruido por Zevi –las obras arquitectónicas han de ser visitadas y sus espacios recorridos, para conocerlas en profundidad, pues esta experiencia en primera persona es insustituible– y tercero, compararlas entre sí con arreglo a métodos claros de representación" (Cabrero, 1992).

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

El santanderino documentó sus sempiterno itinerario por los cinco continentes mediante un gran número de fotografías. Estas fotografías, o más bien sus negativos, constituyen el grueso de la generosa donación realizada en 2014 por la familia Cabrero al Archivo General de la Universidad de Navarra. El archivo donado es una elegante caja, con unas dimensiones aproximadas de 36x28x12 centímetros, contenía cerca de 3000 elementos, la mayoría de los cuales son negativos de medio formato, 6x6 centímetros, en película de blanco y negro, aunque también aparecen un par de carretes en color. El resto de la colección la componen positivos directos, del mismo tamaño que los negativos, o ampliaciones de tamaños variados (Aldea, 2016), conservados razonablemente bien gracias a las idóneas condiciones del cuarto oscuro con el que contaba el estudio de Cabrero en Puerta de Hierro. Los 18 viajes internacionales recogidos en este singular "cofre del tesoro" coinciden temporalmente con el periodo de mayor actividad profesional del arquitecto, entre 1953 y 1976, y sorprende lo extenso del periodo de documentación para llevar a cabo su vitalicia investigación sobre la historia de la arquitectura y las culturas que la hicieron posible, que culminará con la redacción y publicación de su libro, "el libro" como él mismo denominó, porque no tuvo nombre hasta el último momento: sus *Cuatro Libros de Arquitectura,* homenajeando a Palladio.

Cabrero hizo de su colección de fotografías de viajes *su colección*. Un extenso pero, como su propio carácter, sosegado e introvertido álbum internacional, elaborado como acumulación de instantáneas y visitas a los grandes hitos de la tradición arquitectónica, reconociendo lo que él consideró como lo mejor y más excelso, sin distinguir entre obras reconocidas y reconocibles y obras anónimas de arquitectura popular, que fue recopilando a lo largo de cuatro décadas viajando, cuatro décadas fotografiando (*Tabla 1*).

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Tabla 1. Elenco de viajes de Francisco Cabrero. Según legado familiar registrado en el AGUN.

FECHA	NOMENCLATURA ORIGINAL	DESTINOS VISITADOS	NEGATIVOS	POSITIVOS
1941	Italia	Roma, Florencia Perugia, Asís, Siena, Pisa, Milán, Vicenza, Verona, Padua y Bolonia.	-	74
1953	Holanda	Holanda	51	47
1954	Hamburgo, IAB	Italia, Alemania y Bélgica	129	82
1956	América	Estados Unidos	82	183
1957	Berlín y Finlandia	Alemania, Finlandia y Feria INTERBAU	1119	123
1958	Noruega	Bélgica, Holanda, Alemania, Dinamarca, Suecia, Noruega y Rusia	232	-
1959	Ausburg	Francia, Alemania, Austria y Suiza	111	87
1961	Londres	Londres y París	54	4
1962	Glasgow y Harlow	Glasgow y Harlow	136	-
1962	Rusia	Alemania, Dinamarca, Finlandia y Rusia	130	118
1964	Ferias	Milán, Turín, Alpes, Toulouse, Glasgow, Frankfurt, Colonia y Convermauld	55	54
1965	Bruselas	Francia	28	27
1966	I V M	Japón, Hong Kong, Tailandia e India	339	303
1968	Babilonia	Turquía, Irak, Siria, Líbano, Pakistán y Grecia	185	183
1969	Italia y Austria	Italia y Austria	80	16
1970	Irlanda	Irlanda y Reino Unido	29	44
1972	África	Marruecos, Malí, Níger, Costa de Marfil, Benín, Senegal, Camerún, Sudán, Guinea, Congo, Sudáfrica, Kenia, Uganda y Egipto	203	119
1975	Checoslovaquia	Checoslovaquia	68	-
1976	II V M	Rusia, Filipinas, Australia, Islas Solomon, México y Estados Unidos	232	-

2. Objetivos

Esta comunicación pretende poner en valor la propia colección fotográfica como documento, ya que, aunque sólo parte de la misma fuera publicada en sus *Cuatro Libros de Arquitectura* complementando el texto y quedando por tanto el grueso de las fotografías como material inédito, el álbum en su totalidad por sí mismo constituye un conjunto fascinante y admirable, tanto por volumen como por gesta.

Así, cabe resaltar la principal singularidad de esta *colección* ejemplar: el hecho de que Francisco Cabrero, un arquitecto moderno español, utilizara prácticamente en exclusiva su máquina fotográfica, en lugar de los habituales lápiz y papel, para explorar, representar y analizar sus viajes a través del tiempo y la arquitectura.

Por último, se intentará descifrar e identificar las posibles razones que llevaron a Cabrero a declinarse por la fotografía para elaborar el protagonista cuaderno de viaje.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

3. Desarrollo de la innovación.

2.1. Aprender mirando.

Siempre se ha considerado un gran modo de aprender el hecho de visitar, conocer y analizar las obras de otros. Desde el Renacimiento, los artistas y arquitectos realizaron viajes para conocer las obras y culturas incontestables de la humanidad, principalmente la cultura clásica de la Roma Antigua, y este poso de *Grand Tour* fue heredado por los artífices de la Modernidad arquitectónica del siglo XX, desde Le Corbusier, pasando por Louis Kahn y muchas otras grandes figuras de la arquitectura moderna internacional, como Erik Gunnar Asplund, Sigurd Lewerentz o Alvar Aalto. En el panorama nacional, además de Cabrero, se podría citar al controvertido Miguel Fisac como arquitecto moderno coleccionista de visados, entre sus viajes destacan el sobreactuado de los países nórdicos y el inspirador viaje a Japón, a Francisco J. Sáenz de Oíza y su viaje formativo a Estados Unidos, o los de Ramón Vázquez Molezún, pensionado en Roma y aventurero con motocicleta y cámara por Europa, entre otros también decidieron no quedarse en el estudio y salir al mundo para aprender (Bergera, 2010).

Como si de un hilo conductor entre ellos se tratara, el cuaderno de viaje es una constante para la toma de anotaciones y reflexiones de estos arquitectos viajeros. Algunos de ellos, figuras reconocidas como Le Corbusier y Asplund, o Molezún en el caso español, perpetraron sus viajes acompañados también por su máquina fotográfica, pero Cabrero fue el único que viajó únicamente con sus analógicas acompañantes Zeiss Ikon y su Zenza Bronica, ambas de medio formato, y el indispensable exposímetro, no había espacio conceptual en su maleta para el cuaderno y el lápiz, ni para su anual Luxindex, biblia de su día a día profesional y personal; los bocetos quedaron relegados a rincones de algunos papeles corporativos o el reverso de alguna inutilizada tarjeta de visita.

Con una actitud muy moderna "el arquitecto se aproxima al culto de los modernos por las formas industriales y por los paquebotes de Le Corbusier" (Grijalba, 2000) –dentro del marco de la Arquitectura del Movimiento Moderno de principios del siglo XX que parecía entregado a una perpetua oda a la industrialización y la estandarización, ciertos arquitectos sienten una gran admiración por las grandes máquinas creadas por el hombre y su estética, como reflejan los numerosos ejemplos de estética náutica construida en tierra–. En el ámbito de los viajes de los arquitectos modernos es innegable la importancia revolucionaria del avión (Colomina, 2011) y el tren (*Fig. 2*), ambos medios de transporte habituales para Cabrero, así como la compañía de la máquina de fotografiar como nueva tecnología para la representación, ya que ambas supusieron un salto cualitativo en la evolución, la representación y la memoria de las aventuras intercontinentales de los arquitectos con posibles ansiosos de la experiencia y la sapiencia internacional.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Fig. 2. Francisco Cabrero. Fotografía tomada del transiberiano, 1976. AGUN.

2.2. Cabrero, el viaje y las fotografías.

Los viajes del arquitecto comenzaban con lo que se podría denominar el viaje intelectual, un "protoviaje" inerte, sólo útil para uno mismo, y que va desapareciendo a medida que crece el número de muescas en la lista de visitables. Hablamos de la preparación y documentación previa al viaje, la investigación de las obras y lugares a visitar, que el honesto y riguroso Francisco Cabrero perpetró, unas veces conscientemente por medio de la ávida lectura que practicó desde su infancia y le puso tras los pasos del Strogoff de Verne (Ruiz Cabrero, 2004), o con la preparación de itinerarios y mapas, ayudado en algunas ocasiones por la agencia de viajes madrileña Wagon Lits//Cook. También su cargo de funcionario le facilitó posibles contactos diplomáticos; pero otras veces de manera casual y encontradiza (*Fig. 4*), recolectó destinos por medio de revistas y las opiniones de compañeros de profesión, como Fisac y Coderch.

Después de la preparación sobrevino el principal eje del viaje: el aprendizaje de arquitectura que Cabrero realizó durante el propio recorrido con el fluir de las numerosas visitas, y la representación in situ de lo aprendido y visitado, mediante la toma de fotografías, algunos datos y –escasos– apuntes: generar una memoria de viaje, que a su vez será la memoria arquitectónica e histórica del arquitecto. Tanto durante los recorridos reales y nuevos como los revisitados desde su mesa del nombrado estudio de Puerta de Hierro, la mente del fotógrafo busca lugares y puntos en común de las representación, entre lo que ve y lo que conoce (Basilico, 2005), una suerte de evocadora memoria externa.

Por último, y de nuevo de manera inmóvil, la revisión y transmisión de lo aprendido. En el caso de Cabrero, por medio de lo que él mismo llamó "el libro", su obra teórica con la que culmina toda una vida dedicada el ejercicio de la arquitectura y su investigación y aprendizaje; los *Cuatro Libros de Arquitectura*. La revisión de estos cuatro tomos, saca a relucir la intención del santanderino con la toma de fotografías durante los viajes: la generación de una base de datos para los recursos gráficos que complementarían e ilustrarían su obra intelectual.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

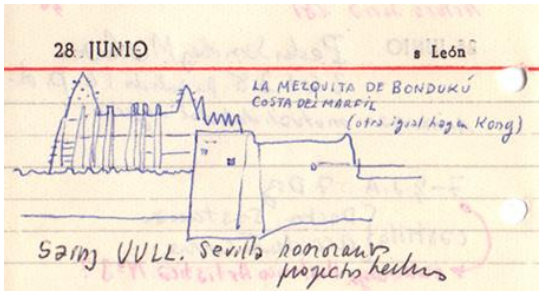


Fig. 3. Francisco Cabrero. Boceto de la Mezquita de Bondoukou, Costa de Marfil. Realizado el 28 de junio de 1962, realizado en su agenda Luxindex anual de 1962. (Nota: Cabrero viajó por África en 1972). Archivo familiar Francisco de Asís Cabrero.

4. Resultados.

La arquitectura se dibuja prácticamente desde que se dibuja el mundo, como escenario de todo lo que nos rodea. A partir del Renacimiento, el esbozo o boceto en perspectiva realizado *in situ*, y la técnica del dibujo en general, ha sido el método mediante el que los arquitectos viajeros representaban las obras visitadas. Posteriormente, agruparon lo que vieron, conocieron y dibujaron en tratados, que a su vez viajaron por Europa para extender dicho conocimiento, como fueron *De re aedificatoria* (1452) de Leon Battista Alberti, los *Sette libri dell'architettura di Sebastiano Serlio bolognese* (1537-1551) de Serlio, *I quattro libri dell'architettura* (1570) de Andrea Palladio o la *Regola delli cinque ordini d' architettura* (1562) de Jacopo Vignola; convirtiendo al dibujo de arquitectura en repertorio del conocimiento, que se transmuta en ilustración –en el más amplio sentido de la palabra–, y se consolida como un documento iconográfico de la arquitectura en sí mismo.

Pero desde mediados del siglo XIX la fotografía se ha instaurado como digna adversaria en la competencia por la representación arquitectónica de las obras durante los *viaggios*. La arquitectura es el inmejorable modelo inanimado que esta nueva técnica de reproducción precisa y rápida, poniendo en valor su extrema utilidad frente al dibujo, como vaticinó François Aragó al poco de ser descubierta en 1839 (Aragó, 1839). Le valió incluso el apoyo de Charles Bauderlaire (Baudelaire, 1996).

Fig.4. Francisco Cabrero. Retrato de africano, realizada a lápiz en el reverso de un folio del Hotel Intercontinental de Kinshasa, Congo, 1972, en su viaje a África. Archivo familiar Francisco de Asís Cabrero.

Fig. 5. Francisco Cabrero. Fotografía de africano, 1972. AGUN.

Pero la servidumbre baudelairiana que lleva a cabo la fotografía, tiene valor en sí mismo: la novedad otorgada por la fotografía al viajero es la posibilidad de obviar el cuaderno de apuntes, pero sin embargo traer a casa

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

cualquier punto del planeta registrado en forma de álbum, ya que "toda fotografía es certificado de presencia" (Barthes, 2004); además de brindar infinitas posibilidades para documentar la realidad, trasladar un detalle casi infinito, catalogar y reproducir de manera ilimitada (Newhall, 2002) –como medio de comunicación que es–, así ocurre cuando acompaña una empresa tan importante como en este caso el viaje formativo de un arquitecto: la fotografía es el documento mediante el que mostrar "lo que se ha visto" (Catalá-Roca, 1987), "lo que uno siente, ve y comprende" (Basilico 2008). Sencillo y rotundo, como el propio documento.

Es cierto, Asís Cabrero era un gran dibujante, acuarelista, pintor e incluso caricaturista (*Figs. 4-5*) –de casta le vino al galgo pues su padre fue el pintor José Cabrero Pons–, y cuando el dibujo de Cabrero, superado el academicismo institucional de sus inicios, se adentra en la jungla personal y personalizada del boceto realizado con soltura, se convierte en una lección para uno mismo, más allá de la maestría y riqueza estética que otros aprecien. Como si de una sesión de psicoanálisis se tratara, el lápiz y el pincel desnudan el alma del arquitecto para plasmar sobre el papel las inquietudes y evocaciones que se despiertan en su interior. El dibujo –y con él todas sus variantes– es un proceso intelectual y, precisamente por ello, Cabrero lo utilizó principalmente para la representación de sus proyectos y obras arquitectónicas (*Fig. 6*).

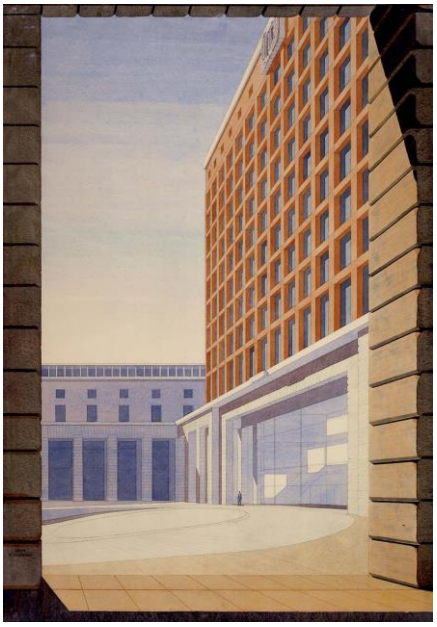


Fig.6. Francisco Cabrero. Acuarela para el concurso de Casa Sindical, Madrid, 1949.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Fig. 7. Francisco Cabrero. Fotografía del lateral de la Basílica de San Marco, Piazzetta dei Leoncini, Venecia, 1942. Archivo familiar Francisco de Asís Cabrero.

La fotografía de viaje de Cabrero se convierte en un acto más mecánico que intelectual y se presenta como una imagen real de la arquitectura que sustituye, con la rapidez del clic, el largo proceso que lleva a la mano plasmar con detalle y representar de manera realista y fiel las variopintas obras de arquitectura visitadas, además, de ofrecer un plus, pues "la fotografía adquiría la misma importancia y el mismo peso específico que el dibujo y hasta la capacidad de representar yendo, diría yo, más allá de lo existente. Cuando fotografío un edificio iluminado por el sol y delante hay una imponente sombra nítida, ésta me dice que hay otro edificio a mis espaldas" (Basilico, 2005) (Fig. 7).

La arquitectura protagonista de sus numerosas tomas, reúne dos caras de la misma moneda en el registro de la arquitectura visitada y fotografiada en sus viajes: por un lado, la arquitectura monumental y la *it architecture* del momento, y, por otro, la búsqueda de la arquitectura anónima a la manera de Rudofsky (Bergera, 2014), en busca de las estructuras vernáculas que fundamentan, en último lugar, la arquitectura de nuestros días tras la longeva criba del paso de los siglos y los estilos (Cabrero, 1992) (*Figs. 8-9*).

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Fig. 8. Francisco Cabrero. Fotografía del estudio de Alvar Aalto en Helsinki, Finlandia, 1957. AGUN.

Fig. 9. Francisco Cabrero. Fotografía de una jaima del Sahara, 1972. AGUN.

Cabrero comenzó sus deambular internacional allá por 1941, en los albores de la I Guerra Mundial y el epílogo de su carrera universitaria. En este iniciático y determinante viaje (Aldea y Bergera, 2017) para el maduro devenir de su sólida trayectoria posterior, buscó la modernidad y se topó con la historia, y ambas le produjeron gran asombro, "Yo he visto en Italia una cosa muy distinta" (Cabrero, 1948), dijo, apuntando a la importancia del conocimiento a través de la mirada. Una mirada que retrocede en el tiempo para comprender el presente: "Comprendí que tenía que estudiarla desde sus comienzos, siguiendo paso a paso su evolución hasta desembocar en la arquitectura contemporánea [...] Cuando uno ve la historia hacia atrás, es cuando se plantea una historia hacia adelante. Entre 1944 y 1946 me puse a estudiar la historia de la Arquitectura" (Barreiro, 1995), y así exponerlo al mundo.

El estudio de la historia de la arquitectura le llevó, junto a su insaciable curiosidad, al estudio de la geografía y la antropología, para comprender el mundo, el escenario de la fotografía. Así, los principales temas fotografiados por Cabrero, al margen de la protagonista arquitectura, son el paisaje y algunas pinceladas de tipos sociales, de cariz étnico más que social propiamente dicho, y que ilustran todas ellas su citada obra de los *Cuatro Libros de Arquitectura* (Cabrero, 1992), en la que el desarrollo del diseño arquitectónico gira en torno a la geografía del entorno y la evolución de las herramientas y técnicas constructivas.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Fig. 10. Francisco Cabrero. Fotografía de vivienda de madera en la periferia de Irkustk, Rusia, 1976. AGUN.

La fotografía de Cabrero tiene la finalidad de documentar no sólo el viaje, sino "el libro" del arquitecto. Esta es la razón por la que su fotografía carece de énfasis, más bien es directa y controlada, y en apariencia muy sencilla, ya que se trata de una exclusiva representación de la arquitectura. Así, los cientos de carretes expuestos por Cabrero, componen álbumes fotográficos que, al igual que sus dibujos y pinturas, resultan sosegados, humildes e incluso austeros, como él mismo. Su personalidad acompañaba al objetivo que se fijó al comenzar a estudiar la historia.

De la nombrada formación arquitectónica academicista de Cabrero, se puede deducir el esquema poderoso y clásico, en que la composición se confía –dócil en apariencia– a las formas del mundo mismo, y que se resiste cualquier acrobacia formal, gracias a su carácter y formación, de nuevo, ya que incluso en su obra arquitectónica, su estilo continua con este tipo de composiciones. El lenguaje de Cabrero en las tres disciplinas (arquitectura, dibujo y fotografía) arrastra "el bagaje conceptual que, de manera más o menos versátil, será una de las invariantes de su obra: la visión seriada del volumen, la superposición de arquerías, la esencialización del lenguaje, el ritmo, la vocación constructiva y el elementarismo volumétrico" (Grijalba, 2000).

El manierismo y el surrealismo de la pintura metafísica siempre se hizo presente como la influencia estilística más marcada en la manera de representar la arquitectura que profesó Cabrero, y que descubrió en su iniciático e influyente viaje a Italia en 1941 (Aldea y Bergera, 2017). "Así, Cabrero aprendió que los escorzos manieristas eran los más indicados para representar las tensiones de las composiciones simétricas y que las cónicas frontales -a modo de superposición de veladuras y alzados-, reflejan un imposible estatismo en los que los efectos de luz le empujan al borde de lo surreal" (Grijalba, 2000) y resulta bastante fácil apreciar estos recursos "manieristas" y "metafísicos" en su obra pictórica (Fig. 6) y fotográfica (Figs. 10-11). Cabrero no se subió a ningún tren de estética o moda pasajera, más bien solía aplicar instrumentos universales de composición atrapado por la "gélida racionalidad" que le Grijalba atribuyó.

Cabrero domina dibujar y viajar, pero prefiere fotografiar cuando viaja, motivado profundamente por la necesidad de transmitir mediante su libro su aprendizaje a cerca de la historia, lo que le llevó a utilizar la fotografía para plasmar su perdurable investigación, porque, recordemos, Cabrero *viajó para comprender* (Ruiz Cabrero, 2007) y se apoya en la fotografía para documentar lo que empezó con el cuaderno de campaña, cuando fue zapador en la Guerra Civil española (Grijalba, 2014), mutó en Italia a cuaderno de viaje, para transformarse en álbum-colección de fotografías y acabar como un libro de cuatro volúmenes.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Fig. 11. Francisco Cabrero. Fotografía del Arco de Constantino y Coliseo, Roma, 1942. Archivo familiar Francisco de Asís Cabrero.

"El material permanece siempre igual, dice, siempre ofrece lo mismo, pero sus limitaciones, o por decirlo al revés, sus posibilidades dependen de las herramientas. Son las herramientas las que al hacer que un material sea una cosa u otra, terminan por definir su naturaleza desde el punto de vista de la construcción" (Ruiz Cabrero, 2010), y la construcción de la imagen idónea de la arquitectura, para su historia, es la que inclina la balanza de Cabrero hacia la fotografía en pos del cuaderno de viaje.

5. Conclusiones

La de Cabrero es una búsqueda sin fin, esto es, una obra abierta; si hubiera dispuesto de más tiempo de calidad para el ejercicio lúcido de su profesión e investigación, hubiera completado su itinerario por los pocos rincones del globo que le quedaron pendientes. Y los habría fotografiado todos ellos.

La inmediatez y agilidad que proporcionó a Cabrero la fotografía, respecto a la relación con la veracidad y fidelidad de la imagen real, resultaba insuperable en comparación con la que proporciona el dibujo. La ecuación se resuelve de manera sencilla, si tenemos en cuenta que Cabrero disponía de tiempo limitado en sus visitas, pero un nutrido elenco de lugares y obras que conocer: la fotografía respondió con creces a su necesidad de registrar todo aquello que visitó.

Queda claro que la naturaleza de los viajes de Cabrero necesitaban de una herramienta como la fotografía para su documentación, pero además queda doblemente justificado por el hecho de que la finalidad del registro es la ilustración de "el libro", que requiere de la fidelidad de representación del documento fotográfico para completar el texto al que acompaña: para representar y transmitir de manera directa el mensaje de Cabrero mediante el lenguaje universal de la fotografía objetiva.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Como si de un matrimonio indisoluble se tratara, el estilo directo y clásico de la fotografía realizada por Asís Cabrero en sus viajes no se puede despegar de su finalidad última, la de documentar su libro. La vocacional fotografía de viaje de Francisco Cabrero resulta una elemental herramienta al servicio de su investigación histórica, "devolviendo a sus ojos la precisión que le falta a su memoria" (Baudelaire, 1996). La colección de fotografías está colmada de la intención del arquitecto de que su última obra, su *magnus opus* teórica, trascendiera más allá de su obra construida y más allá de sus viajes, que se convirtieron en viajes al interior para el arquitecto, y viajes en la cuarta dimensión, para la arquitectura.

6. Referencias

ALDEA, M., y BERGERA, I. (2017). "Exploratory gazes. Unpublished photographs of Asís Cabrero's Italian trip". En *VLC arquitectura. Research Journal*. 2017, v. 4, n. 1, 31-60.

ALDEA, M. (2016). "Francisco de Asís Cabrero: vuelta al mundo en busca de la historia". Alcolea R. y Tárrago, J. (eds.). En *Inter Fotografía y Arquitectura, Congreso internacional: inter photo arch ""interferencias"" (11.2016. Pamplona)*. Pamplona: Servicio Publicaciones Universidad de Navarra. 12-25.

ARAGÓ, F. (1839). "Rapport sur le daguerréotype". En Michel Frizot, *Du bon usage de la photographie*, Paris: CNP. 1987

BARREIRO, P. (1995) "Francisco Cabrero, poeta de la esencia arquitectónica". *Arquitectura,* n. 301. 88-97.

BARTHES, R (2004). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.

BASILICO, G. (2008). *Arquitecturas, ciudades, visiones. Reflexiones sobre la fotografía*. Madrid: La Fábrica Editorial.

BAUDELAIRE, C. (1996)."Salón de 1859, Cartas al Sr. Director de la Revue Française, cap. I, El público moderno y la fotografía". En Baudelaire, C. *Salones y otros escritos sobre arte.* Madrid: Antonio Machado Libros. 231-233.

BERGERA, I. (2014). "Del dibujo a la fotografía de viaje: el caso de Bernard Rudofsky en España". En *15 Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica El dibujo de viaje de los arquitectos (05.2014. Gran Canaria)*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Gran Canaria. 103-110.

BERGERA, I. et al. (2015). *Fotografía y arquitectura moderna. Contextos, protagonistas y relatos desde España*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, Colección arquia/temas, n. 39.

BERGERA, I. (2010). "Maletas vacías: cuando viajar pudo no ser imprescindible". En *Viajes en la transición de la arquitectura española hacia la modernidad. Actas preliminares, VII Congreso de Arquitectura Moderna Española*. Pamplona: ETSAUN, May 6/7. 119-126.

BERGERA, I. (2013). "Miradas modernas: los arquitectos fotógrafos". *Arquitectura Viva*, n. 153. 16-21.

BERGERA, I. (2014). "Spain, photographs without photographer: la mirada analítica de Bernard Rudofsky". En *Bernard Rudofsky: Desobediencia crítica a la modernidad*. Granada: Centro José Guerrero. 180-200.

CABRERO, F. (1948). "Comentario a las tendencias estilísticas". En *Boletín de la Dirección General de Arquitectura,* junio de 1948.

CABRERO, F. (1992). *Cuatro Libros de Arquitectura.* Madrid: Fundación COAM.

CATÁ-ROCA, F. (1987). "Coderch fotógrafo". En Bergera, I. y Bernal, A. (2016). *Antología de textos. Fotografía y Arquitectura Moderna en España*. Madrid: Abada Editores.

COLOMINA, B. (2011). "Hacia un arquitecto global". En *Los viajes de los arquitectos*. Nueva York, Pamplona: GSAPP, T6 Ediciones. 20-49.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

GRIJALBA, A. (2014). “El cuaderno olvidado. La guerra de Asís Cabrero”. En *15 Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica El dibujo de viaje de los arquitectos (05.2014. Gran Canaria)*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Gran Canaria. 365-372.

GRIJALBA, A. (2000). *La arquitectura de Francisco Cabrero*. Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial.

MORENO MANSILLA, L. (2002). *Apuntes de viaje al interior del tiempo*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos. Colección Arquíthesis, n. 10.

NEWHALL, B. (2002). *Historia de la fotografía*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.

RUIZ CABRERO, G. (2004). "In memoriam, Francisco de Asís Cabrero". En *Arquitectura.* n. 340. 118-119.

RUIZ CABRERO, G. (2010). "La herramienta es la cosa", en *Cuadernos de proyectos arquitectónicos.* n. 1.

RUIZ CABRERO, G. (2007). “Vida y obra de Asís Cabrero”. En VV. AA. (2007). *Legado 02. Francisco de Asís Cabrero*. Madrid: Fundación COAM.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE FOTOGRAFÍA

Congreso Internacional sobre Fotografía
UPV, 5 y 6 octubre 2017

Doi: http://dx.doi.org/10.4995/CIFo17.2017.6706
ISBN: 978-84-9048-604-7

Férriz y Cabrero, el valor del legado fotográfico.

Cristina Jiménez Izquierdo
Universidad de Zaragoza, cristinajizq@gmail.com

Abstract

The increasing interest in researching and analyzing the relatonships between architecture and prohotgraphy can be approached from general perspectives or making assumptions, but also we can study it from specific case studies. In this time, we are faced with the paper prints from the Francisco de Asís Cabrero's own archive and the original negatives of the photographer Jesús García Férriz. The reviewing of this unpublished material which resulted from the collaboration between the architect and the photographer, barely known to date, open the path to develop the synergies between architecture and photography that endorse and support a particular status coherent with the role played by the image of architecture in its growth and media, historiographical and disciplinary transmission.

Keywords: *Architectural Photography, Architect-Photographer, Cabrero, Férriz, Spain*

Resumen

El creciente interés por investigar y analizar las relaciones entre arquitectura y fotografía puede abordarse desde enfoques generales o dimensiones más especulativas, pero también desde casos de estudio específicios. En esta ocasión, nos encontramos frente al análisis directo de las imágenes que componen el archivo fotográfico de Francisco de Asís Cabrero, y a los negativos originales del que fuera su fotógrafo de Cabecera, Jesús García Férriz. La revisión de este material inédito, fruto de la relación entre el arquitecto y el fotógrafo, prácticamente desconocido hasta la fecha, abre el camino al estudio de las sinergias entre ambos y el valor de las imágenes, de este modo se profundiza en el papel que estas tuvieron en la gestación y difusión mediática, historiográfica y disciplinar de la arquitectura.

Palabras clave: *Arquitectura, Fotografía, Arquiecto y Fotógrafo, Cabrero, Férriz, España.*

Introducción.

Con la llegada de la modernidad, los arquitectos convirtieron la fotografía en el instrumento capaz de contar y divulgar su obra, el Movimiento Moderno cambió el modo de entender la arquitectura y también el modo de mostrarla. La fotografía de arquitectura se encargó entonces de crear un discurso visual narrativo propio, capaz

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

de transmitir los conceptos e ideales de la época. Desde este momento, el estudio de la arquitectura ha sido inherente al análisis de sus imágenes y fotografías.

En esta irrupción de la fotografía en el área de la arquitectura, apareció la figura del fotógrafo como el intermediario entre el arquitecto y los medios de difusión especializados, en los que se publicaban las obras. El fotógrafo creó imágenes únicas y particulares, siendo el encargado de interpretar la obra de arquitectura a través de su mirada y captarla a través de su técnica. Cada una de las fotografías realizadas contó con la esencia y personalidad propia del autor. El papel que los fotógrafos desempeñaron ha sido crucial para la historia de la arquitectura. Fotógrafos y arquitectos comenzaron a trabajar juntos, extendiéndose esta complicidad hasta nuestros días. Sus relaciones fueron decisivas en la creación de las fotografías que, convertidas en instrumento, mostraron la nueva arquitectura a través de las páginas de los medios especializados. Muchos de los arquitectos de la época, dejaron en manos de un determinado fotógrafo el relato de su obra, otros sin embargo contaron a lo largo de su trayectoria profesional con varios profesionales que fueron contando su obra con diferentes miradas.

El caso del arquitecto Francisco Cabrero y el fotógrafo Férriz está dentro del primer grupo. Esta relación fue mucho menos conocida que algunas relaciones entre colegas coetáneos nacionales, como son el caso de José Antonio Coderch y Francesc Català-Roca o José Luis Fernández del Amo y Kindel, entre otros. Pero en ninguno de estos dos escenarios nos encontramos un ejemplo tan notorio de exclusividad profesional como en nuestro caso de estudio. Dicha relación profesional se prolongó alrededor de treinta años, produciendo unas fotografías de enorme calidad técnica que fueron publicadas reiteradamente en los medios de la época. Las fotografías fruto de esta relación, han influido de manera categórica en el modo en el que hemos recibido e interpretado las obras de Francisco de Asís Cabrero. A su vez, han narrado la obra del arquitecto y por extensión la nueva arquitectura del movimiento moderno que se realizó en España.

1. Objetivos

El estudio de la fotografía como medio de investigación, permite acceder a un conocimiento fundamental que refuerza las reflexiones teóricas y críticas de la arquitectura. Esta hipótesis de partida se consolida con la creación de un argumento concreto extraído del estudio de la relación entre Cabrero y Férriz. Desde la singularidad del tema extraemos un discurso nuevo y sinóptico válido para seguir construyendo y justificando la importancia y el papel no meramente instrumental, que la fotografía de arquitectura tuvo en el devenir de la arquitectura moderna en España.

Tres son los objetivos principales que persigue esta investigación

- Primero: Sacar a la luz la figura profesional y dotar del reconocimiento meritorio a Jesús García Férriz, así como la saga de fotógrafos Férriz. Férriz es sin duda un exponente fundamental de la fotografía de arquitectura moderna en España que ha permanecido en un casi completo anonimato, pero cuyo legado fotográfico es comparable en calidad y valor a las obras de fotógrafos ampliamente reconocidos como Català-Roca, Kindel o Pando. Se pretende así poner en alza a una de las grandes figuras escondidas de la fotografía española, reivindicando su obra, a través de una visión analítica completa y contextualizada de sus trabajos.
- Segundo: Analizar cómo las sinergias entre arquitecto y fotógrafo influyeron de manera patente en el trabajo de ambos, siendo estas relaciones decisivas en la conformación de sus obras. Es evidente, que el trabajo de Férriz se adaptó fielmente a la arquitectura de Cabrero, sabiendo idear y crear imágenes puras y fieles a la esencia de la obra arquitectónica. En este trabajo de investigación se pretende además analizar, cómo estas fotografías influyeron de manera inversa al propio Cabrero y le sirvieron de estímulo para sus siguientes obras.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

- Tercero: Esta investigación quiere crear un discurso narrativo, aportando evidencias y sugerencias extraídas del estudio de esta paradigmática relación, que permitan consolidar la importancia que la fotografía de arquitectura desempeña en la gestación y transmisión mediática, historiográfica y disciplinar de la arquitectura.

2. Desarrollo de la innovación

2.1 El legado fotográfico de Asís Cabrero

Edificio Arriba. Férriz-Cabrero. Madrid 1961© Familia Férriz.

Guardadas en carpetas de proyectos, en sobres e incluso en algunos cuadros, las fotografías que contaron y a día de hoy nos permiten seguir descifrando la esencia de la profusa obra arquitectónica de Francisco de Asís Cabrero, permanecieron durante años en su estudio de la que fuera su vivienda en el barrio madrileño de Puerta de Hierro. Las fotografías tenían cicatrices del paso de tiempo, alguna mancha, alguna esquina doblada o rasgada, pero por lo general todas se encontraban en un estado aceptable pese haber permanecido en unas condiciones no demasiado adecuadas de conservación. En el reverso, junto a notas de dimensiones previstas para ser utilizadas en publicaciones, las fotografías revelaban a los protagonistas de su autoría. La tinta impresa de un sello de caucho nos descubre como autores de las mismas a figuras del panorama fotográfico del momento, entre los de más reconocido prestigio destacan Kindel, o Paco Gómez, fotógrafo miembro de la Real Sociedad Fotográfica de Madrid[1] y colaborador de la revista *Arquitectura*[2], entre otros no tan conocidos, como

[1] La Real Sociedad Fotográfica nació de las reuniones de unos pocos aficionados a la fotografía madrileños en la tienda de material fotográfico de Carlos Salvi. El 15 de Diciembre de 1899 se constituyó esta asociación cuyo presidente fue Manuel Suarez Espada. La mayor aportación que realizó la Real a la historia de la fotografía no sólo española sino también internacional se produjo desde mediados de los 50 hasta finales de los 70. Será este el período más significativo en la historia de la Real Sociedad Fotográfica marcado por la innovación que en el campo de la fotografía social protagonizan algunos de sus integrantes que motivados por las mismas inquietudes artísticas crearán el grupo fotográfico *"La Palangana"* (1957). En un primer momento este grupo estará integrado por Gabriel Cualladó, Francisco Ontañón, Rubio Camín, Leonardo Cantero y Francisco Gómez. Después, se incorporarían Gerardo Vielba, presidente de la Real desde 1964 hasta 1992, Fernando Gordillo, Juan Dolcet Santos y Ramón Masats. Este grupo será el origen de la famosa formación posteriormente denominada *Escuela de Madrid.* Página oficial de la Real Sociedad Fotográfica http://www.rsf.es/

[2] Revista del Colegio de Arquitectos de Madrid que se lleva publicando desde 1918, fue uno de los mayores referentes en las publicaciones de la época.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Fotografía Juanes, J.Requena y algunos más. Varias de ellas no ofrecieron ninguna pista de su autoría y esta ausencia de firma nos hace reflexionar sobre la escasa importancia que a los profesionales se les dio cuando la fotografía comenzó a abrirse paso en el panorama arquitectónico español.

Tras el análisis cuantitativo del repertorio fotográfico se obtuvieron los siguientes datos: existían en el archivo 34 proyectos de Francisco de Asís Cabrero documentados fotográficamente, de los cuales en 22 de ellos una firma ser repetía incesantemente: *"Férriz, fotógrafo industrial"*. Desde las primeras fotografías localizadas de Férriz, las que realizó para la Residencia para Educación y Descanso en San Rafael (Segovia) 1946, el nombre del fotógrafo se hace indispensable en los reportajes fotográficos de las obras del arquitecto. Tras las cifras arrojadas por esta investigación, surgió e interés por la figura de Férriz, autor formalmente declarado de la mayoría de las fotografías con las que la obra del arquitecto se dio a conocer. Recurrimos entonces la a propia familia del fotógrafo para indagar más en su persona y poder conocer de primera mano cómo fue la relación profesional entre ambos que, desde las fotografías para la citada Residencia en San Rafael hasta el último proyecto fotográfico del que tenemos constancia, el ayuntamiento de Alcorcón 1973, hace que esta relación profesional se prolongara casi treinta años en el tiempo.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

3. Resultados

3.1 La simbiosis entre arquitecto y fotógrafo

Escuela Nacional de Hostelería. Férriz-Cabrero. Madrid 1959© Familia Férriz.

Analizadas en profundidad las fotografías del archivo de Cabrero desde el punto de vista de la arquitectura, podemos afirmar que la fotografía de arquitectura de Férriz destacó por mostrar la obra arquitectónica de Francisco Cabrero como elemento protagonista de la imagen, sin adornos ni elementos que entorpecieran esta percepción, Férriz creó unas fotografías claras y conceptuales que encontraron en la arquitectura contundente de sólidos perfectos y líneas depuradas de Cabrero, el objeto ideal con el que poder crear y desarrollarse. Férriz creó una fotografía única, alejada de modas y fiel a su propia personalidad y convicciones. Las palabras que dedicó Carlos Cánovas a Paco Gómez, si bien hablamos de modos de hacer distintos, podrían ser aplicables de igual manera a la figura de Férriz: "Estamos ante un francotirador, alguien que recluido en su mundo voluntariamente, ajeno a modas y tendencias y a salvo de tentaciones vanidosas; alguien que se busca a sí mismo consciente de sus limitaciones; alguien que, por sincero se transforma en novedoso, aunque en rigor no sea novedoso lo que hace[3]".

El resultado de esta relación, estuvo condicionado indudablemente por las personalidades tan afines y sus métodos de trabajo tan semejantes, cada uno en su área profesional, ambos fueron hombres autodidactas, profesionales más de técnica que de teoría, juicios y rigurosos tanto en su vida personal como en la profesional. En esta relación cada uno tuvo claro el papel que debería desempeñar, la figura tranquila de Cabrero nada impositiva, dio completa libertad a Férriz para que este desempeñara su trabajo.

Sin embargo, pese a sus buenas dotes de fotógrafo, Cabrero, encarga el retrato de sus obras al que él consideraba el profesional adecuado, el especialista capaz de acometer este trabajo, demostrando una gran generosidad al no exigir su criterio visual que como fotógrafo aficionado y arquitecto creador de la obra podría tener. Cabrero por tanto, confía plenamente en la destreza técnica y en la mirada profesional de Férriz, que de una manera más práctica era muy similar a la mirada que el Cabrero proyectista había plasmado en sus propios dibujos, cuando

3 Carlos Cánovas, "Más allá de una pared" en Francisco Gómez. La emoción construida. Fundación La Caixa, 11 (Barcelona, 1995).

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

estaba definiendo sus creaciones en las primeras etapas del proyecto. Las fotografías de Férriz tienen idénticos puntos de vista que las perspectivas que Cabrero, parece que ambos, dibujo y fotografía, estén construidos bajo la misma mirada, dando como resultado fotografías verdaderamente acordes a la arquitectura que retrata, pudiendo ser esta considerada como una parte más del proceso creador de Cabrero. Si los dibujos del arquitecto le valían para desarrollar las ideas de su proyecto, concretar sus materiales, su estructura y sus formas, las fotografías de Férriz eran la constatación de la obra construida, la sinceridad formal de ellas mostró rotunda y sinceramente la respuesta arquitectónica de Cabrero en cada uno de sus trabajos. Para Cabrero las fotografías se convertirían en una gran herramienta proyectual, las imágenes de sus proyectos, además de los proyectos de coetáneos, retroalimentaban su propia producción arquitectónica.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

4. Conclusiones

4.1 El papel de la fotografía en la diffusion de la arquitectura

Vivienda en Puerta de Hierro II. Férriz-Cabrero. Madrid 1961 © Familia Férriz.

Alberto Grijalba[4] definía en su tesis doctoral la trayectoria profesional de Francisco Cabrero como "un continuo proceso de revisión de ida y vuelta". En la soledad de su estudio, Francisco Cabrero analizaba y reelaboraba los temas trabajados en proyectos anteriores buscando lograr su continuo deseo de la alcanzar la perfección formal de su obra. En esta búsqueda, Cabrero trabajó en diferentes direcciones que se materializaron en una arquitectura personal y acorde a su tiempo, y la relectura de sus proyectos y por ende, la revisión de sus fotografías realizadas por Férriz y a veces por el mismo, sin duda fueron uno de los instrumentos más importantes en la elaboración de sus nuevos proyectos.

4.2 El papel de los medios especializados

La finalidad última de todas las fotografías con las que contaron los arquitectos, fue la de incorporarse a los medios de divulgación de la época. Mediante la difusión mediática de la arquitectura, las imágenes se conviertieron en icono fueron un símbolo de la nueva imagen moderna. Las fotografías de este modo, narraron la historia de la arquitectura, acercando al público al conocimiento de la misma. En el caso del que nos ocupa, gracias a estas publicaciones y al archivo fotográfico de Francisco Cabrero, podemos seguir analizando su arquitectura, la que fuera una de las cuales supuso la confirmación de la época moderna en España. Las publicaciones fueron además mecanismo para la creación de nueva arquitectura, la revisión arquitectónica del panorama nacional, así como el internacional, por parte de los arquitectos les sirvió a estos profesionales, para crear nueva proyectos, atendiendo a los cánones de la modernidad, las imágenes salvaron las barreras del lenguaje, pudiendo difundir así, la arquitectura más allá de cualquier frontera.

[4] Alberto Grijalba Bengoetxea. Cabrero: la arquitectura de Francisco Cabrero (Valladolid: Secretariado de Publicaciones e intercambio editorial, Universidad de Valladolid, 200), 95.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Por todo esto, el objeto de todas las fotografías estudiadas del legado de Francisco Cabrero, fue la de incorporarse a los medios de divulgación para mostrar y detallar su obra, incorporándola así al panorama arquitectónico de la modernidad. Las publicaciones especializadas, revistas y libros se convirtieron en el medio a través de los cuales los profesionales de arquitectura dieron a conocer y de la misma manera recibieron, la nueva arquitectura. Las fotografías fueron cobrando importancia frente al texto y las otras formas canónicas de representación, configurándose como el instrumento indiscutible para el conocimiento arquitectónico y sirviendo como argumento para la construcción crítica de la cultura arquitectónica. En palabras de Héctor García Diego "Esta coalescencia entre el hecho y el relato ha hecho que las revistas hayan jugado un papel determinante. No sólo sirvieron como vehículo para la transmisión de información en el panorama arquitectónico del siglo pasado, sino que además adoptaron un papel crucial en la propia gestación de la etapa moderna[5]".

Con el estudio descriptivo de estas publicaciones los arquitectos tomaron conciencia de las necesidades que el panorama nacional e internacional demandaba y supieron adaptarse a los nuevos retos materiales, estructurales e incluso compositivos que este nuevo tiempo traía consigo.

Varias publicaciones de la época se hicieron eco de las obras de Cabrero a través de la fotografías de Férriz, los textos juntos con el soporte visual que estas ofrecían ayudaron a difundir y hacer presente, la arquitectura de Cabrero, que terminaría por fijarse en la memoria del público y llegando aún a nuestros días.

Con la publicación en los medios se cierra el ciclo que comenzó con el encargo fotográfico. El fin último con el que fueron concebidas, tuvo lugar cuando estas aparecieron publicadas en los medios especializados, se configuraron entonces así como el instrumento ejemplar para la representación, el análisis y la crítica de la arquitectura construida.

5. Referencias

ASÍS CABRERO TORRES-QUEVADO, F. (1992). *Cuatro libros de arquitectura*.

Madrid: Fundación Cultural COAM.

AIZPÚRUA, JM. (2004). *José Manuel Aizpúrua, fotógrafo: la mirada moderna*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

BALDWIN, G. (2013). *Architecture in photographs*.

BARTHES,R. (1988) *La Cámara Lúcida: Nota Sobre La Fotografía*. Barcelona: Paidós.

BERGERA, I. (2014). *Fotografía y arquitectura moderna en España =*

photography & modern architecture in spain : 1925-1965. Madrid: La Fábrica.

BERGERA, I., LAMPREAVE, R. (2012). *La ilusión de la luz: arquitecturas*

y fotografías del siglo XX. Madrid: Lampreave.

BEER, O. (2013). *Lucien hervé*. Photo poche. Vol. 139. Paris: Actes Sud.

BEJAMIN, W. (2004). *Sobre La Fotografía*. Valencia: Editorial Pre-Textos.

[5]Héctor García-Diego ha sido el secretario secretario de las ediciones del Congreso Internacional Historia de la Arquitectura Moderna Española (2010, 2012). Héctor García-Diego."Las revistas de arquitectura (1900-1975): crónicas, manifiestos, propaganda". *Revista de Arquitectura*, 14, 99-104.2012

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

CABRERO, F (1990). *Francisco Cabrero: Medalla de Oro de la Arquitectura*

1990. Madrid: Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España.

FLORES, C. 1961. *Arquitectura española contemporánea*. [Madrid]: Aguilar.

GRIJALBA BENGOETXEA, A. (2000). *Cabrero: La arquitectura de Francisco Cabrero*. [Valladolid]: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, Universidad de Valladolid.

CLIMENT ORTIZ, J. (1979) *Francisco Cabrero, arquitecto: 1939-1978*. Madrid:Xarait Ediciones.

PIÑÓN, H. (2006). *Teoría del proyecto*. Col-lecció d´Arquitectura 24, Edicions UPC, Barcelona.

MARZAL FELICI, J. (2007). *Cómo se lee una Fotografía: Interpretaciones de la mirada*. Madrid: Cátedra.

SONTAG, S. (2008) *Sobre La Fotografia*. Debolsillo.

RUIZ CABRERO, G. (2007). *Legado Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo*. Madrid: Fundación COAM.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE FOTOGRAFÍA

Congreso Internacional sobre Fotografia
UPV, 5 y 6 octubre 2017

Doi: http://dx.doi.org/10.4995/CIFo17.2017.6708
ISBN: 978-84-9048-604-7

Navengando en la dualidad . La fotografía como el lugar de lo siniestro

Ana Isabel Cajiao Nieto
Doctora en Historia del Arte de la Universidad de Barcelona
anicajiao@gmail.com

Abstract

With the emergence of digital technology, photography has become a primary means of relating to ourselves and the reality that we inhabit. It is standard practice now to catalogue each and every experience in an infinite series of photographic images, without however considering the consequences of this practice and the fragility of our perception.

Given the nature of photography and its expanded technological possibilities, it has become increasingly difficult to distinguish between reality and fiction. Plagued by uncertainty before lived experience, the subject is overcome with a sense of the uncanny and is forced to confront his darkest secrets and his deepest fears.

Drawing on Freud's definition of the uncanny, my talk explores the mechanisms through which photography presents itself today as a privileged site for the expression of this unsettling eeriness, illustrated most pointedly in Sally Mann's series *Immediate Family* (1984-1994) and Moira Ricci's *20.12.53-10.08.04* (2004-2014). Exploiting the medium's capabilities, including its ability to evoke a troubling response to an apparent comforting and familiar scene, these representations of both family and childhood betray a disquieting side in their expression of the uncanny.

Keywords: *Unheimliche, Reality, Fiction, Family, Limits*

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Resumen

Con la llegada de la tecnología digital la fotografía se ha convertido en uno de nuestros principales medios de relación con la realidad que nos rodea y con nosotros mismos. Hemos adquirido la costumbre de transformar cada una de nuestras experiencias en un catálogo infinito de imágenes fotográficas, obviando las consecuencias de dicho acto y la fragilidad de nuestra percepción.

Debido a las opciones que ofrece la tecnología y a la naturaleza misma de la fotografía, distinguir la realidad de la ficción se ha convertido en una ardua labor. El sujeto, desprovisto de toda certeza frente a lo experimentado, es invadido por la sensación de lo siniestro y es obligado a confrontarse con sus más secretos deseos y sus más profundos temores.

A partir de la definición freudiana de lo ominoso, la presente comunicación indaga –por medio de las series fotográficas *Immediate Family* (1984 – 1994) y *20.12.53 – 10.08.04* (2004 – 2014) de las artistas Sally Mann y Moira Ricci respectivamente– los mecanismos a través de los cuales la fotografía se presenta en la contemporaneidad como una vía privilegiada para la manifestación de lo siniestro.

Gracias a las características de la fotografía, incluso aquello que debería resultarnos familiar y acogedor se transforma en perturbador, y las representaciones de la familia y la infancia se delatan como núcleos desencadenantes de la sensación de lo siniestro.

Palabras clave: *Unheimliche, Realidad, Ficción, Familia, Límites*

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

NAVEGANDO EN LA DUALIDAD
El lugar de lo siniestro en la fotografía contemporánea[1]

1. Introducción

Con una cámara frente a los ojos empieza actualmente la vida de la mayoría de individuos del mundo occidental. Desde antes de nacer, la vida de las personas es registrada en cada uno de sus pasos evolutivos[2]. Cada instante de la existencia es transformado en una imagen fija y cada expresión del rostro es atrapada por la cámara fotográfica para ser conservada a través del tiempo. Mientras las formas de nuestro cuerpo varían y nuestro rostro se transforma, el lente fotográfico bloquea la posibilidad del cambio y reproduce situaciones de otra forma imposibles de recordar.

Con la aparición de la tecnología digital la fotografía se impone como el medio por excelencia para registrar, recordar y memorizar la realidad. En muy pocos años su presencia se convierte en un factor determinante de nuestro diario vivir y la posibilidad misma del fotografiar se transforma en un vicio del que ya no sabemos cómo liberarnos. La dependencia de la cámara se hace latente en cada uno de nuestros actos, apropiándose, no sólo de la reconstrucción del pasado, sino sobre todo de la confirmación del presente.

La realidad se halla, de un momento para otro, atada de manera indisoluble a su continua representación y nuestros parámetros de valor, sobre lo que es digno de ser fotografiado y lo que merece ser experimentado, se ven igualmente trastocados. El acto de fotografiar y fijar de manera automática un específico retazo de realidad ya no se encuentra necesariamente determinado por la exclusividad del momento sino más bien por el deseo de legitimar su existencia. Y así, como hasta hace unos años era la importancia o la fuerza de la situación lo que determinaba la creación de una fotografía, ahora es la existencia de esa fotografía lo que nos permite asumir como plenas las experiencias vividas o las historias rememoradas.

[1] El presente trabajo desarrolla uno de los apartados de investigación contenidos en la tesis doctoral *El lugar de lo siniestro en la fotografía contemporánea. Realidad y ficción, identidad y muerte,* defendida en la Universidad de Barcelona en fecha 21 de diciembre 2016.

[2] Durante los últimos seis o siete años se ha difundido incluso la costumbre de fotografiar el momento del parto. Fotógrafos profesionales ofrecen sus servicios para acompañar a madre, padre e hijo durante aquel instante tan íntimo, difícil y esencial del inicio de toda vida transformando, de este modo, las sensaciones experimentadas en imágenes de concurso internacional (anualmente la *International Association of Professional Birth Photographers* organiza un concurso internacional donde premia las mejores fotos de parto). Cada vez más nos es concedida la posibilidad de vernos a nosotros mismos en las fases más remotas de nuestra existencia, fundiendo de este modo, de forma imprevisible la potencia de la experiencia con la existencia de su retrato fotográfico. La experiencia de nacer y de parir también han sido absorbidas por la necesidad de verlas transformadas en una imagen fotográfica.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

"Toda fotografía promueve, profundiza y alienta nuestro fantasma de una relación directa con lo real", nos dice Rosalind Krauss (1990), puesto que es a través de ella que exteriorizamos nuestra visión del mundo, fijamos en el tiempo lo fugaz de lo observado y nos apropiamos de las sensaciones experimentadas. La fotografía adquiere entonces la importante función de visualizar nuestros más profundos deseos y mediante el realismo de la imagen desatar nuestros mecanismos de identificación y proyección. A través de ella adquieren imagen y apariencia lugares, personas y circunstancias con las cuales no tenemos contacto, así como la forma en que queremos ser vistos y recordados a lo largo de los años se materializa y se confirma como verdadera gracias a esta superficie que corrobora su realización.

La fotografía se presenta entonces como la manifestación visible de los deseos que habitan el interior del sujeto y actúa cual membrana protectora capaz de moldear, encuadrar y trastocar la proyección exterior del mundo íntimo del observador, adoptando el mismo aspecto de la realidad, constituyéndose como una parte más de la misma. La fotografía nos invita a ir más allá de lo visible y explorar, bajo la apariencia de lo verosímil, universos lejanos y desconocidos que transitan entre la realidad y la ficción.

La prueba fotográfica aún hoy sigue siendo aceptada como un testimonio real e irrefutable de los acontecimientos. La consciencia de su fácil manipulación y de la inevitable subjetividad que rige su creación, tropiezan con la experiencia y con la manera en que hemos aprendido a verla, entenderla y pensarla. Conocer la fragilidad de la verdad representada no nos ha hecho inmunes a la vulnerabilidad de creer en lo observado, sino que, por el contrario, nos ha hecho esclavos de su presencia: "Creer que la fotografía testimonia alguna cosa, implica, en primer lugar, precisamente eso, creer, tener fe" (Fontcuberta, 1997). La fotografía se halla entonces suspendida entre la realidad y la ficción: la realidad de los eventos, paisajes, objetos y sujetos que la habitan (el famoso *haber estado ahí* de Barthes) y la ficción de su narración.

El aspecto realístico de la imagen, así como su contigüidad con la realidad material representada, sitúan a la fotografía en una posición privilegiada dentro de los mecanismos de percepción del espectador y abren frente a éste un rico universo de posibilidades interpretativas y emocionales. Del mismo modo, la descontextualización de lo fotografiado, así como la infinidad de interpretaciones junto a los cuales puede presentarse la imagen, hacen de ella un campo idóneo para la proyección de nuestros propios deseos y fantasías. Este carácter subjetivo de la fotografía y la inevitable intervención del azar hacen de la

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

imagen fotográfica una frágil huella de la realidad y una prueba de veracidad cargada de una cierta dosis de ficción.

El espectador se ve entonces sumergido en un universo de indefinición, en el que lo visto se funde con lo imaginado y la realidad se construye sobre la visualización de lo experimentado. Desde esta perspectiva, identificar los límites entre la realidad y la ficción resulta una ardua labor y por ende, establecer los parámetros de referencia, para distinguir nuestro entorno y construir nuestra propia identidad, se revela una desconcertante tarea de continua indagación. La inquietud y la angustia se instalan como sensaciones predominantes dentro del sujeto, dejándolo así a la deriva de la inevitable experimentación de lo siniestro.

2. Objetivos

La presente comunicación tiene como objetivo indagar de qué manera la fotografía se presenta como un campo ideal para la manifestación de lo siniestro (*Das Unheimliche*) y como por medio de la representación de la familia y la infancia, hasta las imágenes aparentemente más inocuas son capaces de atravesar las barreras de protección del individuo dejando al descubierto sus más profundos temores.

El análisis de las series fotográficas *Immediate Family* (1984 – 1994) de la artista norteamericana Sally Mann y *20.12.53 – 10.08.04* (2004 – 2014) de la italiana Moira Ricci nos permitirán adentrarnos en aquellas características –tanto de la imagen fotográfica como de la representación misma de las nociones de familia e infancia– que desmontan nuestras creencias y nuestras estructuras mentales y emocionales, dejándonos navegando en la dualidad entre la realidad y la ficción, entre lo familiar y lo desconocido. La familia y la infancia, en principio fuentes de bienestar, seguridad e inicio de vida, se desvelarán por el contrario como un campo cargado de pérdidas y amenazas de ausencia.

3. Desarrollo del análisis

La pérdida del límite entre la realidad y la ficción es, según Sigmund Freud, uno de los principales factores desencadenantes de la sensación de lo siniestro, como lo explica en su ensayo *Das Unheimliche,* publicado en 1919. En él, el psicoanalista vienés se atreve a explorar por primera vez el campo de la estética y se enfrenta a la difícil tarea de teorizar, de

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

manera clara y rigurosa, uno de los conceptos más complejos e indefinibles del campo de la sensaciones. Lo siniestro o lo ominoso, como ha sido traducido al español el término alemán *Das Unheimliche,* se refiere a todo aquello que debiendo permanecer oculto ha sido revelado y en su aparición ha transformado en desconocido lo que hasta ese momento resultaba familiar.

Según Freud, una de las situaciones más comunes en las que se manifiesta en el sujeto la sensación de lo siniestro es justamente cuando sus fantasías o sus temores se hacen realidad, o viceversa, cuando aquello que era considerado como real se descubre como una ficción. Frente a esta inversión en la percepción de los acontecimientos, el individuo es invadido por una extraña sensación de difícil definición que lo sitúa justo en la frontera, en la zona de transición entre el bienestar y el terror. El sujeto es súbitamente catapultado al borde del abismo de sus más profundas sensaciones, y los temores o los deseos no resueltos emergen a la superficie transformados en nuevas incertidumbres.

Frente a la pérdida de referentes claros mediante los cuales leer y entender el propio entorno, emergen a la luz la inseguridad, la angustia y la ansiedad frente al vacío, a la pérdida y a la ausencia que conllevan la desaparición de los límites. Sin la contención de las formas y la percepción de las barreras que definen los cuerpos y los contornos, el sujeto se ve obligado a confrontarse con el caos, pero también con la inevitable disipación que acompaña la muerte.

La naturaleza ambivalente de la fotografía, suspendida entre la realidad y la ficción, la convierte en una vía idónea para el despertar de lo siniestro, y representaciones tan comunes y cercanas a todos, como son los álbumes familiares y o los retratos infantiles, se revelan como potentes imágenes capaces de rasgar el velo de la belleza que cubre lo representado. Como afirmaba Rosalind Krauss:

> Este sujeto, provisto de una visión que se sumerge profundamente en la realidad y al que la acción de la fotografía da una ilusión de dominio, parece no soportar una fotografía que borra las categorías y erige en su lugar el fetiche, lo informe, la inquietante extrañeza (1990)

La obra de arte, cobijada por la membrana protectora de la ficción, le ofrece al espectador la posibilidad de enfrentarse al monstruo de sus propios temores y descargar en aquellas imágenes la potencia plena de su incertidumbre interior. Por terrible que sea la visión del espectro construido su explícita ficción sosiega nuestra intranquilidad.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

3.1 Sally Mann[3]

En 1992 Sally Mann (Virginia, 1952) irrumpe en la sociedad católica estadounidense con la publicación de su tercer libro fotográfico *Immediate Family* (1984 – 1994). La publicación, compuesta por una selección de sesenta fotografías de sus tres hijos (en ese momento entre los 4 y los 10 años), desata en Estados Unidos una terrible polémica por parte de grupos cristianos conservadores que ven en aquellas imágenes un atentado contra el respeto y la dignidad de los menores: "Vender fotografías de niños desnudos para el propio provecho es inmoral" afirma el evangelista Pat Robertson (Cantor, 2006).

Las fuertes acusaciones de pedofilia, incesto, explotación y pornografía de menores, de las que fue víctima la fotógrafa, esconden las verdaderas inquietudes y temores de una sociedad empeñada en negarse a ver más allá de las superficies y las apariencias. Una sociedad católica americana construida sobre las censuras morales, las imposiciones, las costumbres y los excesos, para la cual las fotografías de Sally Mann se presentan como un elemento discordante dentro de los hábitos visuales y las nociones preestablecidas.

En la introducción del libro *Immediate Fammily* encontramos la siguiente declaración de la artista: "estamos tejiendo una historia sobre lo que significa crecer. Es una historia complicada y en la que algunas veces intentamos abordar los grandes temas –ira, amor, muerte, sensualidad y belleza. Pero contamos todo esto sin temor y sin vergüenza" (Mann, 1992). Con estas sencillas palabras Mann nos ofrece las claves de lectura necesarias para aproximarnos a su trabajo y enfrentar con interés las incógnitas que en él se esconden.

El característico estilo de Sally Mann –guiado por el placer de representar la belleza de lo cotidiano y a través de ella despojar a la realidad de sus apariencias– nos lleva a enfrentarnos con unas imágenes en las que la ternura se entreteje con la crudeza de la complejidad humana, y los retratos de sus hijos Virginia, Jessie y Emmett se delatan como una vía de acceso a cuestiones de más amplia visión.

Son fotografías que nos invitan a observar la infancia desde una perspectiva crítica, en la que tienen cabida tanto las ilusiones y las fantasías infantiles, como la desilusión o el temor hacia la edad adulta; son imágenes destinadas a irrumpir en nuestro imaginario y recomponer, mediante el silencio, nuestros conceptos preconcebidos sobre la niñez.

[3] La presente comunicación se publica sin las fotografías de Sally Mann debido a la falta de autorización por parte de la artista.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Desde la perfección de la técnica y un llamado a la tradición de la fotografía analógica, Mann revuelve todos nuestros habituales parámetros de aproximación al mundo infantil y pone bajo tela de juicio ese carácter puramente lúdico y angelical al cual nos hemos acostumbrado a asociar la niñez. Atrapados bajo el poder petrificante del lente fotográfico, Jessie, Virginia y Emmett se exhiben sin prejuicios frente a la mirada del observador. Desinhibidos y desnudos exponen sus momentos de intimidad, de juego, de dolor y de fantasía, protegiéndose únicamente bajo la distancia espacio temporal que impone la misma fotografía.

Repentinamente, la desnudez y espontaneidad del cuerpo infantil, que durante largos siglos ha sido elogiada, buscada, representada e incluso asociada a la pureza de la niñez[4], bajo la mirada de Sally Mann se convierte en un elemento más de desconcierto y temor. Dicha desnudez desviste no sólo los cuerpos sino también nuestros prejuicios, dejando al descubierto de la mirada una sensualidad ya latente en el sujeto desde sus primeros años de vida, así como el resto de elementos que componen la sensibilidad humana.

La fotógrafa nos guía hacia una percepción desinhibida de las formas, de los contrastes y de las sombras y nos invita a explorar la realidad desde el otro lado del espejo. Escribe Mann,

> Ahí está la paradoja, nosotros vemos la belleza y vemos el lado oscuro de las cosas. […] Los japoneses tienen una palabra para esta doble percepción: *mono no aware*. Esto significa algo así como "belleza teñida de tristeza" (Mann, 1992)

El blanco y negro de las fotografías, así como el impertérito uso del analógico, remiten al espectador a un doble juego de referencias. Por una parte, recuerdan aquellos inquietantes retratos infantiles que, en los inicios de la fotografía, plasmaban sobre el papel la imagen de niños recién fallecidos y en los que la presencia infantil –antes que sinónimo de inocencia y despreocupada alegría frente a la vida– era un recordatorio de ausencias y de anticipada fractura dentro del núcleo familiar. La fotografía infantil se asociaba de esta manera de forma natural a la muerte y en cuanto tal se asumía su representación.

Pero, por otra parte, las fotografías de Sally Mann son efectivamente las fotografías de sus hijos durante los meses de verano, es decir una selección de momentos de vida cotidiana y familiar fijados sobre el papel en cuanto representativos de una vida en común. Desde esta

[4] Escribe Philippe Ariès "Resulta ocioso buscar más ejemplos de este tema que se vuelve convencional [la desnudez del infante]. Lo veremos en su etapa final en los álbumes de familia, en los escaparates de los «fotógrafos de arte» de antaño: bebés que muestran sus nalguitas únicamente para la fotografía, pues estaban cuidadosamente cubiertos, envueltos en pañales y bragas, niñitos y niñitas a quienes se vestía para la circunstancia únicamente con una bonita camisa trasparente. No había niño del que no se conservara su imagen desnuda, desnudez directamente heredada de los putti del Renacimiento". (Ariès, 1960, pág. 73).

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

perspectiva, *Immediate Family* podría ser vista como un compilatorio de recuerdos de un pasado efectivamente vivido y conservado en el álbum familiar de la autora, un recorrido visual particularmente íntimo sobre situaciones tan personales como la vida de sus pequeños.

Sin embargo, en este caso, a diferencia de la mayoría de álbumes familiares, la figura adulta ha desaparecido de la escena. Aquí lo que cuenta es el mundo de estos menores, sus historias, sus fantasías, sus pasiones, su presencia en cuanto individuos. Con sus miradas y sus desinhibidos comportamientos sus protagonistas nos hacen cómplices de un universo que dialoga entre la fisicidad del cuerpo –frágil y propenso a los golpes, las caídas y las heridas– y la ligereza y fluidez de una inmaterialidad cercana a la de los sueños. Son sujetos que se presentan ante nosotros con toda la potencia de un carácter latente, más cercano al imaginario del adulto que al del niño, y es aquí justamente donde hallamos el punto de quiebre con aquellos esquemas visuales a los cuales nos hemos acostumbrado a lo largo de los siglos.

Desde la fotografía nos sentimos observados, ellos nos miran fijamente, a veces con indiferencia a veces con actitud retadora; extienden así su presencia hacia un más allá fuera del marco establecido y nos sumergen en su propio universo haciéndonos partícipes de ese espacio fotográfico. La misma artista declara:

> Cuando me paro detrás de la cámara y mis hijos se paran en frente de ella, yo soy una fotógrafa y ellos son actores, y juntos estamos haciendo fotografías. […] El hecho es que ellos no son mis hijos; ellos son figuras sobre papel de plata deslizados fuera del tiempo. (Mann, 2015).

Pero en estas fotografías también está presente la artista, tanto como madre que como fotógrafa. No podemos dejar de ver en estas imágenes un deseo de apropiación, por parte de Sally Mann, de una realidad que le es tan propia como ajena, tan presente como evanescente. La infancia de aquellos pequeños que son sus hijos, es también en parte su propia infancia, y a través de su extensivo reportaje fotográfico, detalladamente escenificado, la artista parece querer recrear y aferrar por medio de las imágenes un pasado y una parte de sí inevitablemente perdidos.

Nos resulta, entonces, difícil no ver en estos retratos una proyección de la artista en aquel "Otro" que no es ella misma, pero con el cual se identifica y no puede hacer a menos de reconocerse. Ellos son su doble, la extensión de su propio ser sobre unos cuerpos ajenos al suyo, que le son tan extraños como familiares, tan disímiles como iguales al suyo. En ellos Sally Mann encuentra su propio pasado, reconoce sus rasgos y tal vez sus gestos, se ve, se

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

observa en un tiempo vivido, experimentado y pasado. Por medio de las fotografías la artista explora su propio yo, reconstruye los recuerdos y alimenta las fantasías de una identidad perdida (la suya como niña) y se aferra a la posibilidad de salvaguardar del olvido estas otras identidades al borde de la extinción.

Esas miradas nos atraviesan, nos hablan y nos reconducen a nuestro propio pasado, a los recuerdos de nuestra propia infancia, en la que el placer del juego se alternaba con la frustración de lo fallido, con el dolor o con la ira. Pasmados para siempre en ese instante y en esa apariencia estos niños nos observan, desde "una superficie que sólo es plana para disimular y al mismo tiempo indicar la profundidad que la habita" (Didi-Huberman, 1992). Estos sujetos nos tientan y nos despojan de las armaduras que nos hemos construido para enfrentar la evanescencia de nuestras vidas.

La fuerte presencia de las sombras que emergen furtivamente entre contrastados puntos de luz, animan nuestra curiosidad a explorar lo que se nos oculta entre la oscuridad. Porque en ellas "será la sombra la que, como aparición, entidad espectral, *fantasma*, se convierta en signo de ausencia de realidad" (Didi-Huberman, 1992); será la que provoque nuestro deseo de desvelar lo no dicho para contrarrestar nuestra parcial ceguera, será la que nos tiente a ver en su indefinición la amenaza de la pérdida y el vacío de la muerte.

Mann nos sitúa en el limbo entre la realidad y la ficción, en medio de unas escenas que sabemos que han sido tan reales como ficticias, nos enseña unos instantes de vida que rompen nuestros esquemas preestablecidos y dejan al descubierto una infancia que sobrepasa las normas establecidas para su representación y por ende para su propia concepción. Son imágenes que trastocan nuestra sensibilidad y tientan nuestra percepción, porque en medio de su ambivalencia –entre la ternura de la niñez y la complejidad de la condición humana– provocan nuestros recuerdos y alientan nuestros deseos más profundos o nuestros temores más arraigados. Los niños fotografiados son tan reales como sus nombres propios y su madre nos indican, pero son a la vez tan ficticios como el rol que actúan y que les ha sido asignado por el contexto y el tiempo vivido.

3.2 Moira Ricci

Como sucede con la obra de Sally Mann, también en el caso de la artista italiana Moira Ricci (Orbetello, 1977) es la evanescencia del tiempo la que marca el paso de la creación. La certeza de la muerte, pero también el vínculo con el propio lugar de origen y sus lazos

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

afectivos, así como la necesidad incontrolada de reelaborar la ausencia de lo perdido, son los hilos conductores que tejen vida y obra de la artista. Su trabajo se construye sobre la nostalgia por el paso del tiempo y una búsqueda constante por reconstruir lo vivido y otorgarle imagen a los recuerdos.

Será, sin embargo, a partir del 2004, a raíz de la muerte inesperada de su madre, que su vida y su proceso creativo sufrirán un cambio radical. El dolor provocado por esa pérdida la llevará a dar origen a la obra *20.12.1953 – 10.08.2004* (2004 – 2014) que marcará de manera definitiva el recorrido artístico de Ricci. La obra nace luego de un largo proceso de recuperación de todas las fotografías de su madre, desde la infancia hasta la adultez, y se construye gracias a una detallada labor de manipulación digital mediante la cual la artista se incluye dentro dichas fotografías, convirtiéndose así en una protagonista más de la escena fotografiada.

Moira se apropia de la moda correspondiente a cada momento y asume una pose en perfecta armonía con el resto de la composición. El retoque, estudiado y trabajado con una metódica atención, no desvela en ningún momento la trampa visual que la artista tiende al espectador y la imagen, lejos de despertar cualquier sospecha sobre su veracidad o falsedad, se presenta ante nuestra mirada como una fotografía más de un habitual álbum familiar.

En una entrevista con Giulia Simi, Ricci afirma:

> Necesitaba entrar en las fotos de mi madre porque la quería volver a ver viva y sólo en las fotos lo estaba. Durante algunos días creí que era más factible entrar en un trozo de papel que pensar en la ausencia, en el hecho de que ella ya no estaría más y que no la habría vuelto a ver nunca más.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Fig. 1. *Fidanzati*, de la serie *20.12.53 – 10.08.04*, 2004

La fotografía se impone entonces, frente a la mirada de la artista, como el único espacio posible en el cual enfrentar el dolor de la pérdida. La inexorabilidad del paso del tiempo y la incontrolable desaparición de las etapas de la vida, llevan a Ricci a buscar en la verosimilitud de la imagen fotográfica un modo para transformar la realidad y recrear, a través de las huellas visuales impregnadas sobre el papel, el pasado y el presente deseado.

Esta relación inmediata entre el dolor por la muerte de la madre y la búsqueda incesante de su presencia en medio de las fotografías, no puede más que remitirnos a la idea ampliamente desarrollada por Roland Barthes de la existencia de "«un lazo umbilical» entre la mirada y las radiaciones emanadas del cuerpo fijado en la imagen […] el hijo en duelo que resucita a la madre a partir de su cuerpo y del suyo propio" (Casals, 2015). También en el caso de Barthes –y su famoso texto *La Cámara lúcida*– es el dolor provocado por la pérdida de su madre y la ansiosa búsqueda de su recuerdo entre las fotografías de familia lo que desata la reflexión. La fotografía se presenta frente a los ojos del autor como el único medio posible para recuperar la dulzura y la calidez del recuerdo del ser amado y su naturaleza deíctica se desvela como un importante valor simbólico y emocional, determinado por ese vínculo que une a la imagen con la muerte y con la infancia.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Pero si para Barthes el valor de la imagen se limita a una experiencia subjetiva de lo observado que hace completamente inútil publicar la Fotografía del Invernadero[5], para Ricci es justamente el visualizar y alterar las fotografías de su madre lo que le da valor al documento fotográfico, permitiéndole dotar de un carácter de realidad su desesperada búsqueda de un último contacto con la persona desaparecida y asumir bajo esta visión del imposible el dolor de su partida.

La mirada, vista desde todas sus posibilidad, se presenta entonces ante Ricci como la clave de acceso a ese diálogo silencioso que instaura con su madre y a través del cual logra activar, por medio de la imagen, el anhelado encuentro entre dos temporalidades, entre dos vidas y dos momentos. Es a través de sus ojos que la artista hace una revisión insaciable de las fotografías conservadas en el álbum de familia y es a través de esta misma mirada que intenta, de todas las maneras posibles, advertir a su madre de la triste tragedia que le tiene prevista el destino. Es así como en todas las fotografías incluidas dentro del proyecto la artista se sitúa lo más cerca posible a la imagen de su madre y desde allí la exhorta con la mirada, la fija, le reclama, en absoluto silencio, que vuelva los ojos ante ella y la observe.

Fig. 2. *Mamma balla,* de la serie *20.12.53 – 10.08.04*

Pero si en el caso de Sally Mann es la mirada de la madre sobre sus hijos lo que guía la reflexión sobre la evanescencia de la vida, en el caso de Moira Ricci será la hija quien, a través de las imágenes, descubra a la madre y procure reconstruir su propia historia a partir de los recuerdos por ella generados. En el intercambio de estas miradas es donde se produce el encuentro, donde se hace posible vencer el temor a la pérdida que conlleva la muerte del otro

[5] "No puedo mostrar la Foto del Invernadero. Esta Foto existe para mí solo. Para vosotros sólo sería una foto indistinta, una de las mil manifestaciones de lo «cualquiera»". (Barthes, 1980, pág. 88).

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

y en el fondo también a la propia muerte. Como afirma Casals, no es la correspondencia entre imagen y realidad lo que importa sino el "encuentro entre miradas en un espacio que remite a los múltiples planos de la memoria y la existencia física." (2015).

La madre de Ricci fotografiada, embalsamada en las distintas fases de su vida no podrá de ninguna manera devolver el llamado de su hija, ni dirigir hacia ella su propio rostro, pero la realidad ahí plasmada –ahora dominio de la artista– es el mundo que ha visto su madre y aquellas fotos no son otra cosa que su propia visión transformada en imagen. Será ahí, en ese punto de sobreposición entre las dos miradas, donde Ricci intentará filtrarse para vencer por fin la distancia impuesta por la vida e instaurar con su madre ausente un eterno diálogo que pueda ser avalado por ese encantador *esto ha sido* de la fotografía.

En cada una de estas imágenes la artista observa el retrato de su madre, pero a través de ella se observa a sí misma, se proyecta en ese rostro, en esos rasgos y en esa historia de vida que navega en las raíces de su propia existencia. En una fotografía como *Autoritratto* (Fig. 3) la superposición de las dos temporalidades y las dos vidas se hace aún más evidente. La fotografía original es un autorretrato de su madre, por lo tanto es el rastro de un breve momento de narcisismo en el que su protagonista adjudica a la imagen la función de espejo y a través de su reflejo explora en soledad su propia identidad. Ricci, sin embargo, se entromete, invade ese paréntesis de intimidad para transformar el autorretrato de su madre en su propio autorretrato. Se sitúa detrás de ella como su sombra, su doble, intenta susurrarle al oído e invadir así con todos los sentidos ese espacio de auto-reconocimiento donde no hay cabida para el otro. La artista no sólo desafía al tiempo y los acontecimientos dictaminados por el destino, sino que como un vampiro absorbe hasta el último rastro dejado por su madre apropiándose de su individualidad.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Fig. 3 Autoritratto, de la serie *20.12.53 – 10.08.04*

En este proceso de reapropiación de las fotografías conservadas en el álbum familiar, Ricci no sólo reconstruye la historia de vida de su madre sino también la suya propia. Se desprende de la materialidad de su propio cuerpo, que la mantiene atada al presente, y crea un alter ego inmaterial, sin tiempo y sin lugar, que lucha para impedir lo inevitable. Mediante la ilusión de la fotografía, Moira Ricci modela y modifica las huellas de su pasado, crea nuevos testimonios de lo acaecido y renueva así la narración de su propia historia familiar.

Pero Ricci se ha dejado atrapar por la mirada petrificante de Medusa y, queriendo a toda costa entrar en aquellas imágenes, se enfrenta también a su propia muerte. La Moira que busca advertir a su madre de los peligros que acechan el futuro no es más que el retrato de su propia inexistencia, un cuerpo vacío de toda linfa vital. En la fotografía no quedará más que su apariencia exterior, los restos de quien era, la mímesis de su ser. Ricci ha logrado sobrevolar las barreras físicas y temporales de su propia existencia para habitar lugares ya inexistentes, pero en este acto de rebelión contra la muerte ha visualizado también su propia desaparición.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Fig. 4 *Mamma, zia Maura e zia Claudia*, de la serie *20.12.53 – 10.08.04*

En esta oscilación constante entre un pasado y un presente que buscan predecir el futuro, la artista se enfrenta a los inevitables vacíos que habitan todo archivo personal. La elección de los recuerdos conservados no sólo implica la eliminación de los que no han sido fotografiados, sino que además cada toma fotográfica delata la experiencia de una futura ausencia, la de aquellos que en el mañana ya no estarán. La imagen fotográfica deja de ser un escudo protector contra el olvido para convertirse en una inevitable evocación de evanescencias.

La constatación de la ausencia, así como el temor al vacío y su insaciabilidad, presentes en la serie *20.12.53 – 10.08.04* de Moira Ricci, despiertan en el espectador la angustia y lo inquietante que caracterizan la sensación de lo siniestro. Detrás del velo de la belleza y el orden de lo familiar que dan forma a la obra de la artista italiana se esconde la ansiedad frente a la posible ausencia de una corporeidad que nos mantenga atados a la realidad, frente a la imposibilidad de un contacto físico que aliente la percepción de nuestro propio ser o la búsqueda inagotable de una identidad personal que se construye entre recuerdos intangibles prontos a modificarse con cada inicio y cierre de día.

A partir de su experiencia personal, Moira Ricci nos ofrece un mundo habitado por fantasías y verdades, donde la memoria se descubre en su esencia y en su maleabilidad, donde la cercanía de lo narrado y la inmediatez de sus imágenes se presentan ante nuestra mirada

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

como reflejo de nuestra propia realidad. Ricci reconstruye poco a poco su propia historia y busca en ella su identidad, pero aferrándose a la potencia de la fotografía y al olor a pasado que la acompaña nos invita a reflexionar sobre los vínculos y los afectos que marcan nuestra propia individualidad.

La presencia explícita y manifiesta de la muerte dentro de toda la serie nos inquieta porque nos obliga a confrontarnos con ese profundo temor a lo desconocido y a la inmensidad del vacío y la soledad. Lo siniestro se hace latente en cada una de estas imágenes gracias a la ambigüedad entre la veracidad y la mentira que les da vida, pero gracias también a esa potencia de la imagen fotográfica que nos permite percibir como real una de nuestras mayores y peores fantasías: tocar y volver a ver a quien ha fallecido.

4. Resultados y conclusiones

A través de los trabajos analizados anteriormente descubrimos que, si bien la imagen fotográfica suele ser vista como una forma para afianzar nuestro sentido de realidad, la fotografía también puede ser fuente de inquietud y perturbación de esa misma seguridad visual. La vulnerabilidad de nuestra percepción nos conduce fácilmente a una recreación adulterada de nuestro universo personal en el que olvidamos la maleabilidad de nuestros pensamientos y la complejidad de aquella memoria que sin interrupción alguna elabora lo experimentado.

La fotografía actúa en el individuo como un escudo protector contra el olvido, la volatilidad del tiempo y la intangible naturaleza de las experiencias. Las imágenes, que por medio de ella se producen, alimentan la ilusión de una relación directa con la realidad y eliminan por un momento la angustia de lo efímero. Lo variable, profundo e informe queda comprimido en una superficie y el sujeto experimenta una sensación de dominio y propiedad sobre aquella que ha decido adoptar como su verdad, pero es ahí justamente donde se anida ese aspecto inquietante y perverso de la fotografía.

Cuando la imagen nos atrae hacia ella seduciéndonos con su belleza y una falsa promesa de veracidad, pero a la vez nos inquieta, nos provoca y nos rechaza, es cuando nos descubrimos atrapados por la sensación de lo siniestro. La fotografía abre frente a nuestros ojos una grieta hacia el abismo interior que nos habita en el que se sobreponen unos a otros los recuerdos removidos, los deseos impronunciables, las fantasías irrealizables. La obra nos sumerge así en ese universo interior donde las imágenes del día a día se entremezclan con el temor al

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

vacío, a la incertidumbre y a la pérdida absoluta de los límites que nos contienen. Cuando la percepción se hace endeble y la realidad incierta, el sujeto "cruza la frontera de su piel y habita el otro lado de sus sentidos" (Caillois, 1935).

Gracias a la tecnología, los límites físicos se hacen cada vez más inciertos y el deseo de sobrepasar las barreras que condicionan las formas del mundo sensible se instala entre los pensamientos colectivos. La idea misma del límite entra en cuestión y las barreras tradicionales entre lo público y lo privado, entre lo exhibible y lo vergonzoso, así como entre las diversas formas de relación se difunden en una amalgama de conceptos en continua transformación.

Ya no sabemos cómo situarnos frente a la realidad, ni bajo cuáles parámetros interpretar las cosas que nos suceden, el límite entre la realidad y la ficción se ha hecho tan sutil y permeable que nos resulta difícil aferrarnos incluso a lo que tendríamos que tener como más seguro, es decir la percepción de nosotros mismos. Las nociones de familia, de infancia, de construcción de vínculos afectivos se encuentran ahora en continuo cuestionamiento y el sujeto se halla por ende perdido en la búsqueda de su propia identidad.

La imagen fotográfica se impone como la herramienta por excelencia para conectar con lo que nos rodea y asimilar de algún modo los acontecimientos de nuestro diario vivir, pero su creación y su misma naturaleza no la hacen ajena a esta misma indefinición.

Frente a la carencia de certezas y de parámetro de interpretación, el sujeto es catapultado al borde de sus sensaciones. El temor hacia el vacío, la ausencia y la desaparición se manifiestan y dan cabida a la sensación de lo siniestro. Es así como la cotidianidad de la fotografía, su carácter verosímil y su estrecho vínculo con la memoria hacen de la imagen fotográfica una vía de acceso privilegiada para la emersión de la inquietante extrañeza.

Referencias

ARIÈS, P. (1960). *El Niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen.* Madrid: Taurus.

BARTHES, R. (1980). *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía.* Barcelona: Paidós

CASALS, J. (2015). *Constelación de pasaje. Imagen, experiencia, locura.* Barcelona: Anagrama, 2015.

DIDI-HUBERMAN, G. (1992). *Lo que vemos, lo que nos mira.* Buenos Aires, Argentina: Manantial.

DUBOIS, P. (1983). *El acto fotográfico*. *De la Representación a la Recepción.* Barcelona: Paidós.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

FONTCUBERTA, J**.** (1997). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili.

FREUD, S. (1919). "Lo siniestro" en Freud, S. *Freud. Obras completas. Vol. 13: ensayos XCVIII-CXII*. Barcelona: Ediciones Orbis, 1988. Págs. 2483 – 2505.

KRAUSS, R. (1990). *Lo fotográfico por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili.

MANN, S. (1992)**.** *Immediate Family*. Nueva York: Aperture.

MANN, S. (2015). "Sally Mann's Exposure" en *The New York Times Magazine*. Versión digital. 16 abril 2015. http://www.nytimes.com/2015/04/19/magazine/the-cost-of-sally-manns-exposure.html?_r=1. [Consulta: 18 de noviembre de 2015]

SIMI, G. "Assenza/presenza in Moira Ricci. Immagine (im)possibile o Iperrealismo?" en *Digicult. Digital Art, Design and Culture*. Revista digital. http://www.digicult.it/it/digimag/issue-052/absencepresence-impossible-images-by-moira-ricci/ [Consulta: 13 de septiembre de 2015]

Vídeo

What Remains: The Life and Work of Sally Mann (Dir. Steven Cantor). Zeitgeist Films. The spirit of the times. HBO / Cinemax Documentary Films in association with BBC & Cactus Three, 2006.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE FOTOGRAFÍA

Congreso Internacional sobre Fotografía
UPV, 5 y 6 octubre 2017

Doi: http://dx.doi.org/10.4995/CIFo17.2017.6715
ISBN: 978-84-9048-604-7

El patrimonio fotográfico y las redes internacionales de Patrimonio Cultural. El caso de Photoconsortium, Europeana y el Archivo Fotográfico Jalón Ángel

Alicia Mellén-Tomás
Archivo Fotográfico Jalón Ángel, Universidad San Jorge, Zaragoza, amellen@usj.es

Abstract

Cultural heritage institutions must be in constant evolution. Society changes at any time and these entities need to adapt to new technologies to show their photographical background to everybody. Some entities which have, take care and study cultural, historic or scientific heritage don't have the knowledge to take advance of social media. For this reason, different international institutions have been born and they have the aim of spreading audiovisual, historical and scientific heritage through Internet.

This is the case of Photoconsortium, a non for profit association whose purpose is the promotion and enhancement of the culture of photography and photographic heritage; and Europeana, Europe's digital platform for cultural and scientific heritage, which provides online access to 45 million of European digitized cultural items from over 3.500 libraries, archives, audiovisual collections and museums.

This research focuses on the work of these internationals entities and gives the example of Jalón Ángel's Photographic Archive as a new partner as well as its experience with these institutions.

Keywords: *Photographic heritage, visual culture, photographic archive, global networking, photography and Internet, spreading*

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Resumen

Las entidades cuidadoras del patrimonio cultural deben estar en continua evolución. La sociedad cambia y estas instituciones han de adaptarse a las nuevas tecnologías acercando sus fondos a cualquier parte del mundo. Pero, no todas las entidades que albergan, cuidan y estudian el patrimonio cultural, histórico o científico tienen los conocimientos o los recursos para sacar partido de la red de redes. Es en este contexto en el que han surgido diferentes entidades internacionales cuyo objetivo es la difusión del patrimonio audiovisual, histórico o científico a través de la red.

Este es el caso de Photoconsortium, una asociación sin ánimo de lucro cuyo objetivo es promocionar y ensalzar la cultura de la fotografía y el patrimonio fotográfico, y también de Europeana, una plataforma digital europea de patrimonio cultural y científico, que ofrece acceso online a 45 millones de objetos relacionados con la cultura de 3.500 librerías, archivos, colecciones audiovisuales y museos.

La presente investigación se centra en el perfil y el trabajo de estas instituciones internacionales, así como el ejemplo del Archivo Jalón Ángel como nuevo socio y su experiencia en las plataformas citadas.

Palabras clave: *Patrimonio fotográfico, cultura visual, archivo fotográfico, redes internacionales, fotografía e internet, difusión*

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Introducción

Actualmente, el mundo *online* es utilizado por los ciudadanos para gestionar cualquier consulta o actividad, de hecho, hoy en día, los artistas y el mundo cultural utilizan la red para darse a conocer. Este gran boom tecnológico ha llevado a que los internautas estén cada vez más informados y tengan más conocimiento sobre el mundo en general. Tal y como dice Watts, "si tuviéramos que caracterizar este particular período de la historia de la humanidad de un modo sencillo, diríamos que se trata del período que ha llegado a estar conectado de un modo más global, más intenso y más inesperado que cualquier otro período anterior." (2006: p. 1)

La red se está convirtiendo en un medio de difusión de la cultura por excelencia, González & De Los Ríos afirman que "en el entorno de la Unión Europea (UE), los sectores de la cultura y la creación representan un 3,3% del Producto Interior Bruto (PIB)" (2013: p.41). De hecho, la digitalización y conservación del patrimonio cultural europeo es el nuevo gran reto mundial. Por este motivo, las instituciones europeas ya se han puesto manos a la obra.

En concreto, Internet ha cambiado la forma que tienen los ciudadanos de acercarse al patrimonio fotográfico. Salvador explica que "apoyando la tarea de recuperación y difusión del patrimonio fotográfico, numerosas instituciones públicas y privadas como archivos, bibliotecas, museos […] han realizado una tarea excepcional con objeto de dar visibilidad a sus fondos en la red" (2015: p.16). Esto permite mejorar la labor de difusión por parte de los archivos y entidades protectoras del patrimonio cultural en general y fotográfico en particular. Anteriormente era más complicado acceder y tener conocimiento sobre nuestro Patrimonio, esto llevó a que el ciudadano tuviera dificultades para el acceso a esta parte de la cultura y casi exclusivamente lo hacían especialistas e interesados en la materia (Moya, 2003).

Es muy común oír que las librerías digitales obtienen éxito mediante las últimas tecnologías 3D como por ejemplo Europeana o el Programa de Memoria del Mundo de la UNESCO, De hecho, "la Unión Europea se ha preocupado de promover el acceso integrado a las colecciones de bibliotecas, archivos, museos y a las industrias culturales para facilitar la difusión web en un entorno de colaboración institucional." (Salvador, 2015, p.16-17). Así, desde finales de los años 90, la Unión Europea ha mostrado gran interés por animar a crear y difundir contenidos digitales europeos en la red.

Este artículo tiene como objetivo principal mostrar y dar a conocer dos programas que buscan dar visibilidad a entidades culturales, concretamente se va a hablar de Europeana y Photoconsortium. Por otro lado, los archivos han multiplicado su forma de difusión a través del mundo *online*. Por este motivo, se va a tomar como ejemplo la nueva incorporación a dichas entidades del Archivo Fotográfico Jalón Ángel para mostrar los beneficios que pueden llegar a ofrecer.

1. Metodología

Para la redacción de este artículo se han usado diferentes metodologías para cumplir con los objetivos de la presente investigación. Para ello, se ha comenzado con una investigación bibliográfica a fondo sobre los diferentes autores y artículos que han tratado el tema de la cultura y el mundo *online*, las entidades europeas Photoconsortium y Europeana y el patrimonio cultural e Internet. De este modo, se ha podido obtener un marco teórico sobre el estado de la cuestión. También se han realizado entrevistas en exclusiva con la jefa de proyecto de Photoconsortium, Valentina Bachi y la directora del Archivo Fotográfico Jalón Ángel, Pilar Irala-Hortal, a quienes se les agradece especialmente su implicación en este artículo.

Por otro lado, se ha hecho una revisión de las actividades *online* y *offline* que realizan las entidades europeas Photoconsortium y Europeana a través de uno de los miembros más recientes, Archivo Fotográfico Jalón Ángel.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Por último, se ha realizado un análisis de las redes sociales (Facebook y Twitter) de Photoconsortium y Europeana para conocer la actividad que generan en estas y el *engagment* que tienen con sus usuarios. Para este fin, se han analizados los datos que ofrecen algunas plataformas *online* como:

- Like Alyzer: Permite conocer la posición que obtienen las instituciones según su actividad en Facebook y la actividad que realizan en esta red social.
- Twitter Reach: Permite ver el alcance que puede llegar a tener la cuenta en base a los últimos 50 tuits recientes.
- Follower Wonk: Comparativa de seguidores, antigüedad en Twitter, media de seguidores por día, porcentaje de *engagement*, entre otras actividades que se podrán observar en el apartado de presentación de resultados.
- Metric Spot: Permite conocer las menciones, los hashtag más utilizados por la entidad, los retuits, favoritos, etc.

2. Análisis

2.1. El patrimonio cultural, la Unión Europea e Internet

El patrimonio cultural digital es considerado por la Unión Europea una de las claves principales del crecimiento económico y de la innovación social según Fresa (2015). De este modo, "la red se convierte en una herramienta cada vez más útil para dar a conocer los contenidos de las fototecas de archivos, bibliotecas o museos" (Aramberri, 2015, p. 69), cambiando la forma de ver el Patrimonio Fotográfico. Queda retratado, según García Cárceles, en el artículo 167, título XIII, del Tratado de Funcionamiento de la Unión Europea (TFUE) donde se especifica que se "impone el mandato de dar relevancia a lo que es común a nuestra cultura europea, documentando aquellas acciones y proyectos que den una idea global de Europa" (2014: p. 25).

En 2002 se creó el Plan de Acción eEurope cuyos objetivos fueron promover contenidos europeos en redes globales y explotar las oportunidades generadas por las tecnologías digitales, según Martínez-Conde (2013). Cobra mayor importancia que, con esta finalidad, "los Estados Miembros y la Comisión Europea debían llevar a cabo conjuntamente una acción específica: la creación de un mecanismo de coordinación de los programas de digitalización de los Estados Miembros" (Martínez-Conde, 2013, p. 139)

Más adelante, en 2005 se puso en marcha una iniciativa de Bibliotecas Digitales (dentro de la estrategia i2020) con el objetivo de crear The European Library (TEL), el problema residía en que la mayor parte del patrimonio cultural y científico no estaba en las bibliotecas, según explica Martínez-Conde (2013). Como se está viendo, Europa puso especial atención en crear unos primeros proyectos dedicados a la difusión de la cultura y el patrimonio en las bibliotecas, sobre todo tomando ejemplo de los proyectos norteamericanos (García Cárceles, 2016).

Es importante que las instituciones cuidadoras del Patrimonio aprendan a utilizar esta nueva demanda ya que es un reto "hacer ese patrimonio accesible a todos los ciudadanos" y una oportunidad que "personas que nunca se atreverían a traspasar el umbral de un archivo lo hagan" y se interesen por sus archivos (Aramberri, 2015, p. 70). Así, cada vez más estas entidades se suman de forma más rápida a esta vía, buscando aumentar su visibilidad.

Una de las acciones más rápidas para conseguir este objetivo es subir contenidos libres de restricciones de cualquier obra. Por ejemplo, como explica Aramberri (2015), la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos publicó en 2008 una parte de sus colecciones en la red social Flickr The Commons. Esta iniciativa fue copiada por archivos y bibliotecas de más países, en cambio, en España en el año 2015 aún no se había desarrollado ninguna, según Aramberri (2015). En todo caso, ya había nacido un nuevo concepto de biblioteca donde no existen barreras físicas ni temporales.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Entre los proyectos europeos para la difusión del Patrimonio Cultural digitalizado se encuentran Europeana y Photoconsortium. Estos proyectos, en general, responden a tres supuestos, como explica García Cárceles (2014). El primero es ofrecer información sobre las colecciones a través de guías, inventarios, catálogos (un ejemplo de esto es el Servicio Iconográfico de la Documentación Francesa que creó su base de datos ICONOS donde se encuentran 1.341 instituciones francesas). Un segundo supuesto es solucionar una necesidad creando manuales de tratamiento archivístico o documental. El tercero es crear normas internacionales, nacionales o locales para uniformar el patrimonio.

Salvador (2015) explica que, en España, los fondos y las colecciones están dispersas en diferentes instituciones y no existe un organismo especializado que coordine los diferentes fondos de patrimonios fotográficos, algo que, por ejemplo, Portugal ya lo lleva a cabo. Es necesario tener y crear un punto de acceso común donde se puedan realizar búsquedas de contenidos en diferentes entidades sin la molestia de tener que entrar en las páginas de cada institución, con diferentes galerías y con diferente nivel de acceso e información.

Un claro ejemplo de las posibilidades y ventajas que el patrimonio cultural digitalizado ofrece son las plataformas Europeana y Photoconsortium. Estas entidades han nacido con el objetivo de invitar a la sociedad a conocer y apreciar la obra artística y científica europea siendo un punto de encuentro entre diferentes instituciones culturales conservadoras del patrimonio cultural europeo.

2.2. Europeana

En 1998 la Comisión Europea para la Conservación y el Acceso (EXPA) realizó un estudio donde se visitó, conoció el trabajo diario y se elaboró un informe sobre la gestión que realizan las instituciones europeas de la memoria con colecciones fotográficas, un total de 141 instituciones, 29 países y 120 millones de fotografías (García Cárceles, 2014).

Rodríguez-Yunta lo define de forma muy clara: "si hay que elegir una noticia de 2008 de especial relevancia e impacto social en el ámbito de los recursos documentales, hay que destacar sin duda el lanzamiento de Europeana" (2009: p. 52). Los comienzos de esta plataforma se encuentran en la política estratégica de la Comisión Europea, i2020. Según Purday, "Europeana es el escaparate del proyecto de bibliotecas digitales i2010 de la Comisión Europea. [...] con el objetivo de ofrecer acceso en línea al patrimonio cultural de Europa" (2008: p.83).

En el año 2000 se instó a los estados miembros de la Comisión Europea a aumentar la digitalización y hacer mayor uso de Internet durante la reunión de Lisboa del Consejo Europeo. En abril de 2005, como explica Ramos Simón & Arquero (2014), seis jefes de Estado y de Gobierno europeos se dirigieron al presidente de la Comisión Europea para crear una Biblioteca Digital. El presidente apoyó esta idea y se establecieron las bases de este proyecto. Definitivamente, no es hasta el año 2007 cuando nace la Fundación de la Biblioteca Digital Europea. La idea de Europeana se creó el 1 de febrero en Fráncfort (Ramos Simón & Arquero, 2014).

Europeana es una palabra latina que significa "europea", el nombre surge igual que la biblioteca de Alejandría, Bodleiana o Gallica (Europa Junta, 2009). El objetivo principal de esta entidad es "compartir la herencia cultural con fines de educación, investigación y disfrute", según la página web de Europeana. Su misión es reunir todo tipo de objetos culturales y científicos digitalizados europeos para que estén un único portal de libre acceso y puedan ser utilizados por cualquier institución o persona en cualquier circunstancia, según García Cárceles (2016). La propia fuente, la página EuropeanaPro, afirma "we work hard to make sure you can find, use and share them: for research, for learning, for creating new things."

Europeana es, "un punto de acceso común, multilingüe, al patrimonio cultural europeo" según Martínez-Conde (2013: p. 141). En 2013 daba acceso a objetos digitalizados de 2.200 museos, librerías, archivos y colecciones

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

audiovisuales de 33 países europeos, unos 20 millones de libros, pinturas, archivos de audio, vídeo, objetos de museos, manuscritos, periódicos y fotografías (Purday, 2013). Incluye bibliotecas de Grecia, Hungría, Rumanía, Bulgaria, Berlín, Helsinki, Irlanda o España, entre otras muchas, según la propia página web de la plataforma.

García Cárceles (2016) afirma que Europeana aspira a ser el principal gestor de patrimonio cultural europeo. Esta entidad "reúne el pasado, presente y futuro de la Unión Europea" en una sola página web que sirve de biblioteca, archivo, mediateca, filmoteca y museo (Europa Junta, 2009, p. 14). La plataforma acerca la cultura y el patrimonio europeo a la sociedad y permite realizar búsquedas libres o mediante filtros: tipo de objeto, idioma, derechos de autor, proveedor. Los resultados pueden enviarse por correo o compartirlos.

Europeana se ha convertido en un modelo para el resto de instituciones. Esta institución, según lo describe Ramos & Arquero, "ha asumido la responsabilidad de promover la colaboración entre los museos, archivos, colecciones audiovisuales y bibliotecas para que usuarios de todo el mundo puedan tener acceso integrado a sus contenidos a través del portal" (2014: p. 33).

Los últimos datos (según la propia página web de Europeana) muestran que la plataforma cuenta con más de 53 millones de objetos digitalizados. Aunque es un número bastante alto, los análisis muestran que son un poco bajos para esta entidad. En referente a España ocupa la quinta posición en cuanto a proporcionador de objetos digitales (ha bajado dos puntos respecto a 2013), siendo Países Bajos el mayor. Europeana ha conseguido convertirse en otro pilar de la Unión Europea bajo el lema único: "Unidos en la diversidad" (Europa Junta, 2009, p. 4)

2.3. Photoconsortium

La organización sin ánimo de lucro Photoconsortium nació a partir del proyecto Europeana. (Fresa, 2015). Photoconsortium se creó el 29 de octubre de 2014, su primera asamblea tuvo lugar en Bratislava el 6 de noviembre del mismo año bajo la presidencia del Profesor Fred Truyen y la vicepresidencia de la Doctora Antonella Fresa (elegidos mediante nominación por los miembros de Consejo Ejecutivo y del Comité Directivo), según explicó en la entrevista la Jefa de Proyecto, Valentina Bachi.

Esta entidad fue fundada por la Comisión Europea con la cobertura de un proyecto que arrancó en 2012 y se llamó Europeana Photography, fue exitosamente completado en enero de 2015, según Bachi. Photoconsortium representa el centro de la experiencia y conocimiento en digitalización y agregación de contenido de Europeana y otros portales. Fresa, vicepresidente de Photoconsortium, lo confirma explicando que "esta entidad es el encuadre para la participación de las nuevas iniciativas y actividades que implican el patrimonio fotográfico a nivel europeo" (2015: p. 74).

Photoconsortium tiene su sede en Italia, donde se encuentra la oficina central que coordina todas las actividades. Bachi define la entidad como "un primer grupo de amigos y compañeros con un mismo interés y, en algunos casos, misma profesión en el campo de la fotografía y el patrimonio cultural y digital". Esta entidad se ha establecido como una asociación con una estructura política independiente, democrática y sin límite temporal de duración. Los miembros de Photoconsortium son de distintos países como Dinamarca, Austria, España, Italia, Bélgica, Finlandia, entre otros.

La importancia de la fotografía para esta entidad queda de manifiesto en su propio nombre. En su página web explican que la fotografía es una conexión directa y efectiva entre la historia y la sociedad, permitiendo a las personas conectar con su pasado y sus compatriotas europeos (Photoconsortium, 2016). Según la jefa de proyecto, Valentina Bachi, es la abreviatura de "International Consortium for Photographic Heritage".

Esta asociación tiene el objetivo de "ampliar y aumentar los resultados de Europeana Photography, aportando un modelo sostenible para asegurar a largo plazo la conservación de los resultados del proyecto y continuar con los objetivos principales de este proyecto." (Bachi, 2017). Otro de los objetivos que tiene Photoconsortium, según

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Truyen y Fresa (2016), es promover y mejorar la cultura de la fotografía y del patrimonio fotográfico. Este propósito se intenta conseguir a través de difundir, organizar y gestión conferencias, exposiciones, premios, cursos y publicaciones. Estas actividades se ofrecen para los socios, pero también pueden ser creadas por estos.

Los miembros de esta asociación pueden obtener una serie de competencias en forma de guías para cuidar documentación técnica, últimas investigaciones o avances tecnológicos, y promover las mejores y más exitosas prácticas (Truyen y Fresa, 2016). Esta asociación es el lugar perfecto para encontrar expertos y compartir experiencias. Tal y como lo explica Bachi, "Photoconsortium es un centro de expertos en fotografía de Europeana.eu y de curatoriales de las colecciones de fotografías" (2017).

Un ejemplo de actividades que se han creado desde Photoconsortium es "All Our Yesterdays", un viaje fotográfico y multimedia que muestra en una exposición los mejores ejemplos de los fotógrafos digitalizados en Europeana Photography (Fresa, 2015). Se llega a observar cómo "una larga parte de nuestro patrimonio fotográfico cultural es preservado y escondido en álbumes familiares, esto no solo incluye fotografías de boda o retratos de nuestros abuelos, sino interesantes fotografías históricas y sociales" (Fresa, 2015, p. 76).

Photoconsortium ha conseguido crear un mundo de conocimiento donde reúnen archivos, centros de investigación, universidades, entre otros, para poner en común y tratar diversos temas como conservación de los documentos fotográficos antiguos y modernos, difusión, guías, entre otras acciones, según explica la jefa de proyecto de esta entidad.

2.4. Acciones *online* que realizan

A continuación, se va a describir una serie de acciones que llevan a cabo estas entidades para crecer y continuar promoviendo y mostrando la cultura europea. Estas acciones tienen como objetivo unir más a los miembros/socios que forman parte de Photoconsortium y Europeana. Se va a tomar como ejemplo la actividad que ha realizado uno de los miembros más recientes, el Archivo Fotográfico Jalón Ángel. A través de esta entidad, observaremos y conoceremos algunas de las actividades que realizan estas plataformas europeas. Sobre todo, se pondrá especial énfasis en la actividad *online*, pero hay que destacar que mucha de la actividad en la red está basada en acciones *offline*, por lo que también se comentarán.

El Archivo Fotográfico Jalón Ángel es una institución que se creó en el año 2011. La familia del fotógrafo Ángel García de Jalón Hueto, más conocido como Jalón Ángel, cedió todo su legado al Grupo San Valero, institución de la cual es fundador, y se depositó en la Universidad San Jorge. Con el objetivo de difundir y dar a conocer la vida profesional del autor, estos centros han realizado diversas acciones como exposiciones, el Premio de Fotografía, colaboración con entidades privadas como BSH Balay, entre otras.

El patrimonio fotográfico, como parte importante de nuestro patrimonio histórico y cultural, es uno de los pilares de la investigación del ámbito de las Humanidades, por ello, "es necesario valorar las colecciones y fondos conservados en las instituciones públicas o privadas, analizarlas y difundirlas con el objetivo de ponerlos a disposición de la comunidad científica", según explica Lozano (2012: p. 25). Por ello, el Archivo Jalón Ángel pone a disposición de quien lo desee su fondo a través de su página web, mediante la catalogación de su obra (fotografías y bibliografía de Jalón Ángel) y actividades públicas. Su incorporación a Europeana y Photoconsortium se realizó de forma casi simultánea. Primero ingresó en la entidad Photoconsortium en septiembre de 2016 y posteriormente en Europeana en abril de 2017.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

2.4.1. Actividades Europeana

La actividad más importante que lleva a cabo Europeana y que realiza de forma completamente *online* es su gran base de datos donde incorpora todos los objetos de cada institución que forma parte de ella. A través de esta, se muestra la cultura europea en un solo portal. García Cárceles explica la importancia de tener una buena base de datos: "Cada vez son más las instituciones que utilizan sus bases de datos para mostrar su colección fotográfica en Internet, y la calidad de las descripciones determina de manera decisiva el éxito o el fracaso de los proyectos de digitalización y difusión en Internet" (2014, p. 37-38). Desde el Archivo Fotográfico se ha podido observar la gran cantidad de horas que lleva este tipo de actividad. La base de datos que solicita Europeana requiere un número de campos específicos con la información completa, permitiendo una búsqueda más eficaz y rápida.

Otras actividades o proyectos que lleva a cabo son el foro Europeana Network y Europeana Professional donde expertos en gestión documental, conservación y digitalización aportan su conocimiento sobre las industrias culturales y buscan estrategias innovadoras para mejorar la forma de mostrar el patrimonio cultural europeo (García Cárceles, 2014). En este caso, el Archivo Jalón Ángel no ha formado parte hasta la fecha dada su reciente incorporación, pero se están proyectando diferentes vías de participación.

Otra actividad, que fue uno de los proyectos que más repercusión obtuvo en el mundo *online* fue la iniciativa Europeana 1914-1918, el objetivo fue crear un Archivo de la Gran Guerra. Fue iniciada por la Universidad de Oxford y se pidió a la gente de Inglaterra que llevase las cartas de familia, fotografía y recuerdos de la guerra para ser digitalizados (Pollé, 2013). Este proyecto comenzó en el 2011 y la idea era que no solo se pudiese mostrar el objeto, sino que además fuese acompañado con su historia correspondiente. Se consiguió reunir más de 2.500 historias relacionadas con más de 45.000 objetos. Fue una acción que muestra el objetivo de la Unión Europea, conservar el patrimonio y ofrecerlo en herencia a las generaciones futuras.

Por último, cabe destacar una actividad reciente e innovadora: "Art Up Your Tab". Se trata de una extensión para el navegador de internet a través de la cual se muestra las pinturas y fotografías que se encuentran en la colección (base de datos) de Europeana. De este modo, el usuario que tiene instalada esta extensión verá una fotografía o pintura del patrimonio audiovisual europeo en cada pestaña nueva, aumentando así el conocimiento sobre el patrimonio cultural, histórico y científico (Bachi, 2017). El Archivo Jalón Ángel, a través de las fotografías que incorpora en su base de datos, formará parte de esta actividad cuando se complete la subida de la base de datos, por lo que las imágenes de su fondo se verán en miles de ordenadores según su base de datos se vaya volcando en la de Europeana.

2.4.2. Actividades Photoconsortium

Una de las acciones que más pone en práctica esta entidad es el *mailing*. Esta actividad permite tener informado a todos los usuarios de una forma rápida y eficaz de las tareas que se ponen en marcha en Photoconsortium. Tal y como afirma Carr & Paul, "el correo electrónico es una modalidad de marketing de empuje (*push marketing*). Con el e-mail enviamos información a nuestros clientes cuando tiene sentido hacerlo en el contexto del plan global de marketing de nuestra entidad" (2011: p. 46).

Desde Photoconsortium se envían correos para informar de nuevas incorporaciones a la asociación, comentar nuevas actividades o propuestas para realizar en un futuro, consultar dudas sobre algún aspecto referente al patrimonio audiovisual o informar de actividades y proyectos *online* y *offline* que se realizan desde Photoconsortium, así como, nuevos artículos en el blog de la página web. El Archivo Jalón Ángel forma parte de la lista de miembros a la que se envían los e-mails y participa generando comentarios sobre las actividades o ayudando a resolver dudas sobre los contenidos tratados.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Fig. 1 Noticia del blog de Photoconsortium sobre cómo conservar el material

La página web en forma de blog informa de las diferentes actividades que se realizan, algunos presenciales o físicos, por ejemplo, los eventos internacionales a los que se han presentado como son EUROMED (una conferencia que se realizó en Chipre en octubre de 2016), sesiones de Networking en Berlín (noviembre de 2016) y Padua (marzo 2017), Congreso de I&R: Imagen e Investigación en Gerona (2016) o una conferencia del Consejo de Archivo Audiovisual Báltico en Vilna (2016). El Archivo Jalón Ángel utiliza este recurso, igual que el resto de los miembros para compartir las exposiciones que realiza, su premio anual o información novedosa como la ampliación de su fondo fotográfico. También es un medio para buscar *partners* para proyectos nacionales o internacionales.

Fig. 2. Noticia en el blog de Photoconsortium: Nueva incorporación: Archivo Jalón Ángel

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Fig. 1 Recomendación en el blog de Photoconsortium sobre la exposición "Cazadores de Imágenes" en Zaragoza

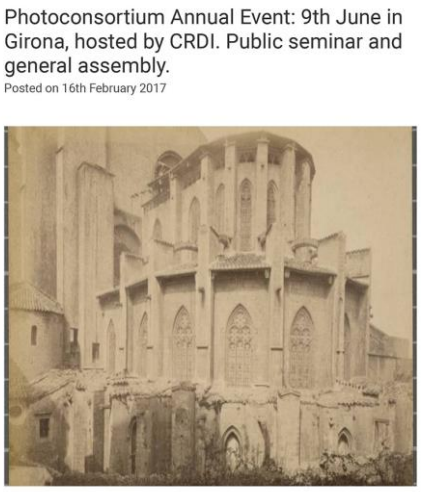


Fig. 2 Noticia del blog Photoconsortium sobre un evento en Gerona

2.5. Análisis de las redes sociales

El análisis de contenido de redes sociales consiste en conocer el grado de actividad que tienen las instituciones protagonistas en este artículo y cuya elección ha estado marcada por su actividad cultural, su importancia y posición a nivel internacional y, además, por tener perfil y actividad en redes sociales. A través de programas de monitorización se ha obtenido información muy concreta sobre el uso que realizan de las redes sociales, el grado de interacción con los usuarios/seguidores, el engagement que tienen con sus seguidores y otras cuestiones relativas a su actividad.

Además, según el estudio de IAB & More than Research (2016), Facebook y Twitter son las más valoradas por los usuarios para informarse y compartir información; y por las empresas para crear un vínculo con sus consumidores. Según Punset, "Facebook sería el tercer país más poblado de la tierra" (2011).

A continuación, se va a realizar una breve descripción sobre el uso que realiza Europeana y Photoconsortium según las plataformas de análisis de redes sociales mencionadas en el apartado de metodología. Es conveniente destacar que el análisis se realizó a comienzo del mes de septiembre de 2017 por lo que pueden haber variado las cifras.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

2.5.1. Análisis Europeana Facebook

Para analizar Europeana en la red social Facebook hemos tomado como referencia los datos que nos ofrece la página Like Alyzer.

Europeana tiene una puntuación total de 60 puntos. La página tiene un total de 102.546 *Me Gusta,* aunque su grado de compromiso por parte de los usuarios es bajo (2%). Esta institución realiza una media de 1.3 publicaciones al día y suele tener una media de 341 *Me Gusta*, comentarios o *shares* por cada post. La combinación que realiza entre las diferentes publicaciones es bastante buena, un 58% van acompañas de fotografía y 5% de vídeo. Utiliza adecuadamente las herramientas que ofrece Facebook, detalla la descripción de la empresa, ubicación, datos de contacto. Realiza eventos en la red social y vídeos en directo (5 cada uno). Le gusta más de 100 páginas lo que favorece el dialogo con sus compañeros de profesión y tiene un buen *engagment* puesto que 2.501 personas suelen hablar de esta página.

Por otro lado, el ratio de respuesta por parte de la entidad es muy bajo (14%) puesto que pueden llegar a tardar en responder 25 horas, lo que es demasiado tiempo. Suele tener grandes reacciones las publicaciones con fotografías publicadas entre las 06.00 y las 09.00 horas. Entre las recomendaciones que realiza este programa gratuito destaca revisar la longitud de las publicaciones (puesto que son demasiadas largas), intentar mejorar la interacción por parte de los usuarios con preguntas o mejorar la coordinación con las publicaciones. Tiene un uso bastante bueno en esta red social, destacando su alto número de seguidores, pero aun necesita mejorar su relación con los usuarios, creando vínculos y entablando conversaciones con ellos.

2.5.2. Análisis Europeana Twitter

Para analizar la cuenta de Twitter de Europeana se utilizarán las herramientas Metric Spot, Tweet Reach y Follower Wonk.

Según Follower Wonk, esta entidad ha realizado un total de 11.360 tuits, sigue a 1.461 personas o instituciones y tiene un total de 29.262 seguidores, con solo 8 años de existencia. Su autoridad social por tanto es de 71 puntos. En el 54% de sus publicaciones son retuits, en el 15% hay alguna mención a otros contactos y en el 34% incorpora un enlace. La actividad de Europeana en Twitter se concentra a las 09.00 horas, pero sus usuarios tienen más actividad a las 10.00 y a las 17.00 horas. Sus seguidores son mayormente de Londres, Bruselas, Ámsterdam. También predominan en EE.UU. y en menor medida Japón o Sudáfrica.

Según Metricspot tiene una autoridad del 78%, con una media de 3.26 tuits al día, de los cuales el 77% son retuiteados y el 91% marcados como favoritos. Además, está en 1.806 listas. Los idiomas en los que suele publicar son generalmente el inglés, pero también utiliza el alemán, francés, español, polaco, entre otros. Por último, según Tweet Reach, su alcance es de 247.676 cuentas. A través de estos datos podemos afirmar que su uso en Twitter es muy bueno, tiene gran cantidad de seguidores y bastante fieles por lo que tiene gran enganche con los usuarios, aunque debería adaptarse a los horarios de sus seguidores para tener más compromiso y fidelidad.

2.5.3. Análisis Photoconsortium Facebook

Para analizar Photoconsortium en la red social Facebook vamos a tomar como referencia los datos que nos ofrece la página Like Alyzer.

Según esta, Photoconsortium tiene una puntuación total de 63 puntos. La página tiene un total de 654 *Me Gusta,* aunque su grado de compromiso por parte de los usuarios es bajo (3.8%). Esta institución realiza una media de 0.59 publicaciones al día y suele tener una media de 3 *Me Gusta*, comentarios o *shares* por cada post. La combinación que realiza entre las diferentes publicaciones es bastante buena, un 33.3% van acompañas de fotografía y 66.7% de enlaces.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Suele tener grandes reacciones las publicaciones con enlaces publicadas entre las 18.00 y las 21.00 horas. La longitud de las publicaciones según LikeAlyzer es correcta (entre 100 y 500 caracteres). Entre las recomendaciones que realiza este programa intentar mejorar la interacción por parte de los usuarios con preguntas, mejorar la coordinación con las publicaciones o realizar publicaciones más interesantes para sus seguidores. Debería mejorar su número de seguidores ofreciendo más contenido que pueda engancharles, además de publicar más habitualmente, mínimo una vez al día. Son unos datos algo bajos que deberían prestar atención y mejorarlos.

2.5.4. Análisis Photoconsortium Twitter

Para analizar la cuenta de Twitter de Photoconsortium se utilizarán las herramientas Metric Spot y Follower Wonk (ya que Tweet Reach no analiza la cuenta por poca actividad)

Según Follower Wonk, esta entidad ha realizado un total de 183 tuits, sigue a 70 personas o instituciones y tiene un total de 235 seguidores, con solo 3 años de existencia. Su autoridad social por tanto es de 14 puntos. La actividad de Photoconsortium en Twitter se concentra a las 11.00 horas, pero sus usuarios tienen más actividad a las 12.00, las 16.00 y a las 18.00 horas. Sus seguidores son mayormente de Los Países Bajos y Europa. También, en menor medida en China y Latinoamérica.

Según Metricspot tiene una autoridad del 29.7%, con una media de 0.20 tuits al día, de los cuales el 47% son retuiteados y el 66% marcados como favoritos. Además, está en 18 listas. Los idiomas en los que suele publicar son generalmente el inglés, pero también utiliza el francés, español, polaco o danés entre otros. Son unos datos buenos, pero debería seguir a más cuentas para poder interactuar con ella, así como publicar con más frecuencia, aun así los datos de *engagment* son muy buenos.

3. Conclusiones

3.1. La importancia del uso de Internet para difundir el Patrimonio Cultural

Internet es una herramienta cotidiana y asumida en nuestras vidas, por ello, es importante que las empresas culturales estén en el mundo digital. No sirve solo con estar presentes, sino que deben ser innovadoras y novedosas para mostrar sus contenidos y captar la atención de sus usuarios. Las nuevas tecnologías han permito que los fondos fotográficos puedan mostrar su obra de forma más rápida y a más personas, debido a la digitalización de fotografías; así como agilizar la catalogación de sus inmensos fondos con los nuevos sistemas, como plantillas, duplicación, ayuda en línea, entre otros (Foix, 2003).

La continua evolución de las nuevas tecnologías hace que poco a poco necesitemos una reorganización de la sociedad. Los ciudadanos podrán llegar a tener un acceso ilimitado a cantidades inmensas de contenidos digitales, por lo que el mundo cultural va a necesitar realizar un cambio sobre su papel en la sociedad. Es por ello que tanto la Unión Europea como las propias instituciones se dan cuenta de lo necesario que es adaptarse a los nuevos tiempos y subirse al tren de Internet.

Hoy en día, cuando necesitamos buscar información, no acudimos primero a las bibliotecas o las enciclopedias, sino a Internet. Es por este motivo que las entidades protectoras del Patrimonio Cultural deben conocer y ampliar sus horizontes en este sentido, ofreciendo sus contenidos digitalmente para estar presentes en la sociedad, lo que democratizará el acceso a la cultura y el conocimiento.

3.2. Importancia de la existencia de entidades europeas como Photoconsortium y Europeana

Es importante que el patrimonio cultural y científico se haga accesible para preservar nuestra identidad y nuestro pasado. Hoy en día, los usuarios están más dispuestos a conocer, compartir y consultar todo tipo de documentos en la red. Las entidades culturales deben saber aprovechar esta nueva forma de difundir su material. Esta tarea

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

no es fácil puesto que requiere personal que esté pendiente de las búsquedas de los usuarios, tecnología que permita almacenar sus documentos e importante inversión económica, entre otros aspectos. Europeana y Photoconsortium nacen con este objetivo: ayudar a difundir la obra europea, dando soporte, apoyo y aportando el material que algunas entidades pueden carecer. De esta forma, crean una comunidad digital para compartir contenido. Cabe destacar que no se contempla la opción de hacer publicidad o tener ánimo de lucro.

Las tecnologías 3D, por un lado, y estas entidades de difusión, por otro, permiten que los documentos, fotografías, y en general el pasado queden conservados y guardados digitalmente, evitando las perdidas físicas por desastres naturales o físicos. Además, permiten que mediante un solo click se pueda consultar toda la obra digitalizada de un país, ciudad o pueblo sin tener multiplicar las búsquedas por cientos de criterios y lugares.

Por otro lado, estas entidades fomentan la transmisión de conocimientos entre las propias entidades organizando congresos, actividades, reuniones presenciales y virtuales para que cada entidad pueda aportar datos o dudas y a través de la comunicación y las propias experiencias de los miembros se puedan resolver. Esto favorece, asimismo, la idea de globalización en Europa al estar conectados un archivo de Zaragoza, como es el Archivo Fotográfico Jalón Ángel con un museo de Turquía, por ejemplo.

3.3. Estas instituciones son jóvenes y aún queda trabajo por hacer

Tanto Photoconsortium como Europeana, sobre todo el primero, son entidades que acaban de nacer y que están empezando su trayectoria. En el punto anterior, se ha especificado la gran labor que realizan estas entidades y el gran trabajo que están haciendo, sin embargo, aún queda mucho por hacer, especialmente por hacerse un hueco en estas instituciones culturales y darse a conocer. Tal y como explica Ragone y Capaldi "parece que muchas empresas aún no están informadas sobre la existencia de Europeana y la posibilidad de utilizar sus contenidos" (2016: p. 83). Esto, por un lado, es algo positivo, puesto que se valora el trabajo que llevan a cabo, pero por otro significa que su principal objetivo de servir como portal multimedia para la cultura europea aún no está siendo realmente conocido y explotado.

Aun así, cabe decir que estas entidades están llevando a cabo proyectos por todo el mundo con la involucración de los ciudadanos y de entidades que buscan recuperar y conservar el patrimonio y la historia de sus ciudades o pueblos. Por ello, es más fácil llegar a estas entidades para ayudarles. Juárez-Urquijo explica que la clave para conseguir usuarios, contenido y visibilidad que Europeana necesita es fomentar nuevas formas de participación ciudadana, así como un plan de comunicación para popularizar el proyecto, solo así podrá "afianzarse como motor de la cultura europea y potencial activador de industrias culturales" (2013: p. 54). Este autor se centra en la idea de que Europeana difunda la idea de que no sea solo para especialistas y ayuden a entidades más pequeñas a formar parte de su proyecto.

Por último, esta idea queda reflejada en el análisis de las redes sociales donde se puede observar, a través de los pocos usuarios de Photoconsortium, que deberían incorporar más interacción y actividad para obtener un mayor público. Por otro lado, aunque Europeana obtenga más usuarios, "lo que realmente importa es hacer que estos *fans* mantengan vivo el perfil de la empresa" (Maciá & Gosende, 2011, p. 35) mediante los contenidos que generan, y tal y como se observa en el análisis, realizado necesitan interactuar más con ellos.

3.4. La experiencia del Archivo Jalón Ángel como miembro de estas entidades

Hay que destacar que al archivo tradicional se ha unido con el digital debido a la gran cantidad de nuevas tecnologías que tenemos. Es por ello que las entidades protectoras del patrimonio fotográfico y audiovisual tienen que incorporar nuevas herramientas para estar al día y poder ofrecer a los usuarios un archivo en la red. Por ese motivo, el Archivo Fotográfico Jalón Ángel se ha querido unir y formar parte de las entidades Europeana y Photoconsortium, para promover y darse a conocer a nivel europeo siendo, además, que alberga gran cantidad de material fotográfico sobre Europa en la mitad del siglo XX.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

La directora del Archivo Fotográfico Jalón Ángel e investigadora de la Universidad San Jorge, Pilar Irala-Hortal, subraya la importancia de la presencia *online* para las instituciones culturales. Afirma Irala que la democratización de la cultura y el patrimonio tiene un aliado extraordinario en las plataformas *online* y que el enriquecimiento es mutuo: "en ocasiones una persona ha visto fotos de Jalón Ángel en nuestro catálogo *online* y se ha puesto en contacto con nosotros para darnos información sobre la misma, por ser un familiar cercano o conocer el lugar" (2017).

Además, para la directora del Archivo "formar parte de Europeana y Photoconsortium permite unir y crear sinergias en el patrimonio histórico-cultural europeo y también entre los investigadores, lo que supone una red de trabajo enorme con una capacidad de trabajo ingente, y por eso estamos ahí" (2017).

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

4. Referencias

Libros

CARR, E. y PAUL, M. (2011). *Rompiendo la quinta pared: Marketing para las artes en la era digital*. Madrid: Iberautor Promociones Culturales.

FERNANDO RAMOS, L. y ARQUERO AVILÉS, R. (Coords.) (2014). *Europeana: la plataforma del patrimonio cultural europeo.* Gijón: Eidiciones Trea.

IOANNIDES, M. y EWALD QUAK (Eds.). (2014). *3D Research Challenges in Cultural Heritage. A Roadmap in Digital Heritage Preservation*. Berlín: Springer.

IRALA-HORTAL, Pilar (2013). *Jalón Ángel: Un fotógrafo moderno*. Zaragoza: Ediciones Universidad San Jorge.

MACIÁ, F. y GOSENDE, J. (2011). *Marketing con redes sociales*. Madrid: Anaya Multimedia.

PUNSET, E. (2011). *Cómo la tecnología cambió mi vida.* Madrid: JDEJ Editores.

SALVADOR BENÍTEZ, A. (coord.) (2015). *Patrimonio fotográfico. De la visibilidad a la gestión.* Gijón: Ediciones Trea.

WATTS, D. (2006). *Seis grados de separación : La ciencia de las redes en la era del acceso.* Barcelona: Paidos Iberica.

Artículos

ARAMBERRI MIRANDA, J. (2015). "Patrimonio cultural y futuro digital : uso y difusión" en *Tabula : Revista de archivos de Castilla y León,* Nª 18, p. 75-84. <http://publicaciones.acal.es/index.php/tabula/article/view/606> [Consulta: 18/09/2017]

ARAMBERRI MIRANDA, J. (2015). "Internet y el Patrimonio Fotográfico : imágenes, luces y sombras" en *Euskonews* <http://www.euskonews.com/ug/urteko/2015/josu-aramberri> [Consulta: 18/09/2017]

CÁRCELAS CORBALÁN, A. (2016). "Análisis de la presencia de Patrimonio Cultural de la Región de Murcia en Europeana: gestión y agregación de los contenidos e instituciones que participan" en *Cuadernos de gestión de información*, Nº 6, p. 33-51. <http://revistas.um.es/gesinfo/article/view/264021/200991> [Consulta: 18/09/2017]

CARRERAS, C ; MUNILLA, G. y SOLANILLA, L. (2003). "Museos on-line: nuevas prácticas en el mundo de la cultura" en *Ph: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico,* Año Nº 11, Nº 46, p. 68-78. <http://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/1631/1631#.WaaHNMhJbIU> [Consulta: 18/09/2017]

CELAYA, J. (2011). "Cultura digital en redes sociales. Escasa creación original, coloraborativa, participativa" en *Revista TELOS (Cuadernos de comunicación e Innovación*, Julio/Septiembre 2011, p. 1-3. <https://es.scribd.com/document/344030298/CELAYA-JAVIER-Cultura-Digital-en-Las-Redes-Sociales> [Consulta: 18/09/2017]

EUROPA JUNTA (2009). "La biblioteca Digital Europea nace al cibermundo" en *Europa Junta*, Nº 126, p. 13-16 < http://www.juntadeandalucia.es/export/drupaljda/EUROPA_JUNTA_126_BAJA.pdf> [Consulta: 18/09/2017]

FOIX, l. (2003). "La gestión de fondos fotógraficos en entidades no comerciales" en *Hipertext.net*, Nº 1. <https://www.upf.edu/hipertextnet/numero-1/fotografia.html> [Consulta: 18/09/2017

FRESA, A. (2015). "Photoconsortium: International Consortium for Promoting and Valorising Photographic Heritage" en *Uncommon Culture*, Nº 5 (9/10), p. 73-78. <http://www.ojphi.org/ojs/index.php/UC/article/view/6037/4594> [Consulta: 18/09/2017]

GONZÁLEZ, V.M. y DE LOS RÍOS, S. (2013). "La influencia de las nuevas tecnologías en las industrias de la cultura: retos y oportunidades para Europa" en *Economía industrial*, Nº 389, p. 41-50. <http://docplayer.es/15673659-La-influencia-de-las-nuevas-tecnologias-en-las-industrias-de-la-cultura-retos-y-oportunidades-para-europa.html> [Consulta: 18/09/2017]

GARCÍA CÁRCELES, M. (2016) "Estategias de gestión y difusión de colecciones en el marco de las nuevas tecnologías" en *Patrimonio Cultural de España*, Nº 11, p. 37-48. <https://sede.educacion.gob.es/publiventa/descarga.action?f_codigo_agc=15182C> [Consulta: 18/09/2017]

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

JUAREZ-URQUIJO, F. (2013). "¿Puede mi biblioteca ayudar a Europeana?: el necesario cambio de recpeción" en *Anuario ThinkEPI*, Nº 7, p. 53-57. <https://recyt.fecyt.es/index.php/ThinkEPI/article/view/30330/15926> [Consulta: 18/09/2017]

MARTÍNEZ-CONDE, M.L. (2013). "El proyecto EuropeanaLocal: los contenidos regionales y locales de Europeana" en *VI Congreso Nacional de Bibliotecas Públicas. Biblioteca pública: memoria individual, patrimonio global*, Nº 44, p. 139-147. <http://travesia.mcu.es/portalnb/jspui/bitstream/10421/7321/1/europeanalocal.pdf> [Consulta: 18/09/2017]

MOYA, C. (2003). "Educación general hacia el Patrimonio" en *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico,* Nº 46, p. 34-35. <http://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/1637/1637#.WaaGn8hJbIU> [Consulta: 18/09/2017]

LOZANO LOPEZ, J.C. (2012). "Monográfico dedicado a los archivos y colecciones fotográficos: patrimonio e investigación" *en Artigrama*, Nº27, p. 17-23. <https://www.unizar.es/artigrama/pdf/27/2monografico/monografico.pdf> [Consulta: 18/09/2017]

PHOTOCONSORTIUM (s.f.). "Resources and training" en *Photoconsortium* <http://www.photoconsortium.net/resources-and-training/> [Consulta: 18/09/2017]

PHOTOCONSORTIUM (13/12/2016). "Europeana Photography Collection at the starting line: curated stories, interactive features and beautiful images on Europeana" en *Photoconsortium* <http://www.photoconsortium.net/europeana-photography-collection-at-the-starting-line/> [Consulta: 18/09/2017]

PHOTOCONSORTIUM (31/05/2017). "Europeana Art Up Your Tab with lovely photographs from Europeana Photography." *Photoconsortium*. <http://www.photoconsortium.net/art-up-your-tab-with-lovely-photographs-from-europeana-photography/> [Consulta: 18/09/2017]

POLLÉ, A. (2013). "La iniciativa Europeana 1914-1918. Del concepto al proyecto" en *VI Congreso Nacional de Bibliotecas Públicas*. Nº 6, p. 149-152. <http://travesia.mcu.es/portalnb/jspui/bitstream/10421/6642/1/iniciativa_europeana.PDF> [Consulta: 18/09/2017]

PURDAY, J. (2013). "Europeana and its projects: cooperation in the cultural heritage sector" en *VI Congreso Nacional de Bibliotecas Públicas*. *Biblioteca pública: memoria individual, patrimonio global*, Nº 44, p. 185-191. <http://travesia.mcu.es/portalnb/jspui/bitstream/10421/6645/1/europeana_projects.pdf> [Consulta: 18/09/2017]

PURDAY, J. (2008). "EuropeanaEU. Integración en línea de las bibliotecas, los museos y los archivos" en *IV Congreso Nacional de Bilbiotecas Públicas*, Nº 4 Coruña, p. 83-93. <http://travesia.mcu.es/portalnb/jspui/bitstream/10421/522/1/com_74.pdf> [Consulta: 18/09/2017]

RAGONE, G. y CAPALDI, D. (2016). "Europeana communication bug: which intervention strategy for a better cooperation with Creativy Industry" en *JLIST.it*, nº7, Vol. 3, p. 79-109. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5809686.pdf> [Consulta: 18/09/2017]

RODRÍGUEZ-YUNTA, L. (2009). "Europeana, bibliotecas digitales y repositorios. ¿Pueden competir con google como herramientas de búsqueda documental?" en *Anuario ThinkEPI, EPI SCP*, p. 52-54. <https://recyt.fecyt.es//index.php/ThinkEPI/article/view/31991/16988> [Consulta: 18/09/2017]

TRUYEN, F. y FRESA, A. (2016). "Photoconsortium: Digitizing Europe's Photographic Heritage" en *Ioannides M. et al. (eds.): EuroMEd 2016*, Vol. 10058, Part. 1, p. 409-419. <http://www.photoconsortium.net/wp-content/uploads/2016/11/euromed-2016-article-in-the-proceedings.pdf> [Consulta: 18/09/2017]

Tesis

GARCÍA CÁRCELES, M.A. (2014). *Herramientas de control del patrimonio fotográfico.* Tesis Doctoral. Valencia: Universitat Politècnica de València, <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/52695/GARC%C3%8DA%20-%20Herramientas%20de%20control%20del%20patrimonio%20fotogr%C3%A1fico..pdf?sequence=1> [Consulta: 18/09/2017]

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Páginas web

Página oficial de Archivo Fotográfico Jalón Ángel <http://www.jalonangel.com/> [Consulta: 18/09/2017]

Página oficial de Europeana. <http://www.europeana.eu/portal/es> [Consulta: 18/09/2017]

Página oficial de Europeana (inglés) < https://pro.europeana.eu/> [Consulta: 18/09/2017]

Página oficial de Follower Wonk <https://moz.com/followerwonk/> [Consulta: 18/09/2017]

Página oficial de Like Alyzer <http://likealyzer.com/> [Consulta: 18/09/2017]

Página oficial de Metric Spot <https://metricspot.com/> [Consulta: 18/09/2017]

Página oficial de Photoconsortium. < http://www.photoconsortium.net/> [Consulta: 18/09/2017]

Página oficial de Tweet Reach <https://tweetreach.com/> [Consulta: 18/09/2017]

Audiovisuales

"Redes_Punset se pregunta por nuestro funcionamiento como grupo social. El poder de las Redes Sociales". *Radio y Televisión Española* <http://www.rtve.es/television/20110403/poder-redes-sociales/421888.shtml> [Consulta: 18/09/2017].

Estudios

IAB & MORE THAN RESEARCH (2016). *Estudio de Medios de Comunicación Online 2016.* <http://www.iabspain.net/wp-content/uploads/downloads/2016/05/Estudio-Medios-de-Comunicaci%C3%B3n-Digitales-2016-Abril-2016-IAB_VCorta1.pdf> [Consulta: 18/09/2017]

Entrevistas

BACHI, Valentina (03/08/2017), jefe de proyecto y apoyo de calidad en el Metadata de Photoconsortium.

IRALA-HORTAL, Pilar (11/09/2017), directora del Archivo Fotográfico Jalón Ángel.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE FOTOGRAFÍA

Congreso Internacional sobre Fotografía
UPV, 5 y 6 octubre 2017

Doi: http://dx.doi.org/10.4995/CIFo17.2017.6716
ISBN: 978-84-9048-604-7

Un álbum de recuerdos prestados: La fotografía de Google Street View como vestigio de pertenencia en la experiencia del desplazamiento migratorio[1]

Anna Borisova[a] y Lorena Amorós Blasco[b]

[a] Investigadora predoctoral en la Universidad de Murcia, Departamento de Bellas Artes, anna.borisova@um.es

[b] Profesora TUI de la Universidad de Murcia, Departamento de Bellas Artes, lorenamo@um.es

Abstract

The present paper offers a reflection on the potential of the platform GOOGLE STREET VIEW as a tool of artistic mediation with the immigrant community. We disigned a workshop that proposes to make a virtual trip to the native land of the participants through this immense 3D photographic archive, creating an album of "borrowed memories" with images of significant landscapes for them. The change of the country of residence not only exposes the person to a different culture, it also deprives him of contact with places that keep memories of the events of his past. The intimate relationship between memory, identity and landscape, gives the images that portray these spaces a powerful emotional load, allowing the immigrant to tell their story from the stages of their past performance. In this sense, the activity we propose gives the opportunity to participants to recall their place of origin through the photographic landscape with the goal of restoring the continuity of their narrative identity, interrupted by the experience of displacement. Likewise, presenting the visual story to the companions allows sharing the mourning of uprooting, building new affective ties with the host environment.

Keywords: *Immigration, acculturation, memory, Google Street View's landscapes, artistic mediation.*

Resumen

La presente comunicación ofrece una reflexión sobre el potencial de la plataforma GOOGLE STREET VIEW como herramienta de mediación artística dirigida al colectivo inmigrante. Desarrollamos una propuesta de taller que plantea realizar un viaje virtual a la tierra natal de los participantes a través de este inmenso archivo fotográfico 3D, creando un álbum de "recuerdos prestados" con las imágenes de los paisajes significativos para ellos. El cambio del país de residencia no sólo expone a la persona a una cultura diferente, también la priva del contacto con los lugares que guardan recuerdos de los acontecimientos de su pasado. La relación

[1] Esta investigación fue financiada por el Ministerio de Economía y Competitividad en el marco de los proyectos I+D con referencias HAR2015-66288-C4-4-P y HAR2015-64106-P. Asimismo fue realizado bajo el amparo del contrato FPU del Plan Propio de la Universidad de Murcia.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

íntima entre la memoria, la identidad y el paisaje, dota a las imágenes que retratan estos espacios de una carga emocional muy potente, permitiendo al inmigrante contar su historia a partir de los escenarios de su actuación pasada. En este sentido, la actividad que proponemos da oportunidad a los participantes de rememorar su lugar de origen a través del paisaje fotográfico, restableciendo así la continuidad de su narrativa identitaria, interrumpida por la experiencia del desplazamiento. Asimismo, presentar el relato visual ante los compañeros permite compartir el duelo del desarraigo, construyendo nuevos lazos afectivos con el entorno de acogida.

Palabras clave: *Inmigración, aculturación, memoria, paisajes Google Street View, mediación artística.*

1. Introducción

Hoy en día vivimos en un mundo globalizado cuya estructura social interna se ve afectada por los continuos desplazamientos entre diversos territorios. Las diferencias en la situación socio-económica de diversos países, la envergadura de los conflictos bélicos actuales junto con el desarrollo de la tecnología de comunicación que facilita el acceso a la información sobre posibles opciones vitales, aumentan la movilidad de la población mundial. Como el resultado millones de personas se ven involucrados en los procesos de desplazamiento. En el presente texto reflexionamos en torno a la problemática de la identidad migratoria presentando el paisaje como un importante factor de la construcción del "yo". Asimismo, pretendemos poner de relieve el rol de la memoria personal como posible base estabilizadora en el proceso de la aculturación. En este sentido, cobran valor las fotografías de paisajes que muestran escenarios de los acontecimientos importantes en la vida del inmigrante, sin embargo, este tipo de imágenes rara vez forman parte de nuestro archivo familiar.

Por otro lado, el desarrollo tecnológico pone a nuestro alcance nuevas soluciones a las problemáticas que surgen como el resultado de los cambios globales. Así, la plataforma virtual GOOGLE STREET VIEW fue creada en 2007 como parte de GOOGLE MAPS para proporcionar a sus usuarios la información adicional necesaria para orientarse en un espacio concreto, conformando un archivo visual de gran parte de las vías transitables del planeta. Asimismo, este repositorio fotográfico de paisajes en 3D, proporciona al inmigrante la posibilidad única de viajar en el tiempo y el espacio, visitando y haciendo fotos mediante captura de pantalla de los lugares que se presentan como vestigios de su lugar de origen. De modo que crear un relato visual compuesto por las fotografías de GOOGLE STREET VIEW, reinventando así la idea del álbum familiar, permite reconstruir la narrativa subjetiva a partir de estas imágenes vinculadas al espacio y a una persona en concreto.

Por consiguiente, nuestra hipótesis trata de demostrar cómo la plataforma GOOGLE STREET VIEW puede servir como herramienta para la mediación artística con el colectivo inmigrante. Para ello, primeramente haremos un estudio interdisciplinar en torno a los conceptos-clave para la investigación: la identidad migratoria, el territorio, el paisaje, la memoria, la integración. El análisis de las cuestiones mencionadas se lleva a cabo teniendo en cuenta los planteamientos propios de diversas áreas de conocimiento: el arte, la sociología, la psicología, la filosofía y la antropología, expresados en la bibliografía temática. Por otro lado, exploraremos las posibilidades que ofrece la plataforma virtual GOOGLE STREET VIEW como fuente de inspiración artística o herramienta de intervención psicosocial. Seguidamente, en base a la reflexión teórica, esbozaremos una propuesta de taller, cuya metodología se basa en las premisas marcadas en el estudio de Ascensión Moreno González (2010) sobre la mediación artística para la inclusión social. En esta propuesta, por medio de la apropiación de las imágenes (captura de pantalla durante el viaje virtual), los participantes de la actividad tendrán la oportunidad de crear una especie de álbum de "recuerdos prestados", una recopilación de los paisajes

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

de su tierra natal que componen un posible relato sobre su vida pasada. Seguidamente, las narrativas obtenidas se pondrían en común para llevar a cabo una reflexión grupal en torno a esta experiencia.

2. Objetivos

A continuación, los objetivos que nos marcamos en esta investigación son los siguientes:

- Establecer relaciones entre los conceptos de identidad, memoria, territorio y paisaje en el marco de la experiencia del desplazamiento migratorio.

- Demostrar cómo los lazos afectivos vinculados a un lugar y su representación fotográfica son importantes para la construcción identitaria del inmigrante.

- Poner de relieve el rol de la fotografía rememorativa como agente estabilizador de la identidad en el proceso de la aculturación.

- Explorar el potencial de la aplicación GOOGLE STREET VIEW como herramienta para la mediación artística dirigida al colectivo inmigrante.

-Esbozar una propuesta de taller con el uso de plataforma virtual GOOGLE STREET VIEW en base al estudio realizado.

3. Desarrollo de innovación

3.1. Aplicación GOOGLE STREET VIEW

Desde el año 2007 GOOGLE ofrece a sus usuarios un nuevo *software* complementario a la aplicación GOOGLE MAPS. El proyecto denominado GOOGLE STREET VIEW consiste en la creación de un archivo visual de las vías abiertas al tránsito de un coche de todo el planeta. Para realizar esta tarea, la empresa envía miles de automóviles eléctricos híbridos equipados con una cámara de nueve objetivos capaz de capturar imágenes a 360º. Cada diez o veinte metros, el aparato realiza una toma fotográfica de manera automática. Posteriormente, un programa informático se encarga de unir las imágenes y crear la ilusión de la tridimensionalidad que vemos en la pantalla. Además, con el fin de evitar problemas legales, la aplicación difumina los rostros de las personas y las matrículas de los coches que entran casualmente en el encuadre de la cámara.

Es importante mencionar que hoy en día GOOGLE no ha conseguido aún llegar a todos los rincones del mundo debido a las barreras legales que ponen algunos de los países para evitar el registro fotográfico de sus calles. Sin embargo, las negociaciones parecen avanzar de manera favorable y cada vez más estados se unen al proyecto.

La finalidad del entorno GOOGLE STREET VIEW es ofrecer una experiencia más completa a los usuarios de GOOGLE MAPS, proporcionando información más detallada para poder orientarse en el espacio. Sin embargo, este enorme repositorio fotográfico tiene muchas otras utilidades, sobre todo si nos centramos en el ámbito artístico. Muchos artistas, entre los que podemos destacar Jon Rafman (*9-eyes*, 2009-hoy), Paolo Cirio (*Street Ghosts*, 2012) y Joachim Schmid (*26 Gasoline Stations,* 2009), se han interesado por esta plataforma informática, viéndola como una fuente inabarcable de inspiración creativa.

Paolo Cirio en su proyecto *Street Ghosts* (2012) ofrece una reinterpretación del arte urbano presentando las nuevas tecnologías como un factor clave en la transformación de nuestra realidad. El artista busca a través de GOOGLE STREET VIEW las paredes de las ciudades en las que se permiten realizar graffitis y, si aparecen personas retratadas eventualmente en estos lugares, captura la imagen. Su propuesta consiste en imprimir estos retratos fortuitos a tamaño real de la figura humana que representan y colocar las fotografías obtenidas en los

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

lugares físicos oportunos (las paredes de los edificios que sirvieron de fondo para la imagen ofrecida por GOOGLE) (Katz, 2012). De esta manera, se vincula el espacio público real con el virtual que a menudo tiene más peso en nuestras experiencias debido a nuestro estilo de vida en la actualidad.

Por su parte, Joachim Schmid con el material visual obtenido a través de la aplicación GOOGLE STREET VIEW creó un proyecto fotográfico titulado *26 Gasoline Stations* (2009), haciendo referencia al primer libro de artista realizado por Ed Ruscha con el fin de adaptar esta idea a la específica de la era digital.

Quizá, el artista que más fama ha obtenido gracias al proyecto relacionado con el entorno STREET VIEW es Jon Rafman. Desde el año 2009, este artista canadiense viaja virtualmente en búsqueda de "poemas visuales" (Cuéllar, 2010) captados por la cámara del coche GOOGLE buscando el momento fugaz y único. A través de este medio, Rafman ha realizado varias series de fotografía, siempre manteniendo la estética característica del *software*, incluido el rótulo de *copyright* de GOOGLE (Walker, 2012). El artista incide en que las imágenes ofrecidas por el programa conforman un ejemplo perfecto de neutralidad e imparcialidad. Como él mismo afirma: "registran los acontecimientos de forma azarosa construyendo el relato de la vida humana" (Rafman, 2009). Además, estas fotos son públicas, carentes de la autoría explícita, lo que las convierte en propiedad "de todos y de nadie a la vez" (Lathrop, 2013). De esta manera, Rafman en su obra cuestiona el sentido mismo de las imágenes capturadas por GOOGLE como un nuevo modo de documentar el entorno en contraposición a la percepción humana de la realidad circundante (Rafman, 2009). Haciendo estas selecciones, el artista atribuye nuevos significados a la imagen imparcial de la cámara automática reflejando la experiencia contemporánea de forma crítica. En este sentido, Rafman acepta como un hecho consumado la hegemonía de GOOGLE a la hora de enmarcar nuestras experiencias y conocimientos (Rafman, 2009). No obstante, se presenta como el artista-curador que elige las obras dignas de ser mostradas reafirmándose en la importancia de la mirada humana frente a la frialdad de la tecnología.

Como hemos podido observar a través de los proyectos de los artistas referenciados, la utilización de la aplicación STREET VIEW de GOOGLE ofrece infinidad de posibilidades para la expresión artística. Los proyectos fotográficos mencionados plantean una reflexión en torno a la permeabilidad de los límites entre lo público y lo privado, provocada por los cambios en los modos de percibir el mundo en el marco de la sociedad del espectáculo. Por otro lado, todos ellos de un modo u otro aluden a la noción del paisaje como marco de la experiencia identitaria.

3.2. Territorio, paisaje e identidad migratoria.

Es importante remarcar que los conceptos de "paisaje" e "identidad" se presentan en nuestro estudio como constructos socioculturales y, por tanto, debemos entenderlos como categorías sujetas a una transformación continua. En este sentido, el territorio constituye parte del contexto en que se desarrolla la subjetividad del individuo ofreciéndole un referente de identificación simbólica (Valera, 1997; Zapiain, 2011). A su vez, el paisaje es la percepción vivencial del territorio (Giménez, 2001), la apreciación que depende de las experiencias vinculadas al mismo (Muñoz y Crespo, 2014). Como tal, este concepto hace referencia a una realidad que tiene matices tanto objetivos, como subjetivos y, por tanto, actúa de enlace estableciendo una relación con la dimensión personal y social de la identidad (Valera, 1997; Zapiain, 2011). Un individuo realiza apreciaciones del territorio que habita siguiendo los criterios constituidos socialmente, pero pasando la información obtenida por el filtro de la experiencia personal. En esta experiencia, los afectos y los sentimientos cotidianos pasan a formar parte de nuestros criterios de autodefinición como sujeto (Zapiain, 2011). De esta manera, el paisaje ejerce influencia en la construcción de la subjetividad individual y colectiva determinando las formas de interpretar la realidad y relacionarnos con los demás. Es tanto así, que Mónica Muñoz Montejano y María José Crespo Sierra (2014) afirman que "el nivel al que se encuentran los lugares y espacios de la vida cotidiana en relación a la formación de la identidad, son equiparables al de los individuos con los que la persona se

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

relaciona" (p. 16). Cabe preguntarse entonces, qué efecto tendría sobre el individuo la privación total de los paisajes que forman parte de su memoria pasada. Sobre este asunto, existen numerosos estudios que describen consecuencias psicológicas derivadas del cambio cultural drástico tras el desplazamiento migratorio.

En el libro *La persona más allá de la migración*, Luisa Melero Valdés describe como las incongruencias en la autodefinición pueden afectar al individuo en este caso:

> […] la situación social de la persona migrante, y su propia identidad, vienen marcadas por su condición de sujeto fronterizo entre dos mundos, entre dos sociedades. La condición de inmigrante sitúa al individuo en una situación ciertamente inestable en cuanto a la propia identidad se refiere: ni ciudadano, ni extranjero, ni totalmente al lado de uno mismo, ni totalmente al lado del otro, el inmigrante se sitúa en la frontera del ser y el no-ser social (Melero, 2010, p.135).

Un inmigrante está cuestionando continuamente su identidad y, por tanto, se ve obligado a poner en marcha una serie de estrategias de adaptación a su nueva situación. El modelo de la aculturación desarrollado por John W. Berry ofrece un análisis profundo de la respuesta psicológica del individuo ante las exigencias de un contexto cultural diferente. Su teoría se enmarca dentro de la Psicología Transcultural, el área científica que estudia el conjunto de las modificaciones de subjetividad que se producen en el curso del intercambio cultural. La versión definitiva del modelo presentada en 1997 distingue cuatro estrategias identitarias desde la perspectiva de la población inmigrante: asimilación, marginación, separación e integración. Las tres primeras describen las actitudes de rechazo, ya sea hacia la cultura de acogida en caso de la separación, a la de origen (la asimilación) o a ambas (la marginación), en todo caso dificultando la adaptación. La integración, en cambio, supone la creación de un consenso entre las costumbres propias y la cultura de acogida asimilando lo mejor de las dos (Melero, 2010) y permitiendo así preservar las ventajas de ambos espacios simbólicos que integran la identidad de la persona desplazada. De esta manera, en la teoría de Berry esta actitud se postula como la estrategia más efectiva (Melero, 2010). En el proceso de integración el mayor desafío consiste en conseguir mantener el equilibrio entre el pasado y el presente para preservar la sensación de la continuidad del propio ser sin perjudicar el proceso de la adaptación. En este sentido, la memoria personal adquiere un gran valor como "anclaje" seguro para la edificación de la subjetividad (Revilla, 2003). Según Juan Carlos Revilla: "el trabajo principal de gestión de la identidad personal consiste en convertir todo ese material proveniente de la experiencia en narraciones sobre uno mismo" (2003, p.61). Este relato resulta imprescindible para sentir la coherencia del propio ser y, como afirma este autor, "por eso mismo, la memoria nos sujeta a nuestra biografía, a nuestra historia, a nuestra identidad, haciendo impensable la disolución de la identidad del sujeto memoriado" (Revilla, 2003, p.62). Aquí, la reflexión de Revilla se conecta con la teoría de la subjetividad narrativa de Paul Ricoeur (1996).

3.3. La memoria identitaria y el paisaje fotográfico. Un álbum de "recuerdos prestados"

Con el fin de reestablecer la continuidad del "yo" interrumpida por la experiencia del desplazamiento, el inmigrante necesita reconstruir su narrativa identitaria en base a los recuerdos del pasado. En este sentido, un álbum familiar o un diario personal, en calidad de archivos de memoria, ofrecen material adecuado para iniciar la tarea. En efecto, los relatos, los objetos y las imágenes que guardan relación con las experiencias anteriores al cambio del lugar de la residencia se convierten en un colchón de la seguridad identitaria, a través de los testimonios que prueban y verifican la historia personal. La fotografía configura una parte fundamental de este proceso rememorativo, ya que supuestamente dan muestra del contacto directo de un sujeto con el pasado.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Al hilo de ello, Don Slater (1997) en su ensayo *La fotografía doméstica y la cultura digital* afirma que:

> La metáfora del "álbum familiar", no importa que forma física tome, significa un proceso de edición de imágenes en símbolos y líneas narrativas mediante las cuales se constituye y establece la identidad familiar. El realismo de las fotografías como muestras del pasado parece afianzar una identidad construida en el flujo natural del tiempo. (Slater, 1997, p. 184)

Don Slater (1997) señala aquí al término "identidad familiar" en relación al "yo" colectivo de un grupo social establecido en función del parentesco, y afirma que las fotografías rememorativas pertenecientes a este grupo conforman una narrativa que funde las subjetividades individual y colectiva en un todo. En efecto, los ritos, costumbres, conocimientos y convenciones transferidos de una generación a la otra en el marco de una familia crean un particular marco afectivo. A su vez, este autor menciona como uno de los modos de trasmitir el legado familiar, el rito de "lectura" de un álbum fotográfico, cuya visualización va acompañada de un relato pormenorizado de cada acontecimiento representado (Slater, 1997). En este sentido, se evidencia la envergadura del conflicto identitario que experimenta una persona al perder el contacto directo con su familia tras inmigrar a otro país. Los lazos afectivos mantenidos durante años se debilitan interrumpiendo la continuidad de la historia familiar. Esto deja un vacío enorme tanto en la subjetividad colectiva del grupo, como en el "yo" del propio inmigrante.

Por otro lado, es importante remarcar que las imágenes recogidas en un álbum familiar no tienen carácter totalmente documental u objetivo. Marcela Lockett Destri (2014) hace alusión tanto a la capacidad de la imagen fotográfica de evocar un recuerdo real, como a la posibilidad de construir un significado nuevo de la situación retratada en base a las vivencias actuales:

> Cada fotografía que una persona toma es también una forma de autorretrato, una especie de "espejo con memoria" que refleja aquellos momentos que fueron suficientemente especiales para ser congelados en el tiempo para siempre. […] al observar una fotografía, las personas crean significado que ellos creen está proviniendo de la foto misma y este significado puede o no ser el que el fotógrafo originariamente intentó expresar. Entonces el mensaje emocional depende de quién está mirando. Porque las percepciones y experiencias de vida encuadran y definen lo que se ve como real (Weiser, citado en Lockett, 2014, pp. 229-230).

Por consiguiente, el álbum familiar se conforma teniendo en mente el valor sentimental de los recuerdos y, como tal, tiende a idealizar los momentos memorables y huir de lo cotidiano y lo banal. A su vez, las convenciones que determinan cuál de los acontecimientos debe ser registrado fotográficamente y cómo, se forman en el marco social más amplio, creando un vínculo entre el grupo familiar y la cultura de la sociedad a la que pertenece. En este sentido, el desplazamiento del centro identitario del inmigrante provocado por el cambio del entorno cultural afecta también su apreciación del valor sentimental de los objetos de recuerdo. Junto con los retratos de los seres queridos adquieren gran importancia las imágenes que representan los paisajes conocidos como vestigios y testimonio del origen de procedencia. Sin embargo, los álbumes convencionales no suelen acoger este tipo de fotografías. En el mejor de los casos el paisaje sirve de fondo para una escena familiar retratada.

En este sentido, la plataforma GOOGLE STREET VIEW ofrece una solución al problema planteado, ya que permite realizar un viaje virtual a cualquier parte del mundo donde pasaron los automóviles GOOGLE. Para un inmigrante representa la oportunidad única de visitar su tierra y volver a conectar con sus orígenes sin tener que desplazarse.

A pesar de la fría objetividad de las imágenes que componen el archivo del programa, el sentido de las mismas se transforma cuando se relacionan con las vivencias concretas de una persona y, de esta manera, se convierten

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

en el soporte de su memoria (Lockett, 2014). El valor sentimental de determinados paisajes fotográficos aumenta para una persona desvinculada de su pasado cultural (Proshansky, citado en Zapiain, 2011). La relación que se establece entre la memoria y el paisaje, dota a las imágenes que reflejan estos espacios significativos de una carga emocional muy potente (Nogué, 2015). El paisaje, así, se postula como el soporte privilegiado de la subjetividad (Zapiain, 2011), como un componente fundamental de la narrativa identitaria de la persona que evoca el sentido de pertenencia. Por consiguiente, componer un álbum de los paisajes "familiares" a partir de un viaje virtual por medio de GOOGLE STREET VIEW constituye para un inmigrante un acto significativo, comparable con repasar su historia personal a partir de las fotografías pertenecientes a su familia (Muñoz y Crespo, 2014). Esta afirmación nos hace pensar en las posibles aplicaciones prácticas de este archivo fotográfico en el marco de una intervención de mediación artística con un grupo de personas que han tenido que pasar por la experiencia del desplazamiento.

4. Propuesta de una actividad en base a la metodología de mediación artística dirigida al colectivo inmigrante

Ascensión Moreno González (2010) habla de mediación artística refiriéndose no sólo a los procesos dirigidos a promover la inclusión social, sino también a las herramientas que se sitúan en el límite entre la educación artística y la arteterapia, describiendo una metodología de intervención. En este sentido subraya los beneficios del proceso creativo para el desarrollo integral de la persona, afirmando que puede tener un efecto terapéutico. Por tanto, el objeto de la creación se presenta como mediador en la experiencia del sujeto y, como tal, puede impulsar la transformación personal. Por otro lado, una parte fundamental de la mediación artística la constituye el proceso de reflexión inmediatamente posterior a la intervención que permite interiorizar los cambios surgidos durante la misma. En un debate grupal dirigido por el mediador o la mediadora, los participantes intercambian sus impresiones sobre lo ocurrido durante la sesión, sus pensamientos y sus sentimientos en el curso de la misma y, de esta manera, se hacen conscientes del alcance de la experiencia vivida y su repercusión a nivel personal. Por consiguiente, usando la estructura de talleres de arteterapia como referente metodológico, Moreno (2010) aconseja realizar los talleres de mediación en grupos pequeños, y con sesiones que duren al menos dos horas para poder incorporar tanto la creación como la reflexión en la actividad que se promueva. Sin embargo, en el caso que nos ocupa, a diferencia de las intervenciones arteterapéuticas, el artista, el educador, el monitor o el trabajador social (o un equipo compuesto por varios especialistas) que coordina la actividad adopta el papel de guía, absteniéndose de dirigir su desarrollo o de proponer juicios de valor sobre el proceso o los resultados. Su objetivo es facilitar un entorno seguro y agradable para los participantes.

La metodología de la mediación artística alude al proceso creativo como vía de expresión alternativa a la comunicación verbal, que da oportunidad de entrar en conexión con las emociones que, por diversas circunstancias, uno trata de bloquear. En la propuesta que vamos a proponer, trataremos que las personas que formen el grupo restablezcan su vínculo con el pasado a través del relato visual permitiendo avanzar en el proceso de adaptación si el inmigrante decide optar por la estrategia de integración.

En este sentido, en el estudio de Víctor Yanes Córdoba (2007) titulado *La narrativa visual como metodología del sentido: articulación metodológica e implicaciones terapéutico-educativas* se clarifica la importancia de la construcción del sentido a través del relato visual:

> A través de un proceso de distanciación (o mediación) simbólica, la narrativa visual nos ayuda a contemplar nuestras propias vidas a la luz de nuevas perspectivas, otorgándonos un punto de comparación para reflexionar críticamente sobre nuestras propias condiciones de vida. […] La construcción de sentido adquiere importancia operativa en la vida de las personas, como sujetos colectivos, porque además de construir el conocimiento, les ayuda a definir el rumbo de sus vidas, a

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

> tomar decisiones, a buscar alternativas en la solución de problemas, a explicar lo que acontece, así como lo que afecta a las personas y ayuda a integrar a las personas a la vida social (Yanes, 2007, pp. 237-238).

El autor insiste en la incorporación a las metodologías relacionadas con las narrativas visuales de "procesos que tienen que ver con el desarrollo del educando como sujeto social y con la construcción de habilidades personales vinculadas a la realidad personal y social en sus diferentes niveles y ámbitos, que integren las experiencias visuales del educando con sus narrativas y construcciones como sujetos" (Yanes, 2007, p. 238).

Por consiguiente, hemos desarrollado el diseño del taller de mediación artística siguiendo las premisas metodológicas del estudio de Moreno (2010) y Yanes (2007).

La propuesta de taller que lanzamos consiste en una actividad que duraría 3 sesiones de 2 horas cada una. El grupo de trabajo no debería superar 10 personas, siendo 5 un número óptimo de participantes. El espacio en el que se desarrollaría el taller debería estar equipado con ordenadores con acceso a Internet y un programa básico de edición de vídeo, como KDENLIVE, por ejemplo, para cada participante. Asimismo, el espacio debería disponer de una pantalla y un proyector de vídeo para la presentación de los trabajos finales.

En la primera sesión nos encargaríamos de generar un ambiente empático entre los miembros del grupo para poder trabajar en un entorno agradable y dinámico. Para ello resulta fundamental dedicar el tiempo necesario para las presentaciones entre los participantes. Seguidamente se explicarían los objetivos y los procedimientos del taller, adaptando el discurso al nivel de dominio de la lengua castellana que presentan los miembros del grupo. Sobre esta cuestión, si fuera necesario, se ofrecería una atención personalizada. A continuación introduciríamos las posibilidades que ofrece la aplicación GOOGLE STREET VIEW y haríamos un paseo de prueba por una calle cercana al espacio de trabajo. Como durante el taller las fotografías se realizarían por medio de la captura de pantalla, sería importante explicar el procedimiento a realizar, creando en cada equipo informático una carpeta para almacenar las imágenes obtenidas. A continuación, se animaría a los participantes a viajar virtualmente a su tierra natal para componer su álbum de "recuerdos prestados", recopilando las fotografías de los paisajes significativos para ellos. Con las herramientas que ofrece el programa resulta fácil recorrer las calles de cualquier pueblo, capturando las imágenes que más conmueven al participante por la carga emocional que posean para él los lugares representados en ellas. La posibilidad de movimiento a 360° permite elegir el encuadre perfecto. La sesión se cerraría con una puesta en común de la experiencia en la que los participantes compartirían los sentimientos que han surgido en el curso del viaje de cada uno: añoranza, alegría, extrañeza, etc.

Durante la segunda sesión, cada uno de los participantes construiría una narrativa visual, creando una secuencia con las imágenes conseguidas en la fase anterior. Para este fin se usaría el programa de edición del vídeo KDENLIVE. Elegimos este *software* gratuito de libre código porque tiene un interfaz bastante intuitivo y ofrece todas las herramientas necesarias para crear un diaporama con un tiempo fijo o variable para cada imagen de la secuencia. Se proporcionaría a cada miembro del grupo una hoja explicativa con la lista de los comandos necesarios para realizar esta tarea. Sería importante incidir en que el relato visual obtenido tenga coherencia para el participante, conformando parte de su historia personal. Asimismo, la secuencia serviría de apoyo para la presentación que se realice en la última sesión, en la cual cada participante tendría oportunidad de compartir con los compañeros su álbum de "recuerdos prestados". Con este fin, sería conveniente que los participantes escriban y/o graben sus relatos personales para dar sentido a las imágenes recopiladas e incorporarlo como pista de audio para el diaporama creado. Como el dispositivo-grabadora se podría usar un teléfono móvil. Sin embargo, si por circunstancias (por falta del tiempo o por las dificultades lingüísticas, por ejemplo) no fuera posible, también se contemplaría la posibilidad de improvisar la narrativa durante el visionado posterior.

Por consiguiente, la última sesión se dedicaría a la puesta en común de los resultados obtenidos y la reflexión sobre la actividad en sí y la experiencia del desplazamiento migratorio de cada uno de los miembros del grupo.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

La presentación se haría proyectando la secuencia de imágenes creada por cada uno de los participantes, acompañada de un relato personal incorporado como pista de audio para el diaporama o verbalizado en el momento de la muestra por ellos mismos. Seguidamente, se propondría un debate sobre el desarrollo de la experiencia y su significado para cada uno de los presentes. Esta fase daría la oportunidad de compartir el duelo del desarraigo y sentir el reconocimiento y la aceptación de los demás. Aquí nos apoyamos en la afirmación de Lockett (2014): "El clima afectivo del momento de la narración, agrega la validación de la experiencia y de las emociones que se producen en el sujeto y puede ser reparador" (Lockett, 2014, p. 233).

Asimismo, la cuestión del lenguaje se torna crucial al entrar en el campo de la autodefinición narrativa, ya que la identidad según la teoría de Ricoeur (1996) se construye por medio de la autonarración continua, lo que implica expresar los significados usando construcciones cognitivas características para uno o varios idiomas. Por tanto, durante la presentación se permitiría que los participantes se expresen en su idioma natal, si lo consideran conveniente y luego los animaríamos a intentar explicar su historia en castellano para intentar conectar los dos relatos.

Hay que tener en cuenta que la actividad propuesta daría oportunidad de reconectar con los orígenes de los participantes a través de las fotografías ofrecidas por GOOGLE STREET VIEW. Sin embargo, el vínculo que se crearía de esta manera es frágil, ya que dependería de la presencia de las similitudes entre la imagen guardada en la memoria y la que aparece en la aplicación informática. Por consiguiente, podría romperse debido a las incongruencias temporales de los "recuerdos prestados". GOOGLE STREET VIEW incorpora las fotografías captadas a menudo mucho después de la partida del inmigrante de su tierra natal y actualiza sus registros continuamente. El paisaje se transforma con el tiempo, igual que la identidad de las personas se modifica bajo la influencia del entorno. La experiencia de ver estos pequeños cambios que acontecen en ausencia de uno puede resultar dolorosa y provocar el sentimiento de la frustración y la impotencia en el inmigrante. Aquí entra en escena la naturaleza discursiva y narrativa de la identidad construida en el contacto con el exterior. Mientras narramos nuestra historia, esta no para de cambiar y se hace necesaria su constante reinterpretación. Por consiguiente, consideramos importante, proponer una reflexión sobre este tema durante el desarrollo de la actividad, preferiblemente en la última sesión, para hacer frente a las posibles decepciones relacionadas con esta parte de la experiencia. El objetivo sería tratar que los participantes asuman que el cambio que se observa en el paisaje no supone una pérdida, sino una parte natural de la evolución del lugar, al igual que las transformaciones interiores que acontecen como el resultado del proceso de aculturación forman parte del crecimiento personal y no representan una traición a los orígenes de uno.

Finalmente, tras el taller se propondría a los participantes la oportunidad de exponer sus obras audiovisuales en un evento público y, de esta forma, poner en valor su trabajo y dar continuidad al proceso de intercambio cultural posibilitando la construcción de nuevos lazos con su entorno cultural actual. Para que las obras no presenten ningún problema en cuanto a derechos de autor, es importante que las imágenes recopiladas conserven la atribución de las mismas a GOOGLE, o sea conservar los elementos gráficos originales que incorpora la fotografía y cuidar que las inscripciones sean legibles.

Es importante mencionar que el alcance geográfico del registro visual del programa GOOGLE STREET VIEW tiene ciertas limitaciones. Por ejemplo, algunas países de África (como Sudán, Chad, Libia, Argelia, Marruecos, entre otros), Asia (China, Irak, Afganistán, etc.) no permiten acceso de los automóviles GOOGLE. Sin embargo, la compañía está negociando con sus gobiernos y algunos han cedido dejando la posibilidad que ciertas imágenes tomadas por los habitantes locales se incorporen al repositorio de la plataforma. Por consiguiente, cada vez más rincones del mundo aparecen reflejados en el mapa visual de GOOGLE. No obstante, mientras existen lugares sin registrar, deberíamos tener esta cuestión en cuenta a la hora de componer el grupo de los participantes del taller. Para no excluir a nadie, es importante pensar en posibles alternativas al uso de las imágenes del programa. En este sentido, podemos proponer realizar una búsqueda online de fotografías libres de

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

derechos o incorporar el material del archivo familiar. Por otro lado, esperemos que pronto las limitaciones de la plataforma que condicionan nuestro taller se superen, dada la dinámica positiva del desarrollo de las negociaciones en actualidad.

5. Conclusiones

En base al estudio bibliográfico realizado podemos concluir que la memoria personal se presenta como un punto de anclaje para la construcción de la identidad de un inmigrante. Una transformación profunda afecta a su "yo" como consecuencia del proceso de aculturación. Sus recuerdos y, sobre todo, la narrativa que se construye alrededor de ellos le permiten mantener la sensación de la estabilidad de su identidad. En este sentido, los paisajes de su pasado constituyen una referencia fundamental para su autodefinición, ya que son escenarios de acontecimientos importantes de su vida y también vestigios de la memoria colectiva y de la cultura de su comunidad nativa.

Hemos observado que el acto de rememorar el lugar de origen a través del paisaje fotográfico puede favorecer el proceso de la integración del inmigrante, ya que permite restablecer la continuidad de su relato personal, interrumpido por la experiencia de desplazamiento. Así, el sujeto tiene la oportunidad de reestructurar su narrativa identitaria y, al mismo tiempo, construir nuevos lazos de arraigo con el entorno de acogida. En este sentido, la plataforma GOOGLE STREET VIEW puede servir como herramienta para la mediación artística que permite realizar un viaje virtual al país natal del inmigrante y, así, recopilar las fotografías para su "álbum de recuerdos prestados". En el presente estudio hemos definido un planteamiento del taller que explora las posibilidades y las limitaciones de la metodología de la mediación a través de la fotografía de GOOGLE STREET VIEW, proponiendo un nuevo uso para esta aplicación informática. El objetivo de la actividad es poner en valor el pasado de los participantes, haciéndolos contar su historia a través de las imágenes. Asimismo, se pretende conectar sus recuerdos con su presente animándolos a exponer su relato ante los compañeros del taller, a compartir sus vivencias y a reflexionar sobre ellas. De esta manera, a través del proceso creativo de una obra fotográfica se abren nuevos horizontes en el proceso de la inclusión social y el crecimiento personal de los inmigrantes. Todas estas cuestiones no han podido ponerse a prueba todavía, pero estamos trabajando para poder realizar este taller en breve y completar nuestra investigación.

6. Referencias

CUELLAR, M. (2012). "La cruda y poética realidad está en Google. El artista Jon Rafman selecciona miles de imágenes de Google Street View y las convierte en su proyecto artístico" en *El País,* 22 de noviembre. <http://cultura.elpais.com/cultura/2010/11/22/actualidad/1290380405_850215.html> [Consulta: 20 de noviembre de 2016]

GIMENEZ, G. (2001). "Cultura, territorio y migraciones. Aproximaciones teóricas"en *Alteridades*, vol. 11, issue 22, p. 5-14.

KATZ, L. (2012). "«Street Ghosts» posts Street View specters in real life"en *CNET*. <https://www.cnet.com/news/street-ghosts-posts-street-view-specters-in-real-life/> [Consulta: 20 de mayo de 2017]

LATHROP, A. (2013). "La imagen sospechosa. Los nueve ojos de Google Street View" en *Arte y crítica*, n. 6 : Adictos a la realidad en la escena local, agosto. <http://www.arteycritica.org/ensayos/la-imagen-sospechosa-los-nueve-ojos-de-google-street-view/> [Consulta: 7 de noviembre de 2016]

LOCKETT, M. D. (2014). "Proyecto Enfocadas: «una experiencia grupal realizada con mujeres que sufrieron en el pasado violencia por parte de sus parejas, utilizando la fotografía y la narración como herramienta

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

terapéutica»" en *Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, vol. 9, p. 225-246. <http://dx.doi.org/10.5209/rev_ARTE.2014.v9.47493> [Consulta: 3 de marzo de 2017]

MELERO, L. V. (coord.). (2010). *La persona más allá de la migración. Manual de intervención psicosocial con personas migrantes*. Valencia: Fundación CeiMigra.

MORENO, A. G. (2010). "La mediación artística: un modelo de educación artística para la intervención social a través del arte" en *Revista Iberoamericana de Educación*, vol. 52, n. 2, p.1-9.

MUÑOZ, M. M. y CRESPO, M. T. S. (2014). "Arteterapia y migración: inclusión social a través de la apropiación simbólica del paisaje" en *Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, vol. 9, n. 0, p. 13-24. <https://doi.org/10.5209/rev_ARTE.2014.v9.47479> [Consulta: 3 de marzo de 2017]

NOGUE, J. (2015). "Emoción, lugar y paisaje". En Luna, T. y Valverde, I. (dir.). *Teoría y paisaje II: Paisaje y emoción. El resurgir de las geografías emocionales.* Barcelona: Observatorio del Paisaje de Cataluña; Universidat Pompeu Fabra. (pp.137-147).

RAFMAN, J. (2009). "IMG MGMT: The Nine Eyes of Google Street View" en *Art F City,* 12 de agosto. <http://artfcity.com/2009/08/12/img-mgmt-the-nine-eyes-of-google-street-view/> [Consulta: 3 de abril de 2017]

REVILLA, J. C. (2003). "Los anclajes de la identidad personal" en *Athenea Digital. Revista de Pensamiento e Investigación Social*, n. 4, p. 54-67. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=53700404> [Consulta: 3 de abril de 2017]

RICOEUR, P. (1996). *Si mismo como otro.* Madrid: Siglo XXI.

SLATER, D. (1997). "La fotografía doméstica y la cultura digital". En Lister, M. (1997). *La imagen fotográfica en la cultura digital*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A. (pp. 173-195).

VALERA, S. (1997). "Estudio de la relación entre el espacio simbólico urbano y los procesos de identidad social" en *Revista de Psicología Social,* vol. 12, n. 1, p. 17-30. doi:10.1174/021347497320892009.

WALKER, T. (2012). "Google Street View photographs: the man on the street" en *The Independent*, 25 de julio. <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/google-street-view-photographs-the-man-on-the-street-7973255.html> [Consulta: 3 de marzo de 2017]

YANES, V. C. (2007). "La narrativa visual como metodología del sentido: articulación metodológica e implicaciones terapéutico-educativas"en *Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, vol. 2, p. 233-246. <https://doi.org/10.5209/rev_ARTE.2007.v2.9829> [Consulta: 23 de marzo de 2017]

ZAPIAIN, M. T. A. (2011). "Reflexiones identitarias en el territorio contemporáneo. La construcción colectiva de lugar. Caso de estudio de la Vega de Granada" en *Biblia,* vol. 48, p. 79-108.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE FOTOGRAFÍA

Congreso Internacional sobre Fotografía
UPV, 5 y6 octubre 2017

Doi:http://dx.doi.org/10.4995/CIFo17.2017.6720
ISBN: 978-84-9048-604-7

CAMINS AL MAR. Retrat fotogràfic d'un paisatge hábitat.

Raquel Clausí Rochina
Universitat Politècnica de València, raquel.clausi@gmail.com

Abstract

In "ROADS TO THE SEA. Photographic Portrait of an Inhabited Landscape", I tell with pictures a part of my origin landscape, a space of valencian orchard, a culture that is evolution of another cultures, leaving a physical print on this territory. Through photography I'm going picking up that wich points to the intangible, to the thought that made them. I meet again with spaces of my past, currently transformed, that are part of my vital memory. But I don't have graphical memories of them. At that moment I asked myself...could photography as a document reflects history and identity of a place and to establish a dialogical relationship with the represented reality?

Keywords: Identity, History, Time, Place, Process

Resumen

*En **"CAMINS AL MAR. Retrat fotogràfic d'un paisatge habitat"**, narro visualmente retazos de mi lugar de origen, un espacio de la huerta valenciana, una cultura que es a su vez evolución de otras que la precedieron y dejaron su huella física sobre el territorio. A través de la fotografía voy recogiendo aquello que señala hacia lo intangible, hacia el pensamiento que las produjo y me reencuentro con espacios de mi pasado, transformados actualmente, que forman parte de mi memoria vital pero de los que no poseo memoria gráfica[1] Es entonces cuando me pregunto, ¿podría la fotografía como documento reflejar la historia y la identidad de un lugar y establecer una relación dialógica con la propia realidad representada?[2]*

Palabras clave: Identidad, Historia, Tiempo, Lugar, Proceso

[1] MARINA, José Antonio. (2002) *"Teoría de la Inteligencia Creadora".* Compactos, Editorial Anagrama. Págs. 118-119. Según el autor, la memoria es un sistema a través del cual percibimos, viendo, interpretando y comprendiendo desde su sistema dinámico.

[2] GARCÍA VARAS, Ana. (2011) *"Filosofía de la Imagen".* Ediciones Universidad Salamanca. Partiendo de las fotografías como superficies con significación, utilizo la fotografía para encontrar respuestas visuales a la pregunta "¿Cómo se vive la huerta ahora?". A partir de las imágenes realizadas, ¿qué pensamientos o nuevas preguntas surgen?

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Introducción

1. El origen del proyecto

"Creación significa, ante todo, emoción"[3]
José Antonio Marina

"Camins al Mar. Retrat fotogràfic d'un paisatge hábitat" surge de una sensación de reencuentro con mi lugar de origen, l'Horta Nord de Valencia. Nací y crecí junto a este paisaje cultural habitado. Es en un colegio que existía en la huerta dónde decidí con tres años que quería dedicarme a crear imágenes. También dónde en un instituto junto a los campos que ahora son carretera, descubrí la fotografía. Y revelé unas primeras instantáneas con película en blanco y negro cursando mis estudios en este campus de la Universitat Politècnica de València, ubicado sobre antiguos terrenos agrícolas.

Después de unos años por otras latitudes, regresé a mi lugar de origen y me reencontré con una huerta en degradación galopante, por el abandono de los campos y el expolio urbanístico. Ya no tuve esa sensación de paisaje agrícola donde caminar con libertad, y sentí que quería reconocer mi lugar de nuevo. La implicación y conexión con lo fotografiado, así como mi memoria visual sobre l'Horta, convierten el enfoque del presente proyecto fotodocumental en autobiográfico, de reencuentro, cuyas imágenes surgen a partir de lo que José Antonio Marina denomina "La Memoria Creadora"[4], pues como señala "un organismo sin memoria no podría ni siquiera percibir: vemos, interpretamos y comprendemos desde la memoria" Y participo así, desde dentro, en la creación de sentido de la realidad representada.

El título del proyecto "Camins al Mar. Retrat fotogràfic d'un paistge habitat", hace referencia a la zona de l'Horta Nord que recorro mientras fotografío, siendo el paisaje una metáfora de lo personal, interrelacionado con el cuerpo a través del gesto cultural, como indicio gráfico de la evolución de la identidad. Con cada imagen, me construyo también como sujeto, construyo un significado asociado a mi, pues "Somos lo que somos en las fotos que generamos", siendo el "yo" la suma de todos los actos realizados a través de mis posibilidades (res gestae)".[5] Estos caminos, según me alejo de la ciudad, pasan a llamarse calles, Avenida, Polígono y finalmente Autovía del Mediterráneo, como un indicio nominal de la transformación cultural de la sociedad del lugar.

Objetivos

El proceso de desarrollo del proyecto ha sido un medio de conocimiento del entorno y del otro, mostrando una realidad compleja de múltiples variables interconectadas.

En "Camins al Mar. Retrat fotogràfic d'un paisatge hábitat" utilizo la fotografía para:

-Conocer la evolución del imaginario del lugar a través del retrato fotográfico, del pasado al presente.

-Aprender sobre la realidad que me rodea.

-Reconocerme a través de mi mirada.

[3]MARINA, José Antonio. (2002) *"Teoría de la Inteligencia Creadora"*. Compactos, Editorial Anagrama. Pág. 169.

[4]MARINA, José Antonio. (2002) *"Teoría de la Inteligencia Creadora"*. Compactos, Editorial Anagrama. Pág. 119.

[5]FLUSSER, Vilém. (2001) *"Una filosofía de la fotografía"*. Proyecto editorial "El espíritu y la letra". Editorial Síntesis. Pág. 163.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

-Contar historias próximas.

-Recoger aquello que señala a lo intangible, al pensamiento que las produjo, a través del gesto.

-Reflejar la historia y la identidad en el presente de una cultura milenaria mediante un mapa visual.

-Establecer una relación dialógica con la propia realidad representada.

-Generar autoreflexión sobre lo fotografiado.

Desarrollo de la innovación

2. Investigación gráfica

"La imagen, lugar del pensamiento y cristalización de la historia de la cultura"[6]
Ana García Varas

Con el fin de situar "Camins al Mar. Retrat fotogràfic d'un paisatge habitat" en su contexto visual e histórico, comienzo investigando la evolución del retrato fotográfico en la huerta valenciana a través de imágenes de archivo.[7] Es en esta fase de la investigación cuándo me hago la siguiente cuestión: ¿El cómo nos vemos y vemos la huerta influye en cómo la representamos y en nuestras acciones en relación al lugar?.
Realizo una lectura comparativa entre las imágenes del pasado y las del presente, partiendo de fotografías de la década de 1950 aprox. para evidenciar y contrastar los cambios culturales y tecnológicos que se muestran en las imágenes, en correlación con cada momento histórico.

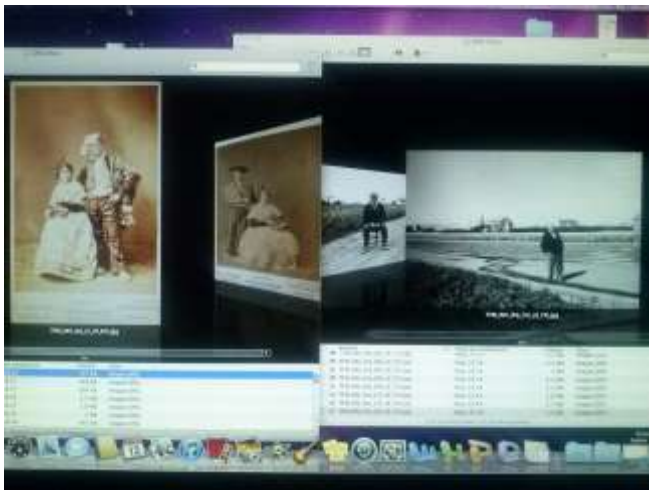


***Figura 1**. Edición comparada sobre el archivo gráfico del retrato en la huerta valenciana.*

2.1 Investigación sobre la evolución del retrato fotográfico en la huerta valenciana.

[6]GARCÍA VARAS, Ana. (2011) *"Filosofía de la Imagen"*. Ediciones Universidad Salamanca.

[7] El © de las imágenes es de sus autores, y éstas se han utilizado únicamente con fines académicos en el proyecto.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

	Época	Estilo	Técnica	Contexto Hº
E. Gateau	Segunda mitad s. XIX	Retrato en estudio representando arquetipos con complementos que transmiten su posición y estamento social.	Instantáneas al colodión húmedo. Menor coste y tiempo de exposición que el daguerrotipo.	En el s. XIX la fotografía de retrato era accesible a casi toda la sociedad. Aparecen los Retratistas.
J. Laurent	Finales s. XIX, principios del s. XX	Visiones folclóricas a modo de postal de la época. Búsqueda de estereotipos españoles, la pose y la anécdota pintoresca.	Invención del calotipo y los negativos de vidrio al colodión. Posibilidad de fotografiar fuera del estudio. Exposición de 1".	Auge de los viajes. España se convierte en destino exótico. Se democratiza el retrato. Surge la fotografía familiar y el foto-álbum.
Ortiz Echagüe	Principios del s. XX	Movimiento pictorialista. Camera Club de Viena, primer impulso en 1891. En España, temas costumbristas. Libro "España, tipos y trajes".	El gelatino-bromuro (1882) procedimiento en seco. Mejores objetivos y lentes. Reducción del tiempo de exposición. Cámaras más reducidas y manejables.	En España, pérdida de las colonias. El Estado muestra el patrimonio. Documento con contenido ideológico y convencional de las imágenes. Se conserva la "memoria" del país.
Autoría desconocida	Primera mitad del s. XX	Muchos fotógrafos aficionados de salón en la época de la posguerra. Salonismo. Fotografía Neorrealista: se plasma de una manera más cercana el modo de vida del hortelano.	Desarrollo de la técnica y la simplificación en el manejo de las cámaras fotográficas. Democratización de la fotografía.	Retrato comercial y de viajes, en el período de entreguerras. Progreso de los transportes. Después de la 2ª G.M. Fotografía de Aficionado. Se fotografían los grandes acontecimientos

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

				familiares entre la clase media y popular.
Anónimo	Segunda mitad s. XX.	Las imágenes anónimas de esta época y las décadas posteriores, forman un archivo gráfico privado y popular, que representan la historia de los pueblos.Imágenes de lo doméstico. Realismo documental, reportaje puro. Grupo Afal (1952), compromiso con la realidad social de la época.	Desarrollo de la técnica y la simplificación en el manejo de las cámaras fotográficas. Democratización de la fotografía.	Despegue económico a partir de los años ’50. España entra en la ONU, la OCDE y el Fondo Monetario Internacional, bajo un modelo capitalista neoliberal. Posguerra. Emigración del campo a la ciudad. Colonización cultural. Aparición de la televisión. Censura.
Gabriel Cualladó, grupo “La Palangana”, Madrid. Proyecto “L’Albufera. Visió Tangencial”: 12 visiones sobre l’Albufera.	Finales del s.XX	Nuevo oficialismo documental, revista Nueva Lente (1971).		Influencia en España de Mayo del ’68 y guerra de Vietnam. Muerte de Franco y reforma política. Transición a la democracia. Libertad informativa en el fotoperiodismo español.
Francesc Jarque	Años ‘90	Nuevo individualismo, prima la visión personal.Testimonio de fiestas, ritos, costumbres populares, analizando e interpretando la realidad. Documentalismo intimista.		Crecimiento económico. España es país receptor de inmigrantes en los ’90. Estado del Bienestar. Incorporación de la mujer al trabajo. Auge de las Universidades.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

ALBELDA, José. COLLETE, Nadia. LORENZO, Pablo. *Estar en la Punta. Retrato de unaexposición itinerante. En defensa de la huerta*. Grupo de Investigación Retórica, Arte y Ecosistemas. Universidad Politècnica de València. 2000.	S. XXI	Eclecticismo posmoderno. La atomización de las propuestas fotográficas es creciente y diversificada. Pluralidad. Era postfotográfica: imágenes entre realidad y ficción.	Fotografía digital, 2ª democratización de la Fotografía. Manipulación de las imágenes. Monopolio informativo. Búsqueda de canales alternativos para la difusión de las imágenes del mundo.	Crisis económica acuciante, marginación social, millones de inmigrantes, pérdida de la tradición…una contemporaneidad en la que la multiplicidad cultural conforma una sociedad líquida con identidades que se crean y se desvanecen continuamente.

Tabla 1. *Evolución del retrato en la huerta valenciana.*

Desde los primeros retratos en estudio de personajes vestidos con trajes típicosvalencianos a los hortelanos del nuevo milenio, la fotografía como documento nos muestra un espejo de la sociedad y un reflejo de la técnica utilizada por el fotógrafo.

En los primeros retratos conocidos de valencianos, el interés institucional define la creación de una imagen tradicional y popular. Esta imagen folclórica también se verá reflejada en los "tipos" realizados por J. Laurent, imágenes ofrecidas a la nueva burguesía viajera a través de álbumes que muestran un exotismo construido de esta cultura. Siguiendo el estereotipo, Echagüe parte de la realidad para crear las imágenes que serían la máscara de España en la época franquista. Pero el desarrollode la técnica, y la democratización de la fotografía y de la sociedad, abre el paso a documentar lo real del mundo, ya sea a través de la fotografía de aficionado como de las Agrupaciones fotográficas y sus impulsores. Así, la imagen de las personas retratadas en la huerta va evolucionando y se aproxima a la realidad, al día a día de sus costumbres, vida, trabajo…En las fotografías más actuales, se vislumbra en diferentes grados la mirada del autor, y su intencionalidad, independientemente de que los proyectos sean encargos institucionales o partan de una iniciativa personal o ideológica, conformando un imaginario identitario múltiple y diverso, utilizado en algunos casos para intentar influir en el propio devenir histórico del lugar retratado.

2.2 Camins al Mar. Retrat fotogràfic d'un paisatge habitat. Una propuesta de fotodocumentalismo mediterráneo.

En la propuesta desarrollada, lo esencial, el acto representado es el gesto como instante último de toda una herencia cultural, último eslabón de una cadena histórica. Y a partir de estas imágenes, el proyecto artístico toma un carácter híbrido, en el que se combinan la fotografía, el video, el texto, el arte público, el performance a través de la práctica del caminar y la instalación.

Así, la propuesta artística parte de una revisión vista desde una perspectiva de la modernidad según la ideología del "sur" o "mediterránea", parafraseando a Antonio Saura: "la modernidad es una revisión radical de la historia; significa iluminar el pasado para buscar las razones del presente".[8]

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

A la luz de esta revisión histórica de la fotografía de retrato en la huerta, podríamos entrever un *geniusloci*, el genio del lugar, que define el acto cultural representado, a lo largo de la línea de tiempo histórica. ¿Qué se mantiene en el gesto corporal a lo largo del tiempo? ¿Es propio de quien ha nacido en el lugar? ¿Se podría confirmar con las imágenes la hipótesis de que "es la energía atávica del lugar la que proporciona la principal fuerza para configurar un modo de expresión singular"? ¿Podría, además, convivir con el *Zeitgeist*, o el espíritu del tiempo, que daría uniformidad expresiva a diferentes comunidades humanas, introduciendo cambios intergeneracionales? ¿Podrían existir distintos espíritus del tiempo y diferentes genios del lugar en un mismo escenario de la realidad representada y vislumbrarse a través de las fotografías? ¿Podriamos hablar del conflicto entre culturas a través de las huellas del lugar?[9]

Desde finales de los setenta, en España se habla de un "documentalismo mediterráneo". En el caso de "Camins al Mar", centrado en la zona periurbana, en la huerta de Valencia y los pueblos de la comarca. Este "documentalismo mediterráneo" se nutre de una intención cargada de poesía y las vivencias del fotógrafo que se reflejan en el paisaje. También de los retratados, a través de la mirada directa y el testimonio. "El documento privado y el medio fotográfico se convierten en un camino para el autoconocimiento. El marco de referencia lo conforma el territorio vivencial", en este proyecto, mi lugar de origen.[10]

[8]FONTCUBERTA, JOAN. (2008) *"historias de la fotografía española, escritos 1977-2004"*. Editorial Gustavo Gili, S.L., Barcelona. Pág. 204.

[9]FONTCUBERTA, JOAN. (2008) *"historias de la fotografía española, escritos 1977-2004"*. Editorial Gustavo Gili, S.L., Barcelona. Pág. 205.

[10]FONTCUBERTA, JOAN. (2008) *"historias de la fotografía española, escritos 1977-2004"*. Editorial Gustavo Gili, S.L., Barcelona. Pág. 232.

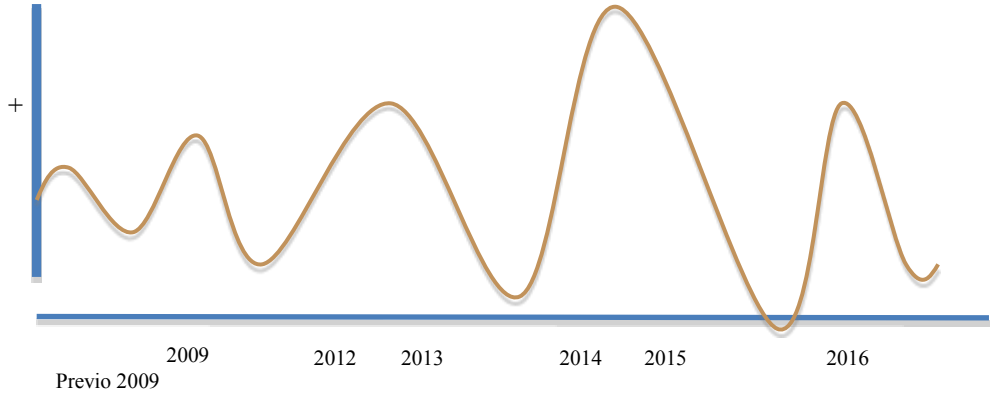
(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

3. Metodología

El gesto corporal, "la forma pictórica de la conciencia histórica"[11]

Jeff Wall

El proyecto se ha desarrollado temporalmente en distintas fases, en las que, de modo paralelo, se daban circunstancias vitales que se aproximaban al contenido de cada una de las partes:



***Gráfica 1**. Intensidad/Tiempo de desarrollo proyecto "Camins al Mar". Fuente: Elaboración Propia.*

En 2009, regreso a mi lugar de origen en l'Horta Nord, y surge la motivación .
En 2012-2013, me matriculo en el Master de Producción Artística y, mientras vivo en el centro histórico de Valencia, realizo la investigación fotográfica sobre el retrato en la huerta
En 2014-2015, realizo la mayor parte de las fotografías, caminando desde la carretera de Barcelona hacia la playa, pues mi siguiente residencia se encontraba allí en esta ocasión. Leo la mayor parte de los textos y referencias bibliográficas recomendadas, tanto referentes del trabajo como "coincidentes", textos hallados al azar en los que encuentro respaldo teórico y conceptual de la práctica que ya estaba desarrollando.
Participo a su vez en la producción creativa de alguno de los referentes del trabajo: **FundacióAssut "Poemes a l'Horta"** y **I Congreso Internacional Sociedad, Territorio y Regadío Tomas F. Glick**, celebrado en la Ciutat Politècnica de la Innovació, presentando un poster.
En 2015-2016, vuelvo por circunstancias de impacto a mi residencia natal, y es aquí donde escribo el texto final y creo el mapa visual junto a la propuesta expositiva.
Caminar durante la etapa de realización de las fotografías, y hacerlo al azar, me permite explorar visualmente el paisaje de un modo empático, de la misma manera que lo hicieron durante siglos los hortelanos que habitaron el lugar, antes de la aparición del automóvil. Voy encontrando por los caminos a los retratados, que participan en la creación del mapa visual con su imagen y con su testimonio y experiencia sobre la huerta.

[11]WALL, Jeff. (2007) *"Fotografía e inteligencia líquida"*. Ed. GG mínima. Pág. 10.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

La técnica utilizada está correlacionada con la intención de crear un efecto ventana al mundo, para diluir visualmente los límites entre la huerta y la ciudad:
-Utilizo un objetivo de 50 mm, en la mayoría de los casos, con un ángulo de visión de 45º, similar a la visión humana.
-Realizo retrato documental de cuerpo entero en contexto, con la mirada dirigida al espectador, recogiendo los testimonios de cada persona. Esto me permite observar que el uso del lenguaje nativo, el valenciano, está relacionado con el gesto captado sobre el territorio. Así, el idioma y la cultura transmitida producirían una acción directa sobre la conservación del paisaje construido a través de los gestos corporales.
-Empleo el rapport fotográfico en la toma de retrato documental, adoptando con mi cuerpo una posición corporal y un punto de vista similar a la persona retratada. Se sitúa así al espectador en sintonía con la imagen, con el otro.
-Capto la huella humana en el paisaje, como punctum histórico de una presencia ausente, vínculo invisible de la identidad de un colectivo, a través de las resonancias del pasado.

4. Referentes

En "Camins al Mar. Retrat fotogràfic d'un paisatge hábitat" hay fuentes y espejos, referentes y coincidentes descubiertos a lo largo del recorrido.

En relación al retrato documental:

-La FSA y Walker Evans (1903,Missouri-Connecticut,1975) con sus fotografías de signos, carteles y arquitectura, además de sus retratos aparentemente simples.

***Figura 2**. Arquitectura y retrato de "Camins al Mar. Retrat fotogràfic d'un paisatge habitat".*

-Robert Frank (1924, Suiza), precursor del neodocumentalismo fotográfico, utiliza la sugerencia y la simbiología para fotografiar lo cotidiano mostrando su opinión, como en su obra "Los Americanos"(1958).

***Figura 3**. Retrato de "Camins la Mar. Retrat fotogràfic d'un paisatge habitat".*

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

-José Luís Guerín (Barcelona, 1960). Su largometraje "Tren de sombras" (1997) influye en la revisión histórica de la fotografía, los rastros del pasado y su huella en las imágenes en el presente, y la propuesta en el mapa visual a modo de recorrido en tren sobre la huerta.

***Figura 4**. La huella del pasado y recorrido en tren en "Camins al Mar. Retrat fotogràfic d'un paisatge habitat".*

En relación al viaje al origen, fotografía e identidad:

-José Manuel Navia (Madrid, 1957), afirma que "ser fotógrafo es resolver visualmente nuestra relación con el mundo".[12] Su ultimo libro "Nóstos" (Ediciones Anómalas, 2013) muestra un viaje de regreso al hogar. Es en "Camins al Mar. Retrat fotogràfic d'un paisatge habitat" donde se evidencia mi relación con mi lugar de origen. Metafórica y culturalmente, significaría la vuelta al origen de Occidente en el Mediterráneo, cuna de la civilización. A una revision del pasado para resolver la encrucijada presenta sobre el futuro de la huerta.

***Figura 5**. Autorretrato en el origen en "Camins al Mar. Retrat fotogràfic d'un paisatge habitat".*

-Jitka Hanzlová (1958, República Checa) La exposición retrospectiva en la Fundación Mapfre en 2012, mostraba fotografías realizadas por la autora en su lugar de origen, tras un largo periodo de ausencia, captando a los habitantes del lugar en actitudes cotidianas, inmersos en escenarios de su vida diaria.

[12]NAVIA, José Manuel. (2014). Vídeo de la sesión abierta de J. M. Navia. Centres Cívics de Barcelona. Proyecto de Fotografía Documental. *OBJECTIU BCN. Retratem la Ciutat*. Sessionsobertes.. <ccobjectiubcn.bcn.cat/2014/es/video-sesion-abierta-navia.> Min 11'. [Consulta: 2015]

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

***Figura 6**. Retrato de vida diaria en "Camins al Mar. Retrat fotogràfic d'un paisatge habitat".*

- AgnésVarda (1928, Bruselas). Precursora de la Nouvelle vague (la Nueva Ola), En 2009, recibe por su biografía documentada "Las playas de Agnés" el Premio César. Junto a "Los espigadores y la espigadora" (2000), constituyen obras de referencia en las que el proyecto "Camins al Mar. Retrat fotogràfic d'unpaisatge habitat" recoge cierta inspiración referencial a través de algunas fotografías que forman parte del proyecto, en las que camino hasta mis playas, y "espigole" algunas de las imágenes que me ofrece la huerta.

***Figura 7**. Autorretrato en campo de patatas y frente al mar Mediterráneo en "Camins al Mar. Retrat fotogràfic d'un paisatge habitat".*

En relación a la fotografía, memoria e identidad contemporánea del lugar.

-Xavier Ribas (Barcelona, 1960). Reconduce la lectura de sus fotografías documentales a través del texto que las acompaña. Proyectos como "LC" (2002-2003), con rastros humanos en un territorio agrícola devastado, o "Greenhouse" (2007), en el que dos mentalidades culturales se encuentran sobre un mismo territorio en transición. forman parte de una serie de trabajos realizados entre 2002 y 2009, "CONCRETE GEOGRAPHIES", donde el proyecto "Camins al Mar. Retrat fotogràfic d'un paisatge habitat" encuentra puntos en común.

-Allan Sekula (1951-2013) desarrolló su trabajo como fotógrafo, cineasta y teórico. Como historiador, crítico y teórico de la fotografía, el autor utiliza como alternativa al archivo la acumulación de imágenes y el retrato social. En su trayectoria, uno de los temas arraigados es la desigualdad social en el campo laboral, que dan a su obra un sello político[13] del que "emana un sentimiento de rechazo hacia las políticas globalizadoras".

"¿Cómo producimos un arte que fomente el diálogo en lugar de afirmaciones acríticas y pseudopolíticas?" (Sekula, 2004)

[13]SEKULA, Allan. (2003) Arte en el Mundo. El Cultural.< http://www.elcultural.com/revista/arte/Allan-Sekula/7117> [Consulta: 2015]

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Fue precursor en incorporar a la fotografía el cuestionamiento sobre las maneras de representación contemporáneas, el imaginario transmitido y las relaciones política-representación, renovando el realismo crítico.

"El legado que Sekula nos deja es el de ayudarnos a comprender la globalización desde nuestro entorno inmediato, desde la experiencia del trabajo y de la vida cotidiana".[14]

Defendió el arte como una manera compleja de comunicar y crear significado, reivindicando la reinvención de la fotografía sociodocumental, en la idea de "práctica documental extendida", en la que se utilizan como recursos el texto, la secuencia fotográfica, las proyecciones…para "retratar" desde múltiples puntos de vista le realidad a la que se hace referencia, defendiendo la tesis de que "el arte no es porque sí, sino que en su máxima expresión responde a una finalidad transformadora, perceptiva, estética o simbólica, la finalidad de ayudarnos a comprender que la realidad no es definitiva y que lo que nos rodea puede llegar a ser de un modo diferente".

-Hamis Fulton (Londres, 1946). Comenzó a caminar como práctica artística a principios de los años 70. En sus caminatas alrededor del planeta, combina el solo performance con la fotografía, el cuaderno de viaje y la exposición[15]. Según su propia definición, "una caminata es como un objeto invisible en un mundo complejo". La visibilización de mis recorridos fotográficos por la huerta es la esencia del mapa visual del proyecto, y trasladar la práctica artistica del caminar a la acción social la intención que subyace, por una cuestión surgida durante el desarrollo del trabajo:

¿Podría llevarse la práctica del caminar la huerta a la ciudadanía como acción de sensibilización, generando conciencia medioambiental y fomentando así la recuperación del territorio?

Resultados

El paisaje agrícola de la también llamada Vega de Valencia remonta sus orígenes a la época romana, con un complejo trazado de regadío construido en la época Árabe. Cómo sería la huerta en el siglo XIII lo podemos imaginar a través del fuero XVI, en el que Jaume I (Montpellier, 1208- Valencia 1276) indicaba que se debía "Hacer las cosas a la imagen y costumbre de los moros"[16].

La Huerta, es y ha sido, una suma de culturas, una suma de identidades y gestos sobre el territorio. En el contexto del presente podríamos hablar de los paisajes en declive. "Ese paisaje por nosotros conformado, también a nosotros nos da forma. Los cambios en el paisaje, pero también en la forma de percibirlo y sentirlo, suponen también cambios en nuestra identidad."[17]

Tomando como punto de partida la Fotografía Documental Contemporánea para visibilizar personas, en este proyecto de ciclo largo prima la libertad creativa, la emoción, la reflexión y la actuación participante apelando a la función activa del receptor. Mostrando la complejidad de la realidad de mi entorno vital, mi relación con el paisaje caminado y la co-creación con quien me encuentro al azar, deriva hacia el Arte Público Colaborativo, con la finalidad de preservar el medioambiente y mostrar la identidad cultural. Se trata de un retrato de la

[14]MARTÍNEZ COUSINOU, Pablo. (2014) *"Allan Sekula, la imagen como praxis. In memoriam."* Periódico Diagonal. Agosto.

[15]FULTON, Hamish. Fuentes: Wikipedia.< www.hamish-fulton.com> [Consulta: 2015]

[16]**Furs de València**: normativa jurídica establecida por Jaume I tras la reconquista en 1238. "ElsFurs. La identitatd'unpoble". Sala de Exposiciones Centro Arqueológico de la Almoina. Valencia, 2009.

[17]ALBELDA, José. (2004) *"La estética negativa de las intervenciones antrópicas en el paisaje"*. Actas del curso: Paisaje de los paisajes, Colegio de Arquitectos de la Comunidad Valenciana.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

colectividad formado por historias individuales, donde "lo personal es politico". Es un retrato de un lugar, una fotografía de fotografías. Metafóricamente, el rostro de un paisaje, en el pasado, en el presente, en el futuro.

5. Pasado

Se muestra el pasado como camino al presente a través de un audiovisual en el que las fotografías y las imágenes de archivo (de 1870 al 2000 aprox.) dialogan, siendo el hilo narrativo el devenir histórico sobre la huerta, las personas, la sociedad. Esta transformación se refleja en los referentes y estéticas de la imagen. Todo el relato es un flashback que a la vez que retrocede, también avanza hasta el momento actual y nos vincula a la historia del lugar.

***Figura 8**. Imágenes de archivo del audiovisual "Camins al Mar. Retrat fotogràfic d'un paisatge habitat".*

6. Presente

El mapa visual lo conforman las experiencias en el paisaje de 70 personas, creándose sinergias entre el lenguaje visual de las imágenes y el lenguaje oral de los testimonios, aumentando la experiencia icónica de la interpretación, en la que "en la imagen, algo se hace visible como algo"[18]. En este caso, el gesto corporal, el lenguaje y la acción sobre el territorio, y mi mirada. "La mirada basada en la escucha es la condición necesaria para una hermenéutica de los hechos y gestos cotidianos que aspire a superar la compulsión depredadora".[19] Escucho al otro en los retratos. Me escucho a mi misma, cuando camino. Escucho el paisaje, sus huellas culturales en el territorio. Decido fotografiar incluyendo el azar. ¿Qué nos descubre el azar? Introduce la performance, el acto personal, la aleatoriedad y, con ella, permite lo cotidiano y descubre las líneas de relación, los vínculos que se desvelan. "Lo que se muestra señala hacia otra cosa"[20]. Se apunta a través del gesto representado a la herencia cultural manifestada con el cuerpo: "Cada símbolo no es más que la punta de un iceberg en el océano del consenso cultural, y, cuando se hubiera descifrado un solo mensaje hasta su nivel más profundo, se mostraría toda la cultura con toda su historia y su presente."[21]

***Figura 9**. Mapas visuales del intangible cultural "Camins al Mar. Retrat fotogràfic d'un paisatge habitat".*

[18]GARCÍA VARAS, Ana. (2011) *"Filosofía de la Imagen".* Ediciones Universidad Salamanca. Pág. 156.

[19]CHEVRIER, Jean-François. *"Intimidad territorial y espacio público".* Revista CONCRETA 01. Pág. 12.

[20]GARCÍA VARAS, Ana. (2011) *"Filosofía de la Imagen".* Ediciones Universidad Salamanca. Pág. 167.

[21]FLUSSER, Vilém. (2001) *"Una filosofía de la fotografía".* Proyecto editorial "El espíritu y la letra". Editorial Síntesis. Págs. 42 y 43.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

7. Futuro

En una futura exposición, se prevé un muro donde el espectador escriba su intención respecto a la realidad mostrada. Cada palabra, cada juicio, es el límite de la obra, el límite histórico de la cultura milenaria de la huerta, creándose una relación dialógica con la realidad a través del Arte.

***Figura 10**. Mural participativo "Camins al Mar. Retrat fotogràfic d'un paisatge habitat".*

El futuro vendría con "NousCamins al Mar", con los pies que nos sostienen inmersos en un mundo líquido, en una nueva mediterraneidad, en una vuelta al movimiento peripatético utilizado por los presocráticos como método pedagógico de enseñanza, para realizar nuevas inmersiones en este espacio de vida que es l'Horta. Empoderarnos. Este poder es el poder de decisión sobre los alimentos para nuestro cuerpo, el poder de reapropiación del único espacio que realmente nos pertenece.

Conclusiones

A través del desarrollo del proyecto "Camins al Mar. Retrat fotogràfic d'un paisatge hábitat" he realizado una aproximación a mi lugar de origen mediante la práctica artística, que me ha permitido conocer la historia, el paisaje y la idiosincrasia cultural de quienes lo habitan. Los resultados visuales han sido un punto de partida para reflexionar, a partir de las imágenes, sobre los efectos de la globalización en el territorio y la identidad cultural.

El vínculo inicial con la temática del proyecto, así como mi memoria visual sobre el lugar, hacen que la obra parta de un planteamiento autobiográfico y se proyecte hacia un desarrollo fotodocumentalista, estableciendo una relación dialógica con la realidad referencial y representada.

En relación a la obra fotográfica previa, "Camins al Mar. Retrat fotogràfic d'un paisatge hábitat" supone una evolución que integra los conceptos sobre los que se han desarrollado las creaciones anteriores: el paisaje como metáfora; el recorrido y el viaje; el retrato documental y el gesto cultural; las interrelaciones entre el cuerpo y el lugar.

En El Pasado, se muestra la evolución del retrato fotográfico en l'Horta, en el que técnica, estilo y contexto histórico están relacionados. Sitúa además el proyecto en la práctica artística contemporánea.

En El Presente, el mapa visual del intangible cultural, elaborado con fotografías de retrato en contexto acompañadas de sus testimonios y de la huella cultural en el paisaje, refleja el choque de culturas sobre un

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

mismo lugar. A su vez, una fotocomposición complementaria muestra el tejido de caminos, acequias, vías, vallas…que configuran la totalidad del territorio.

En El Futuro, se muestra la posibilidad de "Nous Camins al Mar", en el que existe una integración armoniosa con el territorio, para sugerir al espectador la posibilidad de un futuro sostenible de la huerta a través de su toma de acción como consumidor de frutas y hortalizas agroecológicas de proximidad.

En la metodología seguida para el desarrollo del proyecto he utilizado la práctica artística del caminar, por lo que mi aproximación al territorio y a las personas ha sido cercana. Se ha generado durante el proceso una serie de cuestionamientos sobre las posibilidades de la práctica artística como medio de sensibilización de la sociedad, para la recuperación y mantenimiento de la huerta.

El desarrollo del trabajo a lo largo de varios años y con diferentes intensidades de dedicación, han generado una curva de representación gráfica del proceso de realización que podría plantearse como la "evolución del ciclo creativo del proyecto".

El proyecto se enmarca dentro de la fotografía documental contemporánea y toma como punto de partida la autobiografía, diferenciándose de otros proyectos realizados en la huerta. El hecho de que la sociedad en la que se realiza el proyecto participe a través de su imagen y testimonio en la elaboración del mismo, sitúa el trabajo en el marco del Arte Público, que toma el paisaje periurbano como medio y como fin sobre el que dialogar e intervenir a través del Arte.

La existencia de referentes del proyecto relacionados con la fotografía (tanto en el pasado como actualmente) con el cine y el documental, y con la crítica e historia de la fotografía, así como una propuesta expositiva donde se utilizan diferentes recursos: fotografía, ilustraciones, texto, vídeo, intervención del espectador…sitúan a "Camins al Mar. Retrat fotogràfic d'un paisatge habitat" en la "práctica documental extendida" con una finalidad práctica del Arte, para sensibilizar y concienciar sobre la necesidad de un desarrollo sostenible de l'Horta de València.

Referencias

ALBELDA, José. (2004) *"La estética negativa de las intervenciones antrópicas en el paisaje"*. Actas del curso: Paisaje de los paisajes, Colegio de Arquitectos de la Comunidad Valenciana.

CHEVRIER, Jean-François. *"Intimidad territorial y espacio público"*. Revista CONCRETA 01. Pág. 12.

FLUSSER, Vilém. (2001) *"Una filosofía de la fotografía"*. Proyecto editorial "El espíritu y la letra". Editorial Síntesis

FONTCUBERTA, JOAN. (2008) *"historias de la fotografía española, escritos 1977-2004"*. Editorial Gustavo Gili, S.L., Barcelona.

FULTON, Hamish. Fuentes: Wikipedia.< www.hamish-fulton.com> [Consulta: 2015]

Furs de València: normativa jurídica establecida por Jaume I tras la reconquista en 1238. "ElsFurs. La identitatd'unpoble". Sala de Exposiciones Centro Arqueológico de la Almoina. Valencia, 2009.

GARCÍA VARAS, Ana. (2011) *"Filosofía de la Imagen"*. Ediciones Universidad Salamanca.

MARINA, José Antonio. (2002) *"Teoría de la Inteligencia Creadora"*. Compactos, Editorial Anagrama.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

MARTÍNEZ COUSINOU, Pablo. (2014) *"Allan Sekula, la imagen como praxis. In memoriam."* Periódico Diagonal. Agosto.

NAVIA, José Manuel. (2014). Vídeo de la sesión abierta de J. M. Navia. Centres Cívics de Barcelona. Proyecto de Fotografía Documental. *OBJECTIU BCN. Retratem la Ciutat*. Sessionsobertes.. <ccobjectiubcn.bcn.cat/2014/es/video-sesion-abierta-navia.> Min 11'. [Consulta: 2015]

SEKULA, Allan. (2003) Arte en el Mundo. El Cultural.< http://www.elcultural.com/revista/arte/Allan-Sekula/7117> [Consulta: 2015]

WALL, Jeff. (2007) *"Fotografía e inteligencia líquida"*. Ed. GG mínima.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE FOTOGRAFÍA

Congreso Internacional sobre Fotografía
UPV, 5 y6 octubre 2017

Doi: http://dx.doi.org/10.4995/CIFo17.2017.6734
ISBN: 978-84-9048-604-7

Fotógrafos anónimos.
Una aproximación a la fotografía encontrada

Raquel Baixauli[a] y Esther González Gea[b]
[a]Universitat de València, rabairo@alumni.uv.es,
[b]Universitat de València, estgonge@alumni.uv.es

Abstract

On the late 19th century, photography became the perfect hobby for high class citizens thanks to the advancements in technology that transformed the medium. It is estimated that in the mid 19th century Madrid there existed no less than one thousand amateur photographers and more than three thousand in Barcelona. As the years passed, the photographic apparatus became a common tool, up to the extent that, after the first half of the 20th century, the average middle class family had a camera in their homes. This fact enforced the progressive accumulation of photographic images and conditioned the fate of many of them: the oblivion. Well entered the 21st century, we urge to rescue the images that were bound to be silenced thanks to our concern towards historic memory, the imposition of the so-called digital culture and the rise of visual studies. The present article aims to question the paradigms that govern the notion of photographic value and its own ambivalent nature; asking where the boundaries are between valid and excluded, we will reformulate the idea of a living photographic archive, which extends to History as a discipline, a living discipline that continues to be rewritten.

Keywords: *anonymous photographers, found photography, image, oblivion, Ximo Berenguer*

Resumen

A finales del siglo XIX, la fotografía se convirtió en el pasatiempo perfecto de las clases altas gracias a los avances técnicos que transformaron el medio. A medida que avanzaron los años, el aparato fotográfico pasó a ser un objeto común hasta tal punto que, pasada la primera mitad del siglo XX, cualquier familia de clase media contaba con una cámara en sus hogares. Este hecho propició la progresiva acumulación de imágenes fotográficas y condicionó el destino de muchas de ellas: el olvido. En los últimos años, sin embargo, hemos asistido al rescate de imágenes hasta ahora condenadas al silencio a través de la puesta en valor del trabajo de fotógrafos desconocidos. En esta línea camina el presente artículo, cuyo objetivo fundamental es cuestionar los paradigmas que rigen la noción misma del valor fotográfico y su propia naturaleza ambivalente; preguntándonos dónde se encuentran los límites entre lo válido y lo excluido,

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

reformularemos la idea de un archivo fotográfico vivo que se hace extensible a la Historia como disciplina, una disciplina viva que continúa reescribiéndose.

Palabras clave: *fotógrafos anónimos, fotografía encontrada, imagen, olvido, Ximo Berenguer*

"Crear una imagen es mortificarla y resucitarla en el mismo gesto" (Mitchell, 2017: 81).

1. Introducción

El mundo cada vez genera más imágenes cuyo destino es el abandono. Algo bien distinto a lo que sucedió en los albores de la creación del medio fotográfico, cuando conseguir una instantánea, en algunos casos, costaba caro. Por ello, normalmente, estos objetos se reservaban para los espacios más públicos del hogar –aquellos marcos lujosos en lugares señalados– o bien para esferas íntimas como los álbumes familiares, siempre con el fin dual de recordar y exhibir.

En la actualidad la doble función del medio sigue intacta, el acto se realiza tanto con afán de representar como de recordar, por lo que la fotografía sigue manteniendo su estatus de lugar de la memoria. Sin embargo, asistimos a una paradoja propia de los tiempos digitales: las fotos ya no son objetos preciados difíciles de adquirir, sino más bien basura acumulada en sistemas tecnológicos.

1.1. Un perfecto pasatiempo

La fotografía, desde prácticamente el principio, fue un buen entretenimiento para algunas personas acomodadas. De hecho, algunos especialistas en el medio señalan la importancia de los aficionados, equiparándola en algunas ocasiones a la de los profesionales; sólo tenemos que pensar en casos como el de Lewis Carroll o Julia Margaret Cameron (Sougez, 2007: 99-100). Entendemos como fotografía amateur aquella vinculada a lo doméstico y al hecho de ocupar el tiempo libre que regalaba la sociedad moderna, como un entretenimiento que abrazaba lo vernáculo al congelar la estirpe familiar para el recuerdo (Slater, 1997). Como afirma Enric Mira, "en esta relación entre lo doméstico, el consumo y el ocio se forjó el núcleo de la cultura fotográfica amateur" (Mira, 2014: 748).

En el caso español, también los fotógrafos aficionados existen desde el origen mismo de la fotografía; es más, como afirma Publio López, la mayoría de los pioneros –sin contar a los daguerrotipistas foráneos que buscaron aquí su negocio– fueron aficionados (López Mondéjar, 2005: 90). Además, en algunos lugares de Europa, entraron en juego a partir de la segunda mitad del siglo XIX las primeras sociedades fotográficas con el objetivo de servir de punto de encuentro entre los aficionados.

No obstante, la auténtica revolución que extendió la fotografía a la mayoría de ambientes burgueses se produjo a partir de 1888, cuando el gelatinobromuro empezó a usarse en soportes de celuloide, más flexibles y ligeros, que dieron pie a la aparición de cámaras portátiles. Todos estos avances van ligados a un nombre, el de George Eastman, responsable de la expansión de la fotografía a un número mayor de hogares. Desde ese momento Eastman va introduciendo innovaciones hasta popularizar su famoso eslogan: *You press the button, we do the rest*. Así, la máquina fotográfica cayó en manos de los ciudadanos y se produjo la verdadera democratización de la imagen.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

1.2. Objetivos

El presente estudio trata de exponer cómo el medio fotográfico caminó de la mano del ciudadano de a pie desde prácticamente su invención. A partir de esta idea trataremos de reflexionar sobre el concepto de la autoría, parámetro que parece haber sido el medio por el cual juzgar muchas de las imágenes fotográficas, tanto en tiempos pretéritos como actualmente.

La historia de la fotografía, un tanto movediza, siempre reservó una minúscula parcela al colectivo desconocido agrupándolo en una insignificante masa de simpatizantes que fueron llamados por las posibilidades poliédricas del medio con una mezcla de pasión, juego y azar. Incluso algunos estudiosos de la fotografía, como Boris Kossoy, afirman que los fotógrafos anónimos o desconocidos han sido directamente borrados de la historia de la fotografía, y que reconstruir esta narración supondría un avance significativo en el área de la fotografía y su propia historia, proporcionando nuevos datos para el conocimiento del pasado (Kossoy, 2014: 285). Sin embargo, de un tiempo a esta parte, hemos asistido a la sustitución del término "aficionado" por el de "olvidado" en un resurgir de talentos ocultos que hacen nadar al público entre las aguas de la sorpresa y la sospecha.

Tras casi doscientos años desde la invención de la cámara fotográfica, la gran amalgama de instantáneas que nos rodean invita a preguntarnos dónde está el límite de estas imágenes, que oscilan sin determinación entre las fronteras de los recuerdos personales y las imágenes anodinas. Es más, la masa nos incita a escudriñar los parámetros que diferencian las grandes obras fotográficas de otras fotografías que quedan relegadas al anonimato según las modas de cada época. De nuevo, es Kossoy quien nos advierte que la selección del panteón fotográfico de todos los tiempos no está libre de ideología, que los libros repiten hasta la saciedad los mismos nombres y los mismos temas (Kossoy, 2014: 286).

Esta máxima parece abocarnos a la idea de una historia fija, inamovible, con resonancias a un pasado más preocupado por la técnica que por el aspecto social que amaga la imagen fotográfica. Pero lo cierto es que la historia, como disciplina viva, está en continuo movimiento. Es indiscutible que, dependiendo de los intereses existentes por parte de los agentes culturales dominantes, la fortuna crítica de las obras y de los artistas varía a lo largo del tiempo. Al hilo de esto, asistimos al momento en que una gran cantidad de estudiosos reivindican –hoy más que nunca– que no existe una Historia del arte, sino múltiples Historias del arte que coinciden en una intersección común que aúna tanto las grandes efemérides como sucesos que en un principio pueden parecer banales, en los que participan las grandes obras maestras y materiales cotidianos que van más allá del arte. En definitiva, "las imágenes tienen un testimonio que ofrecer acerca de la organización y puesta en escena de los acontecimientos grandes y pequeños" (Burke, 2001: 177).

Ante una imagen, sea cual sea, "el pasado no cesa nunca de reconfigurarse […]. La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira" (Didi-Huberman, 2006: 12). En este sentido, las imágenes supervivientes –aquí no está de más apuntar la gran cantidad de imágenes destruidas tanto por intereses como por desidia– necesitan de historiadores que, como los astrólogos, rescaten esas sombras impresas, y que desde un presente tangible rememoren esas fotografías como si se tratara de destellos del pasado, dándoles vida y voz[1], aunque para ello tengamos que ser prudentes, pues no se trata de insertar las infinitas imágenes fotográficas de todos los tiempos dentro de la historia, sino más bien recordar que desde que apareció en escena el medio fotográfico el ser humano se ha afanado en representar el mundo y a representarse en él, pues "fotografiamos para preservar el andamiaje de nuestra mitología personal" (Fontcuberta, 2015: 44).

[1] La comparación de los historiadores con los astrólogos se la debemos a George Kubler, quien pone en relación estas dos profesiones para acabar el párrafo concluyendo: "Los astrónomos y los historiadores tienen eso en común: se interesan en sucesos notados en el presente pero que ocurrieron en el pasado" (KUBLER, 1975: 29).

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

De cualquier modo, sumado a los grandes nombres que se han acomodado en la historia, debemos plantearnos el considerar la gran multitud de anónimos que con sus fotografías de acontecimientos, de lugares o de gentes ajenas configuraron un marco que debería, al menos, tener la posibilidad de convertirse en objeto de estudio para poder también, si cabe, descubrir miradas socavadas o falsos mitos que se encuentran demasiado asentados en lo que denominados Historia, y comenzar a atender incógnitas presentes en la misma naturaleza de la imagen abandonada[2].

2. ¿Quién amateur, quién profesional? Lugares de encuentro en el ámbito nacional

El número de aficionados a la fotografía se multiplicó en España desde la década de 1880, fecha en la que comenzaron a comercializarse las placas secas al gelatinobromuro y los reveladores de hidroquinona. Se calcula que en el año 1900 existían en Madrid no menos de mil fotógrafos amateurs y más de tres mil en Barcelona (López Mondéjar, 2005: 220). De hecho, la primera sociedad de aficionados en España, la Real Sociedad Fotográfica, se fundó en 1899, un acontecimiento que marcó el interés del público por el nuevo medio, aunque paradójicamente al principio no tuvo el apoyo suficiente por parte de las instituciones públicas.

Fig. 1. Exposición de Martínez Sanz en el Foto Club de Valencia, 1928. Archivo José Huguet

Los primeros en frecuentar tales agrupaciones, como es de suponer, fueron la clase aristocrática y la alta burguesía. La Real Sociedad Fotográfica llegó a tener de miembro honorario a Santiago Ramón y Cajal y a contar con el beneplácito de la familia real, especialmente de Isabel II que "encontró en la fotografía la mejor propaganda de su labor como gobernanta además de poner de moda dicha afición" entre la clase más pudiente (Carabias Álvaro, 2005). En Cataluña, ya en 1894 se había formado el Club Fotográfico Barcelonés, sin embargo, a pesar del interés mostrado, los fotógrafos catalanes no llegaron a fundar una sociedad estable hasta el 15 de junio de 1923, cuando se estableció la prestigiosa Agrupación Fotográfica de Cataluña (López Mondéjar, 2005: 223). Un año antes, en 1922, se gestó la Sociedad Fotográfica de Zaragoza que daría soporte a multitud de aficionados y nació, como ellos mismo cuentan, "para fomentar el arte fotográfico en nuestra tierra" (Sánchez Millán, 2013). Estas agrupaciones sirvieron de modelo para otros lugares de España.

[2] La historia de la fotografía cuenta con más imágenes anónimas que firmadas, hecho que responde a diversas razones probadas, algunas ya mencionadas; entre ellas su reproductibilidad, el carácter mercenario de muchos de sus artífices y el posterior avance de la técnica que ha dado como fruto que la actual imagen digital esté al alcance de todos.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Con la llegada de la dictadura estas sociedades sufrieron cierto aislamiento, mas sobreviven, y a mediados de los años 50, con la apertura al exterior y la influencia del neorrealismo italiano, se produjo un momento álgido y singular en su actividad. En 1957 nace el grupo *La Palangana* bajo la premisa de oponerse a las corrientes fotográficas clasicistas imperantes en esos momentos en el país, apartándose del pictorialismo en pro de una fotografía de corte documental. La realidad cotidiana se volvió su área de trabajo: más que una crítica social trataban de registrar el mundo que les rodeaba. Entre los miembros fundadores del grupo se encontraban Ramón Masats, Francisco Ontañón, Gabriel Cualladó, Rubio Camín, Leonardo Cantero y Francisco Gómez. Esta formación progresivamente se fue disolviendo hasta que, en 1963, con la aparición en escena de Juan Dolcet, Fernando Gordillo y Gerardo Vielba, se unieron en la denominada Escuela de Madrid (Lamirada, 2013; Cualladó y Parreño, 2014; Parra, 2014).

A toda esta labor de posicionamiento de la fotografía como afición y modo de vida, se debe añadir la cooperación de distintos colectivos entre los que se encuentran la Agrupación Fotográfica de Cataluña (AFC), nacida definitivamente, como ya se ha mencionado, en 1923, el Foto Club Valencia que se instaura a partir de 1928 y la Agrupación Fotográfica de Almería (AFAL), que comenzó su andadura alrededor de 1950, además de otros organismos o asociaciones nacidas por toda España.

En 1956 se funda la revista AFAL –por supuesto, no fue la primera revista fotográfica nacida en territorio español ni la única de su época–, que servirá de soporte a todos estos fotógrafos. La verdadera novedad de la publicación radicó en tratar temas próximos al documentalismo, a una realidad social necesitada de visibilidad (Morales, 2016). Curiosamente, muchos de estos profesionales, como fue el caso de Gabriel Cualladó, a pesar de la calidad de sus instantáneas, nunca vivieron del medio, quedando relegada la fotografía a una mera afición.

El aparato fotográfico se hizo tan común que, pasada la primera mitad del siglo XX, cualquier familia de clase media contaba con una cámara en casa que le permitía retratar a sus familias y los acontecimientos destacados de la misma. Así, "la fotografía se transforma en rito de la vida familiar justo cuando la institución misma de la familia, en los países industrializados de Europa y América, empieza a someterse a una operación quirúrgica radical" (Sontag, 2010: 18-19).

Conforme avanzó el siglo muchos de estos fotógrafos ocasionales se convirtieron en verdaderos aficionados. Su pasión por el medio traspasó los momentos puntuales de la actividad familiar para convertirse en un modo de mirar, en una vía de escape a la realidad. Este hecho propició la progresiva acumulación de fotografías desde mediados del siglo XX y condicionó el destino de muchas de ellas.

Entrado el siglo XXI, el interés por la acumulación de fotografías, su olvido y su hallazgo, se ha visto desatado, importando tanto como material documental u objeto de interés histórico, como factor para un proceso artístico[3]. Esta primera aproximación trata precisamente sobre ello, tratando de introducirse en la inquietud que suscitan las imágenes abandonadas –recientemente descubiertas– que sacan de ellas la voz individual de sus practicantes, mientras que otros siguen sumidos en el maremágnum del desamparo. No obstante, la incógnita continúa, pues

[3] La fotografía vernácula está sufriendo una revalorización como material de análisis. Un ejemplo cercano lo tenemos en la reciente investigación de María Rosón, donde a partir de imágenes de diferentes archivos nacionales, públicos y privados, reconstruye toda una historia social y crítica de la España del momento (Rosón, 2016). En cuanto al uso de este tipo de imágenes para la creación artística, dejando a un lado la técnica del collage usada en la Historia del arte desde principios del siglo XX, en la actualidad existe un gran número de artistas que emplean fotografías abandonadas para la elaboración de nuevas obras y discursos, agrupados bajo el término algo ambiguo de "apropiacionismo". Ejemplo de ello es la obra de Sandy Carson, fotógrafo escocés residente en Estados Unidos que lleva más de diez años recopilando fotografías cotidianas y anónimas de las décadas de los 50 a los 70 en su proyecto *Yet, By no Meats*, en una suerte de ejercicio nostálgico que nos recuerda el poder de la fotografía física en la era digital.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

tal como predijo Susan Sontag, "el tiempo termina por elevar casi todas las fotografías, aun las más inexpertas, a la altura del arte" (Sontag, 2010: 30).

3. Al rescate del pasado fotográfico

El afán por rescatar imágenes condenadas al olvido se podría deber a múltiples factores; entre todos: a la relativamente reciente preocupación por la memoria, la imposición progresiva de la denominada cultura digital, la influencia de los estudios visuales y sus métodos de trabajo y, especialmente, al intento de mirar la fotografía –que podemos extrapolar al arte en general– con nuevos ojos, quizá más críticos y justos, debido especialmente a los cambios acaecidos en las mentalidades propios de los nuevos tiempos. Tampoco debemos descuidar que muchas de estas imágenes que cayeron en el olvido han sido víctimas de la incomprensión, de la marginación interesada o de los intereses políticos.

Recientemente hemos asistido a la puesta en valor del trabajo de fotógrafos aficionados, fotógrafos anónimos que dan lugar a un archivo encontrado, como Eugene de Salignan, un funcionario del Departamento de Puentes y Estructuras de la ciudad de Nueva York que se dedicó a captar instantáneas entre los siglos XIX y XX que congelaban el ritmo de la metrópolis y cuya obra vio la luz a finales del siglo pasado. No obstante, el caso más sonado en el ámbito internacional ha sido el de la fotógrafa americana Vivian Maier, aunque en nuestro país también hemos visto resurgir la obra del fotógrafo Virxilio Viéitez o la de Luis Ramón Marín, no exentas de polémica (Roa, 2013)[4].

Sin embargo, dejando de lado las razones y la lógica, toda fotografía tiene algo de resurrección (Barthes, 2007), por eso fascina tanto el encuentro con imágenes del pasado, aunque en algunos casos sean ajenas. Robert Flynn Johnson, conservador jefe de la Fundación Achenbach para las Artes Gráficas de San Francisco, pasó más de una década rescatando de rastros y mercadillos imágenes que posteriormente recopiló en el libro *Anónimo. Imágenes enigmáticas de autores desconocidos*, publicado en nuestro país en 2004. Fotografías sin artífice, pero con sujetos que remiten a un tiempo congelado, ése es precisamente el atractivo de estas imágenes, que no dan soluciones sino pistas que nosotros como espectadores debemos reconstruir. Siguiendo la idea de Roland Barthes, esto situaría al espectador como la medida de las fotografías del pasado (Barthes, 2007).

La fotografía sin firma parece conjugar tres factores: azar, realidad y tiempo, haciendo partícipe al interlocutor de un misterio superior al de las fotografías (re)conocidas, pues estas imágenes contienen en esencia un *punctum* singular con características similares a las grandes obras. Como reconoce Óscar Colorado, "cuando se mira la fotografía de desconocidos, automáticamente se da un tipo de lectura diferente que es un tipo de experiencia que también vale la pena porque la distancia emocional, temporal e incluso espacial nos permite apreciar aspectos distintos de esta imagen casual, familiar, ubicada en el terreno de la fotografía vernácula" (Colorado Nates, 2016). Clement Chéroux le asigna a este tipo de instantáneas tres características básicas: son utilitarias, domésticas y heterotópicas. La fotografía vernácula es utilitaria porque esa es su razón de ser; es doméstica porque circula en el ámbito de lo familiar; y por último, es heterotópica porque se sitúa fuera de lo digno de interés para las instancias que legitiman el arte y la cultura (Chéroux, 2014: 12).

También en la línea de la fotografía encontrada existen proyectos artísticos de discreta repercusión hasta la fecha que parten de la fotografía vernácula. *Els Oblidats* es una iniciativa de la artista valenciana Reyes Pe –aficionada al rastreo de imágenes desatentidas– en el que, armada con una sencilla cámara analógica, sale a la

[4] A pesar de que la crítica ha propiciado la puesta en valor de esta fotografía más popular, autores como Lola Garrido, coleccionista y experta en fotografía, ponen en duda el valor artístico de la misma. También en este sentido, Jorge Ribalta, comisario especializado en fotografía, alude a los problemas de alzar al estatus de autor a este tipo de fotógrafos que trabajaron esencialmente por encargo (Fernández-Santos, 2013).

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

calle en busca de imágenes de personajes anónimos, en concreto de la tercera edad, para homenajear de alguna forma la fotografía doméstica y poner en relieve la vejez, uniendo ambas ideas en sus series. El colectivo Left Hand Rotation configuró el proyecto *Album Lixo* recopilando fotografías que la gente desechaba y tiraba a la basura en la *Feira da Ladra* en Lisboa, una iniciativa que nos habla de la fotografía analógica y sus destinos. Además de la muestra que se realizó con todas ellas en 2014, a través de la página web creada para almacenarlas se añade la posibilidad de rescatarlas del abandono en caso de hallar algún vínculo personal con ellas. Con una filosofía similar pero añadiendo la adquisición económica, el fotógrafo Brendan Corrigan se dedicó a comprar cámaras en los *car boot sales* de Cardiff para configurar el proyecto *Make me an offer*. También, el archivista francés Thomas Sauvin negoció con los trabajadores de un vertedero ilegal de Pekín para comprar a peso las películas tiradas a la basura por particulares desde el 2009 para componer el proyecto *Silvermine* que acumulaba la historia visual de las últimas décadas de la capital china. Obviamente, en ninguno de los proyectos se busca revalorizar a estos fotógrafos anónimos, en esencia familiares, sino más bien exponer vestigios de una fotografía analógica que parece condenada a desaparecer, al menos para la masa, en beneficio de la fotografía digital que, como comentábamos, también está abocada al olvido, pero esta vez dentro de tumbas tecnológicas.

Con un concepto un tanto distinto hallamos la obra *Los Modlin* del fotógrafo Paco Gómez, quien tiende a cuestionar los límites de la realidad fusionando la investigación documental, la literatura, el cine y la ciencia ficción. El proyecto nace del encuentro con una montaña de fotografías tiradas en la basura en la madrileña calle del Pez una primavera de 2003. Después de cierto tiempo, Gómez reconstruye la historia de una familia partiendo de su archivo íntimo arrojado a un destino vago; pero no es lo único que hace, pues valiéndose de las imágenes ajenas, en una suerte de remix de disciplinas que mezclan la micro historia familiar con la historia de un pasado próximo lleno de sueños e ilusiones en el Madrid de las oportunidades por medio de entrevistas y un rastreo riguroso, salpicado de datos biográficos que sirven de hilo conductor al relato, finalmente se aproxima a los entresijos del mercado del arte y la fortuna aleatoria que sufren muchos artistas, como es el caso de esta familia americana tan peculiar (Gómez, 2013).

Estos son tan sólo algunos ejemplos, quizá de los menos conocidos, en el vasto campo que presentan los nuevos tiempos[5]. La persecución de restos fotográficos continúa, pues la denominada fotografía vernácula y, en general, las imágenes captadas por aficionados, generan cada vez mayor interés entre los teóricos de la fotografía y los apegados a ella. A las habituales plataformas que ponían en circulación este tipo de objetos, como los rastros, mercadillos y almonedas, se suma el auge de nuevas herramientas de comunicación, como es el caso de Internet. La red y los dispositivos a través de los cuales accedemos, como nuevas técnicas de dominación, generan "objetos de devoción que se introducen con el fin de someter" (Han, 2014: 26). Y qué son sino las imágenes, objetos devocionales por excelencia que tienen la capacidad de punzar. La escasa atención que suscita la autoría, y por ende la calidad, de muchas de ellas –imágenes silenciosas, silenciadas–, nos empuja a descubrir qué se

[5] El presente artículo es una primera aproximación al tema de la fotografía encontrada partiendo del punto de mira de la Historia del arte. En él nombramos algunos de los proyectos que conocemos y que están vinculados con inquietudes y vivencias personales. No obstante, es evidente que existen otros artistas con distintos proyectos que han trabajado la misma idea bajo parámetros distintos. Para conocer más sobre ellos, véase cómo Joan Fontcuberta desarrolla los trabajos de Lúa Coderch, Janet Cardiff o George Bures Miller entre otros (Fontcuberta, 2016: 141-152). Igualmente, es destacable la compilación que hicieron los investigadores Michel Frizot y Cédrizc de Veigy de fotografías ajenas y que vio la luz en forma de libro, actuando como su antología subjetiva de fotografías encontradas (Frizot y de Veigy, 2006). Creemos conveniente decir que, aunque no bajo el ejemplo de las imágenes encontradas, pero sí bajo el paradigma del archivo, existen múltiples proyectos artísticos que en un futuro pueden complementar este tema de investigación. Para más información, véase el libro de Anna Maria Guasch (Guasch, 2011).

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

necesita para que traspasen el limbo del olvido. Y, de repente, aparecen autores que cambian el devenir de la historia de los desdeñados y ponen en jaque todo parámetro establecido por los grandes clásicos de la fotografía.

4. Ximo Berenguer y el archivo como paradigma de resurrección histórica

Todo historiador de las imágenes sueña con encontrar algún día un archivo completo para reconstruir la mirada de un autor desconocido. El archivo, entendido como la compilación de una actividad que deja tras de sí documentos, imágenes, objetos, recortes y un sinfín de etcéteras, nos permite acercarnos a "la forma contemporánea del relato cuya razón de ser no es establecer lo cierto de su contenido, sino lo plausible de su historia" (Marzo, 2016: 33).

Cuando imágenes de fotógrafos hasta el momento desconocidos embriagan nuestra mirada, todavía inocente y capaz de sorprenderse, son muchas las preguntas que surgen en torno al hecho de que dichas imágenes traspasen o no la frontera del anonimato. Siguiendo a Kossoy, más allá de las cuestiones de calidad, lo interesante de las instantáneas, manufacturadas por anónimos otrora y encontradas en el ahora, es que independientemente del asunto representado se documenta la visión personal del mundo sin grandes ínfulas. La fotografía actúa, así, como "un doble testimonio: por aquello que ella nos muestra de la escena pasada, irreversible, allí congelada fragmentariamente y por aquello que nos informa acerca de su autor" (Kossoy, 2014: 54).

Esto es lo que sucede con la obra de Ximo Berenguer, obra compuesta por imágenes que evidencian el ambiente de la esfera *underground* catalana de su tiempo y que plantean paradojas en cuanto a la cuestión de la autoría en el medio fotográfico. El descubrimiento de este fotógrafo de origen valenciano hasta el momento olvidado se debe a Mira Bernabeu, artista y responsable de la también valenciana Galería Visor, que presentó ante el público la muestra *A chupar del bote, 1974-1976. Ximo Berenguer* con motivo de la cuarta edición de Abierto Valencia (2016) organizada por la Associació de Galeries d'Art Contemporani de la Comunitat Valenciana (LaVac) para acercar el arte contemporáneo al público.

Fig. 2. Ximo Berenguer, Sin título, 1974-1976

Indagando en el sugestivo título de la exposición de Espai Visor descubrimos que *A chupar del bote* fue uno de los espectáculos más sonados de los años 70 que dieron vida al famoso music-hall barcelonés El Molino, en un momento social de cambio y liberación tras el fin de una dictadura que había suprimido todo comportamiento y actitud alejada del canon establecido (Gasch, 1972). Esta representación, que seguía la línea del teatro de variedades, tenía como objetivo denunciar en clave humorística la corrupción y los tejemanejes políticos que estaban sucediendo en ese momento, intercalando un fuerte componente erótico en el mismo (Levenfeld, 2016). Los nombres de figuras como Yvette Rene, Christa Leem o el Negrito Poli, sonaban en el ambiente alternativo

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

de ese momento y sus cuerpos pasaron a ser inmortalizados por fotógrafos de renombre como Kim Manresa, Josep Tobella, Xavier Miserachs o Josep Gol (Manresa et al., 1992). Basta recordar la película que en 1977 José Antonio de la Loma presentó bajo la etiqueta de comedia musical, *Las alegres chicas del Molino*, aunque desde el mismo título se evidencia el ambiente un tanto bizarro que atravesaban El Molino y otros music-halls del momento.

Según el entramado biográfico, Ximo Berenguer viajó en 1966 a Barcelona para estudiar en la Escuela Industrial. Estando allí, ingresó en la Agrupació Fotogràfica de Catalunya y participó en las actividades del Grup Jove, interesándose por la fotografía de reportaje y tomando las primeras instantáneas con una Kodak Retina heredada de su padre. En 1973 entró a trabajar como aprendiz en el estudio de Leopoldo Pomés, y con su primer sueldo obtuvo una cámara Pentax SL con objetivo Takumar de 55 mm. Dos años después conoció al coreógrafo de El Molino, quien le invitaría a fotografiar el ambiente nocturno. Ximo Berenguer llegó a preparar incluso una maqueta para la colección Palabra e Imagen de la editorial Lumen, pero un accidente de moto en 1978 le impidió continuar versionando el esbozo original.

Tras el reciente hallazgo del fotógrafo, pronto la prensa, las redes sociales y la crítica cultural se hicieron eco de este descubrimiento acaecido en Valencia, mencionando la calidad de las fotografías, que actúan como testimonio de un momento crucial dentro de los años inmediatos a la dictadura. Tanto por ello como por contar con el reconocimiento de una galería y demás instituciones oficiales que avalan la sugestiva historia, nadie puso en duda la información ni la existencia del autor.

Sin embargo, el pasado 19 de julio se presentó en la Fundación Foto Colectania el libro *A chupar del bote*, un libro que recupera aquella maqueta que quedó truncada tras la muerte de Ximo Berenguer y que persigue las pautas para obtener el reconocimiento de este fotógrafo y de sus obras. Así, se reveló que Ximo Berenguer es, en realidad, Joan Fontcuberta, tal como afirmó el Premio Nacional de Fotografía en la misma presentación.

La intención del reconocido fotógrafo y teórico catalán no fue contar una mentira y mantener el engaño, sino crear un *fake*, entendiendo que éste "nunca es un fin en sí mismo, sino un instrumento" (Marzo, 2016: 15). No obstante, mucha de la prensa que admiró el trabajo de Berenguer tras su descubrimiento, ahora tachaba de falso al fotógrafo. Mediante este entramado, Fontcuberta nos invita a reflexionar sobre la metodología del *fake* en sí mismo, interviniendo a través de unas imágenes *reales* –si es que en algún caso una imagen puede considerarse como verdadera–, realizadas en un espacio y tiempo concreto, cuya autenticidad queda legitimada por ciertas instituciones y agentes culturales[6].

¿Pueden considerarse estas fotografías como fotos encontradas? Si seguimos la descripción que en *La furia de las imágenes* nos da el propio Fontcuberta, lo cierto es que sí, pues para que ciertas imágenes se inscriban dentro de la categoría de encontradas "las fotos deben ser mudas para facilitar que nosotros podamos ponerles voz; nuestra voz. En otras palabras, las fotos deben desprenderse de los lazos que podrían ligarla a un espectador, soltar las amarras de todo reconocimiento para poder funcionar como pantallas perfectas" (Fontcuberta, 2016: 148).

En definitiva, un archivo encontrado tiene la capacidad de situarnos en una escena libre de artistas, en la que el nombre apenas tiene importancia en comparación con su valor documental. El corpus de obra de El Molino es

[6] Este *fake* nace, en última instancia, de un seminario organizado por el propio Joan Fontcuberta bajo el título *La metodología del fake* y que reunió a distintos estudiantes de Bellas Artes de la Universitat Politècnica de València, de Historia del Arte de la Universitat de València y del IVAM, en el que tuvimos el placer de participar. Además de la galería, el fotógrafo contó con el apoyo del ya citado museo de arte contemporáneo, de una editorial y de personas de renombre dentro del mundo de la fotografía como Rafael Levenfeld, Horacio Fernández o Fernando de Castro. Tras la presentación de la exposición en Espai Visor, el propio Mira exhibió las obras de Ximo Berenguer como una de las propuestas para representar a la galería en la Feria Arco 2017.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

real, responde a las inquietudes de un fotógrafo en la Barcelona de los 70 que captó la atmósfera del espacio, bien responda al nombre de Ximo Berenguer o al de Joan Fontcuberta. Lo curioso de estas fotos, lo que realmente punza las miradas, es el componente social de las mismas. Las vemos y es como estar dentro del music-hall, es como vivir la liberación que atravesaba Barcelona en ese momento. En suma, estas imágenes van más allá de lo documental, pues además de ser una evidencia histórica, son un elemento clave para entender el contexto de la posguerra en España. Un contexto al que Ximo Berenguer contribuyó, aunque sufriendo una peor fortuna que algunos de los compañeros que también dispararon con sus cámaras a un fragmento de la Barcelona *outsider* de aquellos años. ¿Influye la autoría a la hora de establecer los límites entre lo aceptado y lo excluido? ¿Cuál es el umbral del valor fotográfico? ¿Quizá la Historia de la fotografía depende demasiado de los clásicos estándares de la Historia del arte?

5. A modo de conclusión

Tras la muerte, con apenas 22 años, de la fotógrafa estadounidense Francesca Woodman, quedó bajo el dominio de sus padres, los artistas George y Betty Woodman, un archivo de casi un millar de imágenes. Actualmente, sólo han visto la luz poco más de cien. En paralelo a la historia de Ximo Berenguer, la historia de los Woodman brinda ciertas incertezas que nos obligan a recapacitar sobre el sentido actual de la fotografía.

Todo archivo encontrado, sea cual sea la historia que lo rodea, nos remite a la idea de la acumulación. Como tecnología de consumo, el medio fotográfico ha contribuido a formar la sociedad en la que nos hemos convertido, una sociedad que respira y emite imágenes, que produce y necesita capturar los momentos, tanto que desde la aparición de este invento nuestras memorias se han convertido en trasteros desordenados aparentemente sin sentido (Virilio, 2000: 39). En medio de este cajón de sastre de imágenes, puntualmente se rescatan fotografías encontradas que parecen tener algo del aura benjaminiana perdida[7].

La producción de fotos en masa, su ir y venir en la red, ha hecho que se produzcan cambios en el valor de la imagen. Somos cómplices de la ontología de la postfotografía, pues con nuestros disparos digitales adaptamos los valores sociales a la imagen. Y en medio de este giro, la noción de la verdad, más que nunca, está en entredicho. Asistimos a la era de la posverdad, un tiempo en el que nuestras retinas son noqueadas por la gran cantidad de información, hasta tal punto que ni siquiera nos planteamos su ficcionalidad. Hemos pasado de documentar a extracomunicar. Desde la aparición de la cámara, a pesar de sus primeros pasos como espejo del mundo, la imagen se presentaba como fraudulenta, escenografiada; pero ahora, con internet y las múltiples herramientas de retoque, estos límites se han traspasado. Fontcuberta, usa este modo de actuación como base y herramienta para reflexionar sobre la propia imagen, la sociedad y la mentalidad humana, las cuales se están viendo consumidas por las nuevas tecnologías. En síntesis, con la fotografía, "detrás de la beatífica sensación de certeza se camuflan mecanismos culturales e ideológicos que afectan a nuestras suposiciones sobre lo real" (Fontcuberta, 2015: 17).

[7] El término "aura" utilizado por Walter Benjamin esconde alguna encrucijada. Como lúcidamente señala Yacavone, Benjamin adjudica la propiedad aurática a las fotografías de mediados del siglo XIX, momento que sitúa como clímax artístico; sin embargo, el autor reserva un reducto para el aura en los retratos. En este caso, en lugar de resaltar la parte tecnológica de la fotografía, alude a la relación que el espectador entabla con el sujeto representado, por tanto, el aura se relaciona con el culto al recuerdo. De este modo, las fotografías familiares, aunque impostadas o inexpertas, contienen algo del poder aurático. "Tales imágenes se convierten ahora en el espacio para una nueva forma de aura fotográfica que está todavía más íntimamente ligado a la identidad del sujeto fotografiado; una obra que se ha convertido en algo que puede separarse por completo del arte y la destreza del medio". (Yacavone, 2017: 120). En este sentido, con su adaptación al tema presentado, aludimos al concepto.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

El caso de Ximo Berenguer y su identidad ponen en tela de juicio la cuestión de la autoría. Siguiendo al mismo autor, como artista y teórico, podemos remitirnos a sus palabras cuando afirma que la postfotografía sacude la noción de autor y legitima las prácticas apropiacionistas, o como él propone, las prácticas de adopción. Así, la imagen nos interroga en "este nuevo contexto […] sobre la naturaleza de la creación y sobre las condiciones de la artisticidad". Para concluir, que "tal vez tendemos a una escena en la que los gestos artísticos prevalecerán sobre los artistas, gestos artísticos que apuntan a estrategia de reciclaje y a la colección como obra. Es decir, la *photo-trouvée* nos resitúa en un escenario en el que se multiplican los gestos artísticos mientras desaparecen los artistas" (Fontcuberta, 2016: 151-152).

En el presente artículos hemos tratado de aproximarnos a la fotografía encontrada como un nuevo campo de investigación apenas tratado monográficamente desde el ámbito nacional. El propio devenir de la historia ha mantenido productos al margen –unas veces más intencionadamente que otras– mayormente por intereses económicos. En esta línea, creemos necesario apuntar una idea final sobre la propia etiqueta *photo-trouvée*, teniendo en cuenta que casi diariamente aparecen nuevos objetos artísticos que van más allá de la marca registrada que es la fotografía encontrada, y entrelazan el azar con la heurística para dar lugar a un proceso serendípico.

Fig. 3. Estudio fotográfico Bariego, Sin título, 1935. Colección de las autoras

Por extensión, la fotografía encontrada como objeto de estudio da pie a hablar de los vaivenes de la historia de la fotografía, una disciplina que, hoy más que nunca, continúa reescribiéndose. En palabras de Marzal, "lo fotográfico es concebido, ya no como una categoría estética, sino como una categoría epistémica que, sin duda, está relacionada con los modos de ver que han impuesto los medios de masas en nuestra sociedad" (Marzal Felici, 2011: 75).

En este sentido, como defienden muchos estudiosos del medio, abordar la tradición del medio fotográfico desde sus distintos aspectos, usos y métodos, ha conformado una historia con demasiados recovecos inexplorados. En repetidas ocasiones estos teóricos han recordado el vínculo entre el medio y la memoria, la pérdida, la ausencia, el recuerdo y el olvido; en definitiva, ese "vacío dejado por el pasado" (Durand, 1998: 45). Vacío que sigue llenándose con nuevos descubrimientos.

Muy recientemente han salido a la luz algunas imágenes que plasman la vida cotidiana de la Catalunya de los años 50 y 60 gracias al trabajo de Begoña Fernández, quien puso nombre a las fotos salidas de los negativos que

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Tom Sponheim, un ciudadano norteamericano, compró en el Mercado de los Encants. Y ese nombre es en femenino: Milagros Caturla, bautizada como la Vivian Maier de Barcelona (Cols, 2017). Este hecho nos retrotrae a las palabras que empleó Batchen para repensar la fotografía: "Por lo que parece, la historia fotográfica lleva siempre consigo el proceso de su propia desaparición. Un singular punto de origen, un significado definitivo, una narrativa lineal: todos estos objetos históricos tradicionales se desplazan de ahí en adelante de la procedencia de la fotografía. En su lugar, hemos descubierto algo mucho más provocativo: una forma de repensar la fotografía que coincide persuasivamente con la innegable complejidad conceptual, política e histórica del medio fotográfico" (Batchen, 2004: 203).

Con respecto a ello, debemos lidiar constantemente con la incertidumbre, titubear ante cada nueva imagen que nace repentinamente tras un descubrimiento, y ante aquellas ya establecidas en la historia del medio, pues, quién nos dice que bajo la piel de Milagros Caturla o, más dilatadamente, de Vivian Maier, no se esconde un Joan Fontcuberta.

Como hemos tratado de apuntar, el fin de la creación de Ximo Berenguer y el hallazgo fortuito de su archivo no responde al simple engaño, sino que lleva consigo todo un mecanismo fenomenológico que materializa las dudas en cuanto al concepto de la autoría. Recibamos pues, con gusto, a muchas más personas que, como Berenguer, resitúen las bases de la Historia de la fotografía y, por extensión, la de las imágenes.

6. Referencias bibliográficas

BARTHES, R. (2007). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. 12ª ed. Barcelona: Paidós.

BATCHEN, G. (2004). *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

BERENGUER, X., DE LA MANCHA, M. (2017). *A chupar del bote*. Barcelona: RM.

BURKE, P. (2001). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.

CARABIAS ÁLVARO, M. (2005). "Historia" en *Real Sociedad Fotográfica*. < http://www.rsf.es/index.php?option=com_content&task=view&id=86&Itemid=46> [Consulta : 29 de junio de 2016].

CHÉROUX, C. (2014). *La fotografía vernácula*. México: Serieve.

COLORADO NATES, Ó. (2016). "Materialidad y lectura fotográfica" en *Óscar en fotos*, 27 de febrero. <https://oscarenfotos.com/2016/02/27/materialidad_y_lectura_fotografica/> [Consulta: 19 d emayo de 2016].

COLS, C. (2017). "Las fotos perdidas de Barcelona ya tienen autora: Milagros Caturla". *El Periódico*, 24 de marzo. <http://www.elperiodico.com/es/noticias/barcelona/las-fotos-perdidas-barcelona-tienen-autor-milagros-caturla-5923907> [Consulta: 28 de marzo de 2017].

CUALLADÓ, G., PARREÑO, J. (2014). *La Palangana*. Madrid: La Fábrica.

DIDI-HUBERMAN, G. (2006). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

DURAND, R. (1998). *El tiempo de la imagen. Ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

FERNÁNDEZ-SANTOS, E. (2013). "El viaje de la basura al museo". *El País*, 12 de mayo. <http://cultura.elpais.com/cultura/2013/05/11/actualidad/1368288848_253237.html> [Consulta: 19 de mayo de 2016].

FONTCUBERTA, J. (2015). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. 3ª ed. Barcelona: Gustavo Gili.

FONTCUBERTA, J. (2016). *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

FRIZOT, M., DE VEIGY, C. (2006). *Photo Trouvée*. Londres: Phaidon.

GASCH, S. (1972). *El Molino. Memorias de un setentón*. Barcelona: Dopesa.

GÓMEZ, Paco. (2013). *Los Modlin*. Madrid: Fracaso Books.

GUASCH, A. M. (2011). *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.

HAN, B-C. (2014). *Psicopolítica. Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*. Barcelona: Herder.

KOSSOY, B. (2014). *Lo efímero y lo perpetuo en la imagen fotográfica*. Madrid: Cátedra.

KUBLER, G. (1975). *La configuración del tiempo*. Madrid: Alberto Corazón.

LA MIRADA, G. (2013). "La Palangana, el colectivo que le dio humanismo a nuestra fotografía" en *Xatakafoto*, 24 de diciembre. <https://www.xatakafoto.com/historia-de-la-fotografia/la-palangana-el-colectivo-que-le-dio-humanismo-a-nuestra-fotografia> [Consulta: 19 de mayo de 2016].

LEVENFELD, R. (2016) "A chupar del bote de Ximo Berenguer" en *Espaivisor*, 30 de octubre. <http://espaivisor.com/exposicion/a-chupar-del-bote/> [Consulta: 23 de marzo de 2017].

LÓPEZ MONDÉJAR, P. (2005). *Historia de la fotografía en España. Fotografía y sociedad, desde sus orígenes hasta el siglo XXI*. Barcelona: Lunwerg.

MANRESA, K. et al. (1992). *El Molino*. Barcelona: Cialit.

MARZAL FELICI, Javier (2011). *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. 4ª ed. Madrid: Cátedra.

MARZO, J. L. (2016). "Exhumar la verdad y dejar que huela" en *Fake. No es verdad, no es mentira*. València: IVAM, p. 11-59.

MIRA, E. (2014). "Tras la crisis de la Cultura Kodak: un análisis de la funcionalidad de la fotografía personal en la web 2.0" en *Historia y comunicación social*, vol. 19, nº extra 2, p. 747-758.

MITCHELL, W. J . T. (2017). *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual.* Barcelona: Sans Soleil.

MORALES, M. (2016). "Afal, una voz en el desierto". *El País*, 31 de mayo. <http://cultura.elpais.com/cultura/2016/05/30/actualidad/1464628602_370810.html> [Consulta: 15 de febrero de 2017].

PARRA, E. (2014). "La Palangana: una revolución inconsciente" en *Qué sabes de*, 20 de agosto. <http://www.quesabesde.com/noticias/la-palangana-exposicion-photoespana-2014_12131> [Consulta: 19 de mayo de 2016].

ROA, R. (2013). "Los fotógrafos olvidados" en *Rafael Roa Fotografía y más*, 14 de mayo. <http://www.rafaelroa.net/blog/2013/05/los-fotografos-olvidados.html> [Consulta: 19 de mayo de 2016].

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

ROSÓN, M. (2016). *Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo. Materiales cotidianos: más allá del arte*. Madrid: Cátedra.

SÁNCHEZ MILLÁN, J. (2013). "Una historia de la Real Sociedad Fotográfica de Zaragoza" en *Real Sociedad Fotográfica de Zaragoza*. <http://www.rsfz.es/rsfz/historiatexto/> [Consulta : 14 de mayo de 2017].

SLATER, D. (1997). "La fotografía doméstica y la cultura digital" en Lister, M. Comp. *La imagen fotográfica en la cultura digital*. Barcelona: Paidós, p. 173-195.

SONTAG, S. (2010). *Sobre la fotografía*. 3ª ed. Barcelona: Debolsillo.

SOUGEZ, M-L. Coord. (2007). *Historia general de la fotografía*. Madrid: Cátedra.

VIRILIO, P. (2000). *Information und Apokalypse. Die Strategie der Täuschung*. Múnich: Carl Hanser Verlag.

YACAVONE, K. (2017). *Benjamin, Barthes y la singularidad de la fotografía*. Barcelona: Alpha Decay.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE FOTOGRAFÍA

Congreso Internacional sobre Fotografía
UPV, 5 y 6 octubre 2017

Doi: http://dx.doi.org/10.4995/CIFo17.2017.6738
ISBN: 978-84-9048-604-7

Los festivales de fotografía. El análisis cuantitativo como herramienta para matizar la historia de la fotografía.

María Dolores Barrena Delgado
Doctora en Historia del Arte por la Universidad de La Laguna, Tenerife. madobade@gmail.com

Abstract

Ever since its dissemination, photography has earned a symbolic prestige and a space on its own. The photography festivals have contributed to this since the sixties of the 20th Century, and its study and assessment is one of the starting points for understanding its narrative. A narrative that has been built from premises that include the photographic image as a form of artistic communication, through the election of the representative and the movement of the images. Thus, conducting a research over the map of photographic encounters is also a way to formulate the history of photography.

This analysis has been developed considering 225 festivals from 70 countries, that were held between 1970, year of establishment of the Rencontres Internationales de la Photographie in Arlés, and 2015, date selected as the alleged year of economic recovery. For this research, social, economic and political changes as well as technological and artistic ones have been considered, and therefore the interpretation of its results is contextual from the point of view of space and time

Keywords: *Photography, History of Photography, festival, dissemination, exhibition, statistics*

Resumen

A partir de su difusión, la fotografía fue ganando en prestigio simbólico y en espacio propio. Los festivales de fotografía han contribuido a ello desde los años setenta del siglo XX, y su estudio y valoración suponen uno de los puntos de partida para entender un relato que se ha construido a partir de premisas que incluyen a la imagen fotográfica como comunicación artística, a través de la elección del representante y del movimiento de las imágenes. Investigar sobre el mapa de encuentros fotográficos es también una manera de formular la historia de la fotografía.

Este análisis se ha desarrollado a partir de 225 festivales de 70 países, celebrados entre 1970, año oficial de creación de los Rencontres Internationales de la Photographie de Arlés, y 2015, fecha elegida en tanto que se presupone el momento de recuperación económica. Para este

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

estudio se han tenido en cuenta tanto los cambios sociales, económicos y políticos como los tecnológicos y los artísticos, por lo que la interpretación de los resultados es contextual desde el punto de vista del espacio y del tiempo.

Palabras clave: *Fotografía, Historia de la Fotografía, festival, difusión, exposición, estadísticas.*

1. Introducción

Las creaciones artísticas deben difundirse para ser conocidas e incluidas en la historia; una historia que desde lo cronológico, lo contextual, lo estético, lo categórico, lo formal, o cualquier otra opción va marcando pautas de percepción. La obra de arte, ya sea terminada, en forma de proceso o como eslabón de un discurso más amplio, culmina en su presentación. De esta manera, la difusión se convierte en cuestión fundamental en tanto que elección hacia lo público[1].

En los festivales, la difusión se lleva a cabo, en primera instancia, a través de la exposición y, es en la exposición donde se representan, a modo de escena, las obras que bajo una premisa predeterminada construyen el relato. El acto de representar significa, por un lado la interpretación, y, por otro, ser la imagen visible. Esa imagen visible, el representante, requiere ser designado, es decir, elegido. La unión de las partes implican un todo que se edifica mediante varios niveles de elección.

La evolución de todo medio de expresión y, en el caso de la fotografía, también de su tecnología asociada, genera a cada movimiento o innovación, una nueva avalancha de pensamiento que lleva aparejada cuestiones específicamente artísticas, discursivas y simbólicas, pero también otras tangenciales que se refieren a la industria, a la comunicación, al mercado, etc.

Por otra parte, los modelos de difusión han ido evolucionando y consolidándose como parte fundamental del sistema del arte. Así, desde las primeras relaciones de obras de los Salones parisinos a los formatos más avanzados de difusión a través de Internet, pasando por las revistas especializadas, catálogos, críticas e, incluso, artículos de promoción comercial, la fotografía se ha visto involucrada en distintos procesos de adaptación al medio elegido para su transmisión.

Los festivales son, desde 1970 —año de creación de los *Rencontres Internationales de la Photographie* de Arlés (Francia)[2]—, uno de los exponentes más importantes de divulgación de la fotografía tanto en su dimensión de imagen como en la de espacio reflexivo. En crecimiento desde la década de los setenta del siglo XX, aunque su formato no ha variado de manera sustancial su número sí lo ha hecho, y esta circunstancia requiere un estudio en

[1] El contenido de esta comunicación es parte de la Tesis Doctoral inédita, *El festival como modelo contemporáneo de disfusión de la fotografía. Guía internacional de festivales de fotografía*, leída en enero de 2016, en la Universidad de La Laguna (Tenerife, España).

[2] Aunque en esa ciudad hubo un primer encuentro informal en el año 1969 organizado igualmente por los que serían los fundadores de los *Rencontres*, Lucien Clergue, Michel Tournier y Jean-Maurice Rouquette.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

profundidad que permite añadir algunos matices a la Historia de la Fotografía. Una gran cantidad de ciudades cuentan con un festival dedicado en exclusiva a la fotografía por lo que, además de funcionar como catalizadores de cuestiones económicas, turísticas y sociales —que forman parte de la mayoría de los análisis[3]—, desde el punto de vista artístico son un contexto adecuado para la visualización de fotógrafos y fotógrafas, nuevas tendencias y movimientos, y para generar marcos de pensamiento.

Sus exposiciones sobre fotografía histórica han servido, por una parte, para validar la propia celebración del festival —considerándola un argumento de autoridad— y, por otra, para rescatar ciertas figuras que, debido a la reticencia de algunos sectores a considerar la fotografía como Arte, habían quedado en el olvido. Así, la actualización de la Historia de la Fotografía se ha ido construyendo en el transcurso de los últimos cuarenta años; incluso, el mercado del arte se ha visto influenciado por la entrada en escena de nuevas propuestas que, de no ser por los festivales, no dispondrían de una plataforma apropiada para la exhibición.

Investigar sobre el mapa de encuentros fotográficos, su frecuencia, número o crecimiento es también una manera de formular una historia transversal de la fotografía. Su cuantificación y análisis estadístico arroja nuevas perspectivas relacionadas con los principios básicos que subyacen en la definición de festival, en las formas de difundir la imagen y, sobre todo, pone en crisis algunas de las cuestiones que suelen asociarse a estas celebraciones a partir de lecturas superficiales, tales como, por ejemplo, las de centro y periferia o valoraciones extra artísticas.

2. Objetivos

El estudio de los festivales como uno de los modos de difusión más importantes supone pensar en términos de un evento en el que interactúan tanto la reflexión sobre la imagen fotogáfica como la exhibición y lugar de encuentro. Así, los objetivos de esta investigación son:

- Definir el concepto de festival y diferenciar los principios básicos del modelo.
- Conocer este modelo de difusión contemporáneo en términos cuantitativos.
- Desarrollar lecturas tangenciales igualmente necesarias para su análisis.
- A partir de los resultados, formular nuevas formas de entender este hecho cultural.

3. Los festivales de fotografía. Definición, principios básicos, y cuantificación y estadísticas.

El punto de partida para poder analizar de forma cuantitativa los festivales es definir el propio concepto e identificar los principios que subyacen en él. Así, el estudio de 225 festivales celebrados en setenta países en un

[3] Estudios amplios como el realizado por BENITO, L. (2001), *Les festivals en France*. París: L'Harmattan, en que se detallan los aspectos económicos; otros de carácter generalista como el de CASTELLOTE, A., «Los festivales de fotografía». En: *Actas del Segundo Congreso de Historia de la Fotografía* (2007). Zarautz: Photomuseum, pp. 21-27, en el que uno de los ejes de argumentación es el sector servicios y las respuestas econónicas; o los relacionados con la economía y la política como el de FONT-RÉAULX, D. (2010), «The Bold Innovations of a French Exhibition». En: *Études photographiques*. Francia: Societé Française de Photographie, número 25. https://etudesphotographiques.revues.org/3443 [Consulta: 14 de agosto de 2015; revisada 9 de septiembre de 2017], entre otros.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

arco temporal que abarca desde 1970 —año oficial de creación de los *Rencontres Internationales de la Photographie* de Arlés— y 2015 —fecha elegida en tanto que se presupone el momento de recuperación económica—, es una muestra lo suficientemente amplia como para llegar a descifrar estas cuestiones y conocer el modelo en profundidad.

El concepto actual de «festival» se crea en Francia, en 1947, a partir de la celebración del Festival de Aviñón[4], aunque el término existía en el diccionario de la lengua francesa desde 1830 pero desde el punto de vista musical. La definición más aséptica es la referida a un evento con cierto grado de organización, que tiene una duración mínima en el tiempo, que se celebra de manera regular, donde se presentan trabajos nuevos e innovadores junto con obras de alta calidad y carga artística reconocida, para propiciar una mayor accesibilidad a la cultura por parte de la ciudadanía y crear nuevos públicos. Esta acepción no es suficiente para entender un fenómeno que tan rápidamente ha proliferado, y cuyos números crecen de forma exponencial. Por lo tanto, es necesario añadir que el festival implica, en teoría, la creación de programas especiales, diseñados con criterios no menos específicos, la aceleración y el afianzamiento de la creatividad local en un corto periodo de tiempo y la recepción de las distintas propuestas internacionales que generan intercambios y diálogos artísticos.

Los festivales derivan en bienales o trienales cuando la frecuencia de celebración deja de ser anual para repetirse cada dos o tres años, respectivamente. Desde el punto de vista conceptual, no hay diferencia por lo que utilizaremos «festival» como nombre genérico para referirnos a este formato de difusión con independencia de su periodicidad.

En el ámbito fotográfico, atendiendo a la cronología, la primera referencia en la época contemporánea es el «encuentro». Este término es utilizado en 1970 cuando Lucien Clergue, Michel Tournier y Jean-Maurice Rouquette organizan los primeros *Rencontres Photographiques* (Arlés, Francia) para reunir a fotógrafos y fotógrafas nacionales e internacionales; esta primera celebración partía, por analogía pero también por confrontación, de la tradición comenzada en el Festival de Aviñón.

De esta manera, el encuentro surge como espacio para el intercambio, la discusión y la visualización de la fotografía histórica y contemporánea, reunida en un solo lugar y durante unas fechas determinadas. Así, con los primeros *Rencontres Photographiques* en Arlés, se crea una estructura que ha perdurado en el tiempo. Si el objetivo era colocar a la fotografía en el lugar artístico que le correspondía, más allá de su consideración de documento, debían contemplarse distintas estrategias unidas en una misma acción: tenía que ser revulsiva y arriesgada, y tener la capacidad para generar el ambiente necesario de manera que toda la potencia creativa de la fotografía se diera cita.

[4] El *Festival d'Avignon*, fundado por Jean Vilar, se desarrolla a partir de una exposición de pintura y escultura contemporánea, al mismo tiempo que se expone la obra plástica, Vilar organiza la presentación de tres piezas escénicas de corte experimental. El objetivo fue captar un público joven al que mostrar un teatro contemporáneo alejado de la tradición.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Este objetivo no podía conseguirse según los métodos que se habían venido desarrollando, ni tampoco en los lugares predestinados para el uso artístico. En este sentido, en un primer momento, a la exposición de obras de las grandes figuras de la fotografía internacional, como método de validación del medio, era necesario sumar la reflexión teórica; y, como modo de acercamiento a un público desconocedor que consideraba a la fotografía un mero artilugio de generación de imágenes, la vía de aproximación elegida fue el diálogo y la participación.

Desde entonces, esta estructura se ha mantenido, con sus matices y variaciones, pero, básicamente, los encuentros se definen en función de cuatro parámetros principales: la difusión de la fotografía a través de las exposiciones, la puesta en común de criterios y nuevos trazados de pensamiento, la confrontación de trabajos fotográficos recientes y la mezcla de públicos y participantes. Las derivaciones que han tomado estos cuatro aspectos son infinitas y, con el paso del tiempo, la estrategia ha sido, además de llevar la fotografía a las instituciones culturales, ocupar espacios no destinados *a priori* para la cultura. Esta última faceta es la que nos parece más interesante e influyente. Y, una vez más, son los primeros *Rencontres* los que marcan la pauta. En paralelo a la exposiciones[5], se realizó una velada pública en el Ayuntamiento de Arlés que pretendía fomentar el pensamiento sobre el medio en una discusión abierta a todo el que quisiera participar. El hecho de efectuar esta sesión nocturna en el Ayuntamiento no fue casual. La «casa de todos» acogía así un acto cuyo fin fue colocar a la fotografía en un lugar hasta entonces no habitual.

[5] También se organizaron en el Museo Réattu de Arlés tres exposiciones cuya intención era, desde un primer momento y de manera clara y tajante, posicionar a la fotografía: la primera, «La photographie est un art»; otra con obras originales de Edward Weston, que había fallecido apenas diez años antes y cuya trayectoria era reconocida; y la tercera, una retrospectiva de Gjon Mili. Toda al información sobre los treinta primeros años de este festival puede encontrarse en GAUTRAND, JC. (1999). *Avoir 30 ans. Croniques arlesiennes*. Arlés: Acte Sud.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

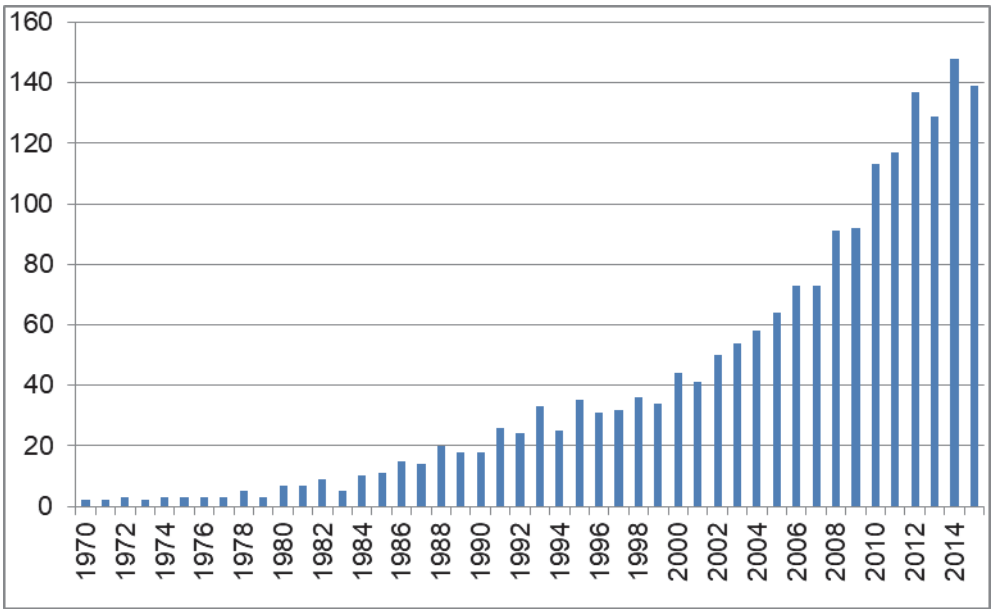


Fig. 1. *Número de festivales por año.*

En los años posteriores al inicio de los *Rencontres* de Arlés, comenzaron a aparecer algunas propuestas nuevas. De esta manera, cada año se celebraron entre uno y dos festivales hasta que en los primeros años de los ochenta se pasa a siete; once en 1985 y dieciocho en 1989 (Fig. 1). Este crecimiento coincide en origen con la organización del *Mois de la Photo* de París (1980) que será el modelo de otras celebraciones como, por ejemplo, *Primavera Fotográfica*[6] (Barcelona, España, 1983). Por su parte, lo acontecido en Arlés, se desarrolla también en otras latitudes, como Houston, donde se constituye por primera vez, en 1986, el *Fotofest,* después de la visita de sus fundadores al encuentro arlesiano.

El modelo, según Anthony Georfieff —crítico de la revista *European Photography*—, prolifera pero con variaciones en su calidad. Para Georfiedd, el problema de muchos de estos festivales es que, frecuentemente, se centran en sí mismos y en el concepto de festejo, dejando a un lado la meta última que, en esos momentos, era la desmarginalización definitiva de la fotografía con respecto al resto de las artes[7].

Indicio de esta referencia es que en el año 2015, la *UNESCO Institute for Statistics* publica un estudio realizado en 2009 sobre los festivales de todas las disciplinas que se celebran en la geografía mundial. La referencia más cercana en cuanto a la fotografía se traduce en una única expresión clave: *Visual arts and crafts*[8]. Los criterios

[6] VERDÚ I MARTÍ, M. (2003). *20 anys de Primavera Fotogràfica*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. http://cultura.gencat.cat/web/.content/sid/documents/arxiu/publicacions_estudis.htm_-_20anys_primfoto.pdf [Consulta: 27 de agosto de 2015; revisada 9 de septiembre 2017].

[7] GEORGIEFF, A. (1992). «56º Northern Latitud». En: *European Photography*. Berlín: European Photography (número 50, 1992, pp. 8-9).

[8] UNESCO Institute for Statistics (2009). «Festival Statistics: Key Concepts and Current Practice». En: *2009 UNESCO Framework for Cultural Statistics, Handbook*. Bruselas: UNESCO, vol. 3, 2012. http://dx.doi.org/10.15220/978-92-9189-173-3-en [Consulta: 20 de septiembre de 2015; revisada 9 de septiembre de 2017]. Hemos preferido no traducir estos términos con el fin de evitar interpretaciones en su significado.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

para el desarrollo del estudio fueron sobre todo de tipo económico, y algunas reflexiones tangenciales concernientes a resultados sociales o medioambientales. Desde nuestro punto de vista, las razones para la creación de un festival han de ser, en primera instancia, culturales y, sus posibles consecuencias las enumeradas como necesarias por la Unesco.

Esta generalización resulta muy contradictoria teniendo en cuenta que de los 194 países existentes casi el 37% celebra, o ha celebrado, uno o más festivales destinados en exclusiva a la fotografía, o a la fotografía y las artes visuales. Es decir, para ser más precisos: más de un tercio de los países geopolíticamente establecidos contiene o ha contenido en sus agendas culturales al menos un encuentro destinado a la fotografía y, en muchos casos, más de diez. La mayoría de estos festivales, muy por delante del resto de los continentes, se celebran en Europa (Tabla 1).

En cualquier caso, el mapa de festivales de fotografía celebrados entre el año 1970 y 2015 abarca la geografía mundial (Fig. 2), motivo suficiente para atisbar tanto su importancia como la necesidad de un estudio detallado, especialmente, si se tiene en cuenta la diversificación de la fotografía —desde la analógica hasta las democratizaciones últimas debidas a la accesibilidad de la imagen digital—, y su uso en términos de medio de expresión contemporáneo.

Tabla 1. Número de festivales por países (1970-2015)

País	Nº Fest.	País	Nº Fest.	País	Nº Fest.
Alemania	12	Finlandia	5	Nigeria	1
Argentina	2	Francia	28	Noruega	1
Australia	7	Gales	2	Nueva Zelanda	1
Austria	3	Georgia	1	Países Bajos	1
Bangladesh	1	Grecia	5	Panamá	1
Bélgica	2	Guatemala	2	Perú	1
Bosnia	1	Holanda	6	Polonia	2
Brasil	8	Hungría	1	Portugal	4
Bulgaria	1	India	4	Reino Unido	2
Cabo Verde	1	Inglaterra	4	Rep. Dem. Congo	1
Cambodia	1	Irlanda	4	Rep. Dominicana	1
Canadá	7	Israel	2	Rumanía	1
Chile	1	Italia	10	Rusia	3
China	9	Japón	3	Serbia	1
Colombia	2	Korea del Sur	1	Singapur	1
Croacia	2	Letonia	1	Siria	1
Dinamarca	2	Líbano	1	Sudáfrica	1
Escocia	1	Lituania	1	Suecia	2

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Eslovaquia	2	Luxemburgo	1	Suiza	3
Eslovenia	1	Malasia	1	Tailandia	2
España	28	Mali	1	Turquía	1
Estados Unidos	19	Marruecos	1	Uruguay	1
Estonia	1	México	3		
Etiopía	1	Myanmar	1		

Por lo tanto, la idea del festival se afianza, y su rápido crecimiento hizo que en el año 2000 se celebraran cuarenta y cuatro festivales y, lejos de agotarse, en 2006, se organizasen setenta y seis, es decir, casi el doble que apenas seis años antes (Fig. 1).

Fig. 2. *Situación geográfica de festivales celebrados (1970-2015).*

En este punto es necesario advertir que, a partir de 2007, se inician las políticas culturales de ayuda a la creación artística en Europa[9]; a ellas iban asociadas un programa de subvenciones entre 2007 y 2013 que, entre otras acciones, contemplaba la financiación parcial de festivales. El perfil de la gráfica referida a la geografía mundial (Fig. 3) es prácticamente igual a la que se dibuja cuando se aíslan los datos para el ámbito europeo. En este

[9] «Culture Programe». En: *European Comission. Education, Audiovisual and Culture Executive Agency*. http://eacea.ec.europa.eu/culture/index_en.php [Consulta: 22 de agosto de 2015; revisada: 9 de septiembre de 2017]. De esta convocatoria solamente se beneficiarion los *Rencontres* de Arlés y los *Encontros de Imagem* de Lisboa en 2011 y *Berlin Foto Festival*. *The Browse* y *Athens Photo Festival* en 2013. Sin embargo, las ayudas fueron derivadas por otro tipo de subvenciones puesto que *PhotoEspaña*, durante varias ediciones contó con fondos europeos. Éste último, en el catálogo de la edición de 2013, agradece *especialmente a la Comunidad Europea, que es nuestro mayor apoyo,* en *Guía PhotoEspaña* (2013). Madrid: La Fábrica, p. 17.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

sentido, este giro a favor de las propuestas culturales trajo consigo, efectivamente, la celebración de más festivales, de lo que pueden deducirse diversas posibilidades: la difusión de la fotografía y la reflexión sobre el medio aumenta, o el modelo puede llegar a banalizarse a través de festivales sin continuidad, contextos sin experiencia o simple excusa para otros fines, como había adelantado Gorfieff en 1992.

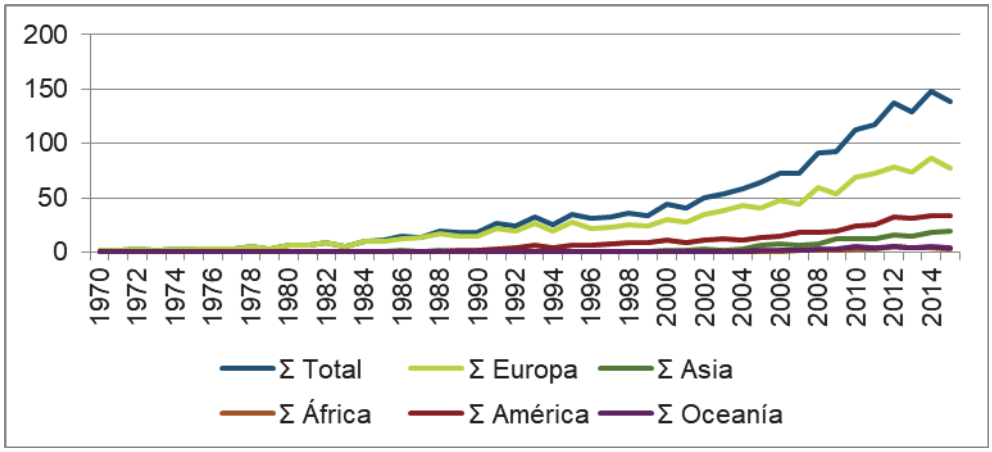


Fig. 3. *Número de festivales por años y por continente.*

En contraposición, en Estados Unidos la intervención en términos económicos de la administración pública está muy por debajo de la europea y la financiación proviene en su mayoría de agentes privados siendo, *a priori*, inferiores.

En 2010, el número aumenta un 300% con respecto a 2000, llegando a celebrarse hasta ciento trece. Entre los años 2012 y 2015 los datos se estabilizan con una media de ciento treinta por año, aproximadamente. Este dato llama la atención puesto que, en cronología, está ligado a la crisis financiera y al consecuente ajuste económico que supuso y que continúa vigente y, sin embargo, la celebración de festivales aumenta. Teniendo en cuenta sus costes y su corto periodo de duración esto puede deberse a varias pautas:

- El asentamiento definitivo de la fotografía como arte deviene en el interés por parte de las instituciones en este medio artístico.
- La necesaria inversión de capitales en el coleccionismo privado.
- La celebración de un festival aumenta nuevos valores culturales como las nuevas tendencias sobre «marca ciudad», cosmopolitismo, tejido artístico, etc.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Ahora bien, ante esta diversificación y crecimiento de localizaciones, encontramos que, exceptuando los *Rencontres* de Arlés que es el iniciador del modelo y cuya trayectoria llega hasta nuestros días, la media de ediciones celebradas por festival es de cinco (Fig. 4); en algunos casos la cifra asciende a once y solo unos pocos superan las dos décadas de existencia. Este fenómeno, puede deberse al agotamiento del modelo en el contexto anfitrión, a la falta o la redistribución de los recursos económicos o, simplemente, a la interrupción de la propuesta.

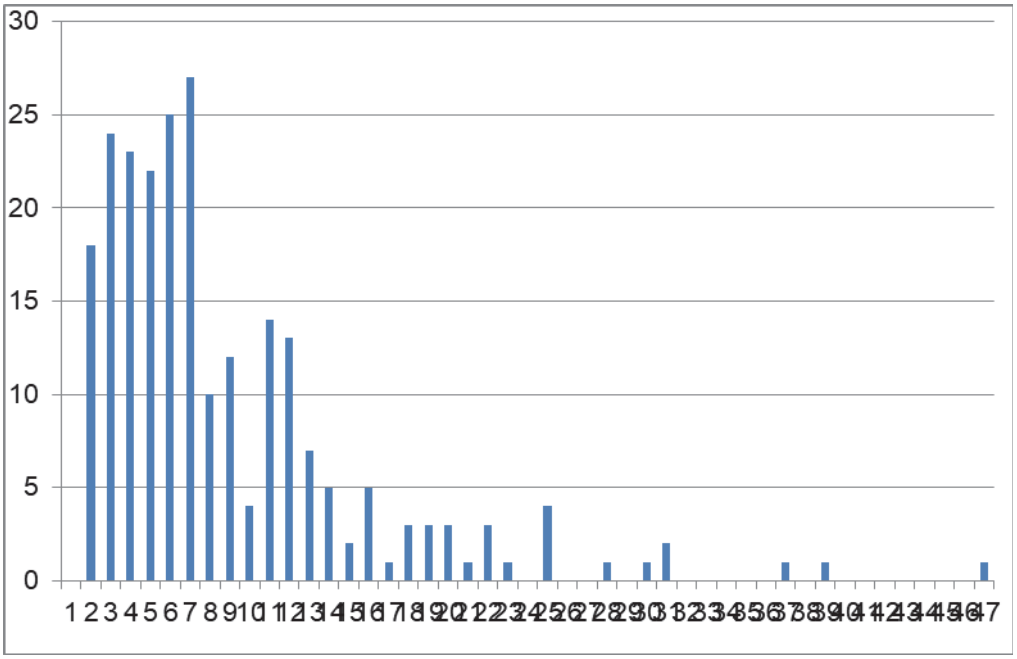


Fig. 4. *Ediciones por festival (1970-2015).*
Horizontal: Nº ediciones alcanzadas.
Vertical: Nº de festivales que alcanza ese número de ediciones.

Algunos autores se han manifestado sobre la cuestión cuantitativa. Dragan Klaic, presidente del *Fórum Europeo para las Artes y el Patrimonio* reflexionaba: *La presión de los resultados y de las cifras se hace sentir y empuja a algunos a actuar de manera oportunista. […] Raros son aquellos que se consagran como plataformas de innovación profesional, afirman sus opciones estéticas y nutren un debate y una reflexión críticos*[10].

En cualquier caso, parece obvio pensar que en una sociedad en la que el valor de la originalidad supone una de las bases de definición del sistema del arte, la organización continuada de un mismo acontecimiento signifique su suspensión si no ha conseguido alcanzar el estatus de hito —cada uno en su contexto—, como sí ocurre con el *Mois de la Photo* de París, los *Rencontres* de Arlés, el *Fotofest* de Houston, la *Internationale Photoszene* de

[10] Citado por Pablo Berástegui en su texto de presentación de *PhotoEspaña* (2004) Madrid: La Fábrica, p. 8.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Colonia o la *Foto Biënnale* de Rotterdam o, incluso, ejemplos algo menores[11]. Eso, unido al coste y al esfuerzo que supone un festival, cuya respuesta es la de un público restringido, hace que muchos hayan visto sus trayectorias truncadas o entrado en una espiral de innovación difícilmente sostenible.

Otra cuestión que muchos análisis han descrito para todas las estructuras artísticas es la de centro-periferia. En esta época de mundialización, las distancias no solo se acortan a través de Internet sino que la cultura ha experimentado una progresiva descentralización, proceso que comienza en los años setenta y que, en estos momentos, está en pleno apogeo. Así ocurre con las instituciones museísticas, las galerías, las ferias y todo tipo de elementos de difusión y distribución, y los festivales no podían quedar a un lado: la creación artística experimenta ese creciente jalonamiento geográfico que, poco a poco, convierte esas dos caras de la misma moneda en la esfera que alcanza cuando gira.

De esta manera, los conceptos de centro y periferia comienzan a estar diluidos y el formato festival se establece sin importar el contexto (Fig. 5). Desde pequeñas poblaciones (apenas mil habitantes) hasta los grandes centros neurálgicos acogen celebraciones que aúnan la obra tanto de reconocidos fotógrafos y fotógrafas como de los autores y autoras emergentes, la crítica más internacional y exposiciones que tratan temas de toda índole. Sin embargo, es importante destacar que la mayoría de los festivales tienen lugar en localidades cuya población oscila entre los cien mil y los quinientos mil y las ciudades entre uno y cinco millones de habitantes. Esto es, ciudades de pequeño y mediano tamaño. Este hecho se debe, probablemente a que el festival, además de ser un modelo contemporáneo de difusión de la fotografía es, sobre todo, una cuestión experiencial donde la condición de lugar de encuentro y de vivencia se superpone como capa sutil pero de fuerte importancia, en tanto que en la relación de unos trabajos con otros y de unos profesionales con otros, los festivales desarrollan toda su potencialidad; las cifras indican que es más abarcable en una ciudad de mediano tamaño que en en las grandes metrópolis. En cuanto a la cuestión económica, no todas las poblaciones disponen de las cuantías necesarias para abordar este tipo de eventos, tanto por su alto gasto como por las necesidades que colleva.

Así que si atendemos a los datos, podríamos concluir que la fotografía, desde los años setenta, es una cuestión de ciudades medianas más que de grandes centros, aunque no nos atrevemos a hacer esta afirmación tajante puesto que es muy problable que el rango de influencia simbólica entre unas y otros sea del todo desproporcionado

[11] Por ejemplo, *Fotonoviembre. Bienal Internacional de Fotografía de Tenerife*, cuya andadura comienza en esa Isla en 1991.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

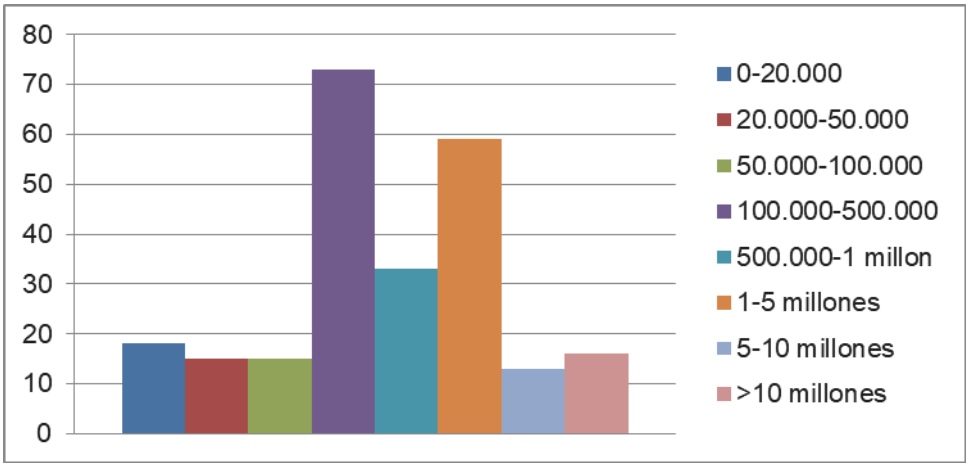


Fig. 5. *Festivales por población (1970-2015).*

4. Sobre la difusión de la fotografía

En cuanto a la difusion de la fotografía y, por lo tanto, de su entrada en los canales de conocimiento, parece lógico pensar que, a tenor de este análisis estadístico, los festivales generan una red con paradas, estaciones y caminos que se bifucan y multiplican, y que propicia el tránsito de propuestas de unos lugares a otros, de manera que las distintas ediciones de los configuran suponen un tejido que implusa el movimiento continuo de la fotografía en todas sus dimensiones. Además, la gran acogida que han tenido en la Modernidad estos encuentros hace suponer que, como quedaba recogido en el texto de presentación de la segunda edición, en 1991, de *Le Mois de la Photo* de Montreal, *en unión con otras citas internacionales similares en París, Rotterdam, Barcelona o Houston, Montreal participa del tour*[12] como también lo harían más tarde otras como Madrid, Helsinki, Atenas, etc.; y, desde luego, la gran cantidad de exposiciones en las que derivó el crecimiento de lugares que destinaron un espacio y un tiempo a la fotografía ha hecho que, necesariamente, se abran otros temas de invesitgación y el núnemo de trabajos se haya multiplicado.

Así, la Historia de la Fotografía, va incluyendo nuevos capítulos, por supuesto, sin renunciar a las figuras de reconocida trayectoria. En este sentido, esos «valores canónicos» se incluyen incansablemente en las exposiciones que forman parte de los festivales; en esta nómina se encuentran nombres como el ya citado Edward Weston y también Alfred Stieglitz, Eugene Atget, Henri Cartier-Bresson, Jacques Henri Lartigue, Guy Le Querrec, Robert Frank, André Kertesz, Robert Doisneau, Ralph Gibson, Manuel Álvarez Bravo, William Klein, Walker Evans, Diane Arbus, Man Ray, Irving Penn, Elliot Erwitt, Josef Koudelka, Josef Sudek, Jaroslav Rössler, Dorothea Lange, Paul Strand o Aaron Siskind, entre otros muchos; una segunda generación con una trayectoria consolidada que, en primera persona, forma parte de la gestación de los festivales, representada por

[12] *À jumeler aux événements internationaux parents de Paris, Rotterdam, Barcelone ou Houston, Montréal s'engage a son tour, avec ce deuxième Mois de la Photo à Montreal. Mois de la photo à Montreal* (1991). Montreal: Vox Populi, p. 4.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Duane Michals, Josef Koudelka, Graciela Iturbide, William Eggleston, Max Pam, Pedro Meyer, Bruce Davidson, Jan Saudek, Luis González de Palma, Miguel Rio Branco, Christine Spengler, Lee Freedlander, Franco Fontana, Robert Rauschenberg, Luigi Guirri, Harry Callahan, Andy Warhol o Joel Peter-Witkin; y, por último, los que son protagonistas de la evolución, metamorfosis y afianzamiento de la plena fotografía como arte y del peleno desrrollo del modelo de festival: Martin Parr, Joan Fontcuberta, Paul Graham, los representantes de la Escuela de Dusseldorf, Humberto Rivas, Cindy Sherman, Pierre Gonnord, Marcos López, Alberto García Alix, Isabel Muñoz, Cristina García Rodero, Nan Goldin, Flor Garduño, Mario Cravo Neto, Zang Huan, Yasumasa Morimura, Sebastião Salgado, Bernard Plossu, etc.

Por otra parte, acorde con las nuevas propuestas culturales y el pensamiento crítico general, con el pleno afianzamiento de la globalización y el surgimiento de voces manifiestamente discordantes o la asimilación de discursos que venían dándose en este sentido, a finales de los ochenta y los noventa, las programaciones comienzan a dar un giro hacia el concepto de identidad en todas sus dimensiones, que responde también a la necesidad de presentar nuevas propuestas que nutrieran la ingente cantidad de festivales a partir de los años noventa.

Por ejemplo, en 1990, la *Fotografie Biënnale de Rotterdam* (Holanda) centra su programación en la globalización, o mejor dicho, en el cuestionamiento de ésta. La portada de su catálogo supone todo un *flash back*: a través de la obra crítica de Mark Lewis, «We are the world / White noise», el autor unía el diseño del catálogo de «The Family of Man» (MoMA, 1955) con su trabajo en un arco temporal de casi cuarenta años. En análisis de esta elipsis, Bas Vroege, director del festival, argumentaba: *La ideología que subyace en «The Family of Man», organizada por Steichen en 1955* […] *y la reducción de las culturas a una cuestión de moda o productos constityen la crítica de Lewis.* […] *Su estrategia es comparable a la del montaje político anterior a la Guerra: luchar contra los medios utilizando sus propias estrategias.* […] *Parece un buen método para preservar la identidad (cultural) en un mundo controlado por las corporaciones que están interesadas principalmente en crear mercados lo más grandes posibles para unificar productos, cualesquiera que sean éstos, maquinillas de afeitar, hamburguesas, publicidad, entretenimiento o reportajes periodísticos*[13].

Este giro hacia la identidad cultural en la elección del tema de esa edición de la *Biënnale* de Rotterdam, se completaba con la selección de una serie de países de interés: Unión Soviética, Canadá, Japón y Brasil. La justificación de esta presencia estaba relacionada por el desconocimiento de sus trayectorias culturales (Unión Soviética y Canadá), por su economía independiente (Brasil), y por la represión política o cultural que podían compartir todos ellos.

[13] *The underlying ideology of Steichen's 1955 exhibition 'The Family of Man' and the reduction of other cultures to fashionable comodities are the subjects of Lewis's crititque.* […] *His strategy is comparable to that of political montage from the pre-war period: to fight the media by using its own means.* […] *It would seem to be an important suggestion, from the point of view too of preserving (cultural) identity in a world controlled by giant corporations that are mainly interested in creating as large a market as posible for their uniform products, whatever these may be, whether disposable razors, hamburgers, advertisements, amusement or journalistic reports. Fotografie Biënnale de Rotterdam* (1990). Rotterdam: Uitgeverj 010 Publisher, p. 12.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Un año antes, en 1989, el *Mois de la Photo* de Montreal surgía para poner en valor la fotografía canadiense y, especialmente, en primera instancia para darla a conocer. En el argumento de la tercera edición de 1993, las intenciones estaban claras: *Esta tercera edición del MPM permitir centrar la atención del público, de los críticos y de los organismos de difusión, en los artistas que tienen como punto en común la fotografía y un territorio geográfico heredado de una colonización muy reciente. Por lo tanto, estamos lejos de generar revelaciones de especificidad —¿acaso un carácter distintivo?— de la fotografía de Quebec y canadiense. El tema elegido, 'ASPECTOS de la fotografía de Quebec y canadiense' proviene de un hecho constatado en los diferentes medios, aquí y en el extranjero: la fotografía de Quebec y canadientes no tiene —todavía— una difusión y un acogimiento proporcionales a su calidad*[14].

De esta manera, en su ámbito geográfico, cada festival se ocupa, obviamente, de las fotografías producidas por autores del lugar. Así ocurre también con los *Rencontres de Bamako*, dedicados casi en exclusiva a la difusión de la fotografía africana. Y las exposiciones incluidas en la programación apoyan estas nuevas derivas.

Con el título «At the borders: Photography and cultural identity», el *Nordic Festival* de Oulu (Finlandia) de 1991, puso de manifiesto las propuestas identitarias tomando como referencia los escritos de Roland Barthes, Susan Sontag o Walter Benjamin. Las fotografías trataron ese tema desde diferentes contextos y se planteaba la separación de la unidad con la que, hasta entonces, se percibía el norte de Europa[15].

La reconfiguración de las líneas geopolíticas supuso también la fragmentación de un historia que no había cambiado en décadas y, por lo tanto, la consolidación de nuevas identidades o el despertar de otras. Lo que podríamos denominar un «resumen» de estos planteamientos[16], es la exposición «Contemporary photography. Russia, China, Czech Republic & Slovak Republics», que se organiza en el *Fotofest* 2014 y que fue comisariada por su directora Wendy Watriss. En ella, y bajo la premisa del régimen totalitario de estos países, se unen los trabajos de AES+F, Georgy Miofis, Pavel Banka, Gao Bo, Yao Lu, entre otros; el discurso en sí podía tener todo el sentido pero el título elegido parecía albergar intenciones que iban más allá de lo propuesto e, incluso, de la identidad. Esa edición del festival se completaba con una gran exhibición de fotografía árabe, también con la premisa del conflicto, y un conjunto de propuestas tejanas[17].

[14] *Cette troisième édition du MPM permettra d'attirer l'attention du public, des critiques et des diffuseurs sur le travail d'artistes ayant comme point comun la photographie et un territoire géographique hérité d'une colonisation sommes toute récente. Vous aurez donc compris que nous sommes bien loin d'une tentative de révélation des spécifités —du caractère distintict?— de la photographie québécoise et canadienne. Le theme choisi, 'ASPECTS de la photographie québécoise et canadienne, provient d'un constat que nous avons fait en cötoyant différents intervenants du millieu des arts, ici et à l'étranger: la photographie québécoise et canadienne ne connait pas —encore— une diffusion et un succès proportionnels à sa qualité. Mois de la Photo à Montreal* (1993). Montreal: Vox Populi, p. 2.

[15] TELLGREN, A. «At the borders». En: *European Photography* (1991). Berlín: Andreas Mulher-Polhe, número 48, 1991, pp. 13-15.

[16] A nuestro juicio, algo desatinados y carentes de estabilidad.

[17] *Fotofest* (2014). Houston: Fotofest, p. 190.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Por lo tanto, en estos años, la identidad —nacional, regional, local— se vuelve primordial y se convierte en un nuevo campo de trabajo pleno de significados y opciones, a pesar de que estas cuestiones habían tenido manifestaciones en el pasado habían sido muy tímidas o habían pasado desapercibidas[18].

Paralelamente, la creación fotográfica a partir del año 2000 se multiplica, o mejor dicho, se visualiza de manera superlativa de la misma manera que lo hacen los propios festivales. Ahora más que nunca y sin que haya una reflexión consciente de las necesidades contextuales, las citas se suceden y la vorágine de la difusión se acrecienta. Desde comisarios y comisarias omnipresentes[19] a festivales con tintes de feria, las celebraciones se crean y se destruyen con la misma rapidez y, en algunos casos, no cuentan con una infraestructura lógica para su desarrollo. En otras ocasiones, se llevan a cabo en ciudades cuyo contexto es lo suficientemente fructífero en términos culturales como para que una propuesta de este tipo pueda llegar a consolidarse, dado que las dinámicas estables superan lo propuesto por el festival. Tal es el caso del *New York Photo Festival*[20] o *Photo London*[21]. Este último celebra su primera edición en 2015. Casi con toda seguridad, puede afirmarse que más que a una cuestión de necesidad cultural, estas celebraciones están relacionadas con la mercadotecnia geográfica, es decir, colocar a la ciudad en el mapa y en el circuito.

Por otro lado, la introducción plena de la fotografía en las instituciones culturales —museos, fundaciones, colecciones públicas, etc.—, genera una demanda de obra que debe satisfacerse mediante adquisiciones. En cualquier caso, la difusión de la fotografía continúa y la diversificación de las propuestas inunda las salas de exposición sea cual sea la razón para la celebración de un festival. Aunque se heredan algunos intereses de décadas pasadas —identidad y puesta en valor de la fotografía de cada lugar—, la tendencia es a ampliar el campo de acción mediante las ideas de temas diversos o la inclusión, bajo el paraguas del festival, de un elenco de proyectos inconexos con el único fin de darles visibilidad. Por paradójico que parezca, se explica así que, en el marco de la crisis, los festivales de fotografía se hayan multiplicado en número a partir del año 2007 (ver Fig. 1). En términos de inversión, el creciente coleccionismo y la apertura de mercados propician nuevos espacios para la difusión.

[18] Por ejemplo, aunque en 1959 se celebró la *Primera Exposición Latinoamericana de Fotografía* en Sao Paulo [SOUGEZ, ML. (coord.) (2007). *Historia general de la fotografía*. Madrid: Cátedra, p. 532.], a excepción de algunas aportaciones que se dieron en torno a este tema en festivales o en las exposiciones dedicadas a autores de ese ámbito, hasta finales de los años ochenta no comenzó una verdadera reflexión. En 1986, el *Mois de la photo* de París dedicó varias muestras a autores de esas zonas. Así, tuvieron cabida desde la fotografía brasileña del siglo XIX hasta las manifestaciones más contemporáneas representadas por Marcos López, Juan Travnik o Facundo de Zuviria, o también clásicos como Manuel Álvarez Bravo; o las que fueron realizadas por integrantes de la agencia *Magnum* y que mostraban un «Monde nouveau», explorando el continente latinoamericano, su folclore tradicional y las tragedias de su historia.

[19] El formato deja de tener importancia en sí y se convierte en un lugar común para la difusión de la fotografía pero en términos superficiales. En cierto sentido, derivan en franquicias y los proyetos de los comisarios y comisarias —al margen de sus saberes y del interés de sus propuestas—, se convierten también en una suerte de lugar común, generando discursos que recorren las redes de difusión como en autopistas. Por ejemplo, Jean-Luc Monterosso, fundador y director del *Mois* de París, organiza también *PhotoMed Liban* en Beirut; Christian Caujolle, dirigió los *Rencontres* de Arlés, fue comisario invitado en *PhotoEspaña*, es el comisario de las tres últimas ediciones de *Getxo Photo*; Joan Fontcuberta, cofundador de *Primavera Fotográfica*, fue también comisario en los *Rencontres* de Arlés y, actualmente, en el *Mois de la Photo* de Montreal; Alejandro Castellote, fundador de *FOCO Madrid*, unos años más tarde fue comisario de *PhotoEspaña* en sus inicios, y ha participado en *San José Photo* y *Daegu Photo*, recientemente; Wendy Watriss y Frederic Baldwin dirigen el *Fotofest* desde sus inicios y lo mismo ocurre con Elda Harrington y los *Encuentros Abierto de Argentina*.

[20] Se trata de festival que, si bien cuenta con la estructura habitual del formato (exposiciones, discusiones y conferencias), tiene una duración de solamente cuatro días y sin aparente trascendencia.

[21]En teoría, pretende reunir en Londres a artistas, comisarios y público con el fin de pensar y ver fotografía a través, especialmente, de galerías que buscan visibilidad. Cuenta con un programa de conversaciones con artistas, performances, proyecciones y firmas de libros.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

5. Conclusiones

Los festivales han contribuido a la difusión de la fotografía y suponen un cambio de paradigma en cuanto a los modos de percepción de la creación fotográfica y de la propia consideración de la fotografía. Su conocimiento añade información sobre cómo se ha ido construyendo la Historia de la Fotografía y, sobre todo, cuáles son los motivos de su redacción. Proporcionan, en su conjunto, un estado actual de la creación fotográfica, entendida desde cualquier punto de vista, como corresponde a una disciplina que se establece como propia de la Modernidad.

Actualmente, la valoración del modelo desprende situaciones contradictorias. Por una parte, descansa sobre una estructura que cuenta ya con más de cuarenta años; por otra, está inserto en un sistema que ha cambiado con respecto a los años en los que éste inció su andadura. Los intereses entre 1970 y 2015 han mutado de manera sustancial pero la estrategia de desarrollo del festival sigue siendo la misma, de forma que esos cambios actuales se camuflan debajo de las programaciones.

De esta manera, la difusión se dispara en todas las direcciones y deriva por todos los caminos. Los motivos no son ya colocar a la fotografía en el estatus artístico sino ampliar los canales de visualización. Esto supone, aunque muy sutilmente, un cambio sustancial con respecto a los inicios. Como es lógico, en el ánimo de 1970 también existía la necesidad de abrir un nuevo mercado para la fotografía, sin embargo, en 2015, y dado el contexto económico, esa cuestión también ha crecido exponencialmente de la misma manera que lo ha hecho el número de festivales.

Desde sus inicios, un festival es sobre todo —o debe entenderse de esta manera—, un hecho experiencial. Además de la presentación de una serie de exposiciones y eventos en torno al acto fotográfico, es el encuentro con artistas, críticos, comisarios, profesionales, coleccionistas, aficionados o público en general, lo que dota a este tipo de celebraciones del impulso necesario, facilitando no solo el acceso a los trabajos históricos sino también a los de reciente creación y, explican, en cierto sentido, lo que ha sucedido con la historia reciente, también en fotografía.

6. Referencias

BENITO, L. (2001). *Les festivals en France*. París: L'Harmattan.

BERÁSTEGUI, P. (2004): *PhotoEspaña.* Madrid: La Fábrica, 2004.

CASTELLOTE, A. (2007). «Los festivales de fotografía». En: *Actas del Segundo Congreso de Historia de la Fotografía*. Zarautz: Photomuseum, pp. 21-27.

EACEA (2009). «Culture Programe». En: *European Comission. Education, Audiovisual and Culture Executive Agency*. Bruselas: EACEA.
http://eacea.ec.europa.eu/culture/index_en.php [Consulta: 22 de agosto de 2015; revisada 9 de septiembre de 2016].

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

FONT-RÉAULX, D. (2010). «The Bold Innovations of a French Exhibition». En: *Études photographiques*. Francia: Societé Française de Photographie, nº 25, mayo 2010. https://etudesphotographiques.revues.org/3443 [Consulta: 14 de agosto de 2015; revisada: 9 de septiembre de 2016]

Fotofest (2014). Houston: Fotofest.

Fotografie Biënnale de Rotterdam (1990). Rotterdam: Uitgeverj 010 Publisher.

GAUTRAND, JC. (1999). *Avoir 30 ans. Croniques arlesiennes*. Arlés: Acte Sud.

GEORGIEFF, A. (1992). «56º Northern Latitud». En: *European Photography*. Berlín: Andreas Müller-Pohle, número 50, pp. 8-9.

Mois de la photo à Montreal (1991). Montreal: Vox Populi.

Mois de la Photo à Montreal (1993). Montreal: Vox Populi.

PhotoEspaña (2013). Madrid: La Fábrica.

SOUGEZ, ML. (coord.) (2007). *Historia general de la fotografía*. Madrid: Cátedra.

TELLGREN, A. (1991). «At the borders». En: *European Photography*. Berlín: Andreas Müller-Pohle, número 48, pp. 13-15.

UNESCO Institute for Statistics (2012). «Festival Statistics: Key Concepts and Current Practice». En: *2009 UNESCO Framework for Cultural Statistics, Handbook, vol. 3*. http://dx.doi.org/10.15220/978-92-9189-173-3-en [Consulta: 20 de septiembre de 2015; revisada 9 de septiembre de 2016].

VERDÚ I MARTÍ, M. (2003). *20 anys de Primavera Fotogràfica*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. http://cultura.gencat.cat/web/.content/sid/documents/arxiu/publicacions_estudis.htm_-_20anys_primfoto.pdf [Consulta: 27 de agosto de 2015; resvisada: 9 de septiembre de 2016].

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE FOTOGRAFÍA

Congreso Internacional sobre Fotografía
UPV, 5 y6 octubre 2017

Doi: http://dx.doi.org/10.4995/CIFo17.2017.6740
ISBN: 978-84-9048-604-7

Walker Evans y Europa. La influencia de las vanguardias en el estilo documental norteamericano.

Jorge Pulla González
Universidad de Alicante, Departamento de Humanidades Contemporáneas, jorge.pulla@ua.es

Abstract

Walker Evans (1903-1975) is considered the founder of the American "documentary style". In this communication we will indicate the European sources from which this style arose, among them is the literature and photography of the margins of the avant-gardes, especially French surrealism. We will show how Evans's photography emerges in an almost totally European environment and drinks from two completely different sources:

In the first place the literature, especially the French literature embodied in two fundamental figures: the poet Baudelaire, from who he will extract the flâneur's spirit, and Flaubert, a key figure of exacerbated realism.

In second place the photography, whose most direct references are Brady and, especially, the French Atget, with whose work he made contact in environments very influenced by the surrealism. He also partially assimilated strategies of Soviet and German avant-garde constructivist photography, especially in his studies of the geometric potentialities of large architectural structures.

Keywords:

Photography, documentary style, avant-garde, literature, Europe, Walker Evans.

Resumen

Walker Evans (1903-1975) es considerado el iniciador del "estilo documental" norteamericano. A lo largo de esta comunicación indicaremos las fuentes europeas de las que este surgió, entre las que se encuentra la literatura y la fotografía del entorno de las vanguardias, en especial del surrealismo francés. Mostraremos cómo la fotografía de Evans surge en un medio totalmente europeo y bebe de dos fuentes completamente distintas:

En primer lugar está la literatura, especialmente la literatura francesa encarnada en dos figuras fundamentales: el poeta Baudelaire, del cual extraerá el espíritu propio del flâneur, y Flaubert, figura clave del realismo exacerbado.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

En segundo lugar, la fotografía, cuyos referentes más directos son Brady y, especialmente, el francés Atget, con cuya obra entabló contacto en ambientes muy influidos por el surrealismo. También asimiló parcialmente estrategias de la fotografía constructivista soviética y alemana de vanguardia, especialmente en sus estudios de las potencialidades geométricas de las grandes estructuras arquitectónicas.

Palabras clave: *Fotografía, estilo documental, vanguardias, literatura, Europa, Walker Evans*.

Texto

Walker Evans (1903-1975) es una figura central de lo que se ha llamado el "estilo documental", en especial por el papel que tuvo en el seno del proyecto emprendido por la *Farm Security Administration* en EE.UU. La *Farm Security Administration* (F.S.A.), una agencia gubernamental fundada en 1935 dentro del espíritu del *New Deal*, desarrolló una importante labor de investigación y documentación fotográfica de la pobreza rural surgida de la Gran Depresión y de las tormentas de polvo que azotaron extensas zonas de Estados Unidos durante los años treinta.

Dirigida por el sociólogo Roy Stryker, se fundó en un primer momento con los fotógrafos Arthur Ronstein, Carl Mydans, Ben Shahn y Walker Evans; más tarde se unieron al grupo Dorothea Lange y otros hasta su cierre definitivo en 1943. Walker Evans fue despedido en 1937 por sus enfrentamientos con Stryker, pero su trabajo constituye el núcleo del proyecto y la base de su estilo. A lo largo de esta comunicación mostraremos las fuentes de las que este surgió, entre las que se encontrará la literatura y la fotografía del entorno de la vanguardia literaria francesa.

Walker Evans estableció una estrecha relación con la literatura francesa a través de sus lecturas: primero, en la biblioteca universitaria del *Williams College* y, más tarde, durante sus tres años de trabajo en la *New York Public Library*, una de las bibliotecas más importantes y con más fondos de los Estados Unidos y del mundo. En estas instituciones, "sediento de literatura de vanguardia, que por entonces se encontraba en su apogeo" (Bear, 2008, p. 15), leyó a Baudelaire, a Gide y al resto de los escritores franceses más innovadores. Esta relación se hizo más estrecha aún durante la larga estancia en París de la que disfrutó financiado por su padre durante los años 1926-1927 (Mora, 1989, p. 11). Durante ese tiempo intentó iniciar una carrera literaria, para lo cual se inscribió en la Sorbona bajo la figura de *auditeur libre*, muy común en las instituciones francesas. Sin embargo, volvió a América sin haber publicado ni una sola línea más allá de unas instructivas traducciones de Baudelaire y Blaise Cendrars (Bear, 2008, p. 16-17). Alejado de los círculos de expatriados (González, 2008, p. 47), tampoco entabló contacto con la llamada "generación perdida", el nutrido grupo de literatos norteamericanos que, en torno a la figura protectora de Gertrude Stein, se encontraban en París para beber de las fuentes europeas (y de paso aprovechar el ventajoso cambio del dólar frente a las divisas de este lado del Atlántico, que les permitía una vida material mucho más desahogada)[1].

[1] El ambiente de esta "generación perdida" en París se encuentra perfectamente retratado en la novela de Hemingway *París era una fies*ta.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Aunque la estancia en Francia no le reportó ningún beneficio a su casi inexistente prosa, su experiencia europea y el contacto con la vanguardia literaria que esta le procuró han de tenerse en cuenta a la hora de entender su desarrollo posterior como fotógrafo, hecho que la crítica norteamericana tiende a minusvalorar a la hora de analizar su obra, que prefiere entender como algo pura e intrínsecamente estadounidense (Mora, 1989, pp. 13 y 17). Pero Evans mismo desmiente este acercamiento a su trabajo:

> *Mi generación es la primera que fue a Europa y adquirió una perspectiva y una técnica europeas y que volvió a América y las aplicó. [Como] Hemingway [...], que hablaba francés, italiano, español.*
>
> *-¿Cuando comenzó a fotografiar, en qué medida se vio afectado por la atmósfera cultural y la fotografía que encontró en Nueva York al regresar?*
>
> *Me encontré operando directamente desde la estética y la psicología frente al mundo francesas. Las aplicaba al problema de dar cuenta de lo que veía*[2].

En 1927 regresa a los Estados Unidos y se reinstala en Nueva York, abandonando definitivamente la escritura (Katz, 1971), pero muy marcado por ella; cuando comienza a fotografiar, la atención a los objetos comunes y a lo ordinario presentes en la literatura de las vanguardias serán inmediatamente el origen de las listas de temas de su trabajo, centrado, en línea con Mac Orlan[3], Benjamin[4] y el surrealismo, en "los desechos de lo cotidiano" (Bear, 2008, p. 17) y en los signos urbanos: la publicidad y las señales, los maniquíes..., también, sin duda tras haber asimilado el trabajo de la fotografía constructivista soviética y alemana de vanguardia, en estudios de las potencialidades geométricas de las grandes estructuras arquitectónicas.

Su trabajo llamó rápidamente la atención de su compañero de apartamento en Brooklyn, el poeta Hart Crane, que utilizó varias de sus fotografías para ilustrar el poemario *The bridge*. Crane, expatriado durante un tiempo también en Francia, se encontraba en estrecha relación con el círculo surrealista formado en torno a la pareja Harry y Caresse Crosby, círculo del que también fueron asiduos Crevel, Dalí, Breton o Cartier-Bresson[5]. En su finca *Le Moulin du Soleil* en Ermenonville, a las afueras de París, Crane redactó gran parte del poemario, que luego fue publicado en la editorial *Black Sun Press*, propiedad del matrimonio[6].

Hart Crane también le presentó a Alfred Stieglitz[7]. El encuentro con Stieglitz constituyó, a la vez, un fracaso y un éxito. En primer lugar, un fracaso porque las fotografías de Evans no serán del agrado de Stieglitz, verdadero director del gusto del medio fotográfico norteamericano en ese momento; esto le cerrará las puertas del ámbito de la fotografía llamada "artística". En segundo lugar, un éxito porque ese encuentro dará a Evans una idea clara de todo aquello que no quiere hacer. El romanticismo estetizante y "artístico" de Stieglitz será aquello contra lo que Evans construirá su propio estilo:

> *Stieglitz me estimuló [...] en él encontré alguien contra quien trabajar* (Katz, 1971).

[2] Katz, 1971. El artículo también está disponible en la recopilación *The Camera Viewed* (Petruck, 1979).
[3] Sobre Mac Orlan y su teoría de la fotografía, véase Pulla (2008) .
[4] Para una explicación sucinta de las ideas sobre la fortografía desarrolladas por Benjamin a lo largo de toda su producción, véase Pulla (2009).
[5] Henri Cartier-Bresson desarrolló toda su obra de los años 30 dentro de los más estrictos cánones del surrealismo; sobre la teorización de la fotografía llevada a cabo por Cartier-Bresson, véase Pulla (2007).
[6] Diccionario literario en línea *Dictionary of Literary Biography*: http://www.bookrags.com/biography/harold-hart-crane-dlb/#gsc.tab=0
[7] Alfred Stieglitz (1864–1946) fue un fotógrafo germanoestadounidense, cuyo impulso fundamental siempre fue defender la artisticidad de la fotografía. Asiduo de los círculos pictorialistas, pasó a ser uno de los primeros defensores de la llamada "straight photography" o "fotografía directa". Fundó el importante grupo *Photo-Secession*, dentro del cual publicó la fundamental revista *Camera Work* (1902-1917) y creó la galería *291*, primera galería de arte de Estados Unidos, en la que se expusieron obras de artistas de la vanguardia francesa como Auguste Rodin, Henri Matisse, Paul Cézanne, Henri Rousseau, Constantin Brancusi o Pablo Picasso, incluidos los surrealistas Francis Picabia y Marcel Duchamp. Sobre Stieglitz y la galería 291, véase Doty (1978) y Stieglitz (2004).

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Sin duda, el desencuentro se debe a que las fuentes de Stieglitz y Evans son muy diferentes. Stieglitz proviene de un ambiente artístico, centrado en torno a la pintura, desde el que se dedica al problema de la artisticidad de la fotografía y su estatus como obra de arte, pero siempre en relación con la obra pictórica. Evans surge en un medio totalmente diferente, y bebe de dos fuentes completamente distintas.

En primer lugar, está la literatura, especialmente la literatura francesa encarnada en dos figuras fundamentales: el poeta Baudelaire[8], del cual extraerá el espíritu propio del *flâneur*, y Flaubert, figura clave del realismo exacerbado[9]: "Flaubert me proporcionó un método, Baudelaire un espíritu" (Katz, 1971). El método de Flaubert será incorporado por Evans de modo natural, como una prolongación involuntaria de su fracasada actividad literaria:

> *Creo que incorporé el método de Flaubert casi inconscientemente, pero aun así lo usé de dos maneras; tanto su realismo como su naturalismo, y su objetividad en el tratamiento. La no aparición del autor. La no subjetividad. Esto es literalmente aplicable a la forma en la que yo quiero usar y uso la cámara* (Katz, 1971).

En segundo lugar, la fotografía, cuyos referentes más directos son Brady[10] y, especialmente, Atget[11]. Con este último entró en contacto no en Francia, sino a través de su amistad con Berenice Abbott, la asistente del surrealista Man Ray en París, que en noviembre de 1929 se encontraba copiando los negativos comprados para Julien Levy en su estudio de Nueva York (Szarkowski, 1986, p. 82) y le regaló varias copias. El contacto con Atget se produjo justo en el momento en que Evans buscaba su vía en el medio fotográfico y este le mostró el camino a seguir, lejos de la fotografía afectada y artística de Stieglitz, como puede verse en las reseñas de textos sobre fotografía que publica en la revista *Hound & Horn,* dirigida por Lincoln Kirstein:

> *Ciertos hombres del siglo pasado se han dado cuenta de que estaban lejos de esta confusión. Eugene Atget trabajó atravesando un período de decadencia absoluta en la fotografía. Simplemente estaba aislado, y su historia es un poco difícil de entender. […] Su tono general es la comprensión lírica de la calle, la observación entrenada de la misma, una especial sensibilidad por la pátina, ojo para el detalle revelador, sobre los cuales lanza una poesía que no es "la poesía de la calle" o "la poesía de París", sino la proyección de la persona de Atget*. (Evans, 1931)

Como hemos visto, las referencias iconográficas de Evans hay que buscarlas en los fotógrafos que han privilegiado el aspecto documental de su actividad, frente a los que se centran en la fotografía como forma de arte. El problema de la artisticidad de la fotografía no tiene en Evans relevancia, pero sí la tiene, y central, en la obra de otros americanos del momento, como Stieglitz, Strand, Steichen o Weston, de ahí la importancia que

[8] La influencia de Baudelaire, uno de los precursores del surrealismo es claramente afirmada por el propio Evans: "Baudelaire es para mí un Dios" (Katz, 1971).

[9] "Un artista debe estar en su trabajo como Dios en la creación, invisible y todopoderoso; debe poder ser sentido en todas partes, pero no se le debe ver en ningún sitio. Además, el arte debe prevalecer por encima de las emociones personales y las susceptibilidades nerviosas. Es hora de dotarlo de un método despiadado, tan exacto como el de las ciencias físicas" (Steegmuller, 1953, p. 195).

[10] Mathew B. Brady (1823-1896) fue el fotógrafo más célebre de su momento en Estados Unidos gracias a las imágenes que su equipo de fotógrafos tomó durante la Guerra de Secesión. Puede ser considerado el primer reportero. Evans entrará en contacto con la obra de Brady a través de Lincoln Kirstein. Kirstein es una figura fundamental a la hora de entender la evolución del trabajo de Evans desde sus inicios mismos. A través de su revista *Hound and Horn*, ayudará a generar el estilo de fotografías típicamente americano de los años treinta, en parte a través de la puesta en valor del aspecto documental de la fotografía que, precisamente, Brady puso de relieve durante la Guerra de Secesión norteamericana.

[11] Evans fue uno de los primeros en constatar la importancia de Atget y su estilo para la fotografía (Galassi, 2000, p.13).

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

estos dan a cuestiones de tipo técnico-estético. En Evans, los aspectos estéticos quedan de lado frente al valor testimonial de la imagen, como ocurría en Atget. Es gracias al conocimiento de la obra del fotógrafo francés que Evans descubriría el inmenso potencial de la fotografía descriptiva, una mirada al ser humano y la sociedad en la que lo anodino cobra tanta relevancia como lo extraordinario; de él extraería una comprensión de la práctica de la fotografía como acumulación y colección[12] y, sobre todo, un *reconocimiento de que la claridad en la percepción* (común a la obra de ambos) *no produce una simple objetividad banal, sino un misterio sumamente convincente* (Galassi, P., 2000, 47).

La influencia de Atget, fusionada con el confesado espíritu de *flânerie* baudeleriano, es también manifiesta en la elección de los temas, tanto de su primera etapa productiva (1928-1931, centrada en Nueva York), como del resto de su obra, que gira, fundamentalmente, en torno a la ciudad y al "conocimiento lírico de la calle" (Bear, 2008, p. 19):

> *Sé que ahora es el momento de los libros de fotografías. Una ciudad americana es lo mejor, Pittsburgh mejor que Washington. Sé más sobre ella. Pero antes de decidirme por Pittsburg, me gustaría visitar otras. Tal vez algo más pequeño: Toledo, Ohio. Pero no estoy seguro de que un libro deba poder ser identificado localmente. Voy detrás de la ciudad americana. Tal vez deba usar varias, para llegar a lo típico. Podemos encontrar las cosas que buscamos en Pittsburg, Toledo, Detroit (muchas en Detroit, [...], Detroit está lleno de oportunidades). El distrito de negocios de Chicago, probablemente nada en Nueva York, pero las afueras de Philadephia son brumosas e infinitas:*
>
> *Las gentes, todas las clases, rodeadas por montones de indigentes.*
>
> *Los automóviles y su paisaje.*
>
> *La arquitectura, el gusto urbano americano, el comercio, minorista, al por mayor, la atmósfera de las calles de la ciudad, el olor de la calle, su lado odioso, los clubes de mujeres, la cultura podrida, la mala educación, la religión en decadencia.*
>
> *Las películas.*
>
> *Evidencias de lo que la gente de la ciudad lee, come, ve para divertirse, hace para relajarse y evadirse.*
>
> *Sexo.*
>
> *Publicidad.*
>
> *Muchas cosas más, ya sabe lo que quiero decir*[13].

Como señala Gilles Mora en su volumen sobre Evans (Mora, 1989, p. 26), la panoplia temática de este texto programático tiene claras analogías con la de Atget, también con las surrealistas estrategias creativas de André Breton en *Nadja* o Louis Aragon en *Le Paysan de Paris*, y constituye un proyecto antropológico o sociológico que surge de la profunda atracción de Evans por los aspectos sociales y humanos de la civilización moderna, que tiene su máxima expresión en la gran ciudad industrial y sus márgenes. Las manifestaciones culturales que en ella se expresan, como la publicidad o la arquitectura, son en Evans la puerta de entrada a un análisis de la civilización americana de entreguerras:

[12] "P. - *Usted es coleccionista; colecciona postales y objetos encontrados. ¿Hay alguna relación entre esto y su trabajo? R.- Mucha. Es casi lo mismo*" (Katz, 1971). Evans compartirá la misma atracción por el coleccionismo y las postales de los surrealistas (Evans, 1994, pp. 226-231; Chéroux, 2017, 90, 190).

[13] Carta de febrero de 1934 (Evans, 1994, p. 98).

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

> *La naturaleza me mata de aburrimiento, como un Eliot Porter o un Ansel Adams que la fotografíen. Yo me intereso ante todo en la mano del hombre y la civilización*[14].

En esta atracción por la ciudad no se encuentra solo. Ya sabemos que es un tema común en su momento, en especial en el ámbito literario francés. A partir de Baudelaire la deambulación por la ciudad y la calle se encuentra en el centro de la actividad creativa, que se basa, fundamentalmente, en el errar a la búsqueda de la belleza escondida:

> *Como Atget o los surrealistas, Evans deambula […], recogiendo rincones, los signos de la fábrica urbana, los tipos sociales de la ciudad, pero siempre sin un tema o una finalidad predeterminados. Así […] Evans produce un caleidoscopio de sensaciones urbanas* (González, 2008, p. 53).

El mismo Kirstein nos señala cómo el proyecto de análisis social de Evans debe mucho al de Atget y se encuentra en la misma línea: *Walker Evans nos está dando la civilización contemporánea del este de América y sus territorios, igual que Atget nos dio París antes de la guerra y Brady nos dio la guerra entre los estados* (Kirstein, 1938, p. 193).

Esta influencia atgetiana se da también en aspectos formales, como puede verse especialmente en la fotografía de interiores, uno de sus temas favoritos:

> *Ninguna presencia humana directa: el mobiliario, los objetos, los utensilios, las fotos colgadas en la pared nos dicen más sobre la psicología social de sus habitantes de lo que lo haría su presencia en la imagen. […] Al término del inventario al que se invita a la mirada, sabemos tanto [sobre los habitantes del interior], su condición racial y social, como con la lectura de una larga descripción sociológica* (Mora, 1989, pp. 76-77).

La coincidencia formal (frontalidad cada vez más acusada, serialidad, altura de la cámara fijada por la del trípode) se hará total cuando Evans use la cámara de placas de gran formato. Al igual que en Atget, cada fotografía de Evans forma una unidad por sí misma, pero existe una intención clara de realizar una colección, una serie unificada por aspectos formales y temáticos. Y también ambos comparten una implicación de tipo moral en ese afán recolector y acumulador.

Sin embargo, y esto es fundamental, la principal enseñanza teórica que Evans extraerá de Atget será la plena conciencia de la surrealista ambigüedad que entraña el *estilo documental*:

> *Al parecer, solo prestaba atención a la necesidad de fotografiar París y sus alrededores; pero exactamente qué visión tenía del monumento que dejaba no está claro. Es posible leer en sus fotografías tantas cosas que puede no haberse nunca formulado a sí mismo. En algunos de sus trabajos incluso se sitúa en una posición en la que se le lanzaría encima el más ortodoxo de los surrealistas*. (Evans, 1931)

[14] Entrevista inedita con Walker Evans realizada en 1974 por Jeffrey W. Limerick (Mora, 1989, p. 27).

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Evans cultivará esta ambigüedad toda su vida, constituyendo parte fundamental de su forma de entender la fotografía:

> *[Cuando se dice "documental"], se debe tener un oído sofisticado para recibir esa palabra. El término adecuado es estilo documental. Un ejemplo de documento literal es una fotografía policial de la escena de un asesinato. Un documento tiene un uso, mientras que el arte no tiene ninguna utilidad. El arte no es nunca un documento, pero puede adoptar su estilo. A veces se me llama "fotógrafo documental". Pero eso presupone un muy sutil conocimiento de la distinción que acabo de hacer [...]. Alguien trabajando bajo esa etiqueta puede tomar un astuto placer disfrazándose. A menudo, yo hago una cosa cuando todo el mundo cree que estoy haciendo otra* (Katz, 1971).

Así pues, la influencia de Atget es fundamental en la génesis del concepto central de la estética de Evans, la forma de fotografiar que Evans llamará el "estilo documental" y que se encuentra en su trabajo desde sus mismos inicios:

> *Yo estaba bastante seguro de ello entonces, sí. Estaba seguro de que estaba trabajando en el estilo documental. Sí, y yo estaba haciendo historia social, hablando en términos generales*[15].

Evans integró en su proyecto fotográfico, más allá de Atget, los resultados de las vanguardias históricas, especialmente del surrealismo y no tanto de las tendencias constructivistas; a pesar de su utilización de cámaras diseñadas para utilizarse sin trípode (una cámara de rollo, poco después una *Leica*[16]), los pocos ejemplos que encontramos en su obra de estos años de imágenes influidas por los planteamientos formales del constructivismo (diagonales, picados, contrapicados, tan queridos, por ejemplo, a Rodchenko) o el cubismo se producen, precisamente, antes de su crucial encuentro con la obra de Atget en noviembre de 1929, que marcaría un antes y un después en su producción. A partir de ese encuentro, la coincidencia con el surrealismo y sus fotógrafos afines se plasmará, sobre todo, en su gran interés por las tomas simples de calles, los habitantes del espacio urbano y los signos que ocultan, en especial por las mujeres, *en los bares, los restaurantes, en conversación ante los escaparates de las tiendas, fuera de cuadro, en pareja, perdidas en el movimiento del gentío, arropadas en sus visones o tocadas con sombreritos sorprendentes*[;] *las mujeres llenan con sus rostros y sus siluetas las imágenes de Evans* (Mora, 1989, p. 30). El surrealismo seguirá presente en su trabajo de madurez: primacía del trabajo de calle, un sentido de la imagen que la concibe casi como un collage (construyéndola en muchas ocasiones sobre la superficie de los muros, como hace también el plenamente surrealista Cartier-Bresson de los años 30), y una gran atracción por lo extraño y degradado que le lleva a hacer de lo *vernáculo* el centro temático de su estilo documental.

Referencias

[15] Entrevista acerca del trabajo realizado en Cuba en 1933 (Evans, 1994, p. 82).

[16] Después comenzó a utilizar una cámara de gran formato, en un itinerario contrario al de muchos de los fotógrafos del momento, que pasaron de la canónica cámara de placas al formato, más manejable, de 35mm o a cámaras de formato medio. Sin embargo, nunca abandonó la cámara portátil en ninguno de sus formatos, y no puede decirse que Evans privilegiara el uso de la cámara de placas frente a las cámaras más pequeñas en ninguna etapa de su actividad creativa (Evans, 1994, 10).

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

BEAR, J. (2008). "Walker Evans: en el reino de lo cotidiano" en Evans, W. et al. *Walker Evans*, Madrid: Fundación MAPFRE. pp. 15-39.

CHÉROUX, C., ed. (2017). *Walker Evans*. París: Centre Pompidou.

CRANE, H. (1930). *The bridge*. París: Black Sun Press.

Dictionary of Literary Biography: http://www.bookrags.com/biography/harold-hart-crane-dlb/#gsc.tab=0

DOTY, R. (1978). *Photo-secession. Stieglitz and the fine-art movement in photography*. New York: Dover.

EVANS, W. (1931). "The Reappearance of photography" en *Hound & Horn*. Vol. 5, no. I, October-December, pp. 125-128.

EVANS, W. et al. (1938). *Walker Evans: American Photographs*. Nueva York: MOMA.

EVANS, W. et al. (1994). *Walker Evans at Work*. Nueva York: HarperCollins Publishers.

EVANS, W. et al. (2008). *Walker Evans*. Madrid: Fundación MAPFRE.

GALASSI, P. (2000). *Walker Evans & Company*. Nueva York: MoMA.

GONZÁLEZ, Ch. (2008). "Walker Evans y la invención del estilo documental" en Evans, W. et al. *Walker Evans*, Madrid: Fundación MAPFRE. pp. 41-65.

HEMINGWAY, E. (1985). *París era una fies*ta. Barcelona: Seix Barral.

KATZ, L. (1971). "Interview with Walker Evans" en *Art in America*. Nueva York. Marzo-abril.

KIRSTEIN, L. (1938). "Photographs of America: Walker Evans" en Evans, W. et al. *Walker Evans: American Photographs*. Nueva York: MOMA. p. 193.

MORA, G. (1989). *Walker Evans.* París, Belfond/ Paris Audiovisuel, p. 11.

PETRUCK, P.R. (ed.) (1979). *The Camera Viewed. Writings on Twentieth Century Photography*. Nueva York: Dutton.

PULLA, J. (2007). "Estética y técnica del instante decisivo. La fotografía según Henri Cartier-Bresson", en *Actas del Segundo Congreso de Historia de la Fotografía*, Zarautz: Photomuseum, 2007, pp. 273-284.

PULLA, J. (2008). "Pierre Mac Orlan, lo "fantástico social" y la fotografía documental francesa de entreguerras", en *Actas del Tercer Congreso de Historia de la Fotografía*, Zarautz: Photomuseum, 2008, pp.159-169.

PULLA, J. (2009). "Walter Benjamin: el surrealismo y su fotografía en el origen de las nuevas funciones sociales del arte", en *Actas del XVII Congrès Valencià de Filosofia*, Valencia: Universidad de Valencia / Societat de Filosofia del País Valencià, 2009, pp. 309-317.

STEEGMULLER, F. (ed.) (1953). *The selected letters of Gustave Flaubert*. Nueva York: Farrar, Straus & Young, Inc.

STIEGLITZ, A. et al. (2004). *Nueva York y el arte moderno: Alfred Stieglitz y su círculo (1905-1930)*. París/Madrid: Musée d'Orsay Réunion des musées nationaux/Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

SZARKOWSKI, J. (1986), "Atget en Amérique" en *Photographies*. nº especial sobre el *Colloque Atget* desarrollado en el *Collège de France*. París: Hazan, marzo, p. 82-86.

TRACHTENBERG, A. (1980). *Classic Essays on Photography*. New Haven: Leete's Island Books. pp. 185-188.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE FOTOGRAFÍA

Congreso Internacional sobre Fotografía
UPV, 5 y 6 octubre 2017

Doi: http://dx.doi.org/10.4995/CIFo17.2017.6743
ISBN: 978-84-9048-604-7

Un Laboratorio de expertos en fotografía naval del Museu Marítim de Barcelona

Silvia Dahl Termens

Conservadora colecciones fotográficas Museu Marítim Barcelona

Abstract

It's a complex challenge to document maritime phtography. Workshop of experts in sea photography at the Maritime Museum of Barcelona has become a tool to study this special and complex photography. Experts learn and exchange information which enriches the documentation of collections. This Workshop is a precedent about methodology that could be good interesting for future generations of researchers.

Keywords: *Sea photography, maritime heritage, documentation, Workshop, museum*

Resumen

Desde hace unos años el Laboratorio de expertos en fotografía naval del Museu Marítim de Barcelona se ha convertido en una verdadera aula sobre esta fotografía tan específica y compleja. El debate e intercambio de conocimiento entre los expertos enriquece la documentación de las colecciones fotográficas. Este Laboratorio podría ser un precedente sobre una metodología que sería interesante que tuviera un relevo en futuras generaciones de investigadores.

Palabras clave: *Fotografía naval, patrimonio marítimo, documentación, laboratorio, museo*

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Introducción

El Museu Marítim de Barcelona custodia más de 270.000 fotografías[1] especializadas en el mar. La rica variedad temática implica cierta complejidad en el momento de la documentación. El conocimiento del artefacto fotográfico (técnica, procesos), y también la especialización en la temática son imprescindibles para documentar las colecciones. Adquirir conocimientos y formarse en esta fotografía tan singular requiere unos conocimientos adquiridos con los años, fruto de la observación de miles de fotografías, leyendo de fuentes escritas y orales, y contrastando opiniones con los expertos. Sin duda, unos trabajos de documentación y catalogación que son apasionantes.

Aprender a leer la información que aporta la imagen nos ayuda a documentarla.
Foto: Laura Covarsí. MMB

Objetivos

Conscientes del gran potencial que supone poder contar con un colectivo de expertos tan especializado en la fotografía naval, el Museu Marítim de Barcelona inició un proyecto que permitiría canalizar la información aportada por este grupo para ponerlo al servicio de la comunidad. Y no sólo capturar la información, sino también conseguir un espacio de aprendizaje permanente.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Desarrollo del proyecto: La necesidad de aprender

El proyecto empieza como una relación natural entre dos partes. Por un lado, existía la voluntad por parte del Museo en adquirir fotografías y documentarlas con rigor y, por otro lado, había un colectivo de coleccionistas, fotógrafos y publicistas navales, que tenían una vinculación más o menos estrecha con el Museo desde hacía ya unos años aportando colaboraciones puntuales. Este grupo de apasionados por la fotografía, el mar y los barcos, tenía la misma sintonía y misión que la institución museística. Sólo había que darle forma o sentido de grupo más cohesionado pues, aunque algunos se conocían entre sí, la relación con el museo se daba de manera individualizada y segmentada. Se veía, pues, preciso dar una cohesión entre ellos y el museo lo podría facilitar. Se llegó a la decisión (también alguno de estos voluntarios nos lo había sugerido) que sería mucho más beneficioso para todos crear un espacio en el que todos los miembros interactuáramos de manera más eficaz, natural y confortable.

Así, en los primeros años del 2000, se fue cuajando esta participación externa, apostando por una manera de trabajar transversal, que contaba con los propios recursos del museo, pero también con la participación de colaboradores y voluntarios. De manera gradual y progresiva, fue tomando cuerpo y sentido de grupo entre los especialistas de referencia en el país, y amantes de la fotografía marítima. Teníamos la voluntad de resolver lagunas documentales y al mismo tiempo, ofrecer un espacio a este colectivo muy especializado y comprometido. Sin duda, en este proyecto fue decisiva la mente visionaria y generosa de Camil Busquets i Vilanova (1936-2016): fotógrafo, publicista naval, inestimable colaborador del museo y "puente" entre los especialistas del sector.

En abril de 2010 se convoca una reunión destinada exclusivamente a estos colaboradores y coleccionistas. Se les envió una carta personalizada invitándoles a esta sesión que lo que pretendía era abrir las puertas del Museu Marítim para mostrar cómo se gestionaba el archivo fotográfico (gestión de la fotografía en el museo, visita a los depósitos, proyectos en los que se estaba trabajando, deseos..) y cómo encajaban ellos en algunos trabajos. En definitiva, se quería mostrar que la institución tenía interés y mucha gratitud por su colaboración, que nuestra voluntad y misión era apoyar la fotografía marítima, y que ambas partes debían buscar una manera eficaz de colaborar.

A partir de esta primera cita, se fueron convocando reuniones periódicas para ir integrándolos de manera más comprometida en algunos asuntos del archivo fotográfico, como parte del equipo, que atendiera algunos

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

proyectos y perspectivas. A medida que pasaban los meses se fueron incorporando nuevos colaboradores. Como todo trabajo en equipo, todos los puntos de vista, mejoras, errores hacían evolucionar los proyectos.

En abril de 2013 se realizó la primera sesión de identificación de fotografías navales, invitando al Grupo y otros expertos en la materia. La buena acogida y la petición por parte de los asistentes en preparar nuevas convocatorias, nos hizo establecer una programación anual de 4 sesiones. Y aún más: entre los asistentes, un reducido grupo empezó a asistir semanalmente al museo para ayudarnos en la documentación de las fotografías. De esta manera, el proyecto evolucionó en dos grupos de trabajo que se complementaban: por un lado, el Laboratorio de expertos en fotografía naval que se reúne semanalmente en el museo para contrastar y completar la información que contiene cada uno de los registros fotográficos sobre barcos mercantes y militares y, por otro lado, la actividad Sesiones de identificación de fotografía naval.

La localización de información en fuentes escritas es clave en la documentación fotográfica. Foto: L. Covarsí MMB

Ambos grupos se han materializado en auténticas clases de intercambio y aprendizaje continuos:

1-Laboratorio de expertos en fotografía naval

El Laboratorio de expertos en fotografía naval realiza una valiosísima investigación que completa los datos más básicos de la ficha de catalogación, corrige errores y confecciona una sinopsis histórica de muchos de los barcos retratados como, por ejemplo, el lugar de construcción, cronología, cambios de nombre del barco y/o armador, accidentes u otros datos significativos. Esta información se introduce de manera sistemática en una ficha básica

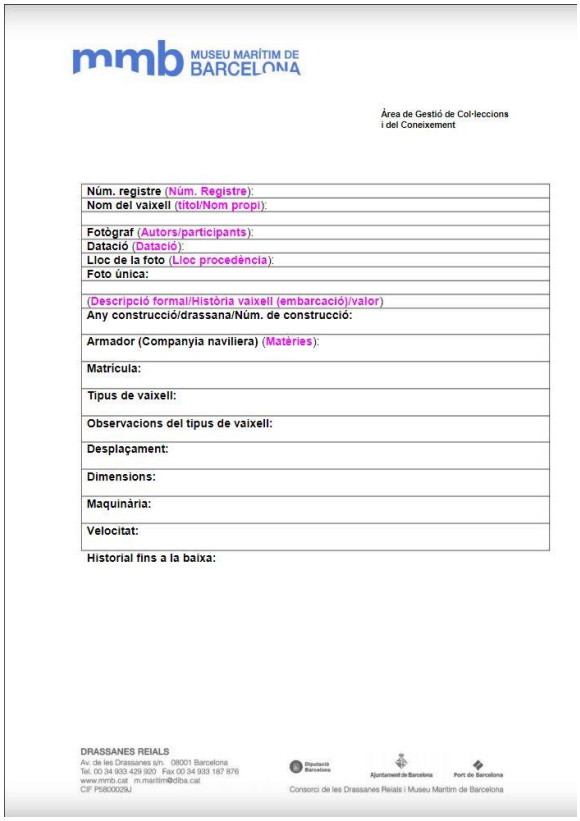
(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

especial creada a partir de la selección de algunos de los descriptores de la base de datos ("Categoría Fotografía" del programa de gestión de colecciones MuseumPlus), que actualiza y mejora la eficacia.

2-Sesiones de identificación de fotografía naval.

Las Sesiones de identificación de fotografía marítima se programan en 4 sesiones anuales (una por trimestre) que recogen una selección de unas 25 imágenes que contienen cierta o mucha complejidad (nombre del barco, lugar de la foto, cronología, autor, entre otros datos), o que dan pie a debate por la singularidad de los sujetos/objetos retratados. Esta selección abarca barcos mercantes, de pasaje o militares, pero estamos introduciendo la pesca, y la náutica deportiva, para documentar también temáticas que conforman nuestras colecciones fotográficas y de las que también es necesario ampliar conocimientos. El Laboratorio de expertos selecciona un grupo de fotografías que se recogen en un documento, con las preguntas a investigar. Las semanas previas a la sesión, se envía este documento al grupo que asiste a la actividad, cosa que permite buscar información, y, en caso de no poder asistir a la reunión, enviar por email las opiniones contrastadas. También se publicita en las redes sociales del museo dirigida a un público especializado. El uso de las redes sociales nos permite "ampliar" nuestra aula (web corporativa, Newsletter, blog del archivo fotográfico, diferentes grupos de Facebook) invitando a un público muy interesado en el tema. Durante las sesiones, todas las anotaciones y referencias bibliográficas/documentales se anotan en la ficha básica de catalogación mencionada en líneas anteriores.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València



mmb MUSEU MARÍTIM DE BARCELONA

Àrea de Gestió de Col·leccions i del Coneixement

Núm. registre (Núm. Registre):
Nom del vaixell (títol/Nom propi):
Fotògraf (Autors/participants):
Datació (Datació):
Lloc de la foto (Lloc procedència):
Foto única:
(Descripció formal/Història vaixell (embarcació)/valor)
Any construcció/drassana/Núm. de construcció:
Armador (Companyia naviliera) (Matèries):
Matrícula:
Tipus de vaixell:
Observacions del tipus de vaixell:
Desplaçament:
Dimensions:
Maquinària:
Velocitat:

Historial fins a la baixa:

DRASSANES REIALS
Av. de les Drassanes s/n. 08001 Barcelona
Tel. 00 34 933 429 920 Fax 00 34 933 187 876
www.mmb.cat m.maritim@diba.cat
CIF P5800029J

Consorci de les Drassanes Reials i Museu Marítim de Barcelona

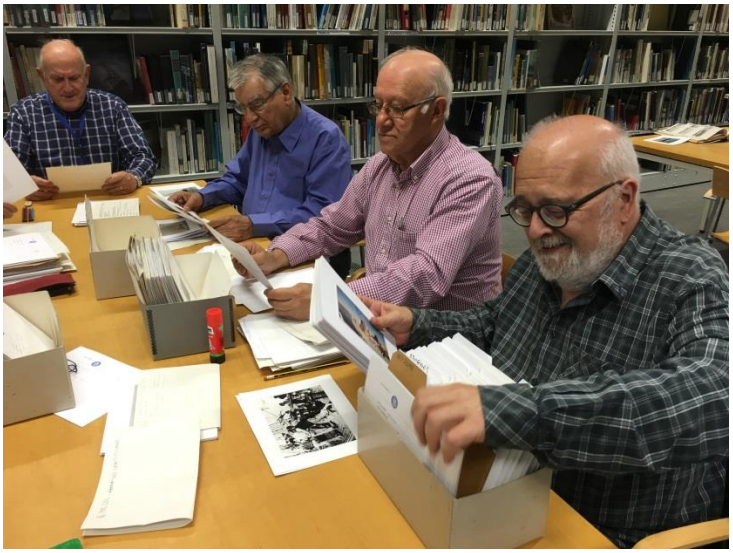
Ficha de documentación creada para que la utilicen los expertos. En rosa, la equivalencia de las etiquetas de la base de datos y que utiliza el documentalista del Museo

Resultados

Sin duda, esta actividad ha adquirido tal impulso que está permitiendo que, no sólo se documenten fotografías del museo sino también, se van incorporando imágenes que provienen de colecciones particulares, enriqueciendo sin duda estos espacios de aprendizaje y conocimiento, al tiempo que los investigadores encuentran un lugar de debate y de respuesta a las dudas.

El Laboratorio se ha convertido en un eficiente equipo de trabajo. Así pues, viendo el gran potencial del proyecto y las ganas de compartir y aprender, en estos momentos, estamos invitando a participar, por videoconferencia, a expertos/amantes de la foto naval de otras entidades y museos especializados, a fin de que se beneficien y enriquezcan estos espacios de conocimiento.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València



Ordenar, clasificar, corregir, consensuar opiniones, documentarse.
Todos los martes se reúne el Laboratorio de expertos. Foto: S. Dahl MMB

Conclusiones. Una aula sobre la fotografía de mar que sigue creciendo

Las lagunas documentales en las propias colecciones fotográficas del museo y al mismo tiempo, el hecho de ofrecer un espacio de conocimiento a un colectivo muy especializado y comprometido, fueron los ingredientes básicos para formar el Laboratorio de expertos en fotografía naval y para organizar las sesiones de identificación de fotografía naval.

La gran variedad temática de esta fotografía tan especializada es muy amplia. Estamos trabajando temas sobre la fotografía de la marina militar, marina mercante, que es casi infinito (tipologías de barcos, navieras del país, etc), pero quedan temas tan importantes como la marina de vela, la pesca, los puertos, deportes náuticos, fotografía submarina, los trabajos en el mar, por citar algunos. Por ello e igualmente importante, siendo conscientes de la necesidad del relevo generacional de los expertos, a corto/medio plazo, el Laboratorio invita a expertos y aficionados a la fotografía a colaborar y formarse en estas aulas de conocimiento[ii]. Si el bagaje de sabiduría se transmite a generaciones más jóvenes, consiguiendo motivarles para adquirir unas inquietudes por esta fotografía, nos aseguraríamos que este patrimonio inmaterial no se pierda.

Confiamos que esta aula sea útil por mucho más tiempo para los colectivos del sector marítimo y, en definitiva, para la sociedad, pues en definitiva, aunque es una plataforma de intercambio de conocimiento sobre una fotografía muy especializada, está al servicio de toda la comunidad.

---

[i] Dahl Termens, Silvia. *Històries de mar. Les col·leccions fotogràfiques del Museu Marítim de Barcelona*. Barcelona : Museu Marítim de Barcelona, 2012

[ii] Contactar con la coordinadora del proyecto: Silvia Dahl (dahlts@mmb.cat). Blog del archivo fotogràfico del MMB: FOTOdeMAR: http://arxiufotograficmmb.blogspot.com.es/

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE FOTOGRAFÍA

Congreso Internacional sobre Fotografía
UPV, 5 y 6 octubre 2017

Doi:http://dx.doi.org/10.4995/CIFo17.2017.6748
ISBN: 978-84-9048-604-7

"RELATOS DEL YO": autobiografías visuales, foto de familia y autorretrato fotográfico como recursos de autoconocimiento en jóvenes y adultos con NEE".

Graciela López Camarán. gracielalopezc@gmail.com

Abstract

This is a feasible project carried out via a photography workshop with self-portraiture, visual autobiography and family photos used as self-knowledge resources for people with SEN. Qualitative research with a population of 14 young people and adults displaying different characteristics: autism, Down syndrome, Aspergers, Prader Willi, moderate and slight mental retardation among others. Techniques: documentary evidence, observation, and summative pre-test and post-test assessment. The results show that: photography helps to activate high-level processes linked to the act of reading and writing; it aids the development of different kinds of intelligence; the self-portrait mode serves a method for projecting, constructing and reconstructing one´s own identity. Family albums and family photos are both an excellent means of narration, as they directly involve the person in what is narrated. The interactive process of inference and connotation was carried out through the construction of the autobiographic narrative. These resources immerse the individual in their subjective world and help to consolidate their identity via their vital reality. Photographic images are an effective tool for encouraging proper self-appraisal, self-knowledge and self-esteem.

Keywords: *Photography, visual autobiography, photographic self-portrait, family photo, special educational needs.*

Resumen

Se trata de un proyecto factible desarrollado a través de un taller de fotografía de autorretrato, autobiografía visual y foto de familia, utilizados como recursos de autoconocimiento en personas con NEE. Una investigación cualitativa, con una población de 14 jóvenes y adultos con características diversas: autismo, síndrome de Asperger, Down, Prader Willi, retraso mental moderado y ligero, entre otros. Técnicas: documental, observación y evaluación pretest-postest sumativa. Los resultados concluyen que: la fotografía ayuda a activar procesos de alto nivel relacionados con el acto de leer y escribir; contribuye al desarrollo de los diferentes tipos de inteligencias; en su faceta de autorretrato, sirve de método proyectivo y de construcción y reconstrucción de la identidad propia. Tanto el álbum familiar como la foto de familia son un medio privilegiado de narración, puesto que involucran a la persona directamente con lo narrado. A través de la construcción del relato visual autobiográfico, se llevó a cabo el proceso interactivo, de inferencia y de connotación. Dichos recursos sumergen al individuo en su mundo subjetivo, ayudando a cimentar su identidad por medio de su realidad vital. La imagen fotográfica es una herramienta eficaz para favorecer la adecuada valoración personal, el autoconocimiento y la autoestima.

Palabras claves: *fotografía, autobiografía visual, autorretrato fotográfico, foto de familia, necesidades educativas especiales.*

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

1. Introducción.

"Pienso donde no soy, luego soy donde no pienso". **(**Lacan, J. P:484).[1] El conocimiento es construido por la actividad del hombre en relación con los otros yo. Es a partir de las relaciones de comunicación con los otros que se establece el diálogo, la comprensión y la apertura a otras formas de vida, culturas, sociedades o realidades diversas; en este concepto se basa la tolerancia, el pluralismo razonable y el reconocimiento al otro del derecho a la diferencia**.** Es por y a través de esta facultad innata de intercambio social que el niño, desde el momento de su nacimiento, busca la comprensión del medio que lo rodea a través de los distintos tipos de percepción, para posteriormente interpretar o imitar reproduciendo formas, expresiones y/o situaciones cotidianas. En la medida que va avanzando su edad, establece lazos comunicativos y de relaciones con los otros para lo cual toma los elementos que considera importantes para su entendimiento, organizándolos armoniosamente (Vera, B. 2000)[2] con el fin de proyectar las situaciones vivenciales que expresan sus relaciones con lo social. Como factor productor de la comunicación se encuentra la creatividad. Las personas creativas utilizan de forma constante la intuición y se interesan en el pensamiento abstracto y subjetivo de su mundo interior en relación con los otros y con su entorno social (Gámez, 1998:46)[3]. Como medios propicios para desarrollar esta facultad se encuentran, entre otros, las artes visuales en sus distintas manifestaciones, las cuales favorecen el desarrollo de la capacidad de expresión de cualquier individuo, permitiendo de esta manera una adecuada comunicación consigo mismo, con los otros y con el mundo en general.

Esta investigación trata sobre cómo la fotografía en su estado de autorretrato fotográfico, autobiografía visual o en su forma de archivo como lo es la foto o el álbum de familia, se puede utilizar como recurso de autoconocimiento por individuos con necesidades educativas especiales como vehículos comunicacionales para la creación de su propio relato de vida, contribuyendo a tomar conciencia de su persona creando una correcta percepción de sí mismos y una valoración y construcción adecuada de su identidad, al tiempo que favorece el autoconocimiento, la autoconsciencia y la autoestima; acciones que ayudarán a integrarse de manera adecuada a sus capacidades en la sociedad de la cual forman parte.

2. Objetivo General de la Investigación:

El objetivo general de la presente investigación es el estudio de la utilización de la autobiografía y el autorretrato fotográfico, así como la foto de familia y los álbumes familiares como recursos para favorecer el autoconocimiento, la auto-conciencia, un autoconcepto ajustado y niveles adecuados de autoestima, facilitando la expresión y el desarrollo personal en jóvenes y adultos con NEE.

2.1. Objetivos Específicos de la investigación.

Conocer la normativa que regula las actuaciones relacionadas con el alumnado que presenta necesidades educativas especiales.

.-Conocer las principales características y necesidades educativas en jóvenes y adultos con NEE para diseñar una programación por proyectos enfocada a la diversidad.

[1] LACAN, J. La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud 2013. P: 484
[2] VERA, B. El arte: factor determinante en el proceso educativo. 2000. P: 56-65.
[3] GÁMEZ, G. Todos somos creativos, Barcelona, Urano. 1998. P:46.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

,-Establecer una aproximación teórica que, de manera sencilla, analice el papel del autorretrato fotográfico y la escritura autobiográfica así como la foto de familia como recursos para la mejora del autoconocimiento, la auto-conciencia, el autoconcepto y la autoestima en jóvenes y adultos con NEE.

.-Diseñar e impartir un taller de autorretrato fotográfico y autobiografía para jóvenes y adultos con necesidades educativas espaciales.
.-Analizar y organizar los resultados del taller.
.-Identificar los factores del taller que tienen mayor impacto en el desarrollo del autoconocimiento y autoconciencia en personas con NEE.

3. Desarrollo de la innovación.

3.1. Metodología de la investigación.

Consiste en una investigación de carácter cualitativo, diseñada bajo la tipología de proyecto factible. Organizada en cinco capítulos: en el primero, se desarrolló el planteamiento del problema; el segundo, se refiere al marco teórico que sustentó la investigación: la definición y conceptualización de la atención a la diversidad, las bases legales que sustentan la actuación hacia la diversidad en España y una aproximación a la definición de los conceptos de autorretrato fotográfico, autobiografías visuales, así como de álbum y foto de familia; en el tercer capítulo, se presentó la metodología utilizada para la recolección de la información; en el cuarto, se realizó el diseño de un taller de fotografía autobiográfica por medio del análisis y estudio comparado de la información teórica recabada sobre las distintas temáticas tratadas; en el tercer momento de la investigación se efectuó una ejecución experimental del taller de fotografía, autorretrato y autobiografía en la Fundación Down Zaragoza; y en el quinto se expusieron los resultados y las conclusiones.

3.2. Instrumentos de recolección de datos y de evaluación.

Para la recopilación de la información, se recurrió a la técnica documental y la técnica de observación directa. Para la evaluación del proyecto, se utilizaron varios métodos: el primero es una evaluación pretest-postest sumativa a través de un cuestionario de preguntas por medio de la escala de autoestima Rosemberg[4], a fin de analizar el efecto que el taller ha producido en los participantes y de esa forma evaluar el nivel de autoestima de los mismos. Se diseñó un instrumento en forma de mapa mental del proyecto de vida individual antes y otro después del taller para observar los cambios de manera cualitativa. Para la recolección de información general se realizó la técnica de observación directa a través de un registro de anécdotas diarias. Otros instrumentos de recolección de datos fueron los trabajos efectuados por los participantes, que incluyen los relatos autobiográficos, los relatos fotográficos y las fotografías de autorretrato.

[4] Cuestionario para explorar la autoestima personal entendida como los sentimientos de valía personal y de respeto a sí mismo: Ítems 1 al 5, las respuestas A a D se puntúan de 4 a 1. Ítems del 6 al 10. las respuestas A a D de 1 a 4.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

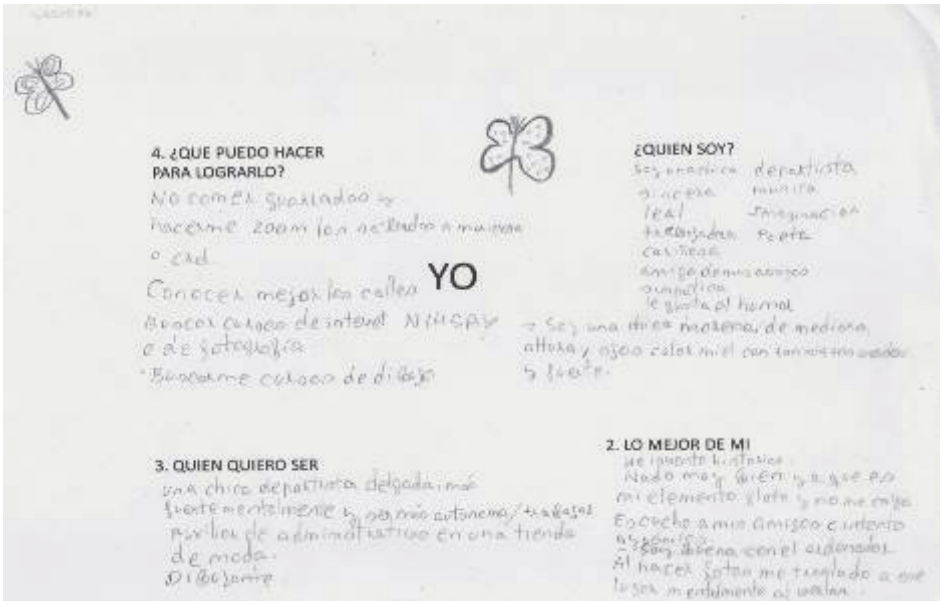


Figura 1: mapa mental del proyecto de vida

3.3. Descripción del proyecto*:* La intervención se realizó en la Fundación Down Zaragoza en el año 2013. La población del taller estuvo constituida por los asistentes regulares a los talleres de adultos de dicha fundación. Son 14 personas con edades comprendidas entre 22 y 32 años, con características muy diversas: Autismo, síndrome de Asperger, síndrome de Down, síndrome de Prader Willi, retraso mental moderado, retraso mental ligero, inteligencia límite, discapacidad del sistema neuromuscular, enfermedad del aparato circulatorio y discapacidad intelectual por tumor cerebral.

Fue diseñado bajo el esquema de proyectos de aprendizaje, enfocándose en el trabajo en grupo y el cooperativismo. Consta de 14 actividades relacionadas entre sí, que a su vez forman parte de una totalidad, resultando en un álbum autobiográfico construido por medio del autorretrato fotográfico y la autobiografía.

La razón principal del proyecto consistió en lograr que el individuo fuera protagonista de su propio aprendizaje, en el que se le brindaran las herramientas para poder autoexplorarse, hablar a través del lenguaje fotográfico, reconocerse y construir su propio relato en comunicación con otros individuos y con su entorno social, acción que les permitió en la mayoría de los casos tomar conciencia de su persona, planteando o llevando a la palestra situaciones personales que, vistas desde ese otro ángulo, les permitieron darse cuenta de ellas.

Por esta razón se insistió en incluir los tres procesos comunicacionales -el de la lectura, la escritura y la oralidad- de manera conjunta tanto a nivel micro como a nivel macro en todo el proyecto, entendiendo la lectura como el proceso de producción de sentido y corrección de los textos visuales y/o escritos por ellos y sus compañeros, con el fin de obtener la consolidación del proceso de la organización del código literario y/o fotográfico para, de esta forma, emitir un mensaje coherente y cohesionado. Estos dos procesos se combinan con la oralidad que es vista como elemento de suma importancia para lograr la adecuación de lo escrito, así como la expresión de lo sentido.

3.4. Objetivo General del taller: Desarrollar la capacidad de representar de forma personal y creativa distintos aspectos que pertenecen al orden de la realidad, lo simbólico y/o imaginario[5] de su vida y expresarlos a través

[5] En este caso se habla de realidades, ya que lo "real" "se trata de lo que no es imaginario ni se puede simbolizar". Lo real es no-representable. Mientras la "realidad", pertenece al orden del lenguaje. LACAN, J (1953). "SIR, lo simbólico, lo imaginario y lo real". 1953.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

del autorretrato fotográfico y la autobiografía. Fortalecer el autoconocimiento y la autoestima de los jóvenes y adultos, a partir de su experiencia en el proyecto. Promover una persona con capacidad de autocritica, capaz de construir su propio conocimiento por medio de la auto-organización y la autogestión. Brindarles herramientas para que, a través de las artes visuales puedan autoexplorarse, hablar a través del lenguaje fotográfico, reconocerse y construir el relato de sus visiones sobre sí mismos en comunicación con otros individuos y con su entorno social.

3.5. Objetivo pedagógico: Diseñar una metodología aplicable que desarrolle procesos cognitivos que les permitan construir el conocimiento de sí mismo, basado en experiencias significativas. Para consolidar habilidades, realizar análisis críticos y analogías entre diferentes situaciones vitales previas o actuales aplicando el razonamiento y la toma de decisiones a fin de enfrentar realidades o dificultades de su vida cotidiana.

3.6. Objetivos actitudinales: Potenciar la empatía y el desarrollo emocional, reforzar la autoestima y las habilidades sociales; Reestructuración cognitiva en relación con la identidad personal; Aprendizaje de habilidades sociales con énfasis conducta asertiva.

3.7. Teorías pedagógicas; La planificación y estrategias pedagógicas estuvieron orientadas bajo la metodología de aprendizaje significativo, constructivismo y de acción participativa. Su propósito es el de resolver problemas a través del proceso de enseñanza-aprendizaje significativo, tratando de hacer comprensible el mundo social y buscar mejorar la calidad de vida de las personas. Enfoque de representación holística Kaufman. Enfoque constructivista del aprendizaje sociocultural Vigostky. Escuela Serena Cossettini. Pensamiento crítico y educación problematizadora Freire. Diseño dialéctico y crítico Grundy. 8 inteligencias Gardner. Los pilares de la educación de Jackes Delors (1996): Aprender a conocer, Aprender a hacer, Aprender a vivir juntos, Aprender a ser.

3.8. Contenidos: El taller se estructura en una serie de actividades relacionas entre sí. Entre ellas, se diferencian trabajos de tipo individual y de grupo. En cada sesión se plantea hacer una tarea concreta, previamente planificada, que es consecuencia de las anteriores, permitiendo el aprendizaje bucleico. Los jóvenes hacen lo que está previsto dejando espacio para la improvisación creativa individual. Cada actividad cuenta con un área de actuación y objetivos propios, sin embargo, dichas actividades micro se encuentran encuadradas dentro de un macro proyecto final que será la realización de un álbum autobiográfico. La temática principal a abordar será la autobiografía y el autorretrato, partiendo de la afirmación de que toda creación literaria, fotográfica, audiovisual, plástica o musical, es una autobiografía, un relato de la vida de ese artista. La clase o actividad estará bien estructurada, con momentos de inicio o motivación, desarrollo y cierre claramente establecidos. Tomando en cuenta las características personales de cada uno de los jóvenes y estableciendo estrategias tanto de trabajo individual como grupal. La mayoría estuvieron basadas en la obra de un artista que se estudió previamente. Los fotógrafos que se utilizaron como base temática fueron: Cindy Sherman, Jen Davis, Franck Juery, Martin Parr, Carma Casulá, Jim Golbedg, Richard Billingham, Shopie Calle. Los objetivos actitudinales se vertieron en unos contenidos procedimentales que buscaban la expresión del Yo.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Figura 2: Red de contenidos actitudinales (función expresiva del Yo).

Tabla 1: Estructura del proyecto en cuanto a los contenidos actitudinales (funciones expresiva del Yo).

TEMA I. Me miro: ¿Quién soy? ¿Qué siento?	TEMA II. Me miro mirándote: Las relaciones.	TEMA III. Mi proyección.
Autorretrato. Mis espacios Mis objetos.	Mi familia. Mis amigos. Mi entorno social y natural.	¿Quién quiero ser?. Lo mejor de mí.

3.9. Posibles aplicaciones en otras áreas. Dicho estudio metodológico se puede aplicar en otras áreas, tales como: Terápia con mujeres y niñas víctimas de la violencia, o usado en el área educativa en casos de bulliyng o acoso escolar, así como en todas las áreas en las que sea necesario la exaltación y liberación del Yo, el aumento de la autoestima y la reestructuración de la identidad.

4. Resultados.

El diseño de la intervención, que incluye los objetivos, los contenidos, los recursos así como los procedimientos, la escogencia del tema, la planificación, el diseño, la toma de imágenes, que tuvieron como finalidad la construcción del relato autográfico, ayudaron en el proceso de autoconocimiento, pues dichas actividades funcionan como espejo[6], convirtiéndose el acto fotográfico en una especie de instrumento de exploración de

[6] La acción del autorretrato tiene su génesis en la necesidad de mirarse. Lacan plantea que desde la primera infancia el niño demanda esta necesidad, habla de la celebración ante la fascinación del bebé al descubrir por primera vez su imagen en el espejo a esta etapa la designa

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

ellos mismos. Suceso que en muchos casos sirve de herramienta de liberación. Al mirar la imagen que se ha tomado de sí mismo, de sus queridos, de sus espacios, se reconocen. Desde ese momento la relación que se establece con él mismo y con el mundo, cambia.

4.1. El uso del espejo en el autorretrato como recurso pedagógico en jóvenes y adultos con NEE: Me veo te veo en el espejo: Ya objetivada la construcción del sujeto el autorretrato se convierte en representación del yo tanto para sí mismo como para los otros yo. De esta forma se transfigura en herramienta de exaltación del sujeto y de autoevocación del Yo. El enfrentamiento con el espejo devuelve la certeza de que no existe diferencia entre lo que se mira y lo que se siente, ese reflejo representa la interacción continua entre el consciente y el inconsciente entre lo que sé que es y lo que siento que es, entre el yo y el otro yo. Para France Borel[7] (1996:17): "Cualquier retrato, cualquier autorretrato despierta el enigma del doble. En la representación de éste o de aquél se teje un alquímico laberinto de identificaciones, de adueñamientos, de robo, de violaciones; la intimidad violentada. Buscarse en la propia imagen es buscarse en la mirada del otro".

En el apartado de autorretrato se buscaba principalmente el reconocimiento físico del cuerpo, su aceptación tal cual es y la satisfacción posterior por ese reconocimiento como efectivo a través de la autoexploración en el espejo, contribuyendo al desarrollo de un autocontepto real y positivo. De igual forma la participación como autores en la toma fotográfica les permitió ser constructores de su propia identidad ya que el espejo les ofreció una mirada directa y sin interferencias de terceros del su Yo.

En una primera fase se trabajó el autoconcepto y la autoestima a través del autorretrato, ya que un correcto conocimiento de la fisonomía y una adecuada valoración y aceptación de ésta, propicia sentimientos de seguridad en sí mismo y desarrolla la autonomía personal que redundará posteriormente en la toma de decisiones acertadas para la vida.

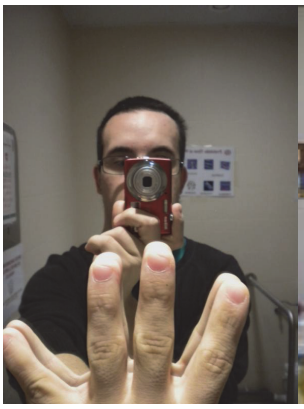


Figura 3: Autorretrato de Nicolás.

Figura 4: Autorretrato de María.

como *le stade du miroir*"; Sin embargo ya objetivada la construcción del sujeto el autorretrato se convierte en representación del yo tanto para sí mismo como para los otros yo. De esta forma se transfigura en herramienta de exaltación del sujeto y de autoevocación del yo. Alter ego como lo designó Plauto o "el otro" como lo nombraría Rimbaud o Borges. Foucault[6] en el famoso estudio de las Meninas habla de la noción de doble visibilidad como representación de la representación.

[7] BOREL, F. Francis Bacon: las vísceras por rostro (Bacon. Portraits et autoportraits) en: KUNDERA, M; BOREL, F. BACON: retratos y autorretratos. 1996. P:17.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

4.2. Objetos y espacios como representación del yo soy: En un primer ejercicio y a través de un taller de iluminación de estudio y de producto se les propuso realizarse autorretratos con un objeto que fuera de su preferencia. Sirvió para trabajar la empatía, la teoría de la mente, las predicciones y el punto de vista. Consideradas habilidades 'heterometacognitivas,[8] al pedirles que colocaran a un compañero simulando que eran ellos mismos y de esta forma componer su propia pose y el encuadre elegido, para luego intercambiar roles.

Figura 5: Mi objeto favorito. Díptico de Helena a partir del trabajo: Ciudadanos de Peter de Carma Casulá

Los Power Rangers. Mi serie preferida desde peque.

Figura 6: Mi objeto favorito. Díptico de Daniel. a partir del trabajo: Ciudadanos de Peter de Carma Casulá

4.3. Imágenes familiares, imágenes mentales: la reconstrucción de la memoria a través de la foto de familia como enlace entre la ficción y la realidad: En esta parte del taller se trabajó con el álbum de familia. En el primer momento se utilizó el álbum familiar para narrar oralmente el relato vital de cada uno. Posteriormente se les pidió a los participantes que escogieran una foto que fuera realmente significativa para ellos, con la cual realizaron un pequeño relato escrito.

[8] Habilidades del sistema cognitivo que sirven para predecir lo que hace otro sistema cognitivo. En estas habilidades subyacen otras habilidades como: El reconocimiento facial de las emociones, las creencias de primer y segundo orden, el lenguaje social y la empatía.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

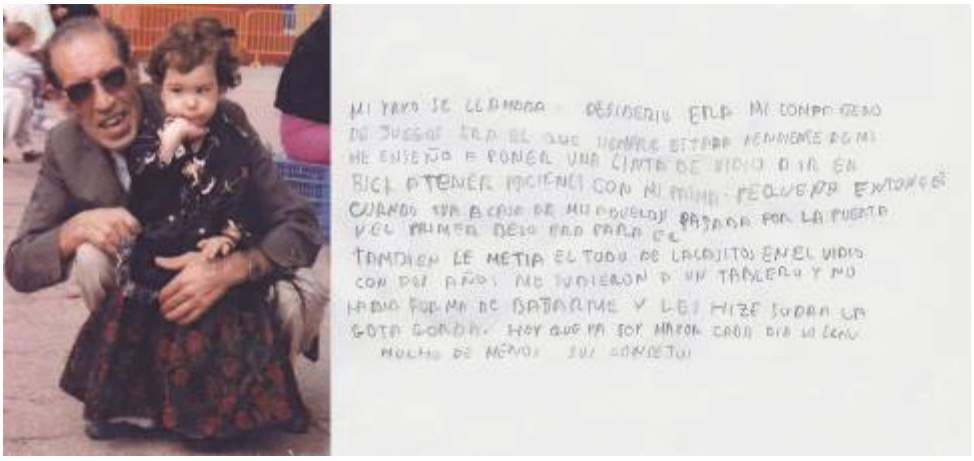


Figura 7: Foto de Familia de Vanesa.

4.4. El relato visual autobiográfico como recurso de autoconocimiento: expreso con la palabra mi mundo interno: La organización coherente de una o varias fotografías se considera un texto visual únicamente cuando se produce, estructura e interpreta desde un contexto socio-cultural determinado. Una fotografía aislada sin un lector y sin un contexto no significa absolutamente nada. Así, es viable que cada fotografía devenga en texto visual, en virtud de la conexión dialéctica que se establezca entre un fotógrafo emisor y un público lector. Acompañado muchas veces además de un título o un pie de foto que ayudan a anclar el mensaje de la imagen fotográfica y guiar al espectador en la lectura y que en muchos casos se convierte en un arma poderosísima que lleva a reinterpretar la fotografía. La imagen fotografía como unidad, como elemento unitario eterniza el suceso y lo preserva. Sin embargo cuando forma parte de un conjunto secuencial se activa su poder narrativo. Graf, C. (2014)[9] plantea que una fotografía "…es siempre fragmentaria, solamente una parte de la historia que muestra: Una fotografía puede mostrar, únicamente, la superficie, lo visible, lo concreto. Pero como parte de un todo, como una pequeña pieza de mosaico, revela una imagen mayor, de la dinámica invisible de la sociedad en la que vivimos".

En este apartado del taller se realizó una actividad introductoria para la creación de un relato fotográfico a partir de las imágenes de otros fotógrafos. Como primer momento de la actividad se escogió un portafolio de Jen Davis [10] por su carácter autobiográfico documental, además del aspecto psicoemocional y de empatía. Esta narración o historia visual[11] se construyó a través de una selección y ordenamiento de imágenes para lograr componer una historia. Se estableció una dinámica de preguntas y respuestas. Primero sobre la fotografía como unidad (el mensaje individual) y luego se realizaron a nivel grupal (el conjunto del mensaje): ¿Qué vemos?, ¿Qué sentimos cuando lo vemos?, ¿Quién es ella? Describirla físicamente y emocionalmente; ¿Qué le pasa? qué siente; ¿Dónde está? El lugar o los lugares donde se desenvuelve la historia. ¿Qué hace? y ¿Por qué lo hace? Entre todos se construyó la historia. En un ejercicio posterior se ejercitó la estructura de la historia cambiando el orden de las imágenes para descubrir que existen múltiples maneras de contar una historia.

En un ejercicio posterior se ejercitó la estructura de la historia, se les pidió que cambiaran el orden y tipo imágenes y que narraran la misma oralmente para descubrir que existen múltiples maneras de contarla. Durante

[9] GRAF, C. (2014). *The birth of the photo essay: The first issues of LIFE and LOOK.*
[10] Davis, Jen fotógrafa estadounidense que tiene un trabajo autobiográfico.
[11] Sobre el tema o trama: los temas o tramas son infinitos y deben estar relacionados con sus necesidades, preferiblemente escogidos por ellos y en cierta forma actúan (entre otras cosas) como motivadores al aprendizaje. Se utilizó en esta oportunidad para trabajar el autoconocimiento en chicos con NEE pero se puede usar entre otras cosas (lecto-escritura y comprensión lectora) como recurso para trabajar el acoso estudiantil ya que no solo tienen importancia los contenidos que sirven para desarrollar destrezas y habilidades "el hacer" en una u otra disciplina sino que se hace necesario temáticas que ayuden al desarrollo del "ser" al mismo tiempo que aprenden a hacer.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

la segunda parte se realizó un relato con las imágenes de Franck Juery de forma grupal, con la finalidad de incentivar el cooperativismo y la identificación psicosocial de unos con otros.

Figura 8: Relato visual a partir de las fotografías de Franck Juery 1/6 tripticos.

En la tercera fase de este apartado del relato visual, se expusieron dos actividades en las que se profundizó en el relato autobiográfico y en las que las imágenes fotográficas utilizadas para armarlo fueron autorretratos. Se utilizó el pie de foto que le otorgó sentido a todo el conjunto, pues se abordó como un cuento corto. En este apartado se buscó trabajar la creación de un texto completo. El segundo momento se refirió a la nivelación o reacomodo del conocimiento a través de la lectura oral de la producción escrita, momento que sirvió para realizar la autoevaluación y la coevaluación. Como primera actividad de esta fase se les pidió que realizaran un relato "descriptivo" sobre un tema relacionado con su espacio íntimo, que es su casa y familia (su hogar).

Figura 9: Relato descriptivo de María en su casa (sus espacios).1/4 Trípticos

En la cuarta actividad de esta fase del apartado de relato autobiográfico se les propuso a los participantes narrar un día completo de sus vidas a través del autorretrato. Se les pidió que organizaran una narración a través de sus fotografías con una estructura secuencial temporal. Como segundo momento se les pidió que le colocaran el título y el pie de foto.

4.5. La ficción como recurso para la expresión del Yo. El relato visual y el autorretrato como recursos de ficción: En el autorretrato la persona es él mismo pero representado como otro, un duplicado con una puesta en escena. A diferencia del ensayo el relato fotográfico no siente el deber de construirse sobre bases de verdad, sino que puede libremente a través de la construcción imaginaria plantear ficciones para expresar situaciones que "existen" o han existido de una u otra forma como consecuencia de su experiencia vital.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

En la primera parte de este apartado los participantes observaron su fotografía y conversaron sobre las características que más les gustaron, se miraron al espejo. Se le propuso la intervención de la fotografía, estimulando a resaltar aquellas características que más le gustan de sí mismos; para ello se les propuso dibujar el cuerpo de un superhéroe y pensar en los poderes que les gustaría tener y para qué los usarían. De esta forma crearon un personaje de ficción a partir de la fotografía de autorretrato. En la segunda parte realizaron un relato de ficción a partir de la observación y análisis del trabajo la *Suite vénitienne* de Sophie Call.

Figura 10: Relato fantástico de Vanesa basado en el trabajo de Shopie Call.3/5 Dípticos

4.2. Resultados del test de autoestima.

Metodología: Contrastes de medias entre los participantes pre y pos intervención.

Instrumento: Escala de Autoestima de Rosenberg (Rosenberg, 1965).

Resultados: como se puede observar se encuentran efectos significativos en la medida de autoestima en los dos contrastes independientemente del sexo, síndrome o discapacidad. En el grupo de sexo femenino se observó mayor incremento de la autoestima después de la intervención. Por otro lado también se identificó una mejoría notable en los participantes con Trastornos generalizados del desarrollo.

Efectos sobre otras variables: se observó notables mejoras en la ansiedad, las habilidades sociales y la solución de problemas.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Tanto en las Tablas 4 y 5 y como en las Figuras 4 y 5 se han graficado los rangos pre-intervención y post-intervención, los cuales muestran una tendencia creciente en la medida de la autoestima, pasando en la muestra femenina de una autoestima baja con 24 puntos a una autoestima elevada con 33,5 puntos, respectivamente. En la muestra masculina de 23,33 puntos a 32,6 puntos.

Tabla: 2. Rango, puntuaciones medias muestra femenina.

SEXO FEMENINO	SINDROME	RANGO		MEDIA
		Pre-intervención	Post-intervención	
	Autismo	20	32	26
	Inteligencia límite y Trastorno de la afectividad	18	29	23,5
	Retraso mental ligero	29	40	34,5
	Retraso mental ligero	26	32	29
	Retraso mental ligero	18	32	25
	Síndrome de Down	32	40	36
	Síndrome de Down	29	32	30,5
	Discapacidad del sist. neuromuscular	20	29	24,5
	MEDIA	**24**	**33,25**	

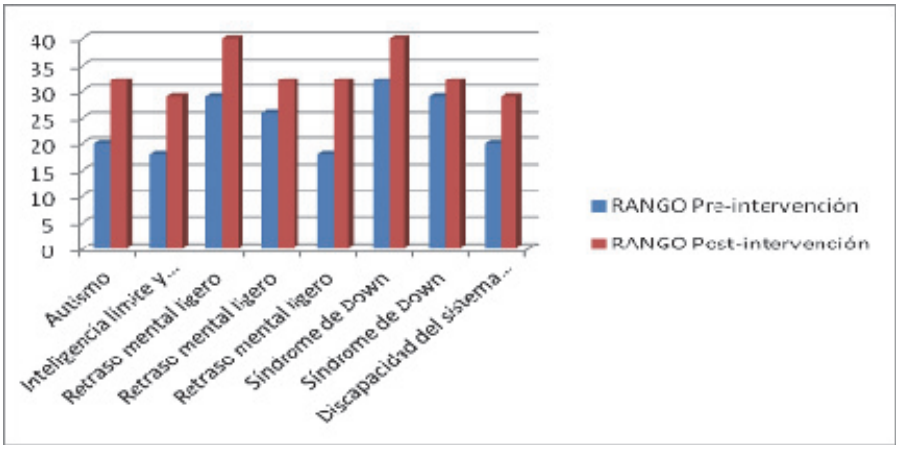


Fig: 11. Gráfico de muestra femenina pre-intervención y post-intervención

Tabla: 3. Rango, puntuaciones medias muestra Masculina.

SEXO MASCULLINO	SINDROME	RANGO		MEDIA
		Pre-intervención	Post-intervención	
	Prader Willy	26	40	33
	Asperger	20	36	28
	Discapacidad intelectual por tumor cerebral	32	36	34
	Retraso mental ligero	18	29	23,5
	Retraso mental moderado	18	26	22
	Síndrome de Down	26	29	27,5
	TOTAL	**23,33**	**32,6**	

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

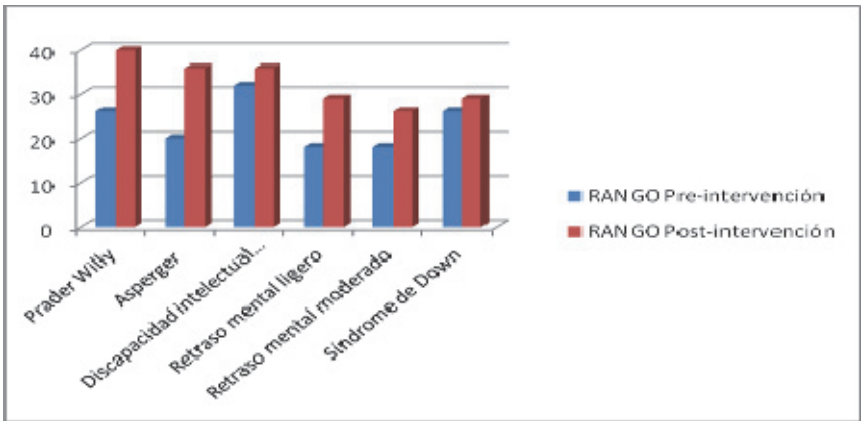


Fig. 12. Gráfico de muestra masculina pre-intervención y post-intervención.

La siguiente tabla muestra la comparación entre las muestras pre intervención y post intervención, tanto del test de autoestima (cuantitativas) como del instrumento en forma de mapa mental del proyecto de vida (cualitativa) de uno de los participantes del taller. En esta figura se observa que el cambio es similar tanto en las medidas de las muestras del test como en la observación directa del instrumento. Se observa que en este primer texto se describe mostrando un auoconcepto físico ajustado a la realidad. También dice que es presumida. Tímida, pero a pesar de ser tímida también soy maja (aclara). Cuando se lee el último texto **se** observa un cambio significativo. La descripción que ella hace de sí misma abunda ahora en adjetivos calificativos mostrándo además de un autoconcepto apropiado a ella una sensación de una autoestima más elevada. Además tiene un deseo de futuro: ser independiente. Además un resultado similar se observa en la graficación del test de autoestima que se le aplicó, la barra azul señala el momento en que redacto el primer texto y la barra roja señala el segundo texto.

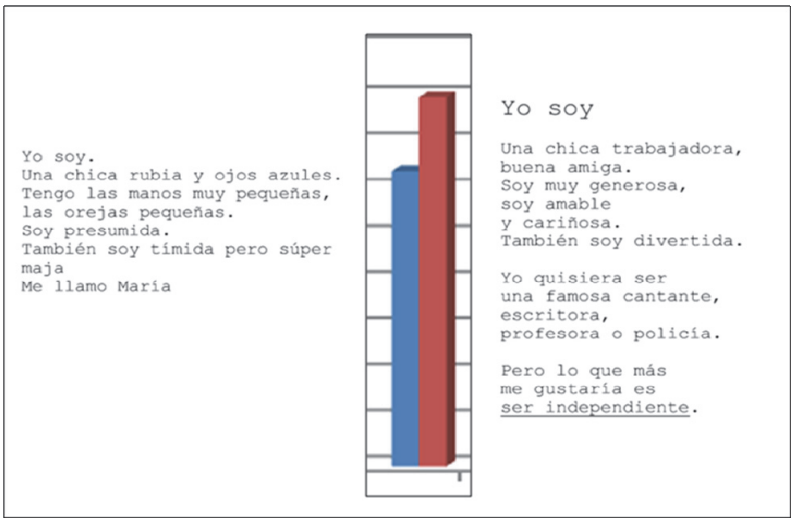


Fig. 13. Gráfico comparativo de muestra del test y estracto de mapa de proyecto de vida. Pre y post intervención.

La siguiente tabla se refiere al comportamiento de los niveles de autoestima a lo largo del tiempo de duración de la intervención. Se puede observar que en los participantes de sexo femenino el aumento de la autoestima fue mayor.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Tabla: 4. Total: Rango, puntuaciones medias, desviación

TAMAÑO DE LA MUESTRA: 14	SEXO	N	RANGO		MEDIA	DS
			MÍNIMO	MÁXIMO		
	FEMENINO	8	18	40	33,25	4.74
	MASCULINO	6	18	32	32,7	5.00
	TOTAL	14	18	40	32,97	5.91

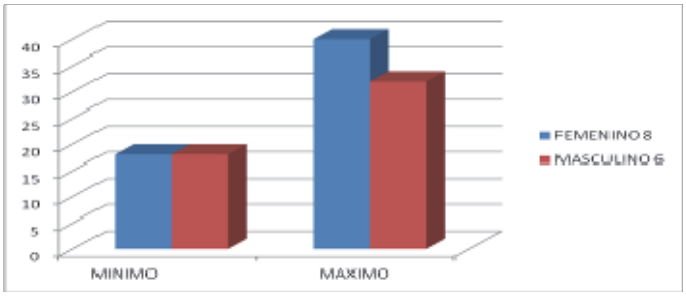


Fig. 14. Gráfico de muestra total. Rango mínimo y máximo.

5. Conclusiones

A través de los datos proporcionados durante la investigación y los resultados del estudio, se puede afirmar que de forma general este taller contribuye a aumentar los niveles de autoestima de forma general en jóvenes y adultos con Necesidades Educativas Especiales. El resultado donde se observa un mayor aumento de la autoestima en la muestra femenina se puede explicar a través del concepto de la máscara y las representaciones que la mujer hace para ocultar y proteger su integridad psicológica, su verdadero Yo. En el momento en que a la mujer se le dice que puede liberarse de los estereotipos, encontrarse con su Yo legítimo, que puede decir o hacer lo que quiera y como quiera y que además nadie la juzgará, en ese momento la persona se libera. Esto hace que se active el proceso de construcción y reconstrucción de la identidad de la persona de manera sana, autentica y sincera consigo misma. Además a través de este tipo de intervencion donde la fotografia autobiográfica juega un papel protagonista, se puede confirmar que el concepto de social de Mujer es interseccional y se extiende a todo tipo de raza, etnia, capacidad (dis), síndrome, nivel socioeconómico u origen de nacimiento tal cual lo planteara Crenshaw, K. (1995)[12].

De igual forma la fotografía en su faceta de autorretrato sirve de método proyectivo y de construcción y reconstrucción de la identidad propia. Puesto que esta pasa de ser un objeto pasivo avocado a la contemplación para convertirse en uno activo, ya que esta es activamente posada, hablada, narrada, construida y posteriormente reconstruida cuando los participantes estructuran un mensaje a través de la organización de un texto visual y/o escrito. De esta forma la fotografía se convierte en instrumento con el que se crean nuevas y múltiples narrativas representadas por y a través de la construcción y/o reconstrucción de una historia personal en que en algunos casos también dialogan varias fotografías. Este fenómeno o mecanismo fotoproyectivo que hace que el observador-participante construya un significado para luego darse cuenta de su inestabilidad característica, al ver como su significado cambia rápidamente de acuerdo al que la mira y la lee y su contexto,

[12]CRENSHAW, Kimberlé (1995): Mapping the Margins: Interseccionality, Identity Polítics and violence Againts Women of Color en K. Crenshaw; N. Cotanda; C. Peller; K. Thomas (eds.) Critical Race Theory. The key writings that formed the movement. p. 357-383. New York: The New Press.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

contribuye a que los participantes puedan darse cuenta que la interpretación de cada uno es personal, selectiva e inconsciente.

El taller además contribuye tanto a activar procesos de alto nivel relacionados con el acto de leer o escribir, como a ayudar al desarrollo de los diferentes tipos de inteligencias. Concepto basado en la propuesta de Gardner sobre las investigaciones en el que plantea que no existe solo una inteligencia, sino que son ocho.

Es así como en este caso la utilización de la fotografía, el autorretrato fotográfico así como las autobiografías visuales en entornos educativos, ejercitan además de la lingüística-verbal por todo lo expresado anteriormente; la inteligencia naturalista, al establecer relaciones y analogías entre elementos, así como la observación, la identificación, la clasificación y la construcción de analogías; la inteligencia intrapersonal e interpersonal, al reconocerse y reconocer a los otros y al expresar lo que piensa y lo que siente en público; la visual-espacial, al tratar de otorgarle sentido a través de la organización espacial de las imágenes y la lectura de las fotografías, creando imágenes mentales, percibiendo detalles visuales; y la lógico-matemática, que implica el poder identificar objetos, formular y verificar hipótesis, así como los razonamientos inductivo y deductivo.

En cuanto al apartado de álbum de familia se observó como la fotografía es un medio privilegiado de narración, mucho más si se incorpora la memoria a través de la foto de familia y el álbum familiar, puesto que estos dos involucran a la persona y su presencia directamente con lo narrado. En ellos la memoria funciona como recurso de evocación; como retorno al pasado, a lo que fue y ya no es; como rememoración de la ausencia, de los ausentes, con el inquietud de la pérdida; la foto de familia devuelve la voz a lo que ya no quiere ser nombrado; es también memoria fragmentada que posibilita el llenado de huecos a través de la reinvención especulada de lo real; Sin embargo esta capacidad del álbum familiar de preservar la memoria se une a la característica inestable de ésta. Los hechos que una vez fueron ya no son y es aquí cuando la historia familiar se reescribe constantemente una y otra vez, por uno o varios miembros de la familia.[13] El relato real se convierte en juego que sirve a la ficción, yo cuento de mí y mi familia una y otra vez para mí y los otros. El álbum familiar se transforma en herramienta para la construcción y representación de las ficciones familiares.[14] Asimismo, se convierte en herramienta contra el olvido. Sirve además como reflexión de la identidad personal y vehículo para la resignificación de las experiencias vitales.[15]

La fotografía entonces ya no solo es autorretrato sino que se convierte en "espejo con memoria". Este tipo de fotografías hace visible la característica evocadora de la imagen fotográfica, y su capacidad de mimetismo y adaptabilidad[16].

En cuanto al apartado de el relato visual autobiográfico como recurso de autoconocimiento, se puede afirmar sin ninguna duda que en los diferentes ejercicios realizados se llevaron a cabo los procesos de construcción de un texto visual, pues en ellos se observaron tanto el proceso interactivo, el proceso inferencia, como el de connotación. Se puede decir entonces que la escritura es principalmente un proceso de construcción de sentido ya sea esta a través de la fotografía o imagen gráfica, de la literatura, de la música o cualquier otra disciplina

[13] Así Deleuze (1995:70) señala: *"El pasado de la memoria es doblemente relativo: relativo al presente que ha sido y relativo al presente de la rememoración en relación a la cual ahora es pasado; por lo que el pasado no representa solamente algo que ha sido sino algo que vuelve a ser…"*

[14] Bourdieu, (2003:334) en u*n arte medio*, *"la percepción fotográfica nos conduce de la presencia de la ausencia, de la irrealidad a la realidad, y viceversa"*.

[15] Como bien lo plantea Puerta, G. (2013:84): *"Cuando nos adentramos en las páginas del álbum de fotografías estamos vislumbrando el pasado desde el presente. Al recordar, al rememorar, al detenernos a pensar por un instante en el paso del tiempo o en el significado que le atribuimos a ciertos momentos de nuestra vida, a los cambios que hemos experimentado, y preguntarnos que ha permanecido y que se ha transformado."*

[16] Como lo diria Fontcuberta: (1997: 58)*"Fotografiamos para recordar aquello que hemos fotografiado, para salvaguardar la experiencia de la precaria fiabilidad de la memoria ¿O no?"*

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

que se utilice. Una misma selección de imágenes gracias a su organización puede expresar multitud de mensajes.

Es como de esta forma se puede a través de la utilización de imágenes fotográficas activar procesos de connotación, significación y comprensión, además de aprender un "procedimiento" de "construcción" de la lectura o escritura, partiendo del tema y la trama. También se puede pensar la imagen fotográfica como una palabra. Un signo gráfico que contiene en sí mismo un significado, a modo del sistema de escritura chino el cual se compone de miles de signos gráficos. De esta forma se estará trabajando la lectura – escritura de forma holística. No importa la lengua que se use si realmente cuando lo que realmente importa es el desarrollo de la comunicación y de los procesos de alto nivel. Escribir con imágenes fotográficas un relato visual para luego "leerlo" en voz alta. Trabajar los procesos de "alto nivel" sin importar el código lingüístico o la lengua para después escribir un pequeño texto u oración como un pie de foto para terminar de anclar el mensaje.

Entonces, el autorretrato fotográfico, los relatos visuales y la foto de familia ayudan a sumergir al individuo en su mundo interno y subjetivo, contribuyendo a darle forma a su identidad a través de la construcción y reconstrucción visual acerca de su realidad vital. El uso de la imagen fotográfica se convierte en herramienta eficaz para favorecer la adecuada valoración personal, el autoconocimiento y la autoestima. Favorece la intervención de los diferentes aspectos del individuo, principalmente los aspectos afectivos y emocionales, personales, de su historia familiar así como de su entorno social, facilitando la expresión y el desarrollo personal en jóvenes y adultos con necesidades educativas especiales. Finalmente, se puede concluir que la conexión entre la fotografía y la educación como herramientas de transformación social es factible.

6. Referencias

ANSÓN, A. Retrato (fotográfico) de lo íntimo. En ANSÓN, A. (dir.) (2003): Los mil retratos de la imagen y uno más. Huesca: Diputación de Huesca, pp. 40-41.

ANZIEU, D. (1993). La *piel, la madre y el espejo en los cuadros de Francis Bacon en El cuerpo de la obra*. Siglo XXI. México.

CRENSHAW, Kimberlé (1995): Mapping the Margins: Interseccionality, Identity Polítics and violence Againts Women of Color en K. Crenshaw; N. Cotanda; C. Peller; K. Thomas (eds.) Critical Race Theory. The key writings that formed the movement. p. 357-383. New York: The New Press.

BACHELARD, G. (2012). *Poética de la ensoñación*. Fondo de cultura económica de España.

BALTRUŠAITIS, J. (1978). *El espejo: ensayo sobre una leyenda científica: revelaciones, ciencia ficción y falacias*; traducción Francisco J. Arellano. Madrid Miraguano Polifemo. 1988.

BANDURA, A. (1987). *Pensamiento y acción*: Fundamentos sociales. Barcelona: Martínez Roca.

BEANE, J. A. Y LIPKA, R. P. (1980). Self concept and self-esteem: A construct differentiation. *Child Study Journal* 10: 1-6.

BERGER, P. (1973) *La identidad como problema en la sociología del conocimiento*. En G. Remmling (compilador). FCE, México. 1982.

BERGSON, H. (2006). *Materia y memoria Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu.* CACTUS.

BOURDIEU, P. (2003). *La definición social de la fotografía. La fotografía un arte intermedio.* Madrid. Editorial Gustavo Gilli.

CORREA, C. (2004). *Currículo Dialógico Sistémico e Interdisciplinario.* Editorial Transversales Magisterio. Bogotá, Colombia.

DELEUZE, G.(1995). *Proust y los signos*, Ed. Taunus, Madrid.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

DELORS, J. (1996). *La educación encierra un tesoro*. Capítulo 4, Los cuatro pilares de la educación. México: UNESCO. El siglo XXI. (Pp. 89-103). [En línea], Disponible en: http://www.unesco.org/education/pdf/DELORS_S.PDF [Consulta 2016, noviembre 09]

DUBOIS, P. (1994): *El acto fotográfico. De la recepción a la representación.* Barcelona: Paidós Comunicación.

FONTCUBERTA, J. (1997): *El beso de Judas*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 53-71.

FOUCAULT, M. (1992). *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas.* Título original: Mots et les Choses, México, Siglo xxi, 2001

FREUND, Gisèle. 2004 [1974]. La fotografía como documento social. Editorial Gustavo Gili S.A. Barcelona, España.

FRITH, U. Y HAPPÉ, F. (1999) "Theory of mind and self-consciousness: What is it like to be autistic?". *Mind & Language,* Vol 14 *Nº1*. Disponible en: http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/1468-0017.00100/abstract [Consulta 2016, abril 25].

GARDNER, H. (1987). *La teoría de las inteligencias múltiples*, Fondo de Cultura, México.

GÁMEZ, G. (1998). *Todos somos creativos*. Barcelona, Urano. 1998.

GÓMEZ, JM; ROYO P; SERRANO, C (2009) *Fundamentos psicopedagógicos de la atención a la diversidad. La atención educativa a los alumnos con discapacidad intelectual*. Colección Textos Docentes. EUCC.

GONZÁLEZ FLORES, L. (2005). *Fotografía y pintura ¿dos medios diferentes?* Barcelona: Gustavo Gili.

GRAF, C. (2014). The birth of the photo essay: The first issues of LIFE and LOOK**.** Disponible en: http://www.academia.edu/7916898/The_birth_of_the_photo_essay_The_first_issues_of_LIFE_and_LOOK [consulta 2015 29 octubre]

GUASCH, A. (2011). *Arte y archivo, 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades*, Akal, Madrid.

HABERMAS, J. (1985). *Conciencia moral y acción comunicativa*. Barcelona, Península.

HARTER, SUSAN (1997), ["Desarrollo de la personalidad y de la identidad" y "Formación de la identidad"] "Self and identity development" y "Identity Formation", en S. Shirley Feldman and Glen R. Elliott (eds.), *At the threshold. The developing adolescent,* EUA, Harvard university Press, pp. 352-368, 375-387.

HERNÁNDEZ, A. (2005). "El método biográfico en investigación social: potencialidades y limitaciones de las fuentes orales y los documentos personales". *Asclepio.* Vol 57. No 1. Disponible en: http://asclepio.revistas.csic.es/index.php/asclepio/article/viewArticle/32 abstract [Consulta 2017, abril 20].

JEAN, I; BARBEN. (2002). *Psicología del Niño.* (16ª .Ed.). Madrid- España.

LACAN, J.(2013) *La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud* p. 4841.ª edición en Editorial Biblioteca Nueva, S. L., 2013.

LACAN, J. (1971). *El estadio del espejo como formador de la función del yo (je) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica*. Escritos 1. Mexico. Siglo XXI. 2009. Disponible en: https://arditiesp.files.wordpress.com/2012/10/lacan_estadio_del_espejo.pdf [Consulta 2015, junio abril 20].

LACAN, J (1953). *"*SIR, lo simbólico, lo imaginario y lo real*"*. 1953. Conferencia del 8 de Julio de 1953. Disponible en sitio web: http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:sLgjASB1f5oJ:www.lacanterafreudiana.com.ar/2.5.1.4%2520%2520%2520LO%2520SIMB,%2520LO%2520IMAG%2520Y%2520LO%2520REAL,%25201953..pdf+&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=es [Consulta 2016, agosto 20]

LEJEUNE, P. (1975). *Le pacte autobiographique*, traducido al español, *El pacto autobiográfico y otros estudios* (1994). Madrid: Megazul- Endimión.

LÓPEZ-BARAJAS; ZAYAS, E. (1996). *Las historias de vida y la investigación biográfica. Fundamentos y metodología.* UNED.

MAYOR, J., SUENGAS, A.; GONZÁLEZ-MARQUÉS, J. (1993). *Estrategias Metacognitivas. Aprender a aprender y aprender a pensar.* Ed. Síntesis Psicología. Madrid.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

MIRAUX, J. (2005). *La autobiografía: Las escrituras del yo*. Buenos Aires: Nueva Visión.

METZ, C., & ELÍAS, J. (2001). *El significante imaginario : Psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós.

PUERTA, G. (2013). (La construcción de la infancia en el álbum familiar) en: *Álbum de Familia.* VISIONA.

RANCIÈRE, J. (2005) [2001], "La ficción documental: Marker y la ficción de la memoria". En J. Rancière, *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona, Paidós.

RAPOSO, G. "Narrativas de la imagen: Memoria, relato y fotografía". *Revista Chilena de Antropología Visual* - número 13 - Santiago, junio 2009 - P: 79/103 pp.

RIBALTA, J. (2004). *Efecto real: Debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

RIBÉS, C. (2002). ″La ausencia del objeto". Ciclo de conferencias Iconoclastia, Lacan y psicoanálisis. UNIA.

RIVIÈRE, A. Y COLL, C. (1985.) "Individuación e interacción en el período sensomotor: Apuntes sobre la construcción genética del sujeto y el objeto social". XXime Journées d'etude de l'APSLE Lisboa.

RODRÍGUEZ, F. (2000). "El género autobiográfico y la construcción del sujeto autorreferencial". *Filología y Lingüística* XXVI (2), 9-24.

SONTAG, S. (2003). *Sobre la fotografía*. Madrid. Alfaguara.

TAYLOR, C. (1996). *Fuentes del yo: La construcción de la identidad moderna*. Barcelona: Paidos.

VERA, B. (2000)"El arte: factor determinante en el proceso educativo". *Educar: Revista de Educación*. México. No 15 p: 56-65.

VIGOTSKY, L. (2012). *La imaginación y el arte en la infancia.* (11ª edic). Madrid: Akal.

VIGOTZKY, L. (1995) *Pensamiento y Lenguaje.* Barcelona: Ediciones Paidós.

ZUNZUNEGUI, S. (1989). *Pensar la imagen*. Madrid: Catedra : Universidad del Pais Vasco.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE FOTOGRAFÍA

Congreso Internacional sobre Fotografía
UPV, 5 y 6 octubre 2017

Doi: http://dx.doi.org/10.4995/CIFo17.2017.6751
ISBN: 978-84-9048-604-7

La fotografía de arquitectura como objeto de estudio. ¿Convención o supervivencia?

Mariela Apollonio. Universitat Politecnica Valencia

mariela@fotografadearquitectura.com

Abstract

'Architectural photography as inherited since the Modern Movement needs to be reconsidered from a new technological and cultural perspective. Architectural photography participates in and forms an integral part of a system of image circulation and consumption where architects and the way their projects are presented or photographed finds itself dominated by mass media. Research must urgently open up new channels of thought that will formulate an architectural photography beyond this inherited system and acknowledge the characteristics of its own specific nature.' This is the purpose of the present text and the result of some of my reflections concerning a discipline I have been developing as a professional photographer for over a decade. What are the inherited conventions? Can there be an architectural photography outside of this inherited system? What would be its means of development? What purpose should an architectural image serve today?

Keywords: *Architecture, Photography, Investigation, Apollonio, Spain.*

Resumen

'Existe una fotografía de arquitectura heredada desde el movimiento moderno que necesita ser revisada en un nuevo contexto tecnológico y cultural. La fotografía de arquitectura participa y se integra en un sistema de circulación y consumo de imágenes en el que los medios de comunicación dominan sobre los proyectos, los arquitectos y sobre la manera de enseñarlos o fotografiarlos. Es imprescindible que desde la investigación se abran nuevos cauces de pensamiento que puedan plantear una fotografía de arquitectura más allá de este sistema heredado y se reconozcan cuáles son las características de su propia especificidad.' Éste es el propósito del presente texto y el resultado de algunas de mis reflexiones en torno a esta disciplina que desarrollo como profesional desde hace más de diez años. ¿Cuáles son los convencionalismos heredados?¿Sería posible una fotografía de arquitectura ajena a este sistema heredado? ¿Cuáles serían sus medios de desarrollo?¿Qué propósitos debería perseguir la imagen de arquitectura hoy en día?

Palabras clave: *Fotografía, Arquitectura, Investigación, Apollonio, España.*

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Introducción

La inseparable vinculación entre fotografía, arquitectura y medios de comunicación, tal y como la conocemos hasta nuestros días, surge con la aparición del movimiento moderno. Esta nueva forma de hacer arquitectura emerge en Europa después de la primera guerra mundial, se establece rápidamente en EEUU antes de la segunda guerra, y consigue dar a conocer sus principios por todo el mundo a través de los medios de comunicación. Los arquitectos comienzan a utilizar los medios como una herramienta para difundir los ideales del nuevo movimiento y sus posibles modos de vida, con el fin de llegar a un público más amplio y no necesariamente especializado. Los estudios de arquitectura empiezan, por primera vez, a tomar consciencia del gran potencial de la *arquitectura en los medios* y comienzan a diseñar sus edificios teniendo en cuenta su representación. Es decir, a pensarlos en términos de *fotografías.* El gran público empieza, por primera vez, a sentirse identificado con la arquitectura a través de fotografías publicadas en revistas.

Muchos fueron los fotógrafos responsables de la difusión de estas arquitecturas. Ken y Bill Hedrich-Blessing trabajaron en Chicago y colaboraron para arquitectos como Mies Van der Rohe o Frank Lord Wright. Erza Stoller estableció su estudio en Nueva Yotk y colaboró con grandes arquitectos como Marcel Breuer, Eero Saarinen, Richard Meier o Mies Van der Rohe. Pero quizás el caso más ejemplificame de este vínculo fue el del fotógrafo Julius Shulman y su participación en el programa Case Study Houses (1945-1960) desarrollado en la costa este de Estados Unidos. John Enteza, director de la revista Arts & Architecture, fue quien creó el programa y Juluis Shulman fue el encargado de fotografiar 18 de las 26 viviendas diseñadas por arquitectos modernos. La publicación supuso un impulso decisivo para dar a conocer los diseños vanguardistas de California en todo el mundo. El programa consuma las aspiraciones mediáticas, promocionales y comerciales de diseñadores, editores, constructores y clientes. Shulman consigue a través de sus fotografías prototípicas, que la arquitectura moderna pareciese accesible para un gran público no especializado. [1]

1. La fotografía de arquitectura como institución

La fotografía de arquitectura como institución es la manera de hacer fotografía a causa de la posición que ocupa ésta dentro de una práctica institucionalizada, en este caso, la arquitectura. Se trata de un *modus operandi* definido por un conjunto de características que poseen un estatus: el estatus de *fotografía de arquitectura.* En este sentido, la fotografía de arquitectura, no puede existir en un vacío acontextual sino que existe dentro de una matriz cultural, un marco. Un marco que hace a la vez de púlico. El fotógrafo de arquitectura está siempre implicado en un público dentro del marco de la arquitectura y deberá hacer el *tipo* de fotografía que este público espera. Este *tipo* de fotografía es, a fin de cuentas, una convención creada dentro de un sistema que, en el caso de la fotografía de arquitectura, es identificable a través de ciertos aspectos formales y técnicos.

Con todo ello, me atrevería a afirmar que la convención de la fotografía de arquitectura, es contextual, estética y mediática y nos viene dada desde el movimiento moderno.

Pero ¿Qué es una convención? Una convención es una comprensión compartida por todos los implicados en esta práctica establecida, dentro de la cual, existe un complejo de roles interrelacionados. El del arquitecto, el del fotógrafo, el del editor, el del consumidor. Esta imagen existe en un mundo de consensos y cumple una función. El fotógrafo de arquitectura deberá comprender la idea del medio en el que trabaja para lograr un estatus o una

[1] Catálogo Fisher Gallery para exposición en Club Diario Levante. 1998. *Los Ángeles Obscura: La fotografía arquitectónica de Julius Shulman.* Los Ángeles: Universidad de Southern California.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

posición dentro de el, es decir, comprender sus convenciones y aplicarlas para ser aceptado dentro de este sistema. [2]

2. La imagen mecanismo

Una de las cuestiones más importantes de este momento de confluencia entre fotografía, arquitectura y medios de comunicación es que surge lo que entendemos hoy como *fotografía de arquitectura.* Una imagen a través de la cual la arquitectura deberá ser representada y expuesta para cobrar significado *como medio de comunicación*. Se instaura un modo de hacer, una disciplina de normas propias que llamaré *la imagen mecanismo. La imagen mecanismo* goza hoy de su máximo estado de plenitud. *La imagen mecanismo* es una imagen sin autor, una imagen plana en su forma y función y está inserta en la estructura de un sistema. Reivindica la cámara y su mecanismo de producción de imágenes claras, transparentes, anodinas y sobretodo carentes de cualquier rastro de subjetividad o posicionamiento. Sus objetivos son explícitos, lineales, previsibles y están regidos por las mismas normas que rigen los intereses de los medios de comunicación de masas o la publicidad. Es un envoltorio en el que no importa lo fotografiado ya que su tratamiento permanece en la superficie. El círculo que conforma esta *imagen mecanismo,* está formado por el arquitecto, el fotógrafo y el medio especializado. A *la imagen mecanismo* no le importa la arquitectura, su principal objetivo es, parecerse a otras imágenes mecanismo. La *imagen mecanismo* es un medio, no un lenguaje.

3. La imagen mecanismo versus reder

La *imagen mecanismo* convive con el render, una *imagen realidad* que antecede a la realidad construída y que simula las características de las antiguas fotografías. Se establece así, un círculo de influencias en el que ya no podemos diferenciar con claridad la realidad de la ficción. El render simula a la fotografía, la fotografía simula el render.

La fotografía de arquitectura participa y se integra en un sistema de circulación y consumo de imágenes en el que los medios de comunicación dominan sobre los proyectos, los arquitectos y sobre la manera de enseñarlos o fotografiarlos. Imágenes que no tienen soporte físico y que circulan como información por nuestras pantallas y dispositivos.

El fotógrafo de arquitectura se ha convertido en un productor de imágenes publicitarias que ahonda en la fotogenia del edificio y no necesariamente en su complejidad o significado. En este contexto, el fotógrafo de arquitectura acaba siendo *arquitecto* en la construcción de imágenes digitales que serán consideradas *arquitecturas.* La *imagen mecanismo* se ha convertido en *otra arquitectura* con la que la arquitectura de los fenómenos y la materialidad no puede competir.

Con todas estas cuestiones cabría preguntarse ¿La *imagen mecanismo* representa el valor cultural que queremos proyectar de la arquitectura de hoy? ¿Sería posible pensar en una fotografía de arquitectura más allá de esta convención?

4. Histéresis fotográfica

La histéresis es un término que se utiliza en la física para describir la tendencia de un materiala conservar su forma y sus propiedades en ausencia del estímulo que la ha generado. Es la cualidad de ciertos materiales que al presionarlos conservan la forma de esa fuerza. Hace tiempo que en ciertos ámbitos se teoriza sobre la necesidad de una nueva manera de hacer fotografía de arquitectura. Sin embargo, mi impresión en el ámbito profesional,

[2] Dickie, George. 2005. *El Círculo del Arte.* Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

es que seguimos viviendo en el pasado. En una especie de *histéresis fotográfica*. No existen propuestas alternativas al sistema. La imagen de la arquitectura demanda un cambio de paradigma, un cambio estructural que derribe las antiguas normas de representación de la arquitectura. Hablo de otras formas de representación y fundamentalmente otros medios dónde desenvolverse. Es decir, nuevos aliados con los que contar.

5. Supervivencia

Existe una enorme necesidad desde la investigación de analizar esta *imagen mecanismo* heredada en un nuevo contexto tecnológico y cultural en el que la imagen de arquitectura, convive con multitud de imágenes que carecen de referente y se desenvuelven de manera hiper acelerada en múltiples plataformas. Es imprescindible que desde la investigación se abran nuevos cauces de pensamiento que puedan plantear una fotografía de arquitectura en la que se reconozca su propia especificidad. La fotografía de arquitectura debe sufrir un proceso autoreflexivo si quiere ser algo más que una simulación o un medio utilitarista. El fin de esta nueva propuesta, no serán los intereses promocionales sino sus propias problemáticas. ¿Es posible pensar en una fotografía de arquitectura que genere nuevas formas de relato? ¿Cuáles serían las características de esta imagen? ¿Qué propósitos debería perseguir la imagen de la arquitectura?

Estos son, a mi ver, los retos actuales que deben analizarse desde la profesión, la investigación y la crítica de la arquitectura y su imagen.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE FOTOGRAFÍA

Congreso Internacional sobre Fotografía
UPV, 5 y 6 octubre 2017

Doi: http://dx.doi.org/10.4995/CIFo17.2017.6757
ISBN: 978-84-9048-604-7

Una suerte de visión. Observaciones preliminares sobre la concepción de la fotografía como una conclusión experimental entre el arte y la ciencia.

Rebecca Mutell.

Miembro de grupo de investigación Gredits. Bau, centro universitario de diseño de Barcelona –Universitat de Vic–
rebeccamutell@gmail.com

Abstract

This paper is a synthesis of my thesis "Catching the light. Origin and materiality of photography" presented at the Faculty of Fine Arts of Barcelona. An investigation that reflects on the origin and materiality of photography as a fact that preexists imaginally in the various magical, technical and symbolic figurations that science, religion and art have been producing around the projection of light on things. Projections that have been, as we shall see, the first cause and the main source of all subsequent forms of representing reality.

Following the reflections and traces of other authors, in my work I have considered that it is now essential to investigate and construct a history of photography that is not limited to the dominant discourse - chronological and by genres - and be able to reflect and influence more accurately, how were the joint efforts of the art and science that managed to capture the light through photography.

Keywords: *photography, science, art, origin*

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Resumen

Esta ponencia es una síntesis de mi tesis "Atrapando la luz. Origen y materialidad de la fotografía" presentada en la facultad de Bellas Artes de Barcelona. Una investigación que reflexiona acerca del origen y materialidad de la fotografía como un hecho que preexiste imaginalmente en las diversas figuraciones mágicas, técnicas y simbólicas que la ciencia, la religión y el arte han ido produciendo en torno a la proyección de la luz sobre las cosas. Proyecciones que han sido, como veremos, la causa primera y la fuente principal de todas la formas posteriores de representar la realidad.

Siguiendo las reflexiones y rastros de otros autores, en mi trabajo he considerado que actualmente resulta imprescindible investigar y construir una historia de la fotografía que no se limite al discurso dominante –cronológico y por géneros– y que sea capaz de reflejar e incidir con mayor exactitud, cómo fueron los esfuerzos conjuntos del arte y la ciencia los que lograron Atrapar la luz a través de la fotografía.

Palabras clave: *fotografía, huella, ciencia, arte, origen*

Introducción: la fotografía, en los márgenes de la historia del arte

Cuando hablamos de *fotografía* o de su precedente la *heliografía* nos situamos ante un imaginario que nacía vinculado al sol; una iconología lumínica que había sido construida a lo largo de siglos por sombras y proyecciones de luz que facilitaron el camino hacia la aparición del fenómeno fotográfico. Un imaginario perceptivo que nos ha llevado directamente a considerar un campo enormemente amplio de la visión que nos hace pensar en lo que Ralph Waldo Emerson dijo*: "*Con mucho, la mejor parte de cada mente no es aquella que él conoce, sino la que flota delante de él en los destellos, en las sugestiones, atormentándole sin llegar a ser poseída" (Ozick, 2015)**.** Es decir, quizá muchas de las imágenes que nos han conducido hasta a la fotografía hayan sido inaprensibles y espectrales, invisibles o flotantes, o quizá fueran tan solo espejismos; pero es muy posible que ese imaginario sobre lo invisible sea el lugar desde donde hemos logrado imaginar los descubrimientos que el arte y la ciencia inventarían posteriormente.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Tal como nos explica y demuestra Arthur Zajonc en su ensayo *Capturar la luz,* la visión a través de nuestros propios ojos requiere de la imaginación para ver. No basta –según este autor– con la acción de la luz en los ojos, pues la visión requiere de un proceso de aprendizaje largo y arduo hasta conseguir que la luz de la naturaleza y la luz de la mente logren entrelazarse y conectarse entre sí. Para Zajonc es imprescindible disponer de una educación y una experiencia comprensiva de la luz y las imágenes que recibimos: "La visión de regularidades dentro de la multiplicidad de los fenómenos requiere órganos internos adecuados. No nacemos con ellos desarrollados sino que evolucionan a lo largo de la vida. Tampoco debemos confundir esas capacidades con la facultad analítica o con la lógica, por más valiosas que estas sean. Al margen del razonamiento analítico, todos los científicos (al igual que nosotros mismos) dependen de una suerte de visión, de una capacidad de discernimiento que ha sido formado a través de la experiencia reflexiva. Gracias a ella ven lo que tal vez otros, por mucho que observen los mismos fenómenos no verán nunca. Así es como los científicos realizan sus observaciones y descubrimientos" (Zajonc 2015, p. 208)

Este breve comentario afecta por igual al arte y a la ciencia y resume de manera magnífica una parte esencial de la problemática con la que se enfrenta esta investigación, pues la aparición de la fotografía no sólo proporcionó un instrumento para mejorar nuestra visión, sino que su aparición cuestionó la percepción que hasta entonces teníamos del mundo. En el mismo sentido, las palabras de Johann Wolfgang von Goethe encauzan la reflexión de Zajonc, ya que son tan determinantes como concluyentes: *"*Cada objeto bien contemplado, crea un órgano de percepción en nosotros*"* (Zajonc 2015, p. 209). A mi parecer, estas dos reflexiones deberían tener por sí mismas consecuencias decisivas para la educación del individuo, pues ambas consideran que para tener una comprensión temprana es necesario interactuar reflexivamente con el mundo y desarrollar una voluntad interna, si queremos entender lo que vemos.

A este respecto, tanto las reflexiones de Henri Bergson sobre la sensación, como sus explicaciones sobre cómo se inserta la memoria en la percepción, han contribuido a entender mejor las afirmaciones de Goethe y Zajonc: *"*No hay percepción que no esté impregnada de recuerdos. A los datos inmediatos y presentes de nuestros sentidos mezclamos miles de detalles de nuestra experiencia pasada. La mayoría de las veces, estos recuerdos desplazan

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

nuestras percepciones reales, de las que entonces no retenemos más que algunas indicaciones, simples "signos" destinados a recordarnos antiguas imágenes" (Bergson y Deleuze 1977, p. 90). Esta precisa observación de Bergson nos explica de manera inmejorable el funcionamiento de nuestras percepciones y lanza nuevas hipótesis y anticipa respuestas que modifican nuestro conocimiento del origen y significado de la fotografía.

La aparición de la fotografía modificó sin ninguna duda nuestra conciencia visual. Si hoy queremos entender lo que ha sucedido, será necesario tener en cuenta reflexiones como la de Hubert Damisch en el prólogo del libro de Rosalind Krauss, *Lo fotográfico, por una teoría de los desplazamientos*, ya que acierta al afirmar que la fotografía: "como objeto de saber y de análisis, como tema de investigación o de reflexión, tiene el efecto paradójico de ocultar la realidad de la que es a su vez signo y producto" (Krauss 2002, p. 7).

Parece que la "historia oficial" de la fotografía ha velado la importancia del "fenómeno fotográfico"; ya que el relato sobre su genealogía ha sido insuficiente al haberse reducido a nombres –sin duda decisivos–, que sin embargo se presentan aislados del resto de logros pre-fotográficos y de los avances científicos anteriores. Como consecuencia, se ha pasado página demasiado rápido sobre la relevancia de este logro científico. Rosalind Krauss nos ha advertido desde su *teoría de los desplazamientos* sobre esta distorsión cognitiva. Como Walter Benjamin, Krauss ha tratado de hacer una lectura renovada que nos ayude a desvelar su significado oculto: *"*Se dieron así las condiciones para un desarrollo siempre más acelerado que por mucho tiempo excluyó toda mirada al pasado. De ahí que las cuestiones históricas o, si se quiere filosóficas que suscitan el auge y la decadencia de la fotografía pasaron desapercibidas durante décadas" (Benjamin 2011, p. 7-8).

Damisch considera que la fotografía ha tenido una trayectoria que se ha desviado de sí misma hasta regresar de nuevo a sus comienzos, intentando sacar de "esta involución reflexiva, su recurso principal*"* (Krauss 2002, p. 8). Sobre este controvertido asunto, Moholy-Nagy puntualizó en 1925 en su obra *Pintura, fotografía, cine*: "Desde la invención de la fotografía, y a pesar de su extraordinaria difusión, no se ha encontrado nada esencialmente nuevo respecto al principio y a la técnica de este procedimiento. Todas la innovaciones que han surgido desde entonces –a excepción de la radiografía– se basan en la idea de reproducción artística que imperaba en la época de Daguerre –hacia 1830–: reproducción –copia– de la

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

naturaleza en el sentido de las reglas de la perspectiva. A partir de ese momento cada período pictórico ha sido un epígono y se ha apoyado en una *manera* fotográfica" (Moholy Nagy 2005, p. 84-85)

La atrayente capacidad reproductiva de la fotografía influyó de tal forma en su época que su aparición deslumbró y veló cualquier otro objetivo que no fuera reproductivo. En ese momento, ningún otro camino productivo o experimental fue considerado, tal y como explicaría más tarde Moholy-Nagy. La herencia artística del realismo y del naturalismo como formas artísticas, cargadas de normas académicas, impusieron sus leyes en concordancia con la tendencia figurativa de la época, de forma que la cualidad realista y mimética de todo *lo fotográfico* se impuso.

La pintura actuó a la defensiva intentando absorber a la fotografía, viéndola como un recurso menor. Muchos consideraban que la fotografía no era más que una reproducción mecánica de la realidad y por ello no creían que pudiera llegar a convertirse en un arte. Tan sólo la ciencia y su metodología analítica permitió rescatar a la fotografía para usos experimentales. Los resultados científicos obtenidos, rápidamente demostraron el valor investigador de *lo fotográfico*. Había nacido un procedimiento eficaz de observación y documentación, como apunta Jonathan Crary: *"*Más que enfatizar la separación de arte y ciencia durante el siglo XIX, es importante ver como ambos formaban parte de un mismo campo entrelazado de saber y práctica*"* (Crary 2008, p. 26).

El signo *indicial* y la *doble visión*: cuestiones preliminares para entender *lo fotográfico*

Sin embargo, la fotografía aprendió desde sus inicios a usar lo real como el material desde donde poder inventar un nuevo género y fue su misma naturaleza realista, la que la convirtió en índice y vestigio de un *acto irrepetible.* Algo sobre lo que Benjamin había afirmado que sólo gracias "a ella descubrimos ese inconsciente óptico, igual que sólo gracias al psicoanálisis descubrimos el inconsciente pulsional" (Benjamin 2011, p. 17). Una decisiva e influyente afirmación sobre la inexorable objetividad de la fotografía, que Benjamin certeramente describe en 1931 en la revista *Die Literarische Welt*, donde también publicó su *Pequeña historia de la fotografía*. Nada en contra de su carácter *indicial*, sino todo lo contrario.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Unos años más tarde, concretamente en 1939, Paul Valery, en su calidad de delegado de la Academia Francesa, pronunció un discurso con motivo de la ceremonia de *Conmemoración del centenario de la aparición de la Fotografía en el Mundo*. Celebrada en el gran anfiteatro de La Sorbona de París, Valery llamó la atención sobre la *coincidencia* existente entre el realismo fotográfico y el realismo literario del momento, ratificando el carácter *indicial* de *lo fotográfico:* "Ciertamente, debemos confesar que no podemos abrir los ojos sin estar inconscientemente dispuestos a percibir una parte de los objetos que están frente a nosotros, y a ver otras cosas que no están ahí. El cliché viene a reparar tanto nuestro *error por carencia* como nuestro *error por exceso*: nos muestra aquello que veríamos si fuéramos sensibles a todo lo que nos imprime la luz, y sólo a lo que ella nos imprime. No sería en consecuencia imposible, no digamos abolir, sino hacer retroceder un poco esa clásica dificultad de la que hablaba, atribuyendo un valor objetivo a toda impresión de la cual podemos conseguir una réplica, una imagen semejante, sin otro intermediario entre el modelo y su representación que la luz imparcial" (Benjamin 2011, p. 56)

Estas afirmaciones nos llevan a pensar nuevamente en *lo fotográfico* como categoría *indicial*. Una idea aportada por el filósofo americano Charles S. Peirce –como un signo que mantiene con su referente una relación directa, física, de derivación, de causalidad–.

En su texto *Marcel Duchamp o el campo imaginario*, Rosalind Krauss intenta explicarnos con mayor precisión aspectos relevantes de la importante y controvertida noción de *índice*: "Si es posible pintar un cuadro de memoria o gracias a los recursos de la imaginación, la fotografía en tanto que huella fotoquímica, solo puede llevarse a cabo en virtud de un vínculo inicial con un referente material. C. S. Peirce habla de este eje físico sobre el cual tiene lugar el proceso de referencia cuando considera la fotografía como un ejemplo de esa categoría de signos que denomina "indiciales". "Las fotografías y en particular las fotografías instantáneas, son muy instructivas porque sabemos que en ciertos aspectos se parecen exactamente a lo que representan. Pero este parecido se debe a que las fotografías han sido producidas en circunstancias tales que estaban forzadas físicamente a corresponderse punto por punto con la naturaleza. Desde este punto de vista, pertenecen a la segunda clase de

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

signos, los signos de conexión física". Así pues, Peirce da a esta clase de signos el nombre de *índice*" (Krauss 2002, p. 82)

Pero si queremos establecer unas nuevas bases sobre las que repensar la fotografía, debemos afirmar, tal y como dice Damisch: la fotografía "no es sólo un índice de la realidad" (Krauss 2002, p. 12)

Sobre este controvertido asunto, he de señalar algo que a mi parecer, resulta decisivo para comprender la causalidad fotográfica en toda su amplitud: que la idea de una *doble visión* es una idea que flota sobre todo lo fotográfico. Es decir, que en el fenómeno fotográfico existe siempre una *visión superpuesta* donde la mirada del ojo, altera inevitablemente la constitución de la mirada del objetivo fotográfico de forma que en el fondo, nada sabemos sobre la procedencia de las imágenes, pues desconocemos si cualquier encuadre, enfoque o punto de vista ha sido o no previsto consciente o inconscientemente por su autor. Y sobre todo, nada sabemos sobre que es lo que hace que tomemos un punto de vista determinado y no otro. Como decía Moholy-Nagy "Lo que nos importa aquí es poner en movimiento las fuerzas subconscientes que gobiernan al órgano óptico" (Moholy Nagy 2005, p. 176)

De igual manera, Hans Windisch afirma: "Nuestros ojos ven de modo distinto que una lente*"* (Moholy Nagy 2005, p. 162). La postura adoptada por Moholy-Nagy y por Windisch distingue y separa de la objetividad fotográfica la naturaleza de nuestra visión, advirtiéndonos sobre la importancia y el significado de nuestra mirada subjetiva como condición previa al disparo fotográfico. Pero es Henri Bergson quien nos da una respuesta a mi hipótesis sobre la *doble visión* inherente a todo lo fotográfico, cuando dice: "Como trataremos de demostrar, la "subjetividad" de las cualidades sensibles consiste especialmente en una especie de atracción de lo real, operada por nuestra memoria. En resumen, la memoria bajo estas dos formas, en tanto que recubre con una capa de recuerdos un fondo de percepción inmediata, y en tanto también que reúne una multiplicidad de momentos, constituye el principal aporte de la conciencia individual a la percepción, el lado subjetivo de nuestro conocimiento de las cosas […]" (Bergson y Deleuze 1977, p. 91)

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Como afirmaron W. Benjamin y P. Valery, la fotografía es un medio que viene a dar más complejidad a nuestra percepción del mundo, ya que su aparición demostró como la visión no retiene todo lo que la mirada percibe y como esa experiencia perceptiva, nos confronta a un *inconsciente óptico* que sólo la cámara capta. En la fotografía aparece una visualidad nueva que reconoce lo imperceptible. El ojo, a través de la cámara, fractura el tiempo y registra el instante, recuperando momentos irrepetibles y escenas fugaces que muestran la insuficiencia mnémica de la visión. En este sentido también se expresa W. Benjamín en su libro, *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* (1935): "Conocemos más o menos el gesto que hacemos al coger un mechero o una cuchara, pero desconocemos casi todo de lo que ocurre entre la mano y el metal, y todo de cómo cambia el gesto según nuestro estado de ánimo. Y aquí si penetra la cámara con sus recursos varios: sus subidas y bajadas, sus planos fijos y sostenidos, sus ritmos lentos o rápidos, sus ángulos abiertos o cerrados. Sólo la cámara nos muestra ese inconsciente visual" (Benjamin 2015, p. 48)

Resulta ilustrativo e interesante saber que una gran parte de nuestra actividad diaria consiste en no darnos cuenta de lo que vemos, en un mirar sin ver y en un abrir los ojos tan solo como una costumbre asociada al estar despierto, aunque lo que veamos no lo retengamos, ni lo observemos realmente. Es un mirar a sabiendas de que nuestra mente está en otro lugar, ausente de la mirada, fuera del campo de la visión, como una ventana abierta ciega a todo lo que la luz ilumina. La cámara, sin embargo, no tiene fugas perceptivas, ni bloqueos visuales, ni ausencias retinianas; capta todo lo que mira y lo registra sin cansancio ni fatiga. La fotografía amplía nuestra conciencia de lo visible. A este respecto, Wojciechowski afirma en su artículo *La fotografía y el conocimiento* en *Las múltiples invenciones de la fotografía* (1988), lo siguiente: "Lo que no es ilusorio en absoluto, es el poder de la fotografía para inmovilizar hechos demasiado breves para ser percibidos a simple vista. De esta manera, la fotografía nos permite no solamente percibir lo imperceptible sino también, estudiarlo científicamente. Sin la fotografía, el mundo subatómico hubiera estado vedado a nuestro conocimiento. Sin el conocimiento de lo ínfimo, no existiría la física subatómica y sin ella, la energía atómica no estaría a nuestro alcance. El mundo sería muy diferente a lo que es hoy y la situación del hombre contemporáneo, no diferiría tanto de la de nuestros antepasados en el momento de la invención de la fotografía. No tendríamos ni el poder que actualmente está a

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

nuestro alcance ni tampoco los problemas que este poder nos ha creado. Arago y Daguerre nunca dudaron de que algún día, las consecuencias de su invención estarían en el corazón de la problemática económica y social de la humanidad" (Wojciechowski 1988, p. 45)

No podemos olvidar algo que ya hemos señalado y es que en la fotografía, surge además una nueva forma de autoría que está sujeta a biografías impregnadas del contexto de su época. Es una técnica que surge pegada a una forma de ver y de apreciar la realidad unida al sujeto. Creo que estas consideraciones preliminares muestran al menos, una gran parte del arco conceptual en el que trata de moverse esta investigación.

La fotografía: una extensión del ojo y una herramienta del intelecto

Ha sido necesario trazar un recorrido exhaustivo y pormenorizado de hallazgos y descubrimientos fotográficos a fin de tratar de entender de donde proviene la *idea* de la fotografía y de donde han surgido las intuiciones pre-fotográficas que nos han conducido a ella; imágenes que aparecieron no sólo como un proceso técnico y artístico, sino también como un proceso natural, introspectivo, físico, especular, casual e inconsciente que finalmente nos ha permitido abrir un nuevo espacio teórico, filosófico, experimental, icónico e *indicial*, tal y como Geoffrey Batchen nos dice: "seguir fielmente el recorrido de su propia lógica, perseguir a la fotografía hasta el momento de su origen" (Batchen 2004, p. 29).

Descubrimientos como la cámara oscura, el telescopio o el microscopio permitieron dar uso a estas aplicaciones ópticas al incorporarlas en el proceso fotográfico. No cabe duda de que fueron Niepce, Daguerre, Talbot, Bayard y Florence los inventores de la materialidad fotográfica, pero no podemos ignorar la importancia de Schulze, Fulhame, Charles o Wedgwood como precedentes de esta gran genealogía accidental. Tal y como nos ha explicado Batchen en su libro *Arder en deseos,* el interés por recoger la imagen de la naturaleza de una forma espontánea sobre un soporte material que fuera sensible a la luz fue descrito en el período comprendido entre 1730 y 1839 por casi 20 personas distintas de siete países distintos.

Aunque la historia otorgó el privilegio de ser el descubridor de la fotografía a Louis-Jacques-Mandé Daguerre en 1839, fueron los estudios realizados por historiadores de la fotografía como John Werge en 1890; Joseph Maria Eder en 1905; Georges Potonniée en 1924;

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Raymond Lecuyer en 1945; Helmut y Alison Gernsheim en 1955, Geoffrey Batchen en 1992 o Fraçois Brunet en el 2000 –entre otros–, los que han intentado descifrar el período en que la fotografía se comenzó a materializar, mostrando los progresivos avances que permitieron que Daguerre pudiera presentar su invento al mundo. Mientras algunas opiniones señalan la necesidad de hablar de esa prehistoria fotográfica desde los parámetros relacionados con el invento propiamente dicho, otros como Batchen han desarrollado su propia teoría sobre el deseo inherente al período pre-fotográfico. "Esta cuestión, una cuestión del momento exacto del origen –y, como veremos, de veracidad, denominación, propiedad y poder– ha afectado prácticamente a todos los que han escrito sobre los orígenes de la fotografía. En su aspecto más vulgar, la cuestión ha adoptado la forma de un debate, a veces encadenado, sobre la identidad del "verdadero" inventor de la fotografía" (Batchen 2004, p. 30)

Los investigadores anteriores a Batchen –a los que él mismo se refiere en su libro–, fueron pioneros en la elaboración de un recorrido pre-fotográfico, intentando revelar cómo aparece la idea de fotografiar. Pero el fenómeno de la fotografía y el modo en que

ha sido abordado por estos investigadores en general, ha generado un discurso histórico que analiza de un modo excesivamente plano y lineal esta situación, ya que dota a sus pioneros de una especie de sentido profético sobre *lo fotográfico*.

Por ejemplo, J. M. Eder, en su libro *Historia de la fotografía* (1905), realiza un exhaustivo recorrido por los avances científicos desde la antigüedad hasta la aparición de la fotografía con Niépce, pero considera que el verdadero inventor, por sus experimentos y descubrimientos sobre la sensibilidad de la plata a la luz solar, es el científico alemán Johann Heinrich Schulze (1687-1744). Según Eder, es Schulze el que abre un camino directo en los avances químicos hacia el proceso únicamente fotográfico y por tanto, merece ser considerado como el inventor de la fotografía. Sin embargo, Helmut Gernsheim en su libro *Orígenes de la fotografía*, califica de "Gran misterio de la fotografía" a toda la etapa pre-fotográfica y por ello considera que su inicio debe datarse en la fecha de la pieza más antigua hasta ahora descubierta. Por tanto, tras haber localizado en 1955 la heliografía realizada por Niépce en 1826, *Punto de vista desde la ventana de Le Gras*, considera a Nicéphore Niépce como su único inventor.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Pero si observamos con detenimiento la evolución de la técnica y del pensamiento hasta la aparición de la fotografía, veremos que es posible recorrer varios caminos hasta llegar a este punto.

Quizá, la pregunta más importante sea ¿por qué surge y cual es el sentido de la aparición de la fotografía? Para G. Batchen esta pregunta motiva la necesidad de generar una compleja abstracción sobre la cuestión del concepto "fotografía", pues no le preocupa tanto quién debe obtener el reconocimiento por haber sido el verdadero inventor. Lo que verdaderamente preocupa a Batchen es indagar sobre quiénes fueron los que desearon fotografiar con anterioridad a su aparición.

Si seguimos las reflexiones del filósofo polaco Jerzy A. Wojciechowski, desarrolladas en su artículo *La fotografía y el conocimiento*, la aparición de la fotografía no se puede zanjar dando una única explicación sobre la evolución técnica y dejando fuera los aspectos perceptivos. Su principal argumento se basa en entender la noética de la fotografía. Es decir, aproximarse a la fotografía desde una visión más amplia y completa, intentando entender la fotografía como un instrumento a caballo entre los sentidos y el intelecto. "[…] La fotografía es, al mismo tiempo, una extensión del ojo y una herramienta del intelecto. En cierto modo, ella prolonga el primero y está al servicio del segundo. Es inconcebible sin ambos. Aún dependiendo de los dos, la fotografía sin embargo no establece la misma relación con el intelecto que con el ojo. Esta diferencia es esencial y merece ser aclarada. La fotografía duplica y completa el ojo, pero sólo existe para y por el intelecto. Este hecho es esencial para la comprensión de la invención de la fotografía y de su desarrollo. Además, y más allá de todas las otras razones que puedan invocarse, si el hombre inventó la fotografía es porque los sentidos ya no eran suficientes para satisfacer al intelecto. Si hubieran bastado, la capacidad de producir imágenes fotográficas sería superflua" (Wojciechowski 1988, p. 41-42)

Para Fraçois Brunet el error en la historia y la teoría de la fotografía es no haber sabido discernir entre imagen técnica e imagen a-técnica: "[…] Imagen "técnica" e imagen natural o a-técnica han sido tomadas por conceptos intercambiables, aún y cuando la contradicción de estas dos categorías funcionó desde el interior de la obra de los inventores de la fotografía, y afectó a las condiciones de su recepción en 1839" (Brunet 2000, p. 31). Lo que Brunet trata de subrayar es que la historia de la fotografía tiende a explicar su aparición como un

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

florecimiento espontáneo en sí mismo y que la historiografía da por zanjado cuando aparecen los sistemas de mecanización y fijación de la imagen. Esa sustitución obvia un recorrido más complejo que todavía se hace preciso definir, aquel que permitió que la imagen a-técnica se tecnificara. Tal como nos explica Brunet, la imagen a-técnica es "la imagen natural, aquiropoietas, no producida por la mano del hombre, la imagen del mito de Dibutades o la del Santo Sudario" (Brunet 2000, p. 31).

Sin duda, los motivos debemos buscarlos en las técnicas de observación, en la curiosidad y en la experimentación de muchos pensadores, artistas y científicos anteriores que se permitieron pensar de forma abstracta para intentar desvelar lo que no era visible a simple vista para el ojo humano. Es por ello que los orígenes de la fotografía no podemos encontrarlo únicamente en la evolución de los sistemas la representación, sino que debemos entender que el deseo de fotografiar proviene tanto de las propuestas emitidas desde la literatura como de la química experimental y por supuesto, de la inquietante necesidad de mecanizar y aumentar la capacidad perceptiva del ojo. "Los sentidos y el intelecto cooperan en la producción del conocimiento humano, pero aún así, son dos facultades cognitivas bien diferenciadas. La diferencia existente entre ellas no se queda sólo en la disparidad entre su diferente modo de conocer, en concreto y en abstracto respectivamente. Va más allá. Mientras que la percepción sensorial apunta hacia la existencia de las cosas y se detiene en la constatación de su presencia, el conocimiento intelectual apunta hacia las causas de los fenómenos y busca explicaciones. Por lo tanto, lo que satisface a los sentidos no satisface al intelecto. Es esta falta de correspondencia, este desfase, entre las exigencias de los sentidos y las del intelecto lo que está en el origen de la invención de la fotografía y en su papel en el desarrollo del conocimiento. El desfase en cuestión es fundamental en la vida humana y es también el responsable del progreso humano. No podemos comprender adecuadamente la importancia noética de la fotografía sin darnos cuenta de las diferencias entre la percepción sensorial y el entendimiento" (Wojciechowski 1988, p. 41-42)

Creo que la gran dificultad que ha tenido la historia de la fotografía, puede radicar en no interpretar transversalmente los innumerables avances previos que se habían producido antes de su aparición y en no haber comprendido que sus objetivos, coordenadas y parámetros pertenecían a otra época, donde muchos de sus fines estaban más allá de la fotografía. Por

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

tanto, parece razonable aplicar otros métodos de análisis para poder descifrar y dilucidar el pasado.

Si entendemos la ciencia como un método que emplea un conjunto de técnicas y procedimientos bajo condiciones conmensurables y repetibles que usamos para producir conocimiento, y que pueden ser siempre repetibles, serán sin embargo tanto el método artístico, basado en métodos intuitivos y fenomenológicos, como el método filosófico que permite desarrollar análisis estéticos; los métodos quizá más adecuados desde dónde comenzar a entender las experiencias de estos pioneros. A título de ejemplo: el libro *William Henry Fox Talbot. Más allá de la fotografía*, nos explica la dificultad que tiene Talbot para encontrar una definición correcta de su invento: "La insuficiencia de Talbot en distinguir claramente entre valor científico y estético del medio es menos sorprendente de lo que parece. De hecho, ni el propio término tenía un significado estable a mediados de siglo. El término "científico" no existía en inglés hasta que William Whewell lo acuñó en 1833 y propusiera que se sustituya por el término más amplio "filósofo natural"" (Brusius, Dean y Ramalingam 2013, p. 13)

Cuando leemos acerca de la historia de la fotografía, descubrimos que muchos de sus mejores logros sólo se han considerado cuando hemos tratado de aplicar métodos científicos que se basan en la prueba y el error. Por ello, historiadores como Eder o Gernsheim intentaron zanjar el asunto designando un punto inicial de la fotografía, y buscando para ello a un personaje mítico que encarnara el papel de "héroe" de la historia; alguien que pueda reunir y catalizar los esfuerzos, los avances y las experiencias de los otros y dar desde su propia visión, un salto al conocimiento. Desde el momento en que se inventó la fotografía surgieron estos resúmenes simplificadores, argumentaciones reductivas, lo cual crea una lectura e interpretación simplificada que deforma, desfigura y tergiversa la historia.

No podemos por tanto, anteponer la evolución tecnológica a la evolución del intelecto y del mismo modo, tampoco podemos hablar de la evolución del intelecto sin la evolución tecnológica. Podríamos decir que existe una maduración natural de todo lo aprendido y lo conseguido a lo largo de la historia que nos permite obtener el fruto largamente ansiado. Si embargo, cuando tratamos de montar este gran rompecabezas fotográfico, nos damos cuenta que aparecen ciertas anomalías históricas. Piezas que no encajan y que permanecen dispersas

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

y aisladas. Experiencias que son apartadas de la historia de la fotografía porque no responden al método aplicado y no encajan en el sistema. En esa búsqueda, nos topamos de frente con la verdadera historia de la humanidad y no sólo con una parte de ella. O como dice Lewis Mumford en su libro de 2011 *El pentágono del poder. El mito de la máquina*: "El único mundo en el que se mueven con cierta confianza los seres humanos no es el universo "objetivo" de las cualidades primarias de Galileo sino el mundo orgánico que continuamente está modificando la cultura humana, es decir, los símbolos del rito y el lenguaje, las diversas formas de arte, las herramientas, los utensilios y las prácticas, la transformación geotécnica del paisaje y ciudades, las leyes y las instituciones y las ideologías. En cuanto nos desplazamos a otra época, o nos adentramos en otra cultura, esta familiaridad subjetiva y la aparente objetividad desaparecen; y salen a la luz disparidades, anomalías, diferencias y contradicciones y, junto a ellas, las irreductibles riquezas de la experiencia humana y la inagotable promesa de sus potencialidades, que no caben en ningún sistema" (Mumford 2010, p. 104)

Por tanto, al adentrarnos en el origen de la fotografía y al verlo a la luz de los acontecimientos históricos y biográficos, la mayoría de los casos quedan a la deriva. Sin embargo, la herencia dejada por esos filósofos naturales y su intuición trascendente han sido la inspiración y guía de las investigaciones de Niépce, Daguerre, Talbot, Florence y

Bayard para encontrar las primeras formas de materializar lo inmaterial. Pero cuando todo esto se produce, nos encontramos con que ya estamos en el siglo XIX.

Estás en tratos con el maligno: la descripción protofotográfica

Siguiendo las ideas de Wojciechowski descritas en su citado artículo *La fotografía y el conocimiento*, y las reflexiones apuntadas anteriormente de Zajonc y Goethe, comprendemos como en los inicios del siglo XIX y coincidiendo con el romanticismo, surge un interés por plantear una nueva forma de visión basada en otro tipo de percepción, sensorial e intelectual. Por tanto, la fotografía surgió como la culminación de la necesidad del intelecto, al tratar de dar una respuesta adecuada a preguntas anteriores no resueltas. De algún modo, el ser humano tenía que integrar lo ya descubierto hasta llegar a preguntarse sobre la necesidad de fijar la imagen, no como respuesta a una simple necesidad técnica, sino como la capacidad de capturar el tiempo mediante una representación.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Las descripciones que estos pioneros o protofotógrafos –tal como los denomina Batchen– realizaron sobre sus invenciones, responden a su capacidad de asombro y al desarrollo de los sentidos. Como se verá a continuación, el modo de abordar la problemática de la fijación de la imagen fue descrita inicialmente cómo una especie de deseo de conseguir fijar las imágenes de la cámara oscura, una experiencia sensorial que determinó el curso de sus trabajos y también, el lenguaje para describirlo. De este modo, nos encontramos con terminologías casi siempre relacionadas con el trazo, el dibujo, la luz, el sol y la naturaleza. Son términos que fueron surgiendo como ideas aproximativas, pero que al llegar al siglo XIX, adoptaron una segunda interpretación.

Sobre este asunto, Batchen nos explica en su *libro Arder en deseos,* como fue el imaginario del siglo XIX el que permitió que la aparición de la fotografía se asemejara a la tarea descrita por Foucault: "Mi problema era describir, en el orden de los discursos, los conjuntos y transformaciones necesarias y suficientes por los que las personas utilizaron unas palabras en lugar de otras, un tipo particular de discurso en lugar de otro; que hicieron posible que las personas contemplaran las cosas desde tal o cual ángulo y no desde otro" (Batchen 2004, p. 60). Batchen intenta introducirnos en la comprensión de la palabra *naturaleza* y sus diferentes significados a lo largo de la historia, para concentrarse en el siglo XIX y recordarnos que en aquel momento, disciplinas como ciencia, arte y literatura "eran indivisibles y, a menudo, se encontraban en un mismo texto y una misma persona podía dedicarse a todos. Henry Talbot, por ejemplo, era una autoridad mundial en lo que ahora dividiríamos en botánica, matemáticas, filosofía, lingüística, química, óptica, además de ser poeta y artista aficionado, inventor y político" (Batchen 2004, p. 61). Sigue explicando como desde la disciplina de la filosofía natural –antecedente de lo que ahora nosotros reconocemos como ciencia–, "la naturaleza estaba ligada a lo divino, a lo ordenado y armonioso, originado por el creador ya que se encargaba de la naturaleza humana y de las cosas" (Batchen 2004, p. 61). Esta consideración encaja de muchas maneras con lo mencionado anteriormente. Así en el *Vera Icon* (la representación icónica no realizada por la mano del hombre) encontramos el elemento milagroso y espontáneo desde dónde debemos mirar la representación. Y es en el fenómeno mismo de la luz, desde dónde debemos entender las conexiones que se establecen para determinar esta idea de lo espontáneo.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Nos resulta útil recurrir a la conocida obra de Athanasius Kircher, *Ars magna lucis et umbrae: liber decimus*, de 1671, donde describe como los efectos de los secretos naturales, pueden ser representados a través del dominio de la Magia Parastática o Representativa, es decir, a través del control de las luces y de las sombras: "La naturaleza como pintora, en tanto que de algún modo maravilloso en todos los elementos pinta y finge varias imágenes, enseña qué método debemos seguir en la secreta representación. […] la naturaleza pinta a menudo con una admirable combinación de varios colores, en espejos de aire, innumerables imágenes, con tal habilidad, que no parece que haya ninguna arte humana, ninguna destreza que pueda alcanzar ese nivel" (Kircher 2000, p. 360)

En este sentido, Kircher anunció lo que en términos fotográficos podemos entender como el método para representar la naturaleza por medio de la luz. En el siglo XIX –y de la mano de Nicéphore Niépce, Louis Jacques Mandé Daguerre, William Henry Fox Talbot, William Herschel, Hippolyte Bayard y Hercule Florence–, la relación entre fotografía y naturaleza fue descrita bajo las mismas problemáticas y con terminologías similares. Y fueron ellos quienes consiguieron finalmente, materializar las innumerables imágenes de los *espejos del aire* de Kircher.

Cuando Talbot describió en su informe *Descripción sobre el arte del dibujo fotogénico*, utilizó la combinación de luz y génesis (*fotogénico*) para dar nombre a su dibujo, y lo argumentó como el "procedimiento por el cual puede lograrse que los objetos naturales se dibujen a sí mismos". A esta asociación de conceptos, Batchen añade: "La fotografía es a la vez un modo de dibujo y un sistema de representación en el que no se realiza ningún dibujo. En esta complicada formulación, la naturaleza es simultáneamente activa y pasiva, del mismo modo que la fotografía es simultáneamente natural y cultural. Considerada en su conjunto, esta descripción encarna con toda nitidez la paradoja conceptual que predomina en el discurso de todos los protofotógrafos" (Batchen 2004, p. 72)

En sus clasificaciones, Niépce llamó a su invento *heliografía* (Dibujo del sol). Así le asignó un significado creativo a la luz , entendiendo la fotografía como un *Vera Icon* en sí mismo.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Por su parte, Daguerre expresó sus primeras experiencias como si fuera un semi-dios, capaz de retener lo efímero: "!He sorprendido a la luz fugaz y la he encadenado! !He obligado al Sol a pintarme los cuadros!." (Chevalier 1862, p. 141). En la correspondencia entre estos pioneros, descubrimos como en sus explicaciones los aspectos mágicos y religiosos estaban constantemente presentes. Ejemplo de ello es la primera carta que manda Daguerre a Niépce en 1826, en dónde le dice: *Hace tiempo que yo también busco lo imposible*. Un significado que obliga a pensar en las dificultades que Daguerre tenía cuando trataba de *obligar al Sol a pintarle sus cuadros* y la complejidad técnica que suponía tratar de atrapar la luz para ambos inventores. También John Herschel –que estaba pendiente de las experimentaciones en torno al calotipo de Talbot– le escribió el 16 de marzo de 1841 lo siguiente: *Seguro que estás en tratos con el maligno*. Parece evidente que la invención de la fotografía a sus ojos, era un invento que rozaba lo sobrenatural.

Estas relaciones entre la representación por medio del dibujo, el trazo, la huella o la impronta asociado a la naturaleza, entendiéndola como una totalidad, fueron las claves para recomponer sus invenciones y dotarlas de significado. Así encontramos constantes relaciones vinculadas al dibujo, al ojo, la luz y la naturaleza en cada uno de estos precursores de la fotografía. Las terminologías empleadas, responden en la mayoría de casos a una cierta automatización de la mirada. Batchen incluye una cita del poeta inglés Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) quien intentó dar una explicación al término naturaleza en una etapa en que se trataba de desvincular a la naturaleza del ámbito teológico y dotarla de un tono más evolucionista: "Natura, aquello que está apunto de nacer, aquello que está siempre llegando a ser. […] Es el término en el que abarcamos todas las cosas que son representables en las formas de tiempo y espacio, y que están sometidas a las relaciones de causa y efecto; y cuya causa de existencia, por tanto, debe buscarse perpetuamente en algo anterior" (Batchen 2004, p. 65)

A su vez, bajo esta misma idea de dibujar con la luz, debemos entender que en el recorrido de estos pioneros había otra gran preocupación, el tiempo. En el siglo XIX el concepto de velocidad adquirió una importancia fundamental. La fotografía apareció en el mismo siglo en que lo hace el ferrocarril, el telégrafo, la luz artificial y todo tipo de maquinaria movida a vapor. La fotografía nace simultáneamente, reteniendo el momento en que el ser humano

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

intuye que el tiempo se le escapa. Una sincronicidad dialéctica y contradictoria de un medio en constante transformación. La fotografía quizá sea el medio que ha sufrido más transformaciones físicas, dado que la apropiación del tiempo era un deseo intrínseco a lo fotográfico. La retención de fracciones de segundo, para lo que nuestro ojo no está preparado, respondía a la necesidad de conseguir captar lo fugaz, lo efímero y lo invisible. En este mismo sentido, podemos atestiguar la obsesión de Daguerre por la *prontitud*, término que él utilizaba para referirse a lo que ahora nosotros entendemos como instantaneidad. Del mismo modo, las palabras acción o *representación espontánea* estaban dentro del lenguaje de Niépce y Daguerre como descripciones que aludían a las apariciones súbitas, repentinas e impredecibles. Talbot en su ya citado informe, describió la temporalidad de la representación fotográfica como el arte de fijar una sombra: "La más transitoria de las cosas, una sombra, el emblema proverbial de todo lo que es fugaz y momentáneo, puede ser encadenado por los hechizos de nuestra magia natural y puede ser fijada para siempre en la posición que parecía exclusivamente destinada a ocupar un único instante […] El hecho es que podemos recibir la sombra fugaz sobre papel, inmortalizarla allí, y en el espacio de un único minuto fijarla tan firmemente que ya no podrá cambiar" (Batchen 2004, p. 94)

Las dudas, aproximaciones y tentativas por definir esta nueva invención nos demuestran que la idea de la fotografía era una realidad absolutamente extraordinaria. La búsqueda de la mecanización del ojo, la representación de la imagen proyectada en la cámara oscura, la huella, el trazo de la luz y la retención del tiempo están contemplados en cada una de sus definiciones. Sus deseos en el fondo eran los mismos deseos que los de sus antecesores, las mismas ilusiones anunciadas y los mismos milagros ansiados desde una antigua religiosidad que había soñado y creído que era posible plasmar una huella de la naturaleza de forma sobrenatural. El arquetípico sueño de Niépce, Daguerre, Talbot, Herschel, Florence y Bayard sobre la fijación de la luz en la materia se pudo hacer realidad solo a través de su fe y constancia.

A modo de conclusión

Como fácilmente puede verse, la discusión es amplia por la gran cantidad de preguntas e interrogantes que abre *lo fotográfico,* pues genera y exige campos tan diferentes de investigación que podemos casi pensar que su estudio es hoy una tarea prácticamente

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

inabarcable. Y en esa amplia dirección interpretativa en la que se expresa Batchen cuando afirma, que para el historiador John Tagg: "La fotografía carece de identidad" y "su historia carece de unidad" (Batchen 2004, p. 18). Afortunadamente a día de hoy disponemos de una gran amplitud de trabajos interdisciplinares que han abierto el camino y parece claro que la tendencia actual de los grandes tratados y del estudio del arte en general es intentar incorporar conocimientos cruzados que provienen de diferentes disciplinas, de forma que cada saber se expande y se extiende de una forma cada vez más conectada.

Ahora ya sabemos como la rápida expansión de *lo fotográfico*, las sucesivas aplicaciones adaptadas a una mayor y más rápida eficacia productiva y técnica, unidas a las convenciones vigentes que tergiversaron la experimentalidad inicial de *lo fotográfico,* desde luego, no facilitaron demasiado las cosas; es más, podemos decir que complicaron su estudio y desarrollo, haciéndolo cada vez más alambicado, laberíntico y complejo. A mi parecer, las investigaciones que tratan de abordar su trascendencia y significado, bordean todavía su verdadero alcance. Por tanto, este trabajo no pretende ser concluyente, ni pretende clausurar ni cerrar, lo que a mi parecer, tan sólo acaba de empezar, pues los actuales estudios sobre fotografía están descubriendo un campo teórico que todavía está por venir. Tan sólo se ha tratado de mostrar la fotografía como un saber híbrido de una enorme importancia para el conocimiento.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Referencias

BATCHEN, G. (2004). *Arder en deseos: la concepción de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

BENJAMIN, W. (2011). *Breve historia de la fotografía*. Madrid: Casimiro.

BENJAMIN, W. (2015). *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Madrid: Casimiro.

BERGSON, H. y DELEUZE, G. (1977). *Henri Bergson, memoria y vida*. Madrid: Alianza.

BRUNET, F. (2000) *La naissance de l'idée de photographie*. Paris: Presses universitaires de France.

BRUSIUS, M., DEAN, K. y RAMALINGAM, C. (eds.). (2013). *William Henry Fox Talbot: beyond photography*. New Haven, CT: The Yale Center for British Art, The Paul Mellon Centre for Studies in British Art. Studies in British art, 23.

CHEVALIER, A. (1862). *Étude sur la vie et les travaux scientiques de Charles Chevalier ingenieur-opticien*. París: Imprimerie Bonaventure et Ducessois.

CRARY, J. (2008). *Las técnicas del observador: visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: CENDEAC.

DAGUERRE, L.J.M. (1838). *Daguerréotype* [en línea]. París: Imprimerie de Pollet, Soupe et Guillois, rue Saint-Denis, 380. 2008, Gary W. Ewer. <http://www.daguerreotypearchive.org/texts/M8380001_DAGUERRE_BROADSIDE_FR_183.pdf> [Consulta: 30 julio 2015].

KIRCHER, A. (2000). *Ars magna lucis et umbrae: liber decimus*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

KRAUSS, R.E. (2002). *Lo fotográfico: por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili.

MOHOLY NAGHY, L. (2005). *Pintura, fotografía y cine*. Barcelona: Gustavo Gili.

MUMFORD, L. (2010). *El Mito de la máquina*. Logroño: Pepitas de Calabaza.

OZICK, C. (2015). "Cynthia Ozick ante el daimon de Harold Bloom". *El Cultural. El Mundo.* 19 junio 2015.<http://www.elcultural.com/revista/letras/Cynthia-Ozick-ante-el-daimon-de-Harold-Bloom/36641> [Consulta: 20 julio 2015].

WOJCIECHOWSKI, J.A. (1988). "La Photographie et la Connaissance" en *Actes des colloques de la Direction du Patrimoine. Les Multiples inventions de la photographie*. París: Ministère de la culture de la communication des grands travaux et du Bicentenaire & Mission du patrimoine photographique, p. 39-46.

ZAJONC, A. (2015). *Capturar la luz: la historia entrelazada de la luz y la mente*. Girona: Atalanta.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE FOTOGRAFÍA

Congreso Internacional sobre Fotografía
UPV, 5 y 6 octubre 2017

Doi: http://dx.doi.org/10.4995/CIFo17.2017.6762
ISBN: 978-84-9048-604-7

Vistas de Madrid. La ciudad corporativa

Ricardo Espinosa Ruiz
Universidad Complutense de Madrid, ricaresp@ucm.es

Abstract

In the last few years, the most important corporations have tended to move their headquarters from Madrid downtown to locations outside the city. During the second half of the 20th century cities experienced an industrial emptying that became basically new residential space. Now, this new corporate emptying generates a new city model, based in tourism and leisure spaces. Some of the neoliberal city characteristics are confirmed: specialization of the space, with private management instead of public, and the creation of a brand image for the cities that allows them to compete with the other cities for the resources, inside a free market frame. This photographical series is based in the practice-based research, and focuses in the construction of the urban landscape in Madrid during the last decades. Reinterpretates the representation of the "veduta", a style that came up around the phenomenon of the XVIII century Venetian tourism that shows a secular vision of the town.

Keywords: *Photography, urban landscape, veduta, Madrid, practice-based research*

Resumen

Las grandes corporaciones han tendido en los últimos años a desplazar sus sedes desde los distritos del centro de Madrid hacia posiciones periféricas. Si en la segunda mitad del siglo XX la ciudad asistió a un vaciado industrial, que dio pie básicamente a nuevos espacios residenciales, este nuevo vaciado corporativo genera un nuevo modelo de ciudad centrado en los usos turísticos y el ocio. Se confirman algunos de los estándares de la ciudad neoliberal: especialización del espacio y cesión de su gobierno al capital privado en detrimento de la gestión pública, y creación en torno a la ciudad de una imagen de marca, que permite competir con otras ciudades por la atracción de capital dentro de una lógica de libre mercado. La serie fotográfica que compone este trabajo, inscrita en el marco de la investigación basada en la práctica, se centra en la construcción del paisaje urbano en Madrid en las últimas décadas. Replantea la representación de la "veduta", género surgido en torno al fenómeno del turismo véneto del siglo XVIII, que muestra una visión laica de la ciudad.

Palabras clave: *Fotografía, paisaje urbano, veduta, Madrid, investigación basada en la práctica*

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Introducción

Dentro de la representación tradicional de la ciudad, *vistas*, *caprichos* y *ruinas* nos muestran tres puntos de vista que nos ayudan a formar una idea de la misma. Las ruinas hablan de una trayectoria. Son el pasado, pero sobre todo el lugar de reflexión. Los caprichos son una ficción. Su nombre nos indica que estamos ante una escena que aunque muestra parte de realidad también tiene una fuerte carga interpretativa. Por último, las vistas nos introducen en la representación más fiel de ciudad, acotando determinados fragmentos relevantes de su hacer cotidiano. El objetivo de este trabajo fotográfico es el de mostrar el paisaje urbano construido en las últimas décadas en la región metropolitana de Madrid a través de un serie de vistas, que aunque efectivamente muestran fragmentos, junto con este trabajo de investigación permiten conformar una lectura de la misma que nos ayuda entender su evolución. Este trabajo se inscribe dentro de la *investigación basada en la práctica*, definida por Borgdorff (2010) de la siguiente manera:

> La práctica artística puede ser calificada como investigación si su propósito es aumentar nuestro conocimiento y comprensión, llevando a cabo una investigación original en y a través de objetos artísticos y procesos creativos. La investigación de arte comienza haciendo preguntas que son pertinentes en el contexto investigador y en el mundo del arte. Los investigadores emplean métodos experimentales y hermenéuticos que muestran y articulan el conocimiento tácito que está ubicado y encarnado en trabajos artísticos y procesos artísticos específicos. Los procesos y resultados de la investigación están documentados y difundidos de manera apropiada dentro de la comunidad investigadora y entre un público más amplio.

1. El vaciado corporativo

El Ibex 35 está formado por las 35 empresas españolas con mayor liquidez, es decir, aquellas cuyas acciones generan mayor movimiento de compra y venta en las sedes de la Bolsas española en Madrid, Barcelona, Bilbao y Valencia. Las empresas que lo componen van cambiando en el tiempo, y van formando parte de él o lo van abandonando en revisiones que se realizan un par de veces al año. De hecho, desde su creación en el año 1992, han sido un centenar de empresas las que han sido incluidas en algún momento dentro de dicho índice.

Hacer un seguimiento de donde se han ubicado las sedes de las empresas que lo conforman nos proporciona una muestra de cómo se posicionan geográficamente dentro de la ciudad las corporaciones nacionales, lo cual es un hecho importante a la hora de configurar el paisaje urbano de Madrid. En los mapas se reflejan las sedes de las empresas que lo componían en el momento de su creación en enero de 1992 (ver figura 1) y las que formaban parte de él tras la revisión de diciembre de 2016 (ver figura 2). Como podemos observar estas empresas tienden a desplazarse a la zona periférica de la ciudad, especialmente al norte y al noreste, en detrimento de la zona central incluida dentro de la circunvalación de la M-30. El 2 de enero de 1992, fecha en la que comienza el Ibex 35, de los treinta y cinco valores, veintitrés tienen su sede en Madrid. De estos, sólo una empresa tiene su sede fuera del radio de la M-30. En comparación, el 19 de diciembre de 2016, de los veintidós valores, nueve se sitúan dentro del cinturón de la M-30, mientras que en la parte exterior encontramos trece de ellas.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

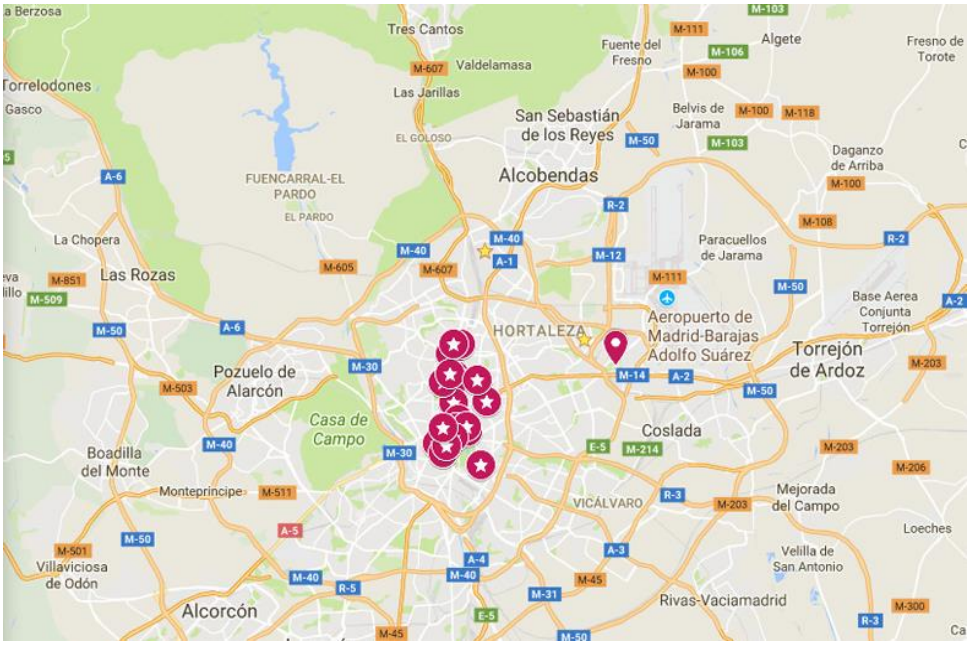


Fig. 1 Localización de las empresas del Ibex35 el 2 de enero de 1992.
Fuente: Anuario de sociedades, consejeros y directivos (1991). Madrid: Dicodi
Anuario de sociedades, consejeros y directivos (1993). Madrid: Dicodi

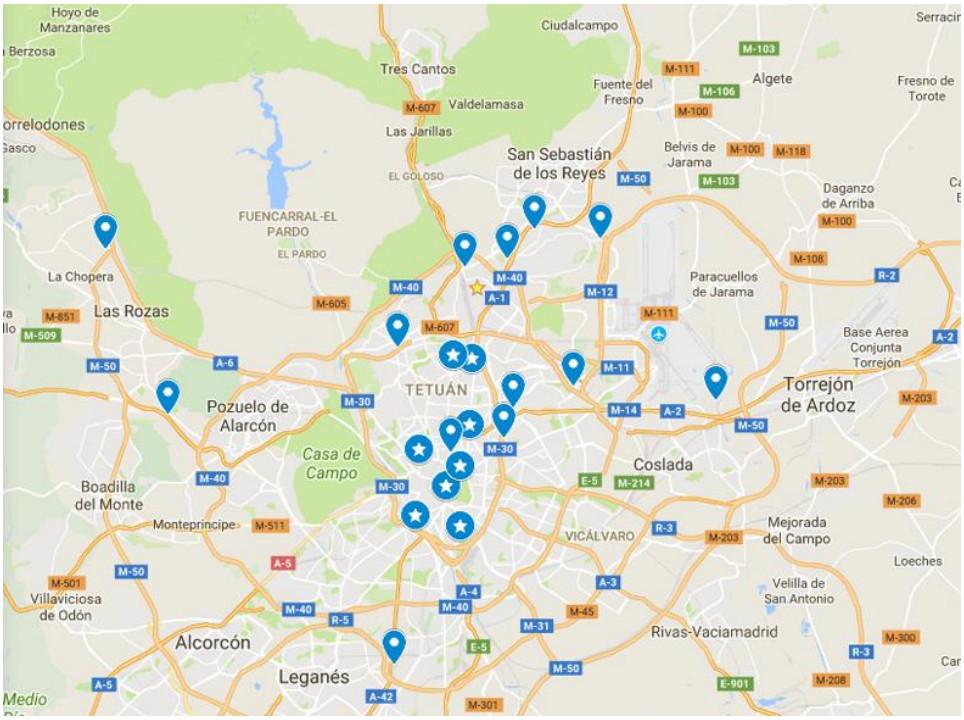


Fig. 2 Localización de las empresas del Ibex35 el 19 de diciembre de 2016.
Fuente: Base de Datos de las principales empresas españolas (2012/2013). Madrid: Dicodi

Además, es importante resaltar que la nueva ocupación del territorio que realizan para sus sedes estas empresas no es similar a la que podemos encontrar en el centro. Si las antiguas sedes del centro estaban integradas en la ciudad, estas nuevas *ciudades corporativas* son espacios en los cuales la administración pública ha sido sustituida por la inversión privada (Loukaitou-Sideris y Banerjeeson, 1998), en las que las actividades que se

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

realizan en la ciudad tradicional, tanto de ocio como servicios, se incorporan al recinto de la empresas para uso de los trabajadores, siendo en algunos casos áreas de acceso restringido. Vemos como esta tendencia de las grandes empresas va más allá de la construcción de un edificio emblemático que sea representativo, y se propone como una alternativa al espacio común de gestión pública, lo que supone un cambio en la relación con la ciudad que le rodea y por lo tanto de su paisaje urbano. Esta idea de ir creando espacios corporativos ubicados en la zona periférica de la ciudad se corresponde principalmente con una lógica de optimización económica. La idea básica es común en todos los casos, y se puede resumir de la manera siguiente: intentar agrupar en una única localización los espacios de trabajo de una compañía que anteriormente estaban dispersos por la ciudad, para conseguir una mejor eficiencia económica. La Ciudad Financiera del Banco de Santander, situada en Boadilla del Monte, ha sido una de ellas. Alfonso Millanes, arquitecto que trabaja para el Santander desde 1978 lo explica de la siguiente forma:

> El Santander creció tanto que, llegado un momento, decidió centralizar y optimizar su operativa creando la Ciudad Financiera. Además de lograr sus objetivos, resultó ser una operación inmobiliaria evidente, ya que le permitió poner a la venta grandes edificios en las mejores zonas de Madrid. Remató la operación con la idea de vender el inmovilizado y quedarse con un alquiler de 50 años y posibilidad de recompra… Una gran operación, sin duda: eliminas departamentos duplicados; centralizas los centros de decisión; dejas de pagar a Hacienda por el inmovilizado; desgravas por los alquileres… (Volumen, 2013)

En el espacio que se dedica en la página web del Banco Santander para dar a conocer la sede corporativa, viene descrita de una manera más amable para sus trabajadores: se titula 'Pensada para los empleados' y, en él encontramos tres fotografías: la primera muestra a dos médicos con bata blanca y sus correspondientes estetoscopios comentando un posible informe en una sala de consulta completamente equipada. La segunda es una vista aérea donde se muestran las instalaciones deportivas, un gran lago y zona ajardinada. En la tercera podemos ver una actividad que se realiza en el patio de una escuela infantil. A continuación, un texto donde se comentan las comodidades para los empleados:

> La Ciudad Grupo Santander ofrece grandes ventajas a los trabajadores (…) cuenta con un Centro de Formación con capacidad para 600 alumnos (…) También existe un centro de educación infantil (…) En un recinto de estas características no podían faltar instalaciones deportivas: el centro deportivo dispone de un gimnasio dotado de todas las últimas innovaciones tecnológicas en *fitness* o clases deportivas colectivas, piscina cubierta, varias decenas de pistas de tenis y pádel, campos de fútbol 7 y fútbol 11, baloncesto y voleibol, volley-playa, un moderno circuito de jogging, un campo de golf (…) todo ello está comunicado por líneas internas de autobús. (Banco de Santander, sin fecha).

Vemos en ella una emulación de la ciudad tradicional con sus servicios dedicados a salud y educación, amplias zonas de ocio donde también tienen cabida una importante sala de exposiciones y locales de restauración, e incluso su propio transporte público para conectar los diferentes espacios. Todo ello, lógicamente, de gestión privada y con un acceso restringido, es decir, una ciudad privatizada. Esta no es una idea exclusiva de las empresas privadas, también la Comunidad de Madrid intentó construir una *Ciudad de la Justicia* ideada bajo la misma lógica, venta de las diferentes sedes distribuidas por la ciudad y concentración en un único punto, también en la zona noreste de Madrid. El discurso de la ciudad compacta versus la ciudad dispersa no es ajeno a estos proyectos.

Desde los años cincuenta hasta mediados de la década de los ochenta del siglo XX se produce en Madrid un desplazamiento de las industrias radicadas en la zona central de Madrid hacia la periferia, dando pie a un

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

vaciado industrial que permite liberar suelo y que genera nuevos usos de las parcelas (Pardo, 2004). En el caso particular de Madrid, el 80,2% del espacio de estas parcelas será reconvertido para uso residencial. Como resultado, surge un nuevo paisaje urbano condicionado por el nuevo uso del territorio. Lo que sugieren estos mapas es que estamos asistiendo a un nuevo vaciado, en este caso corporativo, en el que las grandes empresas reubican sus sedes en zonas alejadas del centro de la ciudad, y por lo tanto, generando un nuevo paisaje, tanto en las nuevas zonas como en el centro. Por ello, no sólo es interesante observar el desplazamiento de las sedes de estas empresas hacia los bordes de la ciudad para la creación de sus espacios privados, sino también entender qué sucede con los vacíos que dejan en el centro, especialmente, tras la crisis de 2008.

Según Harvey (2009), cada crisis del capitalismo requiere moverse hacia un "plano superior", y para ello indica cuatro elementos utilizados de manera superpuesta que sirven para conseguir ese ascenso de plano. El primero es la "penetración del capital en nuevas esferas de actividad organizando las formas de actividad preexistentes conforme a los métodos capitalistas" (Ibid.). Por ejemplo, resulta evidente la explotación bajo lógica del capital que se hace de la cultura en museos, centros culturales y exposiciones, a las que se exige un rédito económico. Parte de este vaciado corporativo da lugar a espacios dedicados a este tipo de consumo cultural. El segundo es el "crear nuevos deseos y necesidades sociales, desarrollando líneas de producto completamente nuevas (los automóviles y los aparatos electrónicos son excelentes ejemplos del siglo XX) y organizar el consumo de manera que se vuelva racional respecto al proceso de acumulación" (Ibid.). La introducción del *shopping* en la cultura del ocio genera y habilita nuevos espacios que ya no están situados tan solo en el centro comercial de la periferia de la ciudad, sino en los huecos que van dejando estas compañías. En tercer lugar "facilita y fomenta la expansión de la población a un ritmo consecuente con la acumulación a largo plazo" (Ibid.). Para ello, será necesario conseguir consolidar la ciudad dentro de un circuito turístico que permita que la aportación de población, en este caso fluctuante, sea suficiente como para poder mantener activos los espacios creados, ya que únicamente la población residente no sería suficiente para lograrlo. Por último, será necesario "expandirse geográficamente hacia nuevas regiones, aumentar el comercio exterior, exportar capital y en general expandirse hasta crear lo que Marx denomina el mercado mundial" (Ibid.). Podemos considerar al propio turista como una mercancía valorizable, y su tiempo de rotación será especialmente importante. Para ello será fundamental la mejora de los sistemas de transporte, y en este caso su bajo precio que permita la aceleración de ese sistema de rotación, y que fomente el uso del centro de la ciudad para un uso turístico. Aplicando este modelo, vemos como el desplazamiento del centro urbano hacia las ciudades corporativas ubicadas en la periferia, deja sitio al "lugar especializado" (Muñoz, 2008) que se caracteriza por ser un espacio en el que el ocio y el consumo cubren las necesidades de un turismo global, y sirven como modelo de nuevo crecimiento económico

2. Ciudad y datos

En los datos relativos al censo de locales y sus actividades, que forman parte de los datos abiertos que ofrece el Ayuntamiento de Madrid, podemos encontrar información relevante. Las cifras que se pueden consultar son mensuales, y de ellos, vamos a seleccionar únicamente los locales que en cada momento figuran como abiertos, excluyendo por lo tanto los que estén cerrados, en obras, o que se usen como vivienda. Estos a su vez se agrupan en diferentes categorías, siendo las más frecuentes 'Comercio y talleres mecánicos' (42,7%), 'Hostelería' (16,6%), 'Educación' (3,9%) y 'Sanidad' (3,6%) (véase la figura 3).

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

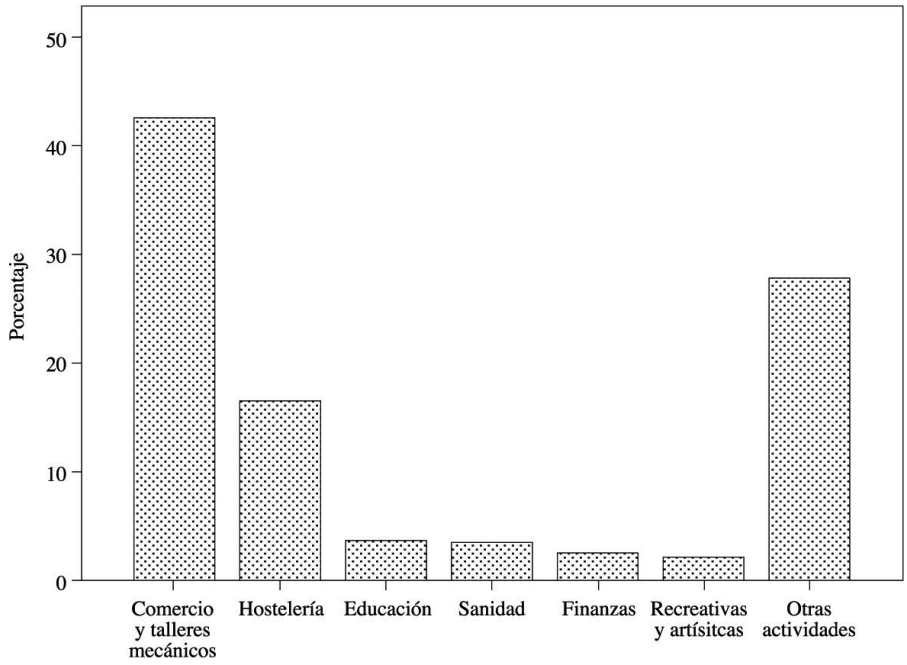


Fig. 3 Distribución de las actividades de los locales en Madrid.
Fuente: Ayuntamiento de Madrid

Ocio y consumo son rasgos que definen a la nueva ciudad orientada hacia el turismo. Será necesario por lo tanto ampliar la oferta de los negocios dedicados a satisfacer las nuevas necesidades que se generan en torno al nuevo modelo de espacio dedicado al recreo. La búsqueda de *nuevas experiencias* hace de la gastronomía un sector atractivo. El hecho de que se trate de una experiencia local también es importante, ya que dentro del mundo global, el turista va a buscar siempre esa pequeña diferencia que le permita sentirse parte integrada en la comunidad que visita. Este sector, junto con el del hospedaje serán de uso necesario para el visitante y son los que encontramos bajo la categoría de 'Hostelería'.

Para el análisis que nos interesa, vamos a dividir la ciudad en dos áreas. Una es la zona central, delimitada por el primer anillo de circunvalación de la ciudad que incluye el área interior de la calle 30 (M-30), conocida también como almendra central, y que engloba siete distritos: Tetuán, Chamartín, Chamberí, Salamanca, Retiro, Centro y Arganzuela. La otra es aquella que queda en la zona exterior y que corresponde a los catorce distritos restantes (ver figura 4).

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

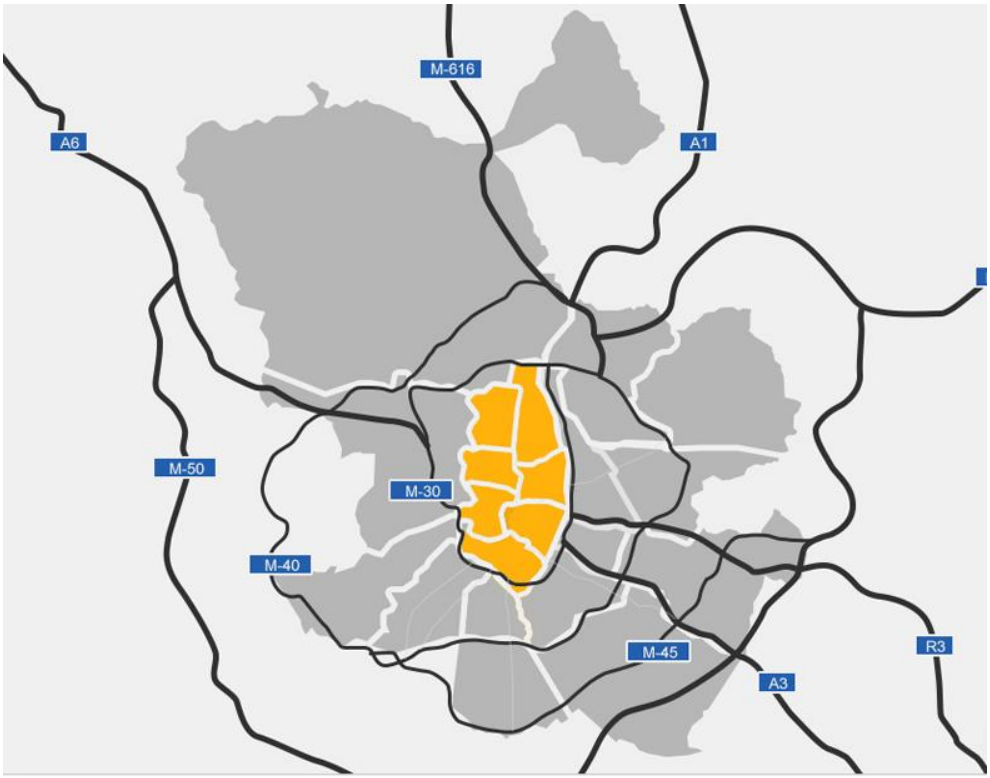


Fig. 4 Mapa de los 21 distritos de Madrid. En naranja los incluidos dentro de la circunvalación de la M-30. Fuente: Ayuntamiento de Madrid

El área de la zona exterior es significativamente más grande que la de la zona interior, pero a pesar de ello, la distribución de los locales no es tan grande como cabría esperar (del 57% frente al 43%, véase la figura 5).

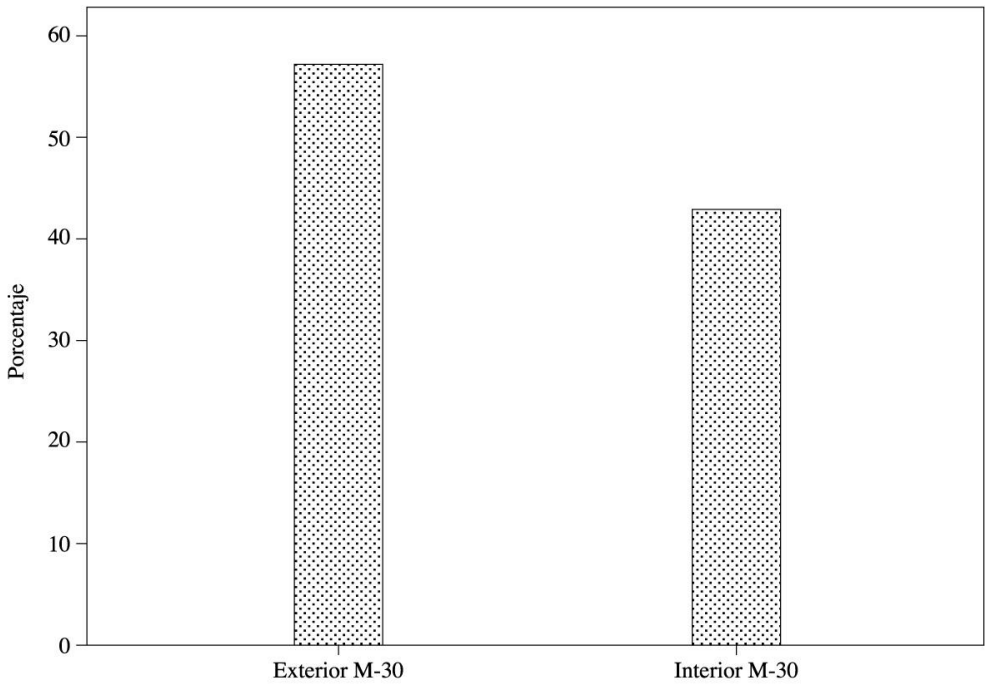


Fig. 5 Distribución por zonas de los locales en Madrid.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Fuente: Ayuntamiento de Madrid

Si en estas dos zonas analizamos los porcentajes de locales dedicados a las diferentes actividades, comenzamos a apreciar algunas diferencias: la cifra de locales dedicados a hostelería es cinco puntos mayor en la zona interior de la M-30 a la de los locales de la parte exterior, siendo la actividad en la que encontramos mayor diferencia. También es mayor el porcentaje de locales dedicados al comercio, pero sólo por un punto. Es significativo que el número de locales dedicado a servicios básicos para el residente, como la educación y la sanidad es mayor en la zona exterior (figura 6). Por lo tanto, una de las conclusiones que podemos extraer es que existe una especialización de los diferentes barrios de la ciudad, estando la zona central mejor preparada para las necesidades del visitante, mientras que la zona exterior tiene mejores servicios para el residente.

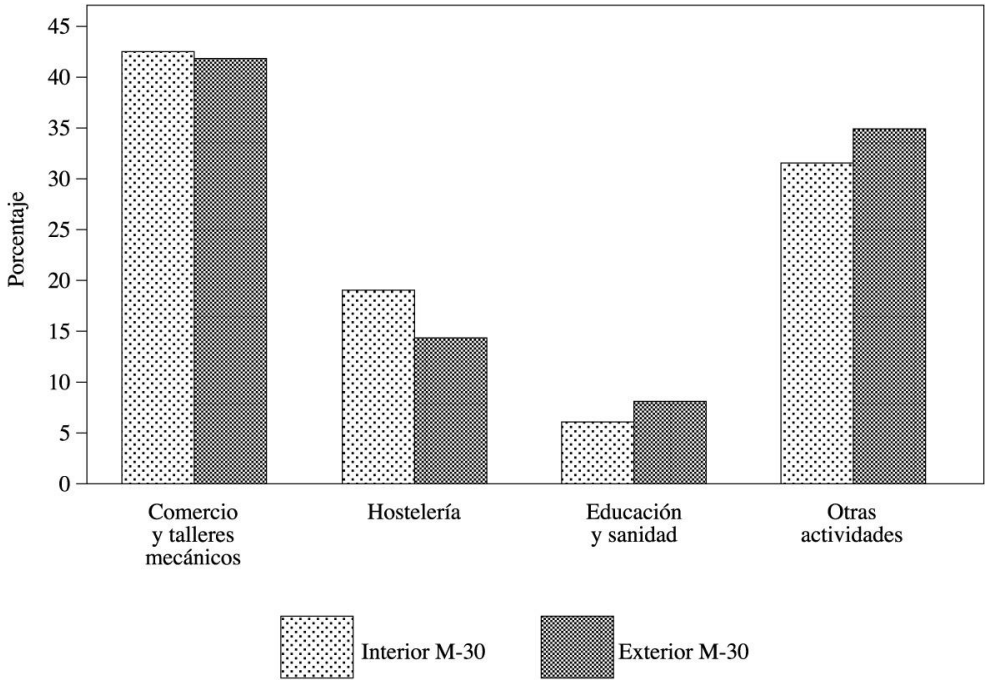


Fig. 6 Distribución por zonas de las actividades de los locales en Madrid.
Fuente: Ayuntamiento de Madrid

Los datos disponibles que pueden ser analizados, desde febrero de 2015 hasta abril de 2017, son de un periodo de tiempo demasiado breve como para poder tener conclusiones claras, pero como hemos dicho, podemos observar algunas tendencias. Si vemos la cantidad de locales dedicados a las principales actividades a lo largo de este periodo, vemos como la única actividad que aumenta el porcentaje, aunque sea ligeramente, es la de locales dedicados precisamente al segmento de la hostelería. Tanto comercio, como sanidad y educación y el resto se estancan o reducen sus porcentajes (figura 7).

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

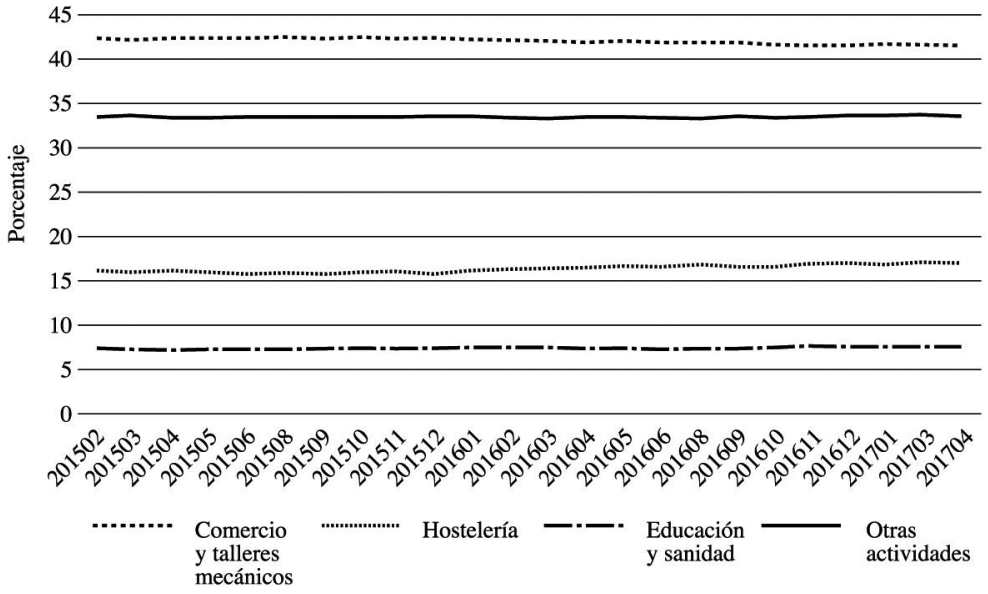


Fig.7 Evolución en función de las actividades de los locales en Madrid.
Fuente: Ayuntamiento de Madrid

3. La ciudad corporativa

La empresa de electrodomésticos AEG suele ser el ejemplo clásico cuando se habla de identidad corporativa. Los esfuerzos realizados por el tándem formado por Behrens y Neurath para dotar a la empresa alemana de una identidad propia, que consiguiese transmitir sus valores a través de su identidad gráfica, pero también de los productos que comercializaba, e incluso de sus edificios e instalaciones, no fueron en vano (Costa, 2004) Por ello hoy ocupan este lugar. Este trabajo es el que se entiende como la imagen que pretende proyectar una empresa: "la representación mental de un estereotipo de la organización, que los públicos se forman como consecuencia de la interpretación de la información sobre la organización" (Capriotti, 1992). Mucho se ha hablado en los últimos años de la importancia de crear una marca no solo para las empresas ya, sino también en torno a los países o ciudades. Un marca que genere una proyección de una cierta idea de ciudad, y que siga exactamente la lógica de la identidad corporativa que inaugurara la AEG para proyectar su imagen. La arquitectura es un elemento frecuentemente utilizado por las estructuras de poder a la hora de crear y transmitir una cierta imagen de la ciudad que representan. Pero más allá de la estructura física de los elementos, a la hora de generar esa nueva marca, hará falta acompañarla de una serie de experiencias que ayuden a construir dicha imagen. De la misma manera que para la AEG fue necesario unificar producto, comunicación y arquitectura bajo el paraguas de una marca reconocible para ofrecer la idea de electrodomésticos innovadores y fiables, la ciudad de Madrid utilizará su marca para promocionar su valor como ciudad de ocio, ligado a la cultura, la gastronomía o el *shopping*.

La intensificación de la competencia entre ciudades es señalada como una de las características de los proyectos neoliberales (Theodor et al., 2009), y los sectores de finanzas, cultura y turismo son, entre otros elementos, piezas clave a la hora de configurar una imagen urbana en la pugna con otras ciudades a la hora de atraer recursos económicos (Costa, 2004). En este caso, la promoción turística de la ciudad viene simbolizado por la marca ¡MADRID! que fue creada por la consultora Landor, y que en el caso de Madrid sirve como instrumento a la hora de posicionar la ciudad, dentro de la lógica neoliberal (Canosa y García, 2012). De este modo, la ciudad se plantea en si como una marca que debe conseguir transmitir unos ciertos valores, convirtiéndose en una ciudad corporativa, en la cual todos los elementos forman parte de una imagen total que unifique esfuerzos a

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

la hora de proyectar Madrid como un gran centro de ocio para el turismo dentro de un proceso de brandificación (Muñoz, 2010) en el que pasa ser una marca en sí misma.

4. Vistas de Madrid

A la hora de plantear los escenarios para estas Vistas de Madrid, quisiera centrarme en algunas de las principales características que definen los espacios creados en la ciudad neoliberal y en los que podemos observar la tensión entre el centro y la periferia.

En primer lugar, podemos hablar de la "especialización absoluta en monocultivos como el turismo y el abanico de usos vinculados al entretenimiento urbano" (Muñoz, 2010). Es evidente el nuevo uso que dan en este sentido algunas de las grandes empresas a las antiguas sedes localizadas en el centro, como puede ser el caso del edificio Telefónica de la Gran Vía, reconvertido actualmente en tienda-exposición de sus productos, y también centro cultural ligado a la sede de la Fundación Telefónica. Un caso similar es el de la Fundación Mapfre en el edificio anexo de su antigua sede del Paseo Recoletos.

En la manzana que forman el triángulo de las calles Alcalá, Sevilla y la Carrera de San Jerónimo, justo al lado de la Puerta del Sol, y en pleno centro turístico de la ciudad encontramos un gran espacio reconvertido para el ocio. Los edificios, que entre otros albergaran las sedes del Banco Español de Crédito y del Central Hispano, han sido rehabilitados para dar lugar a espacios dedicados al *shopping* y a la restauración dentro del denominado Complejo Canalejas, incluyendo uno de los iconos que parece debe poseer toda gran ciudad, la tienda Apple. Por último, el Complejo AZCA (situado en la Castellana, entre el Estadio Santiago Bernabéu y los Nuevos Ministerios) que fue proyectado como el distrito financiero de Madrid, se revitaliza en base a las grandes superficies, y en la página web de turismo del ayuntamiento viene definido como "*a mecca for shoppers*". Tanto el antiguo edificio de Altadis en la calle Eloy Gonzo, como el de Telefónica en Rios Rosas o la agencia Efe en Espronceda cuentan en sus planes de renovación espacios dedicados a la restauración o a zonas comerciales que no existían en los proyectos originales.

Como segunda característica, podemos observar aquellas áreas en las que "la pérdida relativa o incluso absoluta de control sobre la ciudad por parte de las instancias de gobierno público" (Muñoz, 2010). Las ciudades corporativas en si son, como hemos visto, una emulación de la ciudad tradicional, pero bajo un control privado. Pero en este apartado cabría señalar especialmente aquellos lugares en los que la normativa es adaptada y modificada en aras de fuertes inversiones privadas, que supuestamente deben revertir a posteriori sobre el conjunto de la sociedad. El Edificio España puede ser leído como uno de los lugares donde ha existido tensión entre los intereses públicos y los privados. La salida del proyecto del grupo de inversión Dalian Wanda provocó diferentes reacciones entre los diferentes grupos representados en el Ayuntamiento, reavivando el debate de los que pensaban que la normativa era más importante que la inversión, y los que anteponían ésta como motor económico. También en esta línea ha sido criticado el Centro Canalejas por beneficiarse de los cambios de catalogación de alguno de los edificios que lo forman. En concreto, las modificaciones introducidas en la Ley de Patrimonio Histórico han sido y acusadas de haberse realizado para favorecer un tipo de actuaciones inmobiliarias que benefician a determinados intereses privados, pero suponen una pérdida de patrimonio para la ciudad. Tanto en Canalejas como en la tienda Apple, se crea una especie de escenografía, en el que sólo se mantienen las fachadas originales de los edificios, mientras que el interior es completamente adaptado a las nuevas necesidades.

La veduta, dentro del género del paisaje, se distingue por ser una representación de un territorio no ficticio. Esto no quiere decir que deba ser una visión fiel de la realidad, sino más bien, una visión particular como veremos. Creo que es importante hablar de tres atributos que considero relevantes para esta serie fotográfica. El primero es el de resaltar en la veduta el concepto de visión laica. Alain Roger (2007) defiende que en la pintura

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

occidental, la invención del paisaje viene caracterizado por la unión de dos elementos: la laicización de la naturaleza, y el uso de una perspectiva que ayuda ordenarla, a componerla en diferentes planos. Este modo de desplazar hacia el fondo los elementos naturales, creando diferentes planos, le permite perder su carácter sacro. Es importante por lo tanto esta visión laica de los elementos representados en la configuración de la pintura de paisaje, de la cual es heredera posteriormente la veduta:

> Es más, ese orden de la escena, del espacio de la representación, sirvió no solo para hacer creíbles y verosímiles ciudades ideales o utópicas, sino que se proyectó sobre la imagen misma de la ciudad real, de Roma a Venecia, construyendo así el afortunadísimo género de la veduta, vistas de la ciudad y de sus arquitecturas a la vez pendientes de un afán progresivo de exactitud y precisión, en un proceso creciente de secularización del mundo y de la idea misma de ciudad que dejaba de ser figurada en sentido jerárquico, sagrado, ceremonial o monumental, para serlo en términos ciudadanos y laicos. (Rodríguez y Borobia, 2011).

Esta visión es la que se ha querido mantener en la serie fotográfica de Vistas de Madrid. Ciudadana y laica en el sentido de alejada de los elementos que configuran la visión oficial de la ciudad, de sus monumentos representativos, de su visión tópica, de su imagen corporativa. En las fotografías, las sedes de las empresas asumen ese papel de segundo plano, de fondo. En primer plano encontramos la naturaleza, las carreteras y autovías que cruzan por delante de ellas, mientras que los edificios quedan relegados al último plano. Esta voluntad por no mostrar las sedes de un modo institucional, en el que sean los elementos inequívocamente principales, es también una manera de mostrarlas desacralizadas, de eliminar su aura. Cuando Roger (2007) describe los paisajes de la Datar los define como "paisajes de-" de decepción, de desecho… Al constatar la poca cantidad de paisajes *naturales* que fotografiaron los comisionados señala:

> Le pregunté su opinión a Lucien Chabason, entonces jefe del gabinete del Ministro de Medio Ambiente. Me respondió 'Es el anti-cromo. Pero no hay lugar para sorprenderse cuando los artistas plantean algo tan fuerte. Es su papel. Están, como siempre, por delante de nosotros, anticipan nuestra experiencia'. Admito gustoso (…) que el arte ejerza esta función de anticipación (p. 122-123).

Estos *anti-cromos* de la Datar, como pueden ser también las postales alternativas de Francesco Jodice (1998), son laicas en el sentido de oposición al orden establecido, en oposición a la visión institucional o comercial de las zonas de nueva construcción en las ciudades. Por eso son anti, o alternativas, porque no representan lo esperado, y de ahí su importancia y capacidad de anticipación.

La segunda característica que debemos tener en cuenta es el lugar elegido a representar. En las primeras pinturas en las que el paisaje comienza a tener importancia, estos lugares son los *paisajes moralizados* (Busch 2001) en los que la naturaleza acompaña la escena bíblica, en lugares que no necesariamente identificados. Pero pronto comienzan a aparecer lo que consideramos propiamente pintura de paisaje, y entre esta, las escenas urbanas en la pintura holandesa, donde será habitual mostrar los diferentes usos de la ciudad. Por ejemplo, son habituales los paisajes invernales con patinadores, un retrato de los espacios del ocio (encontramos una analogía con las fotografías de Massimo Vitali o de Martin Parr retratando los momentos de ocio de la sociedad actual). Es el paisaje descriptivo holandés (Alpers, 1983) que alejado de la necesidad narrativa de la pintura italiana, supone una auténtica exploración del territorio. Heredero de este, nace lo que vamos a considerar propiamente las vistas de la ciudad, la veduta. Probablemente las venecianas sean las más recurrentes, y Canaletto uno de sus máximos exponentes a la hora de mostrar no solo la ciudad, sino también el ambiente y movimiento de la misma (Llorente, 2015). Detrás del auge del género se esconde una importante razón:

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

> A principios del siglo XVIII (…) el estado de Venecia declinaba. Con la mayor parte de su imperio perdido, la ciudad se convirtió en el escenario de la floreciente industria turística. Numerosos acaudalados visitantes extranjeros desembarcaron en la laguna veneciana para admirar las incomparables vistas y participar en la aparentemente interminable sucesión de carnavales, regatas, festivales y ceremonias públicas, ayudando a perpetuar los siete teatros, doscientos cafés y restaurantes, y los numerosos casinos y burdeles que ofrecía la ciudad. Eran los viajeros del Grand Tour del norte de Europa, y no los venecianos quienes comparaban las pinturas de vistas de Canaletto para recordar la majestuosa y etérea belleza de la ciudad. (Bumford y Finaldi, 1998)

El motivo pues por el que se pintaron estas vistas, o por qué el tema urbano tiene su momento de auge, está ligado de este modo al turismo en origen. La rica escuela italiana, y veneciana en particular, se nutre de la venta de sus cuadros a los participantes del Grand Tour, y en general a las clases pudientes del norte de Europa. Las regatas, la arquitectura de la ciudad, el Bucintoro… lugares y hechos para recordar de la ciudad. En las vistas que se presentan en la serie fotográfica de este capítulo, también encontramos edificios y localizaciones que pueden ser reconocidas por el ojo del visitante. Lugares que forman parte de un posible *Grand Tour* del siglo XXI, pero que, en vez de representar el imaginario para el turista, han sido modificados por él. Es la adaptación del paisaje urbano a las necesidades del nuevo viajero lo que da forma a estas vistas, y en ello radica su particularidad.

La elección del tema representado en la veduta, es también de gran importancia. El pintor escocés Thomas Jones viaja a Nápoles, y pinta una serie de *vedute* en las que llaman la atención los lugares seleccionados como motivo: una tapia, un balcón… vistas que reflejan el ambiente urbano, pero claramente alejadas de dónde sucede la acción de la ciudad o de la monumentalidad reconocible para el viajero. Esta elección del punto de vista, del lugar desde donde se mira y hacia donde se mira, es por lo tanto también parte de la ejecución personal que se hace de la *veduta*. El interés por Canaletto se incrementa al comprobarse que las vistas de Venecia no son fieles reflejos de la ciudad, sino interpretaciones (Corboz, 1974). Así es que, por último, en cuanto a características de las vedute, habría que hablar de la aportación que hace el autor del elemento representado, de la visión personal del lugar.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

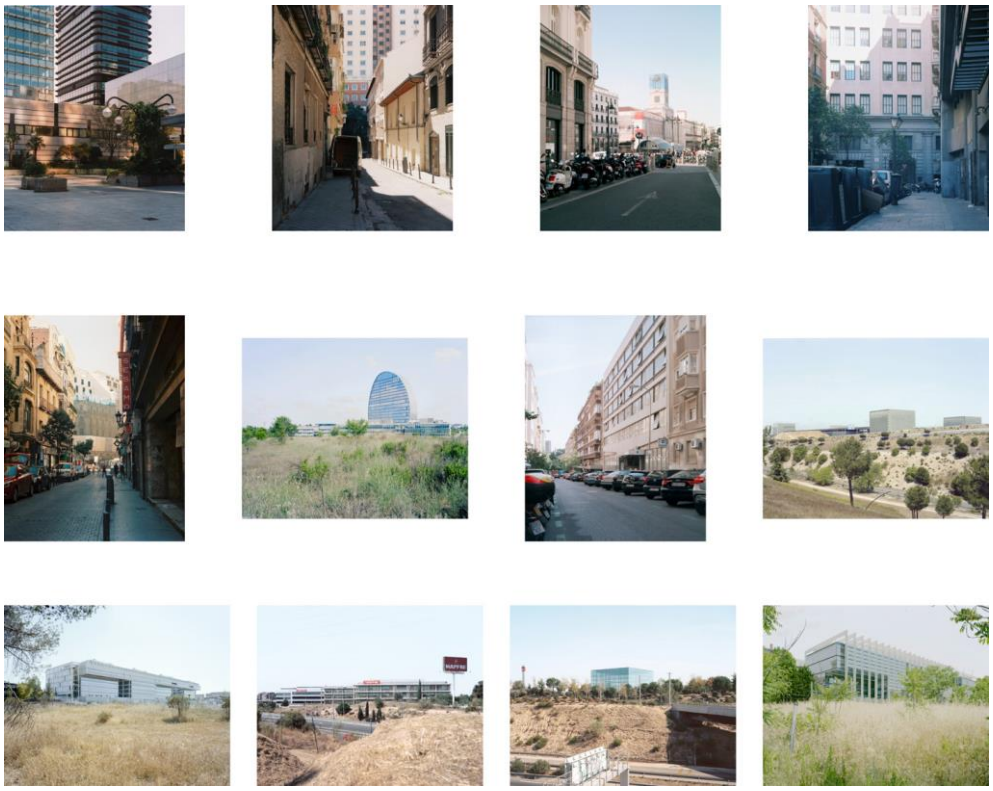


Fig.8 Vistas de Madrid. La ciudad corporativa. De izquierda a derecha y de arriba abajo: Azca; Edificio España, Tienda Apple en la plaza de Sol; Edificio Telefónica en la Gran Vía; Complejo Canalejas; Ciudad BBVA; Antigua sede de la agencia EFE; Distrito Telefónica; Sede en construcción del Banco Popular; Oficinas Mapfre; Ciudad Financiera del Banco de Santander; Campus Repsol.

El libro que presenta la serie *American nights* de Paul Graham (2003), comienza con una serie de fotos sobrexpuestas, de zonas suburbiales degradadas. A pesar de que las fotos son prácticamente blancas al estar sobre expuestas, si esforzamos un poco la vista podemos observar claramente elementos identificativos: coches, descampados, paradas de autobús, y en el centro de la imagen siempre un transeúnte de color que vaga por el escenario. Intercaladas, encontramos otras, esta vez perfectamente expuestas, de los suburbios para blancos, con cielos de azul perfecto y asfalto impoluto, vacías de gente. Hacia final del libro comienzan a aparecer otras, que de manera opuesta, están subexpuestas, mostrando un oscuro *downtown* de ciudad americana. Las personas que vamos encontrando representan un segmento de la sociedad invisibilizado. Aunque las fotografías han sido mostradas en ocasiones de manera aislada, la visión de la serie completa y en el orden previsto aporta mucha información sobre el proyecto. Por lo tanto, es un valor que la fotografía puede aportar a la visión clásica de la veduta: el hecho de trabajar en series. Aunque las imágenes puedan funcionar de manera individual, es también importante el hecho de que se pueda hacer una lectura lineal de ellas.

En estas vistas de Madrid (figura 8) encontramos dos formatos de imágenes: verticales y horizontales. Las primeras se corresponden a la ciudad densa, que encontramos en la parte central de Madrid, y que muestran el nuevo modelo de ciudad que va surgiendo. Por oposición, encontramos las imágenes horizontales, donde el modelo urbano se hace disperso, y que están formadas por las ciudades corporativas de la periferia. La serie se presenta como un viaje que comienza en la zona centro, y en el que poco a poco van a intercalarse fotografías de zonas más alejadas, hasta que llegamos a un punto en el que solo se muestran las nuevas áreas de expansión.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

5. La veduta *anticipada*

Podemos por lo tanto concluir una serie de ideas a la vista de este proyecto:

Dentro de la expansión territorial de la ciudad de Madrid, las grandes empresas tienen un papel fundamental, no solo a la hora de ejercer poder como agentes de presión, sino también con la elección de la ubicación y formato de sus sedes. En los últimos años observamos como en Madrid las empresas más importantes tienden a desplazarse desde el centro hacia la periferia. El hecho de construir las nuevas ciudades corporativas en las afueras hace que la relación de éstas con la ciudad cambie con respecto a la que tenían las antiguas sedes del centro.

La competencia entre ciudades por la atracción del capital hace que los barrios céntricos se esfuercen en ofrecer un tipo de servicios no tanto pensados para los habitantes sino más bien para el visitante, fomentando un tipo de gestión de la ciudad en la que priman los intereses economicistas, lo que supone una nueva manera de configurar la ciudad.

La veduta es un género plenamente actual, que continúa ejerciendo su capacidad para analizar y narrar la vida y uso de las ciudades.

A diferencia de las vistas venecianas, en las que se trataba de mostrar aspectos de la ciudad en los que el visitante pudiese reconocer su experiencia, estas nuevas son las vistas *anticipadas*, en las que se muestra la transformación de la ciudad que intenta adecuarse a las necesidades y expectativas del potencial turista-cliente en aras de hacer una ciudad más competitiva a la hora de pugnar con otras por la atracción de visitantes.

6. Referencias

ALPERS, S. (1987*). El arte de describir: El arte holandés en el siglo XVII*. Madrid: Hermann Blume.

BANCO DE SANTANDER. *Pensada para los empleados*. <http://www.santander.com/csgs/Satellite/CFWCSancomQP01/es_ES/Corporativo/Acerca-del-Grupo/Sede-corporativa/Pensada-para-los-empleados.html> Acceso 19 agosto 2017.

BOMFORD, D. y FINALDI, G. (1998). *Venice through Canaletto's Eyes*. Londres: National Gallery Publications Limited.

BORGDORFF, H. (2010) "El debate sobre la investigación en las artes". *Cairon: revista de ciencias de la danza*, nº13, 25-47.

BUSCH, W. (2001). "Landscape: the road to independence".en Frings, J.. *Landscapes from Brueghel to Kandinsky: The exhibition in honour of the collector Baron Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza*. (pp. 16-27). Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Publishers.

CANOSA ZAMORA, E. y GARCÍA CARBALLO, Á. (2012). "La construcción de la marca Madrid", en *Cuadernos Geográficos*, 51, 195-221.

CAPRIOTTI, P (1992). *La imagen de empresa: estrategia para una comunicación integrada*. Barcelona: Consejo Superior de Relaciones Públicas de España.

CORBOZ, A. (1975). "Sur la prétendue objectivité de Canaletto", en *Arte Veneta / Istituto Di Storia Dell'Arte, Università Di Padova*. 205-218.

COSTA, J. (2004). *La Imagen de marca: un fenómeno social*. Barcelona : Paidós.

VOLUMEN. *Entrevista a Alfonso Millanes*. <http://volumen-mo.com/blog/2013/09/> Acceso 19 agosto 2017.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

GARCÍA ALGARRA, F.J. (2011). *De Gran Vía al Distrito C. El patrimonio arquitectónico de Telefónica*. [Tesis doctoral no publicada]. UNED, Madrid.

GRAHAM, P. (2005). *Paul Graham: American night*. Gottingen: Steidl MACK.

HACKWORTH, J. (2007*). The neoliberal city: Governance, ideology, and development in American urbanism*. Ithaca, N.Y: Cornell University Press.

HARVEY, D. (2009). *Espacios del capital: hacia una geografía crítica*. Madrid: Akal.

JODICE, F., y PETRAGLIA, S. (1998). *Cartoline dagli altri spazi*. Milano: Motta fotografia.

LOUKAITOU-SIDERIS, A., y BANERJEE, T. (1998). *Urban design downtown: Poetics and politics of form*. Berkeley: University of California Press.

LLORENTE, M. (2015*). La ciudad: huellas en el espacio habitado*. Barcelona: Acantilado.

MUÑOZ, F. (2010). *Urbanalización paisajes comunes, lugares globales*. Barcelona: Gustavo Gili.

PARDO ABAD C. J. (2004*). Vaciado industrial y nuevo paisaje urbano en Madrid: Antiguas fábricas y renovación de la ciudad*. Madrid: Ediciones La Librería.

RODRÍGUEZ, D. y BOROBIA, M. (2011). *Arquitecturas pintadas: Del Renacimiento al siglo XVIII*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza.

ROGER, A (2007). *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.

THEODORE, N., PECK, J. y BRENNER, N. (2009). "Urbanismo neoliberal: la ciudad y el imperio de los mercados", en *Temas Sociales*, 66, 1-11.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE FOTOGRAFÍA

Congreso Internacional sobre Fotografía
UPV, 5 y 6 octubre 2017

Doi: http://dx.doi.org/10.4995/CIFo17.2017.6763
ISBN: 978-84-9048-604-7

Imaginando los lugares e idealizando el arte a través de la fotografía e internet

Ana Martí Testón
Universitat Politécnica de Valencia. anmartes@upv.es

Abstract

The reproduction of the cultural heritage and objects included in museums and collections has been carried out since the origins of art. But there are two key moments in the reproduction of artworks that we want to analyse and compare: the birth of photography in 1839 and the rise of digitization and the internet today. In this article we have compared the two events to analyse the need to reproduce and to communicate the works, as well as the consequences they have had in the society in both periods so that the conclusions could help us in future investigations.

Since the birth of photography, this has been considered as an ideal tool to classify the reality and establish testimonies of experiences. That nineteenth-century impulse to locate, record and control heritage is still present in our society. Museums are digitizing their collections compulsively with the intention of making them more accessible. However, these initiatives are far from demonstrating that they serve as a real incentive to increase society's interest in this heritage.

Keywords:

Art reproduction, Photography, idealisation, heritage, digitization, museums, internet

Resumen

La reproducción del patrimonio cultural y de los objetos incluidos en los museos y las colecciones se ha venido realizando desde los orígenes del arte. Pero existen dos momentos clave en la reproducción de obras de arte que queremos analizar y comparar: el nacimiento de la fotografía en 1839 y el auge de la digitalización e internet en la actualidad. En este artículo hemos comparado los dos acontecimientos para analizar la necesidad de reproducir las obras y comunicarlas, así como las consecuencias que han tenido en la sociedad en ambos períodos para que las conclusiones nos ayuden en futuras investigaciones.

Desde el nacimiento de la fotografía, ésta ha sido considerada como una herramienta ideal para clasificar la realidad y establecer testimonios de las experiencias vividas. Aquel impulso

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

decimonónico de localizar, registrar y controlar el patrimonio sigue presente en nuestra sociedad. Los museos están digitalizando sus colecciones compulsivamente con la intención de hacerlas más accesibles. Sin embargo, estas iniciativas siguen lejos de demostrar que sirvan por sí mismas de incentivo real para aumentar el interés de la sociedad por este patrimonio.

Palabras clave:

Reproducciones de arte, fotografía, idealización, patrimonio cultural, digitalización, museos, internet.

1. Introducción: El auge de la reproducción del patrimonio cultural

Una de las principales limitaciones respecto al acceso al patrimonio cultural por parte de la sociedad es que las diferentes obras, objetos, lugares o gentes, se encuentran distribuidos por la geografía, y para acceder a ellos (ej. con la intención de estudio, educación, y / o disfrute) los interesados deben viajar, lo que requiere invertir tiempo y dinero, siendo estos dos obstáculos adicionales que limitan el acceso a dicho patrimonio.

Con la intención de mejorar la conservación y difusión de estas obras, muchas instituciones han reproducido una copia de los objetos que muestran a las personas que por alguno de los motivos ya citados no podían disfrutar de ellos. Las técnicas utilizadas para reproducir estas obras han ido evolucionando a lo largo del tiempo, puesto que el arte ha sido susceptible de ser reproducido prácticamente desde sus orígenes. Pero existen dos momentos clave en la reproducción de obras de arte: el nacimiento de la fotografía en 1839 y el auge de la digitalización e internet en la actualidad. En este artículo pretendemos comparar los dos acontecimientos para extraer conclusiones que nos ayuden en futuras investigaciones.

1.1. Objetivos de la investigación

Por lo tanto, uno de los principales objetivos de esta investigación es analizar el impacto que ha supuesto la reproducción de obras de arte en los dos períodos concretos: en el nacimiento de la fotografía en el S.XIX y el auge de la digitalización e internet en el S.XXI.

Además, queremos entender la necesidad de reproducir las obras y comunicarlas en los dos periodos y las consecuencias que han tenido en la sociedad.

2. La fotografía como herramienta para reproducir el patrimonio cultural

2.1. La fidelidad respecto a lo reproducido

Ya en la prehistoria, las pinturas rupestres eran reproducidas y copiadas, y en el Quattrocento, así como en el Barroco, Neoclásico o Romántico, las obras de los grandes maestros eran imitadas por los discípulos con la intención de mejorar la técnica o incluso difundir sus obras.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Pero el nacimiento de la fotografía en 1839 supuso una importante revolución en este campo, así como en otros, pues muchos científicos, exploradores y apasionados del nuevo invento vislumbraron una nueva oportunidad para reproducir las obras y presentarlas a un público más amplio de un modo mucho más instantáneo, mejorando notablemente los resultados de la técnica que antecedía a la fotografía: el grabado.

Imagen 1. Heliograbado realizado por Joseph Nicéphore Niepce en 1826
Copia del grabado de Isaac Briot de 1650 con el retrato del Cardenal Ambroise.
22.8 x 13 cm, Museo de Orsay, Paris.

Imagen 2. El taller de Daguerre, Daguerrotipo realizado por Daguerre en 1837.
Société française de photographie, París.

Desde sus orígenes, una de las tareas primordiales de la nueva invención de Daguerre fue la reproducción de obras de arte. Tanto es así, que la invención fue alabada incluso por sus detractores, pues la fotografía permitía la reproducción fiel del original (Dominique de Font-Réaulx, Joëlle Bolloch, 2006). La fotografía pretendía acercarse a las bellas artes y por ello copiaba de la pintura los encuadres y temas: retrato, bodegón, paisaje, etc.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Los daguerrotipos reproducían las obras de arte con una nitidez que ha sido difícil de superar por otras técnicas fotográficas posteriores, llegando a realizar fotografías estereoscópicas que permitían una reproducción tridimensional de las esculturas.

Imagen 3. Mujer con medias, escultura de James Pradier,
Daguerrotipo estereoscópico realizado entre 1851-1852, 65x55 mm,
Biblioteca Nacional de Francia.

2.2. La masificación de las copias del patrimonio

A partir de 1841 William Talbot inventa el negativo fotográfico del que se podían realizar múltiples copias y posteriormente, cerca de 1860, mejoraron las técnicas de reproducción de imágenes gracias a la industrialización del proceso. Las copias de las obras se multiplicaron y se imprimieron reproducciones de estas en tarjetas de visita, álbumes coleccionables y pequeñas postales, produciendo un fenómeno de masas en sí, tanto por su extensa difusión, como por su uso como vehículo de socialización y objeto de distracción. Además, ese potencial de reproducción masiva le otorgó un carácter de mercancía, como señalarían Adorno y Horkheimer, dada su estandarización y estereotipación de los lugares que se representaban y el modo en que se hacía (Colorado Nates, 2013), desarrollando a partir de entonces un papel crucial en la reproducción, circulación y el conocimiento de las obras de arte y lugares que se reproducían.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Imagen 4. La puerta de Husainabad, Lucknow, India. Samuel Bourne, 1865, Fotografía a la Albumina.

La fotografía fue además una herramienta que utilizaron los pintores para desarrollar sus obras y dada su cualidad para reproducir fielmente la realidad, desde entonces cambió radicalmente el modo en que estos pintaban, pues ya no era necesario copiar la realidad. Como consecuencia, los artistas se centraron en la propia expresividad de los medios, además de estar influidos por los nuevos puntos de vista y encuadres que ofrecía la fotografía. Recordaremos como en 1855 la fotografía fue desplazada del Palacio de Bellas Artes al Palacio de la industria junto a otros inventos. Y ese mismo año, el pintor Gustavo Couvert fue rechazado del salón y expuso su obra "El taller del pintor" en una exposición que tituló "Realisme" donde criticaba entre otras cosas si la finalidad del arte era la reproducción exacta de la realidad (Rafael Levenfeld, Valentín Vallhonrat, 2015).

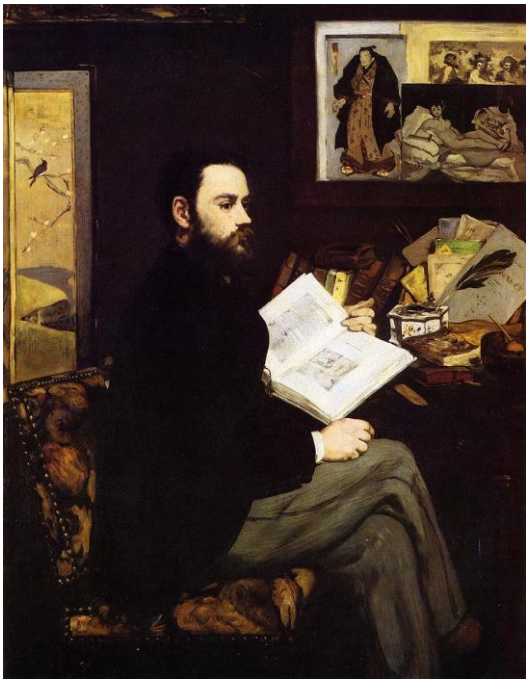


Imagen 5. Eduard Manet, Retrato de Émile Zola, 1868
Óleo sobre lienzo 146,3 cm × 114 cm
Museo de Orsay, París.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

3. El auge del patrimonio cultural y la democratización de la cultura

A mediados del siglo XIX, Europa vivió un auge romántico ensalzando el interés por el patrimonio cultural y exótico. Como consecuencia, se crearon los primeros museos nacidos a causa de la expansión colonial decimonónica que combinaba la curiosidad por lo extraño y el desarrollo del espíritu científico que se vio animado por las teorías del evolucionismo (Hernández, 2005: 232).

Por ello, no es casualidad que surgiera al mismo tiempo el interés por el patrimonio cultural, el nacimiento de la fotografía y el auge por la reproducción de las obras y la representación de los lugares exóticos. Según Antonio Ariño, en esta época, podemos reconocer la existencia de un movimiento global de patrimonialización de la cultura que "se hace evidente en el descentramiento de occidente, tras el fin del colonialismo, y el desafío correlativo lanzado por las nuevas naciones, cuando reclaman la restitución de sus patrimonios expoliados" (Ariño, 2010). Precisamente, algunos de los primeros fotógrafos, especialmente los Calotipistas, estaban atraídos por la literatura romántica y los libros de viajes y realizaron gran cantidad de imágenes en las que representaban los lugares lejanos.

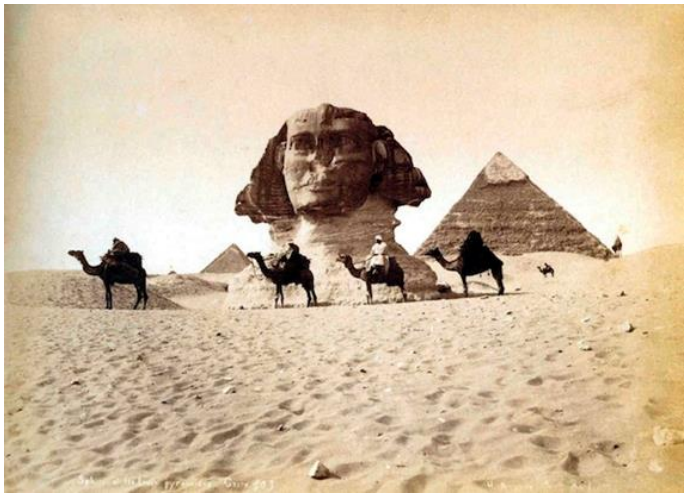


Imagen 6. Fotografía de Maxime Du Camp 1849
Du Camp fue uno de los primeros reporteros de viajes.

Según Ariño, esta fiebre de nostalgia y conservacionismo que subyace en las prácticas patrimonializadoras, suele ignorar en qué medida conservar es transformar y fetichizar. (Ariño, 2010). Y ciertamente llegados a este punto nos preguntamos si realmente los lugares y obras reproducidos eran fieles a la realidad que representaban, puesto que en todo proceso de construcción de identidades se produce una interpretación y selección (mitificación y sacralización) de lo representado, que otorga sentido a la nueva identidad (Hernández, 2005). Las fotografías de las postales de las *carte de visit* ya comentadas, que representaban la reproducción de las obras de los museos y de los trajes típicos de cada región contribuyen a perpetuar esas identidades, "La larga vida de los estereotipos y su proliferación indican que estos ejemplos de fantasía colectiva respondían a los deseos de una sociedad por distinguirse" (Bourdieu, 2003).

3.1. La idealización del patrimonio

Esa dimensión identitaria del patrimonio perseguía representar una identidad y una imagen de una práctica cultural idealizada. Con la intención de remarcar y reforzar la cultura propia se buscaba la comparación con las culturas ajenas y lejanas, y como resultado, las escenas se idealizaron según la mirada del fotógrafo extranjero. Según Peter Burke, "La importancia de la distancia social y cultural resulta especialmente clara en aquellos

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

casos en los que el fotógrafo es ajeno a la cultura que retrata, generando estereotipos de los otros" ... "La invención consciente o inconsciente de la otra cultura opuesta a la propia" (Burke, 2001). "Tanto si son pinturas cómo si se trata de fotografías, lo que recogen los retratos no es tanto la realidad social, cuanto las ilusiones sociales, no tanto la vida corriente, cuanto una representación especial de ella" (Burke, 2001).

Según Ariño, "el patrimonio cultural ha estado vinculado siempre a unas bases sociales, y mediante esta, a una comunidad imaginada. En los orígenes, la idea era la apropiación de los tesoros aristocráticos por el estado-nación, y la creación por éste de museos nacionales para expresar su continuidad histórica, su identidad y su proyección futura" (Ariño, 2010). Somos conscientes de como los museos y otras instituciones culturales han custodiado objetos valiosos que a su vez han difundido para mejorar tanto la imagen de esta institución como el estado o nación que representan, facilitando el acceso a las obras que antes pertenecían a una colección privada. En el último siglo, se han reproducido una gran cantidad de obras de arte y se han comercializado en forma de calendarios, ilustraciones para libros de texto, postales, etc… Favoreciendo de este modo la idealización del patrimonio cultural.

3.2. Las teorías de Walter Benjamín y el aura de la obra de arte

Tal fue el impacto de la reproducción de obras en la sociedad de principios del siglo XX, que, en 1936, el filósofo Walter Benjamín escribió uno de los textos más relevantes de estética: "La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica". Alarmado por la repercusión que el cine y la fotografía tuvieron en el campo del arte, se preocupó por las transformaciones que en ese momento se estaban desarrollando en las formas de expresión artística y en la propia naturaleza de la obra arte. Según sus conclusiones, estas transformaciones anticipaban otras de carácter político y social. Como ya es bien conocido, Benjamín argumenta que la reproducción técnica de las obras de arte destruye su "aura", quitándoles así algunos atributos que hacen que esa obra original adquiera el valor social que le corresponde (Benjamin, 2010).

Durante el siglo XX se ha intentado acercar el arte a la sociedad con el afán de democratizar la cultura y hacerla más accesible a las clases más bajas. Y si bien es cierto que se han construido gran cantidad de museos y se han reproducido muchas de las obras y monumentos en distintos soportes (como por ejemplo los libros de texto), parece que esta democratización no se ha realizado con la intención de mejorar la cultura general de la sociedad, sino que pareciera que la masiva comunicación de determinados bienes culturales en detrimento de otros ha reforzado determinados iconos culturales que han adquirido por ello una nueva "aura" gracias a su reproductibilidad. Si bien perdieron su "aura" al ser reproducciones y copias de originales, la han vuelto a ganar a costa de insistir en la comunicación y divulgación de determinadas obras. Según Bourdieu, la transmisión escolar cumple siempre una función de legitimación, "aunque no sea más que por la consagración que confiere a las obras que constituye como dignas de ser admiradas por el hecho de transmitirlas y contribuye por ello a definir la jerarquía de los bienes culturales y los grados de legitimidad" (P. Bourdieu; A. Darbel, 2004).

Según Néstor García y Agustín Santana es importante tener en cuenta los efectos negativos y las consecuencias que puede causar la sobreexplotación del patrimonio; "El desarrollo urbanístico y el turismo entendido como un fenómeno de masas puede alterar las funciones y los significados de los referentes patrimoniales. El reducir el patrimonio a mero producto de consumo, la idealización de la realidad, el patrimonio-ficción, representado para los otros, o el convertir las zonas deprimidas social y económicamente en reservas naturales y "culturales" favorecen la despatrimonialización" (Marcos Arévalo, 2010).

En el siglo XXI, hemos experimentado una nueva revolución en la comunicación de las obras de arte y su reproductibilidad que ha sido entendida por muchos como una nueva vía de democratización de la cultura. Acercando las obras de arte y el conocimiento a aquellas personas que no disponen de los medios que hemos

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

comentado al inicio del texto, como el tiempo o dinero, para desplazarse a los museos o lugares en los que se encuentra ese patrimonio cultural.

4. La revolución digital

4.1. Una nueva revolución tecnológica en la reproducción de las obras.

Desde 2008, la mayoría de museos y archivos han gastado y están gastando, grandes cantidades de dinero y tiempo en digitalizar sus colecciones con la intención de hacerlas más accesibles al público en general (European Commission, 2015) (Natasha Stroeker, René Vogels, 2014). Grandes proyectos, como Google Art Project o Europeana pretenden acercar la cultura a la sociedad eliminando determinadas barreras físicas a través de internet (Poll, 2010).

Las tecnologías digitales han permitido a los museos llegar a audiencias de todo el mundo a una velocidad hasta ahora impensable. Las colecciones digitalizadas y mostradas en internet nos permiten, además, mostrar al público online el 80% de los tesoros que se encuentran ocultos en los almacenes, custodiados allí por cuestiones de conservación o limitaciones del espacio expositivo.

En efecto, en los últimos años se han desarrollado algunas técnicas de reproducción de obras de arte que hace unos años habríamos pensado imposibles: la realidad aumentada posibilita la incorporación de datos digitales sobre el espacio real y permite, por ejemplo, la reconstrucción de unas ruinas en un centro arqueológico para una mejor comprensión de ese patrimonio. Se han desarrollado escáneres láser que permiten digitalizar esculturas y objetos obteniendo millones de puntos de resolución. Podemos crear objetos virtuales en 3D y mostrar el interior de las piezas que se tendrían que exponer cerradas. Se han escaneado pinturas con una resolución tan alta, que cuando aumentamos el zoom podemos ver detalles que hasta el momento eran imperceptibles para el ojo humano.

Imagen 7. Video Mapping de Sant Climent de Taüll

4.2 Un nuevo intento de democratización de la cultura

Las iniciativas que facilitan el acceso online a reproducciones de los objetos museables, siguen estando lejos de demostrar que sirvan por sí mismas de incentivo real para aumentar el interés de la sociedad por su patrimonio. De hecho, algunos estudios recientes muestran el poco uso de estas colecciones digitalizadas y, por lo general, el poco tiempo dedicado en cada una de ellas (Villaespesa, 2014).

Estos avances siguen siendo insuficientes para garantizar un acceso democrático a los contenidos, puesto que no sólo es cuestión de estar en Internet, de ser accesible en cualquier momento y desde cualquier lugar, sino de

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

desarrollar mecanismos que incentiven la curiosidad de la sociedad por este tipo de contenidos frete a la feroz competencia de muchos otros también accesibles desde internet.

En esta línea, algunos museos han optado por basar su estrategia digital en salir del espacio expositivo del museo y colgar las copias digitales y animadas en lugares públicos como el metro o los aeropuertos en un nuevo intento de acercar el arte a la sociedad. Pero resulta complicado que estas acciones obtengan el resultado deseado, pues para democratizar la cultura hace falta algo más que la repetición y sobre abundancia de las imágenes ya idealizadas.

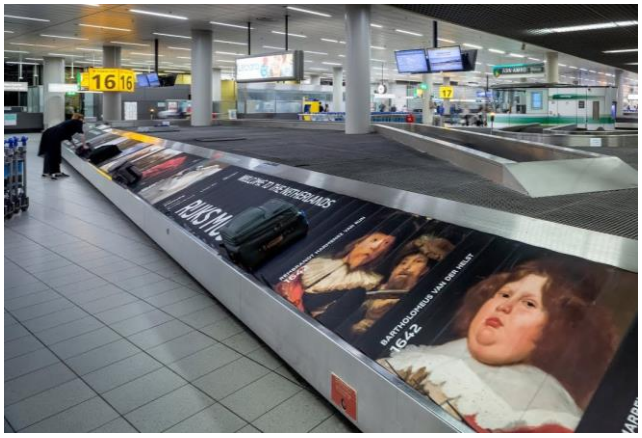


Imagen 8. Ejemplo cinta transportadora con reproducciones de obras del Rijksmuseum en el aeropuerto de Schiphol, septiembre 2017.

Según el sociólogo Bourdieu, la frecuentación de los museos obedece a una lógica de la comunicación en la que el museo propone información que se dirige a todos los sujetos de la sociedad, pero que solo adquiere sentido y valor para aquellas personas que son capaces de descifrarla y disfrutarla (P. Bourdieu; A. Darbel, 2004).

Los principales predictores demográficos a la hora de determinar la participación cultural siguen siendo el nivel educativo y los antecedentes familiares (European Agenda for Future, 2012); La pretendida democratización de la cultura deberá pasar por lo tanto por la integración de nuevos perfiles, y evitar que, como hasta ahora, el perfil de las audiencias de los museos online presente la misma composición social que las de los museos físicos tradicionales. El sentimiento de disociación con el arte (o la cultura en general), la falta de comprensión de las obras y la competitividad con otras actividades de ocio y tiempo libre, son las principales barreras que nos encontramos hoy en día a la hora de acceder a la cultura, derivadas todas ellas de las desigualdades sociales, educativas y de hábitos (European Agenda for Future, 2012).

En este contexto, el encuentro con la obra digitalizada debe permitir algo más que su pura representación visual en una pantalla de ordenador o móvil. Pero una gran mayoría de las colecciones online de los museos que hemos investigado, están diseñadas para ser utilizadas por especialistas, con estructuras de búsqueda complejas que presuponen que los visitantes saben lo que quieren encontrar. Lamentablemente, muchos ciudadanos no tienen la base cultural o la experiencia suficiente para explorar estas bases de datos del mismo modo en que lo hacen los expertos y como consecuencia, se desmotivan.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

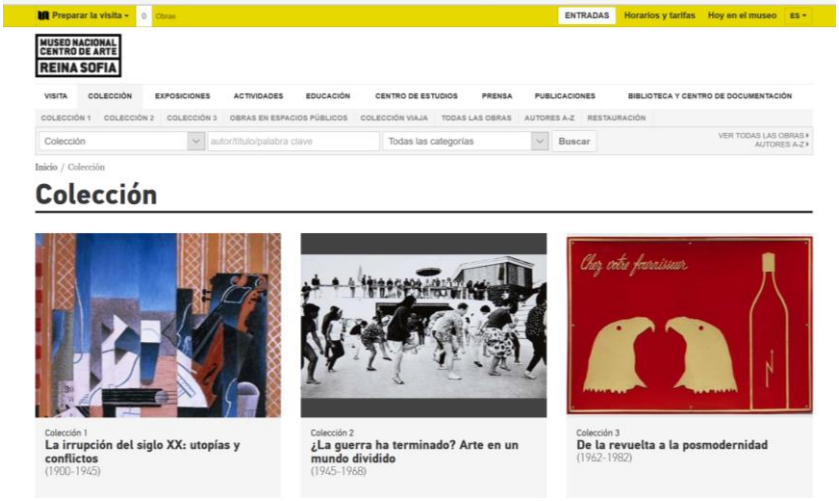


Imagen 9. Pantalla de la página principal de exploración de colecciones digitales del museo Reina Sofía de Madrid.

Durante los dos últimos años desde nuestro grupo de investigación hemos realizado algunas experiencias en las que utilizamos la realidad aumentada en el contexto expositivo real y virtual utilizando técnicas de visualización de obras interactivas que proceden entre otros del mundo de los videojuegos. En esta línea, también hemos mejorado la narratividad vinculada a las imágenes para que el *story telling* relacionado con las reproducciones de las obras incite a continuar explorando y aprendiendo.

Imagen 10. Ejemplos de algunos de los desarrollos que hemos realizado en 2017.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Imagen 11. Ejemplos de algunos de los desarrollos que hemos realizado en 2017.

5. Conclusión

El patrimonio cultural tiene un gran potencial comunicador y los museos son considerados lugares ideales donde contar historias y provocar el diálogo entre los visitantes y expertos con el objetivo de crear y transmitir conocimiento. En la actualidad, en lo referente a la reproducción de las obras mediante las tecnologías más avanzadas, podemos comprobar que este potencial comunicador se ve disminuido porque: por un lado, carecemos del objeto real y de su "aura", y por otro, no se utiliza ninguna estrategia que motive una exploración.

La tecnología, por sí misma, no es capaz de dar vida a los objetos virtuales, y por este motivo resulta fundamental desarrollar técnicas que inciten el interés en estos objetos. Pero hasta el momento, los ejemplos que encontramos nos indican que se ha hecho todo lo contrario: se muestran las imágenes de las obras desvinculadas unas de otras sin ningún tipo de narrativa que incite a explorarlas, sino que por la mera repetición se genera un discurso cerrado que no contribuye más que a idealizar este patrimonio.

Todavía hoy algunos de los argumentos de Walter Benjamín siguen siendo relevantes, especialmente en lo referente a la priorización del acto de ver, el aumento de la velocidad a través de la cual se procesa la imagen, o el hecho de que la imagen técnicamente reproducible está descontextualizada de la realidad en la que se creó (Cuadra Á.).

La fotografía fue para Benjamín una tecnología verdaderamente revolucionaria de la reproducción, que se acercaba a una herramienta política. Pero en los tiempos de la reproductibilidad técnica digital, podemos considerar que la obra de arte se ha tornado en un mero significante, debido a la sobre abundancia de imágenes se ha convertido en una mercancía de la información y la diversión.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

6. Referencias

Ariño, A. (2010). *Prácticas culturales en España desde los 60 hasta la actualidad.* Barcelona: Ariel, Planeta.

Imaginando los lugares e idealizando el arte a través de la fotografía e internet

Benjamin, W. (2010). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* . Casimiro Libros.

Bourdieu, P. (2003). *Un arte medio* . Barcelona: Gustavo Gili.

Burke, P. (2001). *Visto y no Visto. El uso de la imágen cómo documento histórico.* Barcelona: Crítica.

Colorado Nates, Ó. (14 de septiembre de 2013). *oscarenfotos.com*. Recuperado el 10 de septiembre de 2017, de https://oscarenfotos.com/2013/09/14/la-fotografia-como-fenomeno-de-masas/#_edn7

Cuadra, A. (2006). La obra de arte en la epoca de su hiperreproducibilidad digital. *Re-Presentaciones, Periodismo, Comunicación y Sociedad*(2), 31-46.

Cuadra, Á. (s.f.). La obra de arte en la época de su hiperreproductibilidad digital. *Torre de Babel Ediciones*.

Directorate General for education and culture. (2013). *CULTURAL ACCESS AND PARTICIPATION REPORT, Special Eurobarometer 399.* European Commission.

Dominique de Font-Réaulx, Joëlle Bolloch. (24 de junio de 2006). *Art Works And Their Photographic Reproduction.* París: Musée d'Orsay.

European Agenda for Future. (2012). *Policies and good practices in the public arts and cultural institutions to promote better access to and wider participation.* European Union.

European Commission. (2015, November 16). *Member States progress reports for 2013-2015 on the implementation of the 2011 Recommendation on digitisation, online accessibility and digital preservation.* Retrieved December 20, 2015, from https://ec.europa.eu/digital-agenda/en/news/2015-national-reports-digital-preservation

Jameson, F. (2010). *Reflexiones sobre la postmodernidad.* Madrid: Abada.

Marcos Arévalo, J. (2010). El patrimonio como representación colectiva. La intangibilidad de los bienes culturales. *Gazeta de antropología, 26*(1).

Natasha Stroeker, René Vogels. (January de 2014). *Survey Report on Digitisation in European Cultural Heritage Institutions 201.* Obtenido de http://www.enumerate.eu/fileadmin/ENUMERATE/documents/ENUMERATE-Digitisation-Survey-2014.pdf

P. Bourdieu; A. Darbel. (2004). *El amor al arte, los museos europeos y su público.* Ediciones Paidos Iberica.

Poll, R. (2010). Numeric Statistics for the digitalisation of the European Cultural Heritage. (Program, Ed.) *44*(22), 122-131.

Rafael Levenfeld, Valentín Vallhonrat. (2015). El mundo al revés. El calotipo en España. Pamplona: Museo Universidad de Navarra.

Sontag, S. (1996). *Sobre la Fotografía.* Barcelona: Edhasa.

Valery, P. (1999). *Piezas sobre arte.* ANTONIO MACHADO.

Villaespesa, E. (2014). *Digital Audinece Reserach Report: Understanding Visitors' Motivation and Usage of the Online Collection.* London: Tate Digital.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE FOTOGRAFÍA

Congreso Internacional sobre Fotografía
UPV, 5 y 6 octubre 2017

Doi: http://dx.doi.org/10.4995/CIFo17.2017.6765
ISBN: 978-84-9048-604-7

Sospechosos imaginarios: el retrato compuesto en el ámbito artístico por medio de los dispositivos fotográficos policiales.

Sergio Luna Lozano[a]
[a]Universidad Politécnica de Valencia (serlulo@gmail.com)

Abstract

This paper traces a historical path through different devices, imaging devices or computer software used mainly by security forces to recreate the face of the criminal, investigating the proper functioning of these photographic devices and the evolution since its appearance as mechanical devices in the last quarter of the nineteenth century, until their digital conversion developed in the eighties of the last century. At the same time, we study a series of artistic projects based on the use of these devices for the construction of the photographic composite portrait, in which both their physical characteristics and their symbolic burden are exploited.

Keywords: *Photography, portrait-robot, photographic devices, portrait, identity.*

Resumen

El presente artículo traza un recorrido histórico a través de diferentes aparatos, dispositivos de imagen o software informático usados principalmente por los cuerpos de seguridad para recrear el rostro del criminal, indagando en el propio funcionamiento de estos dispositivos fotográficos y en la evolución desde su aparición como aparatos mecánicos en el último cuarto del siglo XIX, hasta su conversión digital desarrollada en la década de los ochenta del pasado siglo. Paralelamente, se estudian una serie de proyectos artísticos basados en el uso de estos aparatos para la construcción del retrato compuesto fotográfico, en los cuales se explotan tanto sus características físicas como su carga simbólica.

Palabras clave: *Fotografía, retrato-robot, dispositivos fotográficos, retrato, identidad.*

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Introducción

Desde su desarrollo en el último cuarto del s. XIX, el retrato compuesto fotográfico ha estado vinculado —entre otros propósitos— con el interés por descubrir el rostro genérico del criminal, y esta es una de las cuestiones que en sus inicios ocupó a Francis Galton (1822-1911), pionero en la práctica de la fotografía compuesta, un tipo de fotografía que evidenciaba a la perfección el positivismo de la época y que hacía visible a través de "una aparición puramente óptica del tipo criminal" (Sekula, 2003) las teorías estadísticas en torno a la herencia genética. Poco tiempo después de los primeros retratos compuestos realizados por Galton, surgió en Francia otro tipo de representación científica que sentaba las bases del retrato policial: la fotografía antropométrica, desarrollada por Alphonse Bertillon (1853-1914) en el seno de la Prefectura de Policía de Paris y destinada, a diferencia del retrato compuesto de Galton, a la creación de fichas descriptivas que permitieran la identificación del criminal.

Tanto en un caso como en otro, el uso de la fotografía como herramienta en el ámbito científico ha supuesto el desarrollo de nuevos dispositivos y sistemas fotográficos, que a la vez han dado lugar a otros aparatos de imagen que suponen una evolución de los sistemas originales. Estos *nuevos aparatos* destinados principalmente a un uso policial también han sido la base de distintos proyectos fotográficos artísticos.

1. El retrato compuesto a través del promedio y la superposición de imágenes

1.1. Los experimentos de Francis Galton

El retrato compuesto fue descrito por Francis Galton por primera vez en un ensayo publicado en 1878. En aquel discurso se trazaban las virtudes de este procedimiento fotográfico, así como sus posibles aplicaciones y los campos de estudio que iniciaba. Aunque el proceso básico consistía en obtener un rostro promediado a partir de un conjunto de retratos, proyectando sobre una misma placa sensibilizada las distintas imágenes durante un tiempo de exposición concreto —el tiempo normal de exposición dividido entre el número de retratos— (Fig. 1), Galton describe otros métodos para visualizar los retratos compuestos de distintos individuos a partir de dispositivos concebidos por él mismo, como el denominado *prisma de doble imagen* (Fig. 2). Según su impulsor, este sistema suponía el "mejor instrumento […] ideado y utilizado hasta el momento" (Galton, 2006), consistiendo en un prisma de espato que permitía, a partir de dos fotografías, proyectar la "imagen normal de un componente […] sobre la imagen extraordinaria del otro" (Galton, 2006), pudiendo visualizar a simple vista o con ayuda de una lente la imagen compuesta resultante. Más adelante Galton (2006) prosigue en su artículo:

> "He experimentado con otros muchos mecanismos; de hecho, existen diversas formas de superponer ópticamente dos o más imágenes. He utilizado un sextante (con su telescopio acoplado) y también tiras de espejos dispuestas en diferentes ángulos para examinar simultáneamente sus distintos reflejos a través de un telescopio. […] No he tenido la oportunidad de superponer imágenes disponiendo negativos de

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

cristal en diferentes linternas mágicas, todas ellas proyectadas sobre la misma pantalla; pero este procedimiento, o incluso un simple aparato diorámico, sería muy adecuado para exhibir efectos de montaje ante un grupo de espectadores y, si se utilizara luz eléctrica para la iluminación, el efecto sobre la pantalla podría, a su vez, ser fotografiado".

A pesar de los experimentos desarrollados por el antropólogo, sin duda el método de mayor éxito a la hora de realizar compuestos, fue el procedimiento a partir de la sobreimpresión de negativos que hemos comentado, con el que promedió cientos de retratos de muy distintas procedencias y resultados.

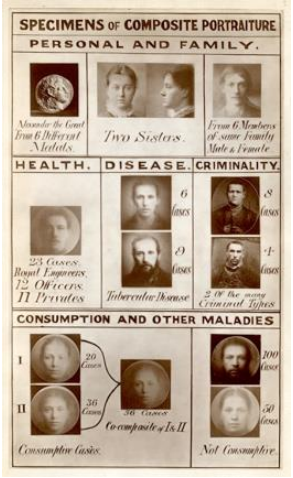


Fig. 1 Ejemplos de retrato compuesto (1983)

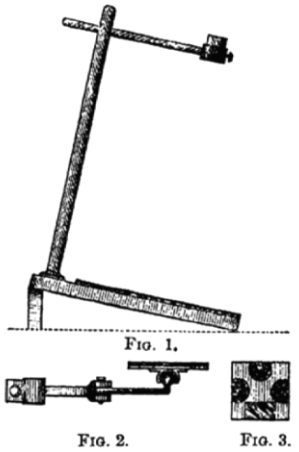


Fig. 2 Diagrama del prisma de doble imagen

1.2. Minolta Montage Unit

Un siglo más tarde de que Francis Galton ideara e imaginara estos instrumentos, surgió un dispositivo óptico que fue presentado en la feria Photokina de Colonia en 1972 y que, de algún modo, parece que adopte literalmente algunas de las características descritas por el antropólogo inglés. Se trata del *Minolta Montage Unit* (Fig. 3), un sintetizador desarrollado por Minolta Co. en Japón y fabricado en Alemania. Su sistema se compone de tres partes principalmente: un mezclador óptico, un circuito cerrado de televisión y un monitor de vídeo. El cuerpo principal del aparato lo ocupa el mezclador óptico, que permite la combinación de hasta cuatro imágenes para realizar el retrato compuesto. La imagen situada en la ranura inferior del aparato actúa como base del compuesto, del que podrán modificarse hasta tres rasgos a partir de las otras fotografías insertadas en las aberturas superiores. A través de distintos filtros de cristal se oscurecen y esconden partes de la imagen-base para reflejar los correspondientes fragmentos de las imágenes secundarias. La mezcla de estas fotografías es capturada por la cámara del circuito cerrado de televisión y visualizada a través del monitor de vídeo. Una vez la imagen resultante se muestra en la pantalla, se puede fotografiar para su positivado y reproducción.

A pesar de que el sintetizador ofrecía unos resultados bastante satisfactorios, ofreciendo una "imagen que da la apariencia de una cara real" (Duncan y Laughery, 1977), y que alcanzó bastante popularidad desde su comercialización, consagrándose junto al *Identikit II* y el *Photofit* como uno de los sistemas no computarizados para realizar compuestos más usados en Alemania, Japón y EE.UU., su producción y distribución conllevaba algunos inconvenientes. Para un empleo óptimo, era necesario contar con una colección de retratos de distintos

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

rasgos faciales que funcionasen como *software* para el dispositivo, y estas imágenes no se incluían en el sintetizador, pues como comentan Duncan y Laughery (1977), las fotografías que pudieran usarse en Japón no serían válidas para la construcción de caras americanas, por lo que la compilación de retratos habría que crearla ex profeso, teniendo en cuenta que para un correcto empleo del sintetizador los retratos habrían de tener similares características en cuanto a pose, iluminación o escala, a pesar de que la máquina era capaz de ajustar hasta cierto nivel el tamaño de las imágenes secundarias, así como el brillo y el contraste.

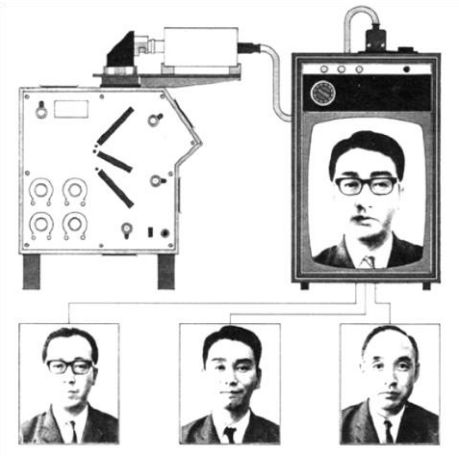


Fig. 3 Diagrama del Minolta Montage Unit

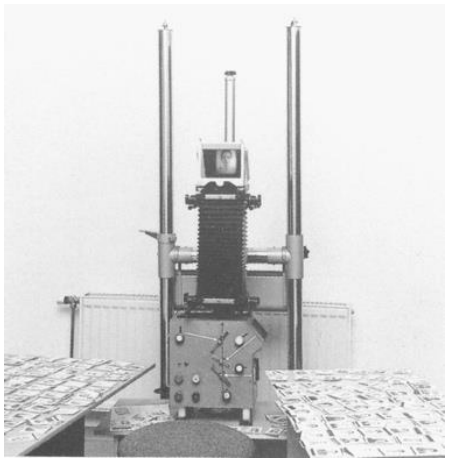


Fig. 4 Fotografía del Minolta Montage Unit

Si el propósito de Galton con la superposición de imágenes y el promedio iba enfocado a la búsqueda del *tipo*, esa "figura imaginaria que posee los rasgos medios de un determinado grupo de hombres" (Galton, 2006), a partir de varios grupos sociales, la finalidad de la *Minolta Montage Unit* fue muy distinta. Parece que en un principio el sintetizador estaba orientado a la simulación de reconstrucciones faciales quirúrgicas, cuestión que cobra sentido si pensamos que fue desarrollado en Japón y solamente habían pasado unas tres décadas desde el ataque nuclear de Hiroshima y Nagasaki. Pero pronto las fuerzas policiales germanas vieron en este aparato el potencial para la recreación del rostro de un sospechoso a partir de descripciones de testigos, adquiriendo la policía de Düsseldorf el último ejemplar disponible en 1975, antes del cese de la producción por falta de ventas. (Erfolg mit Fratzen, 1978).

1.3. *Andere Porträts* de Thomas Ruff

El uso del sintetizador Minolta por parte de la policía se alargó hasta comienzos de los años noventa, donde probablemente las pocas unidades que quedasen acabarían olvidadas en algún almacén o expuestas al público en algún museo, como la que se conservaba en la Colección Histórica de la Policía de Berlín (Fig. 4), que años más tarde fue prestada al fotógrafo alemán Thomas Ruff para trabajar en la serie de trabajos denominada *Andere Porträts* ("*Otros Retratos*"), una serie basada en retratos compuestos a partir de dos imágenes. Ruff, que no tuvo acceso al archivo de rostros que la policía alemana había compilado durante años, tuvo que utilizar como base

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

de datos que alimentase la unidad Minolta, material fotográfico producido anteriormente en la década de los ochenta en la serie *Porträts* ("*Retratos*") —uno de sus trabajos más conocidos— realizada a través de fotografías de gente cercana y compañeros de la Academia de Bellas Artes de Düsseldorf donde estudiaba. Las fotografías que conforman *Porträts* resultaron idóneas para incorporarlas al sintetizador, ya que en ellas se adopta una estética cercana a la de las fotos de pasaporte, en las que se siguen unas pautas rigurosas en cuanto a pose, encuadre, expresión… (Fig. 5) Si bien en los retratos más tempranos de la serie existe cierta flexibilidad en la posición de los sujetos, utilizando poses frontales, de perfil y en tres cuartos, conforme avanza el trabajo la frontalidad y la simetría de las imágenes es más rigurosa. En algunos de los compuestos generados en *Andere Porträts* (Fig. 6) se puede adivinar qué retratos han sido utilizados para su construcción, pues son reconocibles distintos rasgos o partes de las imágenes originales, aunque la apariencia final quede alterada, representada en forma de "retratos virtuales, rostros de personas que no existen" (Blank y Ruff, 2004).

En *Porträts* los modelos son identificados en el título de cada fotografía con la inicial del nombre y el primer apellido, aunque el carácter serial y repetitivo —en referencia al aparato burocrático— convierte estos sujetos en objetos (Adler, 2016) potenciando el anonimato de los individuos representados. En *Andere Porträts* este anonimato es todavía más patente, no quedando ningún registro de la identidad de los personajes y reduciendo el título de cada fotografía a un código numérico, como si de un fichero se tratase. Frente a los primeros retratos neutros e inexpresivos donde se produce cierta hiperobjetividad, estas imágenes resultan más subjetivas por el hecho de haber sido *modeladas*. Unas imágenes en las que se produce una doble construcción, la de la identidad del sujeto inventado y la de la propia imagen, que adopta un nuevo estado alejado del convencional, al tratarse de *imágenes de imágenes*, o dicho de otro modo, de fotografías compuestas por fotografías. Recordemos que el sintetizador muestra la imagen procesada a través de un monitor de vídeo, que habrá que fotografiar para *materializar* la imagen. En este caso, Ruff optó por producir las fotografías mediante serigrafías monocromas, en una posible referencia a las propias imágenes compuestas de sospechosos mostradas en los periódicos en los que, proporcionalmente más amplio, se aprecia la trama de la impresión característica de este medio impreso.

Thomas Ruff presentó *Andere Porträts* junto a una serie de visores estereoscópicos titulada *3D-Schwarzwald* ("*3D-Selva Negra*") en la Bienal de Venecia de 1995, pero es preciso comentar que hubo un fotógrafo —aunque con menos repercusión— que ya había realizado una serie de retratos compuestos utilizando la *Minolta Montage Unit*. Se trata del artista alemán Clemens Mitscher y la serie *Opfer* ("*Víctimas*") de 1987. La principal diferencia entre ambos trabajos, además de que Ruff usara un archivo fotográfico personal reinterpretando sus propias imágenes, es que en las composiciones de Mitscher casi no se notan las uniones entre los distintos rostros que conforman el retrato compuesto (Fig. 7), es decir, no existen apenas *saltos* entre las imágenes. Precisamente éste era un aspecto que Thomas Ruff quería evidenciar, afirmando que usó "una vieja técnica analógica porque era bastante brusca" en vez de una computadora cuya "manipulación resultante habría sido perfecta" (Blank y Ruff, 2004).

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

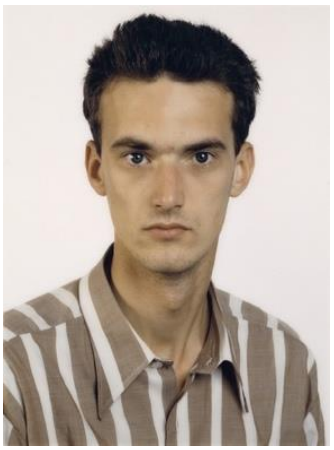


Fig. 5 Thomas Ruff, Porträts

Fig.6 Thomas Ruff, Andere Porträts

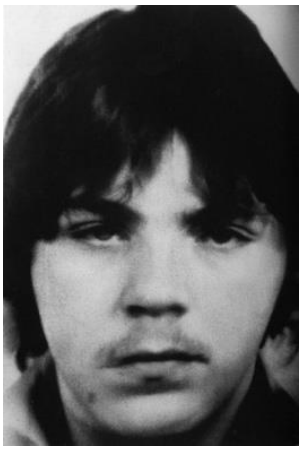


Fig. 7 Clemens Mitscher, Opfer

2. El retrato compuesto a partir de los fragmentos del rostro

2.1. La antropometría judicial de Alphonse Bertillon

Paralelamente al retrato compuesto de Galton surgió en Francia otro tipo de retrato científico, alejado de cualquier pretensión estética, con el propósito de facilitar la identificación de criminales reincidentes a través de la antropometría y la fotografía. El origen de este sistema —denominado a veces como *bertillonage*— surge cuando su impulsor Alphonse Bertillon al cortar distintos retratos fotográficos de criminales y yuxtaponer sus rasgos pudo comprobar que no encajaban perfectamente, cuestionándose la idea de que no existen dos individuos exactamente iguales, pues invariablemente aparecen diferencias minuciosas de tamaño, forma, color o textura que distinguen sus partes del cuerpo (Maxwell, 2010). Como buen conocedor de la estadística —su padre y hermano eran estadísticos— Bertillon piensa que tomando las medidas pertinentes de distintas partes del cuerpo de cualquier individuo, podría desarrollar un sistema de identificación bastante preciso (Maxwell, 2010) que permitiese reconocer a cualquier criminal fichado por la policía, independientemente de que modificase su aspecto físico, basándose en la creencia de que existen zonas corporales que permanecen inmutables con el tiempo a partir de cierta edad. Este sistema, presentado en fichas de identificación (Fig. 8), se componía principalmente de tres piezas: una fotografía, una descripción y una parte antropométrica. El tipo de fotografía empleada se correspondía con un doble retrato fotográfico de frente y perfil denominado retrato judicial, ejecutado bajo las precisas instrucciones de Bertillon, con el fin de estandarizar este tipo de retrato y evitar —en la medida de lo posible— cualquier fallo que pudiera ocasionar un mal uso de la posición y la iluminación del individuo a la hora de realizar las fotografías. Por otro lado, se tomaba una serie de medidas antropométricas correspondientes con distintas partes del cuerpo y el rostro que quedaban anotadas junto al doble retrato. La ficha finalmente se completaba con una descripción morfológica denominada *portrait parlé*, que consistía en una "descripción minuciosa de un individuo hecha especialmente en vista de su investigación e identificación en la vía pública" (Bertillon, 1893), es decir, una descripción verbal de las características físicas del sujeto. Este

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

retrato verbal se redactaba con los "términos apropiados" (Bertillon, 1893) utilizando una serie de abreviaturas que optimizaban y agilizaban su escritura y confección. Por lo que, como expone Anne Maxwell (2010), "Bertillon creía que las descripciones más útiles de los criminales estaban compuestas de palabras", pues era importante "no mirar la cara como un todo, sino en sus partes separadas" (Maxwell, 2010). Es por ello que desarrolla una serie de cuadros sinópticos (Fig. 9) con todo un mapa desglosado de rasgos fisonómicos para el estudio del *portrait parlé*, que permitiesen la correcta aplicación del mismo. Estos archivos de rasgos faciales se componían de distintas categorías, como frente, orejas, nariz, mentón, cejas, etc. A pesar de que el principal uso del sistema de Bertillon fue el de capturar a criminales reincidentes, se creaba por otro lado un atlas del tipo criminal, incrementando "la capacidad del Estado moderno para disciplinar y controlar a sus sujetos" (Maxwell, 2010) a través del potencial documental y de registro de la fotografía.

Fig. 8 Ficha descriptiva, Alphonse Bertillon

Fig. 9 Cuadro sinóptico de rasgos fisonómicos

2.2. El *Photo-FIT* de Jacques Penry

Aunque si bien Bertillon cuenta con todos los elementos para crearlo, no podemos hablar de retrato compuesto como tal en su caso, pues en ningún momento utiliza las imágenes parciales de los rostros para recrear *otra cara nueva*. Pero su método es sin duda la base para distintos sistemas posteriores ideados principalmente para la identificación de criminales a partir del retrato compuesto. Destaca sin duda el sistema materializado por el *topógrafo facial* Jacques Penry en 1970. Denominado *Photo-FIT* ("*Photo Facial Identification Technique*"), este sistema consistía en un kit para realizar retratos compuestos —a modo de puzzle— a partir de fotografías de distintas secciones faciales (Fig. 10). Gracias a la cooperación con la policía británica, Penry tuvo acceso a sus archivos fotográficos, que le sirvieron como base para construir una amplía colección de rasgos faciales seleccionados de distintas fotografías (Penry 1970). Por aquel entonces, el kit se componía de 162 pares de ojos, 151 narices, 159 bocas, 112 mentones y mejillas y 261 frentes, con variaciones de bigotes, barbas, gafas y sombreros (Hopper, 1973), permitiendo recrear mediante su combinación una ingente cantidad de rostros frontales. En la primera versión ejecutada por Penry, la colección de facciones no incluía a mujeres ni a otros

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

grupos étnicos distintos a individuos masculinos "normalmente encontrados en el Reino Unido" (Penry 1970) lo que, a saber, incorporaría en futuras versiones tipos faciales afro-asiáticos y caucásicos, rasgos femeninos y rostros de perfil. El sistema era aparentemente sencillo: por un lado constaba de un índice visual que contenía miniaturas de los distintos rasgos de los que se componía el kit clasificados por tipos, además de una lámina con todas las formas de cara con los distintos modelos de pelo y peinado incorporados para comprobar de un vistazo su comportamiento. Por otra parte incluía un marco de un tamaño mayor donde se iba construyendo el retrato compuesto con las distintas partes seleccionadas. Finalmente se adjuntaban distintas hojas de acetato y lápices de cera para incorporar a mano tatuajes, cicatrices y otras marcas de la piel. Todas las partes del compuesto final contaban con una numeración con la que obtener un código, que podía ser difundido para reproducir el mismo rostro con otros kits similares, lo que facilitaba su difusión.

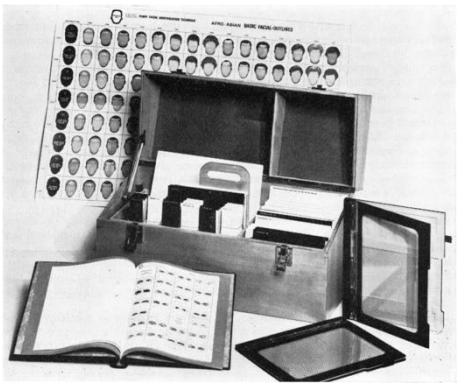


Fig. 10 Photo-FIT kit, Jacques Penry

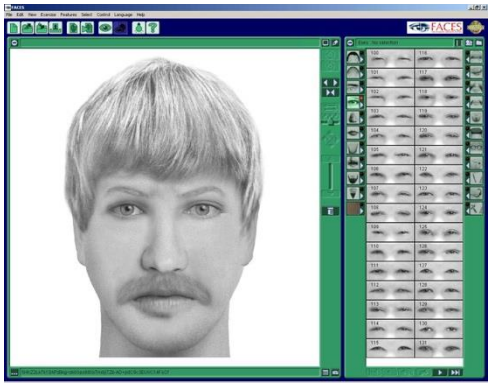


Fig. 11 Interfaz gráfica de Faces

2.3. Del *Photo-FIT* al software informático para componer retratos

A pesar del optimismo de Penry en la eficacia de su método, las limitaciones del sistema *Photo-FIT* eran evidentes (véase Davies y Valentine, 2007), y él mismo pensaba que quedaba mucho por hacer para que el sistema alcanzase su pleno potencial, imaginando una versión computarizada dotada con una provisión de datos fotográficos faciales de una proyección internacional interrelacionada (Penry 1970). Poco tiempo después su idea se vio en parte materializada y, a petición del Ministerio del Interior Británico, en 1978 el Centro de Diseño Asistido por Ordenador (CADC) desarrolló un prototipo digitalizando los rasgos del *Photo-FIT*. Este prototipo mejoraba la versión mecánica, por ejemplo igualando el tono de la piel entre los distintos componentes, produciendo un rostro más homogéneo; aunque por otro lado precisaba de una gran computadora para ser utilizado, por lo que todavía hubo que esperar un tiempo a la llegada de los ordenadores de sobremesa y a paquetes gráficos más versátiles y baratos para que aparecieran versiones de software comerciales. De entre los programas informáticos que aparecieron a partir de los años siguientes al prototipo desarrollado por el CADC, destacan principalmente por su uso *Mac-a-Mug* (desarrollado por Shaharazam en 1986), *E-Fit* (John Platten, Vision Metric, 1988) e *IdentiKit* 2000 (Smith & Wesson, 2000) entre otros tantos; aunque si hubiese que destacar uno que haya traspasado el ámbito forense para introducirse en otros entornos, como el amateur o el educativo, es *FACES. The Ultimate Composite Picture* (Pierre Côté, IQ Biometrix, 1998). Este software no deja

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

de ser una mezcla de distintos sistemas anteriores —tanto mecánicos como computarizados— y sobre todo una actualización híbrida entre los paneles del *portrait parlé* de Bertillon y el *Photo-FIT* de Penry. Compuesto por una larga colección de rasgos faciales que se desglosa en 361 modelos de cabello, 63 formas de cabeza, 42 líneas de frente, 410 conjuntos de cejas, 514 pares de ojos, 593 narices, 561 conjuntos de labios, 416 formas de mandíbula, 145 bigotes, 152 barbas, 33 barbas de chivo, 127 pares de gafas, 70 ojos líneas, 147 líneas de la sonrisa, 50 líneas de la boca, y 40 líneas de la barbilla (Wells, Charman y Olson, 2005); el programa destaca por su versatilidad y fácil manejo ya que, como ocurría en el sistema de Penry, las distintas colecciones de rasgos pueden filtrarse por subtipos, lo que hace más fácil acceder al carácter perseguido según la descripción del rostro que se quiera recrear. La principal virtud con respecto a otros sistemas anteriores es la interfaz gráfica (Fig. 11), donde los distintos atributos faciales pueden modificarse en cuanto a escala y posición, además de que, en algunos casos, el sistema permite alargarlos vertical y horizontalmente, lo que proporciona una mayor flexibilidad a la hora de encajar las distintas partes, consiguiendo un rostro más natural.

2.4. La identificación facial en la práctica artística contemporánea

La práctica artística contemporánea ha sabido aprovechar algunos de estos métodos para producir distintas series en torno al retrato compuesto fotográfico.[1] Usando como pretexto el sistema de Penry destaca el proyecto *Photofit: Self-Portraits* (2007) llevado a cabo por el fotógrafo Giles Revell y el diseñador Matt Willey. Este proyecto producido por el dúo británico para The Guardian Weekend Magazine consiste en una serie de autorretratos (Fig. 12) realizados por medio de dos kits de *Photo-FIT* —uno masculino y otro femenino— encontrados por los autores en el Museo de la Policía de Kent. Estos kits fueron distribuidos entre un grupo de gente con el propósito de que compusiesen su propio rostro[2]. Este grupo de personas invitadas a participar en el proyecto está formado por —entre otras— un *artista forense*, un cirujano plástico, un pintor y un fotógrafo de retratos, un modelo y una escritora. La selección de estos invitados no es casual: por una parte supone un guiño a diferentes perfiles profesionales relacionados —desde distintos puntos de vista— con el rostro humano, y por otra parte hay varios individuos seleccionados que presentan una apariencia singular que pone a prueba las limitaciones técnicas del método de Penry. Nos referimos a una serie de personas que, o bien muestran algún tipo de reconstrucción quirúrgica —como un veterano de la Guerra de las Malvinas—, o su estética es *particular* por alguna cuestión, como un tatuador que muestra tatuajes en distintas partes del rostro o una mujer musulmana que viste con su *hijab*; en definitiva, individuos que estéticamente escapan del *tipo*, o por lo menos del *tipo criminal* imaginado por Penry.

[1] Aunque en este artículo nos centramos en trabajos artísticos que se basan en dispositivos fotográficos del ámbito policial para crear retratos compuestos, existen otros ejemplos cuya base la encontramos, por ejemplo, en el *portrait parlé* de Bertillon, como el trabajo *Portraits soufflés, After Alphonse Bertillon* (2015) de la artista Isabelle Le Minh, o *A war machine* (2017) de Sergio Zevallos, recientemente presentado en la *documenta 14*.

[2] En 2008 este dúo realizó un proyecto similar para la revista canadiense The Walrus titulado *Our Faces, Our Selves*. En esta ocasión utilizaron una de las últimas versiones del sistema *Identi-Kit*. Este sistema, anterior al *Photo-FIT* y que en un principio funcionaba con dibujos de línea de distintos rasgos faciales, se basaba en la superposición de transparencias impresas con las distintas facciones del rostro. Para más información sobre este trabajo véase: <https://thewalrus.ca/our-faces-our-selves/> [Consulta: 14 de septiembre de 2017].

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Sin duda, uno de los métodos de composición de retratos que más juego ha dado a la hora de abordar varios proyectos artísticos desde distintas perspectivas, ha sido el software *FACES*. El primer trabajo al que haremos referencia en base a este programa es un proyecto llevado a cabo por el artista Leandro Berra, titulado *Autoportraits robots* (2005). El origen de esta serie de trabajos está estrechamente relacionado con la propia biografía de Berra: según cuenta, en tiempos de la dictadura de la Junta Militar en Argentina (1976-1983) cuando era un estudiante que militaba en la resistencia clandestina, un compañero militante suyo llamado Fernando Brodsky fue arrestado por la policía, sin dejar pista alguna sobre su existencia y paradero hasta que en 2002, encontrándose Berra en París donde se había afincado y desarrollado una carrera como artista plástico, recibió un fax que le dejó traspuesto. El comunicado reproducía un documento con la transcripción de un interrogatorio realizado bajo tortura a Brodsky en el que se mencionaba al propio Leandro Berra. En ese momento, ante el estremecimiento de Berra por el sufrimiento que tuvo que padecer su compañero, sintió la necesidad de recrear el retrato de su amigo a modo de homenaje y decidió hacerlo a través de un retrato-robot, en un intento por invertir el sentido de este método de identificación policial que le "asistiría en su reaparición simbólica" (Fontcuberta, 2010). A través de la Gendarmería científica de París que le formó para usar el software *FACES,* Berra reconstruyó el rostro de Brodsky de memoria, aunque con unos resultados al parecer bastante decepcionantes, al comprobar que por muy clara que tengamos la imagen mental de una persona, darle una apariencia física convincente a partir de "sus componentes fraccionados e individualizados" (Fontcuberta, 2010) resulta prácticamente imposible. A partir de esta imposibilidad y bajo la premisa —que no difiere mucho del trabajo comentado anteriormente de Revell y Willey— de ofrecer a distintos participantes voluntarios la oportunidad de realizar su propio autorretrato por medio de *FACES*, sin la ayuda de una fotografía de ellos mismos o espejo alguno, Berra recopiló unos 80 *autorretratos robots* para posteriormente yuxtaponer cada imagen compuesta junto al correspondiente retrato fotográfico del autor participante (Fig. 13). Con este proyecto no solamente se pone en evidencia la capacidad de recrear un rostro de memoria, sino también las restricciones del propio software, que a pesar de contar con una amplia colección de facciones no es capaz de reproducir —con total similitud— las particularidades individuales de cada rostro.

Hasta ahora, las series fotográficas que hemos revisado tienen su origen en la experiencia personal, imaginando nuevas identidades ficticias a partir de la superposición de retratos ya existentes (Ruff y Mitscher), o recreando el propio rostro de uno mismo mezclando distintos rasgos de un archivo facial (Revell y Willey o Leandro Berra), pero en cualquier caso, prescindiendo todos ellos de descripciones verbales para la combinación del retrato compuesto. En el ámbito policial forense, el testimonio de un testigo es vital para poder generar una imagen cercana a la apariencia real de un sospechoso, y sin duda los distintos dispositivos de imagen dentro de este ámbito han perseguido este objetivo, asociando distintos calificativos verbales a los tipos de rasgos faciales, configurando una taxonomía iniciada con Bertillon. El siguiente trabajo se fundamenta precisamente en la recreación de un rostro a partir de una descripción. Se trata del trabajo *The composites*, realizado por el artista digital y cineasta Brian Joseph Davis. Desde 2012, Davis lleva recreando —por medio del programa *FACES*— retratos compuestos de personajes literarios basándose en sus propias historias y descripciones (Fig. 14). El propósito en este caso se basa en recrear la imagen física —como si de una persona real se tratase— de un

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

personaje de ficción, a partir de la imagen mental que se construye por medio del desarrollo de la novela que da cuerpo al propio personaje. Y qué mejor descripción que una en la que además de los detalles físicos se nos revela la parte psicológica del individuo, su modo de actuar, parte de su biografía… Personajes como Tom Ripley (*El talento de Mr. Ripley* de Patricia Highsmith), Rachael Rosen *(¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* de Philip K. Dick), Erik (*El fantasma de la ópera* de Gaston Leroux), Julia (*1984* de George Orwell), Ignatius J. Reilly (*La conjura de los necios* de John Kennedy Toole) o Humbert Humbert (*Lolita* de Vladimir Nabokov) entre otros muchos. El resultado final son una serie de inquietantes rostros que deambulan entre lo real y lo ficticio con una apariencia inexpresiva a veces, pero cargados sin duda, de una gran personalidad.

Fig. 12 Photofit: Self-Portraits, Revell y Willey

Fig. 13 Autoportraits Robots, Leandro Berra

Por último nos resulta pertinente incluir un trabajo que aprovecha el uso de software específico para recrear un rostro junto a otros mecanismos no fotográficos propios del aparato de identificación policial, para desarrollar un proyecto artístico articulado a través de ciertos parámetros en torno a la construcción de la identidad. Se trata del proyecto *Dominique Lambert* (2004-2010) de la artista francesa Stéphanie Solinas. El proyecto se genera en distintas fases y parte del nombre Dominique, que se corresponde con el nombre sin género más común en Francia. Además Dominique es el vigésimo séptimo nombre más popular en general, siendo el vigésimo séptimo apellido Lambert. A partir de esta premisa, la autora del proyecto buscó en la guía telefónica todas las personas identificadas con el nombre de Dominique Lambert para hacerles llegar un *portrait chinois*[3] (retrato chino) y un test de personalidad, confeccionados a partir del estudio caracterológico del propio nombre Dominique. A partir de las respuestas de los veinte retratos chinos obtenidos, se elaboró un retrato escrito con la ayuda de un comité experto —formado por un psicólogo, un estadístico, un inspector de policía, un abogado y un consultor de identidad judicial— y con estas descripciones un pintor realizó distintos retratos dibujados, al estilo de los retratos de identificación policiales. La siguiente fase consistió en entregar estos retratos a un investigador de la Policía de la Identidad Judicial, que a través de un software de identificación facial trasladó estos dibujos a retratos robot (Fig. 15). El proyecto se cierra con la búsqueda de modelos que presentasen un parecido evidente a los retratos robot para ser fotografiados.

[3] Un retrato chino es un juego literario en el que se trata de identificar ciertos aspectos de la personalidad de un individuo, gustos o preferencias personales a través de un cuestionario basado en la identificación con animales, objetos y otros elementos.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

El uso del software de identificación facial utilizado en este proyecto —del que no podemos precisar su tipo— no es lo más destacado, sino una parte más dentro de su desarrollo, basado en todo un juego de descripciones, construcción de identidades e identificación, que sintetiza de un modo capaz varias de las cuestiones que hemos tratado anteriormente. Es por ello que los retratos fotográficos resultantes podríamos entenderlos como *retratos compuestos*, en el sentido de que su apariencia e identidad ha sido construida a partir de distintos elementos que la configuran desde lo real y lo imaginario.

Fig. 14 The composites, Brian Joseph Davis

Fig. 15 Dominique Lambert, Stéphanie Solinas

3. Conclusiones

Paralelamente al desarrollo histórico de la fotografía judicial —y junto a esta de los dispositivos fotográficos policiales— surgida en el último cuarto del siglo XIX, se efectuó la construcción de un basto archivo fotográfico en torno al rostro humano que permitió su tipificación y clasificación. Este gran archivo no surge solamente gracias al desarrollo de los aparatos fotográficos, sino al hecho de que la cámara formó parte de un sistema más amplio en pleno auge, "un sistema de trabajo policial, cada vez más profesionalizado y tecnológico" (Sekula, 2003). El archivo se constituyó como un mecanismo que permitió la comparación entre sus elementos gracias a la precisión métrica de la cámara, abriendo las puertas a las aplicaciones estadísticas a partir de la imagen fotográfica. A su vez el retrato fotográfico se fundamentó en una doble dirección, como "un sistema de representación capaz de funcionar tanto honoríficamente como represivamente" (Sekula, 2003), y estableciendo de algún modo "el terreno del *otro*" (Sekula, 2003), donde se encuadraría al criminal.

Mientras que Bertillon se centraba en *lo particular* del individuo criminal para identificarlo, Galton no buscaba tanto al criminal sino "al hombre propenso a cometer un crimen" (Galton, 2006). En ambos casos, la fotografía se convertía en una *prueba* particular; si en el primero esta *verdad* visual se refuerza con el plano verbal y el antropométrico, en el segundo es fruto de la magia óptica y su poder para revelar fenómenos que el ojo no es capaz de visualizar por si mismo. Nos referimos con esta idea a que por muy irreales que sean los retratos compuestos —tanto promediados como seccionados— en el fondo están constituidos por fotografías, lo que le

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

otorga un cierto carácter verosímil y objetivo, tanto en los ejercicios ópticos decimonónicos como en todos los compuestos surgidos posteriormente.

Como hemos visto, el empleo de los dispositivos fotográficos policiales en la práctica artística aporta una carga simbólica al discurso final del trabajo artístico, que viene dada por la propia condición de estos mecanismos, cuyo fin último es el de la reconstrucción de un retrato que permita la captura de un criminal o sospechoso dentro del ámbito judicial y policial. El empleo de estos aparatos casi siempre se produce desde dos estrategias: o bien desde un punto de vista instrumental, aprovechando las características potenciales de cada método; o en otras ocasiones desde una perspectiva crítica, evidenciando los límites y carencias de algunos procedimientos. Desde esta posición, existen numerosos estudios que ponen en tela de juicio la capacidad de reconstrucción de un rostro particular a partir de una descripción testimonial, demostrando la baja posibilidad de éxito y lo arbitrario que pueden resultar determinados procedimientos de identificación, algunos todavía vigentes. Esta incapacidad se produce —como ya hemos expuesto— por la insuficiencia de datos fisonómicos que normalmente aparecen en el relato del testigo y por la propia arquitectura de los aparatos de identificación.

4. Referencias

ADLER, D. (2016). "The Apparatus: On the Photography of Thomas Ruff", *Art Journal*, 75:2, pp 66-87.

BERTILLON, A. (1893). *Identification anthropométrique. Instructions signalétiques.* Melun: Imprimerie administrative.

BLANK, G. y RUFF, T. (2004) "Gil Blank and Thomas Ruff in Conversation", Influence, Issue 2, pp. 48- 59.

DAVIES, G. M. y VALENTINE, T. (2007). *Facial Composites: Forensic Utility and Psychological Research* <https://www.researchgate.net/publication/253189498_Facial_Composites_Forensic_Utility_and_Psychological_Research> [Consulta: 6 de septiembre de 2017].

DUNCAN, F. y LAUGHERY, K. (1977). *The Minolta Montage Synthesizer as a facial image generating device* (Mug File Project [Report No. UHMUG-4]). Houston: University of Houston. <https://www.ncjrs.gov/App/publications/Abstract.aspx?id=47587> [Consulta: 22 de agosto de 2017].

ERFOLG MIT FRATZEN (24 de julio de 1978). Der Spiegel, 30/1978, pp. 48-49. <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-40694081.html> [Consulta: 31 de agosto de 2017].

FONTCUBERTA, J. (2010). *La cámara de Pandora: La fotografí@ después de la fotografía.* Barcelona : Gustavo Gili.

GALTON, F. (2006). "Retratos compuestos" en Naranjo, J. (ed.). *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*. Barcelona: Gustavo Gili.

HOPPER, W. R. (1973). Photo-FIT - The Penry Facial Identification Technique. Journal of the Forensic Science Society, Volume 13, Issue 2, April 1973, pp 77-82.

MAXWELL, A. (2010). *Picture imperfect: Photography and Eugenics, 1870-1940*. Brighton: Sussex Academic Press.

SEKULA, A. (2003). "El cuerpo y el archivo" en Picazo, G. y Ribalta, J. (eds.). *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Barcelona: Gustavo Gili.

WELLS, G.L., CHARMAN, S.D., Y OLSON, E.A. (2005). Building face composites can harm line-up identification performance. Journal of Experimental Psychology: Applied, 11, pp. 147-157.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE FOTOGRAFÍA

Congreso Internacional sobre Fotografía
UPV, 5 y 6 octubre 2017

Doi: http://dx.doi.org/10.4995/CIFo17.2017.6769
ISBN: 978-84-9048-604-7

La fotografía y el territorio como herramienta de aprendizaje. Dos ejemplos prácticos

Javier Fernández Pérez de Lis

javierfernandezperezdelis@gmail.com

Abstract

The relation between photography and territory during the formative process is the main topic in this researching. Focusing on the territory and enviroment as it depicts into the construction of selfknowkedge and personal develpement during secondary studies. Using the photography as the main tool that brings the opportunity to think over those ideas, as well as the way we construct images and the different possibilities. The researching is developed under the contemporary art context and tools.

Keywords: *Photography, Territory, Selfknowledge, City, Urbanity, Rurality, Develpement, Learning, Analogue, History, Publishing*

Resumen

La investigación llevada a cabo intenta establecer una relación entre la fotografía y el territorio dentro de la educación secundaria. De este modo, trabajamos con el concepto de territorio como parte fundamental de la formación personal, la autoestima y el conocimiento personal, siendo la fotografía la herramienta que nos permite reflexionar sobre estas ideas, así como sobre la propia construcción de las imágenes y sus diferentes posibilidades. La investigación se desarrolla de un modo práctico introduciendo herramientas y referencias del arte contemporáneo.

Palabras clave: *Fotografía, Territorio, Autoconocimiento, Ciudad, Urbanidad, Ruralidad, Desarrollo, Aprendizaje, Analogía, Historia, Publicación*

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Introducción

La siguiente investigación pretende abordar el uso de la fotografía como herramienta dentro de la educación secundaria para el auto-conocimiento y para un análisis crítico del desarrollo de nuestro entorno.

Se trata de mostrar como a través de la fotografía podemos trabajar con estudiantes de secundaria la necesidad de conocer e involucrarse con lo que nos rodea. Como a través de la imagen, podemos replantearnos la forma en que nos desenvolvemos y como construimos las ciudades y el territorio.

Ademas, es importante recalcar que lo hacemos a través de las herramientas del arte contemporáneo, de sus formas de hacer y comprender la realidad. Por lo que existe una parte procedimental que tiene mucha importancia para ubicar la investigación dentro de un contexto concreto.

Se trata, por lo tanto, de un trabajo de carácter cualitativo, donde el alumnado genera unos resultados acorde a las prácticas llevadas a cabo con ellos, además de su propia construcción personal o sus conocimientos previos. Esto, genera unos resultados amplios y distintos según el número de participantes y su naturaleza.

Se trata de un proyecto efectuado en dos centros con características muy distintas, donde proponemos la misma práctica a grupos de estudiantes con necesidades, comportamientos y naturalezas distintas. Estos son un Centro de Educación Especial, y un Instituto de Enseñanza Secundaria.

En este sentido, poder trabajar con la fotografía les ofrece la posibilidad de descubrirse, de descubrir otra parte de su propio mundo, de su propio espacio, es lo que sitúa el trabajo práctico de la investigación en un lugar de experimentación y/o liberación para el alumnado que ha participado.

Marco Teórico. Investigación/empírica vs trabajo profesionalizante.

Las diferentes vertientes del proyecto de investigación generan esta posibilidad de situar el trabajo en dos parámetros distintos.

Por un lado, el trabajo intenta mostrar una investigación sobre el uso de una herramienta en el aula, así como diferentes conceptos sobre los que desarrollar el trabajo. (urbanidad, ruralidad, entorno, formación,...) Y por otro lado, realizamos esta investigación de forma real dentro de dos centros educativos, en dos aulas distintas, pudiendo incluir esta unidad dentro del curriculum de un centro educativo, teniendo entonces, las características de un trabajo profesionalizante.

En cualquier caso, enmarcamos este trabajo dentro de una investigación-acción.

Estado de la cuestión.

Esta investigación surge con la premisa de introducir el trabajo con la fotografía y el territorio dentro del aula. La posibilidad de que el alumnado pueda trabajar con una herramienta como la fotografía de modo individual ofrece grandes posibilidades de experimentar, fomentando la capacidad visual y el pensamiento crítico. Al trabajar con fotografía analógica nos obliga además a reflexionar sobre la construcción de las imágenes ya que el proceso no es inmediato como en la fotografía digital que les puede ser mas familiar, al tiempo que la propuesta nos invita a pensar sobre el territorio.

La misma base metodológica que desarrollamos en estos centros se ha usado en diferentes proyectos artísticos, cito como ejemplo, los presentados en el contexto de la Fotobienal de Vigo;en 1992, el trabajo del grupo TAFOS (Talleres de Fotografía Social) en Perú, y en la edición del año 2000, el trabajo realizado en Belo Horizonte *No Olho da Rúa* de Julian Germain.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Otros ejemplos pueden ser el trabajo de Francis Flurin y Halea Isabelle Kala, *Augen-Blick* (2015, http://www.haleaisabellekala.com/Projects/Augen-Blick) donde para retratar la realidad de los refugiados en Berlín , entregan unas cámaras desechables a cinco participantes. O dentro del sector audiovisual, la película *Todos vos sodes Capitáns*, de Olvier Laxe, donde juega con esta misma idea de entregarle a terceros la cámara, aportando de este modo una mirada nueva, incluso naif.

De igual modo, proyectos como Fotografía En Curso (CGAI), Territorio e Identidad, Experiencia formativa a través de la fotografía y la participación de la juventud, (2009, Sánchez Montalbán, Francisco J. , Benítez Castejón, Mª José e Alonso Bisquert, Francisca) entre otros, son ejemplos de la inclusión de la fotografía en el aula, o del uso de la imagen para fomentar la participación social y una educación mas activa.

Objetivos

La investigación se llevó a cabo en dos centros distintos de la ciudad de Vigo. Por un lado, un instituto de secundaria del casco urbano, donde se les entregaron cámaras desechables para trabajar con las premisas propuestas durante aproximadamente siete días.

En segundo lugar, un Centro de Educación Especial, en un área semi-rural, con un grupo de estudiantes de reprografía. A los que les entregué cámaras instantáneas cedidas por Fuji, con las que trabajaron durante el mismo periodo de tiempo, siete días.

Los objetivos del trabajo eran poder insertar la fotografía en el aula, y de algún modo, hacer reflexionar sobre las imágenes fotográficas, las que ya existen y las que hacemos, de forma que el proceso de fotografiar sea algo más que apretar un botón. Dicho de otro modo, que el hecho fotográfico adquiera un significado.

Desarrollo los objetivos del trabajo en tres ejes fundamentales:

La fotografía

La fotografía dentro del campo del arte contemporánea es el medio en el que trabajo de forma habitual y el que me interesa para realizar la investigación.

Introducir la fotografía dentro del aula puede ayudarnos a establecer una relación mas adecuada y personal en diferentes conceptos, y nos acerca de un modo mas abierto a los objetivos que perseguimos para este trabajo. Es decir, la fotografía puede funcionar como herramienta facilitadora para acercarnos otros propósitos dentro de un grupo de trabajo. (herramienta de expresión, herramienta de crítica, etc..)

Considero que la educación dentro de lo visual es fundamental para un mejor entendimiento del mundo contemporáneo, de nuestra historia, nuestro presente, así como una preparación adecuada para el futuro próximo del alumnado.

También, pienso que puede ayudarnos a inculcar el pensamiento crítico, el debate y el trabajo colaborativo por medio de los procesos de toma fotográfica o edición y selección de los trabajos.

Como decía en el primer párrafo, vinculo directamente el mundo de la fotografía con el arte contemporáneo, ya que la considero un instrumento idóneo y preciso para la transmisión y expresión de ideas y conocimiento en un trabajos personales.

Son numerosos los artistas que usando la fotografía reflexionan sobre el espacio y el territorio. Diferentes tendencias dentro del arte y/o la fotografía focalizan el modo en que se trata el tema. Artistas como Bleda y Rosa, que desde la memoria y la historia dialogan con el territorio,; Xavier Ribas, desde una perspectiva política

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

de construcción social, analiza los modos de distribución topográfica; o el trabajo de fotógrafos americanos como Alex Soth, o clásicos como Stephen Shore, usando el paisaje desde una perspectiva de lo cotidiano y recorriendo de este modo un territorio descrito por sus propias imágenes.

Dentro de este proceso de investigación, usamos la fotografía analógica por ofrecer unos parámetros que la fotografía digital , a pesar de ser mas accesible para el alumnado, no puede ofrecer.

Me interesa suprimir esa inmediatez de la cámara digital, o por lo menos, esa sensación de "infinito" que puede dar el repetir una fotografía hasta tener los resultados adecuados.

Dentro de nuestro experimento, la fotografía analógica juega un papel fundamental para obligarnos a pensar, a detenernos antes de hacer una toma, a reflexionar sobre el espacio, la situación y el momento. De esta forma , intento que ese instante se valore de un modo distinto, pues en el mejor de los casos, un participante podrá sacar 20 fotografías, lo cual le limita y le obliga a pensar cada una de las imágenes que quiere tomar.

Ocupa también, la fotografía, el lugar de ser un vehículo para la expresión de chicas y chicos que no la usan de manera habitual. El grupo del CEE (Centro de Educación Especial), usaron la fotografía como medio para expresar y enseñar su entorno mas íntimo. Habitaciones, familias, etc.. Obteniendo de la fotografía un complemento y un cómplice para mostrar las cosas que de otra forma no pueden hacerlo.

Dentro de la enseñanza en el mundo de la fotografía existen ciertas publicaciones de referencia, como pueden ser los libros de Michael Langford, (La fotografía paso a paso, editado en inglés en 1979) o los propios manuales publicados por Ansel Adams, The negative, The print, The Camera. Aunque pienso que para este proyecto de carácter docente, usé otras referencias alguna de las experiencias reseñadas en el libro The Photographers Playbook (Aperture, 2015), donde le editor, Jason Fulford, reúne mas de trescientas experiencias docentes de diferentes artistas y fotógrafos, y/o ejemplos de tareas para hacer con grupos de estudiantes.

Por supuesto, el material escrito y tratado por Allan Sekula, sobre la semiótica y la capacidad de la fotografía para significar. Así como la relación directa que hace Sekula entre fotografía y la política. Pienso que esos dos pilares entablan perfectamente con los patrones del trabajo realizado. Refiriéndonos no solo a la fotografía en si, si no que la herramienta, el uso, la toma, y los significados que pueden adquirir para los participantes.

El Territorio

El territorio como elemento caracterizador de una persona, y por lo tanto, concepto indispensable para el desarrollo personal del alumnado. Mediante el trabajo con el territorio podemos generar contenidos que acentúan la formación para la igualdad, la reflexión y el conocimiento personal.

Comprender el territorio nos ayuda a definir nuestra situación en el mundo, a construir un mapa de nuestro crecimiento y relación con lo fuera.

El arte trabaja con el territorio desde prácticas como el situacionismo, (Guy Debord, Théorie de la Derive, in Les Lévres nues, n.9, noviembre 1956, Bruxelles), trabajos dentro del land art como Robert Smithson (https://gd1studio2011.files.wordpress.com/2011/09/smithson-monuments-of-passaic.pdf)

O desde el trabajo mas local y lo contemporáneo con el territorio como la propuesta de Carme Nogueira (A Trama Rururbana, Nos camiños,..) o mas reciente el colectivo Montenoso (http://montenoso.net) que crea una comunidad para trabajar y repensar el territorio desde diferentes perspectivas. No se puede obviar el trabajo de Proxecto Terra (http://proxectoterra.coag.es) que lleva 15 años vinculado al trabajo con el entorno, con la arquitectura y el espacio de Galicia dentro del marco educativo y de formación, colaborando con diferentes centros educativos.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Son todas estas aproximaciones al territorio desde una construcción social y desde el arte, pero existen muchos ejemplos que podríamos citar en estas líneas en relación al trabajo desarrollado en el proyecto de investigación.

Debemos plantearnos la necesidad de trabajar desde lo local, el territorio, el espacio. De este modo, desde lo "local", podemos llegar a lo "internacional". Por eso concibo de una forma necesaria la educación y la reflexión de como construimos el territorio y nuestra propia comunidad.

Desde esta práctica recogemos la necesidad de construir un lugar mejor, de reflexionar sobre como se ordena la ciudad y el territorio y nos puede ayudar a expresarnos y opinar sobre los procesos de aprendizaje personal que nos afectan en relación al espacio.

La pedagogía

La mayoría de los ejemplos propuestos anteriormente llevan implícita una teoría pedagógica. Una propuesta para trabajar desde la construcción educativa, y que se nutre de pensamiento vinculado al mundo de la pedagogía directamente.

Dentro de este campo, me interesa el trabajo desarrollado por pedagogos de carácter socialista, como pueden ser algunas de las experiencias llevadas a cabo en los años treinta como el Método Freinet, o el trabajo por proyectos vinculados a pedagogías libres como Montessori. Muchas de estas tendencias heredadas de las teorías y practicas de escuela progresiva propuesta por Dewey y la escuela como laboratorio.

" La educación está reprimiendo los talentos y habilidades de muchos estudiantes y está matando su motivación para aprender. " Ken Robinson, (Robinson, Punset and Aronica, 2014)

Basándome en la palabras de Paulo Freire, " Enseñar no es transferir conocimiento, si no crear las posibilidades para su propia producción o construcción. " , el ejercicio de mi experimento se centra en el propio trabajo y producción con el grupo a trabajar, y conforme la pedagogía de pensamiento crítico en la que se basan las ideas de Freire, considero que la experimentación con el alumnado, introduciéndoles una variable a su rutina y permitiéndoles tomar la iniciativa sobre lo que tienen que realizar y sus resultados. Esto produce una emoción que les permite aprender, generar pensamiento crítico al mismo tiempo que se disfruta del trabajo.

Por eso, llevar a cabo este proyecto dentro de aulas de educación reglada tiene una motivación especial para mi, pues me interesa interferir en el sistema idealizado en una jerarquía de aprendizaje, que sitúa las materias creativas en la parte mas baja de importancia, excluyendo casi por completo las posibilidades para crear conocimiento de las materias en expresión plástica, sin fomentar el uso de experiencias, las emociones, la visión y el pensamiento para aprender a aprender.

Mi idea es intentar fomentar la experiencia como proceso de formación y crecimiento, utilizar esto como parte del proceso de auto-construcción de la personalidad dentro del desarrollo del alumnado.

Desarrollo de la innovación

Materiales y métodos.

O Meu Territorio. La actividad propuesta se llama de este modo ya que la idea es trabajar desde la fotografía interpretando y reconociendo el espacio propio de los participantes en la actividad.

Comenzamos con un test inicial para valorar el punto de partida, que conocimientos previos tiene le grupo para poder tomar en el proyecto hacia unos resultados de la investigación.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Posteriormente, muestro una proyección con nociones básicas de fotografía, mostrando como ésta puede suponer una herramienta para la expresión y reconocimiento del espacio, sea desde un punto de vista personal o físico.

Trabajamos en el grupo con diferentes cámaras, y enseñamos como funcionan. Mientras explico la actividad a realizar en los siguientes siete días, les entrego las cámaras que emplearán.

En sesiones siguientes, recogemos el material y trabajamos con las fotografías ya reveladas. Seleccionando y editando, primero en pequeños grupos, y luego en puesta en común con el resto de compañeros, para entre todos, en gran grupo, hacer la selección final de las fotografías que conforman el trabajo de cada grupo.

Con este resultado, editamos un libro o publicación donde se muestran los resultados y fotografías. Es importante tener una sesión donde el alumnado pueda ver la finalización del proyecto, de forma que pueda darle valor al trabajo realizado.

Mi proyecto consta de dos volúmenes, uno por centro educativo con el que trabajé, siendo ambos diferentes a pesar de que los parámetros solicitados a los participantes es el mismo. Esta variación reside en la individualidad de cada uno de los participantes, las características personales y las del grupo,

Recursos

Los recursos que empleamos durante la actividad son aquellos que disponemos en el aula, así como los que dispongo yo para la realización del proyecto. Desde cámaras fotográficas antiguas, cámaras obscuras, a libros y fotografías impresas o ordenador y proyector para las sesiones en el aula. Para el trabajo de campo, contamos con cámaras fotográficas desechables en un caso y cámaras instantáneas Fuji Instax en el otro. Empleamos también diferentes recursos como la impresión digital o imprenta la finalización del proyecto en una publicación.

Metodología de investigación

El enfoque a usar en la investigación es de carácter cualitativo.

Los datos a recoger provienen del ejercicio generado con el alumnado participante, ofreciendo así una visión personal de cada una de las partes de la investigación.

La investigación se centra en estos dos grupos de alumnos, un grupo de educación especial en zona semirural y un grupo de secundaria en ámbito urbano. Por lo tanto, el grupo esta formado por personas con edades comprendidas entre los 12 y los 16 años.

Además del material recogido por los participantes, el material de la investigación se compone también del primer test inicial y de una entrevista en la última sesión, para recoger datos y opiniones de la actividad.

Resultados

Existen diferentes resultados en lo que respecta al proceso de investigación.

Por un lado, todos los propios del proceso “per se” recogidos entre los diferentes instrumentos para el análisis, como el test inicial, la entrevista final, o los que forman parte de la observación directa.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Por otro lado, los resultados mostrados de una manera práctica en los volúmenes publicados con el trabajo realizado por los participantes del proyecto, su implicación en el trabajo, etc..

Resultados por centro

A. PROYECTO 1. INSTITUTO DE EDUCACIÓN SECUNDARIA.

A raíz de la observación directa sobre el grupo, detecto el interés generado por mi propuesta. No se si se debe a la ruptura que a mi participación en el aula supone o a un interés real polo que vamos a trabajar.

La comprobación de los test de conocimientos previos muestran algunas carencias formativas, no solo dentro de los aspectos plásticos sino dentro de conocimientos generales. Los conocimientos en fotografía son limitados. De forma general pueden localizar cierta información (inicios da fotografía en blanco e negro), pero mas de la mitad non contextualiza correctamente la época de invención (por ejemplo) de la fotografía. Esto indica que estamos a tratar una materia con carencias a nivel formativo, pero que viendo los resultados enriquece diferentes aspectos de la formación del alumnado.

Durante las explicaciones, funcionamos de una manera democrática, donde cualquier participante pode intervenir, compartir e preguntar cualquier duda. A observación directa, el grupo se muestra activo, participando y, aparentemente asimilando las distintas cuestiones que se plantean y resolvemos en el aula.

Disponen de una semana con los equipos fotográficos para realizar el trabajo. A pesar de ofrecerme a solventar posibles dudas durante el trabajo, no hay ninguna cuestión o problema durante este tiempo.

De forma general, se muestran cercanos y próximos, interesados por la publicación con sus trabajos. Muestran interés en continuar reflexionando sobre los diferentes aspectos trabajados durante la actividad.

CONCLUSIÓNS PERSONALES

El trabajo en un centro de secundaria urbano, resultó, en cierta medida, como algo que esperaba. Chicas y chicos que inician su adolescencia. Esto supone que al realizar una actividad extracurricular de estas características, se relajen en el aula, compartiendo y comportándose de un modo distinto de lo que harían si yo fuera su docente principal. La atención de los alumnos es buena, y los resultados, una vez vistos, reflejan algunas de las inquietudes que tienen, formados por los diferentes temas tratados como son su entorno, el propio centro de estudios, su tiempo libre, amistades, familia y futuro.

B. PROXECTO II. CENTRO DE EDUCACIÓN ESPECIAL.

Las conversaciones con la directora del centro me sitúan en lo que me voy a encontrar en el aula. Alumnado con diferentes afecciones que limitan su comportamiento.

Se trata de un grupo de nueve personas tan distintas como en el centro anterior, pero con particularidades que debemos tener en cuenta a la hora de desarrollar el proyecto.

Una vez en el aula, el interés es muy grande, la aceptación a mi presencia genera mucha ilusión en clase y aportan sus dudas y miedos a medida que se les ocurren.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

El test inicial muestra dos cosas. Por un lado, que la formación para la imagen y o la fotografía no es específica, por lo que los resultados son derivados de la propia experiencia o convivencia del alumnado con la fotografía.

Por otro lado, me demuestra que este test no es adecuado para el tipo de centro con el que estoy trabajando. Alguno de los participantes no se pude concentrar, contestan de forma inconsciente o no le gusta demostrar sus ideas en el papel. Pienso si es necesario este test, o sería mucho mas apropiado realizar este paso previo con una entrevista.

El alumnado se involucra totalmente en el aula. Comparten sus preocupaciones y miedos por trabajar con una cámara analógica e con un material que no es de ellos, pero demuestran un gran interés y expectativas para trabajar durante los siguientes días en la propuesta que les hago.

Durante una semana disponen de los equipos para realizar el trabajo. A pesar de ofrecerme a solventar sus posibles dudas durante este periodo, no hay ninguna cuestión o problema. Cuando voy a recoger el material compruebo que muchos no acabaron y/o que tuvieron mas dudas durante el proceso. Decidimos acabar el trabajo todos juntos durante un rato antes de pasar a la siguiente sesión.

Comparto dos sesionas mas con este alumnado. En ellas, muestran gran interés en compartir su trabajo conmigo. Hablamos de lo que supone esta herramienta para transmitir, expresarse y hablar de cosas de las que no suelen hablar. Me declaran su alegría por poder realizar el trabajo, y pensar su propia situación.

CONCLUSIONES PERSONALES

Tengo diferentes sentimientos y pensamientos sobre la actividad desarrollada en el Centro de Educación Especial. Los resultados plásticos conforman otro mapa diferente al realizado en el Instituto de Enseñanza Secundaria, pero que posee unas características propias, y que sin duda, se convierte en un volumen de expresividad fundamental para el grupo que realizó la actividad.

Tengo la sensación de haber aportado algún tipo de conocimiento, idea o, tal vez, de ofrecerles posibilidades de hacer cosas distintas. Desde las conversaciones mantenidas con el grupo, de sus ganas de seguir experimentando, de comprar cámaras como las usadas para seguir trabajando por su cuenta, etc.. esto me demuestra la necesidad de compartir este tipo de actividades y tiempo con grupos en centros de educación especial.

Conclusiones

Empezaba el proyecto de investigación con algunas hipótesis, preguntas que trataba de autorresponder o que pensaba cobrarían una importancia distinta.

La idea de trabajar sobre el territorio como proceso de construcción se ve un poco diluida una vez comenzada la experimentación, con el trabajo del alumnado.

En sus conversaciones demuestran otros intereses. A pesar de esto, los resultados son mapas del entorno en que cada alumna se desenvuelve. Pierde, tal vez, la idea mas universal de la palabra territorio, para acercarse al lado mas íntimo de la palabra espacio. Porque sin duda, lo que cada participante en el proyecto hizo fue señalar, o enseñar, partes de su propia vida. Su propio espacio.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Otras cuestiones que me rondaban la cabeza durante todo el proceso fue la posible comparación entre los dos centros con los que realicé el taller. Por un lado, pensaba que sería interesante ver como afectan estas diferencias por la singularidad de cada participante, pero me doy cuenta que esta singularidad reside en cualquiera de los dos grupos. Por este motivo, decido que una comparación entre alumnos de un centro de secundaria y uno de educación especial carece de importancia o de rigor para la investigación, dejando el proceso en dos casos prácticos con los que he realizado la misma actividad. Pienso que en cualquier grupo o centro que realice este mismo trabajo, generará una construcción diferente, creando un volumen distinto en todos los casos.

La finalización del proyecto tiene características comunes. Publicamos un periódico con las imágenes o inquietudes de los miembros del grupo, pero con las características propias que identifican y personalizan cada una de las imágenes tomadas, cada uno de los trabajos realizados.

Decido, por tanto, no realizar esta comparativa detallada entre los grupos, dejando claro que ambos grupos ofrecieron su ánimo y esfuerzo de igual modo. Pero las realidades y el conocimiento de la propia herramienta es muy diferente, mucho mas común para los estudiantes de secundaria, por lo que valoro mucho la actitud del grupo de educación especial.

Esta es una de las ideas que me llevó a proponer este proyecto. Ofrecer una herramienta de expresión a un grupo de estudiantes que no tuvieran esta oportunidad tan a menudo, y que en cierto sentido, justifican la realización del proyecto.

Los volúmenes publicados son dos ejemplos claros del trabajo realizado. De la importancia de incluir la fotografía y diferentes formas de trabajar con la imagen dentro de las aulas, sea cual sea el tipo de personas que compongan ese grupo, pues se validan algunas de las cuestiones y creencias que tenía antes de comenzar el proyecto. El trabajo con la imagen facilita la capacidad de expresión, crea entorno de discusión y ayuda a desarrollar ciertas actitudes personales que pueden facilitar el desarrollo personal de los miembros del grupo.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Fig. 1 Volumen 1. Instituto de Educación Secundaria

Fig. 2 VolumenII. Centro de Educación Especial

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Referencias

Libro

ANLLO, C., LOIS, M., NOGUEIRA, C. (Coord.) (2009) *A trama rururbana. Documentos de Traballo*. , Santaigo de Compostela, CGAC, Xunta de Galicia.

FULFORD, J. (2014) *The photographer's playbook*, NY, Aperture.

GERMAIN, J. . EN: SENDÓN, M., SUAREZ CANAL, X.L. (com.). (2000), *Fotobienal 2000*. Vigo: Centro de Estudos Fotográficos,.

HUERTA, R. (2014). *La mirada de los docentes hacia su ciudad:identidades urbanas y educación patrimonial.* Pulso, 37. 127-147

PARRAMÓN, R. ; CIRUGEDA, S.; AMASTÉ, CANUDAS, J. MARTÍN, J.M. SINAPSIS, PLANA, T.; SOLÉ, L.; DEMOCRACIA (2010). *Catalitzadores. Arte, Educación, Territorio*. Eumo Editorial y Arts Santa Mònica, Vic-Barcelona,

SEKULA, A. (2016), *Photography Against the Grain: Essays and Photo Works*, 1973-1983. Mack, Londres.

Revista

A RACHAS, monografía escolas. Boletin Escola Paideia. Mérida.

Capítulo de un libro

- DEBORD, G. (1956) «Théorie de la dérive» en *Les Lèvres nues*, n. 9, novembre, Bruxelles

FRANCO-VAZQUEZ, C., HUERTA, R. (2011). Educatio Siglo. *La creación de una mirada urbana. La ciudad de Santiago de Compostela interpretada por el alumnado de magisterio*. XXI, Vol. 29 no 2 , 229-246p.

SANCHEZ MONTALBAN, F. J.; BENITEZ CASTEJÓN, M.J.; ALONSO BISQUERT, F (2009). « Territorio e identidad. Experiencia formativa a través de la fotografía y la participación social de jóvenes». en *Ciudades globales y culturas locales* 2. ZAINAK. CUADERNOS DE ANTROPOLOGIA-ETNOGRAFIA. Vol. 32. EUSKO IKASKUNTZA. Páginas de 691-707. Donostia,.

TAFOS (Taller de Fotografía Social) (1992) En: SENDÓN, M., SUAREZ CANAL, X.L. (com.) Fotobienal 1992. Vigo: Centro de Estudos Fotográficos.

Página web

BEDMAR, S.. *La importancia del contexto en el proceso de enseñanza. Temas para la educación, revista digital para profesionales de la enseñanza*. Nº5 2009

*.https://www.feandalucia.ccoo.es/indcontei.aspx?d=3784&s=5&ind=178. (*Consultado en Xuño 2017*.)*

BLEDA Y ROSA. *http://www.bledayrosa.com/index.php?/proyectos/origen/ (*Consultado en Xuño 2017)

FLURIN F., HALEA I.K, *:Augen-Blick http://www.haleaisabellekala.com/Projects/Augen-Blick. (*Consultado en Xuño 2017)

MONTENOSO. *Http://montenoso.gal* . (Consultado en Xuño 2017*)*

PROXECTO TERRA . *Http://www.proxectoterra.coag.es*. (Consultado en Maio 2017*)*

WERKER MAGAZINE. *http://www.werkermagazine.org/imageact. (*Consultado en Maio 2017)

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Películas

Todos vos sodes capitáns... (Dir. Oliver Laxe) Zeitun Films, 2010.

Vídeo de Internet (Youtube, Vimeo...)

PICARD GARCÍA, P. «Unha viaxe por.... . Deriva I» youtube

<https://www.youtube.com/watchv=MrVTy8FRrRg> [Consulta: 24 de junio de 2017]

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE FOTOGRAFÍA

Congreso Internacional sobre Fotografía
UPV, 5 y 6 octubre 2017

Doi: http://dx.doi.org/10.4995/CIFo17.2017.6772
ISBN: 978-84-9048-604-7

Exvotos fotográficos: la imagen usada como objeto de culto en la región de Alentejo

Milene Russo Trindade
Universidade de Évora, CHAIA – Centro de história da arte e investigação artística, Laboratório HERCULES– Herança cultural, estudos e salvaguarda. Proyecto apoyado por la FCT - Fundação para a Ciência e Tecnologia. milene.trindade@gmail.com

Abstract
This article presents a PhD research about photographic votive offerings integrated in the Alentejo region of Portugal. It intends to point out the existence of these objects in the south of the country, which is also a reality in Spain. In the region of Alentejo, it is possible to find collections of hundreds of photographic portraits displayed on the walls of the churches, which raises the question of preservation. The text is based on case studies from the north of Alentejo such as the Santuário de Nossa Senhora d'Aires in Viana do Alentejo, the Ermida da Nossa Senhora da Visitação in Montemor-o-Novo or the Igreja do Senhor Jesus da Piedade in Elvas. The ultimate goal of this article is to provide information that helps understand photography as a votive offering, but above all, help propose a strategy towards the valorisation and heritage safeguarding of these objects.
Keywords: *exvoto, votive offering, photography, preventive conservation, safeguard, religious heritage*

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Resumen

El siguiente texto expone una investigación doctoral sobre los exvotos fotográficos en la región de Alentejo en Portugal. Se pretende dar a conocer la existencia de estos objetos en el sur del país, siendo una realidad que también se encuentra en España. En la región de Alentejo, es posible encontrar colecciones constituidas por centenares de retratos fotográficos colgados en las paredes de las iglesias, lo que pone en tela de juicio la cuestión de su preservación. El texto se basa en casos de estudio de santuarios o ermitas localizadas en el Alto Alentejo como el Santuário de Nossa Senhora d'Aires en Viana do Alentejo, la Ermida da Nossa Senhora da Visitação en Montemor-o-Novo o la Igreja do Senhor Jesus da Piedade en Elvas. El objetivo de esta comunicación es aportar información que facilite la comprensión de la fotografía como oferta votiva, pero sobre todo, ayude a plantear una estrategia hacia la valorización y salvaguarda patrimonial de estos objetos.

Palabras clave: *exvoto, fotografía, conservación preventiva, salvaguarda, patrimonio religioso*

Introducción

El siglo XIX ha sido escenario de la introducción de la fotografía en las sociedades y de los constantes cambios que esta ha tenido a nivel tecnológico. De manera gradual la fotografía se incorporó a nuestro cotidiano, pasando la idea de tener y ofrecer fotografías a formar parte del imaginario común. Del mismo modo que las imágenes eran usadas como recuerdo dentro de un álbum de familia, se empezaron a usar también como ofrenda en el campo religioso.

En la presente comunicación, se expone la investigación doctoral sobre los exvotos fotográficos en la región de Alentejo, en Portugal. Los exvotos son ofertas que simbolizan el agradecimiento por una dádiva concedida, siendo común que previamente se haya rezado a un santo o santa pidiendo un voto. No se sabe con exactitud cuando empezó este ritual, pero sabemos que civilizaciones como la romana ya lo practicaban. Son ejemplo de ello los exvotos escultóricos encontrados en el templo galo-romano del bosque de Halatte[1] en Francia o el deposito votivo de Garvão en el sur de Portugal, dónde se han encontrado

[1] Las esculturas votivas, encontradas en el templo galo-romano del bosque de Halatte en Francia, han sido concebidas en piedra calcaría y realizadas entre siglo I d.C. hasta el siglo V d.C..

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

representaciones de ojos en chapa de oro y plata repujada, descritas por el arqueólogo Caetano M. Beirão como placas oculares (siglo IV a III a.C.)[2].

La oferta votiva es sobretodo conocida a través de formatos como el escultórico o el pictórico, sin embargo, como la fotografía pasó a ser un medio usado a gran escala con el viraje del siglo XIX al XX, terminó substituyendo progresivamente a la pintura. Si por un lado, la pintura recreaba una escena, por otro lado, tenemos las fotografías que se presentan como retratos individuales o de grupo. La riqueza formal y técnica de las colecciones de exvotos fotográficos, nos propone una lectura de la historia de sus técnicas, así como también, del modo en que ha evolucionado la presentación de fotografías. Observar estas colecciones nos ofrece además la oportunidad de conocer a los estudios de fotografía y, sobretodo, de constatar cambios sociales como si estuviésemos ante un archivo.

Esta comunicación pretende así, poner en valor la fotografía como objeto de devoción en el sur de Portugal, remitiendo también al contexto español. Tal propósito, nos lleva a colocar cuestiones sobre preservación y conservación de las colecciones de exvotos fotográficos, las cuales, como se explicará, son estrechamente dependientes de su valorización patrimonial. Partiendo entonces de la observación formal de estos objetos, somos llevados a tratar el pasaje de la pintura hacia la fotografía y, consecuentemente, a estudiar cómo se organizan y conservan las fotografías en las iglesias.

1. Valorización patrimonial de los exvotos fotográficos

Como se refiere en la introducción, el impulso principal de esta investigación surge de la necesidad de preservación de las colecciones de exvotos fotográficos. Una vez que estas son poco conocidas, no se les ha dado el valor patrimonial que merecen, quedando en riesgo las acciones de conservación que podrían ser efectuadas. La creación de conocimiento y la sensibilización para la importancia de los exvotos fotográficos, llevará a su valorización, y, como consecuencia, se podrá entonces iniciar un diálogo sobre la conservación de las colecciones de fotografía votiva. Surgirán así otras cuestiones sobre el porqué de conservar y

[2] BEIRÃO, C.M., Depósito votivo da II Idade do Ferro de Garvão. Notícia da primeira campanha de escavações, p. 84.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

el cómo conservar las fotografías que se encuentran en estas circunstancias. Cuando se observan las fotografías expuestas en las iglesias se entiende el nivel de deterioración de las mismas y la necesidad de crear un plan de carácter preventivo que permita una desaceleración del avance de las deterioraciones. Cabe destacar que, en Portugal, a pesar de los varios estudios sobre exvotos, la fotografía votiva ha sido dejada de parte en el ámbito académico. No obstante, en España, se encuentran artículos que reflecten sobre esta realidad. De remarcar el texto "Exvotos y Fotografía" de la profesora María de los Santos García Felguera[3] y, "Nuevos lenguajes, viejas creencias: Fotografía y exvotos" de la profesora Elena Sainz Magaña[4]. A pesar de ello, en los textos encontrados, no hay real consciencia de las cuestiones de conservación y como ellas son determinantes para profundizar el conocimiento sobre esta manifestación religiosa.

En la línea de esta reflexión, se hace necesario comprender la evolución formal de los objetos de culto. Antes de abordar la fotografía, se debe mirar hacia tras y observar la realidad de otros formatos votivos. A pesar de que no se sepa cómo o cuando comenzó la práctica de las ofertas votivas, sabemos que, posiblemente, las ofertas de objetos del cotidiano como símbolo de un acontecimiento y representaciones escultóricas, son de los más antiguos encontrados por arqueólogos. Eurico Gama refiere que el exvoto "é tão velho como o Homem"[5] y que "a Fé, a primeira das três virtudes teologais, esteve sempre associada ao Homem de todas as civilizações, que nos momentos cruciantes da sua vida se voltava para o *Além,* fosse primeiro apenas pelo pensamento, depois pela oração"[6]. Centrémonos en la escultura, en la cual cabe destacar el uso de la piedra y del metal, como las placas de plata y oro encontradas en el deposito votivo de Garvão, ejemplo ya referido en este texto. Las piezas escultóricas fueron usadas como representaciones de partes del cuerpo humano, práctica que continua vigente en la actualidad a través de la oferta de moldes en cera y que constituye una de la tipologías de objeto votivo más populares. Estas suelen estar

[3] María de los Santos García Felguera (Universidad Pompeu Fabra en Barcelona y Universidad Complutense de Madrid) escribió el artículo "Exvotos y Fotografía" integrado en el libro *México y España. Un océano de Exvotos: gracias concedidas, gracias recibidas*, publicado por el Museo Etnográfico de Castilla y León, 2008.
[4] Elena Sainz Magaña (Universidad de Castilla-La Mancha) escribió el artículo "Nuevos lenguajes, viejas creencias: Fotografía y exvotos" integrado en el libro *Fotografía y Memoria* publicado por el Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, 2006.
[5] GAMA, E. – Os Ex-votos da Igreja do Senhor Jesus da Piedade de Elvas, p. 7. Traducción: "es tan viejo como el Hombre"
[6] GAMA, E. – Os Ex-votos da Igreja do Senhor Jesus da Piedade de Elvas, p. 7. Traducción: "la *Fé*, la primera de las tres virtudes teologales, ha estado siempre asociada al Hombre de todas las civilizaciones, que en los momentos cruciales de su vida se giraba hacia el más allá, fuese primero solamente por el pensamiento, después por la oración."

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

acompañadas de una cinta y de un pequeño texto en el cual se describe la causa del agradecimiento. Las placas en relieve de metal también han perdurado, a pesar de que tienen menor popularidad. Sin embargo, tal vez lo más inquietante de este formato, sea el hecho de que hoy se puede encuentrar exactamente el mismo tipo de dibujo de ojos. En la capilla de Nossa Senhora do Carmo en la localidad de Azaruja, Évora (fig.1), hay una pequeña colección de placas de metal que estéticamente se aproximan a las placas que se hacían en Garvão, en el siglo IV a.C. (fig.2).

Fig.1 Placas oculares en metal. Ermida de Nossa Senhora do Carmo, Azaruja. Fotografía hecha por la autora.

Fig. 2 Placas oculares en oro. Deposito votivo de Garvão. Fotografía de José Pessoa/Direcção-Geral do Património Cultural/Arquivo de Documentação Fotográfica (DGPC/ADF).

Por su parte, la pintura pasó a representar no el cuerpo, sino la situación de enfermedad. La composición pictórica más recurrente, hecha sobre un retablo de madera o placa de metal, muestra la persona enferma acostada en el lecho de una cama rodeada por sus familiares, con la aparición de un santo o santa en la parte superior de la composición, mientras que en la parte inferior suele haber un texto dónde se describe el nombre, la situación, el local y la fecha de los hechos. Esta composición se repite en casi todas las pinturas. La distinción de

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

cada una, reside fundamentalmente en el texto que individualiza la persona y lo ocurrido. En muchos casos, el mismo pintor hace numerosas pinturas para los habitantes de una determinada localidad, lo que conduce a que en su mayoría, tales obras obedezcan a un mismo patrón, tanto a nivel compositivo como en la utilización de determinados colores o elementos decorativos (fig.3-4).

Fig.3 Pinturas sobre metal. Ermida de Nossa Senhora do Carmo, Azaruja. Se destaca la repetición de la composición. Fotografía hecha por la autora.

Fig. 4 Pintura sobre metal. Santuário de Nossa Senhora d'Aires, Viana do Alentejo. Fotografía hecha por la autora.

La pintura es el medio que más nos interesa para hablar de la fotografía, una vez que los fotógrafos han seguido lo que ya estaba establecido por los exvotos pictóricos. En los primeros años de utilización de la fotografía como exvoto, es común encontrar las composiciones antes descritas para la pintura. A pesar de no ser llevado a cabo de un modo tan sistemático como en la pintura, la construcción de una situación escenificada fue utilizada por los fotógrafos que han intentado mantener la estética heredada de los retablos. Sin embargo, en el propio ámbito de la fotografía se puede referir las corrientes como el Pictorialismo[7], o la menos conocida fotografía Academicista[8], que han puesto en valor

[7] Paloma Castellanos, en su libro *Diccionario histórico de la fotografía* (1999), refiere: "El pictorialismo renovó la cuestión de la relación entre la pintura y la fotografía, una relación de competencia que hizo que la fotografía se elevara al nivel de la pintura, reclamando el mismo prestigio que ésta."

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

cuestiones estéticas asociadas a la pintura por su composición, temática, o por el tratamiento de la mancha en la imagen. Teniendo en cuenta que estas dos corrientes coinciden en el tiempo, podrán haber tenido influencia en los fotógrafos de estudio que recurrieron al uso de fotomontajes. Pero sobretodo, es innegable la influencia directa de la pintura votiva que antecede a la fotografía y que, en el siglo XIX pasa a ser su contemporánea. Como podemos ver en las (fig.5-6), la decisión del fotógrafo de dónde colocar cada elemento de la escena, se basa enteramente en la composición heredada. Sin embargo, con el paso del tiempo, esta conexión dejó de existir y la fotografía acabó por afirmar su propia estética. Las fotografías pasaron a ser enteramente retratos sin manipulaciones en la cámara oscura. Lo que si permaneció fue el texto, que típicamente sería escrito en un papel e introducido en la parte inferior del marco. A pesar de que la persona retratada fuese reconocida por la imagen, para quien la ofrecía, no bastaría esa obviedad, y sería necesaria la palabra. La palabra escrita, como si de un testamento se tratase, haría que la oferta estuviese completa.

Fig. 5 Pintura sobre metal, 1904. Ermida de Nossa Senhora da Visitação, Montemor-o-Novo. Fotografía hecha por la autora.

Fig. 6 Retrato de grupo. Santuário de Nossa Senhora d'Aires, Viana do Alentejo. Fotografía hecha por la autora.

[8] La fotografía academicista se ha desarrollado en la segunda mitad del siglo XIX y ha ensayado introducir a su practica elementos propios de la pintura. Su surgimiento ha colocado en debate el estatus de fotografía como arte, antecediendo el discurso del pictorialismo.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Actualmente conviven varios formatos votivos en las iglesias, como la escultura en cera, los objetos como vestidos de novia o botas y, la fotografía. Una gran parte de los espacios dedicados a las ofrendas esta ocupado por retratos, que durante el siglo XX han alcanzado gran popularidad (fig.7-8). Fue sobretodo durante la guerra en las colónias africanas (1961-1974), que duró hasta la Revolución de 25 de abril, cuando hubo un aumento significativo de exvotos fotográficos. En la mayoría de los casos, estas fotografías representaban el agradecimiento por el regreso de un familiar, pero existen casos en que las fotografías eran entregadas antes de la partida para la guerra pidiendo protección a un santo o santa de su devoción. No obstante, en los días de hoy, a pesar de que continúen ocupando una gran parte de las salas, las ofertas se han reducido sustancialmente. Ya no solo en lo que se refiere a la fotografía, sino también a otros formatos. En el caso de la pintura, su oferta ha desaparecido. Aún así, las iglesias o capillas están repletas de fotografías que deberán ser cuidadas y estudiadas como colecciones, conviviendo con la pintura o la escultura. El universo votivo carece de reconocimiento, en particular en lo que se refiere a la fotografía. A pesar de ello, la dimensión histórica y técnica de esta realidad, que demanda una mirada atenta sobre su valor patrimonial, puede poner en valor las comunidades representadas por las fotografías y, como consecuencia, proporcionar mayor interés por parte de las entidades responsables.

Fig.7 Retrato expuestos en en el Santuário de Nossa Senhora d'Aires, Viana do Alentejo Fotografía hecha por la autora.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Fig. 8 Retrato expuestos en el Santuário de Nossa Senhora d'Aires, Viana do Alentejo. Fotografía hecha por la autora.

2. Evolución de la fotografía cómo objeto de devoción

En 1839, la invención de la fotografía fue divulgada dando protagonismo a Louis Daguerre y al daguerrotipo. A pesar de contar con su nombre, el daguerrotipo fue desarrollado en colaboración con el también pionero de la fotografía Nicéphore Nièpce, que falleció antes del perfeccionamiento de esta técnica. Hubo otros autores igualmente importantes para la invención y consolidación de procesos fotográficos[9], como, por ejemplo, Henry Fox Talbot, John Hershel, Blanquart-Évrard o Frederic Scott Archer, que contribuyeron para las transformaciones tecnológicas que hicieron de la segunda mitad del siglo XIX un período estimulante tanto a nivel de cámaras como de procesos fotográficos. La aceptación de la fotografía por parte de un público especializado, como científicos o académicos, ocurrió de forma inmediata una vez que pasó a existir la posibilidad de reproducir mecánicamente personas, acontecimientos y todo el tipo de formas naturales o artificiales. A pesar de la curiosidad que se generalizó, el interés por parte del gran publico fue un poco más lento, con la excepción de la alta sociedad. No obstante, entre 1850 y 1860, la práctica y el conocimiento de la fotografía se consolida, en parte gracias al aparecimiento de los negativos en colodión húmedo, de las copias en albumina y del formato *carte de visite*[10] usado para el

[9] Proceso fotográfico es el término que se utiliza para denominar las técnicas físico-químicas, a través de las cuales se materializa la imagen fotográfica. En este texto se ha decidido utilizar el vocablo *proceso* siguiendo el ejemplo del conservador-restaurador y autor de importantes textos en el area, Ángel Mª Fuentes Cía. Sin embargo, la utilización del vocablo *procedimiento* sería igualmente correcta. Éste, es usado también por el autor antes citado, por el archivero Joan Boadas o por los historiadores de la fotografía Carmelo Vega, Marie-Loup Sougez o Helena Pérez Gallardo.

[10] *Carte de Visite* es un formato de presentación de una fotografía en papel que se encuentra pegada sobre un soporte de cartón y con una dimensión de 69x110mm. Se ha usado sobretodo para retrato y fue patentada en 1854 por el fotógrafo Brest

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

retrato. Podemos afirmar que se normaliza la idea de tener y ofrecer un retrato. Las primeras décadas de circulación y difusión de la fotografía fueron de una riqueza extraordinaria debido a la diversidad de procesos fotográficos y a su perfeccionamiento técnico. De este modo, los avances tecnológicos llevaron a la democratización de la fotografía y, en el viraje del siglo XIX al siglo XX, las clases medias pasarían a ser determinantes para su consumo y mercado. John Tagg refiere, en su libro *El peso de la representación*, "La historia de la fotografía es ante todo la historia de una industria que satisface esa demanda (demanda social): una historia de necesidades alternativamente fabricadas y satisfechas por un flujo ilimitado de mercancías; un modelo de crecimiento capitalista en el siglo XIX. En ningún otro aspecto es esto tan evidente como en el ascenso del retrato fotográfico que corresponde a una etapa concreta de la evolución social: el ascenso de las clases medias y medias bajas hacia una mayor importancia social, económica y política."[11]

Como referido anteriormente, durante los primeros años de utilización de la fotografía como exvoto, los fotógrafos recorrían a composiciones semejantes a las usadas en los retablos pictóricos. Para tal, se procedía a un montaje fotográfico realizado en el laboratorio, siendo añadida la imagen de un santo a la composición final. Esta tipología de fotografía, que implicaba la representación del enfermo siendo agraciado, fue fácilmente sustituida por el retrato de estudio, ya fuera este de grupo o individual, de cuerpo entero o primer plano. Observando las colecciones, podemos afirmar que el retrato fue la forma de representación que determinó el uso de la fotografía como exvoto. No existiendo otro medio capaz de reproducir la identidad de forma tan exacta, la fotografía se afirmó, sobreponiéndose a otros medios de representación. Se dejó así de dar valor al escenario de los acontecimientos, pasando a valorizar la identidad del agraciado.

La datación de las fotografías expuestas en las capillas puede ser determinada a través de varias metodologías. Una posibilidad es el estudio de material que nos puede dar una fecha bastante aproximada. Otra, que define balizas temporales más amplias, es la identificación de procesos fotográficos, así como la interpretación de la información que aparece en la imagen. En el caso de los exvotos, una parte de las fotografías ha sido datada por los propios devotos,

---

Disdéri. Su innovación consistió en producir varias imágenes, del formato antes referido, sobre una misma placa de colodión húmedo, usando un chasis especial y una cámara con varios objetivos.

[11] TAGG, J. – El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías y historias, p. 54-55.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

que registraron el año de la oferta ayudando a situar las piezas en el tiempo y lugar. Hasta el momento, a partir de la observación *in situ,* podemos afirmar que posiblemente la fotografía más antigua se encuentra en Elvas, en el Santuário do Senhor Jesus da Piedade, y se trata de una prueba en papel albuminado de 1874. Sin embargo, será necesario realizar un inventario de los ejemplares existentes en las diversas capillas para así determinar el inicio de la oferta votiva en formato fotográfico en estas colecciones.

Los papeles albuminados fueron presentados por Louis-Désiré Blanquart Evrard a la Academia de las Ciéncias, en Francia, en 1850. Este nuevo soporte fotográfico tuvo muy buena aceptación por parte de los fotógrafos, una vez que se conseguían imágenes con mejor definición que con su antecesor, el papel salado. Los papeles albuminados eran usados para obtener imágenes por contacto directo, que se exponían al sol, y las matrices usadas eran negativos en colodión húmedo sobre soporte de vidrio. Este fue un proceso fotográfico presentado por Frederick Scott Archer en 1851, y tuvo vigencia hasta cerca de 1885. Fue usado en gran escala gracias a sus numerosas ventajas, como posibilitar la realización de copias de altísima calidad, la reducción de los tiempos de exposición y la diminución de los gastos de fabricación. Tales características terminaron por eliminar el daguerrotipo, su antecesor, de la práctica fotográfica. De este modo, como ocurre casi siempre en la historia de la fotografía, la evolución tecnológica llevó a una masificación del uso de la imagen y, en cierta medida, a una democratización de la misma. Como tal, será aceptable pensar que siendo este el primer proceso fotográfico sobre papel usado a gran escala, las fotografías en albumina se podrán encontrar en las colecciones de exvotos y representarán los primeros especímenes fotográficos usados como oferta.

Más allá de las albuminas, en los acervos de las iglesias en estudio, encontramos otros procesos fotográficos como ennegrecimiento directo de gelatina y plata, copias en papel revelación, copias en papel cromógeno y, más recientemente, copias en inyección de tinta. Podemos afirmar que visitar estos locales es como hacer un recorrido por la historia de la fotografía, no solo por sus técnicas, sino también por la presentación de las mismas, es decir, por el tipo de marcos y formatos utilizados. Las capillas de exvotos recuerdan a la función de un álbum, pero en este caso se trata de un álbum representativo de una comunidad, expuesto en las paredes de un lugar considerado sagrado. Cuando lo visitamos, nos es colocada de inmediato la pregunta: cómo era usada la fotografía? Como se fotografiaban las personas,

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

como se vestía el retratado, si la fotografía era hecha en el estudio o en casa, qué fondos eran usados en el estudio y cómo se montaban las fotografías en los marcos. Todas estas cuestiones encuentran respuesta en las capillas de exvotos, siendo determinantes en el reconocimiento de su valor patrimonial.

3. Problemáticas sobre la conservación de exvotos fotográficos

La conservación de colecciones fotográficas exige la mayor de las atenciones en lo que respecta a sus condiciones de exposición y a su almacenamiento. Como en cualquier otra área de la conservación y restauración, estos puntos son determinantes para preservar las colecciones, pero lo son todavía más para las de fotografía. Los especímenes fotográficos, independientemente del proceso en el que están realizados, presentan una fragilidad considerable a las alteraciones de humedad relativa, exposición lumínica y contacto con materiales ácidos. En una primera fase de contacto con las colecciones es posible observar deterioraciones consecuentes de estos problemas. Teniendo en cuenta que, en su gran mayoría, las pruebas fotográficas presentan deterioraciones resultantes de los factores antes referidos, es por lo tanto pertinente referenciar parte de ellas en este texto. Es de destacar que debido a la falta de control ambiental, que normalmente se traduce en humedad relativa elevada, surjan problemas como el amarilleamiento de las imágenes y de los soportes, así como presencia de manchas y deformaciones. Por su parte, la humedad elevada provoca la aparición de problemas de biodeterioración como insectos xilófagos que provocan lagunas en la imagen, manchas, hongos o *foxing* en el soporte de papel, que consequentemente llevan a la pérdida de imagen (fig.9). Por otra parte, se presentan los problemas derivados de la iluminación, una vez que en muchos casos las fotografías son iluminadas con luz natural. Cabe mencionar el desvanecimiento de la imagen, alteración del color original y oxidación de los soportes en papel. Por último, se debe también destacar el mal almacenamiento y manipulación de estos objetos. Muchos de los marcos se encuentran rotos y con vidrios partidos, provocando la posibilidad de copias rasgadas o con pliegues (fig.10).

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Fig.9 Fotografía y marco deteriorado. Vidrio partido, descomposición de la gelatina y presencia de hongos. Santuário de Nossa Senhora d'Aires, Viana do Alentejo. Fotografía hecha por la autora.

Fig.10 Marco deteriorado. Vidrio partido. Santuário de Nossa Senhora d'Aires, Viana do Alentejo. Fotografía hecha por la autora.

La gran mayoría de las fotografías se encuentra enmarcada, siendo su forma rectangular determinante para la definición de una cuadrícula que ocupa las paredes y, en algunos casos, también los techos de las salas. La gran cantidad de exvotos domina todo el espacio disponible en las iglesias, obligando a aprovechar la totalidad del mismo. Son usados clavos para sujetar los marcos a la pared y, en algunos casos, existe entre los dos un panel de *mdf* que ayuda a su colocación. Se constata la existencia de una organización por temáticas, como los retratos de militares de la guerra colonial o, a veces, de fotografías de niños (fig.7). Dichas disposiciones han sido configuradas a lo largo de los años por los responsables de las iglesias, que han sido confrontados con las limitaciones de espacio de que disponían. Otra solución encontrada ha sido la utilización de álbumes para fotografías más recientes, muchas de formato carnet y sin moldura. La organización se define así, por la optimización del

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

espacio, por el montaje en marcos y, en algunos casos, por la temática de las fotografías (fig.11).

Es por lo tanto necesario tener en cuenta esta realidad sobre la exposición y organización de los exvotos, así como también, la falta de espacio en las iglesias. Todos los factores aquí referidos intervienen en la preservación de un legado muy específico y valioso para sus comunidades, reforzando la pertinencia de su conservación.

Fig. 11 Fotografías organizadas según el tipo de marco. Santuário de Nossa Senhora d'Aires, Viana do Alentejo. Fotografía hecha por la autora.

Conclusiones

Las iglesias son lugares de reunión y de devoción, siendo, por lo tanto, representativas de la cultura de una sociedad. En su interior, las colecciones de exvotos fotográficos son la prueba física de devoción, pero no nos enseñan solamente el culto a un símbolo religioso. Cuando las observamos entendemos la evolución de una sociedad y como esta se relacionaba con la fotografía. Más allá de las cuestiones sociales, las colecciones son representativas de la historia de la fotografía, una vez que en ellas podemos encontrar testimonios físicos de la evolución de los procesos fotográficos y de sus materiales, y, sobretodo una de las vías de entendimiento de la historia de la fotografía y de los fotógrafos locales.

La intención de este artículo consiste en alertar para un universo fotográfico y religioso poco estudiado hasta los días de hoy. A través del mismo, se ha hecho evidente el valor patrimonial de las colecciones fotográficas expuestas en iglesias y la necesidad de preservarlas. Si no existe un plan de valorización y de conservación que proteja las fotografías y su forma de exposición, este patrimonio estará condenado al desaparecimiento, una vez que la fotografía impresa es cada vez más residual. Las ofertas votivas en soporte fotográfico difícilmente

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

continuarán existiendo debido al pasaje del soporte analógico al digital. Por lo tanto, este formato de exvotos esta condenado a la discontinuidad y los que llegaron a los días de hoy desaparecerán si no hay un plan de actuación que vise su conservación y registro de la información que contienen. Un trabajo que involucre las diferentes dimensiones desarrolladas a lo largo de este texto, desencadenará por sus características de estudio histórico y fin preventivo, acciones que permiten la valorización y divulgación patrimonial no solo de las fotografías votivas, sino también de las iglesias o pueblos dónde estas colecciones se encuentran.

Referencias bibliográficas

ALMEIDA, C. S., FERNANDES, C. M. (2015). *O lápis mágico. Uma história da construção da fotografia.* Lisboa: IST Press.

APPELBAUM, B. (1991). *Guide to Environmental Protection of Collections*. Madison, Connecticut: Sound View Press.

C. M. BEIRÃO, C. T. da SILVA, J. SOARES, M. V. GOMES, R. V. GOMES (1985), "Depósito votivo da II Idade do Ferro de Garvão. Notícia da primeira campanha de escavações", *O Arqueólogo Português*, série IV, 3, pp. 45-135. Lisboa: Museu Nacional de Arqueologia e Etnologia

BENJAMIN, W. (2005). *Sobre la fotografía*. Valencia: Ed. Pre-textos.

BERGER, J. (2006). *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

BOADAS, J., CASELLAS, L., SUQUEST, M. À. (2011). *Manual para la gestión de fondos y colecciones fotográficas.* Girona: GG Ediciones.

BOYLAN, P. J. (2004). *Como gerir um museu: manual prático.* Paris: ICOM - Conselho Internacional de Museus.

CARDOSO, C. L. (1983) *Ex-voto, painéis votivos do rio, do mar e do além-mar*. Lisboa: Museu da Marinha.

CARTIER-BRESSON, A. (2008). *Le vocabulaire technique de la photographie*. Paris: Marval Paris Musée.

DIDI-HUBERMAN, G. (2016) *Ex-voto: imagen, órgano, tiempo*. Barcelona: Sans Soleil Ediciones.

FUENTES DE CÍA, Á. M. (2012). *La conservación de archivos fotográficos.* Documentos de trabajo, Sedic – Associación Espanhola de Documentación e Información.

GARCIA FELGUERA, M.S. (2008). "Exvotos y fotografías" en *México y España. Un océano de exvotos: gracias concebidas y gracias recibidas*. Castilla y León: Museu Etnográfico de Castilla y León.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

GAMA, E. (1972). *Os exvotos do senhor Jesus da Piedade de Elvas*. vol. 1, Braga.

LAPA, A. (1967). *Livro de exvotos portugueses*. Lisboa.

LAVEDRINE, Bertrand (2013). *(Re)Connaître et conserver les photographies anciennes*. Paris: Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, Collections orientations et méthodes n.º 10.

LAVEDRINE, B., GANDOLFO, JP., MONOD, S. (2000). *Les Collections Photographiques, Guide de Conservation Preventive*. Paris: ARSAG.

MEDEIROS, M. (2000). *Fotografia e narcisismo. O auto-retrato contemporâneo*. Lisboa: Editora Assírio & Alvim.

NUÑEZ-HERRADOR, E. A., GARCÍA ALCÁZAR, S., MUÑOZ SÁNCHEZ, E. (2006). *Fotografia y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha*, Colección almud fotografia 03. Ciudad Real: Centro de estudios de Castilla-La Mancha.

OLIVEIRA, J. F. R. (2009). *Das tabulae votivae em Rocha Peixoto aos exvotos do Santuário do Senhor Jesus da Piedade de Elvas*. Póvoa do Varzim.

PAVÃO, L. (2001). *Conservación de Colecciones de Fotografía*. Cuadernos Técnicos. Granada: Editora Junta de Andalucia.

REILLY, JAMES M. (1980). *Albumen and Salted Paper Book, The history and practice of photographic printing 1840-1895*. Rochester NY: Light Impressions Ed..

SAINZ MAGAÑA, E.. "La presencia por la imagen. Retratos en algunos santuarios de la Mancha". Universidad de Castilla-la Mancha.

TAGG, J. (2005). *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona: Editorial Gustvo Gili, SA.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE FOTOGRAFÍA

Congreso Internacional sobre Fotografía
UPV, 5 y 6 octubre 2017

Doi: http://dx.doi.org/10.4995/CIFo17.2017.6773
ISBN: 978-84-9048-604-7

Charles Clifford y José Martínez Sánchez: hacia una expresión de la arquitecura plenamente fotográfica.

Pablo Fernández Díaz-Fierros
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Sevilla, contacto@pablodiazfierros.com

Resumen

Con el propósito de extraer conclusiones en torno a la aportación de innovaciones estéticas en la comunicación visual de la arquitectura en la décadas de los años cincuenta y sesenta del siglo XIX en España, utilizo en el proceso de mi investigación la metodología comparativa de vistas similares tomadas por distintos autores y su conceptualización a esquemas básicos de composición. Fotografías, que tras una detenida operación de lectura, muestran episodios narrativos que me ofrecen la posibilidad de detectar valores plásticos en sus composiciones, superando el planteamiento mimético como fin último del reciente procedimiento de captar imágenes y encaminándose hacia un nuevo estadio de la expresión fotográfica. La comparación de encuadres semejantes sobre un mismo motivo mediante una selección de fotografías tomadas por Clifford y Martínez Sánchez es un modelo de estudio que se avanza en este artículo con el análisis de un caso ejemplar.

Palabras clave: *fotografía, arquitectura, siglo XIX, representación, composición.*

Abstract

With the aim of forming conclusions regarding the incorporation of aesthetic innovations in the visual communication of architecture in the 50s and the 60s in 19th century Spain, I use in the development of my doctoral research the comparative methodology of similar views taken by different photographers, and the reduction of these to basic compositional schemes. After a careful examination, the exemplary photographs reflect narrative episodes which open the door to detecting aesthetic values in their composition, thereby improving on the mimetic concept as the ultimate goal of the recent procedure of capturing images and striving towards a new level of photographic expression. A study of this methodology is presented in this article by analyzing one exemplary case, where similar frames for the same architectural model are compared, using a selection of pictures taken by Clifford and Martínez Sánchez.

Keywords: *photography, architecture, 19th century, representation, composition.*

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Charles Clifford (Newport, Gales del Sur, 1819[1] - Madrid, 1863) máximo exponente de la fotografía de arquitectura en España durante la segunda mitad del siglo XIX, llega a Madrid en el otoño de 1850[2] presentándose en la prensa como aeronauta. Tras su participación en diversas ascensiones con globos aerostáticos en espectáculos populares con éxito desigual, inicia su carrera como fotógrafo aprovechando la escasa presencia local de diestros en el oficio. No tarda en contactar con los ambientes burgueses, nobles y artísticos de la capital, alcanzando en pocos años un notable prestigio, no sólo por el carácter testimonial de sus tomas y su pericia en el manejo de las modernas técnicas importadas de Europa, sino por el original lenguaje visual de sus fotografías, cuya belleza plástica, lejos de entrar en competencia con el contenido documental, lo complementa, enriqueciendo el mensaje.

En la nota necrológica del fallecimiento de Clifford publicada en la revista *El Museo Universal*, su director, Nemesio Fernández Cuesta, no duda en calificarlo como "artista notable y fotógrafo de los más adelantados en su arte"[3]. Efectivamente, sus fotografías ejemplares son mucho más que el registro de una realidad arquitectónica porque tienen esa componente estética que las distinguen de un simple documento. No basta con el contenido representado porque no son simples pruebas testimoniales, se expanden más allá de sus bordes, se salen de los límites del papel y, en ocasiones, se sitúan fronterizos entre el documento y el objeto plástico. Sería aventurado considerar como estrictamente artísticas las fotografías de Clifford, pero sí se detectan episodios narrativos e interpretativos porque para él la creación fotográfica no es sólo la consecuencia directa de un procedimiento técnico bien resuelto, sino que es también el resultado del uso de códigos estéticos integradas en sus composiciones que favorecen la expresión por encima de la documentación. La vista inédita de un río con una barca [fig.1], cuya autoría atribuyo a Clifford por su estilo y tamaño, viene a desvelar la capacidad y la consideración de la fotografía como un nuevo medio de expresión personal, buscando nuevos planteamientos y lenguajes difíciles de concebir desde el encargo institucional. Sólo un amante de la fotografía, como Antonio de Orleans, aceptaría de buen grado estas innovaciones visuales.

[1] Según FONTANELLA, L. (1999). *Clifford en España: un fotógrafo en la corte de Isabel II*. Madrid: El Viso, p.25.

[2] BULLOUGH AINSCOUGH, R. (2015), lo sitúa un mes antes de su llegada a España en Burdeos en una ascensión benéfica, en "Globos y caballos" en *Revista Internacional de la Imagen*, Volumen 2, Nº 2, p.135.

[3] *El Museo Universal*, Madrid, 11 de enero de 1863, p.1, Biblioteca Nacional de España.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Fig. 1. Atrib. Clifford, Charles, s.t. Río con barca, Sin identificar el lugar y la fecha, Negativo papel, Papel fotográfico 27,4 x 39,8 cm. sobre cartulina 48 x 62,1 cm. con sello seco de Antonio de Orleans, Duque de Montpensier, Fotografía inédita, Colección Fierros.

José Martínez Sánchez (Bicorp, Valencia, 1807- Valencia, 1874), inicia su negocio de fotografía en fechas próximas a la aparición de Clifford en la escena fotográfica madrileña, y allí ejerció su actividad profesional probablemente hasta 1869[4], año en el que se traslada a Valencia para continuar su profesión. Fotografió con gran destreza técnica y esmeradas composiciones arquitecturas del pasado y del presente, con especial dedicación a las obras públicas (faros, puentes, puertos, infraestructuras ferroviarias, carreteras, desmontes, etc.). Como retratista está documentada su actividad en Madrid al menos desde 1851, pues en la Colección Castellano hay una fotografía suya del duque de Feria fechada en ese año[5]. Posaron frente a él un importante número de personas, en sus más variadas posiciones sociales, económicas y profesionales, desde miembros de la corte y del gobierno hasta los oficios más populares. Una buena parte de esos retratos, dispuestos en álbumes, llegaron a manos del pintor Manuel Blas Rodríguez Castellano y de la Parra, más conocido como Manuel Castellano (Madrid, 1826 - Madrid, 1880), personaje central en la historia del coleccionismo fotográfico en España y responsable de la homónima colección antes citada. Según las investigaciones más recientes[6], la ausencia de un criterio claro en la ordenación de los álbumes y en la temática de las fotografías hace pensar que se trataban de muestrarios de las fotografías del estudio de Martínez Sánchez y sus sucesores y no de una colección fotográfica realizada por el pintor.

[4] Fecha tomada de RODRÍGUEZ MOLINA, M. J. y SANCHÍS ALFONSO, J. R. (2014). *Una nueva visión de la fotografía española: la obra de José Martínez Sánchez, 1807-1874*, Valencia: Railowsky, p.102.
[5] Ref: 17/LF/62 (ER 528), f.13. Biblioteca Nacional de España.

[6] RODRÍGUEZ MOLINA, M.J. y SANCHÍS ALFONSO, J.R. *op.cit*, p. 130.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Seducido por la fotografía, Castellano se retrató entre 1853 y 1869 más de treintena y seis veces[7] bajo un constante juego de experimentación frente a la cámara, consciente de la fuerza visual que el nuevo medio ponía a su alcance. En algunas de esas tomas el pintor aparece en posturas poco habituales y atrevidas, buscando una expresión genuinamente fotográfica frente a los repetitivos y previsibles retratos al uso, que carecían de cualquier intención estética, haciendo posar al modelo sin detener la mirada en su personalidad, sin prestarle atención, sin dejarlo actuar para que ofrezca algo interesante, sin la más mínima inquietud creativa, sólo como frías representaciones que se limitaban a dejar constancia de la presencia del modelo dentro de la normas y los valores culturales de la época. No importaba quién era el retratado, ni su estatus social ni su profesión, pues siempre se situaba igual frente a la cámara, integrado en una escenografía generalmente adornada con una variedad de elementos decorativos que hoy nos parecen de muy mal gusto: un forillo, un papel pintado, una balaustrada, una columna, un jarrón, una cortina o los indispensable muebles: una silla, una mesa, un velador, etc. Todos ellos elementos compositivos que, debiendo ser secundarios, tenían tanto peso visual en la representación fotográfica como el propio retratado.

Esta producción en serie de fotografías sin alma ni personalidad era el argumento que utilizaban los artistas para defender las virtudes del retrato pictórico, negando el papel interpretativo del fotógrafo, que era considerado exclusivamente un operario que manejaba con destreza y técnica una máquina de captar imágenes. Pero hay buenos ejemplos que demuestran que de la convivencia entre pintores y fotógrafos surgen intercambios y complicidades que exploran nuevas vías de expresión, no sólo del contenido representado, sino de su interpretación. De la afinidad entre Castellano y Martínez Sánchez, amigos al menos desde 1850, surgen retratos poco habituales, sencillos y directos, nada barrocos, sin artificios, sin aparente premeditación, que obvian la imagen idealizada de las cartas de visita y exploran nuevos horizontes en el recién inaugurado lenguaje fotográfico. Un ejemplo claro, y a primera vista desconcertante, es la imagen que muestra a Castellano tirado sobre el suelo enmoquetado del estudio del fotógrafo [fig.2], contenido en un encuadre que sacrifica las encorsetadas formas establecidas en favor de la espontaneidad. La situación, que para la mayoría de los fotógrafos no merecería ni un solo negativo, traslada al espectador de un modo directo el carácter inquieto y activo que caracterizó al pintor madrileño, sin complacencias ni adornos. Probablemente este retrato se realizó después de uno más formal[8] en el que se le exigió aguantar inmóvil el disparo acompañado por algún mueble de apoyo y, como las cámaras eran técnicamente limitadas, la espera se pudo alargar. No es descabellado pensar que tras la sesión de posado llegó el relajamiento y con él la espontaneidad, y es precisamente en ella donde radica la potencia de este retrato, que no necesita arreglos ni accesorios, basta con la sinceridad y la sencillez.

[7] ONFRAY, S. (2016). "Tras la imagen del coleccionista: influencia y protagonismo de Manuel Castellano en el desarrollo y la conservación del retrato fotográfico en Madrid" en *De Arte*, nº15, Madrid: Universidad Complutense, p.233.

[8] En la Colección Castellano, tomo 14, página 18, signatura: 17-LF/59 (11), Madrid, Biblioteca Nacional de España, figura un retrato de medio cuerpo que, por el aspecto físico y por la vestimenta, pudo realizarse durante la misma sesión fotográfica.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Además del contenido representado y del mínimo repertorio utilizado para contarlo, este retrato aporta también innovaciones en la utilización de la línea[9] inclinada como agente activador de la composición. Colocarla en posición horizontal hubiese sido el gesto más inmediato, el que respondiera a las expectativas, proyectando una sensación de serenidad y reposo, pero Martínez Sánchez la deja caer, abandonando la estabilidad y agudizando la tensión. El desequilibrio mediante la inclinación de la horizontal es un recurso que, si fuera intencionado, resulta sorprendente en este estadio de la fotografía pues intensifica la filosofía irreverente de la toma, aportándole ciertas dosis de dinamismo que encajan con la personalidad del retratado.

Estos hechos, unidos a la evidente falta de nitidez, serían motivos suficientes para descartar esta imagen por técnicamente imperfecta y por incumplimiento de los esquemas formales "oficiales" en la práctica del retrato fotográfico que imponían las modas y la clientela en el periodo central del siglo XIX en España. Sin embargo, Castellano la recoge en uno de los álbumes de su colección, probablemente porque está llena de verdad y se reconoce en ella.

Fig. 2. MARTÍNEZ SÁNCHEZ, José, Fotografías recogidas por el pintor Manuel Castellano entre 1857 y 1869, Retrato de Manuel Castellano, Tomo 11, signatura: 17-LF/56 (82), papel fotográfico 14,5 x 19,5 cm. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

[9] Aunque la fotografía trabaja con valores tonales y no con contornos propiamente dichos, en el proceso de análisis gráfico que más adelante detallo, propongo traducir las imágenes a geometrías básicas y, en este caso, del encuentro entre el plano del suelo y el de la pared surge la línea.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

La fotografía que nos presenta al pintor Dionisio Fierros Álvarez[10] (La Ballota, Asturias, 1827-Madrid, 1894), posando de pie elegantemente vestido sobre la inconfundible moqueta y el característico fondo liso del estudio de Martínez Sánchez [fig.3] está cargada de intención y de concepto. El fotógrafo se libera de las forzadas escenografías atestadas de elementos decorativos y deja de un modo deliberado y claramente visible sobre el suelo uno de los más característicos: la cortina. No creo que sea una casualidad ni un accidente, sino un posicionamiento de Martínez Sánchez (en sintonía con Fierros) frente a los retratos muy construidos, un ejercicio de prescindir de todo aquello que distrae la atención, de quitar lo que sobra, lo que resta, lo que no es propio del retratado y, por tanto, no lo define. En definitiva, una búsqueda de nuevas vías de expresión en las que la simplicidad es la base de la eficacia visual, negando el retrato como una acumulación de elementos que compiten en jerarquía y significado con el verdadero protagonista.

Fig. 3. MARTÍNEZ SÁNCHEZ, José. s.t. Retrato de Dionisio Fierros, Madrid, ca.1861, Papel a la albúmina, 20,4 x 13,5 cm, Fotografía inédita, Colección Fierros.

[10] Además de compañero y amigo cercano de Castellano desde que coincidieron en su época de formación artística en Madrid, mantuvo una productiva relación amistosa y profesional con los mejores fotógrafos que operaban en la capital, como Martínez Sánchez, Eusebio Juliá, Jean Laurent y sobre todo, Charles Clifford.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Es preciso indicar que estos retratos tan interesantes, y no me refiero exclusivamente a los dos ejemplos anteriores, sino a todos aquellos que evidencian una búsqueda de nuevos planteamientos sin someterse a las disciplinas impuestas, surgen en la mayoría de las ocasiones de una asociación amistosa y profesional entre pintores y fotógrafos, o lo que es lo mismo, entre el mundo del arte y el de la fotografía, episodio que contradice la extendida idea de la rivalidad entre ambas disciplinas. No es casual que Castellano y Fierros sean los protagonistas de algunos casos sobresalientes, pues eran mucho más que simples clientes que acudían al reclamo del retrato de rigor; eran personajes con una actitud renovadora, curiosos, interesados por las novedades artísticas que llegaban de Europa y ávidos de nuevas experiencias estéticas. Su fructífera relación y buen entendimiento con los mejores fotógrafos que operaban por Madrid en los años cincuenta y sesenta del siglo XIX -Martínez Sánchez con Castellano y Clifford con Fierros- no sólo dio lugar a espléndidas colecciones[11], también facilitó un constante intercambio de inquietudes y experiencias estilísticas aplicables al medio fotográfico, especialmente en las tomas exteriores, donde la selección especial, la organización y la jerarquía de los elementos que la configuran juegan un papel determinante en la significación plástica, logrando extraer un orden estético de una configuración existente. Es por ello las fotografías ejemplares de arquitecturas monumentales, obras públicas y paisajes que toman Clifford y Martínez Sánchez se abren con todos sus matices, y no por la transmisión de la realidad arquitectónica, sino por la visión que de ella nos ofrecen sus autores.

La comparación de las dos fotografías del *Puente del Diablo* es muy productiva como procedimiento analítico de indagación sobre los códigos narrativos de representación que utilizan Martínez Sánchez y Clifford, y resulta interesante por los diferentes posicionamientos a la hora de enfrentarse a una misma arquitectura. La vista que registra Clifford [fig.4] entre 1856 y 1858, según fechas respectivas del Museo Metropolitano de Arte de Nueva York[12] y de Lee Fontanella[13], es una fotografía de gran fuerza visual, muy técnica, sin desenfoques, tomada desde el punto de vista del espectador que pasea por la orilla del río Llobregat y que desprende la serenidad y tranquilidad que se debía respirar en ese ambiente, al que nos traslada de un modo casi idílico. Está hecha a plena luz del día, con un sol alto que produce un contraste que subraya y pone en valor lo tectónico del puente, con la casita de diseño infantil con tejado a dos aguas como punto fuerte visual y las montañas del fondo perfectamente encuadradas bajo el arco ojival central. Compositivamente es rigurosa, estática y de un marcado carácter lineal, con una tendencia a la geometrización con las líneas que definen de las orillas del río y el perfil del puente como quebrada línea de fuerza muy marcada que concentra lo esencial de la arquitectura fotografiada. A mi parecer, explica muy bien la construcción que se prentende comunicar pero sin mostrarla en su totalidad, gracias a la selección del punto de vista en combinación con un momento temporal donde la obra se nos presenta en su mayor potencial expresivo. La luz es una de las protagonistas de esta fotografía, logrando transformar el *Puente del Diablo* en un puro fenómeno

[11] Un detallado estudio que preparo en paralelo a esta investigación dará próximamente visibilidad a la colección Fierros, un conjunto fotográfico inédito de formidable valor que ha permanecido fuera del conocimiento público almacenado en una casa de los descendientes del pintor.

[12] http://www.metmuseum.org/art/collection/search/265920

[13] FONTANELLA, L. *op.cit*, p.158.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

óptico. La habilidad de Clifford para poner en acción los elementos precisos da como resultado una fotografía equilibrada y sobre todo "fácilmente legible" por la economía estructural y por la claridad de los significados. No me refiero a una elementalidad formal, el concepto de economía estructural alude al uso justo de las energías suscitadas por la puesta en acción de los elementos: el borde del río, el puente, el personaje femenino y las montañas.

Frente a la majestuosidad del puente aparece la empequeñecida figura de una mujer con una buena definición en posición centrada en el plano medio y en la zona inferior del encuadre, aportando a la composición un punto inmediato de referencia que capta la atención del espectador que contempla la fotografía. No hay intención de retratarla, Clifford la utiliza de modo deliberado como factor compositivo que acompaña al discurso que pretende trasladar: la poderosa escala de la infraestructura monumental. No es una anécdota ni una casualidad la presencia humana bajo el arco central, sino una intención del fotógrafo de proporcionar un punto de referencia escalar, pues de la escala y las proporciones dependen en buena parte las virtudes de esta arquitectura. Otra carcaterística de este elemento compositivo puntual es su naturaleza dinámica; en este caso, debido a su ubicación y nitidez, aporta a la composición estabilidad y serenidad, acentuando la soledad de la escena. No cabe duda que sin la inclusión del personaje esta fotografía sería menos sugestiva.

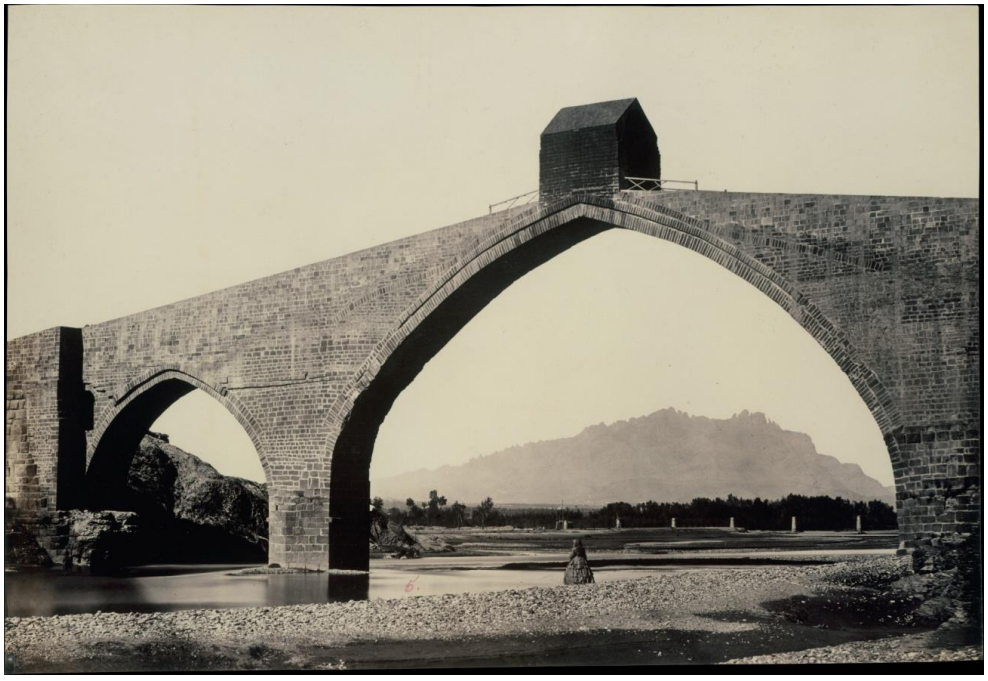


Fig. 4. CLIFFORD, Charles. Puente del Diablo, Martorell, ca.1856, Negativo cristal, Papel a la albúmina, 28,4 x 41,5 cm., Numerada "5" en el reverso mediante anotación manuscrita a lápiz rojo, Museo Metropolitano de Arte, Nueva York, Referencia 1988.1052.

Sin embargo, la mujer no aporta significado a la imagen, pues no nos habla del contexto rural en el que se tomó la fotografía. Según Lee Fontanella[14] la figurante pudiera ser Jane Clifford, esposa del

[14] FONTANELLA, Lee, *op.cit*. p.90.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

fotógrafo y mujer aburguesada cuya vestimenta se alejaría bastante de la indumentaria humilde de las lugareñas. Debido a esa complicidad, es muy probable que exista una planificación de la escena, un diseño previo nada casual o incluso que Clifford hubiera anticipado la imagen en su cabeza y la mujer saliese al encuentro en el lugar pactado. Se desprende de este análisis una intencionalidad más allá del mero interés documental, incorporando pequeñas dosis narrativas, especialmente notables con la inclusión de la figura humana como elemento clave en la composición de sus fotografías.

La fotografía del mismo puente que toma José Martínez Sánchez [fig.5] once años después es similar a la de Clifford en su contenido representado, pero distinta en la articulación de los elementos que la conforman. El punto de vista seleccionado, alto y lejano, nos aporta más datos sobre el contexto pero le resta protagonismo al elemento principal, que en algunas zonas se fusiona con las montañas. Entran más atributos no arquitectónicos con peso en la selección espacial, como el río, que aporta profundidad y por tanto tensión compositiva, frente a la fotografía de Clifford, mucho más plana. La casita que corona el puente, maclada con las montañas del fondo, pierde fuerza en una coincidencia geométrica no deseable que le resta fuerza a este elemento tan característico. De modo irrelevante incorpora la figura humana mediante dos personajes visibles sobre la base de rodaje del puente, aunque con poco peso dentro de la composición. Es una fotografía menos técnica que la de Clifford, pues se desequilibra hacia la izquierda produciendo cierta incomodidad, como si faltase alguna fuerza que la enderezase (aunque a veces este recurso pueda tener interés, como en el retrato de Castellano anteriormente expuesto) y con menos intencionalidad arquitectónica. El momento temporal de la toma, con la luz rasante, le da un aire fantasmal que la llena de misterio.

Fig. 5. MARTÍNEZ SÁNCHEZ, José. Puente del Diablo, Martorell, ca.1867, Papel a la albúmina, 25,9 x 34,2 cm. sobre cartulina 41 x 49,5 cm. Al pie de la fotografía nombre y dirección del fotógrafo impresos, a la izquierda: J. Martínez Sánchez Fotog. A la derecha: Puerta del Sol, 4 Madrid, Biblioteca Nacional de España, Signatura: 17-LF/133 (46), http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000047500.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Aunque las dos vistas seleccionan una misma realidad: el puente y los elementos de su entorno, y ambas cuentan con un repertorio similar de atributos visuales, varía la sintaxis que ordena esos atributos: la composición. En la fotografía de Martínez Sánchez existe una unidad visual articulada por el movimiento aparente del río que nos conduce desde el primer hasta el medio plano donde se sitúa el puente, que parece un elemento más del paisaje, como si de un fenómeno de la naturaleza se tratase. La filosofía de la vista de Clifford es diferente: se presentan elementos inicialmente inconexos entre sí, o al menos de un modo no tan evidente, pero que al relacionarlos adecuadamente unos con los otros adquieren sentido y jerarquía dentro del marco, ofreciendo una imagen poderosa del puente. La destreza de Clifford reside en establecer buenas relaciones entre los diferentes elementos mediante la ubicación, el peso, la dirección, etc, para que entren en actividad y funcionen, trasladando al espectador la percepción arquitectónica (la función informativa) en combinación con una serie de factores estéticos que la carguen de significación plástica y la distingan de otros planteamientos más documentalistas.

Con el propósito de desentrañar estas dos fotografías, he realizado al efecto unos esquemas básicos[15] de su construcción [fig.6]. No es un ejercicio que pretenda trasladar criterios compositivos de nuestro tiempo a fotografías del pasado, sino un propósito de demostrar (con todo merecimiento) la incipiente incorporación de códigos estéticos en las obras ejemplares de Clifford y Martínez Sánchez. Se observa como en los dos casos los puntos fuertes se sitúan dentro del área central del marco, pero con una mayor intencionalidad compositiva en el caso de Clifford, que organiza espacialmente una serie de elementos (de distinta naturaleza) que se suceden unos a otros articulando la fotografía. Un cambio en el orden jerárquico de estos elementos transformaría la imagen por completo, perdiendo su identidad.

[15] Conviene hacer alguna puntualización acerca del origen y del uso que en este trabajo se le da al concepto "esquema". En el ejercicio fotográfico es fundamental prescindir de todo aquello que distrae la atención sobre el elemento protagonista, pues no todo lo visto tiene el mismo peso en la realidad y en la fotografía. La cámara lo ve todo y democratiza la información, pero el cerebro, influido por nuestra memoria, suma todo ese conjunto de visiones y las recompone en modelos idealizados. El (buen) fotógrafo debe hacer con la fotografía lo mismo que hace su cerebro: filtrar la información para quedarse con lo que le interesa, solo con aquello que valoriza la arquitectura representada y ayuda a comunicarla. La utilización del esquema en este trabajo de investigación es precisamente la aplicación de ese *filtro* mental que es capaz de distinguir lo importante de lo superfluo. Consecuentemente, entiendo por esquema una representación básica de la fotografía cuya función ya no es descriptiva, y mucho menos narrativa, sino conceptual. Es un equivalente estructural de la realidad fotografiada que de un modo exclusivamente formal ayuda a una mejor comprensión de la construcción de la imagen fotográfica. Por lo tanto, no se trata de imitar una fotografía trasladando exactamente la posición y forma de cada elemento que la componen y la articulan, sino de eliminar lo irrelevante, tal como hace nuestro cerebro en el proceso de percepción visual, y llevarla a un grado de simplicidad formal mediante su traducción a geometrías elementales que nos permitan acercarnos a su verdadera raíz compositiva.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

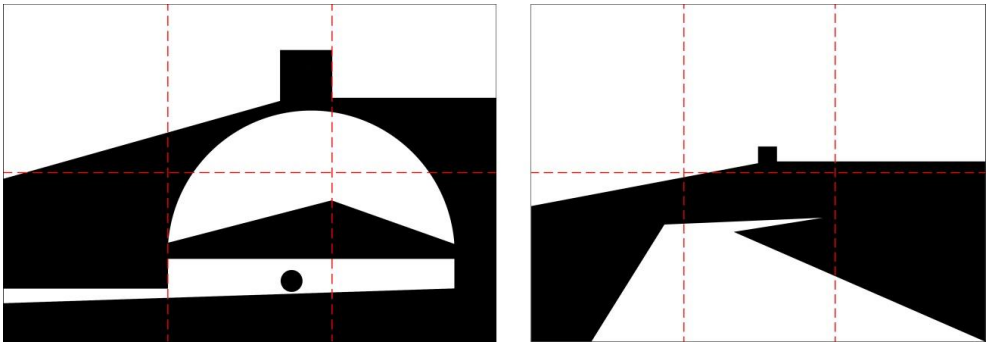


Fig. 6. Esquemas básicos de composición de Puente del Diablo que muestran la jerarquización de elementos de la fotografía de Clifford frente a la unidad visual de Martínez Sánchez con el río como vector direccional dominante.

Si en la vista del *Puente de Diablo* además de documentar, Clifford aporta un discurso propio en el que se detectan incipientes aportaciones estéticas, ofreciendo una versión personal del tema, en *Puerta de Alcalá* [fig.7] tenemos, desde mi punto de vista, un ejemplo de planteamiento de equivalencia directa: aspira a superar el simple documento trasladando el arte del monumento a su representación fotográfica, confiando en el poder de la belleza de la arquitectura como única fuerza que aporte sentido a la imagen. Para ello el autor busca el encuadre que mejor sirva para describir claramente el motivo, solucionado con un plano general que permite encuadrar la totalidad del volumen sin grandes perspectivas, pues prefiere acercar el edificio al espectador aislándolo, sin aportar información sobre el contexto urbano que lo rodea y evitando con ello desviar la atención del motivo protagonista. Cualquier observador atento puede reparar en la espléndida definición de la fotografía, que incluso nos permite leer los mensajes que anuncian los carteles publicitarios pegados sobre las pilastras pétreas del monumento. Por el contrario, la escasa capacidad de la cámara en la detección del tiempo provocaba indefiniciones en las personas y animales que se movieron durante la toma, apenas manifestándose en formas evanescentes. En la práctica fotográfica, fundamentalmente en su vertiente comercial, los elementos borrosos se consideraban imperfecciones o "manchas", y se buscaba la nitidez en toda la extensión del marco con el propósito (en vano) de igualar fotografía y realidad. Pero Clifford, en lugar de desechar estas imágenes -como haría una mayoría de colegas coetáneos, que veían más inconvenientes (confusión, ruido, barullo) que ventajas- las utiliza para introducir en el espacio plástico la sensación de vitalidad que caracteriza a la actividad urbana.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Fig. 7. CLIFFORD, Charles. Puerta de Alcalá, Madrid, ca.1858, Negativo cristal, Sólo papel fotográfico 33,3 x 42,6 cm., Colección Fierros.

Se desprende de este análisis formal y de la metodología gráfica aplicada, la consideración que Clifford y Martínez Sánchez tenían de la fotografía como algo más que un medio documental y propagandístico, abriendo nuevas vías de expresión que guiarán el desarrollo del lenguaje fotográfico de la arquitectura en la segunda mitad del siglo XIX. Se observa en el caso particular de Clifford una tendencia al aislamiento del motivo arquitectónico, presentándolo de forma clara y directa, restando elementos del contexto que puedan competir con él en protagonismo y generen consecuentemente una pluralidad de significados.

Bibliografía

BULLOUGH AINSCOUGH, R. (2015). "Globos y caballos" en *Revista Internacional de la Imagen*, Volumen 2, Nº 2.

COLOMA MARTÍN, I. (1986). *La forma fotográfica. A propósito de la fotografía española desde 1839 hasta 1939*. Málaga: Universidad de Málaga y Colegio de Arquitectos.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

FONTANELLA, L. (1999). *Clifford en España: un fotógrafo en la corte de Isabel II*. Madrid: El Viso.

LÓPEZ MONDÉJAR, P. (2005). *Historia de la fotografía en España. Fotografía y sociedad desde sus orígenes hasta el siglo XXI*, Barcelona: Lunwerg.

RIEGO AMÉZAGA, B. (2001). *La construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX*, Santander: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria.

RODRÍGUEZ MOLINA, M.J. y SANCHÍS ALFONSO, J.R. (2014). *Una nueva visión de la fotografía española: la obra de José Martínez Sánchez, 1807-1874*, Valencia: Railowsky.

SCHARF, A. (1994), *Arte y fotografía*, Madrid: Alianza.

VILLAFAÑE GALLEGO, J. (1985). *Introducción a la teoría de la imagen*, Madrid: Pirámide.

Todas las reproducciones fotográficas de la colección Fierros publicadas en este artículo son inéditas y han sido realizadas por el autor entre 2016 y 2017

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE FOTOGRAFÍA

Congreso Internacional sobre Fotografía
UPV, 5 y 6 octubre 2017

Doi: http://dx.doi.org/10.4995/CIFo17.2017.6775
ISBN: 978-84-9048-604-7

Humberto Rivas y la fotografía española de los 70.

Ana Rosa Gómez Arroyo. Universidad Politécnica de Valencia.

Resumen:

La fotografía expresa la realidad político social del país. En 1978 en España se instaura la democracia, y con ello el nacimiento de un nuevo fotoperiodismo español. La fotografía es introducida en el ámbito universitario, y junto la apertura de galerías y centros fotográficos contribuirán a dinamizar el sector convirtiéndose en núcleo de información y debate. Estos factores, junto a la situación político social de Argentina empujan a Humberto Rivas a instalarse en España.

Partiendo de estudios y publicaciones especializadas nacidas en la década, se profundizará en la investigación mediante la información recogida en entrevistas, documentos, y el acceso a los fondos fotográficos del artista; aportando un enriquecimiento tanto formal como sensorial a la transmisión de la lectura de sus imágenes.

La llegada del artista a Barcelona supuso una renovación del panorama fotográfico español de aquel momento en el que surgían nuevos planteamientos fotográficos de acuerdo a las corrientes internacionales, agrupando e influyendo en numerosos fotógrafos. Esta investigación profundiza en la particularidad del debate fotográfico de los 70, analizando y por tanto destacando la aportación de la obra de Humberto Rivas a la historia de la fotografía española.

Palabras clave:

Huberto Rivas; Fotografía; Historia; Cultura; Retrato; Paisaje; Rostro; Máscara

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Abstract

Photography expresses the social political reality of the country. In 1978, the Spainish democracy is established, and with it the birth of a new Spanish photojournalism. Photography is introduced in the university, opening painting galleries and photographic centers which will contribute to energize the sector becoming it in a nucleus of information and discussion. These factors and also the social political situation in Argentina, push Humberto Rivas to settle down in Spain.

Starting from the studies and specialized publications born in the decade, the research will be developed through the information collected in interviews, documents and access to the photographic funds of the artist; which ones contributing with a formal and sensorial enrichment to the transmission of the reading their images.

The arrival of the artist in Barcelona meant a renovation of the Spanish photographic panorama of that moment in which new photographic approaches appeared according to the international tendency, with numerous photographers grouping and influencing. This research studies into the particularity of the photographic debate of the 70, analyzing and therefore highlighting the contribution of Humberto Rivas' work to the history of Spanish photography.

Keywords:

Humberto Rivas; Photography; History; Culture; Portrait; Landscape; Face; Mask.

Como cualquier otro lenguaje artístico, una de las facetas de la fotografía es reflejar el momento político social por el que atraviesa la sociedad. Nos adentraremos en el análisis de los años 70, centramos en la cultura catalana al ser el entorno en que se desenvolvió principalmente Humberto Rivas (Fig. 1). Nos situaremos en el contexto político social que tanto España como Argentina vivían en aquel momento comprendiendo los motivos que le empujan al artista a instalarse en nuestro país, para posteriormente conocer la cultura fotográfica y la educación en esta década, fundamental para la reivindicación de la fotografía como medio de expresión. Todo esto analizando la incorporación de Humberto Rivas a la fotografía catalana y española, y su interacción con los fotógrafos, las instituciones y la cultura. Destacando la importante contribución de la fotografía de Humberto

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Rivas a la renovación del panorama fotográfico español, analizando las características de su obra en estos años. Para ello, se partirá de estudios de historiadores de la fotografía y publicaciones especializadas nacidas en la década, profundizando en la investigación mediante la información recogida en entrevistas, documentos, y el acceso a los fondos fotográficos del artista; aportando un enriquecimiento tanto formal como sensorial a la transmisión de la lectura de sus imágenes.

(Fig. 1) Autorretrato, 1978. Archivo Humberto Humberto Rivas.

Los objetivos planteados son estudiar el Contexto cultural y político-social de la España de los 70. Analizar la incorporación de Humberto Rivas a la fotografía catalana y española, y su interacción con los fotógrafos, las instituciones y la cultura. Investigar el trabajo fotográfico del artista realizado en esta época, e identificar características formales representativas de sus imágenes de este periodo. Analizar brevemente su evolución tomando como punto de partida los años 70. Destacar la importancia de Humberto Rivas en la historia del retrato fotográfico español. Ubicarlo e indagar en la repercusión de su obra en artistas influenciados por él.

Los años 70 fue una década esencial para el desarrollo de la fotografía española. Se abrieron salas de exposición y galerías, se crearon nuevas revistas como Nueva Lente en 1971, escuelas, academias, y se cimentaron las bases del desarrollo del mercado fotográfico. - En 1970 se inaguró en Madrid la Galería Redor, en 1972 aparecía el primer anuario Spafoto, y un año después lo hacían los anuarios Coteflash y Everfoto. En 1974 se publicaba el primer número de la revista Flash-Foto, y se inauguraba en Madrid el polivalente Photocentro - (Plubio, 1997).

En España la muerte del general franco el 20 de noviembre de 1975 dio paso a una etapa indecisa en que la agitación sindical contribuyó en buena medida a forzar la transición a la democracia (Fontana, 2011). En 1978 se vivía el inicio de una reforma política tras la muerte de Franco, una época de transición que acabaría con la instauración de la democracia; y con ello el nacimiento de un nuevo fotoperiodismo español, se crearon nuevas empresas periodísticas y otras cabeceras históricas cerraron. La fotografía es introducida en el ámbito universitario e inicia sus actividades en Barcelona Institut d´Estudis Fotográfics de Cataluya (1972) y Madrid el

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

CEI (Centro de Enseñanzas de la Imagen). Al mismo tiempo, Argentina a pesar de una antesala de 11 años de crecimiento económico no pudo ser ajena a la crisis económica mundial de 1973, una decadencia social y política también, que en 1975 situaba la economía al borde del colapso con el desencadenamiento de un golpe de estado el 24 de marzo de 1976. A pesar de esto, la cultura seguía siendo fuerte; no obstante, estos factores, unidos a los personales como el consecuente cierre del Instituto di Tella dónde trabajaba como fotógrafo, empujan a Humberto Rivas a instalarse en España. La llegada del artista a Barcelona el 24 de marzo de 1976 supuso una renovación del panorama fotográfico español de aquel momento, numerosos fotógrafos se agruparon en torno a él. Cuando llegó a Barcelona a la única persona que conocía era a Juan Carlos Pérez Sánchez, conocido como América Sánchez y a través de él entro a trabajar en el taller de Xavier Corberó, un escultor Barcelonés al que Humberto Rivas le hacía las fotografías, trabajo para él en el Centro de Actividades e Investigaciones Artísticas en Barcelona durante los años 1976 y 77.

En la década de los 70 fue muy importante la labor de Albert Ripoll Guspi, conocido como Albert Guspi, por ser el dinamizador de la cultura fotográfica. El 4 de octubre de 1978 se inauguró el Centre Internacional de Fotografia Barcelona (CIFB) El centro marcó una inflexión en la cultura fotográfica española, puesto que se trataba de una institución singular y pionera en su género, un espacio que incluía centro de exposición y formación (Zelich y Ribalta, 2012). La idea que Guspi traslado al Cifb fue la labor del fotógrafo como un proceso complejo y reflexivo que no se limita a la toma de imágenes, sino que consiste en construir, a través de la edición de tales imágenes, un punto de vista personal o un ensayo fotográfico que se difunde después mediante la publicación, el audiovisual y la exposición (Plasencia y Faus, 2011).

Albert Guspi junto a Sandra Solsona fundan la galería Spectrum en Barcelona, en 1973. La galería Spectrum se inició con una programación que combinaba la presencia de fotógrafos internacionales contemporáneos de gran resonancia en su momento, y de autores españoles. Gracias a ellos la galería estableció su influencia en la escena local, y demostró su capacidad para aglutinar y promover a una nueva generación de fotógrafos creativos. En octubre de 1976 paso a llamarse Spectrum Canon al recibir apoyo financiero de la marca por el contrato que firmó con Focica S.A.

En 1975 nace el Grup Taller d´Art Fotogràfic, una escuela de fotografía creativa coordinada por Lara Castells. Fue un espacio de referencia para fotógrafos emergentes en la segunda mitad de los setenta, formada entre otros por Humberto Rivas, Mariano Zunzunaga, Manolo Laguillo, Pere Formiguera, Manel Esclusa o Koldo Chamorro. El profesorado estaba constituido por alguno de los artistas de la galería. El Taller Grup impulsó iniciativas como la revista Imatge en la que colaboraban Joan Fontcuberta y Mariano Zunzunaga; y organizó el Taller Mediterráneo de Fotografía en Cadaqués, inspirado en los Encuentros Internacionales de Fotografía de Arlés, era una semana de realización de Talleres a cargo de artistas nacionales e internacionales, además de exposiciones. Tras el convenio con Canon en 1977, el Grup Taller pasó a ser Taller Fotográfico Spectrum Canon. A través del boletín Spectrum News se ofrecían becas para los estudios de fotografía, así como cursillos infantiles gratuitos durante los fines de semana. También se difundían los seminarios que se organizaban. Así, por ejemplo, en el boletín de septiembre de 1977 se anunciaba un seminario sobre retrato a cargo de Humberto

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Rivas (Zelich y Ribalta, 2012), a través de estas actividades se refleja la idea que Guspi traslado al CIFB, la del proceso complejo y reflexivo del fotógrafo mencionado anteriormente.

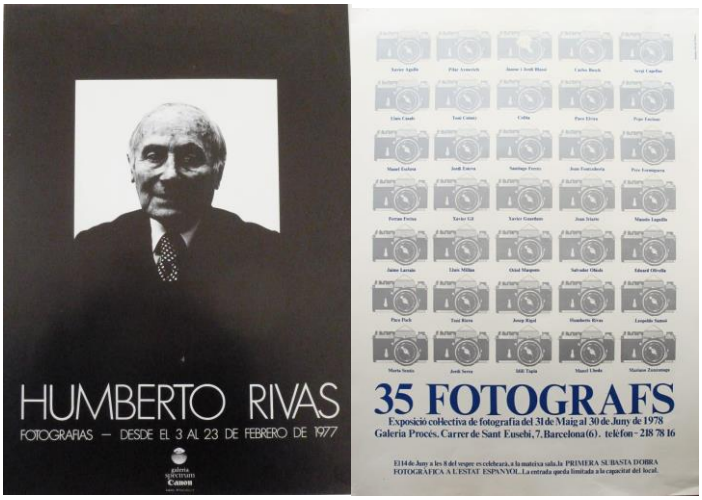
El CIFB jugó un importante papel en la fotografía y el mundo de la imagen, se fundamentaba en una concepción de la fotografía como un arte popular y de la comunicación masiva, cuya función social no se limitaba al campo del arte autónomo. Se ofrecía como una institución para la formación de fotógrafos profesionales y creativos, así como para la promoción de la cultura fotográfica y el debate público en el sentido más amplio, al margen de los límites profesionales de la producción audiovisual. Desde el CIFB se pretendía crear una plataforma para dar a conocer a fotógrafos –que entendían el reportaje como un trabajo de investigación riguroso y prolongado en el tiempo, lejos de la mera fotografía de actualidad. Ofrecía tanto programas de formación como talleres puntuales y buscaba vías diversas de inserción en el barrio y en la vida social de la ciudad. Organizaba exposiciones, talleres, conferencias y debates, programas de cine y proyecciones, y publicaba la revista Imatge. También hacía hincapié en facilitar medios para la producción fotográfica y audiovisual y su inserción en el debate público a través de proyectos sobre la ciudad.- La docencia en el CIFB era la misma que la del Group Taller, se inclinaba más hacia la fotografía creativa.

En este momento crecían otras alternativas en la ciudad, nacieron nuevas galerías como por ejemplo Fotomanía en 1977 con Cristina Zelich. En 1981 la enseñanza de la fotografía llega a la universidad a la Facultad de Bellas Artes, la oferta educativa se había multiplicado. Las Jornadas Catalanas de Fotografía en 1980 marcaron el destino de la fotografía creativa durante casi dos décadas, su eje vertebrador era la Primavera Fotográfica iniciada en 1982.

Humberto Rivas, como se ha mencionado anteriormente, fue profesor en el Grup Taller D´Art Fotografic en 1976, a través de estos talleres empezó a relacionarse con otros fotógrafos (Fig. 2). La primera exposición que Humberto Rivas realizó en España fue en la galería Spectrum Canon en 1977 (Fig.3) con los personajes de la cultura catalana, en ese mismo año volvió a participar en la galería en una exposición colectiva "Fotógrafos Argentinos" con Carlos Boch entre otros. También en 1977 expone en la Galería Tau de Sant Celoni, era un colectivo de fotógrafos que decidieron abrir un espacio fotográfico donde hacer exposiciones y otras actividades y tenían muy buena relación con la Galería Spectrum (no era una sucursal), con Albert Guspi, muchos proyectos que se exponían en Spectrum después pasaban a la Galería Tau. En 1978 expone con 35 fotógrafos en la Galería Prouset (Fig.4). En 1979 expone en Fotomanía, momento en el que comienza su amistad con Cristina Zelich, en 1981 vuelve a exponer en la Galería en una exposición colectiva de desnudo en la que participa junto a Toni Catany, Manolo Laguillo, Eduard Olivella, y Joan Fontcuberta. Y en 1982 partició en la Primavera Fotográfica en una exposición de Fotografía contemporánea en Cataluña.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

(Fig. 2) Imagen de Cristina Zelich



(Fig. 3 y 4) Carteles exposiciones.

La interacción entre estos fotógrafos traspaso las fronteras, en 1980 la Galería Eude organiza una exposición colectiva bajo el título *Homenaje a Man Ray*. Fue una exposición sobre fotografía española itinerante en Gran Bretaña por iniciativa de la Night Gallery de Londres, tuvo lugar en la Photographer´s Gallery (Londres) del 15/11/1980 - 08/12/1980, Night Gallery (Londres), la Sala del Instituto de España en Londres, la Photographic Gallery (Cardiff), Open Eye Gallery (Liverpool), y el Departamento de Fotografía del Politécnico de Manchester. En las exposiciones participan Jaume i Jordi Blassi, Manel Exclusa, Toni Catany, Joan Fontcuberta, Manolo Laguillo, Ferrán Freixa y Humberto Rivas (Fig. 5). El British Journal of Photography dedicó tres números distintos a varios portfolios de algunos de los autores participantes. Humberto Rivas participa con una fotografía del Zoo de Londres realizada en 1979.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

(Fig. 5) Homenaje a Man Ray, Humberto Rivas

En Barcelona se crearon grupos para intentar promocionarse, ayudarse y aprovechar la iniciativa de los demás, el más conocido fue el Grupo Alabern, este grupo reivindicaba la "fotografía de autor" como expresión artística. El artísta nunca participó en ellos, pero fue muy activo en la organización de las Jornadas Catalanas.

Humberto Rivas hizo puente entre los fotógrafos y los artistas plásticos, sus orígenes en el arte fueron pictóricos. Para el artista un fotógrafo era una persona que conocía muy bien la técnica, pero sus imágenes no tenían ese contenido que traspasa el umbral del soporte fotográfico. Para él la fotografía artística se hace pensando y utilizando el medio como vehículo de expresión, eso es para él el artista. Humberto unió al fotógrafo que utilizaba la luz como medio de expresión en el arte.

Al mismo tiempo, a finales de los 70, aparecen otros fotógrafos que lo que les interesa es esa documentación de la ciudad siempre desde un punto de vista muy subjetivo, por ejemplo, Joan Fontcuberta, Manel Úbeda y Luis Casals. En el trabajo de Humberto había un rigor, muy preciso, él se enfrentaba a la realidad desde un punto de vista subjetivo, pero en el que la composición y el control de la iluminación era muy importante. El no hacia una fotografía fantástica como otros fotógrafos, (aunque no todos, Ferrán Freixa por ejemplo hacía documentalismo poético), era el contrapunto a esa fotografía fantástica o surrealista que se hacía en aquel momento (Fig. 6), Humberto Rivas era defensor de la fotografía directa, pero con una clara implicación del propio autor.

(Fig. 6) Homenaje a Man Ray, Joan Fontcuberta

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

El artista trata los mismos temas toda su trayectoria. Cambiará los formatos, de medio formato a la cámara de placas, la panorámica en el paisaje, pero los temas son los mismos.

El origen de la producción fotográfica de Humberto Rivas se encuentra en el cine y su admiración por Ingmar Bergman. Su fotografía está empapada de referentes pictóricos tales como Francis bacon, Durero y Rembrant; fotográficos, Richard Avedon, Diane Arbus y August Sander; cinematográficos, Ingmar Bergman y Sven Nykvist ; y literarios, Fernando Pessoa y Marcel Proust.

Sus imágenes reflejan su más íntima esencia, son su autorretrato, el resultado de una mirada directa y sutil, con la que empapa ha retratado y espectador de su personalidad (Fig. 7). Son imágenes sobrias y sencillas dónde la memoria y el paso del tiempo está presente. "Aunque es fiel a la representación de la realidad lo invisible es protagonista, es el sentido visual de la imagen" (Schnaith, 2011:11). Los trazos del tiempo son perceptibles en sus retratos, fotografías de esquinas, de lugares en abandono, y de ángulos interiores. Construye la imagen a partir de bases geométricas existentes en las formas visibles y las refuerza con luces sugerentes, que contribuyen a la creación de ese clima concebido previamente y que irá perfilando su forma de expresión y su propio retrato.

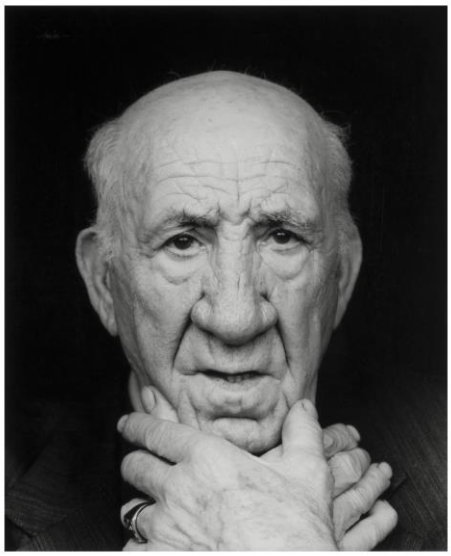
(Fig. 7) María 1978, Humberto Rivas. Archivo Humberto Rivas

Las diversas temáticas de su obra son tratadas por igual, pareciendo ser una misma. El rostro emerge en la escena a través de la mirada, potenciando la expresión y dando significado a la misma, mostrando un diálogo constante entre interior y exterior, exponiendo lo íntimo, lo invisible en la imagen, su psicología. "La gravitación de lo no visto en lo visible se impone a veces con más insistencia que el peso inerte de la crasa materialidad de las cosas" (Schnaith, 2011). Los ojos son el umbral entre lo visible y lo invisible, dan a entender sutilmente mediante un catálogo instintivo de movimientos las emociones interiores. "Transcienden más allá de la mera apariencia, el signo mágico del ojo ha estado omnipresente en todas las culturas y estilos artísticos como símbolo de lo más sobrenatural de la figura humana, ejerciendo una sugestión poderosa sobre quien lo

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

contempla fijamente, La certeza de esa revelación es lo que nos sigue atrayendo de la mirada" (Pajares, 1993: 3).

Destacar en su obra la representación del paso del tiempo en una doble interpretación. Por un lado, se percibe en un mismo rostro, con las consecuentes huellas del tiempo real; y por otro, cómo el mismo paso de tiempo en su trayectoria profesional va cambiando las características representativas de su fotografía hasta llegar a su serie "Huellas" donde se hace evidente su evolución hacia lo oscuro y la expresividad de la luz sigue siendo protagonista (Fig. 8).



(Fig. 8) Toni, 2000. Archivo Humberto Rivas.

Según Jacques Aumont, "El rostro humano, (…) es la parte noble del individuo; principalmente es el lugar de la mirada. Lugar desde donde se ve y desde donde se es visto a la vez, razón por la que es el lugar privilegiado de las funciones sociales, pero también soporte visible de la función más ontológica: el rostro es el hombre" (Aumont, 1992: 17-18). Como decía Roman Gubern El rostro humano es el lugar a la vez más íntimo y más exterior de un sujeto, el que traduce más directamente y de modo más complejo su interioridad psicológica y también el que padece más coerciones publicas (…) El rostro es, a la vez, la sede de la revelación y de la simulación, de la indiscreción y de la ocultación, de la espontaneidad y del engaño (Gubern, 2004:96). El rostro es, en definitiva, nuestro mayor signo de identidad y un verdadero palimpsesto orgánico, pues su movilidad hace que, más que expresiones, resulte pertinente considerar sus resultados como verdaderas "frases faciales" (Gubern 2004:97). En consecuencia, el rostro, como lugar privilegiado de las funciones sociales permite interactuar con el otro cuerpo aportarle información y transmitiendo al espectador esos sentimientos y sensaciones. En la obra de Humberto Rivas el rostro trasmite el paso del tiempo, una vida vivida, desde la piel de la arruga o la perdida de firmeza, y desde la mirada se percibe un estado de melancolía, historia y emoción contenida. Todas estas características están igualmente contenidas en sus paisajes, o naturalezas muertas. Desde una ventana tapiada en una fachada (Fig. 9), dónde perfectamente está reflejado un rostro al que no se puede

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

acceder; a una flor marchita donde la textura y caída de su pétalo evidencia una vida vivida y el paso del tiempo. La memoria está escrita en sus rostros, el silencio y la luz de sus calles o cementerios.

(Fig. 9) Inglaterra, 1979. Archivo Humberto Rivas

El cuerpo es protagonista evidenciando el paso del tiempo y potenciando con diversas partes el significado (Fig. 10). Los brazos, cualquier imagen en la que aparezca un brazo amplio su significado ya que permiten a las manos tocar todas las superficies del cuerpo, son expresivos por su propia naturaleza. Las manos controlan la energía, son objeto de fascinación junto la boca y los labios, las manos tienen más inervación que el resto del cuerpo, expresan un significado que penetra en las barreras de la persona. Es destacable el papel que juega la piel, lejos de su superficialidad es profunda y rica, una barrera sensible y táctil entre dos personas, y entre el interior y el exterior del individuo; es una fuente extraordinariamente poderosa de estimulación sensorial. En ella reside el sentido del tacto; nos permite percibir la presión, la temperatura y el dolor, las fotografías nos dejan intuir la emoción del momento y el recuerdo. La piel es también un lienzo en el que se representa minuciosos detalles simbólicos de la posición social y de la identidad.

(Fig. 10) Violeta la Burra, 1978. Archivo Humberto Rivas.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Concluyendo, la situación político-social de un país condiciona directamente el contexto cultural, y una de las funciones de la fotografía es registrar el momento. La aportación de Humberto Rivas a la fotografía española, en este sentido, es reflejar su más íntimo yo, empapado de la situación y el ahora, a través de las múltiples variantes de sus obras. Su fotografía, por tanto, manifiesta la expresión artística, característica principal de la fotografía de los años 70.

El paso del tiempo está presente tanto en su evolución, en la transformación de las características formales de su obra; como en la misma imagen, en mirada individual. Destacamos la importancia del conocimiento de los recursos materiales y del dominio del medio para transmitir la verdadera intención personal, así como, las relaciones profesionales y personales entre creadores como vehículo transmisor de conocimiento. Dejando una línea de investigación abierta a los conceptos tratados, concluimos que el espacio –tanto físico, como metafísico juega un papel fundamental en este entramado juego de percepciones y se utiliza inconscientemente como nexo de unión, como ágora donde y mediante el cual la representación, visible e invisible se unen.

Referencias

AUMONT, J. (1997) El Rostro En El Cine. Paidos Iberica Ediciones SA.

COLOMINA, B. (2010). Privacidad y publicidad. La arquitectura moderna como medio de comunicación de masas. Cendeac.

ALBERICH, Jordi (2000). El canto de las sirenas. Ecos posmodernos en la fotografía contemporánea española. 1º edición, Fundación Espais d´Art Contemporani. Girona.

FONTCUBERTA, Joan (2008). Historias de la fotografía española: escritos 1977-2004. Editorial: Gustavo Gili. ISBN: 9788425222870

FONTANA, Josep (2011). Por el bien del impero una historia del mundo desde. Pasado & presente. Barcelona.

LONDOÑO PALACIO, O. L. (2006). El lugar y el no-lugar para la muerte y su duelo. Ed. Bogotá, Universidad de Colombia.

LÓPEZ MONDÉJAR, Publio (1977). Historia de la fotografía en España. 4ºedición, Editores Lunwerg.

MARÍ, B.; ZELICH, C.; RIBALTA, J (2012). Centre Internacional de Fotografía Barcelona (1978-1983). MACBA.

SOUGEZ, Marie-Loup (Coord.) (2007); garcía Felguera, Mº. De los santos; Pérez Gallardo, helena; Vega, Carmelo (2007). Historia general de la fotografía. *Manual de cátedra. Ediciones Cátedra (grupo Anaya, S. A.). Pajares Gómez. J. L. Los ojos. (1994). Universidad Complutense de Madrid.*

SCHNAITH, N. (1991) El Cuerpo: Un Codificador Del Alma. Debate Feminista, vol. 2, pp. 155-159.

SCHNAITH, N. QUERALT DOMÉNECH, J. Humberto Rivas. Centro Editor de América Latina. 99. Pp.1-16.

SCHNAITH, Nelly. (2011). Lo visible y lo invisible en la imagen fotográfica. La oficina.

SOTANG, Susang. (2004). Sobre la fotografía. Editora Companhia das Letras.

VÁZQUEZ COUTO, D. (2016) Apariencias de la variación: fisonomía y alegoría en el retrato cinematográfico de Ingmar Bergman . *Revista Fotocinema*, (12), pp. 131-154

WILLIAM A. E. (2008). El rostro humano. El nuevo retrato fotográfico. Editorial Blume. Barcelona

https://www.macba.cat/uploads/publicacions/cifb/galeria-spectrum_cas.pdf (Consultado: 26-09-2017)

Entrevista personal realizada a Cristina Zelich sobre Humberto Rivas.

Entrevista realizada por Carmen de la Guerra y Javier Díez, *La Mirada en el otro. Conexiones-confrontaciones.*

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Entrevista realizada por Manolo Laguillo a Humberto Rivas. Archivo Humberto Rivas.

Entrevista realizada por Joan Fontcuberta a Humberto Rivas. Revista Nueva Lente.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE FOTOGRAFÍA

Congreso Internacional sobre Fotografía
UPV, 5 y6 octubre 2017

Doi: http://dx.doi.org/10.4995/CIFo17.2017.6785
ISBN: 978-84-9048-604-7

La *dynamis* de la imagen: entre la sospecha y la fascinación por la imagen fotográfica

Robert Garcia Orallo
Doctorando Universitat de Girona. robert33go@gmail.com

Abstract

The turn towards the visual produced in the last decades has placed the photography in the center of some analysis of the images that move between the doubt and the fascination for its power. The ways of doing of contemporary societies include new imaginaries that make suspicion of the negative influence of images in the present processes of subjectivation. On the other hand, we can see how, at the same time, today the credibility of discourses oriented to creation, memory or experience, disappears with images that leave the communicability to anchor themselves in meanings increasingly closer to a reality closed and interested repetitive and irreversible. In spite of this, nowadays, new arguments such as those of G. Agamben arise, which present a methodological proposal based on the duality of the image directed to show how the photographic medium configures through the dynamis of the "gesture" in the image a suitable place for a reversibility capable of enriching the debate on the creation and transmission of meaning presently through photography.

Keywords: *Warburg, image-exposition, communicability, gesture, Agamben*

Resumen

El giro hacia lo visual producido en las últimas décadas ha situado la fotografía en el centro de unos análisis sobre las imágenes que se mueven entre la duda y la fascinación por su potencia. Los modos de hacer de las sociedades contemporáneas incluyen nuevos imaginarios que hacen sospechar de la influencia negativa de las imágenes en los procesos de subjetivación actuales. Por otro lado, se constata cómo, paralelamente, hoy la credibilidad de los discursos orientados a la creación, a la memoria o a la experiencia, desaparece con unas imágenes que abandonan la comunicabilidad para anclarse en significaciones cada vez más cercanas a una realidad cerrada e interesadamente repetitiva e irreversible. A pesar de ello, actualmente surgen nuevas argumentaciones como las de G. Agamben, que plantean una propuesta metodológica basada en la dualidad de la imagen dirigida a mostrar de qué manera el medio fotográfico configura a través de la dynamis *del "gesto" en la imagen un lugar idóneo para una reversibilidad capaz de*

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

enriquecer el debate sobre la creación y transmisión de sentido en la actualidad a través de la fotografía.

Palabras clave: *Warburg, imagen-exposición, comunicabilidad, gesto, Agamben*

Introducción y objetivos

Los modos de hacer de las sociedades contemporáneas, entre ellos el giro hacia lo visual producido en las últimas décadas ha situado la fotografía en el centro de unos análisis sobre las imágenes que incluyen una sospecha, que como auténticos herederos de aquella "crítica de Frankfurt", se dirige hacia la influencia probablemente negativa de las imágenes en los procesos de subjetivación actuales. Y aunque la propia "crítica" se ha encargado de disolver sus argumentos en la misma sospecha, se constata como, al margen de ello, hoy aparece de nuevo una falta de credibilidad en los discursos orientados a la creación, a la memoria o a la experiencia a través de imágenes que acaban abandonando la comunicabilidad para anclarse en significaciones cada vez más cercanas a una realidad cerrada e interesadamente repetitiva.

La fascinación a la que se hace referencia en el título de este trabajo corresponde sobre todo a una fascinación centrada en la potencia de la imagen fotográfica, aunque esto mismo también debe ser aclarado: La intención aquí no es hablar de las posibilidades que nos abre la imagen en el momento de mostrar esta cosa o aquella, ni si este medio visual contiene en la actualidad unas potencialidades superiores al lenguaje escrito o a otros lenguajes a la hora de enfrentarnos y entender el mundo. Es evidente que todos estos temas han de ser pensados y expuestos a través de la praxi fotográfica. El objetivo, sin embargo, de este trabajo, será -desde la fascinación que aquí se intenta transmitir- buscar el origen de lo que podría ser la herencia de aquella potencialidad de matiz aristotélico que hoy reside en la imagen fotográfica. Una imagen vista como un lugar ideal para hablar de creación de sentido en la actualidad.

Fig. 1. *Piel de foto. Verano 2013*

Desarrollo de la innovación

Hay pocas posibilidades de presentar de manera breve toda la teoría de la potencia que Aristóteles desplegó en la *Metafísica*, así que nos dirigiremos hacia el trabajo del filósofo italiano Giorgio Agamben, ya que en él vemos

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

recogido de manera contemporánea el testigo de esa potencialidad aristotélica. Igualmente, también puede considerarse al filósofo romano heredero de aquella tradición crítica de la escuela de Frankfurt.

Para Agamben no es posible progresar en la definición de la imagen si no se comprende antes que en nuestros días esta aparece como algo imposible. Desde una perspectiva ontológica o, más bien, desde una "ontología del presente" -tal y como las denominó Michel Foucault para referirse a una historia ontológica de nosotros mismos en nuestra relación con la verdad-, en las imágenes se muestra aquello que es repetible y reproducible, pero, al mismo tiempo, se expone la aparición de algo que puede ser calificado como único. Aunque en un principio esto puede parecer obvio, puede dar la sensación que a veces se olvida en algunos de los análisis actuales sobre la imagen. Como imágenes, estas no son nada más que el lugar para una dualidad irreductible, un sitio reservado a la esquizofrenia. En cambio, es sólo en el instante en el que intentamos apropiarnos de su exposición, ese momento en el que nos situamos como ante un espejo para descubrir que tenemos una imagen, que lo que vemos se abre tanto a la comunicabilidad como a la comunicación de algo que acabará siendo capturado, fijado y inevitablemente manipulado por quien lo mira.

El nexo que hemos creado entre Agamben y la esquizofrenia de la imagen no es gratuito, esta relación es el resultado del análisis que se realiza en pocos pero suficientes textos de este autor de la figura de Aby Barburg, buen conocedor por otra parte de la esquizofrenia en las imágenes pero también de la suya en particular. El atlas *Mnemosyne* de Warburg permite a Agamben crear una analogía que nos permitirá presentar a la imagen fotográfica como un lugar privilegiado para la creación de sentido. Lo que es capturado y a la vez expuesto en los paneles del atlas de Warburg queda identificado por el filósofo italiano como "gesto". Una vez más es necesario aclarar que en esta exposición aquello que designa el término gesto participa también de la dualidad la imagen. Por un lado, la imagen es la reificación y cierre del "gesto"; es lo que se identifica con la máscara de cera del muerto, mientras que por otro es la presentación y exposición de lo que podría ser entendido como *dynamis* de la imagen, que acaba refiriendo a otras imágenes como fragmentos del mismo gesto a modo de fotogramas de una película que podría aclarar su verdadero sentido, pero que estaría perdida para siempre (Agamben, 2010).

Es cierto que cuando pensamos en una idea del gesto en las imágenes aún es muy fuerte la visión que resuena de siglos anteriores, en los que se relaciona inmediatamente el gesto con la expresión corporal para verlo como un simple reflejo o como una especie de traducción retórica de un significado. Ya desde la tradición del barroco llegando incluso hasta los textos de Brecht va incluida la idea de que el gesto expresa una "esencia" social que se manifiesta en lo que la imagen aparenta. En cambio, la idea de gesto que transportamos aquí no se remite tanto a un gesto expresivo que sea la expresión de un carácter, de un contenido psicológico, etc., como sí a una pérdida o a una laguna que no encuentra su lugar en una representación o recuerdo, pero que remite a una especie de acercamiento común. Ese gesto corresponde al vacío que permanece en el núcleo de cada discurso, un vacío, sin embargo, en el que podemos reconocernos, no como mímesis sino como la suma de todos los gestos, hasta el punto de poder decir que el gesto es aquello con lo que nos sentimos identificados sin saber por qué. Lo determinante de este planteamiento sobre el estatuto del gesto es que, al ser simple exposición, este se presenta poco susceptible de ser condicionado por aquellos discursos que permitirían una interpretación interesada por parte de ningún tipo de dispositivo de apropiación.

En un intento de definición del "gesto" que se propone, podríamos decir que es aquello que no ocurre ni acontece verdaderamente. Para ilustrar esto insistiremos de nuevo en el trabajo de Agamben. En capítulo "Notas sobre el gesto" el autor comenta hasta qué punto si se piensa en la danza esta puede ser definida como gesto, precisamente porque no consiste en otra cosa que "en soportar y exhibir el carácter de medios de los movimientos corporales" (Agamben, 2010). No existe una finalidad en los gestos de la danza, ni la de desplazarse de un lugar a otro, ni la de expresar nada en concreto, ni ser por tanto un medio orientado a una finalidad, ni ser tampoco un fin en sí mismo más allá de su dimensión estética (Agamben, 2010).

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Para ser estrictos, y si nos ceñimos al hecho de ser un medio, entonces el gesto no dice nada. Parece que volvemos a la nada de la imagen en sí misma que apuntábamos al principio, pero esta "nada" en vistas a la comunicación presenta otras connotaciones epistemológicas relacionadas con la acción. El gesto representaría un tercer género de acción. No sería ni *poiesis*, ni *praxis*, se trataría de una acción que presentaría unos medios como tales, bien alejados tanto de la medialidad como de la finalidad. El gesto según Agamben, y apoyándose en el escritor latino Varrón, acaba exhibiendo su propia medialidad, comunicando únicamente la comunicabilidad misma. Este ni se presenta con valor de uso, porque en él no hay experiencia biográfica, ni aparece como valor de cambio porque no se corresponde a ningún tipo de acontecimiento personal que pueda ir como ya se ha dicho, más allá de la neutralidad de la estética. Se podría decir entonces que, liberado de los medios y los fines, el gesto se presenta como una praxis pura compuesta por una inexpresividad y una anacronía que reclama ser tenida en cuenta.

Así, las imágenes que aparecen en cada panel del proyecto de Warburg lo acercan a algo así como una auténtica historia de los gestos con imágenes; pero no solo en Warburg aparece esta Historia, también en las fotografías de Dondero, en Cindy Sherman, en las pantallas luminosas de Jeff Wall o en cualquier otra imagen, es posible identificar la potencia del gesto y construir con ellos un paradigma a modo de ejemplo.

Fig. 2. *Jeff Wall "Milk". 1984*

Fig. 3 *Vaslav Nijinsky*

Retomando la danza y su relación con el gesto, Agamben utiliza la figura de "fantasmata" para mostrar la estructura del gesto. Se trata de un elemento en el que se produce "una súbita detención entre dos movimientos, tal que permita concentrar en la propia tensión interna la medida y la memoria de toda la serie coreográfica" (Agamben, 2007). Agamben prosigue haciendo notar que "El verdadero lugar del bailarín no está en el cuerpo y en su movimiento, sino en la imagen como "cabeza de medusa", como pausa no inmóvil, sino cargada, al mismo tiempo, de memoria y de energía dinámica" (Agamben, 2007). Esta es también la potencia del gesto de la imagen fotográfica, donde en cada imagen se contiene "un inconfundible indicador histórico, una fecha imposible de tachar y, sin embargo, gracias al poder particular del gesto, este indicador señala ahora otro tiempo, más actual y más urgente que cualquier otro tiempo cronológico" (Agamben, 2005). Cuando nos situamos ante la ya clásica imagen del bailarín Vaslav Nijinsky en una de las estancias del sanatorio donde estaba recluido, comprobamos como esta fotografía funciona como una auténtica síntesis entre la potencia del gesto en la danza y la potencia del gesto en la propia fotografía. Es ese momento de suspensión que remite a toda una secuencia atrapada por el gesto y que hace dirigir la mirada hacia la potencia que el mismo gesto presenta como aquello que ya no puede ser dicho, visto, ni oído.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Por tanto: Dualidad ontológica de la propia imagen y dualidad epistemológica de una imagen que expone un gesto como "imagen del muerto" y un gesto como "potencia". A partir de este esquema Agamben puede construir un auténtico paradigma de la imagen que como reconoce el propio Didi-Huberman funciona como una "auténtica epistemología del ejemplo" (Didi-Huberman, 2012), que discurre al margen de significados ya fijados.

La *dynamis* del gesto acaba asegurando la potencia de la imagen fotográfica y termina por convertir el concepto o, si se prefiere, el gesto de "reversibilidad" en una de las características esenciales de la fotografía.

De la misma manera, y como se ha visto, el gesto en la fotografía no tiene que ser considerado un mensaje, ni tan solo un medio en el sentido moderno sino que hay que entenderlo como una medialidad pura que se permite el lujo de incluir en ella la condición de posibilidad de una comunicación de iguales. Ese gesto que se incluye en la imagen fotográfica puede así ser reivindicado a partir de las potencialidades que cede en pos de la comunicabilidad.

Con esto completamos un recorrido que no tiene más intención que acercarse a una conclusión donde el hecho de identificar esta estructura dual de la imagen, una estructura que en la imagen fotográfica aparece en la forma de una imagen-exposición, permite armarnos con un esquema teórico al tiempo que un instrumento útil en el momento de hablar de fotografía, pero, sobre todo, en el momento de plantear estrategias para la praxis fotográfica contemporánea, ya que, tal y como apunta Agamben en un breve texto, "El buen fotógrafo es el que sabe atrapar esa naturaleza escatológica del gesto, aunque sin por ello quitar nada a la historicidad y a la singularidad del acontecimiento fotográfico" (Agamben, 2005). Pero más allá del fotógrafo, también han de ser el historiador, el docente, el teórico, el espectador, quienes tengan la responsabilidad de identificar la *dynamis* del gesto en cada una de las imágenes con las que nos enfrentamos día a día.

Se trata entonces de entender ese momento que facilita la fotografía de girar al pensamiento contra sí mismo para librarse de las imágenes. Si, tal como denunciaba Nietzsche en la segunda consideración intempestiva, existe una hipertrofia de la historia que lleva a la acumulación indiferente del pasado, a una pacificación de todo lo sucedido, será la traición de las imágenes también como tradición, aquello que permitirá orientar el pensamiento hacia "otros modos posibles para el hacer y la comunicación" (Fleisner, 2012).

El planteamiento de un momento como este permite una nueva lectura de la imagen fotográfica. Ese momento que corresponde a la "rememoración" benjaminiana, una rememoración que se presenta al margen del carácter líneal de la historia, rompe con el simple orden de interpretación del código, liberando la fotografía de los dispositivos que esta tradicionalmente representa. El colectivo Rufus Corporation, un grupo de artistas que bajo la dirección de Eve Sussman reconstruyó y fotografió el despacho que Yuri Gagarin tenía en el cosmódromo de Baikonur, en medio de la estepa de Asia central, no tenía como objetivo de este proyecto un simple homenaje al cosmonauta ruso, se trataba de preservar su experiencia con la intención de utilizarla como un componente fundamental para construir la ciudad utópica City-A. Una ciudad que tendría como base toda la energía que el programa espacial soviético concentro en su momento.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Fig. 4. *Yuri's Office. Eve Sussman. 2009*

Conclusiones y resultados

Por lo tanto, es posible que, con todo lo expuesto anteriormente, a partir de instrumentos extraídos de autores como Agamben -aunque este nunca haya dedicado más que algún pequeño texto a la imágen fotográfica-, podamos, por un lado, olvidar al menos por unos instantes las crisis actuales de la imagen, de olvidarnos del debate sobre la producción descontrolada de imágenes o de apartar momentáneamente temas como el de la post-fotografía que no acaban de funcionar. Por otro lado, y esto es lo que más tiene que ver con la fascinación por la potencia de la imagen fotográfica, quizás la fotografía permita aquello que reclamaba Heidegger en *Ser y Tiempo*, es decir, conseguir situarse en el inevitable círculo hermenéutico, ahora sí, de una manera correcta.

Referencias

AGAMBEN, G. (2005). *Profanaciones*. Barcelona: Ed. Anagrama.

— (2007). *Ninfas*. Valencia: Pre-Textos.

— (2010). *Medios sin fin*. Valencia: Pre-Textos.

DIDI-HUBERMAN, G. (2012). *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada Editores.

FLEISNER, P. (2012). "Vida poética y vida ninfal. La importancia del arte en la elaboración temprana del concepto <vida> agambeniano" en *Aisthesis,* nº 52, p. 125-148.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE FOTOGRAFÍA

Congreso Internacional sobre Fotografía
UPV, 5 y 6 octubre 2017

Doi: http://dx.doi.org/10.4995/CIFo17.2017.6786
ISBN: 978-84-9048-604-7

La investigación "¿Qué es 'mover' una imagen? Tácticas artísticas para desestabilizar y transformar las imágenes?" como caso de estudio de una investigación desarrollada a través de la práctica artística.

Dr. Belén Cerezo Montoya
cerezobelen@gmail.com

Abstract

This paper presents the doctoral research "What is it 'to move' a photograph? Artistic tactics to destabilize and transform images" as a case study of a practice-led reseearch. This investigation examined how my artistic practice based on working with found photographs destabilizes and transforms the meaning of these images through explores photography through performance and it proposed a "performative materiality" to renew the discourse on images. The notion of the image in a broad sense and more specifically an understanding of a photograph as a material object guided the investigation. The objectives of this researchs were to examine the artistic tactics that were used and to analyze the functioning of the images, since this was crucial to work with them.

This paper exposes the motivations, the initial objectives, the findings and the main features of the methodology developed alongside some of the artworks-research made during the investigation. In doing so, this paper (a) situates and defines my research as research in or through the photographic, and (b) contributes to the debate on artistic practice-led reaearch (practice-as-research).

Keywords: *artistic research, functions of images, still image, moving image, materiality, performativity, methodology, practice-led research, 'research-exhibition'*

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Resumen

Esta comunicación presenta la investigación de doctorado "¿Qué es 'mover' una fotografía? Tácticas artísticas para desestabilizar y transformar las imagénes" como caso de estudio de una investigación guiada por la práctica artística. Esta investigación examinaba cómo la práctica artística realizada con fotografías encontradas desestabiliza y transforma el sentido de dichas imágenes, explorando las fotografías a través de la performance para proponer una "materialidad performativa" para renovar el discurso sobre las imágenes. La noción de imagen en un sentido amplio y más en concreto las fotografías como objeto material guiaron la investigación y fueron el asunto central de la misma. Los objetivos de esta investigación eran examinar las tácticas artísticas empleadas y analizar el funcionamiento las imágenes, ya que esto era crucial para trabajar con las mismas.

Esta comunicación expone las motivaciones, los objetivos iniciales, las principales características de la metodología desarrollada y sus conclusiones junto con algunas de las obras artísticas realizadas durante la investigación. De esta manera, esta comunicación (a) sitúa y define dicha investigación como una investigación en o a través de lo fotográfico y (b) contribuye al debate sobre la investigación artística realizada a través de la práctica.

Palabras clave: *investigación artística, funciones de las fotografías, imágenes fijas, movimiento, materialidad, performatividad, metodología, practice-led research, 'research-exhibition'*

***

> *"nunca la imagen se ha impuesto con tanta fuerza en nuestro universo estético, técnico, cotidiano, político, histórico. Nunca ha mostrado tantas verdades tan crudas; nunca, sin embargo, nos ha mentido tanto (...) nunca ha proliferado tanto y nunca ha sufrido tanta censura y destrucción. Nunca, por lo tanto (...) la imagen ha sufrido tantos desgarros, tantas reivindicaciones contradictorias y tantos rechazos cruzados, manipulaciones inmorales y execraciones moralizantes (...) ¿No viene nuestra dificultad a orientarnos de que una sola imagen es capaz, justamente, de entrada, de reunir todo esto y de deber ser entendida por turnos como documento y como objeto de sueño, obra y objeto de paso, monumento y objeto de montaje, no-saber y objeto de ciencia?"*[1]

Esta cita del filósofo e historiador del arte francés Georges Didi-Huberman sirve de marco para mi investigación ya que destaca la actual complejidad de las imágenes, y cómo la dificultad de dar sentido a las imágenes se debe sus múltiples funciones. En relación a esto quiero hacer hincapié en el hecho de que la investigación que esta comunicación presenta surgió de los problemas que me encontré en mi práctica artística. Dichos problemas se debían a la complejidad de las fotografías y que mi práctica artística no concibe la fotografía simplemente como un medio pictórico sino que presta atención al uso social de las fotografías, su materialidad y su circulación y recepción. Las fotografías eran mudas... inmóviles y también *demasiado* abiertas a la interpretación. De hecho, esta cuestión de la imagen como "un área de resistencia al sentido" (Barthes, 1977) me hacía sentir confusa y

[1] Georges Didi-Huberman, 'When images touch the real' in *Iceberg, La Realidad Invisible*, Cal Cego, Barcelona, 2014.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

descontenta como productora de imágenes. Considero importante destacar esta confusión y el estado de descontento ya que fueron productivos e indican una respuesta positiva.

También, quiero subrayar, como señala Jan Baetens, el potencial de comprensión de las fotografía como un arte "menor" capaz de producir, entre otras cosas, una desterritorialización en el sentido empleado por Deleuze y Guattari[2] (Baetens, 2009, 129). De esta forma es posible sobrepasar límites entre territorios que suelen estar separados, en concreto en mi investigación entre fotografía y performance, y producir interrupciones y re-significaciones.

***

La relación entre la teoría y la práctica

Al inicio de la investigación experimenté los dilemas que plantea la relación entre la teoría y la práctica en la investigación a través de la práctica. Para mí fue fundamental el hecho de que las obras artísticas de manera inevitable y deliberada, interrumpen, perturban y sobrepasan las preguntas de investigación "planteadas con el mayor cuidado" (Vincs, 2007, 100). Con respecto a esto, no quería realizar una investigación en la que la práctica debía responder a ciertas preguntas; ya que en este caso la práctica podía ser simplemente una ilustración de ciertas ideas y por lo tanto no funcionar como obras artísticas. Asimismo las ideas de Hito Steyerl sobre la resistencia de las imágenes a la imposición de la teoría, me reforzó la importancia de poner el foco en la práctica[3].

En mi investigación la práctica ha sido el motor de la misma y la práctica ha generado las cuestiones cruciales. Mi área principal de investigación ha sido la práctica, sin embargo, es una práctica que produce la teoría. De cualquier forma, la práctica y la teoría han estado entrelazadas en un diálogo fructífero y nutritivo, es decir, la teoría y la práctica son interdependientes y están interconectadas.

***

Práctica artística: datos artísticos. La importancia de la experimentación

Uno de los principales métodos de investigación empleados fue la producción de experimentos artísticos y un conjunto de obras artísticas. Dentro de la investigación artística ambos son igualmente importantes y que considero los experimentos artísticos como mis datos que los examino para convertirlos en afirmaciones epistémicas (Schwab, 2014).

Además, los experimentos artísticos y las obras de arte también funcionan como objetos teóricos. Para Hubert Damisch un objeto teórico "te obliga a hacer teoría, pero también te proporciona los medios para hacerlo" (Bois, Hollier, Kraus y Damisch, 1998, 8). De hecho, esta es una característica específica de los objetos artísticos en la medida en que "son objetos epistémicos *por excelencia"* en el sentido que apunta Henk Borgoff ya que "evaden cualquier control epistemológico definitivo y al mismo tiempo abren una perspectiva posible de lo que aún no conocemos" (Borgdorff, 2012, 181-182).

[2] La noción de arte "menor" fue desarrollada por Gilles Deleuze and Félix Guattari en *Kafka, Towards a Minor Literature,* 1975.

[3] La artista-cineasta, escritora y profesora Hito Steryerl, que obtuvó el Doctorado en la Academia de Bellas Artes de Viena, explica que ella constantemente falla en su práctica a la hora de cumplir con las expectativas de cualquier idea en un nivel teórico. Para Steyerl, "esta disyunción entre la práctica y la teoría es probablemente normal, y cualquiera que trabaje con imágenes habrá notado su fuerte resistencia y autonomía. Es muy difícil imponer los puntos de vista teóricos de una sobre el material, sin matar su propia energía característica, esto sería una lástima y no tendría sentido en absoluto" (Begg y Steyerl, 2007).

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

La producción de experimentos artísticos y obras se ha desarrollado a través de un enfoque exploratorio y experimental que se apoyaba en conocimientos previos. En la operación de descubrir e interrogar las nuevas ideas que la práctica contenía la reflexión activa (durante, después y para la acción) fue crucial, como explicaré más adelante.

***

Otras de las características de la metodología desarrollada, inventada y utilizada que quiero destacar para contribuir al análisis de las investigaciones *a través* la práctica (practice-led research) son:

- Cuidado de la práctica. En primer lugar quiero destacar la importancia de crear las condiciones adecuadas para experimentar e innovar para poder desarrollar una práctica artística contemporánea rigurosa. Desde mi posición situada e informada identifico los problemas de investigación planteados en la práctica y respondo a través de (aspectos de) la práctica. (Gray y Malins, 2004, 20).

- Metodología emergente. La metodología empleada fue emergente en la medida que la "estrategia de investigación creció y se fue desplegando a partir del propio desarrollo de la investigación, mi interacción la pregunta inicial y el contexto de la investigación" (Gray y Malins, 2004, 72). Esto significa que la elección de las herramientas y los métodos de investigación a emplear no se estableció de antemano. Así es que, seleccioné diferentes métodos, adapté otros métodos e inventé métodos nuevos.

- Un enfoque multi-método. La técnica multi-método opera según la noción de bricolaje ya que los diversos métodos elegidos, adaptados e inventados están relacionados formando a menudo un conjunto coherente. Este enfoque multi-método fue crucial para la producción de experimentos artísticos, para la reflexión, para la producción de obras de arte, y para el análisis detallado de las obras artísticas tanto mías como de otros artistas (Gray y Malins, 2004, 74).

***

Volviendo al inicio de esta investigación, el objetivo principal era examinar las tácticas artísticas empleadas para desestabilizar y transformar el sentido de las imágenes dentro del contexto de la producción de un conjunto de experimentos y obras artísticas. Es fundamental cómo entiende Michel De Certeau el concepto de táctica ya que refleja como en mi práctica artística las tácticas están continuamente adaptándose y cambiando según las necesidades de la práctica (De Certeau, 1984). Esto implicó seleccionar diferentes métodos, adaptar otros e inventar otros nuevos; como la táctica que he llamado *performing documents* y que empleo entre otras en las obras *Márgenes* y *¿Cómo abrir los ojos?* que muestro en esta comunicación. Además, para comprender cómo funcionan las imágenes me impuse la limitación de trabajar con fotografías encontradas.

Asimismo a medida que la investigación se iba desarrollando pudé comprobar que para llevar a cabo operaciones con fotografías era crucial examinar no tanto qué son las imágenes sino "qué hacen las imágenes y cómo lo hacen", es decir, las funciones y modos de funcionamiento de las imágenes (Holert, 2012, 31). Así que en esta investigación las operaciones de explorar las tácticas para *mover* las imágenes y buscar formas para entender las funciones y la productividad de las imágenes se han desarrollado de la mano.

***

¿Pero, qué significa «mover»?

Las diferentes acepciones del verbo "mover" eran muy estimulantes y productivas, incluso contradictorias, en relación con la idea "fotografía fija". Asimismo estas acepciones del verbo "mover" generaron conocimiento sobre las tácticas artísticas reflejando las especificidades de las mismas. (Mac Millan Dictionary).

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

A modo de ejemplos, (a) en el caso de la táctica de espigar[4] fotografías (basada en el trabajo de Agnès Varda) el movimiento se corresponde con el significado de "moverse" como "dejar un lugar" y también con la acepción de "comenzar a vivir en una casa o área diferente, en el sentido del verbo español mudarse". Estas ideas reconocen la importancia del contexto para entender las fotografías y están vinculada a la noción de de-contextualización y re-contextualización. (b) El estudio de cómo el cuerpo (y más particularmente las manos) mueven imágenes interrogando el movimiento que emerge en el encuentro entre las manos y las fotografías señala que "mover" aquí indica algo que nos toca emocionalmente y también físicamente. Este entendimiento contiene la acepción de "afectar a alguien emocionalmente".

***

El papel de la "exposición de investigación": exposición como investigación

La realización de una "exposición de investigación" que expone la investigación y su metodología y articula sus principales descubrimientos fue uno de los principales componentes de la misma. La exposición se organizó en dos espacios.

El modo en que se mostraban las obras era importante para el despliegue de los argumentos. El display, los aspectos formales de las obras y la exposición en el espacio, fueron probados en varias ocasiones. Esto era clave ya que propongo nuevos modos de implicación corporal con las obras prestando atención a las relaciones espacio-temporales entre los cuerpos y los objetos fotográficos, y también entre las obras y los espectadores.

Fig. 1. "Exposición de investigación", Sala 1, Primary, Nottingham, Marzo 2015.

El Espacio 1 reúne tres obras que articulan algunos de los principales hallazgos de esta investigación. Las obras son *Márgenes*, *El Territorio entre las Imágenes y Moving Stills Moving Stones*. La manera en la que las obras han sido dispuestas destaca las cuestiones de la materialidad de las imágenes y su tridimensionalidad. También estos trabajos demuestran cómo la cuestión de la tecnología del tacto surge en la frontera entre la imagen fija y la imagen en movimiento. Es importante destacar que las obras dialogan entre sí y ciertos elementos de algunas obras arrojan luz sobre las otras obras. Las obras mostradas en el Espacio 2 ayudan a comprender aspectos adicionales de la metodología de esta investigación.

[4] La táctica de espigar se basa en recolectar objetos sin valor y proviene del análisis sociopolítico y cultural de dicha táctica por parte de la cineasta Agnès Varda en su película Los espigadores y las espigadora.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

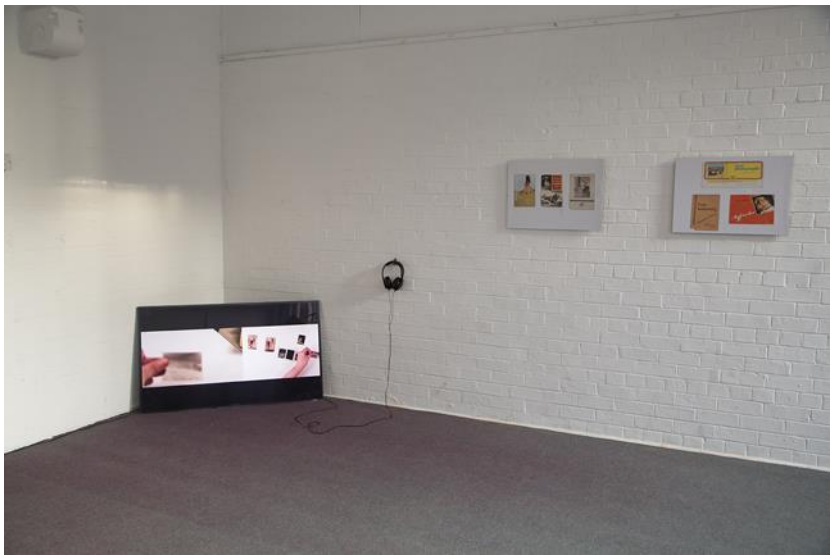


Fig. 2 y Fig. 3. "Exposición de investigación", Sala 2, Primary, Nottingham, Marzo 2015

***

La primera obra que se encontraba el visitante en la "exposición de investigación" era *Márgenes* (2014). Esta videoinstalación explora la cuestión de qué tipo de cosas son las imágenes prestando atención a la materialidad de las fotografías. *Márgenes* está compuesta por dos videos que se muestran en dos monitores sobre una peana. Estos videos registran el recorrido pausado de una cámara microscópica a través del canto de una fotografía que destaca la fibra del papel y la tridimensionalidad de las fotos. Estos micro detalles revelan cómo la imagen física, es decir, la fotografía en papel tiene una materialidad específica. Estos recorridos también cuestionan de qué manera la materialidad de la imagen determina la percepción de su contenido y si miramos de la misma forma una imagen impresa que cuando observamos la misma imagen a través de una pantalla. Pinchar en este enlace para visualizar la obra: http://www.researchcatalogue.net/view/132653/132654h

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

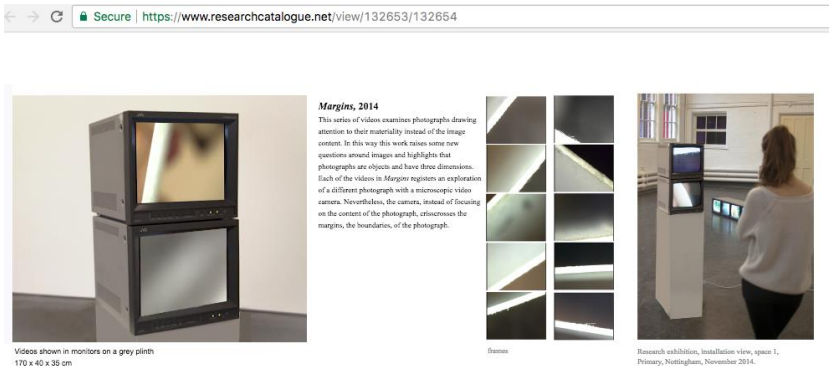


Fig. 4. Márgenes, 2014: Captura de pantalla de SAR Research Catalogue

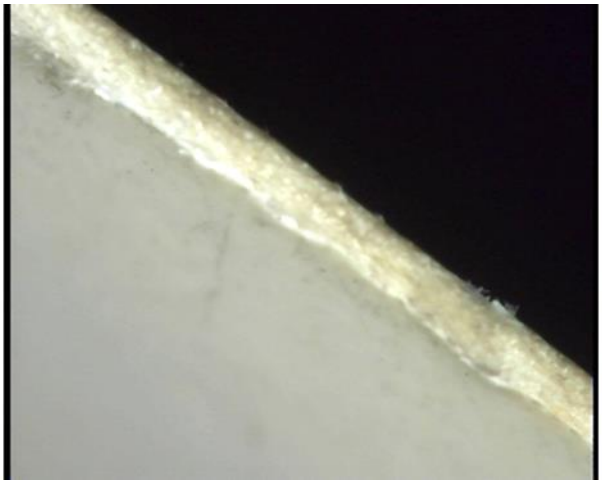


Fig. 5. Márgenes, 2014, detalle.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Fig. 6. Márgenes, 2014,

***

En cuanto a la necesidad de emprender esta investigación y su importancia, esta investigación es necesaria por las siguientes razones: (a) porque los discursos sobre las imágenes deben ser desarrollados y renovados, (b) porque la especificidad del arte reside en sus tácticas, y (c) porque contribuye a la comprensión del reto del trabajo de muchos artistas que es desestabilizar y transformar imágenes, es decir, producir interrupciones y re-significaciones.

Respecto a la necesidad de renovar los discursos sobre las imágenes, son habituales los discursos sobre la saturación y la banalización de las imágenes. En relación a esto, el crítico y comisario Valentín Roma comenta que el problema no es la banalización de las imágenes, sino que el problema siempre está en el discurso. De hecho, para Roma vivimos en un mundo de discursos banales sobre la imagen. Este, para él, sería el problema; que insta a los escritores a encontrar nuevas formas de "re-narrar, si esta palabra existe, la imagen desde otras perspectivas" (La Nube). Aquí también quisiera señalar las responsabilidades de los artistas e investigadores, y cómo esta investigación ha contribuido a generar nuevos discursos y nuevas aproximaciones a las imágenes.

A modo de apunte sobre la idea de que especificidad del arte reside en sus tácticas, y de cómo muchos artistas producen interrupciones y re-significaciones quiero destacar la importancia del estudio de la obra y las ideas de Harun Farocki[5] para el desarrollo de mi investigación. Farocki declaró que en su propia práctica crítica no estaba interesado en comentar las imágenes sino en "crear un leve desplazamiento de significado" (Soy Camara).

[5] Harun Farocki (1944-2014) cineasta alemán y teórico de los medios de comunicación cuyas instalaciones experimentales audiovisuales se han mostrado en museos y centros de arte.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

***

Entre las nuevas ideas, reflexiones y articulaciones que esta investigación ha generado destacan los siguientes cinco puntos:

(1) Re-conceptualización la noción de apropiación a través de la táctica de espigar que la situá y entendiénde una manera ética y regenerativa basada en las nociones de "invocación", la "restitución" y la "profanación"[6].

(2) Proposición de una "materialidad performativa" para renovar el discurso sobre las imágenes.

(3) Específicamente, esta investigación pone de manifiesto un tipo de "encuentro afectivo" con las imágenes que reconoce su materialidad, respaldando de esta forma que la materialidad de las imágenes contribuye al funcionamiento de las imágenes tanto como el contenido indicial de las mismas.

(4) Agencia (y la resistencia) de las imágenes (con agencia me refiero a la capacidad de las imágenes para actuar), y

(5) Imágenes que desafían las categorías de lo que comúnmente denominamos "imagen fija" e "imagen en movimiento".

***

Fig. 7. ¿Cómo abrir los ojos?, 2012-2014

La obra *¿Cómo abrir los ojos?,* 2012-2014, se puede ver un fragmento en este enlace https://vimeo.com/127609399, interroga las cuestiones de cómo miramos las imágenes usando diversas tácticas como la voz en off y la performatividad, y mostrando distintos materiales fotográficos (papeles fotográficos nunca revelados, un libro al que le falta una fotografía, película fotográfica en blanco y negro y Google Earth). De esta manera cada uno de estos materiales es un objeto significante, por ejemplo, los papeles fotográficos no revelados devienen imágenes posibles que nunca llegaron a ser. Estos papeles, que parecieran ser simples papeles, a través de la manipulación, el contacto y el relato van mutando de sentido, a la vez que van

[6] Esta reconceptualización difiere de las prácticas artísticas que trabajaban con imágenes existentes en los años ochenta y que operaban entendiendo la noción de apropiación como pastiche.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

oscureciéndose al ser expuestos a la luz. Cada elemento y secuencia en el video, acompañados de la narración, crean una interrogación teórica, poética y visual sobre el funcionamiento de las imágenes.

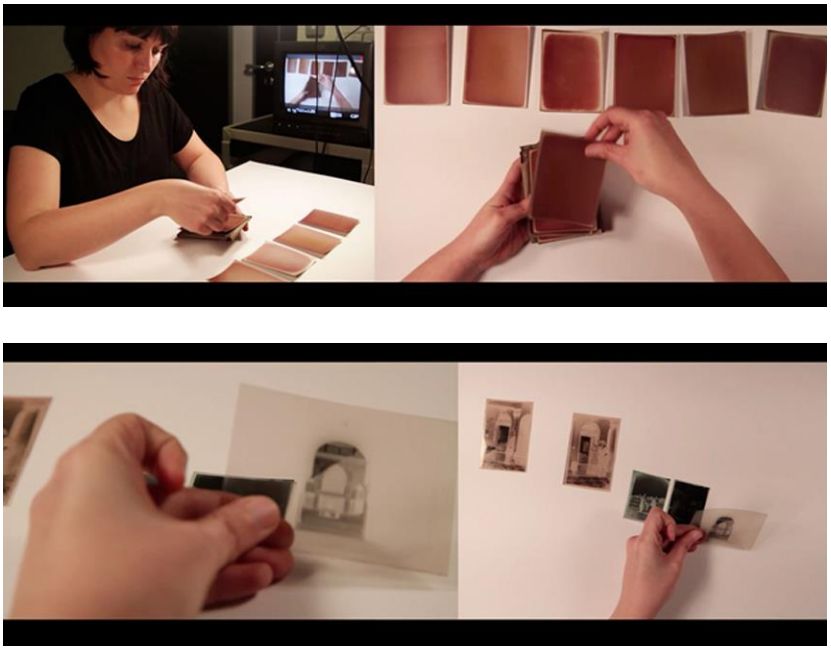


Fig. 8 y 9. ¿Cómo abrir los ojos?, 2012-2014, detalles

En esta obra investigué con tácticas como la performance-lecture y la escritura especulativa que me permitieron llegar a reflexiones y nuevas conceptualizaciones. Pero esto plantea las siguientes preguntas: ¿Cómo capturar, nutrir y cuidar de estas nuevas articulaciones? ¿Cuándo ocurre la reflexión?. Reflexionar activamente y examinar críticamente mis experimentos artísticos y obras en profundidad ha sido fundamental para darme cuenta de lo que sucedía, en una especie de estrategia de *loop back* al que se sumaba nueva información. La reflexión y el examen minucioso me permitieron distinguir las especificidades de mi aproximación y determinar las contribuciones al conocimiento de esta investigación.

***

Reflexión Activa y examen minucioso

La artista e investigadora Irene Kopelman comenta sobre la metodología que utilizó en su estudio de doctorado dirigido por la práctica (Kopelman, 2011):

> Mi metodología es una forma de estar con las cosas en todas las etapas del proceso, desde el trabajo de campo hasta el trabajo de estudio. Para permanecer cerca de la práctica, una debe continuar reflexionando sobre la práctica y aprender de ella, y para ello debe pasar tiempo con ella.

La reflexión activa fue un método importante para garantizar el rigor durante el proceso de investigación y para completar los círculos de 'investigación-acción'. Además, "la reflexión trata de unir la investigación y la práctica, el pensamiento y la acción en un marco de investigación que implica una práctica, y que reconoce el conocimiento particular y especial de los que realizan la práctica" (Gray y Malins, 2004, 22).

La reflexión activa se produce durante, después y para la acción. La reflexión durante la acción y después de la acción ha permitido el nivel de cuidado, cariño y atención que las ideas y percepciones incipientes requieren. La reflexión para la acción implica la noción de reflexión para acciones futuras que apoyen de esta manera "el proceso de reflexión dinámico y que se repite indefinidamente" (Gray y Malins, 2004, 57).

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

***

Conclusiones

Esta comunicación ha apuntado como la investigación de doctorado "¿Qué es 'mover' una fotografía? Tácticas artísticas para desestabilizar y transformar las imagénes" realizada a través de la práctica artística es asimismo una investigación a través de lo fotográfico. Mostrando las características principales de la metodología, algunas de las obras realizadas y lasmotivaciones, los retos iniciales y los hallazgos, esta comunicación expone cómo esta investagiín basada en el uso de imágenes encontradas ha producido nuevas ideas y conceptualizadions sobre las imágenes a través de una "materialidad performativa".

***

Referencias

BAETENS J. (2009) 'Fotografía y estudios culturales', *Instantáneas de la teoría de la fotografía*, Arola.

BARTHES R. (1977) "The Rhetoric of the Image", *Image, Music, Text,* New York: Hill and Wang.

BEGG, Z., y STEYERL, H., *'Making Films Politically : Interview with Hito Steyerl',* 2007, <http://www.zannybegg.com/hito.htm>, [Consulta 3 de Enero de 2015]

BOIS, Y., HOLLIER, D., KRAUS, R., DAMISCH, H., 'A Conversation with Hubert Damisch', October, vol. 85, Summer 1998.

BORGDORFF, H., (2012), The conflict of the faculties, Perspectives on Artistic Research and Academia, Leiden University Press.

DE CERTEAU, M. (1984), *The Practice of the Every Day*, University of California Press: Berkeley.

DIDI-HUBERMAN, D. (2014) "When images touch the real". *Iceberg, La Realidad Invisible*, Cal Cego, Barcelona.

HOLERT, T. (2012) 'Visual Antagonisms and a Critique of the Frame', in P. Dander & J. Lorz ed., *Image Counter Image*, Haus des Kunst.

GRAY, C., y MALINS, J. (2004). Visualizing Research: A Guide to the Research Process in Art and Design, Ashgate Pub Ltd.

KOPELMAN, I., (2011). The Molyneux Problem, Five backstage stories — and a map of why and how. Tesis Doctoral, MakHU, Utrecht School of the Arts. Utrecht.

La Nube, programa de radio, RTVE Radio 3, <http://www.rtve.es/alacarta/audios/en-la-nube/nube-rostros-26-01-12/1305182/> [Consulta 26 de Enero de 2012]

Mac Millan Dictionary versión online, <http://www.macmillandictionary.com/dictionary/british/move/> [Consulta 3 de Enero de 2015]

MACLEOK, K. y HOLRIDGE, L. (2006). *Thinking Through Art – reflections on art as research,* London: New York: Routledge.

SCHWAB, M. "Expositions" Transcart (coord..) En: Expositions', Berlin, 2014.

Soy Cámara, programa de televisión, RTVE, emitido 2 Abril 2011, <http://www.rtve.es/alacarta/videos/soy-camara/soy-camara-programa-del-cccb-apropiacion/1063096/> [Consulta 21 de Enero de 2015]

VINCS, K. (2007), 'Rhizome/Myzone: A Case Study in Studio-Based Dance Research', en Barrett, E. Bolt, B. (ed.), *Practice as Research: Approaches to Creative Arts Enquiry,* London, I.B. Tauris.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE FOTOGRAFÍA

Congreso Internacional sobre Fotografía
UPV, 5 y 6 octubre 2017

Doi: http://dx.doi.org/10.4995/CIFo17.2017.6805
ISBN: 978-84-9048-604-7

La raíz fotográfica de la tarjeta postal. Un caso de estudio.

Beatriz Sánchez Torija.
Museo Nacional del Prado. Área de Educación. beatriz.s.torija@museodelprado.es

Abstract

The Postcard is directly related to the Photography. Monumental views, different panoramas or picturesque anecdotes are subjects handled by postcards. These topics have already been developed by drawing, engraving and, later, by photography... But the postcard represented much more than monumental collections or animated images. It continued with this tradition but also experienced a great diffusion, never known before. The manageable size of postcard, the use of photomechanical techniques and its mass production helped to lower the costs of a product that otherwise would have been considered as a luxury item again.

The postcard was a phenomenon created in the nineteenth century and developed along the twentieth century. It would not have existed without a strong photographic industry behind it. The photographs of many nineteenth-century professionals served as repository of images for postcard publishers. There were also photographers who joined this trend and decided to edit their photographs under this new format.

The postcard is an editorial product with an unequivocal photographic origin.

Keywords

Postcard, photography, collecting, Alguacil, Hauser y Menet, Laurent, Lacoste.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Resumen

La tarjeta postal ilustrada es un fenómeno directamente relacionado con el medio fotográfico. Las vistas monumentales, los panoramas de distintos parajes o las anécdotas más pintorescas son temáticas tratadas por la postal que ya habían sido desarrolladas por el dibujo, el grabado y, posteriormente, por la fotografía… Y es que la tarjeta postal ilustrada actuó como continuadora de una tradición, pero supuso mucho más de lo que en su momento fueron las colecciones de imágenes monumentales o animadas, ya que contó con una difusión mayor. Su manejable tamaño, el uso de técnicas fotomecánicas y la producción en serie contribuyeron a abaratar los costes de un producto que, de otra manera, habría sido nuevamente considerado como un artículo de lujo.

La tarjeta postal fue un fenómeno creado en el siglo XIX y desarrollado a lo largo de todo el siglo XX, que no habría existido sin una fuerte industria fotográfica a sus espaldas. La fotografía de muchos profesionales decimonónicos sirvió como repositorio de imágenes para las editoriales de postales, y también hubo fotógrafos que se sumaron a esta tendencia y que editaron sus fotografías bajo este nuevo formato.

La tarjeta postal es un producto editorial pero con una inequívoca raíz fotográfica.

Palabras clave

Tarjeta postal, fotografía, coleccionismo, Alguacil, Hauser y Menet, Laurent, Lacoste.

1. Introducción y objetivos

Desde los comienzos de la tarjeta postal ilustrada ha existido una relación muy interesante entre la industria postal y la fotografía. Los profesionales de todas las épocas y especialmente los fotógrafos de finales del siglo XIX fueron quienes, en gran medida, contribuyeron al éxito de este fenómeno, ya que se encargaron de surtir de imágenes a esa emergente industria.

El objetivo fundamental de este artículo no es profundizar en la historia de la tarjeta postal, sino demostrar la relación entre los profesionales de la fotografía y la edición de tarjetas postales. Para un mejor análisis de la temática planteada, se propone el estudio de un caso concreto: la relación existente entre la fotografía de Casiano Alguacil (1832-1914) y la industria postal.

2. Desarrollo de la innovación y resultados

Desde los años sesenta del siglo XIX existieron las tarjetas privadas que circulaban como cartas, es decir, que se enviaban con sobre, pero será en la década posterior cuando se produzca el nacimiento de la tarjeta postal.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

2.1. Breve historia de los orígenes de la tarjeta postal

Desde los años sesenta existieron las tarjetas privadas que circulaban como cartas, es decir, que se enviaban con sobre, pero será en la década posterior cuando se produzca el nacimiento la tarjeta postal.

La tarjeta postal surge con un objetivo meramente comunicativo que buscaba desarrollar el correo y promover las comunicaciones breves, básicamente de tipo comercial (Sánchez y Villena, 2010); para conseguir estos propósitos se redujo el precio del envío y se permitió su circulación al descubierto, es decir, sin necesidad de sobre. Desde 1872 estaba permitido el envío de postales en España y la primera postal española de la que se tiene noticia fue circulada en 1873. A partir de 1887, además, se permitió la elaboración de postales a la industria privada española, ya que hasta ese momento las únicas tarjetas postales autorizadas eran las oficiales. En estos primeros años, las postales se utilizaron para ciertas rutinas de comunicación comercial y como un eficiente vehículo publicitario; fueron los periodistas y las personas relacionadas con el mundo de la impresión quienes más las utilizaron (Almarcha, Fernández, Sánchez y Villena, 2007).

Algunos años después, ya en la década de los noventa, se incluye la imagen como parte de la tarjeta postal, y a esa faceta informativa inicial se añade otra más artística, consistente en el mero deleite visual: es el nacimiento de la tarjeta postal ilustrada –1892–, primero con grabados y poco después con fotografías. De esta forma, la tarjeta postal, también se convirtió en un registro gráfico con el que documentar una época histórica, en general, y alguno de sus acontecimientos más importantes, en particular (Carrasco, 2013), y es un importante transmisor cultural, mediante el que podía mostrarse la mejor imagen de cada país.

A finales del XIX se organizará la Unión Postal Universal, una oficina de seguimiento de los acuerdos de estandarización postal que unificará el tamaño de las tarjetas en 9x14 cm. y creará un solo "territorio postal internacional" (Riego, 1997).

El reverso de la tarjeta postal –inicialmente sin dividir– estaba destinado a albergar el franqueo y las señas del destinatario, mientras que el anverso de la postal albergaba la imagen, el lugar al que hacía referencia y un pequeño espacio en blanco para escribir un breve mensaje. En el envés de muchas tarjetas postales –anteriores a diciembre de 1905– puede leerse la frase: «En este lado se escribe solamente la dirección», y si se quería escribir algo más debía hacerse en el haz de la postal [*Fig. 1*].

En esos primeros años, las postales eran enviadas sobre todo por extranjeros, y hubo que esperar al nuevo siglo XX para que los españoles comenzasen a utilizar esta nueva forma de correspondencia de manera habitual.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Fig. 1. Plaza del Ayuntamiento de Toledo. Positivo moderno a partir de un negativo de vidrio original. Archivo Municipal de Toledo [CA-0040-VI] y Postal circulada en 1902. Anverso con imagen y un breve mensaje y reverso -sin dividir- con una indicación impresa: "En este lado se escribe solamente la dirección". Colección particular, Madrid.

Al periodo comprendido entre 1901 y 1905 se le denomina "la edad de oro de las tarjetas postales" (Teixidor, 1999), ya que en estos años no sólo se generalizó su uso sino que, además, aumentó considerablemente el número de coleccionistas de este nuevo *souvenir*. Las casas impresoras aumentaron y cada vez ofrecieron un producto de mayor calidad; utilizaron fundamentalmente la técnica de la fototipia y, en menor medida, la litografía –en algunas postales anteriores a 1900– y el fotograbado. Los editores también aumentaron considerablemente y es que además de las grandes casas impresoras –como Hauser y Menet, Lacoste, Hermenegildo Miralles o Thomas– algunas librerías, bazares o, incluso, los propios fotógrafos se convirtieron en editores de tarjetas postales.

En diciembre de 1905 se produjo un importante hito en la historia de la tarjeta postal cuando la Dirección General de Correos y Telégrafos –a través de una R. O. del Ministerio de Gobernación– autorizó el "reverso dividido"; así, la mitad derecha se reservaba para la dirección del destinatario y el sello, mientras que la mitad izquierda quedaba libre para escribir texto. Como se ha comentado, hasta ese momento, en el reverso de la postal únicamente podía escribirse la dirección, y por eso era frecuente la escritura encima de las ilustraciones del anverso, e incluso que las líneas del mensaje apareciesen entrecruzadas en dos direcciones para que cupiera todo el texto. La división del reverso de la postal en dos partes supuso el último escalón para la llegada de la postal "moderna". De esta forma, el anverso de la postal quedaba "liberado" y completamente disponible para las ilustraciones (Almarcha, Fernández, Sánchez y Villena, 2007).

El año de 1906 se convierte en una frontera cronológica, que separa dos formas de edición de las tarjetas postales ilustradas: las del reverso sin dividir, editadas hasta diciembre de 1905; y las del reverso dividido, producidas con posterioridad.

2.2. Tarjeta postal, continuadora de la tradición cultural decimonónica

La tarjeta postal ilustrada es un producto editorial que nace a finales del siglo XIX, pero no como un elemento aislado, sino como la continuación de una tradición de coleccionismo, iniciada en el siglo XVIII y que alcanzó su máximo esplendor en el XIX. La pintura, el dibujo, el grabado y, posteriormente, la fotografía ya habían tratado las mismas temáticas que la tarjeta postal, pero las obras resultantes tenían una factura artesanal y eran

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

muy inferiores en número, lo que hacía que su coste fuese más elevado. Las *vedute*, las colecciones de estampas o los libros fotográficos no estaban al alcance de todo el mundo y eran artículos exclusivos reservados únicamente a las clases acomodadas.

Con la llegada de los "nuevos tiempos" se consiguieron grandes avances en las técnicas fotomecánicas y se implantó la producción en serie, lo permitió una considerable reducción en los costes del producto. La tarjeta postal ya no era un artículo de lujo sino que estaba al alcance de cualquiera. Es posible que el gran éxito de la tarjeta postal ilustrada, además de por su reducido precio y su manejable tamaño, se deba a que es un producto que permite aunar imagen y mensaje en un mismo elemento, algo poco frecuente en dibujos, estampas y fotografías.

La tarjeta postal acerca la imagen ilustrada a distintos públicos y a lugares muy distantes, y contribuye a la democratización de la fotografía y a la transmisión del conocimiento. Aunque surgida en el XIX, la tarjeta postal reflejó los avances, las transformaciones y los cambios de valores del siglo XX. Por eso hoy es posible contemplarla como una memoria visual de la centuria pasada (Sánchez y Villena, 2010).

2.3. La raíz fotográfica de la tarjeta postal

Los gabinetes fotográficos fueron extendiéndose cada vez más y con ellos la popularización de la fotografía, pero hubo un hecho que contribuyó enormemente a este desarrollo y fue la llegada de la *carte-de-visite*. En 1854, Disderi patentó este nuevo formato fotográfico (6x11 cm.) que permitía la reproducción masiva de imágenes fotográficas en papel albuminado (Freund, 1997).

La invención de Disderi constituyó un impulso formidable para la fotografía que, coincidiendo con el abaratamiento de sus costes, se convirtió en un artículo de carácter más universal. Si bien las *cartes-de-visite* eran conocidas sobre todo por reproducir retratos personales, presentaban una tipología mucho más extensa, lo que contribuyó a hacerlas aún más populares (Almarcha, Fernández, Sánchez y Villena, 2007).

Hacia 1890, coincidiendo con el avance de los métodos de impresión, la *carte-de-visite* cayó en desuso. Las imágenes impresas con técnicas fotomecánicas resultaban más económicas que las fotográficas (Riego, 1997) lo que posibilitó la llegada de nuevos productos como la tarjeta postal.

Si la introducción de la imagen en las tradicionales tarjetas de visita supuso una mejora cualitativa en 1854, la llegada de la imagen a la tarjeta postal -a partir de 1892- supuso su consolidación definitiva. Ambos artículos democratizaron el mercado de la imagen y fueron artículos de deseo para coleccionistas.

Las grandes colecciones de fotografía realizadas en las últimas décadas del siglo XIX se perfilaban como un repositorio de imágenes perfecto –a la vez que una inagotable fuente de inspiración– para la nueva industria postal.

Ya se ha comentado que en España existieron muchas casas impresoras de cuyos talleres salieron multitud de tarjetas postales, pero entre todas ellas hay dos especialmente importantes, y no es casualidad que ambas firmas surjan a partir de otros negocios anteriores dedicados a la fotografía. Oscar Hauser y Adolf Menet eran antiguos empleados de la Sociedad Artística y Fotográfica –gestionada por Piñal y Liñán– que en 1890 crearon la firma Hauser y Menet. Por su parte, Joseph Marie Lacoste adquirió en 1900 el fondo fotográfico de la antigua Casa Laurent y, este mismo año, se inició en el negocio de las tarjetas postales (Carrasco, 2013).

Tras terminar su relación laboral con Piñal y Liñán, los suizos Hauser y Menet fundaron en Madrid una gran empresa de artes gráficas cuya especialidad era la impresión fotomecánica por el procedimiento de la fototipia o fotocolografía. Parece que la "Fototipia Hauser y Menet" fue la primera editora de postales en España –además de la más cualificada– y, a partir de 1897, inició su serie numerada. "Hauser y Menet" fue la empresa cartófila

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

más importante de España; mantuvo su actividad durante 60 años y ofreció especialización y calidad durante toda su andadura. La mayoría de las vistas de las postales editadas por esta empresa son de autor "desconocido", aunque un examen de su producción permite descubrir imágenes de grandes fotógrafos.

La fototipia Lacoste comenzó a editar postales en 1900 bajo el nombre de "Fot. Laurent", quizá para rentabilizar el buen nombre y la imagen de calidad de la Casa Laurent. Mantuvo esta denominación hasta 1904, momento en que decidió sustituirlo por "Fot. Lacoste" o "Fototipia Lacoste". Esta empresa que poseía el mayor conjunto de imágenes de la España del siglo XIX –archivo de la Casa Laurent– se convirtió en la segunda imprenta madrileña especializada en postales.

La mayoría de las imágenes que vemos en las tarjetas postales son de autores "anónimos" ya que, solo en contadas ocasiones, el nombre del fotógrafo figuraba en el pie de imprenta. Además de las grandes empresas que contrataban profesionales para este fin, sabemos que fueron muchos los fotógrafos que adaptaron sus imágenes al formato postal y crearon postales ilustradas listas para ser comercializadas, como a continuación veremos. Y junto a los propios fotógrafos algunas librerías, bazares o periódicos que, en mayor o menor medida, contribuyeron al éxito de este curioso *souvenir*.

La tarjeta postal no podría haber existido sin tener una fuerte tradición fotográfica a sus espaldas, y los profesionales de este oficio, ya fuera con su obra o a través de sus negocios, contribuyeron enormemente al éxito de este artículo. Se trata de un producto editorial pero que posee con una inequívoca raíz fotográfica.

3. Resultados

Como se ha apuntado, la mayoría de las imágenes que pueden verse en el anverso de las postales son anónimas ya que pocas veces figura el nombre del fotógrafo en el pie de imprenta. No obstante, sabemos que muchas de las fotografías de Alguacil se adaptaron al formato de postal y fueron comercializadas por él mismo, por grandes empresas, así como por librerías –generalmente toledanas– que realizaban una tirada más reducida. En el artículo "Planos y vistas de Toledo" publicado en *Toledo. Revista de Arte* por Juan Moraleda y Esteban se dice que:

> «La fotografía nos ha proporcionado vistas panorámicas de Toledo interesantísimas, gracias a las hábiles manipulaciones de D. Casiano Alguacil. De ellas se sirvieron los editores de colecciones de *Tarjetas postales* para divulgarlas por todo el mundo» (Moraleda, 1916).

3.1. El estudio de un caso: Casiano Alguacil

Casiano Alguacil Blázquez (1832-1914) fue un fotógrafo de Mazarambroz (Toledo) que, tras pasar parte de su infancia y juventud en Madrid, regresó a tierras toledanas donde estableció su gabinete fotográfico a mediados de los años sesenta. Durante las décadas siguientes, además de realizar centenares de fotografías de Toledo, también recorrió buena parte de España captando instantáneas de distintas ciudades, que después publicaría como parte de su serie *Monumentos Artísticos de España*.

La mayor parte de su producción puede clasificarse como fotografía monumental, aunque también realizó fotografías de temática más social; cultivó el retrato y la fotografía de prensa, aunque en menor medida.

Profesional inquieto y emprendedor, en los años finales de su carrera decidió probar suerte en el nuevo negocio y produjo tarjetas postales, a partir de su archivo de imágenes fotográficas. Hacia 1909 cerró definitivamente su comercio y en 1914 falleció en Toledo.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

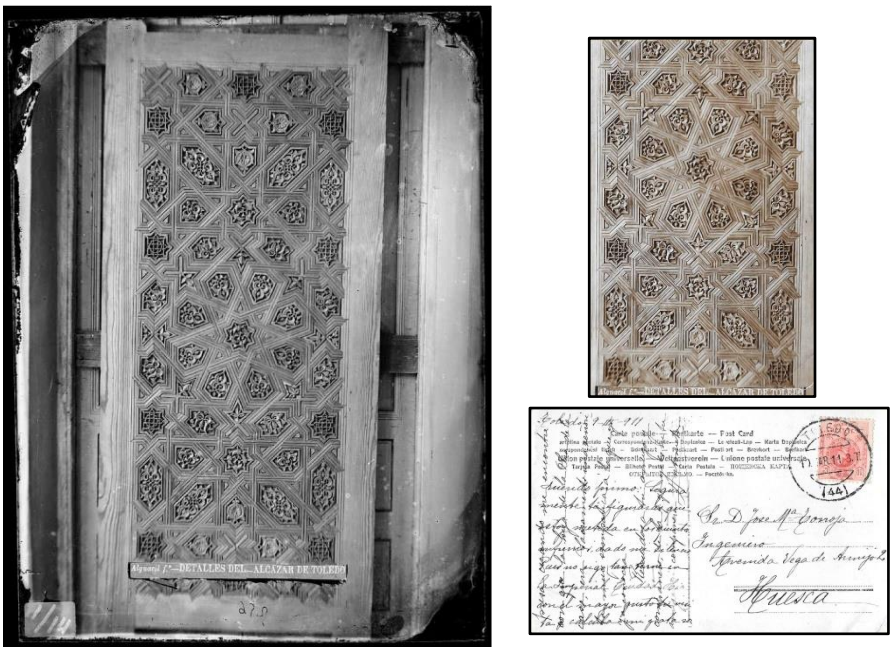


Fig. 2. Artesonado del Alcázar de Toledo. Positivo moderno a partir de un negativo de vidrio original. Archivo Municipal de Toledo [CA-0013-VI] y Postal circulada en 1911. Anverso y reverso de una postal del Alcázar de Toledo con la leyenda característica de Alguacil: "Alguacil fº.- DETALLES DEL ALCÁZAR DE TOLEDO". Colección particular, Madrid.

Las imágenes de algunas de las tarjetas postales conservan su leyenda característica y, a veces, hasta el nombre del fotógrafo incluido en la misma; consideramos, por tanto, que estas postales debieron ser producidas por el propio autor [*Fig. 2*]. Además, esta teoría se confirma al leer un anuncio que salió publicado en 1903 en la revista *Álbum Salón. Primera ilustración española en colores* –editada en Barcelona por Miguel Seguí– en el que C. Alguacil ofrecía "postales platino" con cuadros del Greco, con imágenes de la edición del Quijote de Carlos III, así como con grabados de los siglos XV y XVI. En el Archivo Municipal de Toledo se conservan tres postales con la leyenda «CUADROS DEL GRECO. – TOLEDO» que presumimos podrían pertenecer a la serie de «30 postales platino, cuadros Greco, 8 pesetas» que se anunciaba en 1903 [*Fig. 3*].

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

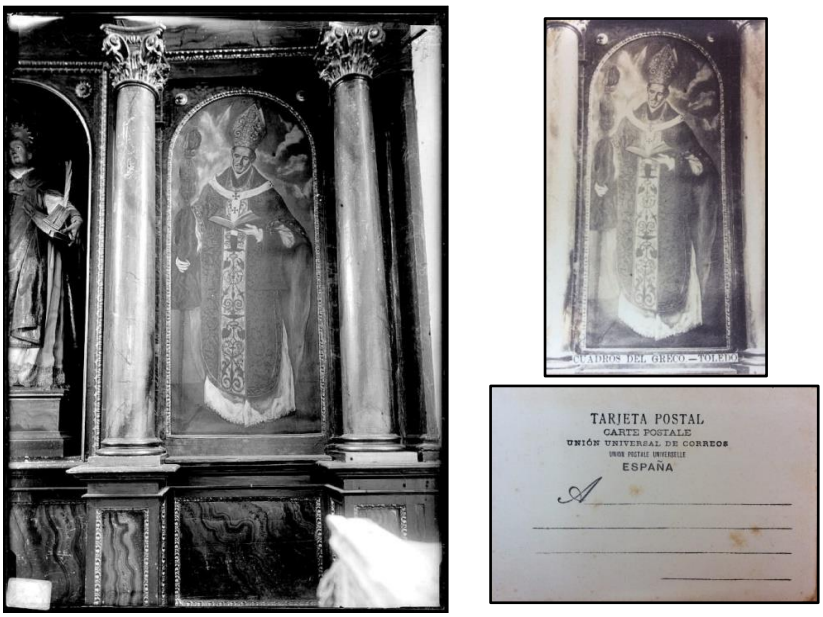


Fig. 3. San Ildefonso pintado por El Greco. Positivo moderno a partir de un negativo de vidrio original. Archivo Municipal de Toledo [CA-0583-VI] y Anverso y reverso –sin dividir– de una postal de San Ildefonso, obra del Greco Archivo Municipal de Toledo [P-0368].

En el Centro de Estudios de Castilla-La Mancha se conserva una colección de postales realizadas a partir de imágenes de Alguacil, que suponemos que también pudo ser comercializada por el mismo artista. En este caso, las postales no tienen la leyenda identificativa, pero la cercanía de algunos de los detalles representados, el hecho de que el reverso sea exactamente igual al de las postales del Greco o, incluso, el poco cuidado en el tratamiento del producto final en alguna de ellas –que revela que no ha sido realizada por un profesional del sector postal– parecen indicar que estas tarjetas postales pudieron ser producidas por el propio Alguacil, quizá en colaboración con alguna imprenta toledana.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

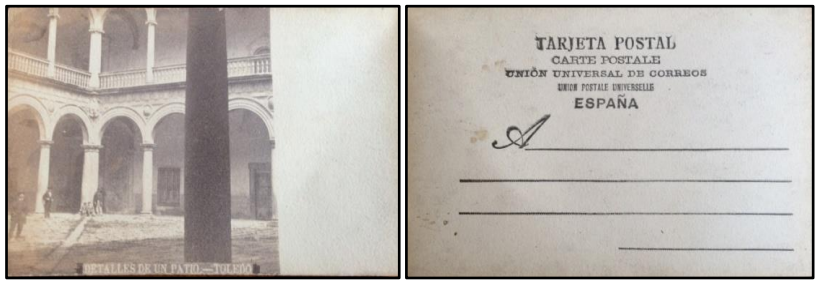


Fig. 4. Anverso y reverso de una misma postal con la leyenda característica de Alguacil: "DETALLES DE UN PATIO.- TOLEDO". Colección particular, Madrid.

Entre las postales de estas características que se han podido consultar hay una que resulta especialmente interesante por dos motivos: en primer lugar, porque vemos que la fotografía no ocupa toda la superficie del anverso sino que, deliberadamente, se deja un espacio en blanco–al igual que hacían los grandes editores como Hauser y Menet– para poder escribir allí; y por otro lado, porque conocemos esta imagen de Alguacil, únicamente, gracias a esta postal, ya que no tenemos constancia de que se conserve la placa ni tampoco positivo alguno [*Fig. 4*].

Fig. 5. Catedral de Toledo. Positivo. Museo del Ejército [ME-4115]; Puente de Alcántara de Toledo. Biblioteca de Castilla-La Mancha [4-19696/24a]; y postal de la Catedral de Toledo y Vista del Puente de Alcántara, con el anverso-dividido en dos- y el reverso –sin dividir-. Colección particular, Ciudad Real.

A modo de curiosidad expondremos una postal que debió partir de un editor nada especializado ya que en ella puede verse claramente la poca maestría de la persona que la produjo, quien posiblemente partió de una imagen

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

múltiple y que ni tan siquiera consiguió encuadrar la composición [*Fig. 5*]. Otro detalle interesante de la misma es que en ella el anverso es el que está dividido en dos y muestra dos imágenes toledanas cuyos motivos poco tiene que ver entre sí.

Parece claro, por tanto, que el artista toledano también comercializó tarjetas postales, y suponemos que sobre más temáticas de las que se hace alusión en el anuncio. Sin embargo no fue el único ya que, como decíamos, otras casas editoriales como "Hauser y Menet" o "Grafos", y librerías como "González" en Toledo, "Hernández" en Salamanca, "La Concepción" en Segovia o "Romo y Füssel" en Madrid también vendieron postales realizadas a partir de fotografías de Casiano Alguacil, sin especificar –ni en el anverso ni en el reverso– el nombre del fotógrafo que había realizado la imagen.

En el libro *Catálogo de las primeras tarjetas postales de España impresas por Hauser y Menet, 1892–1905* (Carrasco, 1992) el autor expone que al comenzar su Gran Serie General en 1897, esta casa editorial incluía en su catálogo 12 tarjetas de asuntos toledanos y, en 1903, su catálogo ya recogía 65 modelos de postales con motivos y escenas de la ciudad del Tajo. En su clasificación de las postales anteriores a diciembre de 1905, fecha y organiza los ejemplares en base a los datos que figuran en los reversos; así, las tarjetas que reproducen imágenes de Alguacil se fechan en 1903 y 1904, y corresponden a las tipologías: "Reverso 13" y "Reverso 16". El Archivo Municipal de Toledo conserva una importante colección de estas postales; por otro lado, el gran número de ejemplares editados hace que sea bastante fácil encontrar estas postales en colecciones particulares, librerías de viejo o portales de coleccionismo del comercio electrónico.

Fig. 6. Castillo de San Servando de Toledo. Positivo moderno a partir de un negativo de vidrio original. Archivo Municipal de Toledo [CA-0048-VI]; Postal circulada en 1902. Castillo de San Servando. Toledo. Anverso y reverso-sin dividir-. Hauser y Menet; y Castillo de San Servando. Toledo. Anverso y reverso-dividido-. Hauser y Menet. Colección particular, Madrid.

«Reverso 13. Editadas en 1903. 3 de junio de 1903. Reverso con textos y escudo del editor en color azul o verde; este reverso se utilizó preferentemente en las postales de San Sebastián, Barcelona, Toledo y para los temas de pintura y corrida de toros».

«Reverso 16. Editadas en 1904. 9 de septiembre de 1904. Reverso con textos en castaño; hay también una variante en azul […] Este reverso fue con el que se hicieron más postales para Madrid».

A pesar de que las tarjetas con imágenes de Alguacil, en su mayor parte, son de la primera época, también se encuentran otras editadas de forma más tardía. Al realizar una consulta conjunta de estas postales incluso dentro

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

de las editadas por la misma casa postal, puede verse la evolución de los modelos, que estaba directamente relacionada con la normativa que la Dirección General de Correos y Telégrafos publicaba en diciembre de 1905 [*Fig. 6*].

A una escala infinitamente menor que la anterior, "Grafos" debió ser otra editorial con sede en Madrid que, en la década de 1920, produjo varias series de postales con temática toledana. Por la fecha en la que fueron editadas, todas ellas tienen el reverso dividido y, pese a lo tardío de su edición, algunas de ellas reproducían imágenes de Alguacil. Se comercializaron de manera individual y también formando "blocs postales".

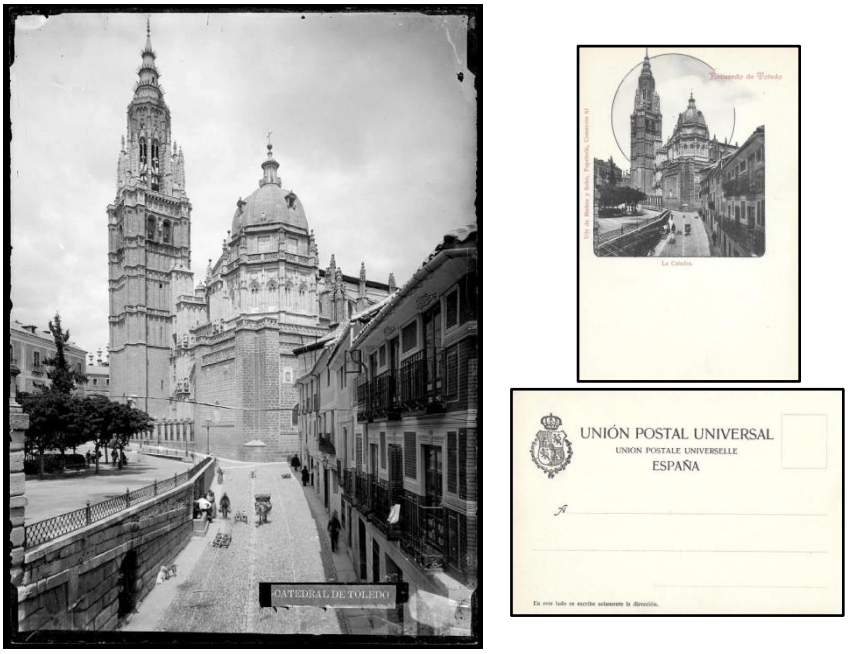


Fig. 7. Catedral de Toledo. Positivo moderno a partir de un negativo de vidrio original. Archivo Municipal de Toledo [CA-0166-VI] y Postal de la Catedral de Toledo, editada por «Viuda de Muñoz y S^{obo}. Papelería. Comercio 61». Anverso y reverso-sin dividir-. Colección particular, Madrid.

Existe una bella serie de postales que responde a la denominación «Recuerdo de Toledo» y que está editada por «Viuda de Muñoz y S^{obo}. Papelería. Comercio 61» [*Fig. 7*]. Algunas de estas postales están circuladas y cuentan con una fecha bastante temprana; la belleza de su encuadre y la calidad de la imagen nos lleva a pensar –al igual que ya exponía Rafael del Cerro Malagón– que es probable que la impresión se llevara a cabo en las grandes fototipias madrileñas. Además, algunas postales están coloreadas lo que, sin duda, supone otro elemento diferenciador de esta serie.

De igual manera, otras editoras de las que no nos ha llegado información alguna, también colorearon las imágenes de Alguacil, eso sí algunos años después. Se da la circunstancia de que alguna de las tarjetas coloreadas que hemos podido consultar conserva también la leyenda característica de Alguacil.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

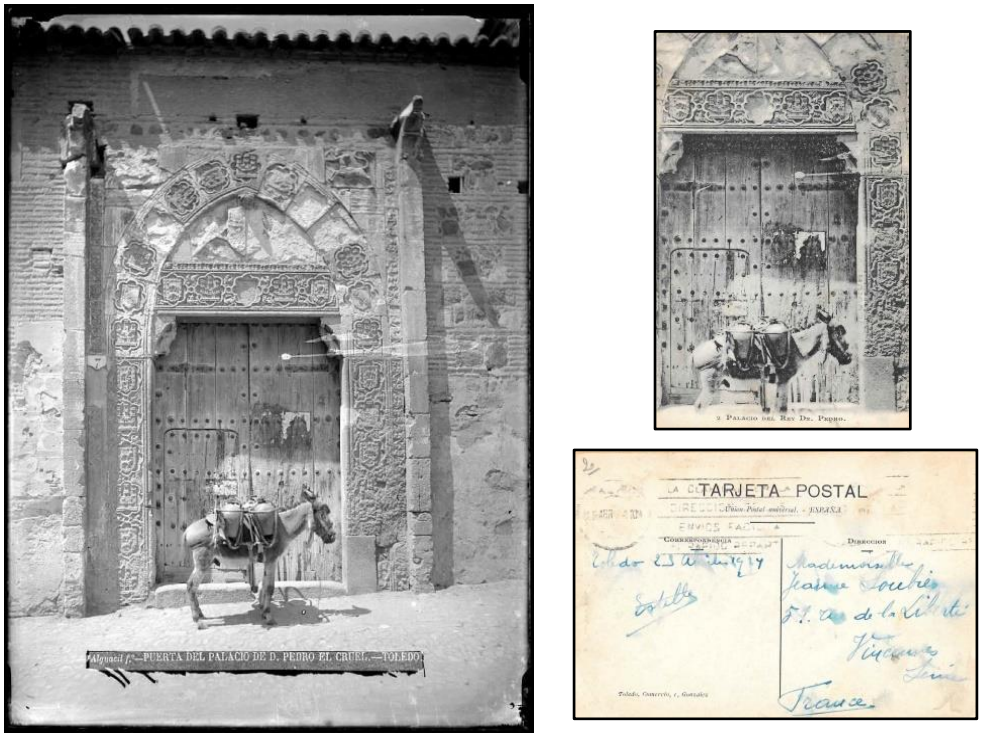


Fig. 8. Puerta del Palacio del Rey Don Pedro "el Cruel" de Toledo. Positivo moderno a partir de un negativo de vidrio original. Archivo Municipal de Toledo [CA-0495-VI] y Postal circulada en 1914 del Palacio del Rey Don Pedro de Toledo, editada por «González. Comercio, I». Anverso y reverso-dividido-. Colección particular, Madrid.

Otro comercio toledano que también editó tarjetas postales a partir de fotografías de Alguacil fue el establecimiento de "González" o bien de "V. González", situado en el número 1 de la toledana calle del Comercio [*Fig 8*]. El nombre comercial aparece en el reverso –en las postales más antiguas– y en el anverso –en las más modernas–.

Quizá, entre todas estas postales, las que más interés suscitan son las referentes a los cuadros del Greco conservados en la ciudad de Toledo. Y es que, al igual que hizo Alguacil en sus propias postales, González no se limita a reproducir el lienzo en sí mismo, sino que también incluye algunos otros detalles de la obra, como por ejemplo referencias del retablo en el que estaba insertada la pintura.

Y no podemos cerrar el apartado de los editores toledanos sin hacer mención a "Menor", una empresa familiar cuyo apellido Gómez-Menor está directamente

relacionado con la historia de la imprenta en la ciudad de Toledo (Sánchez, 1985). No fueron muchas, pero entre sus ediciones de postales hemos encontrado algunas que reproducen fotografías de Alguacil; en ellas no sólo se omite el nombre del fotógrafo sino que, además, en ocasiones, se sustituye por C. Garcés.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Fig. 9. Detalles de un patio de Toledo. Positivo moderno a partir de un negativo de vidrio original. Archivo Municipal de Toledo [CA-0728-VI] y Postal circulada en 1912 con la leyenda característica: "Alguacil fº.- DETALLES DE UN PATIO.- TOLEDO". Anverso y reverso-sin dividir-. Colección particular, Madrid.

Como se ha podido comprobar, al margen de quien sea el editor, los motivos representados en los anversos de las postales no sólo se repiten bastante sino que, en muchas ocasiones, parten de la misma imagen fotográfica. La catedral y sus múltiples detalles –interiores y exteriores–, iglesias, conventos, sinagogas, mezquitas, y otras construcciones civiles –como el alcázar o el castillo– son las referencias monumentales que más éxito tuvieron entre los editores de postales. Sin embargo, existen otros ambientes captados por la cámara de Alguacil que resultaban mucho más cercanos y amables, y que gozaron de cierta notoriedad entre el público de gusto más costumbrista: las mujeres en la intimidad de los patios o los hombres durante el desarrollo de su oficio en cobertizos y callejones, también fueron escenas bastante recogidas por la tarjeta postal [*Fig 9*].

Al igual que sucede con sus fotografías, la mayoría de las postales reproducen escenas, monumentos o detalles artísticos de la ciudad de Toledo. No obstante, también se han podido consultar algunas postales que hacen referencia a rincones de otras ciudades como Burgos (Sainz, 2007), León, Segovia, Salamanca, Zamora o Madrid (Carrasco, 2013).

La publicación *Postales antiguas de la capital de Burgos* muestra entre sus páginas algunas tarjetas postales que se editaron a partir de las fotos de Alguacil, concretamente, sobre la Catedral, el Palacio de Miranda –actual Museo de Burgos– y la Cartuja de Miraflores. De todas ellas, la que resulta más interesante es la de la Catedral, por dos razones: la primera es que incluye la leyenda característica del fotógrafo –«Alguacil.- FACHADA DE LA CATEDRAL DE BURGOS» y la segunda es que la imagen no ocupa todo el anverso de la postal. Carlos Sainz Varona la fecha en 1900 pero, al no poder consultar el reverso, no contamos con datos suficientes para decir si este ejemplar podría –o no– haber sido editado por el propio Alguacil. Un caso bien distinto es el de la

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

postal de un detalle del retablo de la iglesia de San Nicolás de Burgos. Pensamos que esta tarjeta postal sí pudo ser producida por el fotógrafo toledano ya que hace referencia a un detalle muy concreto del retablo, conserva su leyenda característica –«DETALLE DE SAN NICOLÁS.– BURGOS»– y el reverso es igual al de otras postales editadas por Alguacil.

Existen postales que reproducen fotografías de, al menos, dos lugares segovianos: el palacio del Marqués de Arco y la Puerta de San Andrés. A modo de ejemplo, se muestran dos ediciones postales diferentes de una misma imagen [*Fig.* 10]. Precisamente, uno de los editores de esta postal fue la librería "La Concepción", que estaba regentada por Vicente Pérez que, a su vez, era el corresponsal que tenía Alguacil en la ciudad de Segovia.

Fig. 10. Detalle del patio de la Casa de Marques de Arco de Segovia. Positivo moderno a partir de un negativo de vidrio original. Hispanic Society of America [114595]; Postal circulada en 1902. Patio de la Casa del Marqués del Arco. Anverso y reverso-sin dividir-; y Postal circulada en 1909. Patio de la Casa del Marqués del Arco. Anverso y reverso-dividido-. Colección particular, Madrid.

Conocemos varias postales de Salamanca, pero hay una que reproduce una calle con un señor montado en un borrico –editada tanto por la gran empresa madrileña Hauser y Menet como por la librería local Hernández– que resulta sumamente interesante ya que es una imagen de la que no conocemos ningún positivo fotográfico de época en nuestro país, y la única referencia que tenemos de la imagen nos la da el negativo conservado en la Hispanic Society of America [*Fig 11*].

Se ha encontrado una única postal de León cuyo motivo representado es una de las galerías del claustro de San Marcos de León donde se localizaba el Museo Arqueológico y otra de Zamora, que recoge un detalle de la Casa de los Momos. Pero, sin duda, lo que ha resultado una grata sorpresa ha sido descubrir que fotografías de Alguacil también se utilizaron para ilustrar postales de la ciudad de Madrid.

Sabemos que las fotografías de la capital de España –realizadas hacia 1895– fueron de las más tardías dentro de la producción de Alguacil y esto hace que se conozcan muchos menos ejemplares de Madrid que de cualquier otra provincia; de hecho, de algunas de las imágenes reproducidas en postales no se conservan positivos y la única referencia la encontramos en los negativos conservados en la Hispanic Society of America y en la Diputación Provincial de Toledo.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

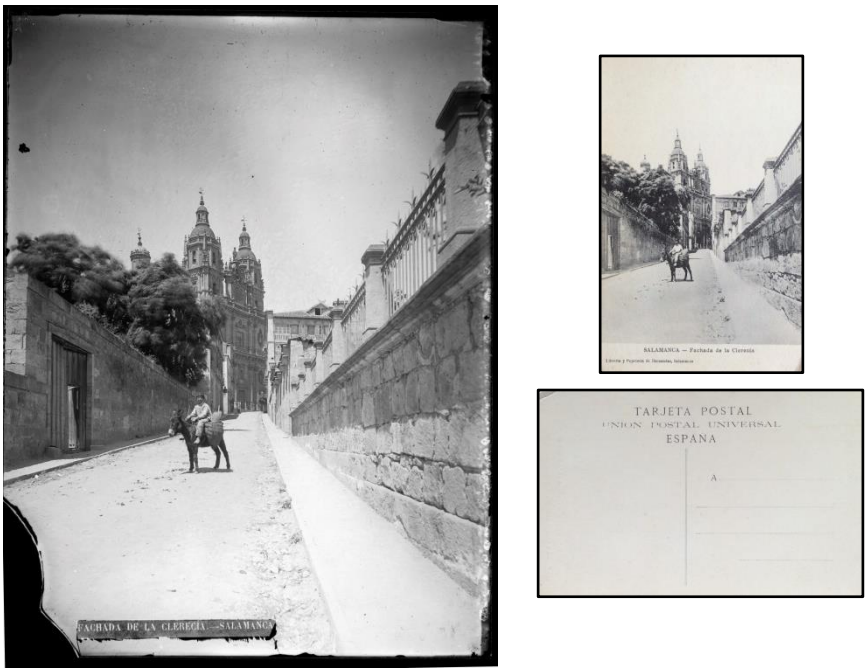


Fig. 11. Fachada de La Clerecía desde la calle Palominos de Salamanca. Positivo moderno a partir de un negativo de vidrio original. Hispanic Society of America [NN- 63196] y Postal de La Clerecía desde la calle Palominos de Salamanca. Anverso y reverso- dividido. Colección particular, Madrid.

En el caso madrileño, las postales no salieron de grandes casas editoras y su razón comercial responde a firmas poco conocidas como "High-Life-Ca", "Luigi Masetti" (Rossi, 2008) o "Venancio - Suer. de Gallego". Un caso digno de mención son las postales impresas por Luigi Masetti (1864-1940), ciclista y escritor, que recorrió España en 1900 con su bicicleta. Realizó varios viajes y en uno de ellos denominado "Ceuta-Capo Nord-Bósforo" visitó ciudades como Madrid. Para verificar el cumplimiento de la ruta prevista editaba postales de los lugares que visitaba–con su nombre y el símbolo de su viaje–, a partir de imágenes de diferentes fotógrafos; entre ellos, Alguacil [*Fig 12*]. Las postales, a pesar de no estar circuladas, cuentan con sello y matasellos, en el que puede leerse la fecha.

Por todo lo expuesto hasta el momento, parece claro que el fotógrafo formó parte del importante entramado comercial que se generó en España con la expansión y consolidación de la industria postal. Él mismo se encargó de producir este nuevo *souvenir* a partir de sus propias imágenes fotográficas, quizá esta diversificación en sus ventas estuviera motivada por una creciente demanda de tarjetas postales por parte de los turistas. Indudablemente, debió ver en este producto una nueva fuente de ingresos y, pese a sus años, quiso embarcarse en una iniciativa que esperaba le resultase rentable.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

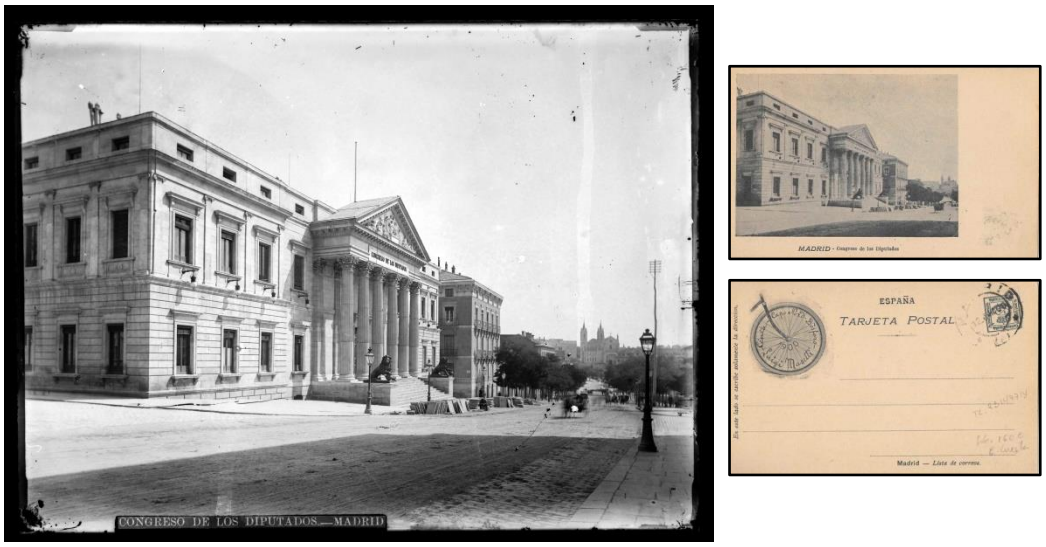


Fig. 12. Congreso de los Diputados de Madrid. . Positivo moderno a partir de un negativo de vidrio original. Hispanic Society of America [NN- 630926] y Postal editada en 1900 por Luigi Masetti. Congreso de los Diputados de Madrid. Anverso y reverso-sin dividir. Colección particular, Madrid.

Desconocemos si existió algún tipo de acuerdo entre el toledano y las primeras empresas que reprodujeron sus fotografías en postales; probablemente no. Pero es que esta debía ser una práctica bastante habitual en la época, al igual que el hecho de no especificar la autoría del fotógrafo en otras publicaciones, como ya hemos apuntado anteriormente.

De todas formas, ya sea por las colecciones de tarjetas postales editadas por las grandes empresas –o comercializadas por el mismo–, por la prensa que ilustró con sus instantáneas los artículos más variopintos, o por las publicaciones españolas y extranjeras que incluyeron entre sus páginas un gran número de sus imágenes, lo cierto es que la difusión alcanzada por su fotografía fue enorme, y este hecho permitió que Casiano Alguacil fuese conocido mucho más allá de los límites de su comercio toledano.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

4. Conclusiones

La fotografía está íntimamente relacionada con la tarjeta postal ilustrada tanto desde el punto de vista formal como desde el punto de vista conceptual.

La tarjeta postal es deudora de los proyectos culturales del XIX pero se revela como representante de un nuevo tiempo. Con ella la imagen fotográfica alcanza una difusión que no hubiera sido posible sin las nuevas técnicas fotomecánicas y es que la revolución gráfica de la imprenta ha supuesto un gran paso para la extensión y democratización de la cultura.

La postal comparte los usos dados a la fotografía decimonónica –*carte-de-visite* y otros formatos– aunque también los reformula. Una y otra coinciden en reafirmar a la imagen como importante transmisora de valores culturales y suponen una nueva forma de comunicación.

Fotografías y tarjetas postales, ambas surgieron en un contexto que les fue favorable, pertenecen a una misma familia fotográfica y expresan una sensibilidad cultural similar.

5. Referencias

ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, E; FERNÁNDEZ OLALDE, O.; SÁNCHEZ SÁNCHEZ, I.; y VILLENA ESPINOSA, R. (2007). "Evocación, historia y tarjetas postales entre Repúblicas (1869-1939)" en CRESPO JIMÉNEZ, L. Y VILLENA ESPINOSA, R. [editores]. *Fotografía y Patrimonio. II Encuentro de Historia de la Fotografía en Castilla-La Mancha*. Ciudad Real, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 22-45.

CARRASCO MARQUÉS, M. (1992). *Catálogo de las primeras tarjetas postales de España impresas por Hauser y Menet, 1892–1905.* Madrid, Casa Postal.

CARRASCO MARQUÉS, M. (2013). *Tarjetas postales ilustradas de Madrid, 1887-1905.* Madrid, La Librería.

CERRO MALAGÓN, R. DEL. (2007) "La postal entre el vapor e internet. Los preludios de la tarjeta postal" en *Postales de Toledo 1898-1868 en la colección Luis Alba*. Toledo, Antonio Pareja Editor.

FREUND, G. (1997). *La fotografía como documento social*. Barcelona, Gustavo Gili.

MORALEDA Y ESTEBAN, J. (1916). "Planos y vistas de Toledo" en *Toledo. Revista de Arte*. N. 31, 27.II.1916, p. 248.

RIEGO AMEZAGA, B. (1997). "La tarjeta postal, entre la comunicación interpersonal y la mirada universal" en ALONSO LAZA, M. [coordinadora]. *Santander en la tarjeta postal ilustrada*. Santander, Fundación Marcelino Botín, pp. 21-57.

ROSSI, L. (2008). *Lánarchico delle due ruote. Luigi Masetti: il primo cicloviaggiatore italiano Milano-Chicago e altre imprese di fine Ottocento*. Portogruaro, Ediciclo editore.

SAINZ VARONA, C. (2007). *Postales antiguas de la capital de Burgos*. Burgos, Dossoles.

SÁNCHEZ SÁNCHEZ, I. (1985). "La prensa y la imprenta en Toledo" en *Toletum: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*. N. 18. pp. 213-232.

SÁNCHEZ SÁNCHEZ, I.; y VILLENA ESPINOSA, R. (2010). "La tarjeta postal en la historia de España" en RIEGO AMEZAGA, B. [editor]. *España en la tarjeta postal*. Barcelona, Lunwerg, pp. 10-51.

SÁNCHEZ TORIJA, B. (2015). *La fotografía de Casiano Alguacil. Un nuevo enfoque.* Tesis Doctoral. Toledo. Universidad de Castilla-La Mancha [en prensa]. http://humanidadestoledo.uclm.es/defensa-de-tesis-doctoral-13/

TEIXIDOR, C. (1999). *La tarjeta postal en España, 1892-1915*. Madrid, Espasa-Calpe.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE FOTOGRAFÍA

Congreso Internacional sobre Fotografía
UPV, 5 y 6 octubre 2017

Doi: http://dx.doi.org/10.4995/CIFo17.2017.6880
ISBN: 84-978-84-9048-604-7

Humberto Rivas, Desde lo Romántico y lo Siniestro

José Antonio Aristizábal
joseantonioaristizabal@gmail.com

Abstract

The following article seeks to give a reading to the work of photographer Humberto Rivas, National Photography Prize and one of the greatest exponents of Spanish photography at the end of the 20th century.

It is based on the conviction that it is necessary to locate Humberto Rivas in a translation of aesthetic thought, since the different readings that exist on his work, although important, have not ceased to be impressionist readings that have not reflected in depth on his work . This article tries to see Rivas from some aesthetic categories. For this it refers to the reflections of Rafael Argullol to distinguish that of the romantic artist, and the philosophical contributions of Eugenio Trías about the sinister in the work of art, and links them to the work of Humberto Rivas.

The initial hypothesis is that Rivas did not feel like a photographer who catches moments or documents events, but as a creator, and his work is the result of an artist who recoils on himself with the intention of producing a reflex image of Its inner world, which can be explained, from the mind of the romantic artist although the context is not romanticism.

Finally, although the article talks about Humberto Rivas, it is also a way of building a relationship between the photographic image and the different aesthetic values that are part of the history of art.

Keywords: *Photography, Spanish photography, esthetic, Humberto Rivas, Rafael Argullol, Eugenio Trías.*

Resumen

El siguiente artículo busca dar una lectura a la obra del fotógrafo Humberto Rivas, Premio Nacional de Fotografía en España 1997 y uno de los mayores exponentes de la fotografía española de finales del siglo XX.

Se parte de la convicción de que hace falta ubicar a Humberto Rivas en una tradición de pensamiento estético, ya que las distintas lecturas que existen sobre su trabajo, aunque

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

importantes, no han dejado de ser lecturas impresionistas, que no han reflexionado en profundidad sobre su trabajo. Este artículo trata de ver a Rivas a partir de unas categorías estéticas. Para ello se remite a las reflexiones de Rafael Argullol para distinguir aquello propio del artista romántico, y a las aportaciones filosóficas de Eugenio Trías acerca de lo siniestro en la obra de arte, y las vincula a la obra de Humberto Rivas.

La hipótesis inicial es de que Rivas no se sentía como un fotógrafo que atrapa momentos o documenta acontecimientos, sino como un creador, y su obra es resultado de un artista que se repliega sobre sí mismo con la intención de producir una imagen reflejo de su mundo interior, la cual se puede explicar desde la mente del artista romántico, aunque el contexto no sea el romanticismo.

Por último, aunque el artículo hable sobre Humberto Rivas, también es una manera de construir un relato entre la imagen fotográfica y distintos valores estéticos que hacen parte la historia del arte.

Palabras Clave: *Fotografía, Fotografía española, estética, Humberto Rivas, Rafael Argullol, Eugenio Trías.*

Introducción

Hay tantos elementos que se juntan en la obra de Humberto Rivas, que si viéramos una exposición suya en diversos sitios del mundo, no sería extraño que hubiera una especie de empatía, de complicidad con el espectador. En ella se mezclan diferentes aspectos universales como el cuerpo, el territorio, la muerte, el deseo, lo invisible, o la desnudez, por nombrar algunos. Aspectos que atraviesan no solo los lugares sino las generaciones. La obra de Rivas no es una obra local, y quizá esto se deba a los elementos mencionados, pero también al hecho de haber vivido la experiencia de emigrar, cuando a sus treinta y nueve años dejó su natal Argentina rumbo a España. Fue en España donde finalmente desarrolló toda una carrera que lo llevaría en 1997 a obtener el Premio Nacional de Fotografía otorgado por el Ministerio de Cultura español, y en 1996 el Premio de Artes Plásticas Ciudad de Barcelona. El año de su fallecimiento en el 2009, el Ayuntamiento de Barcelona lo condecoraba con la Medalla de Oro al Mérito Artístico. A estos reconocimientos se suman los de la escena artística argentina otorgándole el premio Konex al mérito artístico en los años 1992 y 2012.

Desde muy temprano en su carrera, en el año 1967, el Museum of Modern Art de Nueva York (MOMA) adquirió un dibujo suyo: *Autorretrato desesperado* (1966). Significativamente, HR se inicia como artista, aunque después se volcará en la fotografía. Paulatinamente los principales museos de arte en Europa, Estados Unidos y América Latina se interesaron por adquirir sus fotografías. Centros como The Museum of Contemporary Photography de Chicago, el Centre Pompidou, la Bibliothèque Nationale de France, y Maison Européenne de la Photographie conservan parte de su producción artística, al igual que en España el Arxiu

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Fotogràfic de Barcelona, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, el Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), el Institut Valencià d'Art Modern (IVAM), o la Fundación Foto Colectania, y en Argentina el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA) y Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA).

Una de las muestras más representativas de su trabajo la presentó el MNAC en el año 2006-2007 con 70 de sus fotografías. Recientemente, con el objetivo de preservar su trabajo el Arxiu Fotogràfic de Barcelona ha incorporado a sus fondos todo su material de negativos (apróx. 23.000) y hojas de contacto.

El fotógrafo como creador

Como fotógrafo H.R. trabajó de manera constante durante más de treinta años los tres principales temas de la pintura; el retrato, el paisaje y las naturalezas muertas. Su labor es el resultado de un proceso de aprendizaje en solitario y personal, fundamentalmente autodidacta.

Humberto Rivas consiguió, en la ortodoxia de los procedimientos fotográficos –ya que trabajaba con cámara de placas y en laboratorio–, métodos propios que le permitían componer atmósferas e imágenes previamente concebidas. Él no fue un artista espontáneo a quien la obra le iba diciendo por donde ir, no. Rivas masticaba con meticulosidad sus emociones y elaboraba un amasijo de sentimientos que calladamente iba volcando en su arte. Y utilizo aquí la palabra arte, porque Rivas se veía a sí mismo como artista, mantuvo siempre la premisa de que la fotografía al igual que la pintura, el grabado, el video, entre otros; son solo medios a través de los cuales el artista se expresa. Para él, el arte fue el lugar de la imaginación, la vía hacía un lugar sin limites. El único límite era, como él decía: "que técnicamente la imagen debía cumplir su objetivo inicial". Es quizás por esto por lo que Rivas se esmeraba en que su técnica fuera pulida, exenta de tachas y no dada a correcciones. Hay una frase muy suya, que Rivas utilizaba a menudo: "la foto no sale mal, se hace mal". Se refería Rivas a que el fotógrafo debe esmerarse en tener el control absoluto por llevar el tema hacia sus objetivos. Al respecto, el profesor Vidal Oliveras ha comentado que Rivas trabajaba como un bodegonista aunque hiciera paisajes o retratos, "calculado equilibrios visuales y organizando composiciones" (Vidal, 2006, p.123) en el sentido que tenía un control absoluto sobre la imagen. Lo mismo sucedía con los materiales que usaba, realizaba pruebas con distintas películas o tipos de papel y tan pronto encontraba el punto que consideraba adecuado ya no modificaba nada hasta un nuevo giro de su intención. Era este un principio de rigurosidad con él mismo, pero en absoluto un baremo para valorar la obra de otros artistas. Fue empírico, en fotografía lo aprendió todo solo. Quienes consideraba sus dos únicos maestros, Anatole Saderman fotógrafo ruso nacionalizado argentino y Juan Carlos Distéfano escultor argentino, no le enseñaron de técnica fotográfica.

Con ellos logró experimentar una pasión y un juicio por el arte con una sola premisa: aprender haciendo. Además, Rivas tuvo una de las mejores escuelas que podía tener un artista argentino en los años '60: el Instituto Torcuato Di Tella, donde fue director del departamento de fotografía durante los 10 años de existencia del centro. Por el Di Tella pasaron las principales propuestas plásticas, musicales y teatrales no solo de Argentina sino también de América Latina. Era allí a donde llegaban las principales exposiciones de Estados Unidos y

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Europa. Se había fundado a principios de los años ’60 como un ambicioso proyecto multidisciplinar: Centro de Artes Visuales CAV, Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales CLAEM y el Centro de Experimentación Audiovisual CEA, que económicamente se nutría de la fundación Di Tella y esta a su vez de la empresa de electrodomésticos y automóviles Siam Di Tella, fundada por Torcuato Di Tella quien había conseguido cierta fortuna y una colección de Arte que inspiro la creación del Instituto[1].

El Di Tella que en muchos casos fue tildado de imperialista o de colaboracionista por su relación con las fundaciones Rockefeller y Ford, mantuvo un flujo económico independiente de la Administración argentina que le permitió, mantener un plan de actividades autónomo, comprometido con la modernidad, tanto en el ámbito internacional como local. Llegó a su fin con la fuerte tensión política que se vivía en Argentina en vísperas del golpe de estado del ’76. Rivas pudo en el Di Tella experimentar y trabajar con total libertad, y a la vez estar en contacto con la actualidad artística europea y estadounidense.

La imagen fotográfica como autoexpresión

Para Rivas una fotografía era una imagen. Insistía en ello. ¿Pero qué entendemos por imagen? Podríamos definirla de manera simple: una figura que representa, se asemeja o es apariencia de algo. Sea cual sea la técnica o el procedimiento mediante el cual se produzca, la imagen es imitación de algo, así sea de una idea. Etimológicamente hablando la palabra viene del latín *imago* y esta del verbo *imitari* que significa imitar. Sin embargo, las fotografías de Rivas valiéndose de las propiedades del medio van más allá de la imitación de las cosas. En ellas se resalta la visión subjetiva del artista, quien se expresa a través de un medio. Para Rivas la imagen ha de comunicar su yo interior. Digamos que si se trata de describir una situación o acontecimiento, Rivas va a describir su propia situación emocional. Es decir, a partir de un motivo del mundo real, Rivas se desplaza a territorios subjetivos y no tanto documentales. Con esto no quiero decir que su obra no se pueda pensar como documento, sino que la imagen fotográfica se sirve del motivo en cuanto este le permita describir lo que siente el artista. La fotografía como autoexpresión, esta es la convicción que planea sobre su obra. Rivas se consideraba un creador de imágenes desde la fotografía, en una época en la que la fotografía salía de los limites de la reportería gráfica para situarse en las galerías a la par con la escultura y la pintura. Fue justamente esta actitud –el respetar las posibilidades del medio para la creación de imágenes– desde lo fotográfico, pero al mismo tiempo el reivindicar la fotografía como arte y autoexpresión, lo que más cautivó al entorno español en el que Rivas encontró su lugar. Al llegar a España país donde migró en 1976 en vísperas del golpe militar en Argentina, se convirtió rápidamente en representante de un joven grupo de fotógrafos que refundaron la fotografía española.

[1] Para ver más información sobre el Instituto Torcuato Di Tella: KING, John. El Di Tella. 2007. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones, 2007.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

La significación de Humberto Rivas en España

España, un país donde la fotografía pictorialista se había extendido por mucho más tiempo que en el resto de Europa, recibió en los año ’50 y ’60 un impulso transformador con las denominadas vanguardias fotográficas catalanas[2] impulsadas por fotógrafos como Maspons, Massats, Miserachs, Pomés, Terré, quienes realizaron una fotografía de tipo realista y documental, aunque dicho sea de paso estos fotógrafos aportaran su propio punto de vista. Sin embargo al cambio generacional de los años ’70 se sumó un cambió estético, un claro interés por la fotografía creativa. Las nuevas generaciones se opusieron a esta fotografía practicada como un oficio –valga decirlo, que les permitía comer–, así como a las agrupaciones y a la cultura del salonismo anterior.

Rivas encontró un terreno fértil en el cual su fotografía no solo caló, sino que se convirtió en referente como una obra profunda, madura y eficaz. Mientras estas nuevas generaciones de fotógrafos catalanes de los años ’70 se preocupaban por experimentar con el medio controvirtiendo lo figurativo, adentrándose en problemáticas abstractas, experimentales y conceptuales; Rivas enmarcaba rostros, ruinas y bodegones tratando de llegar a aquello que escondía la forma. Es esta la mente que debe interesarnos al reflexionar sobre su obra, la mente subjetiva preocupada por su mundo, o por el mundo desde su percepción, el artista que no huye de las formas recortándolas, o reinterpretándolas, sino que se adentra en ellas a buscar lo que siente.

Una aproximación a la estética de Humberto Rivas

Sin embargo, si exceptuamos los escritos de Nelly Schnaith[3], podemos decir que Humberto Rivas no ha recibido una lectura completa, una reflexión crítica que contextualice su obra. Aunque existen interpretaciones y análisis importantes sobre su trabajo, la mayor parte de aproximaciones son lecturas impresionistas que no han reflexionado a profundidad en su obra. Hace falta ubicar a Humberto Rivas en una tradición de pensamiento estético. Este artículo trata de ver a Rivas a partir de unas categorías estéticas. Para ello nos vamos a remitir a las reflexiones que hace Rafael Argullol[4] para distinguir aquello propio del artista romántico, y a las aportaciones filosóficas de Eugenio Trías[5] acerca de lo siniestro como categoría estética, y vincularlas a la obra de Humberto Rivas.

No es azarosa la escogencia de estos autores, por el contrario responde a una intención o hipótesis inicial y es de que partimos de la convicción de que Rivas se pensaba a sí mismo como artista. Él no se sentía como un fotógrafo que atrapa momentos o documenta acontecimientos, sino como un creador. Su obra es resultado de un

[2] Según la denominación del catálogo de la exposición *Nova Avantguarda, Fotografía Catalana dels Anys ’50 i ’60*. Itinerante por España, 11 noviembre 2010 al 1 abril 2012.

[3] Nelly Schnaith escribió el múltiples ocasiones sobre Humberto Rivas, principalmente catálogos de exposiciones. Aparte, publicó un libro sobre la imagen fotográfica: SCHNAITH, Nelly. *Lo visible y lo invisible en la imagen fotográfica.* Madrid: La oficina Ediciones, 2011.

[4] ARGULLOL, Rafael. *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico.* Barcelona: Plaza & Janés Editores, S.A., 1987

[5] TRÍAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro.* España: Editorial Ariel, S.A., 1988

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

artista que se repliega sobre sí mismo con la intención de producir una imagen reflejo de su mundo interior, y creo que se puede explicar desde la mente del artista romántico aunque el contexto no sea el romanticismo.

El romanticismo o una belleza de la oscuridad

Para Eugenio Trías a partir del romanticismo se permite pensar la belleza desde otro lugar, con otros valores. Aquellas características estéticas que para el renacimiento eran contrarias a la belleza como el caos, la oscuridad, la fealdad, la desproporción, la imperfección o lo irracional, a partir del romanticismo pasan a tener cabida dentro de lo estético. Aquello que ya no se vislumbra nítido y luminoso, sino misterioso y oscuro.

En los paisajes de Rivas, aquellos sin presencia humana, sin siquiera construcciones definidas, con ases de luz que se filtran; se percibe una clara intención a intuir algo misterioso, bien sea de noche, en la penumbra o en el atardecer, con los faroles encendidos o en los reflejos, en estos paisajes encontramos la fuerza que experimenta el artista romántico para quien la noche no es ausencia, es fuerza, es presencia. Esta fuerza de lo misterioso se convierte en el artista romántico, casi que en el tema mismo, motivo de su introspección.

La explicación que nos da Trías para entender de dónde surge la belleza de la oscuridad se vincula a un recorrido histórico del arte. Aquello que embriagó y retorció las mentes de los artistas románticos fue la conciencia del infinito que propuso el arte barroco, en cuyas escenificaciones se necesita de un algo fuera de la escena que hay que imaginar. En las representaciones barrocas hay un antes y un después. En la reflexión de Trías ese algo fuera del cuadro precisa de lo sensible como parte indispensable para visualizar ese más allá que sugiere la obra. La obra se completa en un lugar que solo existe en lo ilusorio. La obra se inserta así en el infinito. El artista queda así inmerso en la tarea de componer una imagen cuyo eje no gira en lo que pinta sino en lo que falta por pintar, lo que está afuera, lo que está en él. Es por esto que el artista romántico trabaja a partir de un lugar por conocer e imaginar y por ende enigmático y misterioso, él mismo. El artista se explora a sí mismo, y en esta exploración surge lo innombrable, lo indefinible; lo que se siente.

El artista romántico recorre un camino entre lo visible y lo presentido. Se sumerge más allá de las apariencias, o a partir de las apariencias, para encontrar lo que se siente.

Ese infinito le abre una sensación de estar ante algo inabarcable, aquello que no controla. La experiencia de la existencia que vive el artista romántico le supone pintar no solo otras cosas, sino de otra manera. Las pequeñas figuras en las pinturas de Gaspar David Friedrich, por dar un ejemplo, están siempre ante lo inmenso, pero sobre todo ante la incapacidad de alcanzar lo basto de la naturaleza.

Este carácter de ilusorio es también una vía que carece de límites, en donde lo entendido y dado entra en terrenos de lo indefinido y ausente, ya no con forma, sino deformado, ya no perfecto, sino imperfecto.

Esa puerta al infinito que nos describe Trías nos sirve para entender las intenciones de Rivas en sus fotografías. La mente romántica tiene como característica, como sustrato representativo la premisa de lo visible y lo imaginado o insinuado.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Desde aquí podemos entender que la obra de Rivas al valerse de imágenes que se inclinan hacia lo oscuro, lo oculto y misterioso, realmente se insertan en la búsqueda de la belleza, pero de otra belleza. En sus paisajes hay una clara disposición a intuir ese mismo infinito insondable, no tanto una reminiscencia, sino algo que se presiente infinito, que no se puede medir (ver: *Fig. 1, Fig. 2, Fig. 3*).

Fig. 1 Buenos Aires, 1990.

Fig. 2 Ampurias, 1988.

Fig. 3 Aiguablava, 1994.

Los reflejos, los trazos desvanecidos y borrosos del mar, nos permiten sentir un lugar enigmático, no reconocible. La grandeza del horizonte o del mar se vive como un lugar sin referentes. Y esto alimenta un deseo explorador, ya que este mar insondable tal como lo define Argullol es un paisaje de fuga y retorno, de fuga hacia el infinito y de retorno a uno mismo y sus sensaciones.

Ya que hemos introducido esta idea de Rafael Argullol para definir esta sensación del artista Romántico, valgámonos de él para proseguir nuestra interpretación de Humberto Rivas.

Para Argullol el artista romántico vive una tragedia: sentirse parte de la naturaleza pero a la vez separado de ella. El principio romántico para Argullol es la escisión, el rompimiento entre el ser humano y la naturaleza. Y surge del impacto que produce a los artistas la conciencia de lo perecedero en las ruinas de las antiguas civilizaciones

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

de la antigüedad, civilizaciones griegas o romanas. Contempla en ellas la grandeza y caducidad que entrañaron. Como si adentro de todo el esplendor llevaran en sí mismo sembrada la semilla de su destrucción. Lo perecedero del tiempo y la inevitabilidad de la muerte.

El artista romántico imagina al ser humano en otros tiempos en un todo con la naturaleza y tiene la sensación de que se ha perdido esa unidad, entonces asume una actitud de pérdida, como si hubiera sufrido la herida de la conciencia y esto lo asume con una clarividencia trágica.

Los grabados de Giovanni Battista Piranesi, por ejemplo, nos muestran ya no los templos, sino los vestigios, formas resquebrajadas, torcidas, tortuosas. Perspectivas en donde el ser humano aparece diminuto y absorbido por un mundo totalmente transformado en su destrucción.

Las ruinas como elemento arquitectónico propio del periodo romántico es donde el artista romántico encuentra una fijación casi hipnótica, la evidencia del tiempo y la transitoriedad de las cosas. En los paisajes de Rivas en los que aparecen las construcciones, la arquitectura se nos muestra con un aire inhóspito. Las formas que nos presenta en sus grietas, enramadas y enredaderas se confunden creando una mezcla donde prevalece una contradictoria e inquietante armonía: el tiempo a puesto todo en su lugar y eso desconcierta. Según Argullol, en las ruinas vemos la naturaleza sobre la genialidad del ser humano, como un escenario contradictorio, el ser humano siendo parte de la naturaleza se ve a su vez devorado por ella. En la obra de Rivas, los lugares que evidencien esta contradicción son motivo de introspección. Allí donde las formas no son tan definidas son el lugar donde encuentra reflejado su sentimiento, algo inexplicable que siente el artista romántico adentro, la existencia misma.

Rivas busca en sus fotografías un motivo para profundizar en su propio sentimiento, o en su propio dolor si se quiere. Al igual que el artista romántico desea que las imágenes lleguen allí donde hay algo inexplicable. La expresión a través de sus fotografías sucede al producir o encontrar un algo espejo en donde mirarse. Rivas como el pintor romántico realiza imágenes no de lo que tiene delante de él, sino de lo que proyecta en él. Me parece que Rivas en estos paisajes quisiera escudriñar en los rincones de la memoria de lugares abandonados, pero no para recordar algo, sino para calmar la sensación que produce el saber de que todo lo olvidaremos.

La búsqueda de la belleza, la fascinación por lo temido

Lo presentido detrás de lo que vemos es un principio motor en la obra de Rivas, define su inclinación hacia ciertas formas y ciertos tonos. Trías nos define esto presentido como algo terrorífico que yace oculto y que nos atrae solo en la medida en que se insinúa. Es lo siniestro.

En la definición de Schelling, de la cual Trías parte para aproximarse a lo siniestro, dice: “lo siniestro es aquello que, debiendo permanecer oculto, se ha revelado” (Trías, 1988, p.17).

Lo siniestro se sitúa en unas referencias que son románticas. Y nos interesan en la medida en que nos permita descubrir a Rivas en su búsqueda por la belleza.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Para explicar lo siniestro, desde la reflexión de Trías, es preciso entender que el principio estético neoplatónico que se mantendría vigente hasta el siglo XVIII el cual se rige entorno a la luz, la proporción y la armonía, procede en cuanto idea, del principio filosófico platónico del bien como Uno. Principio panteísta en el que todo procede de una bondad fundamental generadora de todo y a la vez unificadora de la diversidad del todo. Si vamos más exactamente a la idea de la belleza en este contexto, Trías nos dice: "La belleza es el lugar intermedio, medianero, entre la unidad fontanal y la primera hipóstasis [emanación]" (Trías, 1988, pp.51-52). Es decir el primer rayo de luz que brota de la fuente

de bondad originaria del todo. La belleza se sitúa en el límite y se manifiesta así como un esplendor.

Pero lo que realmente completa este relato que pretende explicar esta belleza de lo temido, es la aparición de Dios. En la explicación de Trías "Dios en sí es algo incomunicable e invisible, tenebroso, que sume en ceguera y tiniebla al ojo espiritual que a él se orienta, sumiéndole en la noche oscura" (Trías, 1988, p.57). Es así como Trías define la belleza, ya no como un esplendor sino como el velo a través del cual emana la luz primera pero que a la vez oculta algo temeroso, abismal, siniestro. Hay múltiples ejemplos que Trías nos da para entender aquél velo que oculta algo tenebroso, por ejemplo *El nacimiento de Venus* de Botticelli, allí en la espuma blanca del mar, permanece el esperma de los testículos cortados al dios Urano por su hijo Cronos, quien los arrojó al mar. En este sentido la belleza brota de un fondo que a la vez es terrorífico. La hipótesis central de Trías en esta idea de la belleza y de la cual nos valemos para explicar la obra de Rivas es: una de las condiciones estéticas que hacen que una obra sea bella es su capacidad por esconder y a la vez revelar lo siniestro.

Si vamos a la obra de Rivas podemos identificar esta atracción que nos producen sus fotografías, ya que constantemente presentimos una fuerte presencia de algo oculto. Algo fuerte que yace, al perderse la luz, al tapiarse el muro o al doblar algunas de sus esquinas, algo está ahí, latente, siniestro.

Las fotografías de interiores se dejan ver como un lugar de tránsito. Un recorrido de la luz a la oscuridad o viceversa, de donde nacen formas que algunas veces se concretan en objetos, una cama o una silla, pero otras veces quedan solo como formas, una serie de arabescos, que bien pueden ser una sábana, papel de colgadura, pedazos de paredes, vestigios. Rivas muchas veces nos propone estos extremos que enceguecen pero en cuyo intermedio surge el caos del que solo reconocemos formas, texturas, gestos. De esta ambigüedad también surge lo temido. El interés de Rivas esta en el caos, verlo, abrazarlo, fundirse en el. En esta fijación por lo indefinido, deberíamos decir que es la sensación de estar ante lo indefinido lo que le interesa.

El respeto con el que invoca, llamemos este caos presentido, radica en mantener una formas horizontales y verticales tan marcadas en la composición que no nos dejan caer del todo en el sinsentido sino más bien crear atmósferas en las que algo se insinúa o está al acecho. Haciendo cierta la apreciación de Trías de que lo que está oculto debe presentirse, pero nunca mostrarse del todo.

La fotografía de Rivas es preciso entenderla desde ese cambio en donde lo oculto pasa a ser indispensable como punto de tensión. Porque hay algo en ello que sobrepasa los temas de su fotografía (paisaje, retrato, bodegón) y los sujetos, objetos o sucesos fotografiados, y que se sitúa en las formas, en la intención y la intención es clara:

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

hay algo allí que nos interesa a todos en la medida en que lo vivamos como una experiencia. Lo que está en juego no es un estilo fotográfico, sino nuestra experiencia.

Rivas bajo el signo de la melancolía

Continuando con esta mirada al paisaje, hay otro aspecto que nos puede ayudar a reflexionar, y es el aire de extrañeza que se impone en estos lugares. Vamos a dar un salto para referirnos a este aire de extrañeza que destilan los paisaje e interiores de Rivas, y lo vamos a hacer de la mano del artista Giorgio De chirico, quien reflexionó ampliamente en su obra y en sus escritos sobre esta extrañeza. De Chirico lo denominó: la metafísica en el arte. Pero no metafísica en cuanto más allá de los objetos, las formas o la representación, sino más exactamente descubrir en los objetos su aspecto misterioso. De Chirico elevó estás reflexiones a sus pinturas en las que las ciudades y sus figuras rígidas son hechas con esta intención. Lo que buscaba era justamente invocar ese aire de extrañeza, que según él son momentos cotidianos de la vida misma en la que nos sentimos ajenos y desconcertados en un lugar, como si un hada nos hubiera quitado la venda de los ojos y por un momento percibiéramos un aspecto nuevo y a la vez antiguo, por ejemplo: un lugar que nos remonta a la infancia. Estos momentos metafísicos De Chirico los define como anormales, y aunque ninguna persona está exenta de vivir estos momentos, para De Chirico, es el artista la persona dotada de cierta sensibilidad de clarividencia para valorarlos y transmitirlos a través de su arte. Es así como "el arte es la red fatal que atrapa al vuelo estos extraños momentos" (De Chirico, 1990, p.37).

En las ruinas que fotografía Rivas, entre las malezas y espesuras o en los escampados, se manifiesta este aire de extrañeza como un particular halo de una presencia suprema. Aunque el pintor estimula estos estados, para luego recrearlos, en el caso del fotógrafo puede pasar que construya estos lugares y estas sensaciones a partir de lugares reales. Debemos decir que muchos de los paisajes de Rivas fueron creados a partir del control de la técnica, para que el aspecto de los muros, de las nubes, las sombras o los reflejos adquirieran este aire extraño, como ajeno y desconocido pero familiar al mismo tiempo. Entre las múltiples formas que llenan el mundo el artista hace una minuciosa y cuidada selección precisamente para evocar ese momento.

Podemos decir algo más citando uno de los ejemplos que nos da De Chirico para definir ese ángulo metafísico desde el cual nos aproximamos a la obra de Rivas, "Pongamos un ejemplo: entro en una habitación, veo a un hombre sentado en una silla, del techo pende una jaula con un canario, en la pared descubro cuadros, en una estantería libros; nada de ellos me sorprende, nada me asombra puesto que el collar que enlaza unos recuerdos con otros me explica la lógica de lo que veo; pero admitamos que por un momento y por causas inexplicables e independientes de mi voluntad se rompa el hilo de ese collar, quién sabe cómo vería al hombre sentado, la jaula, los cuadros, la estantería; quién sabe qué estupor, qué terror y, tal vez, qué dulzura y qué consuelo encontraría mirando la escena" (De Chirico, 1990, p.41). El aspecto metafísico de las cosas surge entonces como si por un momento se rompiera ese hilo que nos ata al conocimiento previo de las cosas, los lugares y las personas.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Rivas se influía de manera declarada de Marcel Proust, y quién sino Proust envuelve en un bálsamo nuestra relación con las cosas, con los objetos, bien sea una cama, una silla o una ventana. Es Proust quien intenta desentrañar qué es lo que hace que mantengamos un hilo entre los objetos y nosotros. Este hilo, que en definitiva no depende del todo de nosotros, fluctuamos entre un adentro y un afuera. Todo tan frágil como un recuerdo y tan ambiguo como de qué manera recordarlo, y nuestro entorno entre lúcido y evanescente como un sueño.

Otra manera de descubrir esta rareza a la que nos hemos referido a partir de los textos de De Chirico y de los cuales nos valemos para interpretar la obra de Rivas, son los objetos descontextualizados, por ejemplo las sillas que aparecen en estos espacios abandonados cuya presencia tiene una cualidad de asombro, de imaginación. El arte metafísico, busca justamente invocar, plasmar ese lado espectral. Lo que en Trías definíamos como un algo terrorífico que se intuye sin develarse del todo, con De Chirico lo asumimos no solo turbador sino lírico. Rivas no solo es oscuro, también es poético. Como escribiría Jean Cocteau en uno de sus poemas, y que De Chirico incluye en sus reflexiones: "*En ese paisaje vimos dos tabiques y una silla. Eran lo contrario de unas ruinas. Pedazos de un futuro palacio"* (De Chirico, 1990, p.122). (Ver: *Fig. 4, Fig. 5.*).

Fig. 4 Stratford on Avon, 1979

Fig. 5 La Alfândenga, 1994

Retrato

Podríamos describir los retratos de Rivas, como retratos sin atributos, de seres de alguna manera anónimos. Desde mi punto de vista y pasaré a explicarlo a continuación, en sus retratos se manifiesta una idea de desintegración de la persona, su transformación en algo en que lo humano pierde su identidad y ya no se entiende lo que es.

Para comenzar nuestra reflexión podemos referirnos a la relación fotógrafo modelo citando al propio artista en su definición de lo que es un retrato: "[En el retrato] Nosotros tenemos que hacer lo que nosotros queramos, y ser conscientes de que aún de una manera muy honesta y cordial […] los estamos utilizando para hacer nuestras fotos. Si entre la «pelea» amistosa que hay entre el fotógrafo, que lo primero que quiere es hacer una buena foto

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

de su criterio, y el retratado, que lo primero que quiere hacer consiente o inconscientemente es aparecer como él quisiera ser; si la pelea la gana el retratado la foto no va, no funciona" (Briñas, Rodriguez, 1999).

Rivas entiende que esa experiencia subjetiva, solitaria y mística que lleva a cabo en los paisajes, cambia por completo en el retrato ante la presencia de un otro. Otro, que puede estar tan indefenso, como dispuesto a batirse a favor de su ego. Para Rivas esta aparición de un otro le plantea un serio problema, hasta el punto que lo define como una guerra en donde alguno de los dos debe ganar. Entiende Rivas para sí mismo que debe utilizar al modelo si quiere proseguir su camino. Utilizarlo, por un lado diciéndole qué debe hacer, y por otro, decidiendo él y sin avisar cuando obturar. A algunos modelos les pedía que cerraran los ojos, según él decía, intentando que la persona dejara de fingir, se calmara y se sintiera desprovista de cualquier atributo, entonces obturaba. A otros, después de tener sus ojos cerrados, les pedía que los abrieran y en ese momento los fotografiaba, o en ocasiones

caminaba por el estudio mientras la cámara preparada iba trabajando en silencio a un modelo que se agotaba a la espera del disparo que llegaba en el momento menos esperado. Lo que resulta es una imagen abierta a muchas posibilidades de interpretación en la que ambos, fotógrafo y modelo salen ilesos, pero de donde surge un tercero que ahora aparece entre abatido y desconcertado; el retrato, que ya no es el retratado, es otra cosa. El retrato descoloca, confunde, no se entiende y en todos los casos desconcierta.

Debemos decir que Rivas, constantemente trabajaba con modelos, y desarrolló un oficio como lo haría un pintor o un escultor. Sus retratos, en este sentido, eran también resultado de una práctica y de una investigación.

Rivas a la hora de escoger el retratado se deja llevar por sus impulsos, alguien le atrae. Personas que quizás no vuelva a ver. Casi todos sus retratos conservan un mismo principio, son frontales, la cámara no encuentra ninguna perspectiva, se ubica justo en el centro. A esta frontalidad se suma la eliminación de las sombras, según él, para que no haya una fijación en el alarde de la técnica, prefiere todo muy sobrio y así dejar ver a la persona. Podemos decir que en el retrato intenta destruir el mundo de las apariencias y lo busca a partir de lo neutro y lo nítido, o de lo no nítido pero controlado. Busca entonces una fotografía impoluta en la que los efectos no den lugar a interpretaciones. Desnudar al modelo psíquica y físicamente.

En Rivas reconocemos dos caminos para eliminar lo postizo; uno en la pérdida de atributos tanto en el tratamiento de la luz como en la manera que disponía del modelo, del que hemos hablado hasta ahora, y otro a partir de la duplicación, que analizaremos a continuación.

Una de las pruebas que interesó a Rivas fue fotografiarse dos veces en una imagen sobrepuesta, la primera riéndose y la segunda en actitud seria. El resultado era una persona desfigurada. Este retrato lo intentó posteriormente con una modelo, con quien realizó varias pruebas y finalmente una fotografía final: *Elisenda,* 1985. (ver: *Fig. 6*).

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Fig. 6 Elisenda, 1985.

Esto evidencia una relación de Rivas con la realidad; la sensación de que el mundo es una especie de caos que no podemos ordenar sino que debemos multiplicar sobre él múltiples puntos de vista. He aquí su interés por las máscaras y por la metamorfosis de los cuerpos.

Estas fragmentaciones las realiza tanto al sobreponer tomas como al tomar partes del cuerpo. Sus inquietudes se hacen latentes en los retratos de espaldas (ver: *Fig. 7, Fig. 8*).

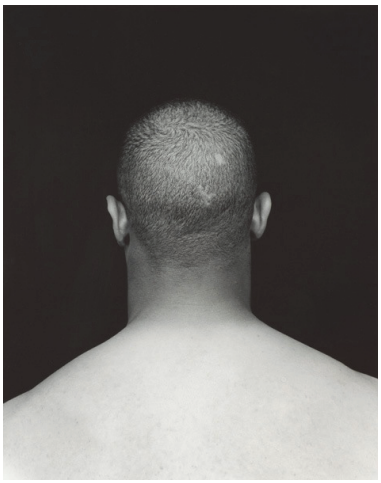


Fig. 7 Ken, 1995.

Fig. 8 Lara, 2007.

Al respecto podemos citar las palabras de Rivas: "Un retrato no necesariamente tiene que ser la descripción de un rostro. El individuo es tan individuo así de espaldas como de frente" (Briñas, Rodriguez, 1999). Finalmente podemos referirnos a sus trabajos de *Crucifixión* (ver: *Fig. 9*) en los que retrata al modelo a partir de fragmentos de su cuerpo que luego sobrepone armando una especie de rompecabezas. Respecto a esta serie, sé, por entrevistas realizadas a sus modelos, que Rivas pidió que el modelo girara el tronco al momento de tomar la fotografía, el efecto que se produjo al unir las distintas fotografías es un cuerpo además de fragmentado, dislocado.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

"la duda de que un ser aparentemente animado sea en efecto viviente; y a la inversa: de que un objeto sin vida esté de alguna forma animado": figuras de cera muñecas sabias y autómatas. Así una mujer cuya belleza estribe en el punto sutil de unión entre lo inanimado y lo animado: una belleza marmórea y frígida como si de una estatua se tratara pese a tratarse de una mujer viviente; un cuadro que parece tener vida. Esta ambivalencia produce en el alma un encontrado sentimiento que sugiere un vinculo profundo, intrínseco, misterioso, entre la familiaridad y belleza de un rostro y el carácter extraordinario, mágico, misterioso que esa comunidad de contradicciones produce, esa promiscuidad entre lo orgánico y lo inorgánico, entre lo humano y lo inhumano. La sensación final no deja de producir cierto efecto siniestro muy profundo que esclarece, de forma turbadora, la naturaleza de la apariencia artística, a la vez que alguna de las dimensiones más hondas del erotismo" (Trías, 1988, p.34).

Fig. 9 Lucy, 1990

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

En sí mismo el sujeto existe para Rivas en sus múltiples partes y en sus múltiples caras y ninguna prevalece. Por esto también se nos plantea un sujeto anónimo y deshumanizado, de aquí que la búsqueda de Rivas encaje con el discurso de la posmodernidad. Pero para no desviarnos podemos volver al las reflexiones de Trías, y explicar esta deshumanización desde el concepto de lo siniestro. Trías se remite al inventario temático de Freud para definir cosas, personas o situaciones siniestras:

Aunque para Freud este carácter de siniestro tiene su núcleo en las constantes apariciones de nuestros deseos reprimidos, que parecen olvidados pero que forman parte de lo que él llamó: la estructura antropológica del inconsciente, lo que nos puede interesar es la presencia de lo siniestro en los retratos de Rivas en cuanto la ambigüedad de lo real y lo ficticio. De aquí la fijación de Rivas en modelos cuya apariencia juega entre lo masculino y lo femenino. Es la ambivalencia, la entrada a este mundo.

Bodegones y naturalezas muertas

En los retratos realizados para el Museo del Traje está presente esta ambivalencia entre animado e inanimado. Un maniquí vestido con traje negro sobre un fondo negro, nos da la sensación de que emerge de la oscuridad una presencia humana sin cabeza ni manos. Los pliegues de la ropa, el adorno en los bordes o en las costuras de la prenda, no entran en una descripción del diseño de otra época, sino en la sensación de que el traje huele a formol. Dentro de su estudio, Rivas fotografió con repetida constancia el objeto en ese aspecto siniestro, las texturas, el mármol, el vidrio, las flores, la carne viva o muerta, la materia en sí en un transito perenne. La materia como elemento último de los cuerpos (ver: *Fig. 10, Fig. 11*).

Fig. 10, Sra., 1992.

Fig. 11 Flor, 1994

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Todo su trabajo de naturalezas muertas es una exploración por el camino de la materia y la luz, que nos permite percibir lo que De Chirico llama la insensata belleza de la materia. Rivas llega a imágenes que sin obedecer al sentido de la razón trabajan de una manera profunda y eficaz.

Es el aspecto metafísico de las esculturas, muñecos y maniquíes que tanto Rivas como De Chirico aprovechan. Y se valen de esto para profundizar en aquello que se presiente detrás, "la gran locura […] la que no se muestra a todos, existirá siempre y seguirá gesticulando y haciendo señas detrás de la mampara inexorable de la materia" (De Chirico, 1990, p.39).

Para concluir

En Rivas se enlazan lo siniestro, lo romántico y lo metafísico justamente como una necesidad de encontrar otro estado de las cosas, otra belleza. Lo que empieza en él como la búsqueda de sus emociones, son un transito hacia el lado oculto de las cosas. En ese lado oculto encuentra una vida latente. En la ausencia de vida su arte encuentra una verdad sin límites, un estado natural de las cosas donde todo no está ni del todo muerto, ni del todo vivo. Ese es el estado que busca Rivas a partir de las texturas tanto de los muros como de los trajes, de las manzanas o de los rostros. Un estado que parece inerte pero que se presiente intenso, fuerte. Que arde en una eternidad solo presentida, emulada desde lo mortal. Rivas logra con eficacia poner en manifiesto que hay otra cosa en ese estado intermedio. En su obra las cosas parecen y aparecen pero en esencia están latentes y ocultas.

Rivas nos lleva a lugares inexplorados de las sensaciones. Por esto su búsqueda no es caprichosamente oscura ni morbosa. Es luminosa, porque es capaz de ir más allá de lo representado sin desconocerlo. Entra en el motivo mismo, no huye, pero tampoco lo excita en placer vano, sino que se asienta allí, en su inexistencia, para sublimar su condición.

Referencias

ARGULLOL, Rafael. *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico.* Barcelona: Plaza & Janés Editores, S.A., 1987.

Balsells, D., Garcia, J. M., Vidal, J., *Humberto Rivas, El fotògraf del silenci*, Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2006.

Briñas, J; Rodriguez, J. (Productores). (1999). *Creadores - Humberto Rivas* [documental]. España: Corporación de Radio y Televisión Española (RTVE).

DE CHIRICO, Giorgio. *Sobre el arte metafísico y otros escritos.* España: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos: Librería Yerba, 1990. Colección de Arquilectura; 23.

KING, John. El Di Tella. 2007. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones, 2007.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Nova Avantguarda, Fotografía Catalana dels Anys '50 i '60. Itinerante por España, 11 noviembre 2010 al 1 abril 2012.

SCHNAITH, Nelly. *Lo visible y lo invisible en la imagen fotográfica.* Madrid: La oficina Ediciones, 2011.

TRÍAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro.* España: Editorial Ariel, S.A., 1988.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE FOTOGRAFÍA

Congreso Internacional sobre Fotografía
UPV, 5 y 6 octubre 2017

Doi: http://dx.doi.org/10.4995/CIFo17.2017.6895
ISBN: 84-84-978-84-9048-604-7

El Fondo Fotográfico Atín Aya, claves para una interpretación.

Pablo Martínez-Cousinou
Universidad de Sevilla, mpmartinez1@us.es

Abstract

The photographic archive Atín Aya, keys to an interpretation.

This communication aims to make known the Atín Aya photographic archive, its inventorying and cataloging process as well as analyzing its main thematic axes. Atín Aya extensively documented the social reality of Andalusia during the last quarter of the twentieth century, a period characterized by the leap into modernity and the international competition of Spain: European integration, Expo 92, Olympic Games, etc.

His legacy houses abundant visual documentation of the creation and first years of Andalusian Regional Administration, the urban transformation of Seville on the occasion of the Universal Exhibition, the policies of preservation of the vernacular Andalusian heritage, the economic, social and infrastructure advances that integration brought with it, but at the same time, Aya knew how to collect, with an extraordinary sensitivity and anthropological view, those disappearing cultural forms that development relegated to ever more minority scenarios, paying special attention to the culture of work and its people. His work allows us to dialectize modernity in Andalusia with a critical eye, as well as to establish connections between the social function of documentary practice and the construction of democracy in our country. The funds of the Atín Aya photographic archive will be available soon in open access at www.atinaya.com, facilitating any subsequent consultation or research about it.

Keywords: *Atín Aya, Documentary photography, Photographic archives, Andalusia*

Resumen

Esta comunicación pretende dar a conocer el Fondo Fotográfico Atín Aya, su proceso de inventariado y catalogación así como analizar sus principales ejes temáticos.

Atín Aya documentó extensamente la realidad social de Andalucía durante el último cuarto del siglo XX, un período caracterizado por el salto a la modernidad y al concurso internacional de España: integración europea, Expo 92, Juegos Olímpicos, etc... Su legado alberga abundante documentación visual de la creación y primeros años de la autonomía andaluza, de la transformación urbanística de Sevilla con motivo de la Exposición Universal, de las políticas de preservación del patrimonio vernacular andaluz, de los avances económicos, sociales y en infraestructuras que aquella integración trajo consigo. Pero al mismo tiempo, Aya supo recoger, con extraordinaria sensibilidad y mirada antropológica, aquellas formas culturales en

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

desaparición que el desarrollo relegaba a escenarios cada vez más minoritarios, prestando especial interés a la cultura del trabajo y a su paisanaje.

Su obra nos permite dialectizar la modernidad en Andalucía con una mirada crítica, a la vez que establecer conexiones entre la función social de la práctica documental y la construcción de la democracia en nuestro país. El Fondo Fotográfico Atín Aya estará disponible en un futuro próximo a través de la página web www.atinaya.com.

Palabras clave: Atín Aya, Fotografía documental, Archivo fotográfico, Andalucía.

1. Introducción

Joaquín Aya Abaurre (1955-2007), más conocido como Atín Aya, es uno de los máximos referentes de la fotografía reciente en Andalucía. Aya desarrolló un extenso trabajo de documentación de la realidad social de esta comunidad durante las décadas finales del siglo XX. Concretamente, la acotación temporal comprende el período que va desde 1981, año de inicio de su etapa profesional, hasta 2007, año de su fallecimiento; un periodo histórico que abarca desde los inicios de la democracia española, y el consiguiente avance de la reivindicación identitaria regional, hasta el cambio de siglo, el desarrollo de la globalización y la llegada de la sociedad de la información. Un arco temporal caracterizado por el salto a la modernidad y al concurso internacional de España: integración europea, Expo 92, Juegos Olímpicos, etc... Su legado alberga abundante documentación visual de la creación y primeros años de la autonomía andaluza, de la transformación urbanística de Sevilla con motivo de la Exposición Universal, de las políticas de preservación del patrimonio vernacular andaluz, de los avances económicos, sociales y en infraestructuras que aquella integración trajo consigo.

A lo largo de los últimos cinco años, se ha llevado a cabo un proceso de ordenación, inventariado y catalogación de la producción fotográfica de Atín Aya con la finalidad de poner en valor y hacer accesible al público interesado esta obra de gran valor patrimonial para la memoria regional y nacional[1]. Siguiendo la línea trazada, en la actualidad, se está trabajando en la creación de una base de datos en la que poder acceder en un futuro a los fondos digitalizados[2].

El la presente comunicación se describen, por un lado, las fases del proceso de inventariado y catalogación llevado a cabo y, por otro, se plantean algunas de las claves y características más representativas del conjunto de la obra para su mejor comprensión.

2. Objetivos

La presente comunicación se plantea, de este modo, dos objetivos principales:

Por un lado, dar a conocer y poner en valor la existencia del Fondo Fotográfico Atín Aya (FFAA): sus características, estructura, alcance y situación actual.

Por otro, definir las temáticas abordadas y algunas de las características más representativas de su producción fotográfica, extraídas del análisis de su obra, con las que dar muestra de su significación en el marco cultural y social de Andalucía.

Esta comunicación se inscribe, asimismo, dentro de un trabajo de investigación en curso sobre la obra de Atín Aya, en el que se lleva cabo un análisis de la misma a la luz de los Estudios Visuales.

3. Descripción del Fondo Fotográfico Atín Aya

[1] El proceso ha sido coordinado por María Aya, responsable del FF.AA. y ha contado con el asesoramiento de Diego Carrasco, amigo y editor del autor, y el trabajo de la conservadora Gabriella de Florio y de Rosa Hurtado.

[2] La titularidad privada del Fondo Fotográfico Atín Aya encuentra un obstáculo a la hora de poder financiar la totalidad del proceso de digitalización del mismo, dados los elevados costes en mano de obra que elllo conlleva. Este hecho plantea la necesidad de abrir procesos de interlocución con la administración pública u otras entidades privadas para la búsqueda de financiación con tal fin.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

El fondo fotográfico de Atín Aya se encuentra situado en Sevilla capital, en el estudio de los pintores Manolo Salinas y Pepe Barragán. Se compone de negativos y diapositivas en los tres formatos, a saber, paso universal (35 mm); medio formato (6 x7 cm) y gran formato (9 x 12 cm), si bien, la mayor parte el conjunto de la misma es en negativo blanco y negro en pequeño y medio formato. Por tratarse de un fondo fotográfico contemporáneo su estado de conservación es óptimo, por lo que las intervenciones en el proceso de conservación han sido mínimas. Éstas han consistido básicamente en la limpieza de todas las unidades del fondo fotográfico y el archivo de los distintos soportes en fundas y cajas acondicionadas. La conservación de las copias de época, sin embargo, sí ha requerido de mayor atención ya que éstas han estado menos protegidas que los negativos y las diapositivas y más expuestas a las condiciones de humedad. Se tratará sobre este aspecto más adelante en un epígrafe posterior.

En el proceso de ordenación se han separado tres bloques: la producción fotográfica del autor; el archivo privado, conjunto de fotografías familiares desde el siglo XIX y un tercer bloque denominado "Otros" en el que se han conservado copias de otros autores, pósters e información de exposiciones propias, calendarios fotográficos, así como otro tipo de egodocumentos tales como libretas y anotaciones sueltas con información relativa a los reportajes realizados.

A la hora de iniciar el proceso se diferenció entre el "inventario antiguo", una parte del fondo fotográfico ordenada por Atín Aya, relativa a los primeros 1988 negativos de 35 mm y 350 negativos de medio formato, todos con sus respectivas hojas de contacto, lo que facilita enormemente el acceso a los contenidos de los mismos, y por otro lado, el resto de producción fotográfica, referida principalmente a los últimos años y a trabajos realizados por encargo.

El inventariado final ha dado como resultado:

A) Producción de AA.

Negativos de 35 mm en blanco y negro: 2171 carretes (78156 unidades).

Negativos de medio fromato en blanco y negro: 440 carretes (4400 unidades aprox.)

Negativos de gran formato en blanco y negro: 534 unidades.

Diapositivas en 35 mm: 8285 unidades.

Diapositivas en 6 x 7 cm y 9 x 12 cm: 1483 unidades.

Copias fotográficas en diferente tamaño: 4116 unidades.

B) Archivo privado.

Compuesto por fotografías del álbum familiar, queda a su vez dividido en copias antiguas (920 unidades) y copias coetáneas a Atín Aya, en gran número realizadas por él mismo. (1168 unidades).

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Fig.1 Muebles para negativos, diapositivas y copias de hasta 24 x 30 cm del Fondo Fotográfico Atín Aya. Estudio del pintor Manolo Salinas en Sevilla capital.

3.1 Sistema de almacenamiento

Para el almacenamiento de los fondos fotográficos de AA se han utilizado finalmente cuatro muebles de archivo construidos a medida. Dos para el archivo de negativos, diapositivas y copias de hasta 24 x 30 cm. y dos planeros de diferente tamaño para el archivo de las copias fotográficas de mayor tamaño.

Estos muebles y planeros reúnen las condiciones necesarias para la conservación de material de archivo, siendo ignífugos, si bien sería conveniente en el futuro el trasladarlos a un lugar donde las condiciones de humedad sean controladas.

Asimismo las cajas utilizadas y las fundas para copias, negativos y diapositivas, son de PH neutro, libres de ácido, y transparentes, lo que posibilita mirar directamete el negativo sin necesidad sacarlo de la funda y manipularlo.

3.2 Proceso de inventariado y catalogación

El proceso de conservación e inventariado del FFAA se inició en 2007, si bien se ha desarrollado principalmente a lo largo de los últimos cinco años. El objetivo final perseguido ha sido, en primer lugar, el de limpiar, clasificar y ordenar los distintos documentos del fondo fotográfico para garantizar la conservación de los originales y, en segundo lugar, llevar a cabo un proceso de inventariado y descripción seguido de un proceso de catalogación que dé como resultado una una base de datos desde la que acceder a los contenidos del fondo.

El proceso comenzó a partir de la numeración de las distintas cajas y etiquetando de cada fotografía con un número de inventario. Inicialmente los datos se fueron insertando en una base de datos de excel, que progresivamente se fue enriqueciendo, en la medida de lo posible con la información correspondiente a cada rollo de película y a cada negativo concreto, actividad para la que ha sido especialmente necesaria la colaboración de Diego Carrasco, escritor, amigo y editor de Atín Aya.

Tras consultar varios archivos y colecciones privadas no se han seguido finalmente criterios normalizados de catalogación ni sistemas de descripción estandarizados para fotografía sino que se ha creado un sistema de clasificacion ex-profeso que se adaptara a las condiciones propias del fondo a partir de una serie de términos de búsqueda y temáticas específicas.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

La base de datos consta de siete secciones:

1) Información general, que posibilita el sistema de búsqueda mediante Número de registro, Título y Descripción.

2) Características básicas, en la que se puede discriminar en la búsqueda según Álbum (si se conoce previamente la ubicación aproximada), Año, Mes, Orientación, Tipo de soporte, Tono, Formato/Tamaño y tipo de Película. Al final de la sección, la opción Serie, permite desplegar un cuadro en el que aparecen las "series" mas´destacadas del autor, a saber: Arte, Artistas y Amigos, Andaluces, Composiciones, Cortijos, Fiestas tradicionales, Marismas, Moda, Otros, Parques y jardines, Prensa, Privado, Reportaje, Semana Santa, Sevillanos, Toros, Viajes, UIMP (Universidad Internacional Menéndez y Pelayo); e igualmente conocer si existe Contacto del registro buscado, si hay copia en Papel baritado y si está Digitalizado.

3) Localización permite acotar la busqueda por contexto Geográfico, País, Provincia y Localidad.

4) Selecciones diferencia entre si el registro pertenece a una selección realizada por el Autor o por Terceros, así como si forma parte de los contenidos utilizados para Web, Exposición o Publicación. Permite asimismo añadir Datos de la Exposición y Datos de Publicación.

5) Categorías. En este apartado es donde se delimitan las principales temáticas abordadas en la obra de AA, permitiendo marcar una o varias de las casillas entre las siguientes: Escenas, Retratos, Paisaje Urbano, Paisaje Natural, Oficios, Arquitectura, Rural, Niños, Fauna, Privado, Desnudos y Deporte.

6) En Conservación se incluyen datos referidos a la Ubicación Inicial y la Ubicación final, el Estado de conservación, la Fecha de control última así como otros Detalles que puedan aportar información para la búsqueda.

7) Por último en Imágenes, se indica si se cuenta con imagen digitalizada del registro y se posibilita su visionado.

A la hora de realizar una consulta, la base de datos muestra los resultados destacando en la barra superior el número de identificación, el número de registro, el título, el año de producción, la serie a la que pertenece el registro, la ubicación en la que éste se encuentra y la última fecha de actualización de la información sobre el mismo.

Fig.2 Aspecto del interfaz de la base de datos. Resultados obtenidos en una consulta en la que se han introducido los términos "Formato: 6 x 7 cm" y Categorías: "Paisaje Urbano" + "Oficios".

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

4. Pautas para una interpretación de la obra de Atín Aya.

4.1 Principales publicaciones monográficas.

Tres son las obras monográficas publicadas por Atín Aya en vida, en orden cronológico *Imágenes de la Maestranza, Las Marismas del Guadalquivir* y *Sevillanos*[3]. *Imágenes de la Maestranza (1996)* será, a diferencia del resto de publicaciones, un encargo para documentar a lo largo de dos Ferias de Abril la Real Maestranza de Caballería de Sevilla. Es de destacar que no es el ritual en sí el objeto sobre el que se centrará Aya, sino por el contrario, lo hará en los personajes anónimos que conforman la vida que se desarrolla entre bastidores, que hacen posible la celebración y el espectáculo pero que se mantienen al margen del reconocimiento social y de la fama. "*Yo no soy taurino y los toros me interesan como un evento, como concentración humana. Lo he fotografiado todo menos la lidia, lo que se vive fuera del ruedo, como si yo fuera un espectador del ambiente*" (Ferrand, 1996).

Las Marismas del Guadalquivir (2000), es un extenso trabajo de documentación desarrollado en profundidad a lo largo de cinco años sobre el territorio y las formas culturales en desaparición de esta región del bajo Guadalquivir que abarca parte de las provinvias de Sevilla, Huelva y Cádiz. Una obra especialmente significativa y singular por la contundencia y calidad de los paisajes y los retratos[4].

Sevillanos (2001), será una colección de imágenes de la ciudad y sus ciudadanos tomadas a lo largo de los últimos veinte años.[5]

Con posterioridad vio la luz, en el año 2010, una obra póstuma: *Paisanos* (Aya, 2010), en la que se muestra un retrato colectivo de Andalucía compuesto por imágenes en su mayoría anteriormente inéditas, que constituyen en cierto modo una continuación a la anterior *Sevillanos*. Como se puede observar, será el interés por el ser humano, por las personas el motivo principal de su obra personal y el retrato su género predilecto.

Fig.3 Labores de limpieza del fondo fotográfico. En la imagen: Trabajadores. Gañanía del Chorreadero Viejo. San José del Valle, Cádiz. 2001. Diapositiva 9 x 12 cm. perteneciente a la serie Paisanos.

4.2 Las principales temáticas abordadas

[3] Las tres obras citadas se encuentran en la actualidad descatalogadas.

[4] Como curiosidad, esta obra sirvió de inspiración al director Alberto Rodríguez y al guionista Rafael Cobos para la realización de la galardonada película Isla Mínima (2014).

[5] Para mayor información sobre esta monografía y sobre la documentación de la ciudad véase: Martínez-Cousinou (2016) "Atín Aya y la Fotografía de Arquitectura".

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Si bien el espectro de temáticas abordadas a lo largo de su carrera es amplio, como se muestra en la pestaña "Categorías" de la base de datos del FFAA, "arquitectura, retrato, paisaje urbano, paisaje natural, desnudo", etc. cabe destacar una serie de ejes temáticos que, de manera general, son apreciables en el conjunto de su obra.

En primer lugar hay un interés manifiesto a lo largo de su obra por la realidad del Sur peninsular; el Sur como concepto identitario, como categoría. Un sur asociado a Andalucía pero que se extiende de alguna manera en sus visitas a Cuba, Brasil o Marruecos. Un sur periférico y popular que ha padecido el retraso económico y político. En el caso de Andalucía, AA se centra en documentar aquellas realidades premodernas, que se encuentran a destiempo con el presente. Le interesan los resquicios de un pasado en pleno proceso de transformación, vestigios de una situación histórica de subdesarrollo que aparecen por los intersticos de las costuras de la modernidad. En este sentido, Aya busca lo intemporal, aquello que no refleja los cambios que introduce la modernidad. En esta concepción y representación del tiempo se dirimen, como veremos en el epígrafe siguiente, algunas de las claves de la práctica documental en AA.

Delimitado "el sur" como acotación espacial, el motor que mueve a Atín Aya a documentar la realidad parece ser, dada la continua presencia en su obra, el interés por el elemento humano, por el retrato de los conciudadanos, de los paisanos. El interés por recoger las múltiples formas y los rostros de lo vivible. Las personas aparecen inscritas en un entorno que nos da pistas del contexto social del que forman parte. Una aproximación a la realidad sin cosméticos, una práctica del retrato directo y sin artificiosidad en el que recupera en muchas ocasiones los tiempos y procesos de la fotografía de principios del siglo XX, retratos detenidos, previsualizados, realizados con medio o gran formato.

Estos dos vectores confluyen a su vez en un interés por lo popular y por el universo del trabajo. La documentación de una cultural laboral, eminentemente rural y asociada a oficios artesanales en desaparición. Aquí cabe hablar de interés por la subalternidad, interés por dar un espacio de representación a esas formas de trabajo menos visibles, o a personajes menos "normalizados", un interés por mostrar la amplitud, riqueza y variedad de la diferencia.

Un quinto elemento sería el territorio, subsidiario en cierto modo del citado interés por las personas. En la obra de AA el territorio aparece más como contexto de los personajes que como motivo en sí. Un territorio explorado en los múltiples viajes realizados por Andalucía para fotografiar encargos de prensa, institucionales para la Junta de Andalucía o para proyectos personales y que va a ser representado como marco, como espacio habitado, como escenario en el que la vida se desarrolla y transcurre.

Andalucía, como marco conceptual y territorio, el retrato, unido a lo popular, y el universo laboral, principalmente subalterno y rural, van a ser las temáticas más recurrentes en su obra. A este sucinto mapeo temático hay que unir su interés por las formas culturales en desaparición y su peculiar concepción temporal de lo documental que se tratará en el siguiente epígrafe.

4.3 Sobre la concepción de la práctica documental en Atín Aya

El conjunto de la obra de AA participa, formalmente, de la retórica del documental clásico, aquel caracterizado por contar con una composición cuidada, luz natural, corrección tonal, riqueza de gama, nitidez y calidad en el detalle y estar realizado, en gran medida, en blanco y negro. Atín Aya entronca como epígono con la generación de autores que desarrollaron el reportaje de autor de orientación antropológica a partir de los años setenta, el grupo compuesto por Fernando Herráez, Cristina García Rodero, Koldo Chamorro, Ramón Zabalza y Cristóbal Hara, fotógrafos que coincidirán en documentar una España que, de espaldas a la modernidad, iba desapareciendo[6]. AA pertenece ya a una segunda generación de universitarios que no han vivido la Guerra Civil, a una generación que no ha sufrido la etapa más dura de autarquía y regresión de la dictadura.

[6] Estos cinco fotógrafos participarán en la significativa exposición *Vanishing Spain* inaugurada en el International Center of Photography de Nueva York en 1991. Celebrada en el marco de los programas con motivo de la celebración de la Exposición Universal de 1992, en la muestra se representa el punto de inflexión entre la España moderna y desarrollada que se abre a la comunidad internacional y los vestigios de una otra España que, aunque presente, mantiene tradiciones y costumbres de una época pasada, cuya existencia, como el título de la muestra indica, desaparece con celeridad.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

En sus inicios Aya bebe de la concepción de la fotografía de los fotoperiodistas de la Transición. Una nueva generación que incorporó los aires de la democracia a la práctica de la profesión fotoperiodística y a sus muchas nuevas cabeceras y que estaba representada por autores como Jordi Socias, Luis Magán, José Manuel Navia, Paco Elvira, Pilar Aymerich, Pablo Neustadt, Víctor Steinberg, Sigfried Casals, entre un largo etcétera.

Serán algunos de estos fotoperiodistas los que constituyan su gran influencia, sus referentes y concepción inicial del fotoperiodismo, con cuyas imágenes trabajará Aya como laborista en el Photocentro de Madrid, en el que se formó brevemente al terminar sus estudios de Psicología en la Universidad de Granada. Tras la etapa de formación en Madrid, Aya regresará a Sevilla donde comenzará a colaborar en prensa diaria, primero brevemente para ABC y al poco tiempo para la recién inaugurada edición de Diario 16 Andalucía. Iniciaba así sus casi tres décadas de producción fotográfica, en las que la realidad de la comunidad autónoma andaluza se convertirá en el principal eje temático.

Recuperando las palabras de Reyes Mate en el prólogo a La Herencia del Olvido, es posible establecer conexiones entre esta concepción clásica de la fotografía documental como forma de alumbrar aquellas realidades menos "normalizadas" o difundidas, de la que participa Atín Aya, y "la pregunta por la significación política, moral y epistémica de lo olvidado"[7]. Una concepción de la práctica documental sensible a la diferencia, clásica en el sentido de la fotografía reformista norteamericana de los años treinta, de los Walter Evans o Dorothea Lange y al mismo tiempo muy acorde con la realidad sociopolítica de los años posteriores a la dictadura en España.

Quizá la singularidad de la obra de AA se encuentre, en gran medida, en su condición de práctica situada; una fotografía realizada desde la periferia cultural y meridional de España y, a su vez, sobre las realidades más periféricas de ésta. Su constancia en la documentación de la realidad andaluza y en la incidencia en el registro de estas formas culturales en desaparición va a ser una de las señas definidoras de su obra.

La capacidad de dialectizar el tiempo histórico, de testimoniar un tiempo que cambia rápidamente y construir memoria; la capacidad para detener la mirada y registrar esa detención; la capacidad de poner en relación dialógica temporalidades distintas y al mismo tiempo cohetáneas va a ser una característica principal de su producción. Esa capacidad de particiar en un presente dinámico y al mismo tiempo mirar hacia atrás para registrar lo que no tiene espacio en la agenda y temporalidad mediática.

Posiblemente en esta concepción de la práctica documental radique la diferencia de la obra de AA en relación al discurso visual entonces hegemónico, lo que hace diferente su obra y la dota de gran singularidad. Su producción juega a desplazar el foco de atención. Aya no documenta realidades lejanas, sino que en una suerte de desplazamiento escópico se implica con realidades próximas, si bien, temporalmente y socialmente diferentes.

La visualidad que se destila de este modo de la obra de Aya puede ser descrita, a modo de resumen, como una lectura horizontal, enormemente democrática en esa horizontalidad, del tejido histórico en que vive. Una lectura horizontal que, sin pretender responder a trazados conceptuales o analíticos, muestra una cierta distancia reflexiva, testimonial y directa que no busca la emoción forzada y que evidencia una sincronía con un imagiario propio, una previsualización que se mantiene homogénea. Una mirada ajena a los tópicos. Una suerte de hilo de Ariadna, que contribuye a una mejor guía por los años finales del siglo XX en que tiene lugar la llegada de la modernidad, de la globalización y de la sociedad de mercado a Andalucía.

Es en esta relación con el tiempo en la que se dirime la singularidad del trabajo documental de AA. Una relación con el tiempo inherente a la propia práctica documental pero que en la obra de AA cobra una dimensión nueva al poner en juego realidades que pertenecen a realidades temporales distintas, al atravesar diversas temporalidades, al evidenciar las heterocronías o multiples temporalidades que cohexisten en un mismo presente, al incidir a la documentación de lo intemporal.

Es en este eje definido por los polos de premodernidad y modernidad en Andalucía, en cuya tensión dialéctica se desarrollan los procesos de democracia y de globalización donde se encuentran las claves del trabajo de AA y su concepción de lo documental.

[7] MATE, R. (2008). *La herencia del olvido.*Madrid. Errata naturae editores. P. 23

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Fig.4. Hoja de contacto. Negativos 6 x 7 cm. Documentación del proceso de rehabilitación del Monasterio de Santa María de las Cuevas en la Isla de la Cartuja con motivo de la Exposición Universal de 1992.

5. Conclusiones y líneas abiertas de investigación

En el desplazamiento que se produce en una obra fotográfica al pasar de su condición de representación a su condición de archivo, de su uso informativo y o expresivo o artístico a su uso como fuente documental hay una traslación semántica, una nueva categoría que conlleva implicaciones relacionadas con la forma de entender el patrimonio y por extensión la cultura.

Esta traslación, esta redimensión del significado de la obra se debe a que sobre ella se sella un valor añadido que hace referencia a su condición de legado, de documento de la cultura, de material memoria sobre el que es posible regresar para repensar las claves y formas culturales que nos anteceden.

El conjunto de avatares, acontecimientos y experiencias acumuladas a lo largo de la trayectoria de producción fotográfica de un fotógrafo toman un sentido de cuerpo unitario, de conjunto orgánico, al constituirse fondo fotográfico. Hay una subjetividad que recorre y sobrevuela el conjunto de la producción.

La constitución del Fondo Fotográfico Atín Aya como "institución" cultural de la memoria, representa así una muy significativa aportación patrimonial para la identidad, la cultura y la memoria de Andalucía dadas las singulares características de la propia obra así como la especial relevancia del período histórico en el que ésta se inscribe, a cuya mejor comprensión ésta, al mismo tiempo, contribuye.

Su digitalización, pendiente en la actualidad de poder completarse, a expensas de encontrar apoyos externos para sufragar su financiación, ofrecerá un enorme potencial como recurso educativo y cultural, con distintas aplicaciones formativas, informativas y de explotación en las industrias culturales y del entretenimiento. Al mismo tiempo, facilitará el desarrollo de futuras líneas de investigación relacionadas con la Historia reciente de la fotografía documental y el fotoperiodismo en Andalucía, el análisis de la Imagen y Memoria reciente de Andalucía, la evolución de la función social de la práctica documental en el contexto español y su relación con la democracia, o bien sobre la propia obra inédita de Atín Aya.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Referencias

AYA, A. (1996). *Imágenes de La Maestranza.* Javier Rubiales (Ed.) Sevilla. Real Maestranza de Caballería.

(2000). *Las Marismas del Guadalquivir.* Mauricio D´Ors (Ed.) Sevilla. Fundación Caja San Fernando.

(2001). *Sevillanos.* Sevilla. Fundación Focus-Abengoa.

(2010). *Paisanos.* Sevilla. Fundación Cajasol.

(2013) Atín Aya. Madrid. La Fábrica.

BREA, J.L. (2010) Las tres eras de la imagen: imagen-materia, film, e-imagen. Madrid, Akal.

CINTADO, L.(1987). "Colección privada: Iñaki Gabilondo". *Diario 16 Andalucía*. Sevilla, 1987, 19 de enero, pp. 38-39.

DIDI- HUBERMANN, G. (2011) Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes. Buenos aires, Adriana Hidalgo editora.

FERRAND, P. (1996). "De perfil: Atín Aya". *Diario ABC*. Sevilla, 1996, 18 de octubre, p. 44.

GARCÍA CARCELES, M. (2016) "Estrategias de gestión y difusión de colecciones en el marco de las nuevas tecnologías" En Patrimonio Cultural de España. Fotografía y patrimonio a debate. (2016). N 11.Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

GARCÍA MARTÍN, F. (2000). Entrevista con Atín Aya. En *Única de Andalucía*. Verano de 2000. Sevilla.

HERNÁNDEZ-NAVARRO. M.A. (Ed.) (2008) "Heterocronías. Tiempo, Arte y Arqueologías del presente". Murcia, CENDEAC.

MARTINEZ-COUSINOU, P. (2016). "Atín Aya y la fotografía de arquitectura". En Inter photo arch. Congreso Internacional Inter-fotografía y arquitectura. Interferencias. Pamplona: Universidad de Navarra. Disponible en http://hdl.handle.net/10171/42445 [Consulta: 10 de septiembre de 2017]

MATE, R. (2008). *La herencia del olvido.*Madrid. Errata naturae editores.

MIRA PASTOR, E. (1991). *La vanguardia fotográfica de los años setenta en España*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil Albert.

ORELLANA GONZALEZ, C. (1991). *Índice de las memorandas del Archivo Municipal de Jerez de la Frontera*. Jerez de la Frontera: Ayuntamiento de Jerez.

VV.AA. (2015). Plan *Nacional* de Conservación del Patrimonio Fotográfico. Madrid.

CANAL SUR. Tierra y Mar. 2016. "Atín Aya en la marisma del Guadalquivir". *Youtube*

https://www.youtube.com/watch?v=5XH522WtGQ&ab_channel=TierrayMar%26EspacioProtegidoCanalSur[Consultado el 12 de septiembre de 2017]

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE FOTOGRAFÍA

Congreso Internacional sobre Fotografía
UPV, 5 y 6 octubre 2017

Doi: http://dx.doi.org/10.4995/CIFo17.2017.6904
ISBN: 978-84-9048-604-7

Del paisaje al territorio: prácticas fotográficas y giro geográfico

Marta Dahó
Universitat de Barcelona, AGI (Art Globalization Interculturality), martadaho@gmail.com

Abstract

In recent decades, attention to the geographic in the world of art research has increased exponentially, to the point of shaping a new discursive experience known as the "geographical turn." Alluding to an extension of the term geography's meaning, which crystallizes together with an ensemble of essentially diverse practices, the geographical turn is linked to the spatial turn. However, the overlap produced between both is a key question that requires clarification, as it entails major resignification of the concepts of "landscape," "territory," and "geography." Taking heed of the need to establish a map of circumstances, in this study we articulate a few brief considerations on the epistemological frameworks that put the perspective opened by the geographical turn into play in relation to photographic practices that reflect on territory.

Keywords: *photographic practices, geographical turn, landscape, territory.*

Resumen

En las últimas dos décadas, la atención a lo geográfico se ha manifestado de manera creciente en el ámbito de la investigación artística hasta el punto de formalizarse en una nueva perspectiva discursiva definida como "giro geográfico". Aludiendo a una extensión del sentido del término "geografía" que se materializa en un conjunto de prácticas esencialmente diversas, el giro geográfico enlazaría con el giro espacial. No obstante, el solapamiento que se produce entre ambos es una cuestión clave que necesita ser aclarada, ya que implica importantes resignificaciones de conceptos como "paisaje", "territorio" o "geografía". Atendiendo a la necesidad de establecer un mapa de circunstancias, en este trabajo articularemos unas breves consideraciones respecto a los marcos epistemológicos que pone en juego la perspectiva abierta por el giro geográfico en relación a las prácticas fotográficas que abordan la reflexión en torno al territorio.

Palabras clave: *prácticas fotográficas, giro geográfico, paisaje, territorio.*

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

1. Algunas premisas a modo de introducción

Si el giro geográfico marca una nueva perspectiva en relación con la idea de geografía, a la hora de analizar las implicaciones de este desplazamiento surge, en primer lugar, la necesidad de identificar los puntos de referencia estables en la rotación que traza: ¿Cuál es el centro a partir del cual se produce el giro? ¿Qué nuevas órbitas introduce? En el ámbito que nos concierne, el de las prácticas fotográficas que trabajan en el campo del arte, ¿de qué maneras se manifiesta este giro?[1] Más concretamente, y frente a la abstracción que caracteriza al capitalismo globalizado, ¿qué transformaciones supone respecto de una cultura asentada en la idea de paisaje? Es decir, ¿qué aspectos arrastra esta transición del paisaje al territorio cuando este territorio se manifiesta a través de la representación fotográfica? Son interrogantes que abren campos de análisis muy amplios a los cuales no podemos dar respuestas muy acotadas en pocas páginas, pero resultan especialmente útiles como guía para empezar a explorar la tipología de movimientos que el giro geográfico viene a proponer.

En primer lugar, al hablar de prácticas fotográficas que reflexionan sobre el territorio, podríamos convenir que el giro geográfico supone y obliga a una seria y necesaria revisión crítica de las nociones implicadas en el concepto de paisaje; o, mejor dicho, que el propio giro es ya en sí mismo el resultado de tal revisión crítica, aunque las expresiones a través de las cuales se ha producido la rotación hacia lo geográfico no estén libres de ambigüedades. Las problemáticas con las que nos confrontamos a la hora de abordar el análisis del desplazamiento epistemológico que supone hablar de giro geográfico son diversas pero, para empezar, podríamos distinguir dos importantes: la confusión entre giro espacial y giro geográfico, por una parte, y el continuo trasvase semántico que se viene produciendo en los últimos tiempos entre los términos de paisaje, territorio y geografía, por otra.

En los últimos quince años aproximadamente, muchos artistas han manifestado la necesidad de apelar al concepto de geografía, generando diversas resignificaciones en distintos grados[2]. Un caso especialmente conocido es el del artista y geógrafo Trevor Paglen que, en 2002, acuñó la expresión "geografía experimental", pero también podríamos hacer alusión a la simple presencia del término "geografía" en títulos de proyectos como los de Xavier Ribas, Ignacio Acosta o Javier Ayarza, por mencionar solo algunos. ¿Qué nuevos saberes se despliegan cuando aquello que *a priori* podría ser identificado como paisaje, como representación paisajística, pasa a denominarse "geografía"? Esto plantea un primer campo de análisis que, evidentemente, va mucho más allá de las tendencias temporales que marcan el uso de ciertos términos[3], por tres razones importantes. En primer lugar, porque se utilizan como definiciones ontológicas de aquello que presentan. La segunda cuestión a valorar es que la hegemonía del concepto paisaje en nuestro lenguaje y su polisemia lo han convertido en una categoría sumamente compleja y enormemente escurridiza. Por último, habría que señalar que la necesaria revisión de la

[1] Para una conceptualización de "giro", véase Rogoff (2008).

[2] En su capítulo dedicado al giro geográfico, Anna María Guasch (2016: 162) menciona a Ursula Biemann y su referencia al pensamiento geográfico como el más crucial y decisivo instrumento de análisis que, en su perspectiva postmoderna, puede convertirse en "un modo distinto de organizar el conocimiento en función de la manera como lo natural, lo social y lo cultural quedan relacionados entre sí".

[3] En el ámbito de la fotografía contemporánea, el uso del término "topografía" merece un estudio aparte dada su vinculación con la exposición en la George Eastman House de Rochester, en 1975.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

dialéctica entre estos conceptos no puede soslayar el hecho de que ambas nociones están cada vez más imbricadas. A fin de cuentas, fue precisamente desde el ámbito de la geografía que el término "paisaje" mutó, en el siglo XIX, de concepto estético (de un saber pictórico y poético) a concepto científico, es decir, a un saber fundamentado en la descripción exacta y medible (Minca, 2008: 209-231).

No obstante, como se sabe, el paisaje ha conservado su antigua acepción, pasando a expresar simultáneamente dos realidades: el objeto físico y su representación. Si esta situación ha producido tantos quebraderos de cabeza a los teóricos que, desde los años ochenta, empezaron a indagar en su etimología tratando de establecer la evolución de sus significados de forma más precisa, ahora además hay que añadir las nuevas conceptualizaciones de "territorio" que, como señalaba Jean François Chevrier (2011), también está sufriendo una inflación semántica considerable, incorporando aspectos que, paradójicamente, en nuestra opinión, no hacen sino acercarlas extrañamente de vuelta al concepto de paisaje. Un concepto que, justamente en esos mismos años, por su vinculación al género pictórico, va a sufrir una nueva oleada de críticas al considerarse que, durante siglos, las representaciones paisajísticas contribuyeron a naturalizar las desigualdades, borrando los procesos históricos que dieron forma al territorio.

Las connotaciones materiales, mensurables y, por tanto, supuestamente más objetivas del término "geografía" parecen, pues, proporcionar un asidero más estable al referente en relación con su representación, así como al análisis de unas condiciones sociopolíticas directamente implicadas en la trasformación de los territorios que muchos artistas han deseado privilegiar optando, por lo general, por una estética asociada a la contención de la expresión personal –una de las paradojas del estilo documental (Lugon, 2001). No es una casualidad que muchos de los autores seleccionados en la célebre *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape,* celebrada en Rochester en 1975, tuvieran como principal referencia a Walker Evans. El rescate de su figura y sus aportaciones va a marcar muy directamente a una nueva generación de artistas y fotógrafos especialmente interesados por el entorno, que empezaron su andadura profesional en aquellos años.

La manifestación más evidente de este relevo generacional se va a visibilizar, por lo general, en la necesidad de muchos de incluir en sus "paisajes" elementos arquitectónicos, industriales, urbanísticos o humanos que anclaban la fotografía a su época, a su presente. A principios de los años setenta, en muchas partes del mundo esto equivalía a señalar la dimensión y la escala de las transformaciones industriales y urbanísticas y cómo estaban alterando el "espacio vivido"[4]. Por supuesto, como suele esgrimirse, esto no necesariamente iba acompañado de una crítica explícita hacia esas transformaciones; pero, en cualquier caso, suponía una reestructuración semántica significativa de aquello que había definido al paisaje como sinónimo de espacio idealizado y "deshistorizador" y que había prevalecido en muchas representaciones paisajísticas hasta entonces.

La reiterada referencia a los fotógrafos incluidos en la exposición *New Topographics* al tratar sobre fotografía y paisaje puede parecer repetitiva por su omnipresencia en el relato historiográfico, pero en este contexto resulta particularmente útil tenerla en consideración, entre otras cosas por lo que ha supuesto el propio título de la

[4] O lo que Edward Soja (1996) ha teorizado con la categoría de "tercer paisaje".

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

muestra (Salvesen, 2010)[5]. Ahora bien, es evidente que, más allá de las indiscutibles aportaciones de algunos de los fotógrafos incluidos en esta exposición, las circunstancias vitales en las que actualmente nos relacionamos con el territorio que pisamos han cambiado mucho desde los años setenta y, por supuesto, tampoco son las mismas en todas partes. De hecho, la apelación a un nuevo giro dentro de la rotación ya operativa de lo espacial que se concreta en torno a la década de 2000 bajo el epígrafe de "geográfica" aparecería justamente para señalar la importancia de estas diferencias.

2. Geografías difusas

La agudización de los efectos más nocivos derivados de las políticas neoliberales en su dimensión territorial, geopolítica, social y cultural ha provocado una nueva atención a la opacidad con la que operan. Podríamos hablar de una sensibilidad hacia la interdependencia de acontecimientos simultáneos en espacios geográficamente muy distantes, que vendría a poner en jaque las posibilidades habitualmente asociadas con la representación fotográfica o, cuando menos, retaría a emplear nuevas modalidades de trabajo. Proyectos como *Fish Story,* de Allan Sekula, inauguraron nuevos enfoques de carácter investigativo en el uso de la fotografía que hemos podido reencontrar en proyectos más recientes como *Traces of Nitrate. Mining History and Photography Between Britain and Chile,* de Xavier Ribas, Ignacio Acosta y Louise Purbrick; *State Business,* de Mari Bastashevski, o *The Other Night Sky,* de Trevor Paglen, por citar solo algunos que consideramos especialmente significativos y referenciales para reflexionar sobre el giro geográfico.

Más allá de sus evidentes diferencias, estos trabajos permiten individuar una serie de aspectos clave en la cuestión que nos concierne. En primer lugar, la posibilidad de invertir los términos de una ecuación muy asentada en la cultura fotográfica y que podríamos resumir de la siguiente manera: si la invisibilidad de la soberanía con la que opera el capitalismo global es inversamente proporcional a la visibilidad de sus consecuencias territoriales, sociales y medioambientales, de lo que se trataría es de invertir esta polaridad. En este sentido, lo que ponen de manifiesto estos proyectos es la necesidad de plasmar algo especialmente resistente a la representación fotográfica como son, por ejemplo, los agentes directamente responsables, el núcleo opaco del sistema. La posibilidad que señalan los proyectos mencionados sería, de este modo, la de localizar de forma geográficamente exacta los puntos de intersección entre las entidades responsables de la transformación territorial y sus beneficiarios. Por supuesto, en este agenciamiento de la territorialidad cada vez más complejo, cada autor lidia de manera distinta con la densidad de la trama de relaciones implicadas entre tratados internacionales y mercados financieros, sistemas de cultivo, transporte, política laboral o la creciente privatización de recursos. La operatividad transnacional no es algo nuevo, pero sus modalidades y la magnitud de sus efectos sí lo son.

[5] En el ámbito de las prácticas fotográficas, estas revisiones ya se habían empezado a producir de forma mucho más instintiva, por puro efecto de observación del entorno, y han sido a menudo señaladas también como signo de un relevo generacional.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Este aspecto lo encontramos en el proyecto *Rastros del Nitrato,* en el cual Xavier Ribas, Ignacio Acosta y Louise Purbrick han explorado la circulación transnacional de dos minerales especialmente difíciles de visualizar desde su extracción hasta su uso y transformación en mercancía y capital: el nitrato y el cobre. Como explica el proyecto de Ribas, el nitrato fue, entre 1870 y 1920, una materia fundamental para la producción de explosivos y fertilizantes, razón por la cual sus rastros son tan difíciles de observar. El cobre está actualmente en todas partes: envuelto en cables de plástico, detrás de paredes, coches, ordenadores, teléfonos móviles… pero, como señala Acosta, raramente lo vemos (Dahó, 2016). Tampoco tenemos acceso a la realidad laboral que impera en los recintos mineros o a los daños ecológicos que provoca la industria extractiva en estos lugares, no vemos cómo se transporta, cómo son transformados los materiales o cómo regresan a Chile en forma de residuos. Y, si bien el proyecto está centrado en casos específicos, como indican sus autores, su trabajo alude indirectamente a las políticas extraccionistas que durante siglos han pautado las relaciones entre Europa, Sudamérica y África (Ribas, Purbrick y Acosta, 2017).

Finalmente, en estos proyectos, la fotografía entendida como plataforma relacional (Azoulay, 2009) se convierte en una especie de conector que permite poner en relación espacios, flujos de materia, empresas, capitales y personas implicadas. Y esta conectividad potencial –es importante subrayarlo– es el resultado de largos e intensos procesos de investigación que son los que permiten finalmente señalar los puntos exactos donde puede abrirse una grieta en las tramas más opacas. Es el caso del proyecto de Mari Bastashevski, *State Business,* también articulado en diversos casos de estudio organizados por capítulos, en los que logra señalar situaciones especialmente problemáticas en la gestión económica de estado en situaciones de conflicto y su rentabilidad lucrativa para algunas industrias.

En relación con el proyecto de Mari Bastashevski podemos señalar dos aspectos importantes. En primer lugar, el reto y la dificultad que supone, en trabajos investigativos de este calibre, encontrar el equilibrio en el montaje de imágenes y textos. Muchos de los documentos e informaciones que ha logrado encontrar tienen, por sí solos, escaso valor; es en su montaje, en su justa conexión con otras fuentes, como pueden llegar a producir un auténtico espacio de conocimiento para la sociedad civil. La segunda consideración es la relacionada con los impedimentos para fotografiar en determinados lugares con altas medidas de seguridad, que, en este caso, acaban convirtiéndose en negociaciones cuyos términos Bastashevski incorpora a la propia exposición final del proyecto, como ella misma explicó en la presentación de su trabajo en el MAST de Bolonia.

Hay otro autor importante y frecuentemente nombrado cuando se habla de giro geográfico: Trevor Paglen. Su obra también es fruto de arduas investigaciones, aunque es interesante observar las características de su formalización expositiva. Sus fotografías, como, por ejemplo, *The Other Night Sky,* funcionan como evidencias al más puro estilo documental; en este caso, la captación de satélites gubernamentales secretos con los que el gobierno americano espía a la población civil. Estéticamente, sin embargo, y ahí radica su ambivalencia con lo paisajístico, flirtean provocativamente con reminiscencias pictóricas vinculadas a lo sublime o al impresionismo, como también sucede con varias fotografías de su proyecto *Limit Telephotography*. Si no fuera por los discursos de Paglen y su idea de una geografía experimental directamente formulada sobre los cimientos

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

de *La Production de l'espace* de Henri Lefebvre (1974), se le podría acusar de optar por una estética excesivamente complaciente con las largas lenguas del sistema financiero que mueve el arte. O quizás haya que interpretar sus decisiones estéticas como una especie de caballo de Troya. Al fin y al cabo, el paisaje que plantea Paglen es aquel en el que las fronteras han sido reconocidas y transgredidas, y en cuyo espacio se escenifica una contestación frente al poder desde una posición legal y segura: "A ti que me espías, te estoy viendo".

3. Conclusiones

La vinculación con lo geográfico que se está dando en las prácticas artísticas es múltiple y diversa según los casos, pero podríamos atribuirle una connotación más: su carácter difuso. Como la idea de ciudad difusa, en que las zonas limítrofes entre pueblos y ciudades se hacen cada vez más borrosas por su crecimiento, parecería que las nuevas categorizaciones de la "geografía" atraviesan un proceso similar. Las enormes contribuciones de la geografía radical a los discursos sobre el espacio han convertido la geografía en una categoría en la que se entrecruzan intereses y saberes relacionados con las condiciones materiales de vida de los sujetos, sus subjetividades y sus temporalidades, de tal manera que ya no es posible pensarlas de forma independiente, circunstancia que convierte esta categoría en un instrumento epistemológico cada vez más necesario y útil en el ámbito artístico.

Por otra parte, en esta tesitura trazada por el giro geográfico en relación con las prácticas fotográficas, existe otro aspecto fundamental que está presente en la propia etimología de los términos "fotografía" y "geografía": la cuestión de la descripción y la representación. Si el giro espacial supuso una auténtica transformación epistemológica, es probable que el giro geográfico, como perspectiva discursiva, sea todavía demasiado incipiente, que esté aún demasiado confundido en sus términos con el giro espacial –con el consiguiente peligro de convertirse en algo meramente retórico–, como para que podamos reconocer realmente su identidad y su auténtica potencialidad en un posible cambio de paradigma. Para ello, quizá necesitemos seguir observando atentamente cómo se expande la categoría de lo geográfico, así como los nuevos términos vinculados a ella.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

4. Referencias

AZOULAY, A. (2009). "Al·legacions d'emergència: tres arguments sobre l'ontologia de la fotografia" en Vicente, P. *Instantànies de la teoría de la fotografia*. Tarragona: Arola Editors.

CHEVRIER, J. F. (2011). *Des Territoires*. París: L'Arachnéen.

DAHÓ, M. (2016). Conversación con Ignacio Acosta. Madrid, 15 de junio de 2016.

GUASCH, A. M. (2016). *El arte en la era de lo global, 1989-2015.* Madrid: Alianza.

LEFEBVRE, H. (1974). *La production de l'espace.* París: Anthropos.

LUGON, O. (2001). *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans*. París: Macula.

MINCA, C. (2008). "El sujeto, el paisaje y el juego posmoderno" en Nogué, J. *El paisaje en la cultura contemporánea.* Madrid: Biblioteca Nueva.

RIBAS, X., PURBRICK, L. y ACOSTA, I. (2017). *Traces of Nitrate.* <http://www.tracesofnitrate.org> [Consulta: 15 de agosto de 2017].

ROGOFF, I. (2008). "Turning" en *E-Flux,* vol. 0. <http://www.e-flux.com/journal/00/68470/turning/> [Consulta: 2 de septiembre de 2017].

SALVESEN, B. (2010). "New Topographics" en *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*. Gotinga: Steidl.

SOJA, E. (1996). *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Spaces*. Boston: Wiley-Blackwell.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE FOTOGRAFÍA

Congreso Internacional sobre Fotografía
UPV, 5 y 6 octubre 2017

Doi: http://dx.doi.org/10.4995/CIFo17.2017.6978
ISBN: 978-84-9048-604-7

Render-punctum: El efecto de la imagen en el pensamiento y la gestión de la ciudad

Inés García Clariana. Universidad Europea de Valencia, ines.garcia@universidadeuropea.es

Abstract

Synthetic images generate the desire of an architecture's existence through an image-render. This makes us reflect on the effect that the appearance in the mass media of an image-render could provoke with through time. The reappearance in image format of certain types of architectures, evokes the memory around the building, but also involves, in a certain way, all the urban management processes that have been taken over and happened in the city. We speak in short of all that past that a render (not even an existing reality) can provoke and bring back to our present. A punctum effect, as would define it Barthes, a certain movement of consciousness and past states that return through a visual effect to the present, through this render-punctum. This power that the image has in certain contexts to exercise itself as a tool of thinking, this trip to the past in the states of the city helps to rethink it to improve it.

Keywords: *render, city, architecture, punctum, memory, management*

Resumen

Las imágenes sintéticas generan el deseo de la existencia de una arquitectura a través de un render. Este hecho nos hace reflexionar sobre el efecto que la aparición una imagen-render en los medios de comunicación de masas pudiera provocar con el paso del tiempo. La reaparición en formato imagen de ciertas arquitecturas, evoca a la memoria en torno al edificio, pero también imputa en cierto modo a todos los procesos de gestión urbanística que se hayan tomado sobre él y acontecido en la ciudad. Hablamos en definitiva de todo aquel pasado que un render (ni siquiera una realidad existente) puede provocar y traer a nuestro presente. Un efecto punctum, que definiría Barthes, o lo que es lo mismo, un cierto movimiento de conciencias y de estados del pasado que vuelven a través de un efecto visual al presente, mediante este render-punctum. Este poder que tiene la imagen en ciertos contextos de ejercer en sí misma como herramienta de pensamiento, este viaje al pasado en los estados de la ciudad ayuda a repensarla para mejorarla.

Palabras clave: *render, ciudad, arquitectura, punctum, memoria, gestión*

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

1. Introducción

Los motores que activan esta investigación –la fotografía y la arquitectura– han mantenido en el tiempo una relación de necesidad mutua tintada de deseos por extraer y plasmar la realidad. El diseño de artilugios y dispositivos para captar la arquitectura ha constituido un *leitmotiv* en el avance de la técnica fotográfica, y la presencia y existencia de la arquitectura ha promovido esfuerzos y motivaciones por llegar a representarla, a lo que se suma, que gracias a la fotografía el registro de la arquitectura en la retina de los arquitectos ha potenciado y transformado su imaginación.

En algo menos de dos siglos de historia de la fotografía –desde la *Ventana de Le Gras* de Joseph Nicéphore Niépce en 1826– la evolución de la técnica fotográfica ha dado un salto exponencial, y con ello el concepto de imagen, su comunicación, su difusión y su comprensión e interpretación. Del mismo modo la arquitectura ha ubicado su conducta de representación en otro estatus tecnológico, afectando esto a su asimilación formal y descernimiento espacial. Ambas disciplinas –ya ubicadas hoy día en el mundo de lo digital– están cercadas de nuevos conceptos: extensiones jpg, formatos raw, píxeles, infografías, renders, etc.

Como consecuencia de estos avances nos ha acontecido el *exceso de representación de las cosas*. La abundancia de la imagen y la superproducción se han implantado sin previo aviso. Hoy por hoy encontramos (queramos o no) múltiples representaciones visuales de una misma arquitectura provenientes de fuentes y medios muy diversos, más o menos especializados, y más o menos próximos a la realidad representada. Todo esto ha ido propagando la construcción de imaginarios dispersos frente a la arquitectura representada, a lo que se suma una cuestión superior llegándose a polemizar la propia existencia de lo representado. Nos encontramos en un estado en el que lo real desaparece y la representación se hace presencia –realidad–.

En estos términos la fabricación de imágenes sintéticas, infografías y renders a través de software de diseño avanzado que perfeccionan de manera acelerada el efecto de *hiperrealidad,* ha provocado un importante impacto de consumo y cambios de comportamiento hacia la imagen de arquitectura incidiendo de manera relevante en el imaginario sobre ella. Las imágenes render de arquitectura (in)existente despiertan sentimientos y reflexiones en torno al objeto representado, avivando el estado de la cuestión de la arquitectura y la ciudad en el presente. El render ejerce un efecto *caja de pandora,* provocando lo que en términos barthesianos catalogaríamos de *punctum*, de movilizador de conciencias sobre la gestión y los procesos de ciudad. En este artículo atenderemos desde un enfoque en positivo al aporte que genera la imagen sintética en el pensamiento de la arquitectura y la ciudad, y cómo la producción de renders abre canales que cuestionan los modos de actuación en ella.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

2. Objetivos

2.1. Sobre la imagen sintética. ¿Qué es un render?

Resulta necesario –aunque sea algo básico y evidente– empezar definiendo qué es un render. Consideremos al render tanto como una imagen digital de síntesis, como al propio proceso de su generación (renderización) creado a partir de un modelo o escenario en tres dimensiones producidos por software de diseño 3D. Por lo tanto, con esta definición de partida y extrapolando a nuestro planteamiento, estamos hablando de representaciones de arquitectura y ciudad en el que un alto porcentaje de los casos –como hemos comentado en la introducción del artículo– no existen en el mundo real, y que muchos de ellos son generados con el deseo de existir o incluso, para soñar.

Estas imágenes entran en la dimensión de la simulación, son *simulacros* (Baudrillard, 1987) arquitectónicos que en ocasiones provocan el *crimen perfecto* (Baudrillard, 2000)de una realidad todavía no construida, siendo habitada y consumida, habiendo pasado con el tiempo a ejercer de la «venta sobre plano» a la «venta sobre render». Para llegar a entender el efecto que provoca actualmente el render en el pensamiento de la ciudad, se hace necesario plantearnos previamente qué aportaciones ha ejercido (y ejerce) la imagen fotográfica en torno a la arquitectura y la ciudad en el hiostórico y evolución de ambas.

2.2. Consideraciones sobre la fotografía, la imagen y el render

La fotografía se ha consolidado dentro del campo tectónico como herramienta de supervivencia y vida de las ciudades más allá de su escala 1:1, como demuestra la fotografía de William Henry Fox Talbot de *Trafalgar Square* de 1844 y su actualización visual a través de *Google Street View*. La arquitectura y la ciudad, con el tiempo, se han dejado seducir por todo tipo de software, aplicaciones y plataformas para ser transformadas, transportadas y observadas desde múltiples puntos de vista hasta entrar en una especie de pérdida del sentido del espacio construido, y una multiplicidad de subjetividades diversas en torno a las ciudades, generando imaginarios diversos y dispersos sobre la imagen de una misma ciudad.

Fig. 1 William Henry Fox Talbot. Trafalgar Square. 1844

Fig. 2 Google Street View. Trafalgar Square. 2017.

Desde la aparición de la herramienta fotográfica las imágenes han servido de fuente de observación sobre los nuevos modos de vida, el espacio, la ciudad y la arquitectura, además de ejercer de mecanismo activador en la producción arquitectónica. La fotografía ha colaborado en la confección de inventarios visuales y ha actuado

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

como instrumento documental, dotando a la arquitectura y la ciudad de eternidad aparente. Gracias a la fotografía y a su poder documental mantenemos viva la historia de nuestras ciudades estimulando nuevos avances y gestiones sobre ellas.

Ahora bien, este alto potencial que dota a la imagen de poder de cambio e influencia sobre la imagen de la ciudad, no siempre ha sido recibido positivamente. La imagen sigue siendo actualmente controvertida. Si remontamos tiempo atrás vemos cómo la fotografía desde su invención fue cuestionada (y temida). En sus inicios la herramienta fotográfica fue considerada una amenaza para ciertas prácticas artísticas que percibieron a la fotografía como intrusa en el campo de las artes, anulando el valor del proceso creativo y en definitiva, de lo considerado único y auténtico. Testimonio conocido de ello son las palabras enunciadas por Baudelaire en *El público moderno y la fotografía* en 1859, unas declaraciones dirigidas en contra de lo vulgar –que según Baudelaire– tenía la fotografía. Más que emprender una campaña anti-fotográfica el autor asoció la fotografía con la pereza, la democracia, la industria, la obscenidad y la memoria, además de alertar sobre la anulación de la individualidad y el esfuerzo (Calvo, 2006).

Esta polémica inicial en torno a la herramienta fotográfica ha acompañado a la imagen hasta nuestros días. Irónicamente uno de los grandes debates abiertos en torno a la fotografía y la imagen hoy día, contradice a la función principal de su origen: la fotografía fue considerada como herramienta de reproducción fiel a la realidad, y hoy por hoy, es cuestionada en cuanto a lo real y verdadero que hay en ella. La cuestión de la veracidad de la imagen queda en ocasiones en entredicho ante los múltiples mecanismos con los que contamos para manipular el objeto fotográfico y la imagen, así como el gran número de teorías y estudios que rodean al mundo de lo visual en torno a este tema. No cabe duda de que la imagen se ha hecho escurridiza y el paso del tiempo y su trayectoria la han cercado en la desconfiada. La expresión y (re)presentación visual está rodeada de dudas y polémica.

En este estado de uso, de producción masiva de la imagen y escepticismo sobre ella, son muchos los autores alentados a reflexionar sobre su impacto, sobre su mensaje, no cesando de introducir conceptos y vocablos en un intento perseverante de someter a la imagen bajo control; la *ecología de la imagen* (Sontag, 2010) , la *posfotografía* (Fontcuberta, 2016), la *factografía*, la *reflectografía*, etc., todos conceptos teóricos que ponen a la imagen en el punto de mira y reflexión. Tal y como afirma Virilio (1998) sobre la velocidad de la historia –a la que contribuye enormemente la estética visual con sus pros y sus contras– o como se cuestiona Baudrillard (1987) sobre la simulación operativa de las cosas y su representación, a veces el mundo de la imagen es más intenso que el mundo real y ya no sólo se cuestiona la veracidad de la información, sino la existencia de la misma.

En este contexto, la imagen render se ha convertido en un instrumento de duda ante la realidad, pero también en una herramienta de adelanto de la misma. La arquitectura *que será,* es posible conocerla a través del render. El render es capaz de aventajarse a los tiempos, de movilizar los mercados, de promover la venta de arquitecturas todavía no construidas y de generar deseos de ciudad en los ciudadanos, pero al mismo tiempo, el reder activa

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

la memoria de esas arquitecturas, de sus trayectoria en el tiempo, de las decisiones y gestiones en torno a ella, por lo que adquiere la capacidad de agitar la memoria de una ciudad: el *render-punctum*.

2.3. Interés por la ciudad y la imagen

El filósofo Francisco Jarauta en el 2008 en los seminarios sobre ciudad y su gestión organizados por Medialab Prado en Madrid formuló la sieguiente pregunta: ¿Y a quién no le interesa la ciudad hoy día?, o más bien, ¿quién no habla de ciudad? Esto podríamos extrapolarlo perfectamente a la imagen: ¿Y a quién no le interesa la imagen hoy día? ¿Quién no habla de imagen? ¿Quién no habla en imágenes? La arquitectura y la ciudad –entendidas como mecanismos de complejidades múltiples– interesan a todos: a sociólogos, antropólogos y etnólogos, a filósofos, a políticos, al ciudadano, a la producción visual, a la fotografía y la imagen. Existen en la actualidad múltiples investigaciones y producciones en torno a la fotografía y la imagen de la arquitectura y la ciudad, tanto de artistas como de profesionales, teóricos y pensadores, en cuyos trabajos la fotografía es el medio de reflexión y producción.

Con ello se despierta que uno de los vínculos básicos entre la arquitectura y la ciudad, la fotografía y la imagen, es que se nutren y se (re)construyen mutuamente y permanentemente. La fotografía y la imagen ejercen –y me atrevería a decir que cada vez más– de herramienta de planificación y gestión de la ciudad desde la reflexión de la mirada. A lo que se suma el valor testimonial de la imagen sobre la ciudad y la arquitectura que ha sido (porque ya no existe), y la que será y existen tan sólo en imagen-render.

3. Caso de estudio: Palacio de congresos de Valencia

3.1. Imágenes de gestión y planificación. Valencia

Como cualquier ciudad Valencia cuenta con fotografías e imágenes que hacen las veces de *ojo sociológico*, arquitectónico y urbanístico. Fotografías que hablan de modos de vida y de comportamientos –y también de gestión– convirtiéndose en *memoria RAM* de la propia ciudad, una memoria práctica con la que pensar el presente. Fotografías que desvelan el porqué de ciertas decisiones urbanísticas motivadas en ocasiones por la propia supervivencia de la ciudad.

Fig. 3 Río Turia, año 1950

Fig. 4 Río Turia, riada del año 1957

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Pero también el pensamiento propositivo sobre la ciudad trae consigo imágenes fallidas sobre la misma, como muestra la propuesta de red de carreteras y vías rápidas *embebidas* en el antiguo cauce del río Turia (la consideramos en este caso *imagen fallida* por el acierto de no haber sido ejecutada). Las imágenes de fotomontaje proponen sueños y ciudades imaginadas, como la del ingeniero Luis Merlo del *tren vertebrado aéreo* en 1975 o la figuración propuesta por Tecpay en 1977 de diversos usos deportivos sobre el antiguo cauce del río Turia, constituyendo en sí mismas imágenes de la posibilidad, de ciudad.

Fig. 5 Propuesta de uso del río Turia

Fig. 6 Propuesta de Luis Merlo, 1975

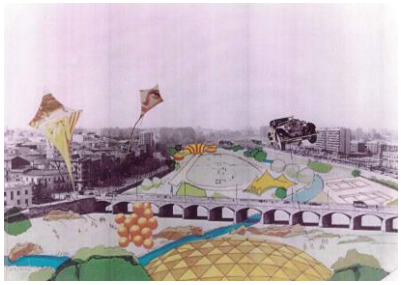


Fig. 7, Fig.8
Propuesta de Tecpay, 1977

Esta breve narrativa visual es un intento de mostrar cómo la imagen ejerce en el pensamiento de la ciudad y sus políticas de gestión y vida. Se suma a ello la imagen digital sintética, la infografía y el render, y reformulamos la cuestión abierta: ¿Qué efectos están produciendo estas imágenes digitales en torno a la arquitectura y la ciudad? Para trabajar sobre ello emplearemos como objeto de estudio el edificio del *Palacio de Congresos de Valencia* del arquitecto Norman Foster

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

3.2. La imagen del palacio y el arquitecto

Imaginemos las múltiples realidades visuales que podrían producirse en torno a una arquitectura, incluyendo la imagen postal que nos ofrece el buscador Google. El edificio del *Palacio de Congresos de Valencia* del arquitecto Norman Foster cuenta con una gran producción en cuanto a fotografía e imagen se refire. En la fase de gestación de proyecto –entre 1993 y 1995– Foster emplea como medio de representación el dibujo, la maqueta y la fotografía de maqueta, que se convierten en herramientas clave para la exteriorización de la imagen de un edificio todavía por existir. Cabe señalar que en esta época –y dado los todavía parcos avances en la representación digital de la arquitectura– la fotografía de maqueta tenía más peso de expresión que el render de la época.

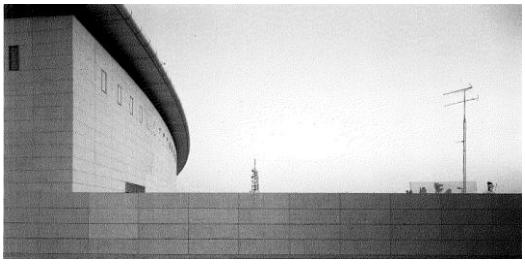


Fig. 9 Palacio de Congresos de Valencia. Manolo Laguillo. 1998

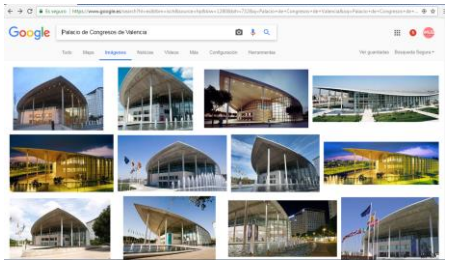


Fig. 10 Palacio de Congresos de Valencia. Google. 2017

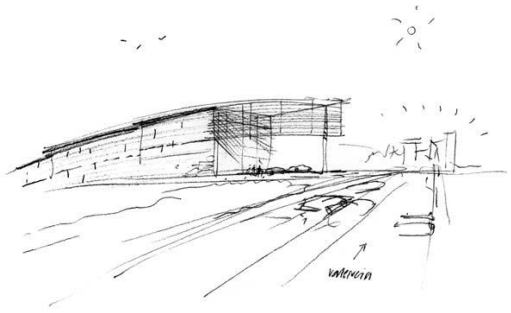


Fig. 11 Palacio de Congresos de Valencia. Boceto de Norman Foster. 1994

Fig. 12 Palacio de Congresos de Valencia. Fotografía de maqueta de Nigel Young. 1994

A todo ello se suma a través de la imagen mediática la fotografía de prensa. Será el periódico *Levante el Mercantil Valenciano* quien obrará la figura mesiánica del arquitecto Norman Foster en la ciudad de Valencia, colaborando a través de sus titulares, noticias y fotografías en forjar un imaginario mediante la construcción de un personaje mediático (Norma Foster), que legitimará y aportará un supuesto sello de calidad a la arquitectura del *Palacio de Congresos de Valencia.* Del orden de unas 40 noticias de las 73 registradas en el periódico el Levante referidas a Foster y su Palacio de Congresos –desde su visita a Valencia en 1992 hasta la inauguración en 1998– configuran el montaje en torno al arquitecto, que no hace más que legitimar un encargo efectuado a dedo por los poderes de gestión política de la ciudad, hasta generar toda una *Fosterfascinación* mediática en torno al arquitecto.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Fig. 13 Suplemento Territorio y Vivienda. Levante. 1995

También la revista especializada de arquitectura documenta y fotografía este edificio de Norman Foster, connotando en algunos casos a la imagen bajo un mensaje sensacionalista, como es el caso del artículo recogido en el nº 34 de la revista AV publicada en agosto de 1994, que recoge estas palabras de la arquitecta valenciana Cristina Grau:

> La popular —en todos los sentidos— alcaldesa de la ciudad, Rita Barberá, ha demostrado saber no sólo de economía doméstica, sino también de economía urbana y, además, de cocina de cinco estrellas. Sabe que hay que tener una buena receta, unos buenos ingredientes elegidos personalmente —la cocina de mercado, y no concursos donde no se sabe qué saldrá al final— y un buen chef. El resultado tiene que ser bueno. Su elección personal del arquitecto —que nunca ha estado en el vaivén de las modas y que por tanto hará un edificio que no se pasará de moda—promete un recuerdo estable en el paladar.

Todo este archivo visual construye la memoria –en imágenes– de la ciudad de Valencia en uan minúscula parte, en torno al Palacio de Congresos, e incide en la construcción del imaginario colectivo de la misma.

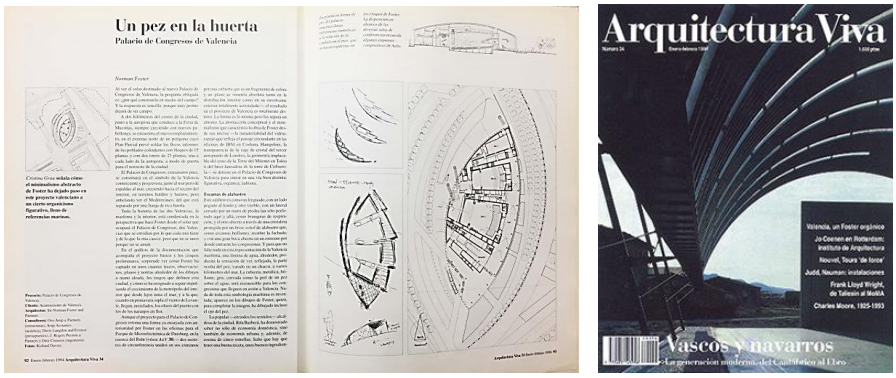


Fig. 14 Revista AV nº 34. Artículo de Cristina Grau

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

La imagen del propio arquitecto es algo que también se vincula al producto imaginativo de su arquitectura: por un lado vemos cómo él mismo, desde la máquina interna que es la firma Foster&Partners aparece como cabeza visible en: películas, documentales, revistas, programas televisivos, etc. Y por si fuera poco en su reciente cuenta de instagram podemos verlo en actitudes domésticas y desenfadadas, saber lo que come Foster y lo que le gusta. Con una media de 5000 me gustas/foto se constata que es una figura mediática y que como tal, su imagen como personaje connota al imaginario de su arquitectura.

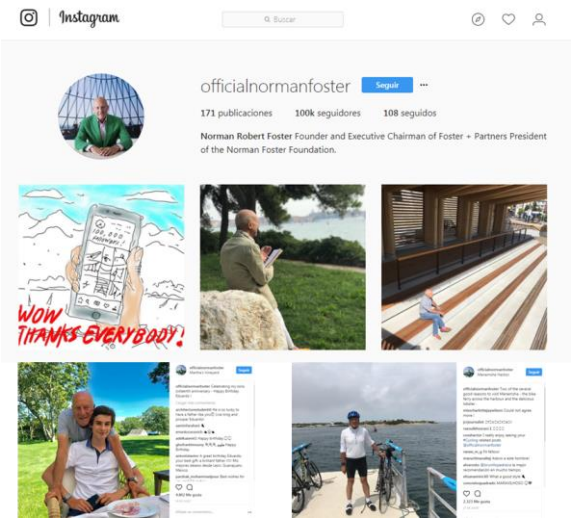


Fig. 15 Instagram Norman Foster

¿Cuánto pesa su edificio Mr. Foster?

Fig. 16 Documental Norman Foster

3.3. El render del Palacio de Congresos

Dando un salto en el tiempo, al 30 de noviembre de 2011, trece años después de la inauguración del Palacio de Congresos de Valencia, aparece publicada en el periódico El Mundo (versión digital) la noticia de ampliación del Palacio de Congresos: «Así será el nuevo Palacio de Congresos de Valencia» diseñado por Norman Foster. Poco interés podría suscitarnos la noticia si no rescatamos las imágenes de archivo en torno al *Palacio de Congresos de Valencia*; desde 1992 —fecha por el que establece el encargo 'a dedo' que la alcaldesa Rita Barberá firmó con Sir Norman Foster— hasta 1998 (seis años más tarde) cuando aparece un amplio reportaje de la inauguración del edificio realizado por reportero gráfico José Aleixandre del periódico Levante bajo el titular: «El Rey ve en el palacio de Foster un símbolo de la nueva Valencia». Esta trayectoria en la historia del edificio y la posterior gestión del mismo influirá inevitablemente sobre la recepción del render en el 2011.

Un escaso texto y un par de imágenes sintéticas ilustran la noticia, no hay maqueta, ni fotografía de maqueta, y se suma el render un vídeo en el que el propio arquitecto Norman Foster anuncia la ampliación del Palacio de Congresos.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

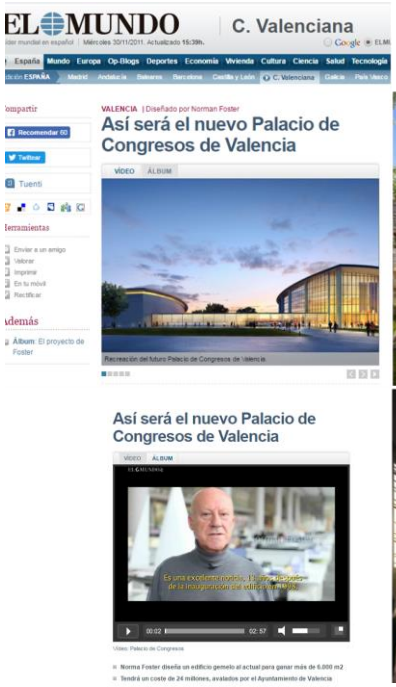


Fig. 17 Imágenes render de la noticia en periódico El Mundo

Fig. 18 Video de Norman Foster anunciando ampliaciaón del Palacio de Congresos

La futura ampliación del *Palacio de Congresos de Valencia* nunca llegó a ejecutarse. Ahora bien, la noticia en torno a la ampliación del Palacio de Congresos y la imagen sintética quedaron (hoy por hoy) en el deseo que marcó su existencia a través de una imagen (render), dentro de un contexto de gestión urbanística en el que la ciudad de Valencia adolecía por muchos frentes. Este hecho nos hace pensar sobre el posible efecto que la aparición de esta imagen-render puede provocar en el presente poniendo sobre la mesa gestiones del pasado. Esta reaparición en formato imagen evoca a la memoria del edificio, pero también imputa en cierto modo a todos los procesos de gestión urbanística que desde los años ´90 hasta la fecha han acontecido en la ciudad. Hablamos en definitiva de todo aquel pasado que un render (ni siquiera una realidad existente) puede provocar y traer a nuestro presente.

Esta idea de *Ramtrip*, un viaje por la memoria RAM de la que habla Miguel Ángel Hernández Navarro, desplazamientos para pensar el presente a través de la revisión de nuestro pasado, posee ese efecto que señala Barthes de *punctum* (1989), o lo que es lo mismo, un cierto movimiento de conciencias y de estados del pasado que vuelven a través de un efecto visual al presente, mediante este render-punctum del Palacio de Congresos. Este poder que tiene la imagen en ciertos contextos, de ejercer en sí misma como herramienta de pensamiento, este viaje al pasado en los estados de la ciudad, ayuda a repensarla para mejorarla. De hecho, estos estados de la cuestión, escenas sobre las que pensar –ejercen en la sociología visual– crean un observatorio urbano improvisado, desde ese mirar prestando atención que tanto demandó Berger.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Esta reflexión abierta sobre la ciudad, sobre los modelos de gestión política y urbanística a través de la imagen, despiertan también consecuencias visuales, como la que se recoge en la publicación *La Huerta de Valencia: evolución, influencia del planeamiento urbanístico y perspectivas* de Víctor Soriano, en la que se muestra cómo el área de Ademúz en el que se inserta el Palacio de Congresos estaba computada dentro de las 15.000 hectáreas de huerta que en los últimos 50 años ha perdido la ciudad de Valencia. Hecho éste que las fotografías de Bernard Plossu y Manolo Laguillo de 1998 ya anunciaban a modo de alerta sobre un paisaje en peligro de extinción, y que hoy día queda constatado.

Fig. 19 Pista de Ademúz, 1998

Fig. 20 Pista de Ademúz, Google, 2017

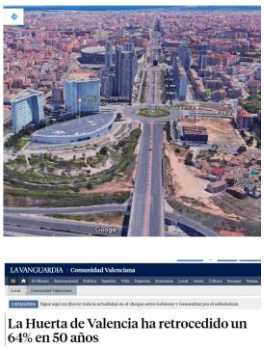


Fig. 21 Noticia periódico La Vanguardia, 2015

Las escenas fijas que aportan la fotografía, el render y la fotografía de maqueta tienen el poder de remover conciencias poniendo el pasado a pulso y el presente en cuestión, generando un observatorio urbano improvisado y abriendo reflexiones en torno a la ciudad y su gestión. Esta imagen imputada –render– casi 20 años más tarde de la inauguración del Palacio de Congresos, despierta el resto de archivo de imágenes de la ciudad, ejerciendo de examen de conciencia de una gestión urbanística que intenta hoy día cicatrizar.

4. Conclusiones

Son muchas las imágenes en la actualidad que generan nostalgia hacia una Valencia que podría haber sido, y no por el deseo de la arquitectura y de la construcción que muestra el render, sino por poner sobre la mesa la importancia de generar un ojo sociológico (Bourdier) urbano que incida directamente sobre las necesidades reales de la ciudad y los ciudadanos. El caso del Palacio de Congresos es tan sólo un ejemplo que se suma a la imagen-falla de la Torre de Comunicaciones no construida de Santiago Calatrava, a la imagen escala 1:1 de la arquitectura del Centro de Investigación Príncipe Felipe —cerrado, y sin presupuesto para la investigación, a la vista aérea de Google Earth que muestra las 170 crestas de hierro del Ágora de Santiago Calatrava posadas y abandonadas, hasta los renders de los rascacielos de acceso a la ciudad. Todas estas imágenes desembocan hoy día en una realidad castrada, de gestiones a medias, de proyectos por terminar, que además, se extienden como metástasis urbanas actuando como señales de un pasado. El render, la imagen, remueve y enciende cuestiones en la gestión de la ciudad despertando nuevamente el archivo de imágenes de nuestro imaginario.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

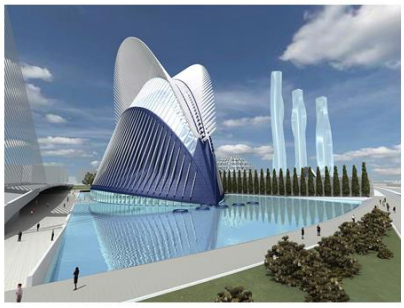


Fig. 21 Render del Ágora de Santiago Calatrava. Ciudad de las Ciencias

Fig. 22 Fotografía del estado del Ágora de Santiago Calatrava. Ciudad de las Ciencias

5. Referencias

BARTHES, Roland (1989), *La cámara lúcida.* Barcelona, Paidós.

BAUDRILLARD, Jean (2000), *El crimen perfecto.* Barcelona, Anagrama.

BAUDRILLARD, Jean (1987), *Cultura y simulacro*. Barcelona, kairós.

BOURDIEU, Pierre, *La fotografía como arte intermedio*, versión electrónica a cargo de Óscar I. Martínez Gómez de la Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales (http://es.scribd.com/doc/7286264/Pierre-Bourdieu-La-Fotografia)

CALVO SERRALLER, Francisco (2006), 'La producción y reproducción mecánica de la imagen'. *El Arte Contemporáneo*. Madrid, Taurus-Santillana.

FONTCUBERTA, Joan (2016). *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía.* Barcelona, Galaxia Gutenberg.

LYNCH, Kevin, *The image of the city* (Harvard-MIT Joint Center for Urban Studies Series)

PALLASMAA, Juhani, (2014), *La imagen corpórea. Imaginación e imaginario en la arquitectura.* Barcelona, Gustavo Gili

SONTAG, Susan (2010), *Sobre la Fotografía*. Barcelona, Liberdúplex.

VIRILIO, Paul, (1998), *La máquina de visión.* Madrid, Ediciones Cátedra S.A.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE FOTOGRAFÍA

Congreso Internacional sobre Fotografía
UPV, 5 y 6 octubre 2017

Doi: http://dx.doi.org/10.4995/CIFo17.2017.7044
ISBN: 978-84-9048-604-7

La permanencia del oficio fotográfico

Martín Fernández, Diego[a] y Martín Segura, José Aureliano[b]

[a] Profesor Escuela de Arte de Algeciras (Cádiz). Investigador, Universidad de Barcelona, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Diseño e Imagen, dmartinfernandez@gmail.com y [b] Profesor del Departamento de Organización de Empresas de la Universidad de Granada. Investigador del Grupo Innovación, Sostenibilidad y Desarrollo Empresarial (ISDE), aurelianomartin@ugr.es

Abstract

"When we suspect that something is soon to be lost is when we start talking about it" (Laguillo, 1995:20). More than 2,000 years ago the philosophers asked what would happen to the philosophy schools if the profession of philosopher was lost. Now we would have to ask if we are losing the profession of photographer?

In effect, since the emergence of new technologies the profession is no longer understood in the same way as it was in the past. In fact, the evolution of photographic technique is constantly developing with forms and uses profoundly different to those of the past, which creates new habits in the profession.

Overcoming these technical questions is something that, without a doubt, represents an advantage that must be considered, given that what is now starting to differentiate professionals is more of a conceptual issue than a mechanical ability. But we cannot lose sight of the fact that even today the new digital photographic system still rests on everything that had already been done in the photochemical system. Therefore, neither can it be stated that the methods of work have drastically changed.

This article does not question the fact that digital photography has meant an increase in the advantages over the disadvantages of the earlier system. It does not even refute that there has been a technological improvement on the technical knowledge previously only enjoyed by expert photographers using the photochemical system.

What is proposed in this study is the need to defend a photography profession based on an in-depth knowledge of the technique, which can then be used as the photographer desires. For that, the photographer of today must determine that control over their work lies in not allowing the camera to act alone. Because no matter how precisely and exactly the technology is constructed, the objective of the photographer is to use it consistently, until understanding its idiosyncrasies and finally making it their own. That is the appropriate way to achieve an ideal "negative" that

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

recreates the atmosphere in which the photograph was taken, and forms the basis for subsequently achieving a good piece of work.

Owing to the complexity of the subject, different methods have been followed that have strengthened the hypothesis. Starting from a thorough biographical revision, from the experience of the author himself, carrying out a comparison between the answers to a set of questions around three issues -the essence of photography, good practice and its guidelines and the emergence of the digital system-, through the nominal group technique and in a series of interviews with Spanish professionals directly involved in the photographic sector and who have experienced this transitional phase between photochemical and digital from different spheres (distributors, professionals, gallery owners, collectors or theorists, among others).

Keywords: Photography, Art Education, Teaching Methods, Technology Education, Discipline.

Resumen

"Cuando se sospecha de la inminencia de la pérdida de algo es cuando se comienza a hablar de ese algo" (Laguillo, 1995:20). Hace más de 2.000 años los filósofos se preguntaban sobre qué ocurriría con las escuelas de filosofía si se perdiera el oficio de pensar. ¿Habría que preguntarse ahora si se está perdiendo el oficio de fotógrafo?

Efectivamente, el oficio entendido como antaño ha cambiado desde la irrupción de las nuevas tecnologías. De hecho, la evolución de la técnica fotográfica se desarrolla continuamente con formas y usos profundamente distintos a los anteriores, lo que crea nuevos hábitos en la profesión.

Esa superación de las cuestiones técnicas es algo que, sin duda, supone una ventaja que hay que considerar, puesto que lo que ahora empieza a diferenciar a los profesionales es más una cuestión conceptual que una destreza mecánica. Pero no se puede perder de vista que aún hoy el nuevo sistema digital fotográfico está recostado sobre todo lo que ya se hizo en el sistema argéntico. Por lo tanto, tampoco se puede afirmar que los métodos de trabajo hayan cambiado drásticamente.

Este artículo no cuestiona que la fotografía digital haya supuesto un incremento de las ventajas sobre los inconvenientes del sistema anterior. Ni siquiera rebate que haya habido una superación tecnológica sobre los conocimientos técnicos de los que tan solo gozaban los maestros fotógrafos del sistema fotoquímico.

Lo que se plantea en este estudio es la necesidad de defender un oficio fotográfico basado en el conocimiento profundo de la técnica para luego usarla como se quiera. Por eso, el fotógrafo actual se debe proponer que el control sobre ella resida en no dejar actuar sola a la cámara. Porque, por muy precisa y exacta que sea la construcción de su tecnología, la meta del fotógrafo es usarla con constancia hasta conocer su idiosincrasia y hacerla finalmente suya. Ese es el modo adecuado con el que lograr obtener un "negativo" idóneo que recree el clima en que se tomó la fotografía y con el que alcanzar un buen trabajo posterior.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Debido a la complejidad del asunto, se han seguido distintos métodos que han reforzado la hipótesis. Partiendo de una profunda revisión bibliográfica, de la experiencia del propio autor, realizando una comparativa entre las respuestas una batería de preguntas en torno a tres cuestiones -la esencia de la fotografía, el buen hacer y sus reglas y la irrupción del sistema digital-, mediante la técnica de los grupos nominales y en una serie de entrevistas con profesionales españoles directamente vinculados al sector fotográfico y que han vivido esta fase de tránsito entre lo fotoquímico y lo digital desde distintos canales (distribuidores, profesionales, galeristas, coleccionistas o teóricos, entre otros).

Palabras clave: Fotografía; Educación Artística; Método de Enseñanza; Tecnología de la Educación; Disciplina.

1. Introducción

Hoy en día, la preocupación por aprender la técnica fotográfica no resulta suficiente, especialmente por la simplificación que ha provocado la propia evolución tecnológica. Los aparatos fotográficos están construidos con electrónica tan refinada que cualquiera puede usar la cámara ayudado por unas instrucciones, con resultados aceptables -hasta un niño puede usarla sin fallar desde el punto de vista técnico-.

Pero no por ello se debe caer en el error de pensar que una fotografía realizada desde un dispositivo móvil es válida porque lo es el concepto que representa. El trabajo de un profesional es más especializado y cualificado que el de un operario que fotografía con su teléfono móvil.

Por lo tanto, la nueva situación obliga al profesional a ser una persona con una formación avanzada técnicamente y, sobre todo, si quiere conseguir una ventaja respecto al resto de competencia, la diferencia va a estar en la preparación artística, creativa, intelectual, en el manejo de los conceptos y en el discurso de las ideas.

Aún así, el medio fotográfico se puede convertir en una dificultad cuando no se consigue llegar a la fotografía que se desea, ya sea por incapacidad o porque el operador se ha equivocado de herramienta de expresión. Es imposible dominar el medio completamente. Razón por la hay que hacer todo lo necesario para reconducir las acciones del profesional, bajo una única intención: enriquecer los conocimientos. Por eso, un fotógrafo concienciado[1] se adaptará al trabajo a realizar, eligiendo previamente el material más adecuado al mismo, ya sea una caja de zapatos con estenopo o un chasis digital.

Al caso, los docentes tenemos la responsabilidad de educar a las nuevas generaciones de profesionales bajo un tratamiento preventivo de las futuras imágenes fotográficas. Y esto ocurre porque la fotografía representa un proceso mental muy severo, que requiere de todas las energías del operario aún cuando se tenga la técnica dominada. Por lo tanto, un trabajo importante del fotógrafo es usar lo suficientemente su imaginación como para producir fotografías informativas, improbables, no redundantes y, en definitiva, no descubiertas dentro del programa de la cámara.

[1] La *areté (ἀρετή)* que definía Platón en su obra "El Banquete", como la aspiración a la calidad que impulsará al artesano a progresar, a mejorar antes que a salir del paso con el menor esfuerzo posible (Sennett, 2009:36).

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

De ahí el interés que se le da en este artículo a la labor del que enseña fotografía. No solo como maestro o profesor, sino también como guía con suficiente bagaje visual como para aleccionar en lo estético y ofrecer, partiendo de un estudio compresivo de la teoría y de la interpretación de los manuales, una visión práctica. En definitiva, se apuesta por convertir al docente en un entrenador que estimule, que haga preguntas, que valore críticamente los resultados puestos en práctica y que ayude a construir con la fotografía un modelo contrario al simple registro mecánico.

2. Objetivos

- Comprobar si la transformación que ha sufrido el oficio es fruto del desarrollo tecnológico actual y, consecuentemente, de una mentalidad nueva generalizada entre la población de casi todas las generaciones.
- Dilucidar si las comodidades técnicas que ofrece la fotografía actual han provocado en el autor un relajamiento sobre el control de las herramientas, las técnicas y las creativas, propias del medio.
- Conocer así hasta qué punto existe una despreocupación de la parte artesanal en beneficio de la estética y si está justificada.
- Buscar qué les interesa a los fotógrafos con mentalidad digital de los métodos tradicionales, para argumentar de manera objetiva qué se pretende conseguir de/con la cámara.
- Comprobar si resulta necesario seguir también en la actualidad ciertas recomendaciones metodológicas que en algunos casos irán contra la tecnología y forzarán prescindir de algunos de los avances técnicos de las cámaras actuales.
- Interpretar si la manera de trabajar en lo digital mejoraría desde una postura tradicional.

3. Desarrollo de la innovación

Si se comparan los conocimientos que requería el oficio de un fotógrafo en el siglo XIX con los que requiere hoy, se puede observar que el grosor de ese oficio ha disminuido muchísimo.

El oficio del que gozaban los fotógrafos profesionales en el sistema fotoquímico estaba basado en una ventaja sin competencia: el dominio de la técnica como una ciencia misteriosa. No existía tanta posibilidad de manipulación posterior o de corrección. Por eso lo más importante para el profesional era el manejo de la tecnología fotográfica y la química.

Pero actualmente, el avance tecnológico y, en consecuencia, el desarrollo de los automatismos, han restado importancia al maestro. Es más: el uso cada vez más intuitivo y sencillo de las cámaras ha provocado que se infravalore el conocimiento del manejo técnico de la cámara.

Carlos Cánovas contaba en su conversación para esta investigación que algo parecido ocurrió en los años 70[2]. Los fotógrafos españoles de la generación anterior se preocupaban más por la idea que por el aspecto de las

[2] Recordemos que Rosalind Krauss fundó en Nueva York la influyente revista 'October', de clara tendencia posmoderna. De ella surge un grupo de artistas nacidos en los años 40, con un discurso en torno a la realidad de los medios de comunicación, la apropiación o la simulación. En 1975 se inaugura en el George Eastman House la exposición 'New Topographic', que muestra una manera diferente de percibir el paisaje, opuesta en muchos sentidos a la tradicional, a la de los clásicos americanos (Adams, Weston, etcétera). De repente, el paisaje es algo que se percibe bajo una serie de pautas que cambian. Pero ese mismo año, la primera cámara digital se fabrica de manos de Steven Sasson, quien llevaba trabajando más de 35

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

copias en papel. Pero tras ellos, surgió una nueva tendencia que reivindicó el manejo adecuado del medio técnico.

No obstante, la idea principal de este trabajo no es reflexionar sobre lo ya debatido. Ni tan siquiera anticiparse a la realidad (Laguillo, 1995). Sino conocerla intentado demostrar qué es lo que está ocurriendo en la actualidad fotográfica, aunque desde distintas perspectivas metodológicas aplicadas a la realidad. Por eso se buscó una hipótesis objetiva y no solo una sospecha propiciada por la experiencia del autor. A la que se sumó un intenso trabajo de campo para intentar entender cómo los fotógrafos se relacionan con el equipo y con el mundo, no solo desde una revisión bibliográfica, sino también desde la indagación sociológica sobre el estado de la fotografía vinculada al arte, la tecnología y la profesión en este momento, siguiendo varias metodologías distintas.

Comenzamos diseñando el cuestionario estadístico 'El valor de una fotografía', que se situó en una plataforma on line dirigida por grupos a profesionales del sector, incluidos docentes de la especialidad, alumnos de los últimos cursos en centros oficiales o no oficiales que enseñan la especialidad de fotografía y a aficionados comprometidos. De manera paralela, se procedió a conocer a la población objetivo porque se contactó con fotógrafos profesionales, tiendas especializadas, asociaciones, agrupaciones o plataformas que se ofrecieron a responder y exponerla también en sus redes sociales. Se avanzó además con los jefes de los departamentos de Fotografía de las Escuelas de Arte de toda España (públicas), centros privados y facultades de Bellas Artes que imparten la especialidad fotográfica. En este caso, con la intención de que facilitaran dicho enlace a sus alumnado de cursos avanzados (en su mayoría entre 20-25 alumnos) y al profesorado de fotografía del centro (entre 4 y 5) (Santos, 1999:89).

Además, se grabaron una serie de conversaciones individuales con expertos del sector, en torno a una batería de preguntas a la que igualmente contestaron varios estudiantes del último curso de fotografía y recién titulados agrupados en distintas sesiones. Y aunque para ambos grupos se siguieron dos métodos distintos de recopilación de datos cualificativos, sus afirmaciones y discrepancias coincidieron en un alto porcentaje. Por esa razón se decidió unificar la información obtenida en las diversas sesiones seguidas para ambos métodos en un solo análisis.

Una vez iniciado nuestro análisis, nos planteándonos qué significa ser fotógrafo en la actualidad. Tanto para los expertos con los que se conversó individualmente, como para los estudiantes del último curso de fotografía y los recién titulados, que participaron en este estudio, contestaron que en el terreno que compendia lo artístico, estético y filosófico, la fotografía es un medio de creación de imágenes con el que el operario expresa a través de su mirada un tema cualquiera a otras personas. En la mayoría de los casos, es una herramienta para desarrollar aspectos interiores que con otros medios no podría expresar.

Mientras que en el terreno profesional, la fotografía empieza siendo una curiosidad con la que experimentar e investigar. Poco a poco pasa a ser una afición más profunda, unida a la pasión. De hecho, si se cuenta con otra profesión bien remunerada, los aficionados suelen experimentar mucho más -parece ser que son los motores de la industria porque consumen más tecnología nueva que los profesionales-. Hasta que se convierte en un oficio que se desempeña de la mejor manera posible y que permite obtener unos rendimientos económicos tras cumplir un encargo.

No obstante, aunque se convierta en profesión, se insiste en la idea de que siempre contiene parte de las fases anteriores: la pasión o placer con la que se trabaja y la curiosidad con la que se hacen pruebas. Con lo cual, se aprecia el hecho de investigar como si se es un aficionado, aunque se haga un trabajo profesional.

---

años en el laboratorio de investigación de la compañía Kodak. Quién iba a pensar en ese época que ese sería el final del incuestionable modelo de negocio analógico de Kodak.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

C. Wright Mills (en Sennett, 2009:40-41) decía que "un trabajador con sentido artesanal se compromete con el trabajo por el trabajo; la habilidad se desarrolla con el proceso de trabajo; el trabajo se relaciona con la libertad para experimentar; por último, en el trabajo artesanal, familia, comunidad y política se miden en función de los patrones de satisfacción interior, coherencia y de experimentación".

Por lo tanto, los propios usuarios, más o menos profesionales, ya contemplan al fotógrafo como un artesano a pesar de que, como bien añade Sennett (2009:41) "existan un conjunto de fuerzas sociales que desplazan estos problemas fundamentales a la periferia".

El artesano se dedica a hacer bien su trabajo por el simple hecho de hacerlo bien. No solo por su habilidad manual, sino también por su compromiso a través de la práctica, la experiencia y la formación. Por eso un artesano, nunca puede separar la mano de la cabeza, la técnica de la ciencia, o el arte del oficio. Porque a medida que se progresa, la técnica ya no es una actividad mecánica. Sino que se puede pensar en ello con más profundidad.

Resulta curioso saber que la definición de técnica tiene su origen en la palabra arte. Los griegos usaban el término 'ars' (el arte) como raíz etimológica de 'téchne' (la técnica), para designar una habilidad mediante la cual se transforma una "realidad natural" en una "realidad artificial".

Pero la 'téchne' no es una habilidad cualquiera, sino aquella que sigue ciertas reglas. Por eso la definición se extiende a explicar también la palabra 'oficio'. Y en general, se puede decir que la 'téchne' engloba la serie de reglas por las que se consigue algo.

Todo profesional primero debe saber diferenciar que existen unas reglas de manual de fotografía hechas para los aficionados para que una vez conocidas, pueda marcar sus propias consideraciones o las que vienen impuestas por el encargo, la experimentación, el bagaje y la experiencia que se haya tenido con los materiales y herramientas.

Por lo tanto, no se puede hablar de la existencia de ninguna regla a priori sino de consideraciones dictadas por la lógica, para cada cámara, para cada pretensión y para cada encargo. Estas consideraciones se argumentan en que cuando se actúa como profesional, se debe ofrecer el máximo de información de la manera más clara posible.

No obstante, con la evolución tecnológica y los automatismos, se habla de una libertad programada que resulta por tanto relativa. Esto ocurre porque la cámara responde a las intenciones del fotógrafo pero estas intenciones funcionan de acuerdo con el programa de la cámara. Los automatismos de las cámaras digitales provocan que el fotógrafo solo pueda captar aquello que esté inscrito como apto en el programa de la cámara. Esta evolución parece apuntar que el desarrollo de la propia herramienta técnica reduce a un papel lúdico la labor del fotógrafo y lo separa de un trabajo industrial -el de producir-.

El 'automatismo' caracteriza a las máquinas capaces de conducirse a sí mismas según ciertas normas dadas, variadas y flexibles, sin que haya más intervención humana que la de la construcción de la máquina y su puesta en funcionamiento.

Ese funcionamiento de un mecanismo por sí solo, mediante la ejecución mecánica de actos sin participación de la conciencia, deriva del avance tecnológico y busca dar su uso máximo a la máquina, ahorrando esfuerzo y siguiendo unas reglas técnicas fijadas a base de repetición por el propio oficio. De este modo, aspira a transformar una realidad natural en una realidad artificial.

Descartes apuntó que lo que diferencia al ser humano de los animales es la consciencia y la intención de la que carecen el resto de seres, que sí son autómatas y responden de forma mecánica a las excitaciones externas. Por lo tanto, el fotógrafo interviene en la imagen porque actúa de manera consciente frente a los automatismos o las reacciones impulsivas de los animales.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Si se enlaza esta explicación con la teoría sobre los 'funcionarios' de Flusser, el desarrollo de los 'automatismos' en todo aparato ha supuesto lo contrario para el 'trabajador' que para el 'jugador'. Las llamadas herramientas inteligentes sustituyeron el trabajo humano, le emanciparon de la tarea de 'informar' y le ofrecieron libertad para 'jugar'.

La evolución de las cámaras ha provocado que el aparato haya dejado de tener protagonismo para cederlo a los programas que lo controlan. En este sentido, la importancia social del desarrollo de los aparatos se encuentra en que con manipulaciones cada vez más simples, se consigan resultados complicados.

Cualquier creador de imágenes técnicas, incluido el fotógrafo, se ha convertido en un mero usuario de los medios técnicos puestos a su disposición. Y como si los automatismos de la cámara fotográfica hubieran surgido gracias a un feedback entre la industria del sector y el fotógrafo, la industria se dedica a crear cámaras que producen imágenes convencionales según un código establecido en su programa. Mientras la industria ha reducido de manera paulatina las posibilidades de esas manipulaciones incluyendo automatismos hasta provocar que no sea necesario ni el uso de instrucciones para manejar las cámaras, considera una manipulación que el fotógrafo use el aparato fuera de esos parámetros.

Una ampliación considerable de las posibilidades de acción por medio de atajos técnicos que se traducen en muchas ocasiones en una pérdida de todo esfuerzo o interés del profesional, tal y como ocurrió con la película Kodak de Eastman, porque el resultado se obtiene con mucha facilidad.

Sin embargo, no se puede afirmar rotundamente que esta producción de imágenes carezca de expresión. Ni que el uso de los automatismos sea incorrecto.

Rubén Morales dijo en su conversación para esta investigación que los automatismos "no son solamente comodidades de la fotografía digital, sino en todas las facetas de la vida. Si tú estás un poco justo en algo y hay un avance tecnológico que te facilita poder llegar ahí donde no puedes llegar, eso siempre te viene bien. Otra cosa es que te está privando de poder investigar […] Hoy en día, uno decide que quiere ser fotógrafo prácticamente en el momento en el que se compra la cámara. Es todo tan inmediato que es normal que te tengas que fiar de los automatismos de la cámara porque lo tienes todo cogido con pinzas. Además ves que en automático te hace las fotos muy salvables. Y con los móviles ya, ni te digo"(sic.).

Con el marco de esta disyuntiva, Vilém Flusser ya planteó que el fotógrafo tiene que debatirse constantemente entre dos opciones: la de reconocerse funcionario del aparato y someterse a su rutina, o la de rebelarse y defender su libertad digna, opuesta al programa. Considera así que está en manos del fotógrafo la opción de buscar las bases esenciales, tanto en la técnica como en la imaginería, que obliguen al aparato a hacer lo que no quiere o no puede hacer porque no esta inscrito en su programa. Es decir, lo que no abarca su función reproductiva.

Al fin y al cabo, no se puede obviar que el método que constituye la base de toda mecanización es asombrosamente simple: la mano humana. Todos sus movimientos tienen raíz en la mente. Pero la mano es inadecuada para trabajar con precisión matemática y sin pausa. Puede ser adiestrada, pero no puede permanecer invariablemente activa. Por eso, según Sigfried Giedion (1978:62-63), la mano no está preparada para automatizarse, porque sufrir automatización contradice totalmente lo orgánico (algo que se basa en el crecimiento y el cambio).

4. Resultados

Dicho todo esto, podríamos señalar que el sistema digital ha facilitado las tomas en apariencia, porque ahora el uso de la cámara resulta muy intuitivo. Por lo tanto, quienes se dedican actualmente a la fotografía se han igualado en cuanto a conocimientos técnicos con los fotógrafos formados en el sistema anterior.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

El proceso ha cambiado porque antes, la fase anterior era la importante –el carrete lo gestionaba el laboratorio-, mientras que hoy en día, después de la toma viene un proceso de ajuste. Dejando que gran parte del trabajo empiece tras haber disparado, cuando el fotógrafo tiene que ir al ordenador, descargar las imágenes, editar, seleccionar, gestionar el color de los archivos y de las copias –si se hace-.

Sin embargo, cada vez hay más programas que pueden automatizar con un determinado éxito ese oficio de ajuste, tanto en la posproducción como en la impresión. Por lo tanto, en la medida en que ese éxito técnico automatizado aumenta, la misión del oficio del fotógrafo disminuye.

Una afirmación que nos cuesta mucho hacer a los fotógrafos porque, gracias a ello hay aficionados que pueden llegar a realizar buenas fotografías sin poseer necesariamente conocimientos técnicos. Ya que poseen cierto conocimiento de la materia, pero la practican de manera no profesional dejando en manos del programa el resultado final y que ese buen resultado suela responder a aspectos como el azar o el bagaje visual y no al seguimiento de un método técnico.

No obstante, aunque el beneficio ha aumentado para el aficionado y, por lo tanto, la fase posterior puede ser considerada más importante, a nivel profesional podemos seguir afirmando que ambos procesos siguen siendo igual de importantes. Porque los resultados del estudio inciden en que con el sistema digital ha habido un retroceso en la necesidad de seguir un proceso fotográfico concienzudo, pero afortunadamente aún no se ha perdido del todo. Todavía dentro del mundo digital hay mucha gente que es consciente de que la ventaja que puede tener el sistema digital reside en saber aprovecharlo con cabeza. Es decir, adaptar lo mejor del sistema anterior al nuevo.

Como dijo el fotógrafo Elliott Erwitt (Wang, 2015:80): "A good black-and-white print from a good negative is a very satisfying object, if the picture is good. If the picture is not good, it´s just a piece os paper".

No se debe olvidar que si se quiere controlar de verdad un flujo completo de trabajo en digital, se requieren conocimientos altamente complejos. Además, la profesionalización se diferencia de la afición en que está protagonizada por profesionales que se han habituado a resolver ciertos problemas y saben en qué momento elegir con precisión para conseguir el máximo beneficio, optimizando el tiempo que le dedican a ese trabajo. Y este estudio intenta demostrar que en el oficio de fotógrafo hay que saber obtener imágenes bien resueltas, dominar los elementos y las herramientas con las que se trabaja, lograr que el tema -contenido y presentación- no tenga ningún secreto para el autor, y evitar así cualquier posible reproche o duda sobre la profesionalidad con la que se ha actuado.

En definitiva, las ventajas del sistema digital en cuanto a que el proceso sea más sencillo, revisable e instantáneo, han provocado que la fotografía esté más expuesta al accidente y al ensayo/error y que se piense que todo se puede arreglar posteriormente.

Esta situación es diferente para quienes pasaron por el proceso anterior –no tanto para los nativos digitales-, pero no por ello necesariamente negativa. Lo que se plantea es que ha provocado una confianza –no tanto desidia- en la fase anterior al disparo, porque se sabe que se puede repetir cada toma, y que se le preste mucha más atención al proceso de postproducción.

Pero según los datos recogidos en el análisis estadístico, se corrobora que el nuevo sistema ha provocado una confianza en la fase anterior al disparo, pero no tanto una desidia porque los fotógrafos siguen siendo conscientes de la importancia de dos aspectos: experiencia y formación. Es decir, conforme aumenta la experiencia, el valor sobre el control técnico va decreciendo.

Si observamos dicho estudio estadístico, comprobamos que a pesar de que la máquina fotográfica sea cada vez más intuitiva y sencilla, se percibe un alto porcentaje de usuarios formados oficialmente en la especialidad o en

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

estudios relacionados con la imagen (*Tabla I*). Además, el interés por seguir formándose lo evidencian más del 82 % de los encuestados. Por lo tanto, el número fotógrafos autodidactas es menor y la importancia del docente guía se incrementa.[3]

Tabla I. Realización estudios relacionados con fotografía (P.7)

Estudios relacionados con fotografía

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	si	329	72,5	75,1	75,1
	no	109	24,0	24,9	100,0
	Total	438	96,5	100,0	
Perdidos	no contesta	16	3,5		
Total		454	100,0		

Dicho posicionamiento hace referencia a que el fotógrafo sea más consciente de su capacidad técnica, de percepción, de intuición y sensibilidad.

Al trasladar esta idea al uso del sistema digital, todo control previo a la toma ahorra tiempo de postproducción con los programas de edición. Y trabajar de este modo significa valorar que cuanta más información se tenga desde el principio, el resultado será de más calidad.

De hecho, parece que esto último aún se sigue valorando bastante entre los fotógrafos. Con lo cual, podemos afirmar que sigue importando de manera positiva el control sobre los aspectos de la fase previa al proceso, sobre todo entre los que han trabajado en el proceso fotoquímico.

Es más, resulta curioso que uno de los resultados obtenidos sea que hoy en día, los fotógrafos más jóvenes afirman que entre quienes han trabajado con ambos sistemas se nota una seguridad para manejar cualquier herramienta fotográfica, en comparación con los que han entrado directamente en la fotografía desde el mundo digital sin haber hecho nunca nada en fotoquímica[4].

Por lo tanto, la importancia de estos datos estadísticos es que sitúa con ventaja a los autores que poseen un bagaje y un conocimiento almacenado tan grande de la fotografía, porque hace que sospechen lo que pasa en la cámara. Por eso, los profesionales que se entrenan en el oficio desde las escalas anteriores, controlan mucho mejor todas las fases del proceso fotográfico. Porque disparan menos y son más conscientes a la hora de controlar la situación en el momento.

[3] Se deduce que entre ellos nos encontramos con gran número de aficionados serios que, a pesar de carecer de un método profesional, ha participado durante doscientos años en la evolución de la tecnología y han aportado nuevas visiones creativas. Sin embargo, también ha sido el responsable de un incremento del intrusismo al afrontar la labor de un profesional sin serlo y aprovechar las facilidades de los avances tecnológicos.

[4] Pep Benlloch afirmaba que los que vienen del mundo de la película son un poco más conscientes y se van relajando, pero poco a poco. Sin embargo, los que empiezan ahora directamente ya no lo tienen en cuenta, aunque siempre habrá gente que quiera ser muy exacta a la hora de medir la luz porque prefieran que se retoque poco.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Con lo cual, los resultados nos dirigen hacia la necesidad de concienciar a los fotógrafos de que es necesario reposicionar la acción de fotografiar en el lugar que le corresponde: en el proceso, fortalecer las ideas previas a la toma y las estructuras de trabajo, más allá de la tecnología. Reflexionar más y confiar menos en la postproducción, para que vuelva a tener su sitio en el proceso fotográfico: como una herramienta.

De este modo la calidad técnica -en técnicas de postproducción, sobre el aparato, etc.- volverá a estar al servicio del discurso que se quiere construir, sin que interfiera en la lectura de la imagen.

Pero la calidad en este caso, no significa que la imagen esté completamente enfocada, nítida, con una escala de tonalidades completa o que siempre haya que disparar en –raw. Se pueden fotografiar imágenes movidas, técnicamente adecuadas al discurso. Del mismo modo que hay trabajos que se pueden disparar en menor resolución, como prensa diaria o el portal de una web de actualidad.

Valentín Sama decía en su conversación para este artículo que "¡Con una cámara para película, se pueden hacer fotografías malas. Y con una cámara digital se pueden hacer fotografías malas, en mucha más cantidad y de forma mucho más rápida!".

De hecho, algo profundamente debatido, tanto en alguna conversación como en las sesiones de los grupos nominales es que una vez que se controla bien la capacidad técnica, de percepción, de intuición, de sensibilidad, también se podrán captar escenas muy fugaces que se escaparían usando automatismos.

Lo que resulta una práctica inadecuada es aquella que se basa en obviar todos los requisitos técnicos bajo la creencia de que luego se pueden solucionar. El problema es que la facilidad para poder corregir los errores puede provocar incluso entre los profesionales un relajamiento en los primeros pasos del trabajo. "Eso déjalo que ya lo quito luego". En este caso, se trata de una mala praxis que al final generará problemas, porque hay cosas que todavía no se pueden resolver bien.

No por ello se debe caer en el error de que una fotografía realizada desde un dispositivo móvil es válida porque lo es el concepto que representa. El trabajo de un profesional es más especializado y cualificado que el de un operario que fotografía con su teléfono móvil. Por eso, el fotógrafo concienciado se adaptará al trabajo a realizar, eligiendo previamente el material más adecuado al mismo, ya sea una caja de zapatos con estenopo o un chasis digital.

Sobre todo, se considera inadmisible que, aun teniendo la fortuna de que la técnica es suficientemente sencilla, se cometan errores de principiante, como exponer o revelar incorrectamente, por negligencia y falta de aplicación o interés.

Una idea que planteamos porque parece que la imagen digital ha incitado a que las fotografías se realicen siguiendo pasos básicos e intuitivos en la toma y edición de las imágenes, lo que ha facilitado que cualquier usuario pueda captar instantáneas sin complicaciones. Sin embargo, aunque estas facilidades han mermado la libertad del fotógrafo, que ve condicionadas sus intenciones a las posibilidades que le permita la programación de la cámara, esta disminución del esfuerzo no significa que el operario deba acomodarse. Puesto que cuando los medios técnicos se simplifican para aprenderse con rapidez, se debe aplicar toda la energía intelectual a otros aspectos del mismo proceso, con los que lograr ser igualmente productivos.

El fotoperiodista Ken Hackman explica en el libro 'From darkroom to daylight' que muchos de los nuevos fotógrafos no se dan cuenta de que una fotografía digital se hace igual que una fotoquímica: pensando previamente al disparo lo que quieres obtener. Por eso hay demasiados jóvenes haciendo boberías visualmente.

Recuperar la metodología del "buen hacer" fotográfico comienza afrontando que el uso de una cámara digital supone una invitación al disparo inconsciente, como si se tratara de una ametralladora. No obstante, aunque este nuevo sistema inste a captar las escenas sin sentido ni disciplina, existe una conducta originada en el uso de la

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

cámara fotoquímica, contraria a esa mala praxis, y que consiste en trabajar como quien tiene un carrete de treinta y seis tomas. Es decir: para que el acto de fotografiar sea algo consciente, construido a partir de objetos que sean útiles a la imagen que se desea hacer y en la que se componga con los espacios y elementos visuales que no existían previamente, hay que pensar como si se usara una cámara analógica.

El sistema digital enseña a los nuevos usuarios una mala costumbre: empezar a editar tras el disparo, mirando la pantalla de previsualización y borrando las fotografías que no interesan[5]. Ese gesto contrario al del sistema fotoquímico que impedía tomar decisiones sobre la imagen hasta su revelado, aleja al fotógrafo de la atención sobre lo que está ocurriendo en la escena y lo acerca al automatismo. Ocurre porque disparar es un acto mecánico automático que nada tiene que ver con fotografiar. Por tanto, igual que gritar no es cantar, o el hecho de pulsar las teclas de un piano no significa interpretar música, fotografiar abarca un conjunto de acciones que hacen necesario aprender del oficio, entre las que está el hecho de disparar.

Además, quienes más claramente han vivido la fase de tránsito de un sistema a otro, dedicados profesionalmente a la fotografía, actualmente consideran igual de importantes la fase anterior y posterior al disparo. Manifiestan así una clara aceptación del sistema digital, rechazan el sistema fotoquímico y consideran lo digital de manera muy positiva porque marcan que "en su práctica fotográfica usan exclusivamente el sistema digital", que "usan habitualmente la cámara digital" y porque tras la toma, "sí realizan tratamiento informático". Suelen apreciarlo como un proceso completamente distinto al analógico, con resultados que poco tienen que ver con el anterior. Además, marcan que comparando ambos sistemas "ni han mejorado, ni empeorado uno respecto al otro". Y que generalmente, en su actividad fotográfica "la fase anterior es igual de importante que el previo" o que "la anterior es más importante" (*Fig. 1*).

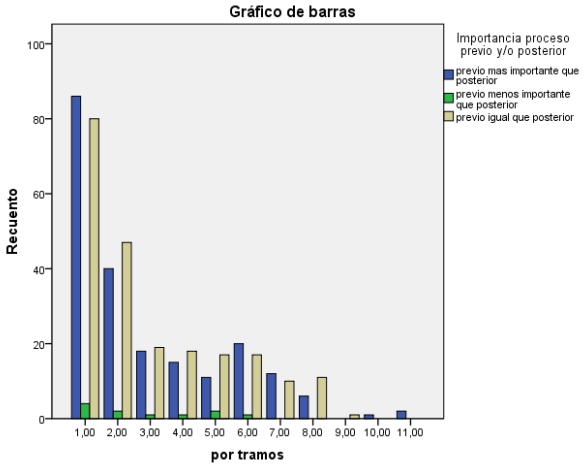


Fig. 1. Grado importancia fase anterior y posterior a la toma (P.35+Factor Clave 3)

Sin embargo, los nativos digitales y los que tienen más experiencia, aceptan de manera favorable el nuevo sistema, aunque sin llegar a perder de vista el proceso anterior, señalando que "en su práctica fotográfica usan más sistema digital que tradicional".

Pero ¿cómo hacer que la gente confíe menos en la posproducción y más en la toma? Se trata de recalcar que las cámaras digitales son grandes productoras de *spam* fotográfico y que no es necesario disparar cientos de fotos

[5] Los últimos modelos de cámara Leica, como M60, ha empezado a tener en cuenta esta cuestión, eliminado la pantalla de previsualización.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

para editar -entre las que tal vez no esté la buena-, cuando se puede gastar ese tiempo posterior en hacer cinco buenas.

Dos experimentos sencillos propuestos por casi todos los expertos que dialogaron con el autor de este artículo consisten en tapar para no ver las tomas hasta después de haberlas hecho, limitando así el número de fotografías en una misma salida, a un máximo de 36 o de 72. Y bloquear con cinta adhesiva la focal del objetivo –previa decisión del que se desea usar-.

La calidad técnica está al servicio del discurso que se quiere construir sin que interfiera en la lectura de la imagen. Pero la calidad en este caso, no significa que la imagen esté completamente enfocada, nítida, con una escala de tonalidades completa o que siempre haya que disparar en –raw. Se pueden fotografiar imágenes movidas, técnicamente adecuadas al discurso. Del mismo modo que hay trabajos que se pueden disparar en menor resolución, como prensa diaria o el portal de una web de actualidad.

Valentín Sama contaba que él suele disparar en .raw y en .jpg. Los .jpg porque en algunas cámaras son desastrosos, pero en otras son bastante buenos. Mientras que los .raw porque son los negativos digitales y con ellos se puede comprobar si la toma se ha hecho adecuadamente.

Un discurso fotográfico debe ir acompañado de unos conocimientos técnicos que hagan que éste sea coherente con lo que se ve. No hay lugar para una foto idónea sin concepto previo e intención, del mismo modo que el virtuosismo técnico no debe llamar más la atención que la propia imagen. Pero existe una diferencia clara en función de la intención que se tenga, porque no es igual que se obtenga un resultado de un nivel más bajo de forma premeditada que se llegue a ese mismo nivel bajo por desconocimiento o por desidia. Con lo cual, la calidad técnica debería estar al servicio del discurso que se quiere construir sin que interfiera en la lectura de la imagen. En definitiva, no es necesario que el espectador perciba el uso de las herramientas técnicas, para no restarle importancia a lo que transmite la fotografía.

5. Conclusiones

La inmediatez que brinda el aparato digital, su posibilidad de disparar un número ilimitado de tomas y el hecho de estar programado para hacer inagotables las posibles combinaciones de manera sencilla -a pesar de que las cámaras se construyen de acuerdo a principios técnicos y científicos muy complejos-, ha provocado que se convierta en un juego con el que el aficionado logra resultados muy salvables. Y esos buenos resultados se logran mediante intuitivas pruebas de ensayo-error que pueden engañar a la mayoría de los observadores.

En cierto modo, esto no tiene que ser negativo si la intención perseguida consiste en dejar que el aparato domine la toma, fotografiar con redundancia o permitir el uso analfabeto de los aparatos. Pero la reflexión de este artículo derivaba en que esa confianza por la que se sabe que toda fotografía es revisable y repetible fácilmente, ha provocado que los profesionales del sector se habitúen a resolver posteriormente lo que previamente se puede solucionar siguiendo el "buen hacer" fotográfico que se defiende en esta investigación.

Efectivamente, las herramientas han cambiado, pero los procesos de trabajo no lo han hecho. Los programas de edición de imágenes se basan en que el proceso de trabajo de revelado fotoquímico y la importancia de la exposición sigue siendo el origen de una fotografía adecuada para su posterior edición. Por lo tanto, si el producto final permanece en la pantalla de un ordenador, el acabado debe estar adaptado a esa pantalla desde el inicio de la toma fotográfica.

En definitiva, el problema no esta en dominar la técnica porque esto esta superado, sino en entenderla para usarla a nuestro interés. No es necesario conocer cómo se usan todos los procesos fotográficos, sino saber el funcionamiento del soporte que mejor se adapte a la investigación de la idea que se desea desarrollar porque eso motiva de manera más intensa.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Por eso resulta primordial posicionar la práctica fotografía en torno a unas propuestas de trabajo conscientes y reflexivas, como si se trabajara con una cámara de sistema fotoquímico, disparar menos, ser más consciente a la hora de controlar la situación en el momento y confiar menos en la postproducción.

Instruirse en fotografía supone un conocimiento profundo del material con el que se trabaja. Por eso se propone reducir los elementos al empleo estándar del medio, procurando sacarle el máximo partido posible a los materiales básicos. El autor conseguirá mejores resultados si entiende las limitaciones y potenciales que impone la cámara, ya que solo se puede empezar a ser creativo cuando se conocen los límites del material.

De este modo, el fotógrafo tendría siempre presente conseguir unos resultados acordes al "buen hacer" fotográfico, basarse en él como herramienta para combatir dicho intrusismo y además, lograría un "negativo" adecuadamente acabado antes del disparo, para que después lo pueda interpretar con la máxima calidad posible.

En definitiva, la especialización debe ser inherente al oficio. Y en ello, tiene un papel muy importante la figura del maestro que guíe en dicho aprendizaje. Al fin y al cabo, desde que apareció la fotografía, se ha necesitado un maestro que enseñara su uso práctico.

6. Referencias

BENJAMIN, W., (2012). *Imágenes que piensan.* Madrid: Abada Editores

DANIEL, U., (2005). *Compendio de historia cultural. Teoría, prácticas, palabras clave*. Madrid: Alianza Editorial.

FLUSSER, V., (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*. México D.F.: Editorial Trillas.

FONTCUBERTA, J.,(2014). "Imágenes conspirativas" conferencia dictada durante los *V Encuentros fotográficos de la Universidad de Granada*. Centro Mediterráneo de la Universidad de Granada, 10 de septiembre de 2014.

GIEDION, S., (1978). *La mecanización toma el mando*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

HEIDEGGER, M., (1997). *Filosofía, Ciencia y Técnica*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

LAGUILLO, M., (1995). *¿Por qué fotografiar? Escritos de circunstancias 1982- 1994*. Colección Palabras de arte. Número 1, Murcia, Mestizo.

MUMFORD, L., (1998). *Técnica y civilización*. Madrid: Alianza Editorial.

MUMFORD, L., (2014). *Arte y técnica.* Logroño: Pepitas de calabaza.

ORTEGA Y GASSET, J., (1997). *Meditación de la Técnica y otros ensayos*. San Sebastián: Revista de Occidente.

PETRUCK, P.R., (ed.) (1979). *The Camera Viewed: writings on Twentieth-Century Photography. Photography before World War II. Volume 1*. Nueva York: Dutton Paperback E.P. Dutton.

SANTOS P., J. et al. (1999). Diseño y tratamiento estadístico de encuestas para estudios de mercado. Madrid: Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, S.A..

SENNETT, R., (2009) *El artesano*. Barcelona: Anagrama.

SHORE, S., (2009) *Lección de fotografía. La naturaleza de las fotografías*. Barcelona, Phaidon.

WANG, H., (2015). *From Darkroom to dayligth*. China: Editorial Daylight.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE FOTOGRAFÍA

Congreso Internacional sobre Fotografía
UPV, 5 y 6 octubre 2017

Doi: http://dx.doi.org/10.4995/CIFo17.2017.7046
ISBN: 978-84-9048-604-7

El valor legal de las fotografías

Martín Fernández, Diego[a] y Martín Segura, José Aureliano[b]

[a] Profesor Escuela de Arte de Algeciras (Cádiz). Investigador, Universidad de Barcelona, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Diseño e Imagen, dmartinfernandez@gmail.com y [b] Profesor del Departamento de Organización de Empresas de la Universidad de Granada. Investigador del Grupo Innovación, Sostenibilidad y Desarrollo Empresarial (ISDE), aurelianomartin@ugr.es

Abstract

This article aims to reflect on the insufficient legal protection that is being given to photography, starting from a legal revision of various cases where the Law of Intellectual Property has been applied.

Firstly, a definition of the concept of "good practice" in photography is proposed, undertaking a theoretical review of different concepts that explain how photographers relate to their equipment and the world, as is the case of the sense of orthodoxy and heterodoxy in the specialisation. Subsequently, we have taken a stance on the interest the subject has for photography today, setting out the aforementioned method of compiling qualitative data analysing different judgments.

Finally, it is argued that the Law of Intellectual Property protects not only aspects such as creativity and originality, but also the work processes –which would include a conceptual and technical knowledge-, before the results.

Keywords: Photography, Art Education, Teaching Methods, Technology Education, Discipline, Copyright and related rights.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Resumen

El presente artículo pretende reflexionar sobre la insuficiente protección legal que se le está dando a la fotografía, partiendo de una revisión jurídica de varios procesos en los que se ha aplicado la Ley de Propiedad Intelectual.

Para ello, primero se ha propuesto definir el concepto de "buen hacer" en la fotografía, realizando un recorrido teórico sobre distintos conceptos que explican cómo los fotógrafos nos relacionamos con el equipo y con el mundo, como es el caso del sentido de la ortodoxia y la heterodoxia en la especialidad. Posteriormente, nos hemos posicionado sobre el interés que ofrece el tema en la actualidad fotográfica, exponiendo dicho método de recopilación de datos cualitativos en el que se analizan distintas sentencias.

Finalmente, se pretende defender que la LPI proteja, no solo aspectos como la creatividad y la originalidad, sino también los procesos de trabajo –entre los que entraría un dominio conceptual y técnico-, antes que los resultados.

Palabras clave: Fotografía; Educación Artística; Método de Enseñanza; Tecnología de la Educación; Disciplina; Propiedad Intectual.

1. Introducción

El fotógrafo francés Robert Demachy apuntó en 1899 la necesidad de diferenciar entre una buena fotografía y una fotografía artística. Una distinción necesaria también en la actualidad si consideramos, como él hizo, que el resultado más adecuado debía ser un compendio de cualidades que poseen unas técnicas sobre otras. En concreto, apuntando a la necesidad de analizar la composición, la iluminación, los valores, los tonos, las texturas y el procedimiento de las imágenes. (Fontcuberta, 2003)

El mismo debate propuesto por Demachy sigue vigente en nuestra legislación. En España, el Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el Texto Refundido de la vigente Ley de Propiedad Intelectual (en adelante LPI), diferencia entre "obra fotográfica", cuya protección legal es más intensa y extensa (art. 10.1.h LPI); y "mera fotografía" (art. 128 LPI), dentro de la cual se incluyen fotografías de naturaleza, prensa, etcétera.

Ahora bien, el texto reconoce que una "obra artística" posee una "esfuerzo creativo" (composición y control de la iluminación), y que en ella se refleja la personalidad del autor, como sinónimo de originalidad. Sin embargo, las "meras fotografías" no tienen la misma calificación y la ley las considera fruto de una mera reproducción de la realidad en la que el autor no hace un verdadero aporte creativo, por lo que les reconoce solo cierto mérito técnico.

Por tanto, las notas características que se establecen como necesarias para distinguir ambas figuras son la originalidad y la creatividad. Es decir, que la falta de originalidad o de suficiente altura creativa, privan a la fotografía de la condición de obra fotográfica (art. 10.1.h LPI), lo que provoca que la protección legal por derechos de autor se reduzca en una cantidad importante de sentencias analizadas.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

La cuestión no es baladí, pues afecta al núcleo central de este trabajo, en el que se defiende el "buen hacer" fotográfico, al que no se le estaría dando la adecuada protección legal. Esta investigación considera que el asunto no está adecuadamente tratado por la Ley de Propiedad Intelectual al obviar un aspecto esencial como es la adecuación técnica.

Por lo tanto, distinguirlo hace a una fotografía ser merecedora de una protección respecto al valor de su creación. Independientemente del concepto sobre el que trabaje o la apariencia original o creativa que posea la imagen, es muy importante reconocer si en su elaboración el autor ha seguido un "buen hacer". Esto ocurre porque, por ejemplo, una aparente sencillez en la imagen puede ser fruto del dominio de la técnica. Y para ello, hace falta reconocer que se está ante algo más que una "obra artística", condición que se le da dependiendo más de los gustos, estilos e influencia de la época.

2. Objetivos

- Realizar una revisión de la jurisprudencia más actual respecto a la definición de mera fotografía, frente a la de obra fotográfica que se incluye en nuestra legislación.
- Revisar bibliográficamente la literatura disponible sobre los conceptos y teorías relacionadas con la idea de la investigación, para conocer lo que previamente ya han escrito otros autores sobre el tema propuesto, y poder medirlos empírica y cuantitativamente: el origen del concepto "técnica" y su relación con el automatismo y el avance tecnológico; la diferencia entre los llamados funcionarios y los profesionales; el concepto de aficionado e intruso; lo que se entiende por "buen hacer" o "buena praxis" en el oficio; la ortodoxia y la heterodoxia; los afectos de la retórica barroca; concepto de realismo, tan arraigado al medio fotográfico y su idiosincrasia.
- Por último, el propio hacer fotográfico supone ser una referencia de la realidad y, por lo mismo, su significación es polisémica, sujeta a la intervención del fotógrafo sobre la realidad representada.

3. Desarrollo de la innovación

3.1. Base conceptual:

En la edad contemporánea, el aprendizaje de las técnicas comenzó a basarse en métodos al tomar como referencia la ciencia, que seguía ciertas reglas de manera ordenada.

Las herramientas pasaron a ser máquinas y su producción fue más eficiente, pero también más cara. De modo que, dependiendo del instrumento que se usara, se podía transformar la forma de un objeto, con más o menos intensidad, y de un modo relativamente fácil, ágil o cómodo. Así, como una cámara tecnológicamente avanzada en comparación con otra manual, ambas hacen la misma función aunque cada una requiere más o menos esfuerzo y tiempo del fotógrafo.

Se deduce de ello que la mayoría de las herramientas y utensilios fabricados a lo largo de la historia, incluida la máquina fotográfica, progresan con los años para superar los propios límites humanos. Desarrollan así funciones tecnológicas incontrolables para el hombre, pero que le ofrecen al usuario el máximo uso, ahorro de tiempo y un menor esfuerzo.

> *Son hoy insustituibles las instalaciones, aparatos y máquinas del mundo técnico. Sería necio marchar ciegamente contra el mundo técnico. Sería miope querer condenar el mundo técnico como obra del diablo. Dependemos de los objetos técnicos, estos no están desafiando, incluso, a una constante mejora. Sin darnos cuenta, hemos quedado tan firmemente fundidos a los objetos técnicos, que hemos venido a dar en su servidumbre*. (Heidegger, 1997:100)

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Se puede por tanto ceder a su ineludible utilización o decidir que no nos dirijan, exijan, confundan o deformen evitando que los cambios técnicos marquen cómo se trabaja. Sin embargo, la técnica ha sido siempre un instrumento constante de disciplina y educación para el fotógrafo que marca los pasos. Y para controlar la técnica fotográfica, se deben aprender primero las leyes de su comportamiento.

Es decir, la creación se puede apoyar en unos 'métodos' mediante los que la experimentación se desarrolle de manera más inteligente, menos casual, para que la gente aprenda de sus errores y pueda sacar provecho de los éxitos. Este sería el momento en el que empezar a imponer lo que se desea de la cámara. (Daniel, 2005:73)

Seguir un método significa plantear unas estrategias de manera ordenada, permitiendo descubrir la verdad y consolidar un conocimiento para enseñarlo. Se puede hacer mediante un hábito o gracias a una enseñanza. Es más, la técnica se conforma por los métodos de trabajo que pueden aportar razones apropiadas por las que se adaptan dichas reglas.

Diseñar un método significa trazar cierto camino para alcanzar un determinado fin propuesto de antemano. El método se contrapone a la suerte y al azar porque representa un orden manifestado en un conjunto de reglas y las razones por las se adoptan estas reglas. Aunque la suerte y el azar pueden ofrecer el mismo fin, el método representa el camino hacia el objetivo que además puede abrir otras vías. De este modo, o se alcanza el fin propuesto como principal objetivo o se llega a otros fines que no se habían precisado.

Usar un método significa diseñar unas estrategias, tácticas y técnicas que permiten descubrir, consolidar y refinar un conocimiento, lo que en un plano científico incluye un procedimiento ordenado para alcanzar la verdad y demostrarla. Ya sea como un hábito o gracias a una enseñanza, la técnica representa los métodos de trabajo, los procedimientos y técnicas que facilitan un buen abordaje de la realidad y un enriquecimiento de la misma.

Cualquier metodología parte de un esfuerzo por conocer lo verdaderamente objetivo hasta llegar a los criterios de un proyecto científico complejo, en el que las fuentes también puedan bifurcar en sentido contrario hacia otros resultados. Así, las Ciencias Sociales parten de considerar que no hay nada definitivo, por lo que se experimenta con una idea y el trabajo permite aprender de los errores o sacar provecho de los éxitos.

Hay además que tener en cuenta que cualquier afirmación puede estar condicionada por las valoraciones subjetivas, ya que toda hermenéutica de un texto implica su interpretación. Al igual que quien conoce una máquina o está versado en un oficio, lo maneja en función de sus decisiones personales.

Resulta cierto que el método puede ser prescindible si la suerte o el azar hacen al fotógrafo llegar al fin propuesto. Pero esto no es lo que suele pasar, si se tiene en cuenta que conocer la esencia y el lenguaje fotográfico representan un camino que puede abrir otros.

Habituarse a un método implica aprender a resolver los problemas que puedan surgir durante la toma, optimizando el tiempo que se dedica a ese trabajo y consiguiendo el máximo beneficio. Un conocimiento técnico que diferencia al profesional de un aficionado que resuelve de un modo automatizado.

De la unión entre el método y la idiosincrasia, se define el "buen hacer" como aquella actividad con motivos intelectuales que implica tener un conocimiento profundo, estar instruido, ser hábil o diestro en la producción de fotografías.

La idiosincrasia es un vocablo de origen griego con el que se designa a aquellos sesgos de la personalidad que, por su naturaleza estereotipada, pueden ser definitorios de un individuo o convertirse en patrones conductuales de un grupo humano.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

En el ámbito sociológico, los rasgos idiosincráticos tienen el valor de un hecho diferencial que permite entender la asimilación y acomodación de costumbres dentro un colectivo, y la peculiaridad distintiva de unos respecto de otros.

Dichos rasgos son la esencia ("essentia") de la cosa en cuestión.

Platón consideró 'esencias' las ideas y formas al identificarlas como 'entidades reales y Aristóteles las consideró 'predicados' de las 'substancias' (cualidades, especificaciones o categorías que forman parte la substancia).

Pero no todos los 'predicados' son esenciales. Por ejemplo, decir "mi fotografía está bien expuesta" no es enunciar la esencia de mi fotografía, pues "está bien expuesta" puede estimarse como un predicado accidental de mi fotografía. Decir "mi fotografía es fruto de la luz" expresa el ser esencial de mi foto. Pero expresa así mismo el ser esencial de mi foto respecto a otras técnicas. Del mismo modo que es el ser esencial de una fotografía de Ansel Adams, de Bleda y Rosa. Para saber lo que mi fotografía «es», habría que encontrar una "diferencia" que la acotara y singularizara con respecto a las fotografías de los demás.

Por tanto, el "buen hacer" se refiere a un conocimiento profundo porque toda sabiduría tiene lugar cuando un sujeto 'aprehende' (asimila inmediatamente) un objeto y no tan solo de manera descriptiva (lo que es y lo que parecer ser), sino verdaderamente, yendo a la esencia de la cosa.

Además, muchos consideran que el conocimiento es una habilidad que sigue una serie de normas, por lo que se ha relacionado con la técnica. La 'téchne' es una habilidad que poseen los que se dedican a un oficio mediante la cual se transforma una realidad natural en una realidad artificial siguiendo ciertas reglas. De hecho, Max Scheler habló de tres clases de saber, entre los que estaba el 'saber técnico', cuyas raíces nacen de la necesidad material y para el que tenemos la 'técnica'.

Por otro lado, los griegos llamaban praxis tanto a la acción moral como a la acción de llevar a cabo algo (un quehacer). De ahí que la actividad práctica, a diferencia de la teórica, fuese lo adecuado o efectivo (praxis) para una transacción o negocio.

Pero afirmar que algo está bien atiende a unas razones, una voluntad o una intuición. En definitiva, el "buen hacer" es un concepto subjetivo (moralmente hablando) que siempre admite la posibilidad de análisis. Ocurre porque se requiere de un aprendizaje para aprehender su significado, por lo que implica no solo contar con un buen caudal de conocimientos adquiridos (estar instruido), sino también la atención a una opinión ética y que depende de las propiedades que posea, el periodo histórico o la clase social. Por todo esto, una persona puede afirmar que una cosa es buena al considerar que alcanza la perfección mientras otra considere lo contrario.

Por ello, se afronta que el "buen hacer" fotográfico es una actividad que implica tener un conocimiento profundo del medio. Al calificarlo de profundo se hace referencia a lo mejor que sea posible, puesto que no se puede certificar la posibilidad de llegar a un conocimiento absoluto.

Esto implica que dicha praxis se basa en creer que se hace algo como es debido, lo legítimo, lo verdadero, beneficioso, apetecible, lo justo, lo honesto, útil, el deber o alguna cosa valiosa.

Además, hay que recordar que el conocimiento es una habilidad de base técnica, que poseen los que se dedican a un oficio mediante el cual se transforma una realidad siguiendo unas normas técnicas. Por eso es necesario estar instruido, teniendo en cuenta la experiencia del oficio que lo demuestre, y partir de un conocimiento teórico hasta llegar a una buena praxis.

La comprensión profunda de un conocimiento teórico se culmina aplicándolo a la práctica de manera adecuada o efectiva (lo real es efectivo). Lo bueno, lo práctico, la sabiduría,… todo conlleva hacer cosas adecuadamente. Con todo esto, se podrán producir fotografías en las que se transforma la realidad natural en una más o menos artificial (si se desea).

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Ahora bien, para saber-hacer en la actividad fotográfica, hay que definir los principios básicos mínimos que cualquier fotografía debe tener y que cualquiera que se dedique a esta actividad como oficio debería seguir. O lo que es lo mismo, su idiosincrasia, para conocer su esencia, lo universal de la foto, lo que la diferencia de las demás artes. Se trata de remarcar lo que resulta más importante, lo que nunca debe faltar a pesar del avance técnico, de la evolución tecnológica o las tendencias. En definitiva, lo que diferencia al profesional del aficionado.

La diferencia reside en que la materia prima del fotógrafo no es la realidad, sino su significado. Porque la cámara no produce bienes consumibles, sino recursos que apoyan a la información. Por lo tanto, lo que el fotógrafo pretende informar (modificar) no es la realidad, sino que produce, procesa y abastece de símbolos igual que hacen en su trabajo un compositor o un pintor. (Flusser, 1990:28)

Precisamente uno de los problemas filosóficos por excelencia ha sido tradicionalmente definir la realidad. 'Realismo' es el nombre de la actitud que se atiene a los hechos "tal y como son", sin interpretaciones que los falsean o sin aspirar a violentarlos por medio de los propios deseos.

Como decía Valentín Sama en su conversación con el autor para este artículo, "la fotografía tiene una capacidad descriptiva y de precisión muy alta, por la que todo queda implacablemente registrado. Aunque después podamos decidir no usarla y que evidentemente se puede llegar a emular con otras técnicas. Pero tiene esa capacidad casi forénsica".

Pero decir que algo es real no se refiere solo a que "no es meramente aparente o ilusorio" o a que "existe cuantificadamente", sino también a que es "auténtico", "genuino", "verdadero[1]" o "natural".

Los positivistas fueron los primeros en afrontar la idea de realidad destacando la importancia de lo positivo ("positum") como lo cierto, objetivo o verdadero, mientras pusieron en duda todo lo que no ofrecía estos rasgos -como las teorías o las imaginaciones-.

El origen de este movimiento proviene de Auguste Comte, quien propuso reformar la sociedad mediante unas normas que implicaban cambiar el "saber". Además, planteó que la ciencia necesitaba una metodología, un orden y una jerarquía, en la que se renunciara a todo lo trascendente y se redujera a averiguar y comprobar las leyes dadas por la experiencia. Amplió este planteamiento tanto a los fenómenos físicos como a los espirituales, lo social y lo moral.

Por su parte, la fotografía siempre se ha visto como el sistema más fiel de reproducción de la realidad. Sin embargo, decir que algo es real lleva implícito una experiencia material, cuantificable, existente y verdadera, que se puede describir y clasificar, que es efectiva.

Popularmente, la fotografía deviene credibilidad. Sin embargo, movimientos como el Positivismo, el Realismo y el Naturismo rechazaron la correspondencia entre lo verdadero y la realidad, apuntando que la veracidad de un hecho necesita una comprobación, una contrastación con los hechos previa fiable. Del mismo modo que, para asegurar que una fotografía es el reflejo de lo real, lo primero que hay que hacer es someterla a examen.

En concreto, el Realismo posee una clara influencia de la ciencia porque admite solo como verdadero lo que se puede observar directamente gracias a un rigor documental.

La actitud de los profesionales del sector vinculados al Realismo de no atender a la realidad por el hecho de documentarla sin más, es un concepto que resulta especialmente importante para defender que el fotógrafo debe respetar la realidad.

[1]En la cultura occidental, la verdad se revela como un valor absoluto (Laguillo, 1995:119). Aunque aquí "Verdadero" se utiliza en su acepción de "correspondencia" o "isomorfismo en los hechos".

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

En sus ganas de cambiar el mundo y el deseo de mejora social, apuestan por registrar los hechos tal y como son, lo objetivable, para no ocultar nada, trabajando sin interpretaciones que falseen y sin mediación de los propios deseos. En su búsqueda de la exactitud, algo que puede verse como una vuelta a la Retórica, estos fotógrafos defienden de nuevo una metodología ordenada en la que se renunciaba a todo lo trascendente. Reduciendo así su labor a la averiguación y comprobación (ortodoxia) de las leyes dadas en la experiencia, tanto en los fenómenos físicos, como en los espirituales, en lo social y en lo moral.

Por eso, no deja de ser curioso cómo el surgimiento de la fotografía y su relación directa con la realidad, pusieron en crisis la observación objetiva del mundo del arte y lo impulsaron a buscar nuevos recursos visuales.

En definitiva, no se puede perder de vista que la fotografía, como producto fruto de un sistema tecnológico, está condicionada por una serie de conocimientos técnicos (físicos, mecánicos, químicos, ópticos, etcétera), cuyos resultados están a su vez condicionados por el fotógrafo: a nivel estético, filosófico, histórico, comunicativo, ideológico y creativo.

Lo que supone, por un lado, tener que romper con las normas ortodoxas establecidas a lo largo de la historia. Y que por otro, sea imprescindible seguir ciertas normas propias de la naturaleza mecánica de la fotografía, sin las cuales sería imposible obtener las imágenes: necesidad de la luz para registrar la misma (ya sea con o sin cámara, como el caso de los fotogramas o los digitogramas), la utilización de las leyes de la perspectiva albertiana (que transforma la tercera dimensión en 2D) y las leyes ópticas, propias de las lentes incorporadas a la cámara.

Actualmente, la propia evolución tecnológica del sistema digital ha potenciado la idea de emancipar a sus receptores de la necesidad de pensar, ya que ahora no es necesario conocer el proceso técnico adecuado a la toma que se desea realizar. Y esto permite al fotógrafo centrarse solo en la imaginación.

Sin embargo, no se puede obviar que el método que constituye la base de toda mecanización es asombrosamente simple: la mano humana. Todos sus movimientos tienen raíz en la mente. Pero la mano es inadecuada para trabajar con precisión matemática y sin pausa. Puede ser adiestrada, pero no puede permanecer invariablemente activa. Por eso, según Sigfried Giedion (1978:62-63), la mano no está preparada para automatizarse, porque sufrir automatización contradice totalmente lo orgánico (algo que se basa en el crecimiento y el cambio).

Con el marco de esta disyuntiva, Vilém Flusser ya planteó que el fotógrafo tiene que debatirse constantemente entre dos opciones, la de reconocerse funcionario del aparato y someterse a su rutina, o la de rebelarse y defender su libertad digna, opuesta al programa. Considera así que está en manos del fotógrafo la opción de buscar las bases esenciales, tanto en la técnica como en la imaginería, que obliguen al aparato a hacer lo que no quiere o no puede hacer porque no esta inscrito en su programa. Es decir, lo que no abarca su función reproductiva.

3.2. Base legal:

La LPI establece que una obra fotográfica tiene la protección de "derecho de autor", que abarca los derechos de explotación, reproducción, distribución, comunicación pública y transformación (arts. 17, 18, 19, 20 y 21 LPI), además del de participación (art. 24 LPI), y los derechos morales (art. 14 LPI), entre otros. Todos estos derechos se extienden durante toda la vida del autor y setenta años después de su muerte o declaración de fallecimiento (art. 26 LPI).

Sin embargo, las denominadas "meras fotografías" se incluyen en el Libro II de la LPI, dentro del capítulo de 'Otros derechos de propiedad intelectual', a los que se denominan derechos afines porque no son "derechos de autor" en el sentido legal. De modo que los que realicen la fotografía o la reproducción por procedimiento análogo, gozan únicamente de los derechos exclusivos de autorizar su reproducción, distribución y

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

comunicación pública, en los mismos términos reconocidos a los autores de obras fotográficas. La duración, en este caso, se reduce a veinticinco años computados desde el día 1 de enero siguiente a la fecha de realización de la fotografía o reproducción (art. 128 LPI).

El autor de obras fotográficas es titular originario de los correspondientes derechos de explotación y morales sobre las mismas. Por tanto, la utilización (reproducción y distribución) de las fotografías y la cesión a terceros sin autorización supone un uso ilícito y una infracción de los derechos patrimoniales de Propiedad Intelectual. De igual modo, la transformación de las imágenes representa una infracción del derecho moral a la integridad de la obra.

Los elementos que ayudarían a distinguir entre ambos conceptos han quedado plasmados en la importante sentencia número 214/2011, de la Sala de lo Civil del Tribunal Supremo, de 5 de abril de 2011, que viene a sintetizar la jurisprudencia más actualizada al respecto.

Tal como se recoge en el recurso de casación a la referida sentencia número 214/ 2011 de 5 de abril de 2011, se presupone que la "creatividad" y la "originalidad" son valores de la "obra artística", por ser fruto de un esfuerzo intelectual, talento, ingenio, novedad, inventiva o personalidad del autor, destrezas que convierten a la fotografía en una creación artística o intelectual.

Sin embargo, la legislación actual obvia que una técnica depurada, correcta y una representación objetiva también son destrezas que hacen que la imagen merezca el reconocimiento como obra. Hasta el momento, cuando el fotógrafo reproduce escenas de la vida cotidiana, minerales, plantas, animales, objetos o paisajes, el producto se enmarca en la categoría de "meras fotografías". Frente a esta clasificación aparecen las imágenes que plasman la personalidad del autor, su creatividad, originalidad, ingenio o destreza, que sí son consideradas "obras fotográficas".

Se entiende que estos casos se refieren a las fotografías de aficionados o intrusos, porque son los que normalmente fotografían sin conocimientos profundos en la materia. Sin embargo, su escaso detalle en la explicación de los parámetros que marcan un caso u otro, hace que las reproducciones de minerales, plantas, animales, objetos o paisaje pierdan automáticamente cualquiera de los derechos que posee una obra artística.

En este caso, se puede hablar de la fotografía publicada en prensa, las microfotografías de revistas científicas, reproducciones de obras históricas, el documentalismo y muchos otros usos de la imagen a los que se les omite el valor del "buen hacer" fotográfico. Sin embargo, una fotografía de moda o publicidad, tiene más opciones de ser valoradas como artísticas.

Abundando en ello, resulta interesante traer aquí lo que se contiene en la sentencia número 96/2000 de 14 de julio, de la Audiencia Provincial de Navarra (Sección 3ª), en la que se absuelve a un ciudadano de la pena de multa a la que se le había condenado por un Juzgado de lo Penal, por estampar en camisetas para su posterior venta una fotografía del encierro de las fiestas de San Fermín, realizada por un fotógrafo profesional, sin contar con la autorización del mismo. Lo que sostiene la Sala es que a efectos penales no es una obra artística, que es lo que exige el artículo 270 del Código Penal para entender que se cometió delito, pero no exactamente porque no reúna los requisitos para serlo, sino porque en la vía penal rige el principio de intervención mínima, que hace que sólo se utilice la misma cuando no es posible solucionar los problemas por otras jurisdicciones.

Lo interesante de la sentencia son las distintas opiniones doctrinales que se contienen en la misma para intentar dilucidar la distinción entre lo que es una obra fotográfica (art. 10.1.h) LPI) y una mera fotografía (art. 128 LPI). Así, queda recogido que Gonzalo Quintero Olivares en su obra 'Comentarios a la Parte Especial del Derecho

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Penal'[2], que en la página 576, señala que las meras fotografías no se mencionan en el Código Penal a efectos de ser susceptibles de calificación de tipicidad penal. La distinción entre obras fotográficas y meras fotografías las ve el autor, siguiendo los comentarios de Concepción Carmona Salgado a 'La Nueva Ley de Propiedad Intelectual'[3], en ser obras de ingenio, las primeras, o una simple actividad mecánica, las segundas, que nunca pueden calificarse como auténtica creación intelectual y, por tanto, no serían susceptibles de protección a efectos penales, al no ser auténticos derechos de autor, a pesar de que sean susceptibles de otro tipo de protección.

Siguiendo con su razonamiento teórico, que es el que interesa en este artículo, los criterios para distinguir una obra fotográfica de una mera fotografía serían de distinto tipo. Por un lado está el de la originalidad, que ya lo menciona la propia LPI. Sin embargo, desde el punto de vista práctico la dificultad es casi insalvable, tal como dice el autor en la obra citada, parafraseando a Bercovitz, que mantenía que "*la fotografía se diferencia de otros tipos de obras por el tipo o forma de creación. Mientras que normalmente se trata de dar una forma a las representaciones espirituales del autor, en la fotografía se trata, en gran medida, de la reproducción de algo previamente existente en la realidad circundante con la ayuda de medios técnicos"*.

Lo que entendió el juez de Primera Instancia que condenó al recurrente fue que se trataba de una obra fotográfica por el carácter profesional de quien la realizó, cuyo medio de vida era ese, y que utilizó un equipo especializado para realizarla. Sin embargo, estos dos criterios, profesionalidad y equipo sofisticado, la Sala no los consideró suficientes para distinguir la obra fotográfica de la mera fotografía, pues entendían que la fotografía reproductiva difícilmente se puede considerar como una obra fotográfica a efectos de gozar de protección penal. Sin embargo, y esto es lo realmente relevante a los efectos de este estudio, la Sala insiste en que esta delimitación es solo a efectos penales, donde rige un criterio restrictivo y a favor del reo, pero "en modo alguno ha de considerarse como una minusvaloración del valor estético o artístico de la fotografía", apostillan. Y para apoyar dicha afirmación, recurren nuevamente a Bercovitz, que al analizar el contenido del artículo 128 de la LPI, referido a la mera fotografía, afirma: *"Sin embargo, muchas de las fotografías cuya originalidad es dudosa, pueden tener un gran valor comercial, como reflejo de la realidad que captan, esto es, como consecuencia de su valor documental. Las fotografías constituyen actualmente documentos gráficos de la realidad social de primer orden, a veces de valor inestimable. Ese significado documental de la fotografía se extiende a todos los campos de la actividad: científica, artística, deportiva, política…",* y añade, *"la mera fotografía se limita a recoger de forma normal o común escenas, figuras, acontecimientos de la realidad, aunque sea con gran precisión técnica y perfección de la imagen obtenida"*.

Por tanto, la profesionalidad y la precisión técnica no pueden descartarse como elementos distintivos a la hora de diferenciar entre obra fotográfica, y por tanto artística, de mera fotografía, tal y como defiende este estudio. Es decir, el valor documental de la fotografía, junto a la profesionalidad y la precisión técnica, elementos todos susceptibles de ser valorados adecuadamente por peritos especializados, no deben descartarse como criterios a tener en cuenta a la hora de distinguir, además de los ya mencionados anteriormente de originalidad o creatividad. Al menos es lo que se desprende del análisis que se ha realizado respecto a la opinión de este sector de la judicatura, que coincidiría con la hipótesis de esta investigación, y también con lo que expresan los expertos citados al principio de este apartado.

Resulta también interesante lo que se contiene en la sentencia número 234, de la Sala de lo Civil del Tribunal Supremo, de 29 de marzo de 1996, que aunque referida a la reproducción fotográfica de una modelo publicitaria sin su consentimiento, añade un elemento más para distinguir el carácter artístico de la reproducción fotográfica al afirmar: *"….tampoco el carácter artístico de la reproducción fotográfica, que los usos sociales y la ley sólo*

[2] Para saber más ver Quintero Olivares, G. (2009). *Comentarios a la Parte Especial del Derecho Penal*. Cizur Menor: Editorial Aránzadi.

[3] Para saber más ver Carmona Salgado, C. (1988). *La Nueva Ley de Propiedad Intelectual*. Madrid: Editorial Montecorbo.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

estiman concurrente cuando el fotógrafo incorpora a la obra el producto de su inteligencia, un hacer de carácter personalísimo que trasciende de la mera reproducción de la imagen de una persona bella, porque entonces el deleite que produzca la contemplación procede de ésta, pero no de la fotografía en sí, ni del hacer meramente reproductor del fotógrafo que fija por medios químicos la imagen captada en el fondo de una cámara oscura…". Es decir, apuesta por el "hacer de carácter personalísimo", que podría incorporarse sin problemas a lo que en esta investigación considera como "buen hacer".

Mucho más clara aparece la distinción en la sentencia de la Sección 15ª de la Audiencia Provincial de Barcelona de 21 de noviembre de 2003 y en las de 10 de septiembre de 2003, 20 de diciembre de 2004 y 1 de febrero de 2005 del mismo órgano, que dice: *"El requisito de la originalidad, exigido con alcance general por el artículo 10, para que la fotografía merezca la conceptuación de obra protegida, ha de identificarse con la novedad objetiva, ya sea radicada en la concepción ya en la ejecución de la misma, o en ambas, mas no con la mera novedad subjetiva. Lo decisivo a estos efectos es que aquélla incorpore la nota de la singularidad, por no haberse limitado el autor a reflejar objetos, figuras o acontecimientos de la realidad a través del simple proceso mecánico de captación de la imagen, aunque sea con gran precisión técnica, pero sin aportación original alguna por su parte al haber prescindido, bien por decisión personal, bien por imperativo del encargo profesional o por la razón que fuere, de la autonomía y capacidad creativa en orden a la elección del motivo, encuadre ,contrastes, momento, contexto, revelado, etc., de tal modo que la proyección de la personalidad y capacidad creativa del autor cede ante la mera reproducción de la imagen tal cual aparece en la realidad, sin otros aditamentos emanados de su personalidad y creatividad. La exigencia de ese nivelo altura creativa, materializada en alguna novedad creativa, es lo que determina el carácter de obra protegida, por transmitir al espectador emociones o ideas que, por ser producto de la creatividad, no aflorarían ante la contemplación de la mera captación de la realidad de las cosas".*

Enlazando con lo anterior, ¿acaso preparar con esmero y cuidado todos los elementos de la fase previa a la toma de la fotografía, como el control de la iluminación, las escalas tonales y texturas, el ajuste del aparato, la creatividad en la puesta en escena, composición y organización de los elementos plásticos en el encuadre, control desde una visión personal o ajustarse a la verdadera intención del fotógrafo, no van más allá de la mera captación de la realidad de las cosas? Esta investigación considera que todos estos elementos, que son parte de lo que se puede denominar el "buen hacer" fotográfico, serían parte de la creatividad y, por tanto, elementos esenciales para calificar la fotografía como una obra artística. El problema será entonces que los tribunales de Justicia encuentren los técnicos y peritos con la suficiente capacidad profesional como para poder captar estos componentes, para así diferenciar la verdadera obra fotográfica de lo que es una mera fotografía.

En conclusión, la propuesta que se hace es que la Ley de Propiedad Intelectual tenga en cuenta los procesos de trabajo antes que los resultados, y los medios, antes que el fin.

4. Resultados

El profesor Laguillo (1995:69-74), ejemplificaba muy bien porqué a juicio de esta investigación, se clasifican inadecuadamente los aspectos que deben poseer las fotografías para estar más o menos protegidas por la Ley de Propiedad Intelectual.

En el caso de la reproducción de objetos arqueológicos y obras de arte (animal, persona o cosa), existen una serie de convenciones en base a ciertos requisitos que se deducen de la necesidad de sustituir al referente de la manera más neutral, fiel, realista y objetiva posible. En estas fotografías, el fotógrafo desaparece tras el proceso mecánico para convertirse en su mero servidor. Esto ocurre porque hay que reducir cualquier énfasis o emoción

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

y garantizar así su fidelidad, realismo y objetividad. Con ello, el autor no solo demuestra su conocimiento de la técnica, sino también una sintonía con la pieza.

Dicha sintonía no tiene nada que ver con que el fotógrafo aporte su visión personal a la obra final o que refleje su personalidad en ella -lo que la propiedad intelectual considera originalidad y que en realidad, se refiere al estilo que aporta el autor-, sino que es capaz de elegir, de entre las múltiples posibilidades que existen para encararse con la pieza, aquella que mejor la represente, para que, finalmente, al observarla in situ y su reproducción, el espectador vea lo mismo.

En palabras de Walter Benjamin (2003), es como si se perdiera el aura de la pieza en la fotografía para quedar solo ella. Y esa aura es la sensación de originalidad que acompaña a la obra única e irrepetible, su esencia o lo mínimo originario del todo.

Por lo tanto, una correcta reproducción de una obra de arte, no puede ser original. Sin embargo, su resultado aparentemente sencillo precisa de una práctica minuciosa en la que el dominio de las herramientas es tan solo abarcable por fotógrafos con conocimientos profundos para conseguir los resultados idóneos.

Ocurre lo mismo con las fotografías de naturaleza, la fotomacrografía, la microfotografía usada en las ciencias, las del fotoperiodismo más objetivo, el nuevo documentalismo y muchos otros nuevos géneros fotográficos, no todos artísticos, sino fruto de un oficio en la que se apoyan otros profesionales.

En el lado opuesto se puede hablar de los retratos de Tomas Ruff. Existe en ellos una aparente utilización pura, cuidadosa y fría del medio que podría reconocerse bajo una intención de transparencia del fotógrafo. Sin embargo, la objetividad pura en fotografía no existe, lo mismo que no existe la perfección. Como defiende Humberto Rivas (Laguillo, 1995:100), a la hora de hacer una fotografía, normalmente vemos lo que queremos ver. E inevitablemente, ahí está incluido el fotógrafo.

Se considera que un retrato es bueno en la medida en la que refleje más la personalidad del modelo. Y normalmente, hay una voluntad por parte del fotógrafo de hacer aparecer la esencia, el carácter, de la persona. Pero no por más detalle físico que contenga la imagen, se obtienen más datos acerca del fotografiado. De hecho, la fotografía será incapaz de responder a las preguntas que tengamos sobre el retratado.

Un espectador acostumbrado a contemplar retratos como iconos de un grupo social (Martín Cambi, Sander, Lewis Hine o Richard Avedon) o de una personalidades distintivas o reputadas (Lola Álvarez Bravo o Arnold Newman), percibe en los retratos de Thomas Ruff, tan solo fotos de carné más ampliadas que de costumbre.

Sin embargo, éstos se fotografían bajo el mismo esquema de trabajo, creando series sólidas e inagotables. Además, se explican a partir de la cultura alemana obsesionada con la perfección y el control de la realidad. Por eso se dice que de estas fotografías emanan emociones subjetivas, ya que la presencia del fotógrafo y el sujeto quedan muy patentes, igualándose en importancia, tanto en el modo de ver, como en el de representar al retratado.

Hay que aclarar al respecto que el principio de originalidad del mensaje en una creación está estrechamente relacionado con la vulneración de la normativa. Es decir, cuanto más probable y esperada resulte la información de la imagen, también será menos novedosa u original y, por lo tanto, menor interés o sorpresa ofrecerá al espectador. Por este motivo, las fotografías que no siguen las reglas académicas llaman la atención sobre las que suponen un resultado fiel, fruto del control del proceso fotográfico. Sin embargo, esa sorpresa se convierte en rechazo cuando la fotografía se abstrae, quizá por la idea de que la imagen fotográfica debe asemejarse a su referente.

En conclusión, la ortodoxia es un estado de conformidad con unas normas socialmente admitidas, mientras que la heterodoxia representa la disconformidad ante lo impuesto. Pero, ya sean verdades u opiniones, toda regla puede ser cuestionada.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Si trasladamos esta idea a la fotografía, la ortodoxo podría ser una imagen completamente nítida, mientras que lo que estaría fuera de la norma, sería una desenfocada. Sin embargo, en ambos casos, se refiere a normas creadas por un momento histórico. Así que incluso un error fotográfico -un ruido-, puede convertirse en un recurso útil para la expresión, pasando a ser una norma en el momento en que el usuario lo reconoce como código. Lo vemos, por ejemplo, en los emborronamientos para representar el movimiento.

En la Retórica, que se originó como disciplina del "bien decir" totalmente marcada por un discurso ortodoxo para persuadir a los espectadores, se puede observar algo muy interesante. Se proponía al intérprete romper las normas mediante las llamadas "figuras retóricas", que eran las que afectaban a las emociones del público. Del mismo modo que si en la fotografía proponemos que primero se conozca el uso ortodoxo de la cámara, su idiosincrasia y "saber hacer", como vía hacia la heterodoxia. Es decir, aprender como se hace una fotografía adecuada, para después romper las normas si así se desea.

5. Conclusiones

Según la Ley de Propiedad Intelectual, los aspectos que deben poseer una fotografía para ser obra fotográfica o mera fotografía -y por lo tanto, estar más o menos protegidas-, son:

- El esfuerzo creativo, que en realidad se vincula con los gustos de la época.
- La originalidad, que se asocia a un reflejo de la personalidad del autor.

Sin embargo, sabemos que los requisitos para reproducir obras de arte son garantizar la neutralidad y máxima objetividad. Por lo tanto, no se busca una originalidad, sino que el fotógrafo desaparezca tras el proceso mecánico. Pero esto no significa que la obra merezca estar menos protegida.

A pesar de ello, actualmente una fotografía de Thomas Ruff es considerada artística pero una de un experto en reproducción de objetos sería considerada mera fotografía. Aunque en ambos casos el fotógrafo pretenda conseguir resultados más allá de una mera captación del sujeto/objeto.

Si es el fotógrafo quien tiene los conocimientos profundos en la materia, ¿por qué la propia ley no valora del igual modo el trabajo de un fotógrafo, que el de un artista?

La importancia de conocer y seguir unos métodos de trabajo que dicten el "buen hacer" fotográfico debe empezar por un reconocimiento legal por parte de la Ley de la Propiedad Intelectual. Esta investigación ha considerado que el escaso detalle con el que dicha ley explica los parámetros que marcan la distinción entre imágenes que merecen más o menos protección legal resulta inadecuado. Se hace esta consideración porque la normativa obvia aspectos esenciales como son el dominio de las herramientas técnicas, los conocimientos profundos en la materia o las destrezas que hacen que la imagen llegue al resultado idóneo.

Independientemente del concepto sobre el que trabaje, la apariencia original o creativa que posea la imagen –condición que depende más de los gustos, estilos e influencia de la época-, el profesional se distinguirá del que no lo es por ser capaz de elegir, de entre las múltiples posibilidades que existen para encararse con la pieza, aquella que mejor la represente. De hecho, existen muchos casos en los que un resultado aparentemente sencillo precisa un dominio de las herramientas tan solo abarcable por fotógrafos con conocimientos profundos, como para conseguir los resultados idóneos. Igual que hay meras fotografías con gran precisión técnica -fruto del aparato que se haya usado, que se limitan a recoger escenas comunes, sin pretensión creativa.

Con lo cual, lo que debería proteger la Ley de Propiedad Intelectual, no es solo la creatividad y originalidad, sino también los procesos de trabajo, antes que los resultados. En los que entraría un dominio conceptual y técnico.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Fruto de ello, se propone la siguiente clasificación:

- Fotografía que sigue el "buen hacer", ya sea obra artística o fotografía profesional.
- Mera fotografía: que está claro, no sigue procesos de trabajo.

Por eso, la propuesta final que se hace con esta investigación se dirige no solo a los profesionales interesados en el "buen hacer", sino también a técnicos y peritos que analizan las fotografías juzgadas en los tribunales. Y se hace porque en toda imagen, el autor ha seguido, junto a la creatividad y la originalidad, unos procesos de trabajo y unos medios afines, antes que el fin y los resultados. De esa manera, se evita que muchas fotografías injustamente valoradas, pierdan automáticamente cualquiera de los derechos que actualmente posee una obra artística.

Valorar los procesos de trabajo hasta llegar a los resultados que presenta la imagen, sea o no una obra artística, resulta igual de digno que basarse en unos resultados originales y creativos. Además, incluir el "buen hacer" del profesional en los peritajes evitaría, por ejemplo, que las reproducciones de minerales, obras de arte, plantas, animales, objetos o paisaje perdieran automáticamente cualquiera de los derechos que posee una obra artística.

Reconocer la habilidad del operario para elegir la mejor opción, entre las múltiples posibilidades a la hora de hacer una fotografía, representaría algo primordial. Sin embargo, hay obras profesionales que no se acogen al concepto jurídico de originalidad y no por ello desmerecen una protección. Se defiende aquí que es igualmente digno valorar el trabajo que ha supuesto llegar a los resultados que presenta la imagen, sea o no una obra artística.

El "buen hacer" fotográfico mira hacia el control de todas las fases del proceso de trabajo de manera equilibrada, desde tener una buena idea a ejecutarla de forma adecuada, más que hacia los resultados. Y aunque es cierto que los malos fotógrafos siempre han existido, la incapacidad de la sociedad para valorar la importancia de una serie de aspectos en torno a la calidad fotográfica resulta cada vez mayor e incontrolable. Por lo tanto, ni el fotógrafo puede acomodarse a esta idea ni la ley debería desprotegerlo.

6. Referencias

BATCHEN, G., (2004). *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

BAZIN, A., (2008). *¿Qué es el cine?.*Madrid: Ediciones Rialp.

BENJAMIN, W., (1989). *Discursos Interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Madrid: Taurus.

BENJAMIN, W., (2012). *Imágenes que piensan.* Madrid: Abada Editores

BENJAMIN, W.,(2003). *De la obra del arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Méxido D.F.: Itaca.

DANIEL, U., (2005). *Compendio de historia cultural. Teoría, prácticas, palabras clave*. Madrid: Alianza Editorial.

España. Real Decreto Ley 1/1996, de 12 de abril sobre la Propiedad Intelectual (BOE – A- 1996-8930 , número 97, del 22 de abril de 1996, páginas 14369 a 14396).

FLUSSER, V., (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*. México D.F.: Editorial Trillas.

FONTCUBERTA, J., (2011). "Por un manifiesto postfotográfico" en *Suplemento Cultura, La Vanguardia* [En Línea] 11 de mayo de 2011, Barcelona, disponible en: http://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html [Consulta: 1 de octubre de 2015].

FONTCUBERTA, J., (2011). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

FONTCUBERTA, J., (coord.) (2003) *Estética Fotográfica*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili.

FONTCUBERTA, J.,(2014). "Imágenes conspirativas" conferencia dictada durante los *V Encuentros fotográficos de la Universidad de Granada*. Centro Mediterráneo de la Universidad de Granada, 10 de septiembre de 2014.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

FREUND, G., (2011). *La fotografía como documento social*. Barecelona: Editorial Gustavo Gili.

GIEDION, S., (1978). *La mecanización toma el mando*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

HEIDEGGER, M., (1997). *Filosofía, Ciencia y Técnica*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

LAGUILLO, M., (1995). *¿Por qué fotografiar? Escritos de circunstancias 1982- 1994*. Colección Palabras de arte. Número 1, Murcia, Mestizo.

MUMFORD, L., (1998). *Técnica y civilización*. Madrid: Alianza Editorial.

MUMFORD, L., (2014). *Arte y técnica.* Logroño: Pepitas de calabaza.

ORTEGA Y GASSET, J., (1997). *Meditación de la Técnica y otros ensayos*. San Sebastián: Revista de Occidente.

ORTEGA Y GASSET, J., (2009). *La deshumanización del arte*. Madrid: Alianza Editorial.

PETRUCK, P.R., (ed.) (1979). *The Camera Viewed: writings on Twentieth-Century Photography. Photography before World War II. Volume 1*. Nueva York: Dutton Paperback E.P. Dutton.

Sentencia de la Audiencia Provincial de Asturias 160/2013 (Sección 1ª), de 22 mayo de 2013.

Sentencia de la Audiencia Provincial de Navarra 96/2000 (Sección 3ª), de 14 de julio de 2000.

Sentencia de la Audiencia Provincial de Valencia 35/2007 (Sección 9ª), de 6 febrero de 2007.

Sentencia del Tribunal Supremo 214/2011 (Sala de lo Civil), de 5 de abril de 2011.

Sentencia del Tribunal Supremo 234/1996 (Sala de lo Civil), de 29 de marzo.

SHORE, S., (2009) *Lección de fotografía. La naturaleza de las fotografías*. Barcelona, Phaidon.

WANG, H., (2015). *From Darkroom to dayligth*. China: Editorial Daylight.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE FOTOGRAFÍA

Congreso Internacional sobre Fotografía
UPV, 5 y 6 octubre 2017

Doi: http://dx.doi.org/10.4995/CIFo17.2017.7129
ISBN: 978-84-9048-604-7

Postales de Babel. Nuevos itinerarios docentes e investigadores de la fotografía en un contexto multimodal.

Francisco José Sánchez Montalbán
Facultad de Bellas Artes de la Unicersidad de Granada. fjsanche@ugr.es

Abstract

Contemporary photography is not only about photography but part of something greater. Its visual works do not exclusively produce aesthetic or informational products. Contemporary photography defends deeper and more complex values. It is the result of a new context where cultural levels and social strata are connected; linked and shared producing a multicultural identity.

Creativity, perception and artists' researches are in this situation. The artistic languages of contemporary photography are part of a reflection and analysis on the development of contemporary society. New lines of research should considered photography as a visual system, producing new multimodal identity. The coexistence of multiple perceptual systems and all kinds of images providing a multi-relacional scenario. Contemporary image can caused changes in the photography processes as a reaction to globalized system of communication and its relationship or how ICT affect society.

Keywords:

Photography, Research, Multimodality, Visual culture, Visual experience, Art and the Internet,

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Resumen

La fotografía contemporánea, no es solo fotografía, sino que es parte de un entramado mayor. Está conformada por productos visuales que no producen con exclusividad efectos estéticos o informativos. La fotografía contemporánea defiende valores más profundos y complejos. Es el resultado de un nuevo contexto donde los niveles culturales y estratos sociales están conectados, vinculados y compartidos produciendo una identidad multicultural.

En este panorama hay que ubicar la creatividad, la opinión y la investigación personal del artista y del investigador. Los lenguajes artísticos de la fotografía actual son parte de la reflexión y del análisis en torno a la construcción del SER contemporáneo. Las nuevas líneas de investigación deberían considerar a la fotografía como un sistema visual que produzca una nueva identidad multimodal donde se propicie la convivencia de todo tipo de imágenes con múltiples sistemas perceptivos en un escenario multi-relacional. La imagen contemporánea puede estar provocando un cambio en los métodos de creación fotográfica como reacción a los procesos globalizados de comunicación y relación y a cómo las TIC influyen en la sociedad.

Palabras clave: *Fotografía, Investigación, Multimodalidad, Cultura visual, Experiencia visual, Arte e internet,*

Introducción, objetivos y metodología.

La pluralidad de los lenguajes fotográficos, sus transferencias y destinos son el objeto de esta comunicación que nace en una inquietud docente, investigadora y reflexiva acerca de la fotografía en el mundo contemporáneo. Uno de los principales objetivos sería pensar la fotografía no como la entendíamos hasta ahora sino como parte de un entramado mayor conformado por productos visuales que parecen estar cambiando su forma de producir, productos estéticos, documentales y/o informativos.

La creación y la docencia contemporáneos en fotografía tienen mucho que ver con los discursos, líneas, modelos y métodos de investigación en Bellas Artes. Por ello este trabajo es fruto de las reflexiones, experiencias y materias trabajadas con mis alumnos del Master de Producción e Investigación en Arte de la Universidad de Granada y parten de la idea generalista de que los referentes sociales, culturales y tecnológicos de la práctica artística contemporánea son un primer síntoma de las directrices investigativas contemporáneas, imprescindibles para situar las derivas de la fotografía actual.

La estructura de esta comunicación está basada en dos bloques. El primero de ellos trata de la fotografía en un nuevo escenario conceptual y es entendida como una disciplina en fase de transformación. Con esta reflexión hemos querido situar los nuevos determinismos y acontecimientos que puntualizan los comportamientos fotográficos en el arte y en la cultura contemporánea.

El segundo bloque está concebido como una reflexión y discernimiento acerca de la investigación en arte en la actualidad. Nos proponemos un acercamiento a los procesos, temáticas y consideraciones de la investigación en el campo de la expresión fotográfica. Para ello tenemos en cuenta las reflexiones realizadas en el capítulo 1 y se consideran las realidades de los estudios visuales contemporáneos.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

1. La fotografía en el escenario multimodal.

Es evidente que lo visual contemporáneo ha cambiado. El arte, como la vida, se desenvuelve en marcos donde las comunidades virtuales como Flickr, Pinterest o Instagram y las plataformas de interacción social como Twitter o Facebook han planteado un nuevo modelo de pragmática así como diferentes usos y jerarquías en la creación y consumo de la imagen entremezclado e hiper-relacionando las propuestas. Aún más, la conexión entre la producción fotográfica y otros géneros culturales como los productos televisivos, el cine, la literatura, los videoclips, los videojuegos, o las *tv-series* o *web-series, etc.,* parece que han venido a rediseñar las características de la cultura visual en un sistema híbrido y misceláneo donde un *zapping* cognitivo propicia la convivencia variada de todo tipo de imágenes y de múltiples sistemas perceptivos. De hecho, la fotografía como un sistema visual único y tradicional se debilita irremediablemente frente a un enfoque multimodal de adquisición de significados más combinados.

1.1. Del instante decisivo al tiempo hipotético

Ante este panorama es necesario comprender cómo la imagen fotográfica actual va más allá de ser concebida sólo como imagen. Es decir, en la actualidad la fotografia es portadora de una experiencia que va más allá de lo exclusivamente visual y se convierte en un dispositivo cultural que ha sido parte activa en los procesos de cambio de los canales de comunicación y de expresión los cuales han propiciado importantes reacciones y consecuencias en la población a nivel mundial. Algo que sin duda, por evidente, no podemos dejar de considerar es que la historia de la fotografía es también la historia de las relaciones de la humanidad con los medios de expresión y comunicación. Por eso, al descubrir los efectos de los nuevos comportamientos fotográficos descubrimos también sus efectos sobre la humanidad, sobre la identidad y sobre el momento histórico. Si bien es cierto que la sociedad contemporánea está convencida de estar asistiendo a un profético momento de cambio también parecería comprensible entender que quizá lo que esté pasando es que nada sorprendente está pasando y que a lo que asistimos es a un proceso lógico y habitual de adaptación humana a los cambios económicos, tecnológicos y de pensamiento.

En la producción de imágenes hay una inminente evidencia de ello. En el siglo XIX los artistas y científicos se preocuparon por desenvolverse en una perentoria adaptación a las técnicas del daguerrotipo y otras posteriores para realizar retratos y variados registros afirmando como *real* aquello que se mostraba. La fotografía moderna fue posteriormente rompiendo su apego con lo real y gestionando una transformación activa con aquello que mostraba. Por su parte la fotografía contemporánea, regida por los vigentes sistemas de registro, representación y difusión, formula una nueva relación entre la veracidad representada frente a la verdad reflejada. De esta forma, los nuevos usos y modelos fotográficos rompen su preocupación por la semejanza y la verosimilitud. Se trata de un comportamiento fotográfico que no parece tener tanto un compromiso sobre el destino de la imagen como sí por su ontología y por sus contenidos. La fotografía entonces avanza en su camino hacia un simbolismo atemporal que no reproduce un recuerdo o una conmemoración si no que ofrece una posibilidad. Es decir, no da tanta importancia a mostrar aspectos más o menos objetivos y subjetivos de la realidad como sí a mostrar una presencia dentro de una realidad posible.

La concepción tradicional de la fotografía estática, -de figura sin movimiento, estable, fija, permanente y con carácter propiciatorio- evoluciona a una posibilidad variable, caduca, temporal e incluso en movimiento – pensemos, por ejemplo, en pequeños videos a modo de fotografía dinámica que pueden verse cómo comparten lugar en las plataformas de interacción social.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Es posible que, en el ámbito doméstico pueda verse más claramente cómo los nuevos usos y contextos de la fotografía estén planteando un abandono del fetichismo de la memoria por una carga de combustible visual incesante que exprese la conceptualización y los parámetros del recuerdo no como un objeto para la evocación y sí como un proceso de imágenes para la presencia.

Este encuentro entre *historia* y *presencia* desvelaría realmente la transformación fundamental del *yo* estático y solitario al *yo* múltiple y fugaz en la fotografía; es decir, del "esto soy yo" -mi totalidad-, al "todos estos son mi yo". Esto es muy sencillo de entender en los usos domésticos y particulares de la imagen fotográfica; si por un momento pensamos en los álbumes familiares y los comparamos con la presencia de la imagen en las plataformas de convivencia y comunicación en la web se comprende enseguida el movimiento entre la simplicidad, elegida para la representación estable de los usos más tradicionales, a la abundancia y al *collage* dinámico y vivo que esos nuevos espacios proporcionan a las fotografías contemporáneas. Por lo que la esencia del momento –aquella que emanaba del *instante preciso*- y entendida como conmemoración constante, pasa a ser variedad de posibilidades, entendidas como una dilatada construcción.

Facebook, Twitter, Instagram, etc., reconducen estas variables hacia nuevas formas de convivencia con la fotografía y también hacia nuevas formas de memoria y de identidad. Lo sorprendente es que la sociedad contemporánea parece, hoy por hoy, incapaz de poder ver todas y cada una de las fotos que ha producido por lo que la verdadera actividad parece ser entonces, y casi con exclusividad, la de hacer fotos, no es la de consumirlas. Si, hacer fotos en un contexto donde todos son productores y donde todos tienen fácil acceso a la tecnología para serlo. La fotografía, por consiguiente, se vuelve un pretérito inmediato que desarticula descaradamente aquel erotismo de la huella barthiana. Está claro, el pasado ya no interesa.

Las consecuencias son inmediatas. Al margen de una evidente banalización del proceso fotográfico y de la degradación de muchas actividades y profesiones relacionadas con la imagen, la profusión de imágenes fotográficas contemporáneas está originando una fuerte presencia de amateurismo, o de herramientas de lo amateur, entre otras derivaciones.

Por ello, la actividad artística contemporánea tendrá en este contexto de lo fotográfico una correspondencia con los parámetros de su tiempo, por lo que estas referencias de lo amateur –libres formas de visión y representación, uso de tecnologías como los teléfonos móviles, cámaras lomográficas, apropiacionismo de imágenes, etc.- van a concluir en nuevas posibilidades de entender el objeto artístico y en una nueva forma de percibir la representación de la realidad o de proponer documentos sobre lo real. Insisto, entonces, que aquel instante fotográfico, propio de los documentalistas de mediados del siglo XX, ya no es un instante decisivo, sino un tiempo hipotético.

1.2. Todo está conectado

El desenvolvimiento de los niveles culturales y estratos sociales contemporáneos está basado en un continuo vínculo entre ellos, sus componentes y significados están compartidos produciendo una identidad multicultural; es decir, todo está conectado. Más allá de los efectos de la globalización, las imágenes y productos visuales, están posibilitando transformaciones generalistas en muchos ámbitos de la comunicación, de la información y del arte. Sin duda, a partir de esta perspectiva, el Arte Contemporáneo legitima un carácter multimodal y se relaciona con otros textos visuales desde unos principios básicos compartidos y universales: la inmediatez y una reciprocidad instantánea y profusa.

El lugar de la fotografía contemporánea es un escenario donde la saturación de información visual induce a cierta banalidad -quizá por el abuso de la imagen al que nos han acostumbrado las redes sociales- y a una

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

definitiva y esperada digestión social de aquella crisis de lo real que se mantenía y se sobrellevaba en las representaciones fotográficas desde finales del siglo XX.

La fotografía propone un proceso activo de reciprocidad e interacción, un pacto con la globalización, una alianza con las tecnologías de la información y la comunicación -tan responsables de nuevos comportamientos culturales- y una nueva relación con el tiempo ajustado a la lógica de las redes. Todos sabemos que en la actualidad una fotografía tiene una vida muy corta y el corto tiempo en el que es efectiva proporciona abundantes y novedosas posibilidades de relación, de comprensión y de convivencia. Ante esto podríamos preguntar si podríamos estar presenciando un cambio de alfabetización visual que produjera una convivencia con todo tipo de imágenes o que alterase los protocolos habituales de comprensión y acceso a los significados visuales.

La fotografía, sobre todo en el arte contemporáneo, genera una nueva forma de abordar los contextos colindantes de la imagen. Si como defendíamos, todo está conectado, entonces ver, leer u oír serían, a partir de múltiples sistemas perceptivos, una misma experiencia o expectativa multimodalidad, una naturaleza multisemiótica donde los signos contemporáneos convivirían en todos los entornos culturales.

El ser humano contemporáneo asumiría esta compatibilidad con la multiliteracidad visual en una incesante vibración sensorial caracterizada por la incorporación de un inusual protagonismo de la representación de la privacidad y de la imagen auto-referencial, tal y como puede observarse en la mayoría de plataformas de convivencia y comunicación habituales de Internet.

2. Fotografía, investigación y cultura contemporáneas

La creación y la producción artística determinan a menudo la investigación. Investigar es parte del trabajo creador y se compone en la mayoría de las veces de aportaciones teórico-prácticas que fortalecen el avance de esa actividad creadora. Por ello, no sólo es importante lo que interesa al creador de imágenes sino también lo que le preocupa al mundo.

2.1. Apuntes y meditaciones sobre la investigación en arte.

A lo largo del tiempo, en el contexto universitario, se han podido identificar diferentes reformas y modelos de conducir los procesos de investigación. Estos han afectado directamente al ámbito artístico por su carácter experiencial y práctico. A esto se suma la situación actual de la Universidad en Europa, estrechamente determinada por un modelo de universidad de masas, que plantea una adaptación a los nuevos tiempos, demandas y condicionantes sociales condicionando notablemente las estructuras y los procesos de investigación.

La investigación universitaria, y sobre todo la investigación universitaria en Artes, parece contener, por su forma de estar presente socialmente, un papel de alternativa, transformación y de inversión cultural. Esto es que la investigación artística parece haber reflejado, analizado, acompañado, inspirado y definido los grandes desafíos de la sociedad y la cultura. Pero sin duda esta es una relación que desde, en y para el arte se hace desde la universidad debería estar regularizada por un aval intelectual. Por eso las ramificaciones de la investigación artística no encuentran en este nuevo siglo, al cien por cien, un cuidadoso reconocimiento. Sin embargo, han sido muchas las instituciones y muchos los investigadores los que han alcanzado un estado de excelencia y de reconocimiento en procesos de investigación en todas las artes basados sobre todo en una conciencia crítica de la práctica y el conocimiento. Y estas instituciones –e incluso particulares proyectos concretos de investigadores en artes- son los que están empezando a proponer un espacio de reconocimiento y dignidad a las investigaciones y programas de investigación en arte en la sociedad contemporánea.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Un ejemplo de ello es The Arts and Humanities Research Council (AHRC) -Consejo de Investigación de Artes y Humanidades-, en el Reino Unido, donde encontramos a un organismo público orquestado para apoyar la investigación y el estudio de postgrado en las artes y las humanidades, de las lenguas y la ley, la arqueología y la literatura inglesa, al diseño y las artes creativas y de ejecución. Este organismo define muy bien los criterios con los que puede calificarse la actividad investigadora en artes, aportando conceptos como el de intención, originalidad, conocimiento e interpretación, contexto, métodos, documentación y difusión.

La necesidad de respaldar estos parámetros de intelectualidad y conocimiento puede verse también en las líneas temáticas y conceptuales que se plantean en la actualidad en las universidades europeas. La mayoría de ellas tienden a normalizar la investigación dentro de ámbito institucional. Por ejemplo The Eurpean League of Institutes of the Arts –ELIA-, principal organización independiente de redes para la Educación Artística Superior, que cuenta con 300 miembros en 47 países y representa a unos 300.000 estudiantes en todas las disciplinas artísticas, aboga por la investigación en artes a nivel europeo creando nuevas oportunidades para sus miembros y facilitando el intercambio de las mejores prácticas investigadoras en un extenso panorama de artistas, investigadores, pensadores e instituciones que tienen en la actualidad una idea clara: la indagación en arte no es sólo el acercamiento y conocimiento a las expresiones artísticas sino también a las tensiones que las acompañan. Es decir, la confluencia con la literatura, el cine, el cómic, la filosofía, …, y a todos los intereses amplios, complejos y globales de la sociedad. Esto sin duda nos invita a adquirir comportamientos más abiertos, holísticos y comprometidos con la inexcusable abolición de las fronteras disciplinarias o de los géneros y áreas habituales de las manifestaciones artísticas.

Desde estas perspectivas podremos desprender que tener en cuenta más variables, no sólo temáticas sino también disciplinares, a la hora de emprender una labor investigadora infunde una actitud más transformadora y útil. Roland Barthes (Barthes, 2002), hablando de la interdisciplinariedad advierte que no se trata sólo de elegir un tema y agrupar varias disciplinas a su alrededor sino que hay que posibilitar que cada una pueda abordarlo de manera diferente. Por lo que el estudio interdisciplinar consistiría en crear un nuevo objeto que no pertenezca a nadie. Esta inclusión que hace Barthes del termino "crear" será la base para que muchos artistas e investigadores defiendan el propio proceso de creación –de producción de obra de arte- como un proceso de investigación.

Esta es la idea que Henk Borgdorff de la Amsterdam School of the Arts ya defendía en su célebre texto *El debate sobre la investigación en las artes* (Borgdorff, 2005), donde expone que la investigación en artes es de diferente naturaleza a la que generalmente tiene lugar en el mundo académico, dentro de las universidades y de los institutos de investigación, proponiendo que la producción artística es en sí misma es una parte fundamental del proceso de investigación y que la obra de arte es, en parte, el resultado de la investigación, por lo que todo proceso creativo conlleva un proceso investigativo. En este sentido no es una coincidencia que, por ejemplo, la Documenta en Kassel se presente como una academia y que institutos como la Jan van Eyck Academie y la Rijksacademie van Beeldende Kunsten en Holanda estén llamando a sus actividades "investigación" y a sus participantes "investigadores".

Es evidente por ello que la investigación en las universidades contemporáneas vele por un posicionamiento que tiende la inter-disciplinariedad o, incluso, a la trans-disciplinariedad a través de metodologías de trabajo que va más allá del análisis artístico y que trascienden de lo superficial. En estos casos se hacen necesarias unas correspondencias complejas que aúnen a todas aquellas conductas capaces de abordar, entender y comprender lo artístico. Estas correspondencias se situarían entre la objetividad más severa y la interpretación o la ficción más descarada. Abordar una investigación en artes es abordar el hecho artístico desde muchos puntos de vista o disciplinas. Es decir, no es sólo indagar en la apariencia de las cosas sino en las repercusiones intrínsecas que supone para la sociedad y para las personas.

Pero, ¿en qué dirección van orientados los esfuerzos de cara a conseguir la excelencia interdisciplinar de cara al futuro del arte? ¿A través de qué líneas de trabajo se fundamenta con éxito un plan de investigación? La

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

respuesta es tan rápida como turbadora; tan sólo es necesario acercarse a la información de programas de investigación actual y comprobar qué líneas de acción se apoyan o se financian. Veamos por ejemplo el *Horizonte 2020*. En su página web se comprueba cómo la financiación se centra en los siguientes objetivos y retos: salud, cambio demográfico y bienestar. Seguridad alimentaria, agricultura y silvicultura sostenibles, investigación marina, marítima y de aguas interiores y bioeconomía. Energía segura, limpia y eficiente. Transporte inteligente, ecológico e integrado. Acción por el clima, medio ambiente, eficiencia de los recursos y materias primas. Europa en un mundo cambiante: sociedades inclusivas, innovadoras y reflexivas. Sociedades seguras: proteger la libertad y la seguridad de Europa y sus ciudadanos. No encontraremos nada cercano al Arte. Y ahora ¿cómo podemos encajar nuestros intereses o motivaciones creativas e investigadoras en esto? ¿Cómo concretar en un debate en torno a la práctica artística-como-investigación? Es cierto que no vamos a encontrar puntos concretos que nombren nuestras áreas y disciplinas. ¿Entonces? Hay que leer entre líneas. Hay que asimilar la transdiciplinariedad y comprender que nuestra labor es hablar de los temas que preocupan a Europa y al mundo desde nuestros lenguajes. El mismo Proceso de Bolonia, como el resultado del trabajo de varios estados miembros de la Comunidad Europea por forjar un único marco para la educación superior, regula los cursos de grado, máster y doctorado y plantea un panorama heterogéneo y abierto para las investigaciones artísticas dejando amplios campos de interpretación, al qué y al cómo, y por supuesto a cómo validar sus procesos. Lila Insúa (Insúa, 2013) comenta que *el actual panorama en investigació́ artística podría determinarse por tres características sobresalientes: hay una gran variedad y diversidad de temas de investigación existe cierto eclecticismo metodoló́ico: cualquier estrategia, enfoque o técnica de investigación puede arrojar resultados interesantes sobre diferentes problemas; y las concepciones sobre el conocimiento está́ abiertas a un amplio abanico de posibilidades que pueden convivir cooperativamente, una suerte de pluralismo epistemoló́ico*. Y quizá sea este pluralismo el que nos llevaría a concretar que toda investigación artística no debería concebir lo artístico sólo como una interpretación-transformación, como una creación arbitraria, cultural, ideológica ya que las propias manifestaciones artísticas son susceptibles de ser interpretadas como un lenguaje, como un fenómeno social o como un elemento político no ajeno al resto de componentes sociales y culturales.

2.2. Aproximación a la investigación en fotografía en las Bellas Artes.

Quizá sea que a partir de estos puntos de globalidad contextual y trandisciplinariedad la creación y la investigación en fotografía parezcan defender valores profundos y comprometidos con la cultura visual contemporánea. En esta línea Mieke Bal (Bal, 2004) dirá que *más que describir artefactos concretos y su origen, como haría la historia del arte, o describir culturas enteras como haría la antropología, los estudios de la cultura visual deben de analizar críticamente las uniones y articulaciones de la cultura visual y cuestionar su pretensión naturalizadora*. Así pues como consecuencia de esta nueva pragmática contextual se puede estar proponiendo un crecimiento cultural inusual, diverso y heterogéneo de adquisición de conocimientos a partir de múltiples formas de participación e interacción; la creación, el registro, el uso y el consumo de imágenes fotográficas en la actualidad es subsidiario del crecimiento cultural y la adquisición de conocimientos complejos.

Y esto es porque la fotografía en el mundo contemporáneo no es sólo fotografía, sino que es parte de un entramado mayor que está compuesto por el conjunto de todos los productos visuales. Por lo tanto la imagen contemporánea no es sólo un producto estético y/o informativo de la cultura material sino un producto que participa de un tejido multimodal que contiene modelos de creación de significados relacionados entre sí y que implican una transformación en las formas de entender, utilizar e investigar las imágenes. Jorge Carrión (Carrión, 2016) dirá que *todo gran cambio es el fruto de muchos pequeños cambios, siempre en términos de*

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

autoría compartida, de cooperación voluntaria o involuntaria. En el nombre Picasso en realidad englobamos las aportaciones a la historia de la pintura tanto del gran pintor como de otros artistas, entendiendo entonces que sintetizamos en las ideas múltiples catalizadores que generan conceptos plurales. Es claro, lo visual contemporáneo es ya de otra manera.

Por eso creo que es muy importante no olvidar la posición del artista-fotógrafo a la hora de emprender una investigación. En sustancial tener en cuenta su mundo y su tiempo ya que el trabajo del artista se posiciona más allá de las metodologías y las herramientas; y mucho más porque en una metodología de investigación debería entenderse que se persigue algo más que una aportación sistemática de un modo de trabajo. No debemos olvidar sus intenciones y sus gustos estéticos particulares y el destino los esfuerzos realizados. La gran pregunta del investigador en este momento sería ¿qué tengo yo que decir y cómo lo quiero decir? ¿Dónde reside la creatividad, la opinión y el descubrimiento personal del artista/investigador?

Estas preguntas nos hacen pensar que la investigación en artes, y sobre todo la investigación en fotografía, no debe olvidar que es siempre un acto de creación. Por lo que el tema, aunque es importante, lo es más aún cómo se afronta.

Los procesos actuales de creación fotográfica se basan a menudo en el proyecto fotográfico como forma de transferir una experiencia, de crear conocimiento y de hablar al mundo. La creación fotográfica presenta las experiencias fotográficas a través de su capacidad narrativa, la creatividad y la originalidad, por lo que la investigación en fotografía apostaría por una metodología de trabajo que legitime hablar con imágenes y realizar una reflexión del mundo desde la mirada del fotógrafo.

La capacidad narrativa e investigadora del lenguaje fotográfico denota entonces una doble vía: por un lado la facilidad visual para comprender el acontecimiento representado, sus partes, sus participantes y por otro las intenciones del fotógrafo. Investigar a través de fotografía es una actitud profesional y una conducta ante la profesión y la vida. Una forma de entender nuestras acciones, de transferir una experiencia y hablar al mundo.

Y la pregunta final sería ¿qué investiga la fotografía artística en estos momentos? ¿Qué le interesa? Sin duda la primera respuesta es fácil e iría en relación o en sintonía con la dirección actual de la investigación en artes que expusimos anteriormente y que son en su mayoría la herencia de un empuje estratégico de los docentes y artistas propiciaron a finales del S.XX cuando emprendieron una labor de búsqueda otras preguntas o itinerarios y donde los proyectos fotográficos parecían propiciar investigaciones que incluían sobre todo aspectos de preocupación global como la diferencia, la identidad, la exclusión, la multiculturalidad, la interacción, …, y que iban abandonando talantes internos, concretos y pequeños del propio creador.

Quizá se esté produciendo una incuestionable trasferencia del objeto artístico a problemas globales a través del arte fotográfico, a temáticas del arte más pendiente de los aspectos contextuales, que afectan a la globalidad de la cultura y que hablan de una forma de habitar el mundo contemporáneo, observando sus vacíos y sus cualidades. Y desde esta posición podrían vislumbrarse las respuestas siguientes. Si entendemos que en la fotografía contemporánea hay una relación con la sociedad es porque esta es un producto de su tiempo, porque es el efecto de una relación con un nuevo escenario en el que, a través de procesos como los que el entramado que Internet ha creado en la cultura visual, se han transformado los modos de hacer fotografías, sus canales y formas de difusión.

2.3. ¿De qué hablan los estudios visuales?

El arte tiene el cometido de articular toda la experiencia de la información visual con el espectador y generar relaciones a partir de ello, es decir, generar significados. Ante esto la creación contemporánea debería ser comprendida desde una posición plural y múltiple. Y por consiguiente una investigación o proceso de

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

indagación intelectual debería contemplar estos parámetros y asumir un talante multimodal y transformador. En el fascinante texto *Multialfabetización: nuevas alfabetizaciones, nuevas formas de aprendizaje* **(**Cope, Kalantzis, 2009) se defiende que todas las formas de representación, incluyendo la lengua, deberían de entenderse como procesos dinámicos de transformación antes que como procesos de reproducción. Es decir, que los creadores de significado no son simples replicantes de unas convenciones representacionales. Sus recursos para la creación pueden encontrarse en objetos representacionales, modelados de acuerdo a formas familiares y, por tanto, reconocibles, asegurando también que los creadores no se dedican a utilizar simplemente aquello que les ha sido dado: son creadores y recreadores por derecho propio de signos, y transformadores de significado. ¿Podríamos entender que asistimos a un inédito momento de acercamiento, interés o apreciación de lo multisemiótico de los signos visuales contemporáneos? ¿Y debería entonces, esta perspectiva multimodal, reubicar el posicionamiento docente e investigador sobre la experiencia fotográfica?

La respuesta, más allá de las nuevas temáticas o las conexiones y transferencias entre los diferentes medios artísticos, pasaría en primer lugar por el acercamiento a un pensamiento artístico contemporáneo basado en intereses complejos. Para argumentar esta posición he recurrido en gran medida a la experiencia de la asignatura *La realidad como ritual: Poéticas y lenguajes visuales en la cultura actual*, impartida en el Master Universitario en producción e investigación en arte de la Universidad de Granada. Por lo que la mayoría de las apreciaciones, juicios y referencias se han hecho a partir de la observación, análisis y registro de opiniones realizadas por alumnos y profesores en los últimos años.

Creo que hasta ahora el trabajo teórico y práctico, a través de los lenguajes de la fotografía, han posicionado a los alumnos, creadores e investigadores en la posición de entender la creación como el desarrollo del conocimiento y en la de entender los lenguajes artísticos actuales como parte de la reflexión y análisis en torno a la construcción del *ser* contemporáneo; sin embargo la perspectiva multimodal en la creación ha derivado al investigador a una maniobra actualizada y activa de búsqueda de preguntas y conceptos que transciendan incluso al propio creador especializado y que se realicen desde múltiples perspectivas conceptuales y experienciales. El arte fotográfico que había aportado novedosas formas de ver y entender la realidad, que había procurado también una apertura a aspectos subjetivos y de narrativa interior a partir de la propia experiencia e impresión de lo real se encuentra en la actualidad apropiado y conquistado por una popularidad invasora y activa; tal y como afirma Rocío Gómez (Gómez, 2016) *en la actualidad esta sensibilidad ya no es exclusiva de artistas o fotógrafos profesionales, y lo que antes sólo podía ser percibido por un ojo muy instruido, ahora puede ser apreciado por cualquiera*. Pero además esta irrupción en la producción visual se contextualiza en un panorama que entronca con una dinámica de *lo fácil*, con una posición hiper-democrática de la creación artística, en la que cualquiera puede ser artista-creador-fotógrafo. Rosa Olivares en *La imagen velada* (Olivares, 2009) afirma enérgicamente que *las facilidades tecnológicas y de producción, además de la fácil difusión de las corrientes internacionales, han favorecido una imitación que se ha convertido en género y ha facilitado la entrada al campo de juego a muchos que no se pueden considerar ni artistas ni prácticamente fotógrafos. También se ha instaurado que toda, que cualquier fotografía puede ser obra de arte: desde la familiar, la de publicidad, la periodística, todo vale en este terreno de la facilidad*. Como una forma de habitar el mundo contemporáneo las banalidades de la creación propician pocas diferencias entre el objeto artístico tradicional y el objeto por sí mismo. Tal cual es, el nuevo objeto fotográfico, tiene el reconocimiento de los críticos, de las galerías e instituciones culturales y del público.

Los jóvenes fotógrafos contemporáneos están en su mayoría familiarizados con los soportes y las necesidades que la imagen les exige. Están acostumbrados a las plataformas para compartir imágenes en la web, tienen acceso a los medios de difusión masiva y de reproducción gráfica que en su mayoría capaces de satisfacer las necesidades de todos los bolsillos. Las cámaras y las aplicaciones de edición están cada vez más al alcance de todos y ofrecen tutoriales para formación y perfeccionamiento. Las nuevas facetas de la imagen fotográfica

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

realmente están creando un profundo impacto en el arte contemporáneo. Charlotte Cotton (Cotton, 2015) reflexiona ante esto asegurando que *it becomes more evident that contemporary art photography is driven by the astute and active choices of its makers, whose works maintain the brilliantly dialogical nature of an art from within the ever-shifting wider photographic landscape*, precisando que es la astucia de los fotógrafos la que produce la evolución y la influencia en la cultura y el arte y que parece necesario entonces localizar nuevas formas de explorar los modos de innovación y transformación culturales, de poner en relación a las artes con el pensamiento contemporáneo en busca de preguntas y respuestas y reflexionar acerca de las transformaciones posibles a partir de los nuevos usos del lenguaje fotográfico.

Como hemos visto a lo largo de las últimas décadas se han ido haciendo más intensas las conexiones y transferencias entre diferentes disciplinas. Por su lado, incluso, los medios artísticos, fotografía, escultura, pintura, video, cine, medios digitales de comunicación y producción visual, teatro, música, etc., tienen entablada una relación que enriquece y fortalece sus lenguajes; conociendo sus vacíos y sus cualidades, acercándose a interrogantes sociales sobre diferencia, identidad, exclusión, multiculturalidad, interacción, y otras cuestiones de interés social indagando en cómo hablar desde el arte fotográfico en estos lances temáticos.

En la actualidad es muy fácil ver cómo las disciplinas artísticas no se presentan solas. Los trabajos dramáticos de Wajdi Mouawad, quien introduce nuevos protocolos de experiencias visuales y de lenguajes de la imagen en sus piezas teatrales, hace que en sus espectáculos se combinen fotografías, textos, voces, documentos, etc., desmembrando las disciplinas en un discurso abierto. O ante propósitos visuales como los de Alva Noto quien junto al pianista japonés Ryuichi Sakamoto realizaron el proyecto *Insen* en 2005 donde mezclaron la tradición y la vanguardia musical con imágenes generadas por las propias teclas del piano creando elementos visuales donde la imagen, simbólicamente, mezcla lo analógico y lo digital, para mostrar un gran espectro de sonidos microscópicos y micro-estructuras.

De este tipo de propuestas emana un evidente sentimiento de alternativa del pensamiento artístico haciendo que el arte sea una forma de pensar y crear conocimiento a través de investigaciones pluridisciplinarias. Es decir, a partir de tensiones e hibridaciones entre la imagen y otras disciplinas del arte contemporáneo.

Una de esas tensiones podría concretarse en una nueva forma de entender la realidad, la historia, la memoria y el certificado. La fotografía, tan acostumbrada al apego de creación del documento es también ahora un modelo de investigación más crítico que histórico. El fotógrafo, o el artista/fotógrafo media en ocasiones con sus proyectos entre la memoria y la expresión; propuestas donde la voz del fotógrafo es fundamental para construir la historia, la narrativa y la experiencia estética las observamos en el trabajo de Javier Codesal quien grabó algunos retratos como el de hizo a Menese, *sentado frente a él, en una silla, en la que las rodillas de ambos practicamente se tocaban y en la que no hubo preguntas*, y donde las relaciones artista-realidad, creación-historia, narrativa-acción se ven claramente expuestas.

La acción contemporánea sobre la realidad implica un compromiso de acciones caleidoscópicas. La imágenes, si tienen una función, es la de conmemorar las ideas y los conceptos que el artista quiere posibilitar al espectador. Antoni Abad en su *Megafone.net* usa los teléfonos móviles para hablar de grupos sociales. En su proyecto un grupo taxistas registraban eventos de su vida cotidiana en videos, fotografías y textos. El registro muestra imágenes de su vida familiar después del trabajo, accidentes automovilísticos, festejos con amigos y asaltos, los cuales eran subidos de forma instantánea a una página de Internet de acceso libre que continúa en línea. De esta manera el artista es mediador y programador de una comunicación y reacción de un público amplio y desconocido que tienen mucho que ver con el pulso ideológico, cultural y político.

La influencia de los problemas sociales en el arte y en los productos artísticos definen los rasgos más importantes de una civilización y se refieran a la religión, las doctrinas políticas y económicas, la ciencia y tecnología y todo tipo de relaciones sociales. En esta línea artistas destacados como Zhang Huan que realizó en

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

2001 un celebrado proyecto en Museo de Perigrinos es ejemplo de cómo la creación artística está vinculada a la reflexión crítica y a su incidencia en el contexto social y cultural.

O ejemplos de trabajos de investigación y creación sobre las nuevas realidades y actitudes ante la evidencia de la diversidad de género en la que los artistas emprenden un camino de interacción con problemáticas de identidad social. El trabajo de los profesores y artistas de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada, Asunción Lozano y Pedro Osakar, *CITIZENS: Identity and Difference,* explora el concepto de identidad y sus implicaciones sociales y políticas y considera las convenciones culturales de género y de raza. Se trata de una metáfora de las múltiples identidades experimentadas en una sociedad globalizada.

Como hemos visto, el nuevo escenario multi-relacional de la imagen contemporánea puede estar provocado un cambio en los procesos de creación fotográfica como reacción a los procesos globalizados de comunicación y relación y a cómo las TIC influyen en la sociedad. Por eso la red no sólo se concibe como un medio sino que también es considerada parte de la temática del artista. Así lo expresa José Martín Prada (Martín, 2012) cuando afirma que la función de las obras de arte en Internet no es sólo su experimentación crítica de un nuevo medio sino, más bien, la de los propios creadores en él. Y evidentemente con una apertura y democratización del productor visual y del producto artístico que abre un amplio debate sobre el concepto de fotografía en la actualidad; es decir, sobre qué es hoy una fotografía y qué características tiene el objeto fotográfico como obra de arte. Sin duda, tanto el producto-objeto como el canal, soporte e intención no contienen las mismas características que hace unas décadas y eso hace que tanto el fotógrafo como el espectador se sitúen en un nuevo sistema de comportamiento e interacción.

3. Referencias

BAL, M. (2004) "El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales". En *ESTUDIOS VISUALES*. CENDEAC. Nº 2. Diciembre 2004. Página 36.

BARTHES, R. (2002) *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós.

BORGDORFF, H.: <http://www.gu.se/digitalAssets/1322/1322698_el-debate-sobre-la-investigaci--n-en-las-artes.doc> [Consulta: 24 de septiembre de 2017] [Personal]

CARRIÓN, J. (2016) "Algunos apuntes para la crítica cultural". En RINCON, O. (2016) *La crítica: artes, medios y tendencias*. Bogotá: Ed. Universidad de los Andes.

COPE, B. y KALANTZIS, M.: (2009) *Multiliteracies: New Literacies, New Learning", Pedagogies: An International Journal.* Illinois: University of Illinois Urbana-Champaign. 4:3,164-195. *(Traducción al español por Cristóbal Pasadas Ureña).*

COTTON, C. (2015) *The photograph as contemporary art*. London: Thames&Hudson Ltd.

ELIA. <http://www.elia-artschools.org> [Consulta: 24 de septiembre de 2017] [Institucional]

GOMEZ, R., GONZALEZ, J. y otros (Comp.). (2016) *FACEBOOK como obra mundana.* Cali: 2016. Universidad del Valle Programa Editorial.

H2020 <https://ec.europa.eu/programmes/horizon2020/> [Consulta: 24 de septiembre de 2017] [Institucional]

INSÚA, Lila. "Encuentros dobles. De la investigación artística y sus mecanismos de validación". En BLASCO, S. (Ed).: (2013) *Investigación artística y universidad: Materiales para un debate*. Madrid: Ediciones asimétricas.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

OLIVARES, R. (2009) "La imagen velada". En *EXIT Express*. Ed. Olivares&Asociados, S.L. Mayo 2009. Nº 44. Madrid 2009.

MARTÍN PRADA, J. (2012) *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales*. Madrid: AKAL.

THE ARTS AND HUMANITIES RESEARCH COUNCIL <http://www.ahrc.ac.uk> [Consulta: 24 de septiembre de 2017] [Institucional]

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE FOTOGRAFÍA

Congreso Internacional sobre Fotografía
UPV, 5 y 6 octubre 2017

Doi: http://dx.doi.org/10.4995/CIFo17.2017.7171
ISBN: 978-84-9048-604-7

La búsqueda de la identidad en el retrato fotográfico: del retrato burgués decimonónico al selfie

Laura Navarro Díaz
Universitat de València., lauranavarro050@gmail.com

Abstract

This work articulates some typologies that from the point of view of expression and pose encode the identity of subjects portrayed in the 19th century. We also study how these 19th century typologies survive in the 20th century by virtue of relationships of inheritance and filiation. We will focus on the bourgeois normative portrait, on the artistic portrait and the police portrait, one of the manifestations of otherness. To conclude, we will reflect on the ambivalent nature of selfies, an emergent and genuinely digital typology related most directly with self-portraits, but using codes of expression, function and diffusion which are different from previous ones.

Keywords: *Artistic Portrait, Bourgeois Portrait /Selfie /Nineteenth Century Photography/ Identity in portrait Photography*

Resumen

La presente comunicación articula algunas tipologías que desde el punto de vista de la expresión y la pose codifican la identidad de los sujetos retratados en el siglo XIX y cómo estas tipologías del XIX perviven en el siglo XX en virtud de relaciones de herencia y filiación. Nos centraremos en el retrato normativo burgués, en el retrato artístico y en una de las manifestaciones de la otredad representadas a través del retrato policial. Para concluir reflexionaremos sobre la naturaleza ambivalente de los selfies, una tipología emergente y genuinamente digital cuya herencia más directa son los autorretratos pero cuyos códigos de expresión, función y difusión son diferentes a los de estos últimos.

Palabras clave: Palabras Clave: Retrato artístico/ Retrato burgués / Selfie / Fotografía del siglo XIX/ Identidad en el retrato fotográfico

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

1. Introducción: para qué volver al pasado.

El estudio de un acontecimiento histórico se ve afectado por la incapacidad que tenemos en el presente de analizar el pasado sin que sea contaminado por el momento actual, pues como señala David Freedberg *hemos visto y aprendido demasiadas cosas y no podemos mirar con los ojos de ayer pues la historia no nos ofrece esta posibilidad*[1]. Entendemos que los retratos fotográficos son objetos controvertidos, dispositivos que hablan por lo que no muestran, que abisman la mirada lejos de los parámetros del análisis formal o contextual de los mismos y que, en esencia, no dejan de ser un misterio, pese a que conozcamos las particularidades del medio o las vicisitudes que conforman su historia.

No obstante, y conscientes de que nunca seremos testigos directos de los fenómenos del pasado, con los ojos llenos de contemporaneidad y la convicción de la dificultad que implica aprehender la esencia del retrato fotográfico y entender racionalmente su *punctum*[2] nos parece fundamental en un contexto de creación y formación fotográfica conocer las manifestaciones del pasado para poder darle un sentido más certero a las manifestaciones del presente, y más concretamente y en relación con la comunicación que presentamos, de abarcar el estudio del retrato generando un hilo conductor desde sus orígenes hasta la el momento actual en la era digital y postfotográfica[3].

Nuestro objetivo es pues analizar distintas tipologías de retratos que abundan en la cultura visual del siglo XIX desde el punto de vista de la expresión y la pose del retratado y vincularlos a identidades concretas. Creemos además que estas tipologías del XIX no mueren con el cambio de siglo ya que el sostén ideológico y en parte formal presente en estos modos de representación se prolonga en el siglo XX, perviviendo, transmutándose o recibiendo diferente recepción según casos. Para finalizar nos vamos a referir a la naturaleza del *selfie* que consideramos el género por excelencia de retrato en el siglo XXI y consecuencia tanto del desarrollo técnico como de las necesidades de búsquedad de identidad a través de la imagen.

2. Las tipologías de retrato decimonónico a través de la pose y su recepción contemporánea

La expansión de la fotografía en general, y en particular del género de retrato, fue un fenómeno que se contagió por todo el mundo, desde los países promotores a sus vecinos y de éstos a toda Europa y a otros continentes en relativamente poco tiempo, por la rápida emigración de fotógrafos y la exportación temprana de material técnico. Esta universalidad también se concreta en la existencia de ciertas tipologías de retrato que se generalizaron junto a la expansión del medio. En el presente estudio nos hemos centramos en cuatro casos de estudio.

[1] FREEDBERG, D. (1992). *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta.* Madrid: Cátedra.

[2] BARTHES, R. (2002). *La cámara lúcida*, Barcelona: Paidós.

[3] FONTCUBERTA, J. (2016). *La furia de las imágenes*. Barcelona: Gustavo Gili.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

En primer lugar en el retrato burgués, donde la pose es determinante en la autoafirmación de clase, conformado por el retrato de distinción que pretende abrazar la identidad social bajo los dictados de la nueva clase social emergente y en el que la cuidada puesta en escena, las referencias a lo profesional en el caso de los varones y el contexto familiar en el de las mujeres determinarán los límites de tal identidad.

En segundo lugar en el retrato de artistas, un retrato de naturaleza psicológico, viaje al interior del retratado que persigue la identidad subjetiva e individual y generalmente centrado en desvelar la psique del individuo, normalmente de varones con éxito y prestigio social.

Interpretamos que ambas tipologías tanto del retrato burgués como del artístico, perduran con el cambio de siglo, siendo la primera colonizadora de las iconografías familiares privadas y la segunda uno de los géneros predominantes en la fotografía artística en el XX.

En tercer lugar nos referimos al retrato de policial, uno de los retratos que definen la otredad en la sociedad, y donde la expresividad ha sido usurpada. Este definirá la identidad del criminal, como manifestación de la otredad; otredad compartida con enfermos, locos y razas primitivas cuyas identidades se fraguarán también con la complicidad de la fotografía médica y la étnica.

Para finalizar transitaremos del autorretrato al *selfie*, cuyas naturalezas divergentes viran del producto artístico al producto cultural *mainstream*. El autorretrato, de filiación pictórica como el retrato artístico, aunque no muy prolífico en la retratística del XIX devendrá un género frecuentado por muchos fotógrafos artistas en el siglo XX y el *selfie*, nacido como una deriva postfotográfica del autorretrato, se convertirá en producto cultural del siglo XXI como en el XIX lo fuera la *carte de visite*.

2.1. El retrato normativo burgués y la consolidación de la identidad burguesa

A partir de la segunda mitad del siglo XIX, con el surgimiento de la fotografía, la burguesía va a desplegar todo un dispositivo que defina su recién inaugurada identidad moderna, que se concretará en una estudiada puesta en escena *performativa* y que se pondrá en práctica en un retrato estandarizado típico burgués.

La burguesía detentará el dominio del medio y diseñará los protocolos fotográficos que centupliquen su imagen. Como señala Brusatin[4], a través de la impostura de la pose se constituirá el verdadero carácter del sujeto representado, de manera que la rígida normatividad del retrato burgués proyectará los valores sociales que la burguesía proclama.

El retrato fotográfico se iniciará con éxito con la fiebre daguerrotipista alcanzando a los individuos más pudientes y multiplicándose tras el éxito rotundo de la *carte de visite* que logrará que la fotografía se extienda a toda la clase burguesa.

La pose en el retrato burgués

[4] BRUSATIN, M. (1991), *La Historia de las imágenes*, Madrid: Julio Ollero Editor, p.101.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Dentro del marco normativo burgués nos encontramos con un retrato de estudio que contaba por un lado con una pose del retratado muy estandarizada, así como con un vestuario y una decoración acorde a la puesta en escena burguesa. Normalmente, y sobre todo en los primeros retratos, el posado del retratado era una tarea incómoda pues requería la inmovilidad de éste durante tiempos prolongados. Para ello, los estudios se valían de recursos auxiliares, como los apoyadores de cabeza, que dotaban a los retratados de una rigidez característica, repercutiendo en la falta de naturalidad y en la reiteración de determinadas poses.

Asimismo, el *atrezzo* o decorado más característico, salvo contadas excepciones, era aquel que se definía por una ostentación que rozaba el absurdo, como en el caso de columnas que nacían de alfombras, y en el que lujosas balaustradas, cortinas, abanicos, pañuelos, sillas, etc., eran elementos comunes en las *cartes de visite* de diferentes estudios, nacionalidades e incluso tiempos, produciendo una sensación de *déjà vu*, a pesar de las eventuales variantes de *atrezzo* en relación a la condición del individuo (género, edad, profesión, etc.).

De hecho, estos estudios de retrato funcionaron como espacios escénicos de autoconstrucción donde se representaba la vida social y familiar burguesa y contaban con escenografías y trajes al servicio de los clientes para que éstos pudieran fotografiarse de acuerdo a la moda del momento. El retratado, a menudo, se fotografiaba con elementos que remitían a sus aficiones o profesión. Respecto a la pose, que era la forma de presentación social, encontramos poses muy rígidas y estudiadas, que reflejan el orgullo burgués, en un espacio construido en el que casi siempre aparecen fondos pintados, una balaustrada, una silla, etc., simulando espacios habitables.

Uno de los pilares en los que se asienta la identidad burguesa es la familia, modelo que será también ampliamente registrado en la retratística fotográfica, siempre con el *pater familias* al frente. La familia nuclear se constituye como modelo atomizador y vertebrador de la sociedad, esto es, como unidad indivisible del cuerpo social, y su prole, como síntoma de éxito social y garantía de transmisión del patrimonio. La férrea estructura familiar deberá ser garante en última instancia tanto de la herencia genética, con la continuidad del grupo familiar, como de la herencia patrimonial.

A través de las imágenes que remiten, directa o indirectamente a la familia, subyace claramente la producción de estereotipos sociales y de género representativos del orden patriarcal imperante. Así pues, podemos observar cómo los conceptos burgueses de masculinidad, feminidad e infancia se construyen apoyados en el retrato decimonónico. [Fig. 1]

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Fig. 1. *El relojero Juan Bautista Carbonell y familia*, h.1890. J.DERREY. Colección Particular.[5]

El hombre, según la concepción patriarcal burguesa del XIX, ostenta el control de la familia y se encarga de su sostenibilidad económica. La masculinidad se proyecta, siempre a través de una seguridad característica que se asocia a su género tanto en la esfera pública, representándose al hombre como profesional, como en la privada, como padre y detentador del patrimonio. También será común el retrato colectivo masculino de aquellos que comparten profesión o afición y en el que la dimensión social y pública del hombre queda patente.

La feminidad es representada a través de la mujer en poses amables y sumisas respecto al marido, o cargada de toda su prole, subrayando su condición de madre por encima de la de mujer. Podemos decir que la mujer es presentada en una triple dimensión, como hija, esposa y madre, siendo desligada de su propia individualidad más allá de las filiaciones que encuentra en el entorno familiar. De hecho, cuando se le representa en solitario siempre es o bien como objeto de deseo sexual masculino en la también pródiga fotografía erótica de la época o como discreta dama inscrita en el convencional orden social burgués que tiene en la familia su referente.

Asimismo la infancia es presentada como un laboratorio de producción de estereotipos de género. La imposición de los roles masculino y femenino en la infancia tiene en la fotografía un claro reflejo social así como un medio de asentamiento icónico de estos roles. La fotografía es la gran difusora de la imagen de la familia y en esta representación de la misma los niños ocupan un lugar privilegiado. Como señalan Victoria Bonet y Áurea Ortiz *"en el siglo XIX, el hogar burgués cuida su descendencia. Es en aquel momento que la familia se convierte en*

[5] Del Catálogo *Encantados de conocerse: Fotografía, retrato y distinción en el siglo XIX* (2002).

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

el núcleo fundamental de la sociedad y en el garante de su esencia. La sociedad se mantendrá incólume si las familias que la componen no se corrompen y mantienen su integridad".[6]

Continuidad del retrato burgués

En relación a la pervivencia en el XX de esta tipología de retrato que afianzó el aparato icónico burgués, nos encontramos con que se agotó como tal en la medida que los estudios de fotografía comenzaron a desaparecer y la realización de fotografías se popularizó entre los particulares[7]. Pero no podemos decir que este modo de representación se extinguiera, pues aunque el fenómeno burgués de *mandarse hacer un retrato* poco a poco desapareciera, pervivirá la representación de la familia burguesa heredada de la construcción social decimonónica. Por un lado, la fotografía de ámbito doméstico se extendió a lo largo del siglo XX y con ella los álbumes familiares, que proliferaron hasta finales del mismo siglo. Si bien en un principio el retrato normativo burgués tenía como intención afianzar un poder social dentro y fuera del hogar, en el siglo XX la fotografía privada y familiar deviene en algo consustancial a la construcción biográfica del individuo. Los álbumes familiares serán herramientas donde poder reflejar las experiencias de vida. Por otro, la dimensión pública de la familia consagrada como institución modélica, encuentra su paradigma en la familia feliz publicitada ampliamente a partir de la Segunda Guerra Mundial como el *american dream,* que se construye como una prolongación del modelo familiar burgués decimonónico inmerso en el optimismo económico estadounidense de la sociedad de consumo propulsada por el fordismo. Desde una perspectiva formal, la pose y la puesta en escena diferirán de los parámetros del XIX y diseñarán un nuevo paradigma icónico en que los retratados parecen inmersos en una *naturalidad* y un entorno doméstico que difiere mucho de las rígidas poses de estudio del retrato burgués del siglo anterior. No obstante, se da una práctica similitud de los estereotipos de género y de las proyecciones sociales de los mismos [Fig. 2]. Del mismo modo, en la cultura visual contemporánea encontramos gran variedad de contraimágenes que reproducen los modelos familiares normativos vigentes en clave de parodia, como el caso de la telecomedia producida por la CBS *The Munsters,* que se proyectó con gran éxito por primera vez en EEUU en la década de los años 60. En ella los monstruosos integrantes de la familia combinan los comportamientos propios de su condición con las actitudes familiares más naturalizadas, siendo la única humana de la familia, el personaje de Marilyn Monster, tratada como un espécimen extraño, la representante de la *otredad.* [Fig. 3].

[6] BONET, V. y ORTIZ, A. (2008). "Fotografies de xiquets, certificats d´una infancia congelada", en el catálogo de la exposición *Certificats d´una infancia congelada (fotografies 1890-1940).* Valencia: Publicacions de la Universitat de València, p.192. La traducción de la cita es nuestra.

[7] George Eastman (1854-1934), fundador de Kodak, lanza en 1888 la primera cámara automática, con posibilidad de cien vistas, con un carrete integrado de papel recubierto de gelatina sensibilizada que era revelado en la factoría Rochester. A partir de 1891 se comercializará el carrete de celuloide que pronto podrá ser sustituido por el propio usuario. SOUGEZ, M-L., coord. (2007). *Historia General de la Fotografía,* Madrid: Cátedra. p. 705-707.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Fig.2

Fig.3

Fig. 2 .*Postal de familia*, comercializada en los años 60´en EEUU. Fig. 3. Imagen promocional de la serie televisiva estadounidense *The Monsters.*

2.2. El retrato psicológico de artistas como viaje al interior del sujeto

En relación al *retrato psicológico distinguimos entre* el retrato realizado en los primeros tiempos de la fotografía, el retrato de aficionados expertos y el de profesionales que realizan un retrato artístico.

Cuando hablamos retrato psicológico de los primeros tiempos, y siguiendo a Gisèle Freund[8], nos referimos aquel realizado antes de que el retrato se convirtiera en un objeto de consumo y que era realizado normalmente por fotógrafos con una formación artística anterior y en consonancia con una tradición pictórica que se remonta al Renacimiento. En estos retratos la pose del retratado, la pericia del fotógrafo y las condiciones técnicas del medio serán determinantes para subrayar los elementos que desvelan información sobre la personalidad y carácter del sujeto. Entre estos estaríande Hippolyte Bayard, David Octavius Hill & Robert Adamson y Gustave Le Gray. En segundo lugar, el *retrato psicológico de aficionados* será desarrollado por fotógrafos no profesionales y expertos, entre ellos y siguiendo a Marie-Loup Sougez[9] y Beaumont Newhall[10] estarían Clementina Hawarden, Lewis Carroll y Julia Margaret Cameron [Fig.4]. En tercer lugar, al referirnos al *retrato psicológico de profesionales* nos basamos en la referencia de Souguez a *Los retratos "personales"*[11] que realizaban profesionales de la fotografía como Nadar y Carjat [Fig.5], cuyos retratos diferían en profundidad y calidad artística del retrato comercial.

Por tanto, frente al retrato normativo burgués, que presentará al retratado mediante la construcción de una mascarada moralizante que proyecta al individuo bajo unos patrones de representación similares, se

[8] FREUND, G. (1976). *La fotografía como documento social*, Barcelona: Gustavo Gili, p. 35-47.

[9] "Entretenimiento para nobles desocupados: los primeros aficionados" en SOUGEZ, M.-L. (coord.), *opus cit.*, p. 99-110.

[10] NEWHALL, B. (2002). *Historia de la fotografía*, Barcelona: Gustavo Gili, p.73-83.

[11] "Retratos *personales*: Nadar y Carjat" en SOUGEZ, M.- L., *opus cit.*, p. 91-99.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

contrapondrán unas imágenes, normalmente realizadas por fotógrafos artistas, -entre los que se encuentran, aficionados y alejados de circuitos comerciales unos y profesionalizados otros.- que ahondan con una rotundidad inusitada en los aspectos psicológicos explorando la subjetividad individual más allá de los valores canónicos de la sociedad burguesa.

La búsqueda de una expresión genuina

Este tipo de retratos no suele ir acompañado de una artificiosa puesta en escena y normalmente la expresión del rostro del retratado constituye lo fundamental del retrato, a diferencia del retrato normativo burgués que se aleja de los rostros para presentar todo un dispositivo de elementos que acompañan al retratado y componen la escena. La expresión y el gesto reflejan un estado de ánimo, una voluntad, cierto escepticismo, siempre desde la interpretación que hace del retratado el fotógrafo. La mirada del retratado constituye uno de los elementos promordiales concentrándose el foco generalmente en ella y actuando como epicentro activador del retrato. Normalmente estos retratos, lejos de los parámetros de la fotografía comercial se han asociado a la sensibilidad artística de los fotógrafos, aficionados o profesionales. En ellos el fotógrafo realiza una radiografía visual de la personalidad del retratado, de su estado anímico, de lo que en definitiva lo identifica con un ser irrepetible.

La pervivencia del retrato psicológico de artistas

Esta tipología de retrato será la que que perdure por excelencia en el siglo XX dentro del ámbito de la fotografía artística, encontrando grandes fotógrafos que practiquen el género de retrato y que indaguen en la personalidad del retratado, subrayando su idiosincrasia y subjetividad, de acuerdo con una recepción del modelo anterior decimonónico. Dos notables ejemplos, que nutrirán a su vez a otros tantos artistas nacionales e internacionales los encontramos en Richard Avedon y Alberto García Álix.

Avedon (1923-2004), quizás el más afamado fotógrafo del siglo XX y quien elevara la fotografía de moda a un rango artístico, también desarrolló una ingente producción de retratos de índole psicológica, tanto a famosos (Charles Chaplin, Henry Miller, Ezra Pound, Truman Capote, Marilyn Monroe, Elizabeth Taylor, Chet Baker, etc.) como a gente desconocida, en proyectos como *In the American West,* donde retrata a desfavorecidos sociales y gentes anónimas del oeste norteamericano (obreros, mineros, desocupados, minorías raciales, etc.) La relación cercana entre fotógrafo-retratado, heredera también del retrato psicológico del XIX, alcanza su máxima expresión en la serie que realizara de la lenta agonía de su padre, Jacob Israel Avedon, antes de su muerte, en la que reflexiona de una manera conmovedora sobre la dolorosa degradación que implica la enfermedad. Avedon sabrá entender que un retrato ante todo ha de captar la esencia y la identidad de cada retratado y que las emociones y las biografías bien pueden contarse con a través de la mirada.

Otro caso que puede ilustrar las pervivencias de este tipo de retrato en el XX lo encarnan los retratos del español Alberto García-Álix (León, 1956), que a partir de la década de 1980 se convertirá en el fotógrafo *oficial* de *la movida,* el movimiento de cultura *underground* madrileño por excelencia. García-Álix también establecerá una relación cercana entre fotógrafo y retratados, que muchas veces serán amigos o conocidos sometidos a un ejercicio de sinceridad ante el objetivo. A menudo estas gentes que componen el universo visual del artista son

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

personajes famosos del mundo de la música, el cine o el espectáculo (Camarón de la Isla, Pedro Almodóvar, Olvido Gara), que, aunque en principio nada tienen que ver con aquellos auráticos personajes de mediados del XIX retratados por Le Gray, Nadar, Cameron o Carjat, comparten con aquellos la condición de ser personajes públicos del momento, así como un acercamiento a cámara desprovisto de artificios, con fondos neutros y con concentración de la fuerza en la mirada, características también presentes en los retratos de Avedon. En este sentido, fotografías como *Xuri en trance* (2000) recogen todo el legado de la fotografía psicológica del XIX.[12]

Fig.4.

Fig.5.

Fig.4. *Julia Jackson* (1867). J.M.CAMERON. © Victoria and Albert Museum, London. Fig.5. *Charles Baudalaire* (h.1863). CARJAT.

2.3. El delincuente: la falta de expresividad en el retrato de la otredad

Tanto la fotografía policial, la fotografía médico-psiquiátrica, como la fotografía étnica se desarrollarán definiendo los límites de la *otredad* social y cultural con una iconografía de la desviación social, que se contrapone a la retratística burguesa y de la que van a formar parte enfermos, locos, razas primitivas y delincuentes. Del mismo modo que la fotografía va ser artífice de la creación a través del retrato comercial de estudio de la difusión y promoción del mundo arquetípico burgués, también va a ser configuradora de los tipos que definen la *otredad* que se sitúa en la fronteras de lo aceptable socialmente, pues bajo su aparente objetividad va a ser cómplice de la creación de los tipos antisociales antagonistas al burgués.

La fotografía policial y el hieratismo del criminal

En el siglo XIX va a producirse una humanización tecnológica del control social y una redistribución de la economía de castigo[13] que se servirá, entre otros medios, de la fotografía para materializar las nuevas formas de

[12] https://coleccionesarte.fundacionmapfre.org/obras/xuri-en-trance/

[13] SAN MARTIN, F. J., (2001). "Libertad vigilada. Creación artística e identidad delictiva en el arte del siglo XX", en *Delitos y faltas* Revista *Exit*, nº1, p. 16 y ss.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

control. La antropometía como nueva disciplina propuesta por Alphonse Bertillon en 1882 para la identificación de criminales mediante la medición de distintas partes del cuerpo y la anotación de marcas personales (bertillonaje) combinadas con una la fotografía métrica con retratos frontales y de perfil dieron lugar a la llamada ficha policial o *portrait parlé* de Bertillon. El retrato policial nos parece relevante desde el punto de vista de la expresión porque impuso una manera universalizada de retratar al delincuente, y por ende, de dirigir la mirada hacia él. El retrato que plantea, de cara y de perfil, anula y deja en un punto cero las posibilidades expresivas del individuo retratado, cercenando la subjetividad y aniquilando la voluntariedad, moviéndose en estrechos parámetros que implican la supresión de cualquier concesión al estilo o artisticidad.

Por un lado la subjetividad del retratado se quiebra cuando nos encontramos con fotografías que hacen parecer a todos los retratados inexpresivamente iguales ya que cualquiera que sea retratado de ese modo podrá parecer un delincuente[14]. Como señala San Martín *"el retrato policial a la Bertillon basado en la uniformidad de puntos de vista, la distancia y la iluminación, conduce, a pesar de su mecánica exactitud, a una flagrante contradicción: pretendiendo individualizar los rasgos de cada delincuente, en realidad produce una masa de imágenes virtualmente homogéneas, individuos uniformemente inexpresivos que tienden a asemejarse a un modelo único"* [15]. El protocolo formal para la realización del retrato policial, cuyo interés es la descripción exhaustiva del rostro del delincuente, aleja a éste de su individualidad y lo relega a una suerte de material descriptivo e informativo. Por otro son retratos involuntarios, por cuanto el acto de fotografiar ha sido impuesto desde una voluntad ajena al retratado mismo, negando su libertad de decisión. El *portrait parlé* fue adoptado por la Prefectura de París y se extendió rápidamente como medio de identificación policial entre numerosos países [Fig.6]. Posteriormente Francis Galton propondrá el sistema de identificación a través de las huellas dactilares o dactiloscopia para la identificación de criminales, un método mucho más fiable que el de medidas antropométricas de Bertillon, que fue progresivamente consolidándose como procedimiento seguro de identificación y que se unirá a la fotografía policial como manera irrefutable establecer la identidad de los delincuentes.

Por otro lado, Galton también fue el creador de la *fotografía compuesta*, con la que quería establecer cual era el aspecto[16] de un delincuente-tipo: mediante la superposición de tomas de distintos delincuentes se obtenía como resultado una fotografía sintética ficticia suma de los rasgos de todos ellos generándose el retrato robot del delincuente tipo y en el que la expresión individual quedaba invalidada en aras a conformar una suerte de rostro colectivo criminal. [Fig. 7].

El método del retrato compuesto de Galton encontrará en Arthur Batut (1846-1919) un seguidor entusiasta. Batut fotografiará a distintos colectivos de personas superponiendo diferentes retratos para crear lo que el llamó

[14] Según SAN MARTÍN *"cualquier persona sometida a este dispositivo fotográfico se convierte automáticamente en sospechosa, ya que el propio dispositivo es acusador, de la misma forma que cualquier criminal fotografiado en un plácido entorno hogareño se convierte en una figura respetable",* en San Martín, F. J. *opus cit.*, p. 21.

[15] SAN MARTIN, F. J., *opus cit.*, p. 21.

[16] El aspecto como determinante de la condición humana cobraba fuerza en un contexto en el que los postulados teóricos de la frenología y la fisiognomía[16] eran aceptados ya que estos partían de la creencia de que los rasgos físicos manifestaban la condición psico-social de las personas.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

el retrato-tipo. También editó *La photographie appliquée à la production du Type d´une famille, d´une tribu o d´une race,* en la que explica el alcance de sus retratos-tipo y sugiere diferentes aplicaciones de los mismos en áreas diversas como la etnografía, para la identificación de rasgos raciales comunes, o el arte, *"para determinar los tipos de belleza que prevalecieron a lo largo de la Historia*".[17]

Pervivencias de los retratos de policiales en la contemporaneidad

El retrato policial ha pervivido desde Bertillon hasta nuestros días con una vigencia pasmosa. La fotografía de archivo del delincuente se hizo extensible al conjunto de la sociedad cuando se empieza a extender la exigencia de control total de la sociedad propia de un régimen social disciplinario.[18]

Las fotografías *carnet* no son otra cosa que la derivación de ese registro social adoptado para los reclusos franceses del XIX. En la alemania nazi, se practicará el bertillonaje y se impondrá a partir de 1933 los carnets de identidad con fotografía a judíos, gitanos, enfermos metales, etc., que luego servirán como recurso para su identificación, privación de libertad y asesinatos masivos.[19]

Otro tipo de pervivencia es la que nos brinda el arte, en el que diversos artistas plásticos han coqueteado con la ideal del retrato policial, como en el caso de Andy Warhol (1928-1987) que en su serie *Los trece hombre más buscados,* compuesta de trece fotografías del archivo policial del FBI quiso dotar a los delincuentes de cierta celebridad utilizando las imágenes para la decoración mural de un pabellón con motivo de la Exposición Universal de Nueva York de 1964.

Una derivación de la fotografía policial en la fotografía artística la encontramos en las serie *Portraits* del alemán Tomas Ruff (1958), en las que los retratos de frente sobredimensionados de rostros inexpresivos crean una imagen de carácter *quasi* arquitectónico, y en los que la frialdad e inexpresión de los rostros parecen hacer devenir al sujeto en objeto.

Asimismo, el retrato compuesto y el retrato-tipo que practicaran Galton y Batut respectivamente, encuentran en Nancy Burson (1948) a su continuadora. Como a sus antecesores, a Burson le interesa el retrato sintético, hipotético e irreal pero que posibilita la idea de una comunidad de rasgos. Un retrato en el que la huella indexal desaparece, en el que *"se ha roto el cordón umbilical entre la imagen y el objeto. El mito modernista del espejo termina por desvanecerse".*[20] En *Mankind* (1983-1985), por ejemplo, mostrará el retrato-promedio de un habitante de la tierra según la población existente en el momento de la realización de la fotografía, constituyendo *"la antítesis de los ensayos visuales que pretendían llegar a aislar las esencias de una raza o un pueblo"*[21] . El retrato-compuesto se articula en el siglo XX como un lugar donde poder especular acerca de la

[17] SOUGEZ, M.-L., *opus cit.,* p.167-168.

[18] BRUSATIN, M., *opus cit.,* p.104.

[19] TORRES, J. M. *opus cit.,* p. 69.

[20] FONTCUBERTA, J. *El beso de Judas. Fotografía y verdad,* Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p.51.

[21] FONTCUBERTA, J. *opus cit.,* p. 49.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

vigencia del medio fotográfico como documento de la realidad y sobre las relaciones entre la fotografía y verdad.

Fig. 6

Fig. 7

Fig. 6 *Portrait parlé de detenida* (1902). Departamento antropométrico de Prisiones, Oporto. Fig. 7. *Ficha de Retratos compuestos* (h.1883). F.GALTON.

2.4. Del nacimiento del autorretrato al selfie.

El nacimiento del autorretrato fotográfico vendrá del la mano de Hippolyte Bayard (1801-1887), uno de los precursores de la fotografía junto a Niepce, Talbot y Daguerre. En la primavera de 1839 ya había conseguido imágenes en papel mediante la cámara oscura y el 24 de junio de ese mismo año, antes de la promulgación oficial del descubrimiento, realizará la primera muestra fotográfica de la historia exponiendo una treintena de sus obras.

El procedimiento que éste descubrió fue similar al del calotipo de Talbot, aunque algo menos perfeccionado, y consistía en un único positivo en papel que emergía por acción de la luz sin revelado químico. Bayard realizó la comunicación de su invento a François Arago, pero éste desestimó apoyarle para apostar por la promoción del invento de Daguerre. Asimismo Jean-Baptiste Biot, otro miembro de la Academia de las Ciencias, entre las imágenes de Bayard y los calotipos que Talbot le enviaría en la primavera de 1840, se declinó por los del inglés.

Ante estos hechos, Bayard en 1840 inaugurará el género del autorretrato fotográfico con su *"Autorretrato como ahogado"* en clara alusión a su naufragio en la carrera por la titularidad del invento [Fig.8].

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Este género no tuvo mucha profusión en la década de XIX, entre otras cosas por la dificultades técnicas que entrañaba el uso de los dispositivos fotográficos, pero son relevantes los más de 400 retratos que Virginia Oldoini (1837-1899), conocida como la condesa de Castiglione se realizó entre 1856 y 1895, en colaboración con el afamado retratista Pierre-Louis Pierson, y en los que ella actuaba a todos los efectos como directora de arte y Pierson como operador de cámara. Conocida por su personalidad seductora y narcisista posó de manera performativa adoptanto distintas identidades. Sus retratos han sido considerados como precursores del autorretrato de artistas que han trabajado los límites de la identidad en la fotografía como Claude Cahun (1894-1954) o más contemporáneas como Cindy Sherman, Gillian Wearing o Yasumasa Morimura.

¿Pero dónde queda el selfie? ¿Qué tipo de filiación podemos entablar entre él y el autorretrato anterior ? Si en el XIX se dio una democratización de la fotografía con la *carte de visite*, el siglo XXI democratizó la autoría, ya que todo individuo se inscribe en el siglo XXI como ciudadano de pleno derecho para realizar fotografías, deviniendo como señala Fontcuberta en una suerte de *homo fotograficus.*[22] No obstante, parece que el fotógrafo artista y profesional del XIX, y con continuidad en el XX, está condenado ha extinguirse como tal para ser sustituido por esta especie depredadora que es el *homo fotograficus*, que en lugar de productos artísticos como los autorretratos produce productos culturales llamados *selfies*, en los que el control del cómo, dónde y cuándo del retrato, transforma el *yo he estado allí* que nos propone Fontcuberta por el yo he estado allí como quiero ser visto por el mundo.

Si el autorretrato quería acercarse al pensamiento del artista, indagar en su subjetividad o explorar otras diversas, el *selfie,* dota de un uso conversacional a las imágenes, busca la autoafirmación y el reconocimiento[23] en un dialogo digitalizado que huye de la soledad que esconden las redes sociales.

Según la afamada Paris Hilton, ella fue la inventora del *selfie*. [Fig.9]. Salvando las distancias con las inexactitudes de tal afirmación, es cierto que la profusión de la superficialidad queda adherido al *selfie* como característica de tal producto cultural. Y en relación a la expresión de los retratados, el postureo, del que quizás la Hilton si que tenga la patente, será la perversión de la la pose orientada a que el fotografiado se presente al mundo como más y mejor.

[22] FONTCUBERTA, J. (2016) *La furia de las imágens.* Barcelona: Galaxia Gutemberg, p. 31.

[23] FONTCUBERTA, J. (2016), *opus cit,* p.119.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Fig. 8

Fig. 9

Fig.8. *Autorretrato como ahogado* 1840, H. BAYARD. Fig. 9. *Selfie* en la red social Instagram de la cuenta de la multimillonaria Paris Hilton.

3. Conclusiones

El retrato fotográfico se apoyará en el XIX en determinados cánones de representación con los que definir la identidad individual y social, ya sea en un marco burgués, de la mano de una fotografía comercial o artística o como identidades subalternas de la otredad sociocultural. La pose en la fotografía será parte de una puesta en escena característica de cada tipología de retrato y de cada identidad expresada en él, que a su vez dependerá de los agentes que la definen y ponen en funcionamiento, ya que como señala John Tagg[24] *"la fotografía como tal carece de identidad. Su posición como tecnología varía con las relaciones de poder que la impregnan. Su naturaleza como práctica depende de las instituciones y de los agentes que la definen y ponen en funcionamiento".*

Asimismo la identidad, tanto social como individual, materializada en diferentes tipologías del retrato decimonónico tendrán continuidad en el siglo XX en diferentes modos de representación heredados, para desembocar en el *selfie*, genuino de la era postfotográfica, que da forma a identidades variables y de límites confusos, pero que se aglutinan en la identidad digital, esa nueva versión identitaria que nos acompaña a todos y cada uno de los presentes.

4. Referencias

BARTHES, R.(1999) *La cámara lúcida*, Barcelona: Paidós.

BELTING, H. (2007). *Antropología de la imagen*, Madrid: Katz.

[24] TAGG, J. (2005). *El peso de la representación.* Barcelona: Gustavo Gili, p. 85.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

BONET, V. y ORTIZ, A. (2008). "Fotografies de xiquets, certificats d´una infancia congelada", en el catálogo de la exposición *Certificats d´una infancia congelada (fotografies 1890-1940).* Valencia: Publicacions de la Universitat de València.

BRUSATIN, M. (1991). *La Historia de las imágenes,* Madrid: Julio Ollero editor.

Encantados de conocerse: Fotografía, retrato y distinción en el siglo XIX (2002). Catálogo de la exposición, Valencia: Muvim.

FONTCUBERTA, J. (2002). *El beso de Judas. Fotografía y verdad,* Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

FONTCUBERTA, J. (2016). *La furia de las imágenes*. Barcelona: Galaxia Gutemberg.

FREEDBERG, D. (1992). *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta,* Madrid: Cátedra.

FREUND, G. (1976). *La fotografía como documento social*, Barcelona: Gustavo Gili.

LÓPEZ, J. R. (1992). "Procedimientos de archivo" en revista *Photovisión* Nº 24.

Murmúrios do tempo (2002). Catálogo de la exposición. Porto: Centro Portugués de Fotografia (CPF).

NEWHALL, B. (2002). *Historia de la fotografía*, Barcelona: Gustavo Gili.

SAN MARTÍN, Francisco Javier, *Libertad vigilada. Creación artística e identidad delictiva en el arte del siglo XX*, en "delitos y faltas" Revista *Exit*, nº1.

SOUGEZ, Marie-Loup (2007). *Historia General de la Fotografía,* Madrid: Cátedra.

TAGG, J. (2005). *El peso de la representación.* Barcelona: Gustavo Gili.

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART. http://www.metmuseum.org/ [Consultada el 4 de julio de 20017]

THE RICHARD AVEDON FOUNDATION. <https://www.avedonfoundation.org/the-work> [Consultada el 26 de junio de 2017].

TORRES, J. M. (2001). *La retina del sabio. Fuentes documentales para la Historia de la Fotografía Científica en España,* Santander: Aula de Fotografía y de la imagen de la Universidad de Cantabria.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE FOTOGRAFÍA

Cngreso Internacional sobre Fotografía
UPV, 5 y6 octubre 2017

Doi: http://dx.doi.org/10.4995/CIFo17.2017.7172
ISBN: 978-84-9048-604-7

La identificación con fotografías: un medio falible

Lourdes Delgado-Fernández
Universitat Pompeu Fabra
Lourdesrss12@gmail.com

Abstract

The use of photographs as a method of identification is very common in our society. If photographs have been used for many years as proof of identity of the bearer — passports, identity cards, driving, membership to an association, club, mutual, etc. —, today with the proliferation of images both in recordings of video cameras for surveillance, as well as the ones accessible through the Internet and social networks, this function is even more frequent. However, are we sure that this method of identification works? The objective of this communication is to demonstrate from the Psychology of facial recognition that the identification of strangers through portraits fails in an inadmissible percentage of cases.

Keywords: *Identification, photography, Psychology of facial recognition, familiar faces, unfamiliar faces*

Resumen

El uso de fotografías como método de identificación es muy común en nuestra sociedad. Si ya hace muchos años que las fotografías se utilizan como prueba de identidad del portador — pasaportes, carnés de identidad, de conducir, afiliación a cierta asociación, club, mutua, etc.—, hoy en día con la proliferación de imágenes tanto en grabaciones de cámaras de vídeo para la vigilancia, como accesibles a través de Internet y las redes sociales, esta función es todavía más frecuente. Sin embargo, ¿estamos seguros de que este método de identificación funciona? El objetivo de esta comunicación es demostrar desde la Psicología del reconocimiento facial que la identificación de desconocidos mediante retratos falla en un porcentaje inadmisible de los casos.

Palabras clave: *Identificación, fotografía, Psicología de reconocimiento facial, rostros familiares, rostros de desconocidos*

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Introducción

El objetivo de esta comunicación es compartir con ustedes una parte de la investigación de mi tesis doctoral. Mi doctorado examina los problemas que da la fotografía como herramienta de identificación de criminales. Lo he hecho de un modo interdisciplinario, trenzando lo que se sabe desde la Psicología sobre el reconocimiento de rostros con fotografías, con un estudio histórico del retrato de delincuentes y su empleo en los sistemas policial y judicial de Estados Unidos. Hoy, quiero extrapolar, a la identificación con fotografías en general, algunos de los estudios de la psicología del reconocimiento facial que he utilizado en mi tesis.

Nuestra sociedad emplea la fotografía como medio de identificación en muchas y diversas situaciones, desde para entrar a un gimnasio hasta para salir de un país. Además, los retratos que se utilizan en todos los carnets o documentos para la identificación son muy similares. Un ejemplo son los retratos del Documento Nacional de Identidad. Para éstos, el Ministerio del Interior da las siguientes especificaciones:

> Una fotografía reciente en color del rostro del solicitante, tamaño de 32 o 26 milímetros, con fondo uniforme, blanco y liso, tomado de frente con la cabeza totalmente descubierta y sin gafas de cristales oscuros o cualquier otra prenda que pueda impedir o dificultar la identificación de la persona. (La fotografía deberá mostrar claramente el óvulo de la cara y deberá ser de alta resolución y en papel fotográfico de buena calidad)[1].

Parecidas, pero mucho más explícitas, son las directrices para las fotografías de los pasaportes electrónicos que publica la Organización de Aviación Civil Internacional (ICAO), que es una agencia de la ONU que rige la normativa para la aviación de pasajeros a nivel mundial (ICAO Secretariat, 2007, pp. 26–29). Por ejemplo, sólo para el apartado "Postura" dan las siguientes once reglas[2].

1.1. La fotografía debe tener menos de seis meses.

1.2. Debe mostrar un primer plano de cabeza y hombros.

1.3. La fotografía debe tomarse de manera que una línea horizontal imaginaria que pasara por el centro de los ojos sea paralela al borde superior de la imagen.

1.4. La cara debe estar en foco nítido y claro, y la fotografía no debe mostrar manchas, como serían marcas de tinta, o pliegues.

1.5. La fotografía debe mostrar al sujeto mirando de frente directamente a la cámara con una expresión neutra y la boca cerrada.

1.6. El espacio ocupado del mentón a la corona (la corona es la posición de la parte superior de la cabeza si no hubiera cabello) será de un 70 a un 80 por ciento de la altura vertical de la imagen.

1.7. Los ojos deben estar abiertos sin que los oculte el cabello.

[1] Véase "Documentación necesaria para su tramitación" en www.interior.gob.es (2017/9/26).

[2] Las traducciones de los textos en inglés son de la autora.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

1.8. Si el sujeto lleva gafas, la fotografía debe mostrar los ojos claramente sin reflejo de luces en los cristales. Las gafas no deben tener cristales oscuros. Si es posible, eviten las monturas gruesas y asegúrense de que la montura no cubre ninguna parte de los ojos.

1.9. No se permiten prendas en la cabeza, cabello, tocado u ornamentación facial que oculten el rostro.

1.10. La fotografía debe tener un fondo plano y de color claro.

1.11. No debe haber otras personas u objetos en la fotografía.

A estas once normas, les hemos de añadir otras para la iluminación y la resolución del retrato, y además cuarenta y cinco imágenes mostrando retratos correctos e incorrectos (Fig. 1). ICAO considera que el retrato fotográfico es un identificador biométrico equivalente al iris y a las huellas dactilares y, como tal, cree que la identificación mediante fotografías es "un método *irrevocable* de relacionar una persona y su documento de viaje" [la cursiva es de la autora] (ICAO Secretariat, 2007, p. 16). De hecho, tras cinco años de estudio, de los tres identificadores biométricos escogieron la fotografía como el que debía constar obligatoriamente en los pasaportes electrónicos a partir del año 2005. Tal normativa sigue vigente hoy en día.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

3. Submission of portrait to the issuing authority

3.1 Where the portrait is supplied to the issuing authority in the form of a print, the photograph, whether produced using conventional photographic techniques or digital techniques, should be on good or photo-quality paper and should be of the maximum specified dimensions.

3.2 Where the portrait is supplied to the issuing authority in digital form, the requirements specified by the issuing authority must be adhered to.

4. Compliance with international standards

4.1 The photograph shall comply with the appropriate definitions set out in ISO/IEC 19794-5.

GLASSES AND HEAD COVERS

Glasses:
The portrait shall show the eyes clearly with no light reflection off the glasses and no tinted lenses. If possible, avoid heavy frames. The frames shall not cover any part of the eyes.

Head Coverings:
Head coverings shall not be accepted except in circumstances which the competent State authority specifically approves. Such circumstances may be religious, medical or cultural.

EXPRESSION AND FRAME

The portrait shall show the applicant alone with no other people, chair backs or toys visible. The applicant shall be looking at the camera with a neutral expression and the mouth closed. ◆

Fig. 1 Una de las páginas del informe de la ICAO mostrando el tipo de retracto correcto e incorrecto para el pasaporte electrónico (ICAO Secretariat, 2007, p. 29).

Sin embargo, ¿es realmente *irrevocable* la identificación de una persona mediante un retrato fotográfico? ¿Podemos siempre identificar a una persona a partir de uno de sus retratos? O al revés, dado un retrato, ¿podemos siempre asegurar de modo *irrevocable* que no es de cierta persona? ¿Qué creen que pasaría si un desconocido nos enseña un retrato que dice ser suyo? ¿Seríamos capaces de saber con certeza si nos está diciendo la verdad?

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

La infalibilidad de la identificación mediante fotografías puesta en duda

Vamos a hacer una pequeña encuesta. Imagínense que ustedes trabajan de cajeros en un supermercado y se les advierte que van a participar en una prueba donde los clientes pagaran con tarjetas de crédito y éstas llevaran impresas un retrato en el anverso. Usted debe decidir para cada cliente**,** si acepta o rechaza la tarjeta.

En este primer experimento, aunque usted no lo sabe, todos los retratos que le mostrarán los clientes son realmente del portador. Además los retratos son recientes y el cliente se presentara con el mismo aspecto que muestra en el retrato; por ejemplo, si se hizo la fotografía con gafas, también lo verá con ellas. ¿Qué intervalo de porcentajes de error cree usted que cometería? Es decir, ¿qué porcentaje de tarjetas cree que no aceptaría porque no podría reconocer al portador en la fotografía?

a) 0 – 2%

b) 2,1 - 5%

c) 5,1 - 10%

d) 10,1 - 20%

Según el estudio (Kemp, Towell, & Pike, 1997) realizado por psicólogos especializados en reconocimiento facial con 6 cajeros de un supermercado a los que se les había avisado de que se les iba a hacer una prueba donde algunos de los clientes les iban a mostrar carnets fraudulentos y ellos debían detectarlos, la media de los errores que éstos cometieron fue de 6,67%. O sea, que de 100 personas, como media rechazaron casi 7 tarjetas válidas aun cuando la persona y su retrato tenían el mismo aspecto. ¿Les sorprende el resultado?

Repitamos la encuesta anterior con una variante. Aunque ustedes tampoco lo saben, las fotos que les enseñaran esta vez siguen siendo la del portador, pero ahora su aspecto ha variado un poco, porque, por ejemplo, ya no lleva gafas o se ha quitado la barba. De nuevo, ¿qué intervalo de porcentajes de error cree usted que cometería? Es decir, ¿qué porcentaje de tarjetas piensa que no aceptaría porque usted equivocadamente no reconocería al portador en la fotografía?

a) 0 - 10 %
b) 10,1 - 20%
c) 20,1 - 30%
d) 30,1 - 40%

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

En el estudio antes mencionado, la media de errores que cometieron los seis cajeros fue de 13,79 %. O sea que la respuesta correcta, es (b).

Ahora, sin que ustedes lo sepan, las tarjetas que les van a enseñar llevan una fotografía que no corresponde al portador pero que con el que existe cierto parecido. ¿Qué intervalo de porcentajes de error cree usted que cometería? Es decir, ¿qué porcentaje de tarjetas se imagina que aceptaría porque reconoce equivocadamente al portador en la fotografía?

a) 0 - 20%

b) 20,1 - 40%

c) 40,1 - 60%

d) 60,1 - 80%

La respuesta correcta, es (d): un 63,34%.

Y, por último, imagínense que el retrato no es del portador y además no hay parecido entre ellos. Lo único que tienen en común es el género. ¿Qué intervalo de porcentajes de error creen que cometerían? Es decir, ¿qué porcentaje de tarjetas se imagina que aceptaría porque usted equivocadamente cree reconocer al portador en la fotografía?

a) 0 - 10 %

b) 10,1 - 20%

c) 20,1 - 30%,

d) 30,1 - 40%

La respuesta correcta, es (d): un 63,34%.

Los resultados de estas cuatro encuestas, aunque tan poco científicas, son casi siempre muy parecidos. En general, creemos que la fotografía sirve para la identificación mucho más de lo que en realidad, un experimento como el del supermercado demuestra. Además deben considerar que la diferencia aún podía haber sido mayor puesto que, a medida que íbamos avanzando de pregunta, ustedes ya se esperaban que el porcentaje de error fuera más alto de lo que hubieran dicho sin las encuestas anteriores. Un casi 30% de error como media en el estudio del supermercado es un porcentaje muy alto para considerar que la identificación con fotografías es *irrevocable*[3].

[3] J. Davis & Valentine (2009) realizaron un estudio semejante pero con fotografías más grandes que las expuestas en carnets en el que participaron unos 1.200 voluntarios. El experimento dio porcentajes similares.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Algunos de ustedes tal vez han pensado que esto se debe a que, ni nosotros, ni los cajeros del supermercado, somos profesionales. Pueden considerar, por ejemplo, que los agentes de aduanas, al haber tomado cursos sobre identificación y tener años de experiencia en ello, seguro que comenten menos errores. Una prueba en (White, Kemp, Jenkins, Matheson, & Burton, 2014), parecida a la del supermercado, demuestra que ellos, en realidad, tampoco son expertos. Y eso que la tarea de identificación que se les dio a los agentes era más fácil que las que realizan a diario. Primero, porque todos los retratos habían sido tomados hacía pocos días y, por lo tanto, el cambio de apariencia, por la edad, no podía influir en el resultado como sí que ocurre a diario con los pasaportes reales. Segundo, porque el retrato falso de cada participante se eligió de una pequeña muestra de tan sólo diecisiete retratos, cuando en la vida real, si una persona quiere usar un documento falso, buscará entre muchos más retratos hasta encontrar uno que se le parezca al máximo.

Pues bien, en el estudio en cuestión, en un primer experimento donde, la mitad de las veces se les mostró a los agentes de aduanas un pasaporte falso, éstos rechazaron un 6% de los documentos con el retrato correcto y aceptaron un 14% de los fraudulentos. Para hacerse una idea de lo que esto supone, pensemos que en un aeropuerto como el de Heathrow, por el que pasan al menos 200.000 pasajeros diarios, sólo con que se cometiera un 1% de errores implicaría que, en un día, se habrían aceptado 2.000 pasaportes falsos[4].

Veamos otro experimento realizado en el mismo estudio (White et al., 2014). Esta vez, en lugar de evaluar la capacidad de los agentes de aduanas en identificar a alguien que tuvieran enfrente mediante una fotografía, los psicólogos quisieron, primero, medir la habilidad de los agentes en reconocer, si un par de retratos, correspondían a una misma persona; y, segundo, comparar esa habilidad con la de un ciudadano de a pie.

Para formar los pares correctos, se empleó una fotografía actual y luego, o una de hacía dos años, u otra que esa misma persona utilizase por entonces en algún carnet. Lo mismo para los pares fraudulentos pero, en este caso, la foto actual, la primera, era de una persona diferente a las otras dos. Este experimento lo realizaron con dos grupos distintos: uno de agentes de aduanas y otro de estudiantes universitarios que no habían trabajado nunca identificando a personas. Para los dos, se utilizaron los mismos pares de retratos.

[4] (Jenkins & Burton, 2011, p. 1674). Para estudios donde se analizan los errores que se cometen al intentar reconocer a una persona presente mediante una fotografía, véase (D. Davis, Loftus, Vanous, & Cucciare, 2008; Jenkins, White, Montfort, & Burton, 2011; Kemp & White, 2016; Megreya & Burton, 2008). Para una introducciÛn a los estudios que se han hecho sobre la habilidad de los profesionales en la identificaciÛn mediante fotografÌas, vÈase (Hu et al., 2017) .

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

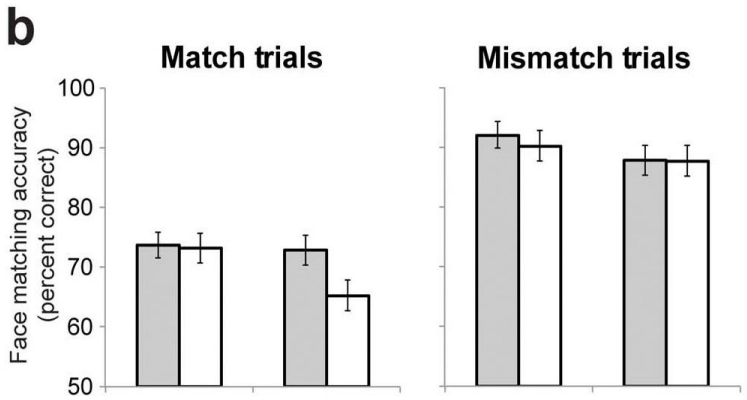


Tabla 1 – Experimentos con fotos de una misma persona y de dos personas diferentes

(White et al., 2014)

Los resultados de este experimento pueden verse en la Tabla 1. Las columnas azules muestran los aciertos de los agentes de aduanas y las columnas blancas, los de los estudiantes. Asimismo, las cuatro columnas de la izquierda representan el porcentaje de aciertos para pares de fotografías que corresponden a una misma persona y, las cuatro columnas de la derecha, a los porcentajes de personas distintas.

Como puede observarse, excepto para el caso 2 de la izquierda —que corresponde a una foto actual *versus* una foto de carnet de la misma persona— los dos grupos acertaron un porcentaje de veces muy similar y, además, como en el experimento del supermercado, el porcentaje medio total de errores —un 20%— es alto, especialmente teniéndose en cuenta lo diferente que eran los retratos fraudulentos y, por lo tanto, la posibilidad de cometer menos errores.

Esta dificultad que experimentamos en decidir si dos fotografías representan a una misma persona ha sido demostrada en múltiples estudios. En uno de los pioneros (Bruce et al., 1999), se realizó una prueba con tres variantes, en el que a los participantes se les mostró, a la vez, once retratos y habían de decidir si la persona representada en la primera fotografía también lo estaba en alguna de las otras diez. En la primera variante, todos los retratos mostrados eran frontales y con expresión neutra; en la segunda, todos los retratos eran frontales pero, en el primero, la persona sonreía y, en las otras diez, la expresión era neutra; y, en la última, todos los retratos mostraban una expresión neutra pero en la primera fotografía el rostro estaba girado treinta grados y el resto eran frontales. El porcentaje de errores fue de 30, 36 y 39% respectivamente, lo que implica una media de 35% de errores.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Diferencias procesales en el reconocimiento de retratos de familiares y desconocidos

Después de todo lo que acabamos de ver, una pregunta que fácilmente puede surgir es: ¿por qué nos resulta tan difícil identificar a un desconocido mediante una fotografía cuando podemos reconocer a una persona que nos es familiar con cualquier tipo de fotografía por muy distorsionada o borrosa que esté[5]?

Según muchos de los psicólogos más citados en la disciplina del reconocimiento facial, el motivo es que usamos estrategias de reconocimiento distintas, para unos, y para otros[6]. Aunque se desconoce aún el proceso exacto por el que somos capaces de identificar el rostro de una persona mediante una fotografía, la teoría que sostienen es que, cuando nos familiarizamos con alguien, se crea una representación mental abstracta y robusta de su rostro, que permite el reconocimiento posterior con todo tipo de imágenes, independientemente del cambio de aspecto de la persona —vestimenta, peinado, edad, etc.— y de las diferencias propias a la imagen —iluminación, óptica, ángulo de toma, etc. Esta imagen abstracta —para entendernos, una especie de rostro promedio— se crea a partir de múltiples exposiciones a esa persona y permite, a nuestro sistema perceptivo, diferenciar los cambios transitorios reflejados en un determinado retrato, de las características estables que definen la identidad de la persona representada en ese retrato.

Sin embargo, como demuestran varios estudios, este proceso de reconocimiento de identidades no ocurre con los rostros de desconocidos. Para éstos, como no existe una imagen mental suficientemente robusta, usamos un procedimiento menos sofisticado, equivalente al que utilizamos al comparar dos imágenes de cualquier cosa, para ver si coinciden lo suficiente como para afirmar que las dos representan lo mismo. La identificación de rostros de desconocidos mediante fotografías no está basada en el conocimiento sino en una opinión subjetiva, sobre cuánto se parecen dos imágenes. Ante dos retratos en concreto, cierta persona puede fijarse en los ojos, pensar que son bastante iguales y decidir que representan a la misma persona; en cambio, otra persona puede pensar que los ojos no son suficientemente iguales, o fijarse en otro rasgo, y opinar justo lo contrario.

---

[5] Varios estudios de la Psicología del reconocimiento facial han demostrado que somos expertos en reconocer mediante fotografías a las personas que nos son familiares incluso cuando los retratos son de tan baja resolución que parecen manchas o varían mucho por la iluminación, el ángulo desde donde están tomados, etc. Por ejemplo, Hole, George, Eaves, & Rasek (2002) demostraron que somos capaces de reconocer retratos deformados de personas conocidas incluso cuando se nos muestran alargados vertical u horizontalmente hasta dos veces su proporción normal.

[6] Para una explicación sobre las diferencias procesales entre el reconocimiento de personas familiares y desconocidas con fotografías, véase (Young & Burton, 2017). Para otros estudios que sostienen esta teoría, véase (Baker, Laurence, & Mondloch, 2017; Bindemann, Attard, & Johnston, 2014; Bindemann, Avetisyan, & Rakow, 2012; Bindemann & Johnston, 2017; Bruce, 2013; Bruce, Henderson, Newman, & Burton, 2001; Bruce & Young, 2012; Burton, 2013; Burton & Jenkins, 2011; Burton, Miller, Bruce, Hancock, & Henderson, 2001; Burton, White, & McNeill, 2010; Burton, Wilson, Cowan, & Bruce, 1999; Burton, Jenkins, & Schweinberger, 2011; Clutterbuck & Johnston, 2002, 2004; Davies & Young, 2017; J. Davis & Valentine, 2015; Hancock, Bruce, & Burton, 2000; Jenkins & Burton, 2008; Johnston & Edmonds, 2009; Jones, Dwyer, & Lewis, 2017; Longmore et al., 2017; Megreya & Burton, 2006, 2007; Megreya, Sandford, & Burton, 2013; Ritchie et al., 2015; Robertson, Middleton, & Burton, 2015; Robertson, Noyes, Dowsett, & Jenkins, 2016; Young & Bruce, 2011; Young & Burton, 2017).

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Ahora que ya sabemos lo poco *irrevocable* que es la identificación con fotografías, quiero concluir esta comunicación con dos citas. Por un lado, una de la ICAO publicada en un informe del 2007 donde esta organización internacional anunciaba el uso de la fotografía como el identificador biométrico obligatorio:

> Después de cinco años de investigación sobre las necesidades operativas de un identificador biométrico […], la ICAO ha decidido que el reconocimiento facial ha de ser la tecnología biométrica globalmente inter-operable. La verificación humana de la biometría en la fotografía / persona es relativamente simple y un proceso familiar para las autoridades en los controles fronterizos. (ICAO Secretariat, 2007, pp. 16–17)

Por otro, una cita de Vicki Bruce, una de las fundadoras de la psicología del reconocimiento facial, con la que ésta cerraba un ejemplar de la revista académica Applied Cognitive Psychology del 2013 dedicado íntegramente al reconocimiento facial.

> Nos queda, sin embargo, un misterio. Dadas las evidentes dificultades que la mayoría de nosotros tenemos en comparar o recordar imágenes de rostros, ¿por qué seguimos poniendo tanto énfasis, en documentos de identidad y procesos legales, a una cosa tan frágil como es una imagen de una cara? (Bruce, 2013)

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

BIBLIOGRAFIA

Baker, K., Laurence, S., & Mondloch, C. J. (2017). How does a newly encountered face become familiar? The effect of within-person variability on adults' and children's perception of identity. *Cognition*, *161*, 19–30. https://doi.org/10.1016/j.cognition.2016.12.012

Bindemann, M., Attard, J., & Johnston, R. (2014). Perceived ability and actual recognition accuracy for unfamiliar and famous faces. *Cogent Psychology*, *1: 986903*. https://doi.org/10.1080/23311908.2014.986903

Bindemann, M., Avetisyan, M., & Rakow, T. (2012). Who can recognize unfamiliar faces? Individual differences and observer consistency in person identification. *Journal of Experimental Psychology: Applied*, *18*, 277–291. https://doi.org/10.1037/a0029635

Bindemann, M., & Johnston, R. (2017). Understanding how unfamiliar faces become familiar: Introduction to a special issue on face learning. *The Quarterly Journal of Experimental Psychology*, *70*, 859–862. https://doi.org/10.1080/17470218.2016.1267235

Bruce, V. (2013). Comment. *Applied Cognitive Psychology*, *27*, 778–779.

Bruce, V., Henderson, Z., Greenwood, K., Hancock, P., Burton, M., & Miller, P. (1999). Verification of face identities from images captured on video. *Journal of Experimental*, *5*, 339–360. https://doi.org/10.1037/1076-898X.5.4.339

Bruce, V., Henderson, Z., Newman, C., & Burton, M. (2001). Matching identities of familiar and unfamiliar faces caught on CCTV images. *Journal of Experimental Psychology: Applied*, *7*, 207–218. https://doi.org/10.1037/1076-898X.7.3.207

Bruce, V., & Young, A. (2012). *Face Perception*. East Sussex: Psychology Press.

Burton, M. (2013). Why has research in face recognition progressed so slowly? The importance of variability. *Quarterly Journal of Experimental Psychology*, *66*, 1467–85. https://doi.org/10.1080/17470218.2013.800125

Burton, M., & Jenkins, R. (2011). Unfamiliar face perception. In A. Calder, G. Rhodes, M. Johnson, & J. Haxby (Eds.), *The Oxford Handbook of Face Perception*. Oxford: Oxford University Press.

Burton, M., Jenkins, R., & Schweinberger, S. (2011). Mental representations of familiar faces. *British Journal of Psychology*, *102*, 943–958. https://doi.org/10.1111/j.2044-8295.2011.02039.x

Burton, M., Miller, P., Bruce, V., Hancock, P., & Henderson, Z. (2001). Human and automatic face recognition: A comparison across image formats. *Vision Research*, *41*, 3185–3195. https://doi.org/10.1016/S0042-6989(01)00186-9

Burton, M., White, D., & McNeill, A. (2010). The Glasgow Face Matching Test. *Behavior Research Methods*, *42*, 286–291. https://doi.org/10.3758/BRM.42.1.286

Burton, M., Wilson, S., Cowan, M., & Bruce, V. (1999). Face recognition in poor-quality video: Evidence from security surveillance. *Psychological*, *10*, 243–248. https://doi.org/10.1111/1467-9280.00144

Clutterbuck, R., & Johnston, R. (2002). Exploring levels of face familiarity by using an indirect face-matching measure. *Perception*, *31*, 985–994. https://doi.org/https://doi.org/10.1068/p3335

Clutterbuck, R., & Johnston, R. (2004). Matching as an index of face familiarity. *Visual Cognition*, *11*, 857–869. https://doi.org/10.1080/13506280444000021

Davies, G., & Young, A. (2017). Research on face recognition: The Aberdeen influence. *British Journal of Psychology*, 1–19. https://doi.org/10.1111/bjop.12243

Davis, D., Loftus, E., Vanous, S., & Cucciare, M. (2008). Unconscious transference can be an instance of change blindness. *Applied Cognitive Psychology*, *22*, 605–623. https://doi.org/10.1002/acp.1395

Davis, J., & Valentine, T. (2009). CCTV on trial: Matching video images with the defendant in the dock. *Applied Cognitive Psychology*, *23*, 482–505. https://doi.org/10.1002/acp

Davis, J., & Valentine, T. (2015). Human verification of identity from photographic images. In *Forensic Facial Identification*. Chichester, UK: John Wiley & Sons, Ltd.

Hancock, P., Bruce, V., & Burton, M. (2000). Recognition of unfamiliar faces. *Trends in Cognitive Sciences*, *4*, 330–337. https://doi.org/10.3758/BF03196998

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Hu, Y., Jackson, K., Yates, A., White, D., Phillips, J., & O'Toole, A. (2017). Person recognition: Qualitative differences in how forensic face examiners and untrained people rely on the face versus the body for identification. *Visual Cognition*. https://doi.org/10.1080/13506285.2017.1297339

ICAO Secretariat. (2007). Why ICAO selected the face as primary biometric identifier specified to ePassports. *ICAO MRTD Report*, *2*(1).

Jenkins, R., & Burton, M. (2008). Limitations in facial identification: The evidence. *Justice of the Peace*, *172*, 4–6.

Jenkins, R., & Burton, M. (2011). Stable face representations. *Philosophical Transactions of the Royal Society of London B: Biological Sciences*, *366*, 1671–1583. https://doi.org/10.1098/rstb.2010.0379

Jenkins, R., White, D., Montfort, X. Van, & Burton, M. (2011). Variability in photos of the same face. *Cognition*, *121*, 313–323. https://doi.org/10.1016/j.cognition.2011.08.001

Johnston, R., & Edmonds, A. (2009). Familiar and unfamiliar face recognition: A review. *Memory*, *17*, 577–596. https://doi.org/10.1080/09658210902976969

Jones, S., Dwyer, D., & Lewis, M. (2017). The utility of multiple synthesized views in the recognition of unfamiliar faces. *The Quarterly Journal of Experimental Psychology*, *70*, 906–918. https://doi.org/10.1080/17470218.2016.1158302

Kemp, R., Towell, N., & Pike, G. (1997). When seeing should not be believing: Photographs, credit cards and fraud. *Applied Cognitive Psychology*, *11*, 211–222. https://doi.org/10.1002/(SICI)1099-0720(199706)11:3<211::AID-ACP430>3.0.CO;2-O

Kemp, R., & White, M. (2016). Face identification. In D. Groome & M. Eysenck (Eds.), *An Introduction to Applied Cognitive Psychology*. London; New York: Routledge.

Longmore, C., Santos, I., Silva, C., Hall, A., Faloyin, D., & Little, E. (2017). Image dependency in the recognition of newly learnt faces. *The Quarterly Journal of Experimental Psychology*, *70*, 863–873. https://doi.org/10.1080/17470218.2016.1236825

Megreya, A., & Burton, M. (2006). Unfamiliar faces are not faces: Evidence from a matching task. *Memory & Cognition*, 865–876. https://doi.org/10.3758/BF03193433

Megreya, A., & Burton, M. (2007). Hits and false positives in face matching: A familiarity-based dissociation. *Perception & Psychophysics*, *69*, 1175–1184. https://doi.org/10.3758/BF03193954

Megreya, A., & Burton, M. (2008). Matching faces to photographs: Poor performance in eyewitness memory (without the memory). *Journal of Experimental Psychology*, *14*, 364–372. https://doi.org/10.1037/a0013464

Megreya, A., Sandford, A., & Burton, M. (2013). Matching face images taken on the same day or months apart: The limitations of photo ID. *Applied Cognitive Psychology*, *27*, 700–706. https://doi.org/10.1002/acp.2965

Ritchie, K., Smith, F., Jenkins, R., Bindemann, M., White, D., & Burton, M. (2015). Viewers base estimates of face matching accuracy on their own familiarity: Explaining the photo-ID paradox. *Cognition*, *141*, 161–169. https://doi.org/10.1016/j.cognition.2015.05.002

Robertson, D., Middleton, R., & Burton, M. (2015). From policing to passport control. *Keesing Journal of Documents and Identity*, *February*, 3–8. https://doi.org/10.1111/bjop.12103

Robertson, D., Noyes, E., Dowsett, A., & Jenkins, R. (2016). Face recognition by Metropolitan Police super-recognisers. *PloS One*, *11*(2). https://doi.org/10.1371/journal.pone.0150036

White, D., Kemp, R., Jenkins, R., Matheson, M., & Burton, M. (2014). Passport officers' errors in face matching. *PloS One*, *9*(8), 1–6. https://doi.org/10.1371/journal.pone.0103510

Young, A., & Bruce, V. (2011). Understanding person perception. *British Journal of Psychology*, *102*, 959–974. https://doi.org/10.1111/j.2044-8295.2011.02045.x

Young, A., & Burton, M. (2017). Recognizing faces. *Current Directions in Psychological Science*, *26*, 212–217. https://doi.org/10.1177/0963721416688114

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE FOTOGRAFÍA

Congreso Internacional sobre Fotografía
UPV, 5 y 6 octubre 2017

Doi: http://dx.doi.org/10.4995/CIFo17.2017.6883
ISBN: 978-84-9048-604-7

Imág nes post-matern en instagram: el selfie como narrativa personal

Gemma San Cornelio[a]

[a] Estudis de Ciències de la Informació i la Comunicació, grup de recerca Mediaccions, Universitat Oberta de Catalunya

Abstract

In the present paper I present a case study developed within the framework of the Selfiestories and personal data research project (financed by the BBVA Foundation, 2014-2017). Using a hybrid methodology that combines a quantitative and a qualitative approach, some Instagram profiles belonging to women who had published selfies shortly after giving birth are analyzed, in order to understand the different narratives about motherhood that emerge from these profiles.

Keywords: *personal narrative, selfie, maternity, identity*

Resumen

En la presente comunicación se presenta un estudio de caso desarrollado en el marco del proyecto de investigación Selfiestories y personal data (financiado por la fundación BBVA, 2014-2017). Utilizando una metodología híbrida que combina una aproximación cuantitativa y una cualitativa se analizan algunos perfiles de Instagram pertenecientes a mujeres que habían publicado selfies poco después de haber dado a luz, con el fin de comprender las distintas narrativas sobre la maternidad que se desprenden de estos perfiles .

Palabras clave: *narrativa persnal, selfie, maternidad, identidad.*

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

1. Introducción

Las redes sociales constituyen hoy en dia el escenario de grandes desencuentros, discusiones y conversaciones agitadas que revelan posicionamientos radicales en relación a prácticamente cualquier tema: desde la política al nuevo peinado de una celebrity. Por otra parte, estamos asistiendo en los últimos años a la proliferación de discursos relacionados con el parto, el cuidado de los hijos, su alimentación, vacunas, etc. que Internet y las redes sociales amplifican de un modo considerable. En otras palabras, la elección de una opción entre las distintas formas de afrontar la maternidad obliga, en cierta manera, a tener siempre a mano un posicionamiento concreto en relación con cada una de las decisiones tomadas. Esta situación es relativamente nueva y es un reflejo más de la sociedad de la información en la que nos hemos adentrado, asi como también refleja un cambio en las percepciones y el modo en que la información sobre como criar a los hijos se ha producido de forma tradicional. En la actualidad, la necesidad de informarse desde el mismo momento del embarazo, pasando por el parto y las distintas fases de la crianza de los hijos nos convierte en expertas (o aspirantes a expertas) en todas y cada una de estas facetas a la vez que provoca en determinadas personas la urgencia de comunicar todo este proceso en Internet (Barassi, 2017; Leaver, 2015).

Los blogs y redes sociales constituyen espacios de discusión que ponen de manifiesto diferentes formas de afrontar la maternidad que, aunque múltiples, se podrían simplificar en las denominadas 'guerras de madres' que se dividen entre aquellas que trabajan en casa y las que trabajan fuera (Green, 2012; Lopez, 2009; Peskowitz, 2005). Ambas posiciones entran en conflicto con la cultura occidental del trabajo, lo cual produce a una situación de inevitable pérdida para las mujeres: tanto para las que eligen una opción como la otra. Esta dualidad es un punto de discusión inicial que a lo largo de esta comunicación permitirá adentrarnos en las diferentes sensibilidades y tensiones producidas entre las mujeres que publican contenido relacionado con su maternidad y, aquellas que comentan sobre este mismo tema en las redes sociales.

2. Objetivos

El objetivo principal de esta comunicación es analizar el tipo de narrativas personales y discursos que emergen a través de la publicación y discusión de imágenes relacionadas con la maternidad en Instagram. Perteneciente al proyecto de investigación *Selfiestories y personal data* (financiado por la fundación BBVA, 2014-2017), se presenta un estudio de caso centrado en el seguimiento a lo largo de dos años a varias usuarias de la red social Instagram, aplicando etnografía digital -principalmente observación participante- y acompañado de un análisis cuantitativo. Más concretamente, los perfiles seleccionados corresponden a mujeres que publicaron un *selfie* -un autorretrato con la cámara del móvil, generalmente compartido en redes sociales- poco después de haber dado a luz, acompañados de un pie de foto donde se reivindicaba el cuerpo natural, en oposición a las imágenes de cuerpos perfectamente modelados que a menudo muestran determinadas *celebrities*, incluso después del parto. A partir de aquí se analizará si existe un tipo de narrativa personal focalizada en temas relacionados con este momento vital y por extensión con la maternidad en general.

3. Marco conceptual: el selfie como narrativa personal

Considerar el selfie como narrativa personal implica superar su condición intrínseca de imagen, y entenderlo como un artefacto comunicativo que circula por las redes sociales. Los selfies, por tanto, constituyen algo más que una representación (Gómez y Thornham, 2015), incorporando elementos sociales y conversacionales, que en un momento dado pueden devenir en controversia. En este contexto, Fallon se ha acercado al fenómeno

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

dentro del espectro más amplio de la relación entre las imágenes y los hilos narrativos de los 'feeds' (Fallon, 2014). También merece la pena mencionar la visión de Georgakopolou de los selfies como 'pequeñas historias', incluyendo en su análisis, las voces de personajes y narradores. Según esta autora, "el selfie se comparte como una representación y/o se responde como una historia" (Georgakopolou, 2016, p.315), de manera que los comentarios e interacciones que desencadenan son una parte intrínseca de la misma, que se puede extender potencialmente hasta que se agota la conversación. En esta misma línea, también resulta muy interesante la aproximación de Gunthert (2014) a la fotografía digital como 'imagen conversacional'.

A principios del año 2016 aparecieron en algunos medios digitales referencias a dos selfies que habían sido publicados por mujeres poco después del parto. Ambas publicaciones venían a mostrar en su perfil de instagram como queda el cuerpo de la mujer poco después del parto. De entrada, el mensaje que comparten estas dos imágenes, buscando representar a la mujer 'real', es muy pocas veces asociado al selfie, quedando éste generalmente relegado a una lectura negativa vinculada al narcisismo e individualismo (San Cornelio, Roig, Ardèvol, 2017). Por tanto, este tipo de selfie intenta trasladar una un mensaje de normalización del cuerpo de la mujer después del parto, una imagen generalmente idealizada y distorsionada por algunas celebrities que muestran cuerpos perfectos poco después de dar a luz.

This is what 24 hours postpartum looks like. Baby in sling. Skin to skin. Adult diapers. And a rosy glow. My body feels like it ran a marathon and my heart is wide open from yesterday's travels

Hoy hace 7 semanas que después de 28 horas de parto provocado me hicieron una cesárea y sacaron a lo más bonito del mundo para mí y os seré honesta así está mi cuerpo hoy parece que sigo embarazada

Fig. 1 y 2, imágenes y pies de foto que tomamos como punto de partida en la investigación

Esta narrativa generada por oposición a un canon tiene resonancias a algunos arquetipos sociales vinculados con la maternidad que vendrían a representar, de un lado, a la mujer sexualmente atractiva y bien arreglada, que mezcla la maternidad con el glamour. Esta idea se contrapone con la de la mujer 'que se ha dejado', perezosa y poco femenina (Goodwin & Huppatz, 2010, p. 85). De este modo, a partir de esta oposición podemos entender que las mujeres elegidas para este estudio de caso se sitúan en el lado de las mujeres 'normales', o 'reales' renegando de los atributos construidos socialmente (el cuerpo perfecto). Sin embargo, como se irá desarrollando en la comunicación, irán apareciendo otras dualidades y contradicciones.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

4. Desarrollo de la investigación

4.1. Metodología

A diferencia de otros proyectos sobre selfies con un enfoque únicamente cuantitativo (Manovich, 2013, Bruno et al, 2014) u otras investigaciones cualitativas (Senft y Baym, 2015), en el proyecto *selfiestories* hemos optado por desarrollar un "método mixto" (Markham, 2013). Esta perspectiva está justificada por la necesidad de enriquecer los datos cuantitativos con los datos cualitativos llevando a cabo trabajo de campo etnográfico para comprender mejor las diferentes formas de narrativas personales y, por otro lado, adoptar un enfoque Big Data orientado al análisis de enormes conjuntos de datos. Para dar cuenta de ello, hemos desarrollado nuestro propio extractor de datos basado en la API de Instagram que se ha utilizado para diferentes estudios de caso. En este caso concreto se extrajeron datos de la aplicación instagram relativas estas dos usuarias, que cuentan con perfiles públicos y abiertos. El extractor devolvió información relacionada con la imagen y los siguientes metadatos: hashtag, subtítulos y comentarios, fecha y hora de subida, usuarios y contabilización de 'likes', entre otros. Además, ambas usuarias fueron contactadas personalmente, aunque sólo una de ellas entabló conversación, así que por motivos éticos y de confidencialidad, omitiremos los detalles personales y las denominaremos Sylvia (figura 1) y Marina (figura 2). Para acotar el análisis en ambos casos utilizamos los primeros 300 posts[1] que fueron recogidos en el periodo que abarca desde octubre de 2015 a octubre de 2016. Por otra parte, la investigación etnográfica de los mismos abarca desde febrero de 2016 a julio de 2017. Durante este año y medio se produjo un análisis sistemático diario tanto de los posts como los comentarios tomando notas de los elementos más destacables.

Así pues, los datos analizados en el apartado siguiente suponen una combinación entre lo cualitativo y lo cuantitativo, de manera que se irán entrelazando las interpretaciones de una forma global. El análisis presentado constará de las siguientes partes: una caracterización de los perfiles seleccionados donde observaremos las tipologías de imágenes que aparecen en los perfiles (tras una clasificación propia), las más gustadas y comentadas, así como los elementos textuales más significativos. Después analizaremos el relato personal de cada una de estas usuarias, a partir de algunos episodios concretos.

4.2. Análisis y discusión

A pesar de que los dos perfiles elegido son de naturaleza distinta, coinciden en combinar publicaciones que van de lo personal a lo profesional (puesto que ambas son madres trabajadoras) y donde la familia tiene un peso muy importante. Este tipo de contenidos coincide con la investigación de Locatelli (2017) que analiza imágenes de lactancia en Instagram, cuyos pies de foto expresan por parte de las madres el deseo de capturar la felicidad del momento, pero a la vez representar las dificultades que conlleva. También representan momentos específicos cotidianos como el baño del bebé, etc. constituyendo una suerte de diario donde el embarazo, la lactancia y la crianza son documentados y compartidos en cada momento (Locatelli, 2017, p 4). Este tipo de aproximación al relato personal como diario sería coincidente con el de nuestros casos de estudio, y además, como veremos más adelante, la lactancia es un tema central no sólo de las imágenes sino también de las discusiones. A partir de aquí cada perfil conduce a un camino muy distinto que se podrían definir como uno más afirmativo, de complicidad personal y otro caracterizado por la discusión.

[1] Es importante señalar que los datos que captura la aplicación no se han actualizado posteriormente para comprobar si había algún cambio en los metadatos, por ejemplo, aumentar el número de likes de una imagen, o el número de comentarios. Se trata en este caso de una decisión metodológica que tomamos en otros estudios de caso en el mismo proyecto y que aquí se replica para poder mantener el estudio comparativo entre casos.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

4.2.1. Sylvia

Sylvia (figura 1) es una mujer norteamericana de edad media que vive en una casa en el campo en el estado de Ohio (EEUU) y que se dedica profesionalmente a asistir partos naturales como matrona. Seguramente la publicación del *selfie* justo unas horas después de haber dado a luz a su quinto hijo la convirtió en una persona conocida, ya que esta imagen fue difundida y comentada por varios medios digitales, con lo que generó un alto grado de empatía especialmente entre mujeres en situación similar. Actualmente tiene 18.300 seguidores.

Si nos centramos en el tipo de imágenes más abundantes dentro del conjunto analizado, observamos que el selfie tiene un papel bastante minoritario (alrededor del 8%) predominando las imágenes de niños, especialmente de sus hijos (25%) y también de otras mujeres-madres, pues su trabajo consiste en traer niños al mundo. El porcentaje de selfies es bastante similar al que hemos encontrado en los distintos casos del proyecto en contextos muy diferentes (un festival de música, una feria de videojuegos, una manifestación o una discoteca) y por tanto vendría a confirmar, por una parte, una presencia bastante inferior a lo esperado del selfie como forma de representación social, así como un protagonismo mucho mayor del retrato (40%), entendido éste como la representación de otros sujetos que forman parte del entorno familiar o profesional de las usuarias de la aplicación.

En este caso, el relato de su perfil recoge muchos retratos de la vida cotidiana, cuyas imágenes contienen extensos pies de foto, que tienen una gran capacidad de engancharnos *a* una narrativa muy personal. Esta narrativa mezcla pensamientos muy íntimos y profesionales sobre la maternidad, pero también realiza flashbacks en su historia personal para contarnos un pasado traumático del que se está recuperando todavía. Hace unos meses, por ejemplo, Sylvia comunicó la muerte de su madre, lo que desató toda una serie de pensamientos y recuerdos que fueron recogidos en varios posts consecutivos, cambiando, por tanto, la temática de vida cotidiana en presente por una incursión en sucesos ocurridos 20 años atrás. Una vez concluido este episodio catártico, ella volvió a publicar de una forma más constante sobre su actividad profesional de comadrona, ahora ya titulada.

Durante todo este tiempo Sylvia ha construido un relato muy sincero sobre la maternidad que jamás ha generado ninguna discusión entre sus seguidores. Al contrario, provoca una gran empatía. No son únicamente los contenidos -sino el tono en el que se escriben: didáctico, poético, incluso místico, que sólo generan adhesión, jamás críticas. De hecho, tal y como se observa en la nube de términos abajo, la palabra que más aparece en los pies de foto y comentarios es "love", "all", "time", "baby". Se podría decir que Sylvia controla su propio discurso sobre la maternidad, basado en buena parte en su autoridad como profesional que no es cuestionado por sus seguidoras en ningún momento.

Fig. 3. Nube de palabras más frecuentes recogidas en los metadatos relativos al pie de foto 'caption' y a los comentarios de los seguidores.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Así pues, podemos concluir que en este perfil se expresa un relato personal, pero también profesional, que tiene, primero, una función catártica (puesto que la publicación del relato sirve como terapia personal, por ejemplo cuando cuenta su tránsito por orfanatos en su infancia), segundo, una función pedagógica (puesto que a partir de su ejemplo se transmite una idea vinculada al parto natural y al conocimiento del cuerpo femenino) y muy recientemente, dada su consolidación profesional, se ha reforzado una función de comunicación comercial o promocional (puesto que no sólo parece ser que tiene más trabajo, sino que también muestra productos relacionados con su trabajo). Además, hay que añadir el relato familiar más descriptivo que tendría en común con muchas mujeres que comparten imágenes de sus hijos en diversas situaciones como el co-lecho, alimentación, ropa, etc. (Locatelli, 2017) y que también están presentes en el siguiente caso a analizar. Finalmente, podríamos remarcar que este perfil desarrolla un discurso sobre la maternidad basado en resaltar la naturalidad del parto y una cierta exaltación del cuerpo femenino como aquel que es capaz de producir vida. Se trata de un discurso afirmativo, puesto que sin llegar a hacer proselitismo no es contestado por las seguidoras.

4.2.2 Marina

Por otro lado, Marina (figura 2) es una mujer española de edad media que colabora en un programa de televisión de una cadena privada, perteneciente a un grupo mediático español muy importante. Por tanto, se trataría de una *celebrity* en cierto modo que tiene 479.000 seguidores en Instagram, interesado/as en su vida profesional pero también en su vida personal y por tanto se expone a un juicio constante ante ellos. Publicó el selfie al que nos referimos unas semanas después de dar a luz a su primer hijo. En su perfil aparecen también múltiples imágenes que documentan todo el proceso del embarazo y la crianza del niño. En este caso, es interesante señalar, que, tratándose de su primer hijo, ella comparte múltiples momentos y decisiones relacionadas con la crianza como el tipo de alimentación, ropa a utilizar y todos los complementos del bebé.

En cuanto a las tipologías de imagen es interesante remarcar aquí que el porcentaje de selfies es del 30%, sumando selfies individuales y colectivos que incluyen también a su hijo. El 10% corresponde a imágenes del bebé en solitario y el 19% son retratos de otras personas. Estos resultados difieren bastante de los encontrados en el perfil de Sylvia y se aleja de los porcentajes que habíamos encontrado en otras situaciones, tal como hemos comentado. Esta abundancia de selfies se podría interpretar por su condición de personaje televisivo, pero también porque pasa mucho tiempo sola con el niño y por tanto las imágenes suyas con el bebé son las más abundantes. No es extraño, pues, que la imagen con más likes de su perfil sea un selfie ante el espejo con su hijo tras el baño diario.

Dada la condición de famosa de este caso, resulta pertinente destacar la sensación de extrema confianza con la que las seguidoras en Instagram se dirigen a las mismas. Les hacen preguntas directas o comentarios, así como les proporcionan consejos, esperando una respuesta como si de una amiga se tratase. Cuando se rechazan los consejos que no han pedido algunas seguidoras se ofenden y se justifican diciendo que son famosas y que, por tanto, se exponen a las críticas. Esta sensación de proximidad se acerca mucho al concepto de 'vigilancia' que se pone en práctica en las redes sociales. Tal como señala Marwick (2012) mientras que el rol de las tecnologías de la vigilancia ha sido bien documentado a un nivel macro, necesitamos reflexionar críticamente sobre las formas en las que la vigilancia de y entre individuos está digitalizada y normalizada a través de los medios sociales (p. 379).

Así pues, en el caso de Marina**,** la narrativa incluye imágenes muy cotidianas de ella con su hijo (ahora hijos, puesto que ha vuelto a ser madre recientemente de una niña) en diversas situaciones. En este contexto, se han producido varios episodios donde se han expresado con virulencia distintos posicionamientos en torno a la idea

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

de la maternidad y crianza. Mientras su hijo era un bebé las fotografías que compartía de él solían desatar un alud de comentarios por parte de sus seguidoras. Algunos de estos mensajes eran sancionadores del modo en que estaba criando a su hijo, provocando discusiones entre las críticas y las defensoras de la libertad de la presentadora para criar a su hijo según su propio criterio. Algunos de los temas eran: el tipo de mochila que usaba para portear al bebé, si lo cubría con una gasa en el cochecito, o si le ponía un collar de ámbar. Generalmente, las situaciones eran gestionadas por Marina con bastante ironía sin responder a los comentarios negativos de las seguidoras, e incluso en algunas ocasiones 'juega' con ellas incorporando fotografías con pies de foto que sabe que generarán debate. De hecho, los temas que se discuten en sus publicaciones son tan dispares que si nos atenemos al tipo de contenidos recogidos en los metadatos de texto no se encuentra ningún patrón concreto de los temas tratados.

Fig. 4. Nube de palabras más frecuentes en el perfil de Marina

No obstante, lo que provoca más acaloramiento y por tanto merece un tratamiento especial es la cuestión de la lactancia. Durante los primeros meses de observación Marina fue relatando su proceso con la lactancia, pasando por distintas fases emocionales. Sin embargo, la presentadora ha sido madre por segunda vez recientemente, y publicó en su perfil que recurriría a la lactancia artificial en este caso, justificando sus motivos por cuestiones de salud. Este hecho generó una nueva oleada de críticas, no especialmente numerosas, pero sí fuertemente contestadas por su grupo de seguidoras.

En este tema en particular en las críticas y conversaciones aparecen discursos muy estructurados, incluso estereotipados, tanto desde un punto de vista más tradicional como a partir de otras tendencias alternativas sobre la crianza de los hijos. Cada una de las decisiones expresadas por esta usuaria es contestada por un grupo de mujeres que presumen de un saber superior, presentando un nivel informacional al respecto de todos los aspectos de la crianza que recriminan a la misma en muchas ocasiones. Es decir, bajo la apariencia de un consejo predomina una actitud juzgadora y recriminatoria, e incluso en algunas ocasiones se trata a la mujer de ignorante en determinados aspectos.

En cualquier caso, la cuestión principal aquí no son los comentarios negativos (que no son abundantes, aunque sí que presentan discursos monolíticos) o simplemente el hecho de criticar. En este caso la importancia radica en los discursos que se extienden en este tipo de conversaciones y en la dureza con la que se producen estos juicios.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

4.3. Representaciones contemporáneas de la maternidad

La información que ha ido emergiendo a lo largo de esta investigación nos lleva hacia el debate sobre los distintos modos de entender la maternidad en una sociedad hiper-comunicada y conectada donde aparecen múltiples temas en conflicto de tipo personal, familiar, laboral, y social. La falta de unos referentes normativos e institucionalizados como fue en el pasado más reciente, no obsta que en las publicaciones de contenido y conversaciones generadas vayan aflorando algunos arquetipos que vamos modelando en el inconsciente individual y colectivo[2].

Según Nash (2014), en la segunda mitad del siglo XX hubo una reacción a la maternidad impuesta y a la sumisión de las mujeres a través del discurso católico (especialmente en algunos países como España). Frente al modelo tradicional el movimiento feminista impulsó una re-significación del arquetipo de feminidad a partir del cuestionamiento de la maternidad como único eje de la vida de las mujeres, el derecho al placer sexual y al trabajo remunerado (Nash, 2014). Sin embargo, en los últimos años este posicionamiento ha ido cambiando, y han ido resurgiendo de nuevo algunas posiciones más conservadoras.

A pesar de que las articulaciones contemporáneas de la maternidad son complejas existe un tema central en este debate: la manera en que la maternidad ha sido mitificada y mediada a través de la cultura popular (Kaplan, 2013; Woodward, 2003) y los medios de comunicación en distintos soportes. Según Green (2012), los ideales de maternidad son normalizados, nebulosos y tácitos y sirven para definir roles socialmente aceptables que se materializan en las experiencias vividas de las mujeres (Green, 2012). En particular, como propone Hall, el mito de la madre natural se filtra como un fenómeno gradual, multi-estático y multimedia (Hall, 1998). Douglas y Michaels (2005) en su análisis de las representaciones de la maternidad occidental en los medios de comunicación señalan la idealización irreal e inalcanzable de la maternidad presentada en las narrativas culturales predominantes de lo que denominan *hipernatalismo* (Douglas & Michaels, 2005). Según esta visión, las madres se posicionan como las principales cuidadoras de los hijos, de manera que para tener una maternidad exitosa se requiere renunciar a la autonomía. Así, se conforma una visión centrada en el niño e idealizada de mujeres y niños que tiene poca relación con las realidades de la vida cotidiana de la mayoría de las madres (Douglas y Michaels, 2005). Esta idea es similar a la de la maternidad 'intensiva' definida como; "una ideología romántica y exigente que enfatiza la necesidad por parte de las madres de dedicar una gran cantidad de tiempo, energía y dinero al cuidado de los hijos" (Hays, 1998). De este modo, se espera que las madres sitúen las necesidades de los hijos por encima de las suyas, y además se sientan satisfechas y realizadas por este rol. (Lee, 1997 in Oton-Johnson, 2017).

Existen otros arquetipos que tratan de deconstruir este modelo idílico de un modo más explícito, mostrando también elementos negativos y contradicciones en la maternidad contemporánea. Una de ellas sería la definición de 'madre progre' que identifica Sánchez de Bustamante (2017) a partir del análisis de la webserie argentina Roxi y de los comentarios y reacciones de la audiencia. Según esta autora, el poder persuasivo del discurso de la serie puede vincularse a la constitución de un verosímil (una madre real) con la que se identifican las seguidoras a partir de "algunas vivencias que unifican una cierta experiencia de género colectiva, en el marco de determinadas coordenadas sociales (como aspectos de clase —media, media/alta— y de hábitat urbano)" (Sánchez de Bustamante, 2017, p. 249). El personaje de la serie, Roxi, establece una distancia con el arquetipo ideal (expresado en diferentes términos como hemos visto) y se aleja de la versión edulcorada del modelo de madre tradicional. La expresión de mami progre (propuesta por el personaje) evoca una maternidad que transita con contradicciones permanentes respecto a convicciones ideológicas, pertenencia de clase y gustos estéticos, generando un estado de ansiedad, insatisfacción y culpa en las madres (Sánchez de Bustamante, 2017, p. 251)

[2] La idea de arquetipo proviene de Jung, quien afirmaba que el arquetipo materno es consiguientemente una imagen interna propia de la mente humana que debido a su universalidad e importancia básica se encuentra presente en innumerables ritos, mitos, símbolos religiosos, sueños, fantasías, y obras artísticas de distinta índole desde la prehistoria hasta la época contemporánea.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Si ponemos en relación el análisis de los perfiles de las usuarias con las visiones de la maternidad que acvabamos de esbozar, de un lado comprobamos con nuestro análisis cómo un mismo mensaje: un selfie reivindicativo, nos lleva a distintos perfiles que establecen dinámicas discursivas bastante diferentes entre sí que nos hablan de cómo entender la maternidad en diferentes sentidos. De otro lado, analizando los diferentes arquetipos y representaciones sobre la maternidad contemporánea constatamos que todos ellos se establecen en base a oposiciones (una herencia histórica que se arrastra desde los arquetipos clásicos, las figuras bíblicas y otras representaciones femeninas – Pandora, Eva o Lilith, por ejemplo).

En nuestra investigación, en primer lugar aparece una primera contraposición entre la madre real y la madre idealizada -en cuanto al aspecto físico- en la representación sobre el cuerpo de la mujer que proponen los selfies con los que esta investigación inicia. Este es el único mensaje explícitamente emitido por las mujeres analizadas, que, de algún modo alude a una segunda contraposición que aparece (mujer atractiva/mujer 'dejada'), como aquella madre perfecta de uñas pintadas y aspecto impecable, que ninguna de las dos reconoce ser, mostrando sus defectos. En este sentido, cabe señalar que a lo largo de estos dos años en ninguno de los perfiles abundan en la apariencia física, aunque el tema de la belleza aparece puntualmente en algunos posts en ambos casos por igual.

Otra contraposición que se puede entrever en los mensajes publicados por ambas usuarias es la de natural/artificial, entendida en los términos de vida rural en el campo. Este ideal está especialmente vinculado al perfil de Sylvia, y se refuerza, no tanto por su condición de madre sino por su profesión. Esta mujer en última instancia propaga la visión de una madre natural en el sentido llevar un estilo de vida sana en el campo, aunque obviamente incluye múltiples matices. En el caso del perfil de Marina, de vida urbana, esta oposición no es tan evidente puesto que la tendencia a naturalizar todos los aspectos relacionados con el parto y la crianza de los hijos es algo que sucede a nivel internacional y por tanto también está presente en este caso.

Teniendo en cuenta que ambas son madres trabajadoras la división entre trabajar solo para los hijos o fuera no se da. Así pues, ambas engendran el tipo de conflictos entre la conciliación de la vida familiar y la laboral que aparecen de forma recurrente en sus publicaciones. Este aspecto les acercaría al arquetipo mediático de la madre progre contemporánea, aunque ninguna de las dos realiza ningún tipo de mensaje de tipo político o ideológico. También es remarcable que ninguna de ellas enuncia mensajes que hagan referencia, o se puedan entender ligados al ideal de la maternidad intensa.

No obstante, sí que aparecen dichos arquetipos en los comentarios y las percepciones, así como en las discusiones generadas de un modo muy recurrente en las críticas a Marina. Los comentarios relacionados con el aspecto del cuerpo son muy frecuentes, tanto los positivos que dicen lo bella que está, como los negativos criticando los quilos que pueda haber ganado. Sin embargo, los comentarios que tienen una mayor presencia son los relacionados con el cuidado de los hijos. En este caso se producen críticas como en una ocasión en que Marina publicó en su perfil una foto del niño en una silla de coche en la misma dirección de la marcha. Algunas seguidoras le recriminaron una cierta desconsideración hacia la seguridad del niño, incluso la acusaron de arriesgar su vida. Esto nos recuerda al 'hipernatalismo', o esta forma de ejercer la natalidad que aparece en contradicción con una madre que tiene una dedicación 'normal' o basada en el 'sentido común' (comentarios de las seguidoras). Es en este punto donde se hace relevante introducir una última contradicción que aparecía apuntada de algún modo en la introducción de esta comunicación que se podría denominar 'informada/ignorante'.

Ante un ejemplo como el de la imagen del niño en la silla del coche, múltiples comentarios iban en la línea de '¿cómo puedes poner el niño de cara a la marcha, arriesgando su vida?'... a lo que otras contestaban 'Es que no sabe, como es madre primeriza...'. Señalaban, de este modo, la ignorancia o el no saber de Marina, frente al grupo de mujeres informadas que le daban consejos. Este episodio resulta muy significativo de este componente

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

informacional que señalaba en la introducción y que tendría relación con una idea de profesionalización de la maternidad, que desarrollaré en el apartado de conclusiones.

5. Conclusiones: ¿un nuevo ideal profesional e informado?

Los comentarios negativos que critican a las madres que no saben suficiente para criar a sus hijos apuntan a lo que podríamos denominar como un proceso de 'profesionalización de la maternidad' que tendría (al menos) dos dimensiones: la primera sería una lectura literal del término a partir del cual una madre dejaría su profesión para dedicarse única y exclusivamente a la crianza de los hijos. Y en caso de no dejarla, dejaría a un lado una buena parte de esta dedicación para ejercer la denominada maternidad intensiva. La segunda dimensión de esta profesionalización sería trasladar las responsabilidades, lógica y discurso laboral-profesional al de la maternidad. Aquí es donde se pondrían en juego todos los conocimientos, competencias informacionales, etc. con el fin de realizar lo que vendríamos a llamar una maternidad exitosa o correcta. Se diferenciaría de la primera instancia en que se ponen en juego, además de los afectos y dedicación, un número de saberes que se han conseguido a partir de la información conseguida, talleres realizados, etc. De este modo, ambas dimensiones -la emocional (recogida en los mitos de la madre ideal y dedicada) y la racional (recogida en los saberes acumulados) quedarían integradas en esta idea de madres 'avanzadas' e intensivas.

Esta capa informacional, que es muy propia de la sociedad del conocimiento es un elemento consubstancial a la maternidad en la actualidad y que en casos de sobreexposición informativa se aleja cada vez más de las formas tradicionales de afrontar la maternidad, como por ejemplo, tener como referente principal a la propia madre, que transmitía este tipo de saber de forma oral. Así pues, además de la lectura de los distintos arquetipos existentes y las narrativas que proponen, en esta comunicación hemos identificado lo que se podría denominar, como hipótesis de trabajo, un arquetipo de madre 'informado', que ha emergido en este caso, más que de parte de las usuarias que hemos analizado, de parte de los comentarios y discusiones generadas. Este es un punto de partida para continuar la investigación en esta línea.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

6. Referencias.

BARASSI, Veronica. (2017). "BabyVeillance? Expecting Parents, Online Surveillance and the Cultural Specificity of Pregnancy Apps". *Social Media + Society* https://doi.org/10.1177/2056305117707188 [Consulta: 15 de junio de 2017]

BRUNO, Nicola; GABRIELE; Valentina, TASSO; Tiziana; BERTAMINI, Marco. "Selfies Reveal Systematic Deviations from Known Principles of Photographic Composition". *Art & Perception*, 2, 1-2 (2014), p. 45–58.

DOUGLAS, S., & MICHAELS, M. (2005). *The mommy myth: The idealization of motherhood and how it has undermined all women*. New York, NY: Simon & Schuster.

HALL, P. C. (1998). "Mothering mythology in the late twentieth century: Science, gender lore and celebratory narrative". *Canadian Woman Studies*, *18*, 59–63.

FALLON, Kris (2014) "Streams of the Self: The Instagram Feed as Narrative Autobiography". *Proceedings of the Interactive Narratives, New Media & Social Engagement International Conference*. http://interactiveconference.spanport.utoronto.ca/resources/Fallon.pdf [Consulta: 15 de octubre de 2015]

GEORGAKOPOULOU, Alexandra. "From narrating the self to posting self(ies): A small stories approach to selfies". *Open Linguistics*, 2, 1 (2016). https://www.degruyter.com/view/j/opli.2016.2.issue-1/opli-2016-0014/opli-2016-0014.xml [Consulta: 5 de marzo de 2017]

GÓMEZ, Edgar; THORNHAM, Helen. (2015). "Selfies beyond self-representation: the (theoretical) f(r)ictions of a practice". *Journal of Aesthetics & Culture*, 7

GOODWIN, S., & HUPPATZ, K. (2010). "Mothers making class distinctions: The aesthetics of maternity". In *The Good Mother: Contemporary Motherhoods in Australia* (pp. 69–88). Sydney: Sydney University Press.

GREEN, F. J. (2012). "Evaluating mothers in Supernanny and Crash test Mummy". In E. Podnieks (Ed.), *Mediating moms: Mothers in popular culture*. McGill-Queen's Press-MQUP.

GUNTHERT, André (2014) "The conversational image", *Études photographiques*, 31 Printemps 2014 http://etudesphotographiques.revues.org/3546 [Consulta: 15 de septiembre de 2017]

KAPLAN, E. A. (2013). "Motherhood and representation: The mother in popular culture and melodrama". London, UK: Routledge Hays, S. (1998). *The cultural contradictions of motherhood*. New Haven, CT: Yale University Press.

LEAVER, Tama. (2015). "Researching the ends of identity: Birth and death on social media" *Social Media + Society*, *1*(1). doi:10.1177/2056305115578877 [Consulta: 15 de octubre de 2017]

LEE, C. (1997). "Social context, depression and the transition to motherhood". *British Journal of Health Psychology*, *2*, 93–108.

LITTLER, J. (2013). "The rise of the 'yummy mummy': Popular conservatism and the neoliberal maternal in contemporary British culture". *Communication, Culture & Critique*, *6*, 227–243.

LOCATELLI, Elisabeta. (2017). "Images of Breastfeeding on Instagram: Privacy Management". *Social Media + Society* https://doi.org/10.1177/2056305117707190

LOPEZ, L. K. (2009). "The Redefining motherhood trhough the blogospehere". *Social media & Society*, *11*, 729–747

MARKHAM, Annette. "Remix culture, remix methods: Reframing qualitative inquiry for social media contexts". DENZIN, N.; GIARDINA, M. (Eds.). *Global Dimensions of Qualitative Inquiry inquiry*. Walnut Creek: Left Coast Press. 2013, p. 63-81

MARWICK, Alice E. 2012. "The Public Domain: Surveillance in Everyday Life". *Surveillance & Society* 9(4): 378-393. http://www.surveillance-and-society.org | ISS [Consulta: 15 de octubre de 2015]

NASH, Mary (ed.) *Feminidades y masculinidades. Arquetipos y prácticas de género*. Madrid: Alianza Editorial, 2014

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

ORTON-JOHNSON, K. (2017). "Mummy Blogs and Representations of Motherhood: "Bad Mummies " and Their Readers" *Social Media + Society*. https://doi.org/10.1177/2056305117707186 [Consulta: 15 de junio de 2017]

PESKOWITZ, M. (2005). *The truth behind the mummy wars: Who decides what makes a good mother?* Chicago, IL: Seal Press.

SÁNCHEZ DE BUSTAMANTE, Marina (2016) "La mami progre. El ethos de la maternidad en el blog Según Roxi". *Letra. Imagen. Sonido* L.I.S. Ciudad mediatizada Año VIII, #15, Primer semestre 2016 Buenos Aires.

SAN CORNELIO, Gemma.; ROIG, Antoni; ARDÈVOL, Elisenda. (2017) "Selfies y eventos culturales: metodologías mixtas para el estudio de selfies en contexto". *Proceedings* del *Congreso Comunicación y Realidad*, Universidad Ramon LLull, Barcelona. (en prensa)

SENFT, Theresa M.; BAYM, Nancy K. "Selfies introduction~ What does the selfie say? Investigating a global phenomenon". *International Journal of Communication*, 9, 19 (2015) http://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/4067/1387 [Consulta: 15 de junio de 2016]

WOODWARD, K. (2003). "Representations of motherhood". In S. Earle & G. Letherby (Eds.), *Gender, identity and reproduction* (pp. 18–32). New York, NY: Palgrave Macmillan.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

COMUNICACIONES EDUCACIÓN

CIFO
CONGRESO
INTERNACIONAL
SOBRE
FOTOGRAFÍA

CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE FOTOGRAFÍA
Congreso Internacional sobre Fotografía
UPV, 5 y6 octubre 2017
Doi: http://dx.doi.org/10.4995/CIFo17.2017.7218
ISBN: 978-84-9048-604-7

El movimiento se demuestra andando

Consuelo I. Zori Miñana
-UNLP-UNA , Argentina conizori@yahoo.com

Abstract

The present document narrates the paths taken for the creation and incorporation in the curriculum of the photography degree, in two public art faculties of Buenos Aires, through the incorporation of a "Degree in Photography, Arts and Techniques "and" Bachelor degree in Photography, Arts and Techniques ". Both careers currently accepted by the Department of Visual Arts" Prilidiano Pueyrredón ", UNA (ex IUNA), and in the process of approval by the Academic Council of the rectorate of the National University Of the Arts for its insertion in the new study plans. Several stages will be described in which the project was developed.

Keywords: Research, photography, teaching, carreer, training y production.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Resumen

El presente documento narra los trayectos realizados para la creación e incorporación en la currícula de grado, de la carrera de Fotografía, en dos facultades de arte, públicas de Buenos Aires, a través de la incorporación de una "Tecnicatura en Fotografía , Artes y Técnicas" y " Licenciatura en Fotografía, Artes y Técnicas".. Ambas carreras hoy aceptadas por el Departamento de Artes Visuales "Prilidiano Pueyrredón", UNA (ex IUNA), y en proceso de aprobación por el Consejo Académico del rectorado de la Universidad Nacional de las Artes para su inserción en los nuevos planes de estudio. Se relatarán distintas etapas en las cuales se desarrolló dicho proyecto.

P***alabras claves****: investigación, fotografía, docencia, carreras, formación y producción.*

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Introducción

El presente documento es una síntesis de más de diez años de trabajo. Si elijo qué contar dejo de abarcar algunos aspectos recorridos y analizados, tenidos en cuenta en el proceso y desarrollo. Sin embargo muchos de los recortes fueron ejecutados para facilitar la comprensión del tema.

El texto narra los trayectos realizados para la creación e incorporación de la Fotografía en la currícula de grado en dos Facultades de Arte públicas de Buenos Aires, en las cuales soy docente e investigadora, por medio de una "Licenciatura y Tecnicatura en Fotografía, Artes y Técnicas".

Su contenido dará cuenta también del recorrido llevado a cabo a través de una serie de investigaciones y gestiones realizadas en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de la Plata, así como también en la Universidad Nacional de las Artes del Departamento de Artes Visuales "Prilidiano Pueyrredón".

Objetivos

Describir los itinerarios realizados en la incorporación de la materia "Fotografía" en dos facultades de arte publicas de Buenos Aires Argentina. Relatar distintas etapas desarrolladas en el transcurso desde sus inicios hasta la actualidad.

Desarrollo

Los motivos de mi interés por estos temas se remontan al año 2001 cuando atravesando una de las tantas crisis políticas, económicas y sociales vividas en el país, los alumnos avanzados de la carrera de Grabado y Arte Impreso en la Facultad de Bellas Artes de la ciudad de la Plata, me preguntaban qué hacer una vez finalizada la misma. Esto hizo cuestionarme y re-preguntarme, cuales serían posibles salidas laborales, pensar en la necesidad de incorporar

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

tecnicaturas en nuestras facultades de arte , para de esta forma brindar salidas laborales, como una manera de no generar frustraciones , ya que todos no serían artistas.

Por aquel entonces formaba parte de una investigación [4],de la cátedra antes mencionada, sobre los aportes producidos por la fotografía en la gráfica argentina y su importancia en la relación de las disciplinas artísticas, los avances tecnológicos, temas centrales en las artes visuales contemporáneas. Con referencia a las técnicas fotomecánicas de impresión, entre ellas la fotografía, tanto en relación a los procedimientos como en sus aspectos conceptuales. En el marco de esta investigación, realizo una serie de encuestas a artistas gráficos nacionales e internacionales, vía e-mail, sobre usos e incorporación de las nuevas tecnologías y la fotografía como medio o fin en sí mismo, en sus producciones.

El procesamiento de la información y el ordenamiento del material obtenido fueron cruciales para trabajar en torno a la importancia de su inclusión , ya sea como medio en la realización de otras técnicas o lenguajes o como fin sí mismo en las operatorias artísticas.

Pero aún el tema, estaba en una primera etapa exploratoria.

En julio del año 2003 estuve en la ciudad de Valencia y me acerque a la FBA de la UPV a saludar a un colega al Dr. Manuel Silvestre Visa, profesor catedrático en serigrafía. Antes de ingresar por la puerta vidriada en dirección al taller me encuentro en el piso un folleto de publicidad sobre un Master Universitario en Fotografía, Arte y Técnica. Mientras lo guardo pienso que, esto en mi país no existe.

A principios del año 2005 [5] integro un equipo multidisciplinario de

[4] MUÑEZA,J.A.L. y EQUIPO (2001/2004)"*Aportes producidos a partir del empleo de las técnicas fotográficas, para la aparición del campo del arte impreso en Argentina. Experimentación, catalogación y sistematización de las mismas. Características de las obras*". Facultad de Bellas Artes . U.N.L.P. Argentina. Código B134.

[5]FERNANDEZ, BERDAGUER L. Y OTROS (2001/2005)*"Educación y trabajo de Jóvenes universitarios: Perspectivas educativas y laborales.Expectativas y Trayectorias."*Facultad de Bellas Artes de la U.N.L.P.Argentina. Código B125

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

investigación, cuyos temas referían a educación y trabajo de estudiantes universitarios. Mi aporte al proyecto dirigido por la Lic. Leticia Fernandez Berdaguer, tenía que ver en un principio con generar material sobre estos temas en el área de las bellas artes con la inclusión de la especialidad en fotografía. Recuerdo la pasión por la lectura del texto, p**intura, fotografía , cine** de Moholy-Nagy,László ...*"Fotografío lo que no deseo pintar y pinto lo que no deseo fotografiar..."* como un valioso aporte y fundamental antecedente de su posible inclusión.

Siguiendo el orden de las ideas mencionadas se realizaron encuestas a alumnos ingresantes a futuros graduados de las licenciaturas en bellas artes y/o artes visuales; También a docentes, investigadores y artistas argentinos, sobre la utilización de la fotografía. Luego de procesar la información puedo verificar que la misma era indispensable en la formación artística, puesto que a través de sus conceptos, lenguajes y técnicas, ampliaría el campo de creación en la producción y en la formación, ya que muchas veces los alumnos buscan fuera del ámbito institucional o de manera autodidacta lo que la unidad académica no les provee.

Continuando con estos planteos, a fines del año 2005, me presento a una beca de la comunidad Europea el ALBAN Office , para realizar un Master en Fotografía, Arte y Técnica, en la UPV, cuyo aprendizaje y contenido estaba en aquel folleto encontrado años anteriores en el piso. Propongo formación, producción y transferencia educativa, fundamentando la necesidad de incorporar la materia fotografía en los ciclos formativos de grado en artes plásticas y/o visuales. La obtengo, *" ...teniendo en cuenta que los alcances producidos por la fotografía hoy en todas sus vertientes requieren de la toma de decisiones por otra parte de quienes gestionan los estudios de grado. La ausencia de la fotografía en las currículas es como dar la espalda a nuestro pasado, presente y futuro".*

En el período comprendido entre 2006-2007 me aboco a la realización de la beca durante un año y medio, a los estudios teóricos y prácticos de producción referidos a la fotografía profundizando sobre el lenguaje fotográfico y sus variadas aplicaciones en los distintos campos profesionales

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

así como, tradicionales y contemporáneos artísticos; También al estudio de su aplicación en distintos soportes, tanto históricos como actuales y sus diversas posibilidades de impresión , tanto en el campo de la fotografía como en el arte impreso. Además al proyecto de producción personal sobre la "migración"; Como señalé anteriormente en la propuesta para la beca, transferí los conocimientos adquiridos a través de charlas en el Doctorado de Grabado, realicé un curso en el taller de serigrafía, proponiendo distintos Lenguajes de la gráfica impresa, Electrografia, Transfer, Heliografía, -partiendo del soporte o matriz fotográfico. Ambas actividades pertenecientes al Departamento de Dibujo de la Facultad de Bellas Artes y Oficios, de la UPV.[6]

Durante el período de estancia en Valencia, desarrollo actividades en otra investigación[7] continúo con el tema anterior pero profundizando su faceta laboral. Realizo una serie de entrevistas y encuestas, a decanos, docentes y alumnos del master en España, referidos al campo de la fotografía. También investigo sobre posibles espacios transversales, como galerías y ferias de artes, en Bilbao, Valencia y Madrid, asisto al IV Congreso de Universidades de España 2006 en la UPV, donde se aborda el tema del –empleo- como de especial importancia. En el marco de la nueva reforma de la universidad surgieron debates sobre la situación actual del mercado laboral y los posibles retos de futuro del egresado.

El estudio, profundización y realización a través del master, los estudios exploratorios cualitativos a través de entrevistas, encuestas y relevamientos antes mencionados, fortalecieron la idea de la incorporación la fotografía como materia troncal, debido a su historia, su lenguaje, sus nuevas y antiguas formas y procedimientos de intervención: reapropiación, distorsión, transgresión, como así también debido a su faceta o vertiente en una

[6] ZORI, C. (2006) "Aproximaciones -a la luz y el tiempo-"Autoria Z. C.. *JIDAP"2ºJornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales F.B.A.de la U.N.l.P. Arte-diseño:diversas prácticas culturales"*. La Plata, Pcia.Bs.As. Argentina (ISSN:1850-6011).

[7] FERNANDEZ, BERDAGUER L. Y ZORI, C. y OTROS (2006/2009)*"Trayectoria educativa y laboral de jóvenes universitarios"*.F.B.A. de la U.N.L.P. Pcia. de Bs. As. Argentina. Código B185.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

tecnicatura como posible salida laboral.

Dicha propuesta entendería a la fotografía como un potente lenguaje en los tres campos básicos de la universidad: creación, investigación y docencia. Como una herramienta más para el análisis de la sociedad en donde nos encontramos, aspectos siempre relacionados con la visión o el perfil que se cree que debe tener el artista o el creador, ambas necesarias para una universidad de arte en este siglo XXI. Teniendo en cuenta además, que la formación universitaria de profesionales en el campo de las Artes Visuales y/o Plásticas de las Facultades de Arte, se plantea capacitarlos para desempeñarse en la comprensión de las complejidades del mundo contemporáneo, con perfíl critico y, siendo capaces de generar discursos artísticos propios portadores de universos poéticos múltiples.

En consecuencia voy enviando material a distintos congresos sobre arte y educación, tanto en el territorio de Argentina como en el exterior, buscando otras resonancias al respecto.[8] [9]

Ya nuevamente en Buenos Aires y como expositora en unas Jornadas del Departamento de Artes Visuales, IUNA (actualmente UNA) en Homenaje a los festejos del Bicentenario de la República Argentina conmemorando la Revolución de Mayo de 1810, al finalizar mi ponencia *"Materia pendiente",*[10] sobre la fotografía, se acerca el Lic. Julio Flores, Decano del departamento en ese momento, pidiéndome que le presente una propuesta sobre lo expuesto de una tecnictura en la materia.

Cabe considerar por otra parte, que al mismo tiempo en el primer

---

[8] ZORI,C.(2007) "Fotografía como medio o fin en si mismo en la universidad" Autoria Z. C. J*IDAP "3°Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales" Arte-diseño:diversas prácticas culturales*. F.B.A. de la U.N.L.P. Pcia. de Bs. As. Argentina. (ISSN:1850-6011).

[9] ZORI,C.(2008) "El sentido de lo Fotográfico" Autoria Z. C. J*IDAP "4°Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales" Arte-diseño:diversas prácticas culturales*. F.B.A. de la U.N.L.P. Pcia. de Bs. As. Argentina.(ISSN:1850-6011).

[1] ZORI, C.(2009) "Materia pendiente". Autoria Z.C..*VI Jornadas de Intercambio Artístico-Nuestro Arte ante el Bicentenario. Departamento de Artes Visuales P"rilidiano Pueyrredón", IUNA*. Dentro del tema : "Problemática de la sociedad en la enseñanza artística Universitaria" y ZORI C. (2009) "Deuda pendiente". *6° Encuentro Nacional y 3° Latinoamericano Universidad de Córdob**a.**'La universidad como objeto de investigación. (ISBN:978-950-33-0746-5) Argentina.*

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

cuatrimestre del año 2009, se incluye *Fotografía e Imagen Digital* como materia complementaria obligatoria cuatrimestral, en la nueva conformación de los planes de estudio presentados por el Departamento de Plástica de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP. Su programa da cuenta de las posibilidades técnicas, mixturas e hibridaciones, quiebres históricos y tecnológicos de los nuevos lenguajes tecnológicos fotográficos.

Por otra parte, comienzo otra investigación [11], continúo enviando ponencias como forma de visibilizar estos temas, de que se tengan en cuenta y al mismo tiempo poder intercambiar pareceres con otras visiones y miradas de otros colegas. [12]

Finalmente entrego el proyecto de inclusión de la carrera propuesta, al Departamento de Artes Visuales, IUNA, cuya sede es la histórica "Escuela Prilidiano Pueyrredón" cuna de los primeros maestros argentinos en arte. El Decano Lic. J. Flores, propone organizar un grupo de trabajo para desarrollarlo en el segundo cuatrimestre del año 2010.

Durante varios meses, colegas especialistas en el tema de fotografía como el Profesor Senderowicz, la Lic. Bustos ,el Prof. Kexel, la Prof. Bigio, el Prof. Alemany y otros, junto a especialistas en contenidos pedagógicos universitarios, como el Lic. Camiña, la Lic. Fernícola, el Lic. Flores, y yo, trabajamos sistemáticamente con diversas propuestas, sumando o descartando, de acuerdo a objetivos presupuestos que se daría a la carrera teniendo en cuenta el perfil de la institución y de los estudiantes. Pero el mismo, por diversas razones y cambios de dirección en el departamento de Artes Visuales, no llegó a consustanciarse.

A fines del año 2014, la Secretaria Académica del departamento mencionado, Lic. Cristina Arraga, me pregunta si aún estoy interesada en el

[11]FERNANDEZ, BERDAGUER L. Y ZORI, C. y OTROS(2010/2011)"Jóvenes universitarios.Trayectos, aprendizajes y proyecciones".F.B.A. de la U.N.L.P. Pcia. de Bs. As. Argentina.Código H558

[12]ZORI, C.(2010) " Entre las Luces y las sombras : La Fotografía".Autoria Z.C. *7mo.Congreso Internacional de Educación Superior, "La Universidad por un Mundo Mejor."*Palacio de las Convenciones, la Habana, Cuba.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

proyecto del armado de la carrera y si fuese así, que comenzara a preparar una propuesta para ser presentada. Dicho comentario me llevó a volver a revisar mis papeles y escritos, y ver la posibilidad de incorporarlos a los nuevos planes de estudio, que aún no estaban aprobados.

Durante los meses siguientes investigo sobre las modificaciones a tener en cuenta en los nuevos planes de estudio, reveo las opciones del armado de la propuesta sobre lo existente en las distintas currículas de grado ya aprobadas por el Ministerio de Educación y que se adecuarían al nuevo armado.

En abril del año 2016 entrego dos propuestas , una tecnicatura y una licenciatura en fotografía , artes y técnicas, teniendo en cuenta la estructura de las áreas ya implementadas por el departamento de artes visuales para las otras carreras. Propongo así nuevas materias de fotografía, esenciales en la especificidad de la carrera, como serían los Oficios y técnicas de la fotografía (OTAV 1,2,3) en el área instrumental , el Taller de fotografía 1, 2, 3 en el área proyectual y Teoría e historia de la fotografía 1,2,3, en el área de formación teórica general. Con la entrega del material adjunto una nota expresando y fundamentando que no negociaría, la exclusión de las nuevas materias por falta de presupuesto económico imposibilitando los nuevos cargos.

El 12 de Julio de este año me cita a una reunión el Decano Profesor Rodolfo Agüero también estarían el , Dr. Claudio Ongaro H. y la Lic. Cristina Arraga. En la misma se me pide explicar personalmente la propuesta. Allí se decide que ambos proyectos podían ser consecuentes uno con el otro. El armado de la **Licenciatura en Fotografía Artes y Técnicas**, en producción y creación seguiría articulado sobre las distintas **áreas,** existentes, tomando la estructura de las otras carreras y el personal docente ya existente en el Departamento de Artes Visuales de las distintas áreas : *Instrumental, Lenguaje, Proyectual, Formación teórica general*;. Articulándose con materias y contenidos de las otras carreras de artes visuales y formándose nuevos cargos para las nuevas materias específicas y pertinentes a la fotografía.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

La **Tecnicatura en Fotografía, Artes y Técnicas** también armada sobre las distintas **áreas** ya nombradas. Asimismo el medio fotográfico como soporte, atravesaría los distintas Áreas Transdepartamentales de la universidad como son los departamentos de Artes dramáticas, Artes del movimiento, Artes musicales y sonoras y compartiría algunas materias de otras tecnicaturas, como luminotecnia, perteneciente a la carrera de escenografía, o conservación y restauración de documentos gráficos, correspondiente a la carrera de restauración. Este collage sobre lo que ya existía y lo nuevo, contaría con intercambios de trabajo y transferencia de conocimientos en los distintos espacios en los cuales se requieran técnicos en fotografía, posibilitando diversas prácticas profesionales en: **Fotografía de Espectáculos y Conciertos**, **Música**, **Danza**, **Teatro**, **Performer**; **Fotografía de Obra** y **Restauración**, **Fotografía de Editorial** y **Artes Visuales, Fotografía de Arquitectura**.

Cuando en junio del 2017 presenté el abstrac a este congreso la propuesta, sólo había sido aceptado por el Decano, manifestando su conformidad por medio de una nota, pero aún no se encontraba aceptada por el Consejo Académico del Departamento de Artes Visuales "Prilidiano Pueyrredón" UNA.

Resultados

El 18 de agosto del año 2017, el Consejo Departamental de Artes Visuales "Prilidiano Pueyrredón" de la Universidad Nacional de las Artes , presidido por el Decano Profesor Rodolfo Agüero, Profesor Mario Bolchinsky, el Dr. Claudio Ongaro H., entre otros docentes, no docentes y alumnos del consejo, aprobaron por unanimidad la "Carrera de Fotografía , Artes y Técnicas" , en sus dos vertientes para su inserción en los nuevos planes de estudio. La misma se encuentra hoy para ser presentada en el consejo Superior del Rectorado de la UNA[13]

[13]La **Universidad Nacional de las Artes(**UNA) es una universidad argentina fundada en el año 2014, sobre la estructura del **Instituto Universitario Nacional del Arte** (IUNA) creado en el año 1996 con el objeto de agrupar y coordinar varias instituciones oficiales de ámbito nacional dedicadas a la enseñanza de las artes.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

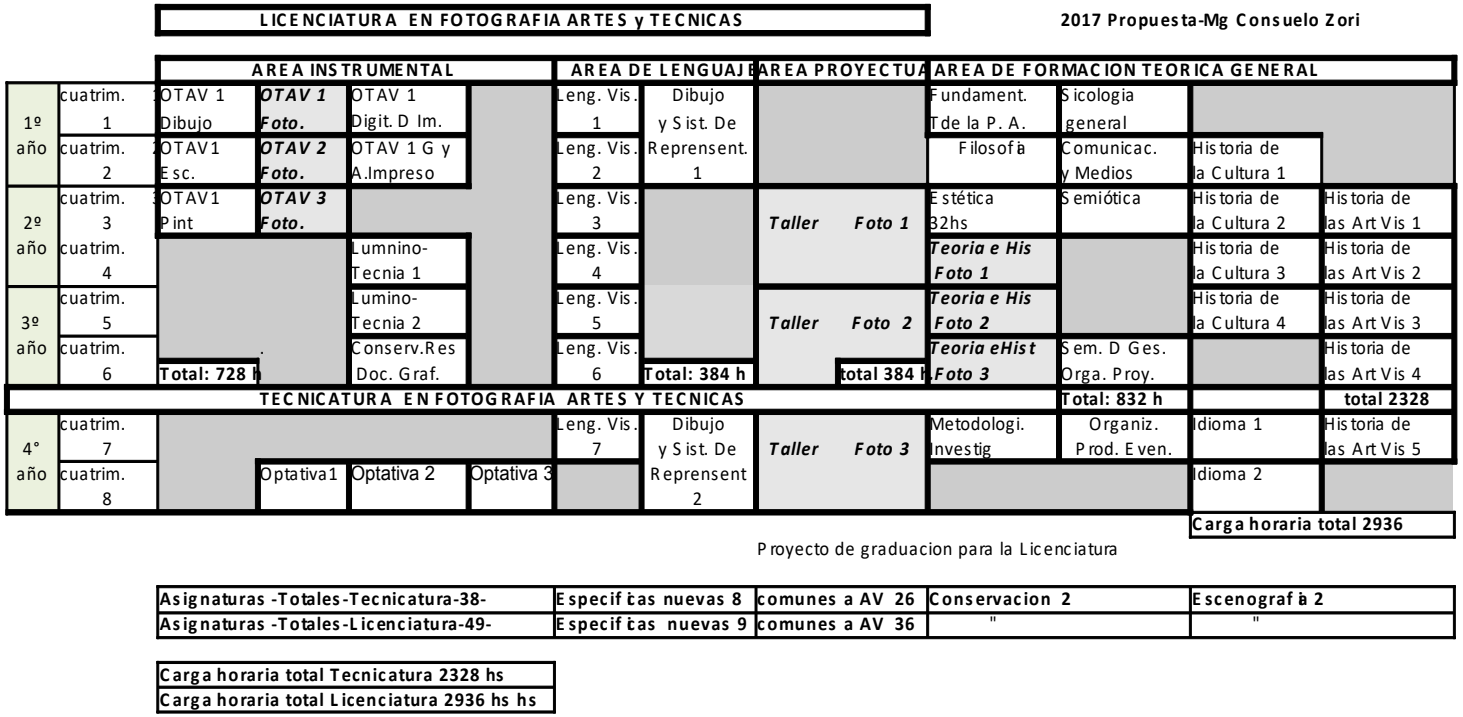
Fig. 1 Consejo Académico, 18/8/2017

Esta fotografía da cuenta del momento en donde se lleva a cabo la lectura del proyecto presentado y su consiguiente votación y aprobación, en el consejo departamental.Fig. 1.

El diagrama de la siguiente página corresponde al plan de estudios aprobado para las carreras de **"Tecnicatura y Licenciatura en Fotografía, Artes y Técnicas"** Fig 2 [14]en el Departamento de Artes Visuales, Prilidiano Pueyrredón, UNA.

[14]Las nuevas materias incorporadas en el diagrama, se encuentran señaladas con tipografía cursiva en negrita y fondo en gris suave, las otras materias ya existentes en los programas de las diferentes licenciaturas en artes visuales se encuentran en tipografía normal sobre fondo blanco.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València



LICENCIATURA EN FOTOGRAFIA ARTES y TECNICAS — **2017 Propuesta-Mg Consuelo Zori**

		AREA INSTRUMENTAL				AREA DE LENGUAJE		AREA PROYECTUAL	AREA DE FORMACION TEORICA GENERAL			
1º año	cuatrim. 1	OTAV 1 Dibujo	***OTAV 1 Foto.***	OTAV 1 Digit. D Im.		Leng. Vis. 1	Dibujo y Sist. De Reprensent. 1		Fundament. Tde la P. A.	Sicologia general		
	cuatrim. 2	OTAV1 Esc.	***OTAV 2 Foto.***	OTAV 1 G y A.Impreso		Leng. Vis. 2			Filosofia	Comunicac. y Medios	Historia de la Cultura 1	
2º año	cuatrim. 3	OTAV1 Pint	***OTAV 3 Foto.***			Leng. Vis. 3		***Taller Foto 1***	Estética 32hs	Semiótica	Historia de la Cultura 2	Historia de las Art Vis 1
	cuatrim. 4			Lumnino-Tecnia 1		Leng. Vis. 4			***Teoria e His Foto 1***		Historia de la Cultura 3	Historia de las Art Vis 2
3º año	cuatrim. 5			Lumino-Tecnia 2		Leng. Vis. 5		***Taller Foto 2***	***Teoria e His Foto 2***		Historia de la Cultura 4	Historia de las Art Vis 3
	cuatrim. 6	**Total: 728 h**		Conserv.Res Doc. Graf.		Leng. Vis. 6	**Total: 384 h**	**total 384 h**	***Teoria eHist Foto 3***	Sem. D Ges. Orga. Proy.		Historia de las Art Vis 4
TECNICATURA EN FOTOGRAFIA ARTES Y TECNICAS										**Total: 832 h**		**total 2328**
4° año	cuatrim. 7					Leng. Vis. 7	Dibujo y Sist. De Reprensent 2	***Taller Foto 3***	Metodologi. Investig	Organiz. Prod. Even.	Idioma 1	Historia de las Art Vis 5
	cuatrim. 8		Optativa1	Optativa 2	Optativa 3						Idioma 2	
											Carga horaria total 2936	

Proyecto de graduacion para la Licenciatura

Asignaturas -Totales-Tecnicatura-38-	**Especificas nuevas 8**	**comunes a AV 26**	**Conservacion 2**	**Escenografia 2**
Asignaturas -Totales-Licenciatura-49-	**Especificas nuevas 9**	**comunes a AV 36**	"	"

Carga horaria total Tecnicatura 2328 hs
Carga horaria total Licenciatura 2936 hs hs

Fig. 2 Diagrama del plan de estudios aprobado para las carreras: Tecnicatura y Licenciatura en Fotografía, Artes y Ténicas. Depto. Artes Visuales, UNA.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Conclusiones

El recorrido atravesado por medio del Master, cuyos contenidos me dieron herramientas para generar un proyecto personal sobre la migración tanto humana como del soporte fotográfico. También brindaron respuestas a múltiples interrogantes y propósitos planteados desde un comienzo en la Beca del Alban Office. Sin ella no hubiese sido posible esta formación para plantear la inclusión de la fotografía en las carreras de arte públicas en Buenos Aires. También han sido de importancia en este recorrido las aportaciones de quienes con sus desinteresadas respuestas a mis preguntas, dieron material vivo para corroborar la existencia de la materia, así como las necesidades de los estudiantes. Plantearía también la importancia del camino a seguir la inclusión de la fotografía en la formación teniendo en cuenta en la futuras currículas de grado en artes plásticas / visuales como su implementación en los futuros trayectos laborales.

Hoy ambas facultades reconocen los alcances y la significación de la fotografía. Tanto, a partir de su incorporación como materia obligatoria al finalizar la carrera en artes plásticas en la FBA de la UNLP, como con la creación y su pronta incorporación de la carrera en su dos facetas en la Universidad Nacional de las Artes. Una carrera cuyos objetivos serian formar profesionales en el transcurso de cuatro años para los licenciados y de tres años para los técnicos, con estudios superiores universitarios, dotándolos de sólidos conocimientos y experiencia en los distintos campos del lenguaje fotográfico, técnicas y procedimientos, con bases teóricas, prácticas, reflexivas, históricas e investigación. Atendiendo a la formación multidisciplinar de profesionales capaces de utilizar a la fotografía como herramienta para comunicar ideas y conceptos.

Desde ya, agradezco a muchas personas el haber obtenido dicho resultado, también las conclusiones fueron posibles gracias al contexto social, político universitario predispuesto para su aceptación.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Bibliografia

ALTILIO, P. (2007). *23 Fotógrafos de Mar del Plata: apuntes sobre la escena contemporánea 06.* Bs.As. Argentina. Editora.

BARTHES, R. (1989), *La cámara lúcida*. Nota sobre la fotografía, Ed. Gustavo Gili, Barcelona.

BERGER, J. (1980) *Modos de ver*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona.

BOURDIEU P. (2003) *Un arte intermedio.* Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía. Barcelona, Ed. Gustavo Gili.

BURGIN, V. (2004) *ensayos ,* Ed. Gustavo Gili, Barcelona.

CANCLINI GARCIA, N. (2010) *La sociedad sin relato*. Antropología y estética de la inminencia, Katz Editores , 1era Edición Bs. As .

DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (1997) *"Introducción: Rizoma"*. Mil mesetas Capitalismo y esquizofrenia. Valencia, Pre-textos.

DOBOIS, F. (1986) *El acto fotográfico*. De la representación a la recepción, Barcelona, Ed. Paidós.

DURAND, R. (1999), *El tiempo de la imagen*. Ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas. Salamanca, España. Ed. Universidad de Salamanca.

FACIO, S. (1996) , *Fotografía Argentina Actual Dos*. Ed. La Azotea.

FACIO, S. (2009), *La Fotografía en la Argentina*. Desde 1840 a nuestros días. Ed. La Azotea.

FLUSSER, V.,(2001) *Una filosofía de la fotografía* , Madrid, Ed. Síntesis.

FONTCUBERTA, J.,(1985) *Estética fotográfica*, Ed. Blume, Barcelona.

FONTCUBERTA, J.(1998), *Ciencia y ficción*. Fotografía, naturaleza, artificio. Ed Mestizo, Murcia.

LÁSZLÓ , MOHOLY-NAGY (2005), *pintura, fotografía, cine.* Fotografía. Ed. G. Gili.

NARANJO, J. ,(2006), *fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006). Ed*. G. Gili.

RAUSS, R., (2002), *Lo fotográfico.* Por una teoría de los desplazamientos, Barcelona, Gustavo Gili.

RIBALTA, J. (2004), *efecto real, debates posmodernos sobre la fotografía*, Ed. G. G. sobre Fotografía, Barcelona.

SCHAEFFER, J. M. , (1990) , La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico, Madrid, Ed. Cátedra.

SONTANG, S. , (1992), *Sobre la fotografía* (1973), Barcelona, Ed. Edhasa.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

SORLÍN, P.,(2004), "*El Siglo de la imagen analógica"*. Los hijos de Nadar. Ed. La Marca 2004.

SOUGEZ,M. L.(coord), RACIA FELGUERA,Mª de los S., PÉREZ GALLARDO,H. y VEGA, C. (2007), *Historia General de la Fotografía*. Ed. Cátedra, Grupo Anaya.

ZUNZUNEGUI, S. (1989) *Pensar la imagen*. Ed. Cátedra. Madrid.

Catalogos

COLEMAN, C. y GILI, M.(2003) *Mas allá de los límites: La fotografía contemporánea, 1999, ciclo de conferencias.* Ed. Centro gallego de Arte Contemporáneo. Centro Gallego de Artes de Imagen. Universidad de Santiago de Compostela.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE FOTOGRAFÍA

Congreso Internacional sobre Fotografía
UPV, 5 y 6 octubre 2017

Doi: http://dx.doi.org/10.4995/CIFo17.2017.6673
ISBN: 978-84-9048-604-7

Educando en el Lenguaje Fotográfico: Algunos aportes sobre el Lenguaje Fotográfico desde las perspectivas Investigación en Artes Visuales, Investigación Basada en las Artes e Investigación Educativa y Pedagógica

Xabier Salazar Muguerza
xabiersalazar1@gmail.com

Abstract

The aim of this project is to design a work proposal in Secondary Education in order to contribute to generate a critical visual awareness among the young. In order to achieve this aim, I will work on the Visual Thinking Strategies method and the perspective of Image as Epistemology, working on their disagreements and combining them in the artistic-educational proposal, which is based on the consumption and production of photographic images. In addition, based on this workshop proposal, a line of research has been designed within the perspective known as Art Based Reseach (largely through photography), whose main aim is to rethink the self artistic/research/teaching practices.

Keywords*: Visual Language, Photographic Language, visual culture, Mass Media, Advertising, Advertising Image, Visual Thinking, Epistemic Image, Arts-Based Research, A/r/tography.*

Resumen

Este proyecto tiene como objetivo diseñar una propuesta de trabajo en Educación Secundaria que contribuya a generar una conciencia crítica visual entre los jóvenes. Para ello, se trabajará sobre el método Visual Thinking Strategies y la perspectiva de la concepción de la Imagen como Epistemología, trabajando sobre sus contrariedades y combinándolas en la propuesta artístico-educativa, la cual está basada en el consumo y la producción de imágenes fotográficas. Además, a partir de esta propuesta de taller, se ha diseñado una línea de investigación dentro de la perspectiva denominada como Investigación Basada en las Artes (en gran parte a través de la

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

fotografía), que tiene como mayor objetivo repensar las prácticas docentes/artísticas/investigativas propias.

Palabras clave*: Lenguaje visual, lenguaje fotográfico, cultura visual, Medios de Comunicación de Masas, publicidad, imagen publicitaria, Visual Thinking, Imagen Epistémica, Investigación Basada en las Artes (IBA), A/r/tography.*

1. Introducción

El documento que se presenta a continuación trata sobre un proyecto de investigación que se creó durante y a través de la experiencia vivida durante la colaboración que realicé dentro del marco del proyecto "Creadors en Residència" durante el curso 2015-2016.

Partiendo de la hipótesis de que la sociedad actual está sobrecargada de estímulos visuales (Acaso, 2009), el siguiente proyecto consiste en tratar de llevar a la práctica una investigación dentro de un centro educativo de Educación Secundaria en el que he desarrollado mis prácticas profesionales.

Esta investigación pretendo desarrollarla en dos partes:

La primera parte consiste en trabajar el lenguaje visual como un lenguaje más en la escuela. En relación a esta idea, Humberto Orozco plantea que "en la educación no podemos prescindir de las expresiones discursivas y la presencia de la fotografía para el conocimiento y la construcción de las identidades y los valores culturales" (Orozco, 2002). John R. Whiting, por su parte, plantea que "…like a good picture, should have impact, details to be seen and talked about, the quality of being remembered" (Whiting, 1979).

Partiendo de estas ideas, y precisamente porque las imágenes tienen impacto, es por lo que debe educarse en el lenguaje visual. Pero, ¿cuál es la razón por la que el lenguaje matemático o el literario son considerados temas de importancia en la escuela, y sin embargo el visual no (o al menos en su mayoría)?, y ¿cuál es la razón por la que se expone que existe un lenguaje visual en relación a las imágenes fotográficas?

Para dar respuesta a esta pregunta, en primer lugar será necesario revisar la obra de Rudolph Arnheim, y en segundo lugar, las imágenes fotográficas son consideradas como un lenguaje visual dado que, como explica John R. Whiting "the structure of a picture story is never different from that of any other type of visual or aural communication" (Whiting, 1979).

Con el objetivo de apoyar la idea de lo visual como lenguaje, María Acaso (2009) en su libro *La educación artística no son manualidades* compara lo visual con el lenguaje escrito, afirmando que lo que se dice a través de las imágenes no se puede decir con los demás lenguajes.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

No es posible separar este tema de estudio de la línea de pensamiento denominada como Visual Thinking. A partir de ella, después se desarrolló un método educativo denominado Visual Thinking Strategies o Visual Thinking Curriculum, el cual, aunque problematizaré más adelante, ofrece características útiles para la propuesta artístico-educativa diseñada, tales como la alfabetización visual, la cual es indispensable para desarrollar nuestras capacidades como espectador y como interesados en arte (Yenawine, 2001).

La razón por la que se ha escogido a los medios de comunicación de masas y la publicidad como productores de imágenes es la construcción de género y del cuerpo ideal que difunden, las cuales tienen un gran impacto en los adolescentes, por lo que la una de las finalidades de este proyecto es contribuir al desarrollo de una *conciencia crítica visual* (Acaso, 2009) por parte de los jóvenes (y mía), además de la creación de *micronarrativas* (Acaso, 2009) a través de la fotografía. Para ello, se pondrán en práctica algunos aspectos propios de la metodología Visual Thinking Strategies/Curriculum, tales como el consumo detenido de imágenes y las discusiones grupales. Sin embargo, y en contraposición al método V.T.S., las preguntas y discusiones planteadas no se coordinarán cuidadosamente para llegar a un resultado previamente establecido.

En relación al enfoque que se tiene de la imagen en la propuesta educativa, es imprescindible explicar que esta investigación propone trabajar desde un enfoque que promueva la "imagen como epistemología", es decir, entendiendo que la imagen como creadora y productora de conocimiento.

Por otro lado, es imprescindible explicar que el proyecto artístico-educativo que se presenta es una propuesta para los estudiantes y para mí, a través de la cual se pretende realizar una investigación basada en la perspectiva Art Based Research, además de hacer uso de la perspectiva performativa y la tendencia A/r/tography, propias de la perspectiva IBA. La razones por las que la IBA me ha escogido como investigador son que trata de desvelar aquello de lo que no se habla (Barone & Eisner, 2006); el rol del investigador es el de alguien que está dentro de la problemática (Hernández, 2008), y que, Según Weber y Mitchell (2004), la IBA aporta, entre otras cosas, reflexividad, la capacidad de capturar lo inefable. En relación a dicha reflexividad, se planteará una línea de investigación dentro del marco de la IBA, y a través de la fotografía, en la que el propio sujeto investigador, es el sujeto investigado.

En relación al uso y la producción de productos visuales artísticos durante todo el proyecto, y con el fin de exponer la base de esta característica de la propuesta, es necesario explicar lo que Briesen (2014) expone en su artículo *Epistemic Aims and Pictorial Art*: "…an interesting feature of pictorial art, which in a certain sense can be considered conducive to our quest of achieving the epistemic aim of (objective) understanding as we have characterized it above" (Briesen, 2014). En relación a esta idea, y tal y como se expondrá más adelante en este texto, aunque para esta propuesta no sea un objetivo el hecho de conseguir una comprensión objetiva, la comprensión sí es uno de los objetivos de la perspectiva de investigación escogida.

Finalmente, resulta imprescindible explicar que mi posicionamiento como investigador es el de la tendencia metodológica A/r/t/ography, en la cual se propone comenzar a entendernos como un todo que abarca el ser docente, investigador y artista a la vez (Viadel, 2011), además de investigar también el "self", es decir, a uno mismo (Hernández, 2008).

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

2. Objetivos

- Diseñar una propuesta artístico-educativa a través de la cual poder contribuir en generar una "conciencia crítica visual" entre las personas participantes en la propuesta.

- Diseñar una línea de investigación para repensar prácticas artísticas/investigativas/docentes dentro de los marcos de la perspectiva IBA, la perspectiva performativa propia de la IBA y la tendencia A/r/t/ography.

- Repensar el acercamiento y la inmersión en el arte, y en particular en el arte contemporáneo, de los jóvenes y las prácticas de producción de arte contemporáneo por parte de los jóvenes en contextos de creación artística en el marco de la Educación Secundaria Obligatoria.

3. Desarrollo de la innovación

3.1 Bases teóricas de la investigación

En primer lugar, ocuparé el concepto de "epistemología" para finalmente llegar al concepto de "imagen epistémica", es decir, la concepción de la imagen como conocimiento y productora del mismo.

Hablar de epistemología, o la teoría del conocimiento, supone plantear preguntas como ¿qué es el conocimiento? o ¿cómo podemos conocer?

En relación a esta idea, y con el objetivo de presentar mi proceso de aprendizaje tal y como ha sido el camino que he recorrido pasando por diferentes conceptos e ideas, optaré por un ejemplo filosófico más que por una definición para concebir el concepto de epistemología.

Harald Klinke (2014) en su libro *Art Theory as Visual Epistemology* plantea la "Alegoría de la Caverna" de Platón como una epistemología en la cual hay tres fases de comprensión: la primera fase es interpretar las meras sombras, la segunda fase es comprender que esto son solo sombras, y la tercera fase es captar las ideas que están detrás del mundo aparente. Como Klinke explica en su libro, para Platón, esas ideas, y no el mundo material, son la forma "más alta" de realidad y constituyen el conocimiento real. En relación a Platón y su concepción sobre el arte y su relación con las ideas de las que hablaba en la "Alegoría de la Caverna", expuso que los artistas están "separados" de las ideas y que solamente son capaces de producir semejanzas de la naturaleza. Desde la Teoría del Arte, en cambio, y en contraposición a las ideas de Platón, se ha luchado fuertemente con el fin de probar que las imágenes también son capaces de representar "ideas más altas" (Klinke, 2014).

Una vez presentada la posición de la Teoría del Arte, podemos pensar, por lo tanto, que debe existir una Epistemología Visual, pero, ¿qué puede llegar a significar y a abarcar este concepto?

Como explica Klinke (2014), el artista Inglés y presidente de la Royal Academy en Londres Joshua Reynolds, en contraposición a la postura de Platón hacia las capacidades del artista, desarrolló una Epistemología

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

principalmente Visual, a través de la exposición de cómo un artista desarrolla las ideas: en primer lugar, el artista examina la naturaleza crea una idea de ella a través de la comparación y la contemplación; en segundo lugar, el artista extrae un archivo de imágenes mentales idealizadas; y, en tercer lugar, una vez a acumulado un número de esas ideas, el artista es capaz de hacer una combinación de ellas sobre el lienzo y hacer una abstracción de la naturaleza, en vez de copiarla.

Como Joshua Reynolds explica (1959), cuando una historia es relatada, todo ser humano forma una imagen en su cabeza, y la fuerza para representar esa imagen mental es a lo que llamamos la "Invención del Pintor". El objetivo de esas pinturas es dirigirse a la mente del espectador y comunicar estas imágenes mentales mediante medios visuales (Klinke, 2014). Esta labor mental ya la hacían los antiguos artistas; el artista contemporáneo, en cambio, puede estudiar los trabajos de los antiguos artistas y añadir sus ideas a su archivo mental, para después hacer uso de esas ideas visuales junto con su propia contribución al dominio público del conocimiento que se publica visualmente (Klinke, 2014).

En relación a esa idea, al igual que desde el Arte como expone Klinke (2014), López Cantos (2015) en su artículo *La Simulación y Representación de Modelos y Teorías Científicas mediante Imágenes*, expone desde la Ciencia que las imágenes epistémicas son representaciones con la capacidad de producir conocimiento que es desconocido hasta el momento (López Cantos, 2015), y de esta forma contribuir al dominio público del conocimiento.

Hasta ahora hemos estado hablando de conceptos como "ideas visuales", pero ¿qué es el Visual Thinking?

Para comprender el Visual Thinking, es imprescindible trabajar con las ideas de Rudolph Arnheim. Como podemos ver en su libro *Visual Thinking*, Arnheim (1969) trata y expone la importancia de la percepción en el desarrollo y en el pensamiento del ser humano. En esta obra, Arnheim expone y muestra que la percepción y el pensamiento colaboran en los procesos de cognición de los seres humanos, y explica que si existiera una división entre ellos la cognición sería incomprensible. Dicho de otra manera, si no fuera por los sentidos, la mente no tendría con qué pensar.

Habiendo tomado la "Alegoría de la Caverna" como base para la comprensión y uso del concepto de epistemología, es importante explicar que, según Platón, las imágenes sensoriales estaban fuera del sistema de realidad, y, por ello, su filosofía está caracterizada por una desconfianza hacia la percepción.

En relación al conocimiento, Arnheim (1969) plantea que el pensamiento no es una característica exclusiva de los procesos mentales superiores a la percepción, sino al contrario, forman parte de la percepción. De esta forma, concluye que no puede eliminar el "pensar" de la percepción (Arnheim, 1969). Así, concluye que la percepción visual es pensamiento visual. Teniendo esto en cuenta, y en relación a la educación, Arnheim explica que los sentidos y el arte están separados de las palabras y los números, y la razón por la que se descuidan las artes es que están basadas en la percepción, dado que se cree que la percepción no incluye al pensamiento.

Como expone Klinke (2014), Arnheim explica que el acto de "ver" no es un proceso unidireccional, sino que incorpora una retroalimentación de la experiencia y la creación de predicciones.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

En relación a esta idea, Barthes (1989) en su libro *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía* nos habla de la noción de *punctum* (Barthes, 1989) a través fotografía en la que aparecía un violinista cíngaro ciego, el cual era guiado por un niño. Con el objetivo de tratar la noción de *punctum*, Barthes (1989) cuenta cómo lo que a él le "punza" de esa fotografía es la tierra batida, la cual le produce la sensación de estar en Europa central, reconociendo las aldeas por las que pasó en sus viajes por Hungría y Rumanía. De esta forma, el hecho de que la percepción sea subjetiva es lo que hace que no se pretenda acercarnos a la objetividad en este trabajo.

Retomando la "Alegoría de la Caverna" de Platón como un sistema de epistemología, y considerando el captar las ideas detrás del mundo aparente como objetivo, resulta imprescindible tener en cuenta a William Blake, quien exponía que la producción de imágenes no era solo un simple proceso de externalización de imágenes internas, sino que el proceso de dibujar y pintar era clave en el proceso de pensamiento (Klinke, 2014). Teniendo esto en cuenta, Klinke (2014) expone que no es la percepción a solas lo que nos hace captar a los seres humanos la realidad y obtener ideas sobre el mundo en algún tipo de orden, sino el complejo proceso de crear imágenes (Klinke, 2014).

Esta última idea nos lleva directamente al tratamiento de la imagen epistémica. Harald Klinke (2014) expone que las imágenes epistémicas son imágenes que contienen algo más que lo simplemente visible, esto es, una procesada mayor comprensión del mundo, en otras palabras, conocimiento. Hans Belting, a través de las ideas de Cassirer, concluyó que la cuestión sobre las imágenes y su contenido epistémico conduce al ser humano, quien percibe, imagina y crea imágenes. Dicho esto, el poder de las imágenes no deriva de las imágenes en sí mismas, sino de los seres humanos, que les dan significado (Belting, 2001).

En relación a esta idea, desde la antropología Francisco José Sánchez Montalbán (2006), expone que tanto el estudio como la práctica de medios de producción grafica colaboran en generar posibilidades para la creación de materiales de investigación y casos a analizar.

En relación a esta última idea, los profesores Kerry Freedman y Richard Siegesmund (2015) plantearon una propuesta titulada *Images as research: Creation and interpretation os the visual* en la primera Conferencia Anual sobre Investigación Basada en las Artes e Investigación Artística de Barcelona. En dicha propuesta, plantearon cinco modos de entender cómo la investigación educativa basada en las artes utiliza los materiales visuales y las imágenes que documentan estos procesos: *Imagen como registro: Analizar lo que se puede ver; Imagen como datos: El análisis de la cultura visual; Las imágenes como Estudio: Los participantes crean y utilizan las imágenes de forma interpretativa como una forma de investigación; Imagen como Teoría: El investigador crea un objeto interpretativo / provocativo para el análisis personal; Imagen como informes de investigación: Una representación pública de los resultados de la investigación.*

Esta utilización de la imagen con el objetivo tanto de construir y deconstruir conocimiento, como de transmisión de conocimiento en investigación es la razón por la que el proceso de investigación ha llevado a escoger la IBA como la perspectiva de investigación para este proyecto, cuya fundamentación expondré en el siguiente apartado.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Este último uso de la imagen planteado también es tratado por la Antropología y la Antropología Visual en particular, y por la simulación y representación de modelos y teorías científicas. De esta forma, se puede considerar el valor epistémico de la imagen como la imagen como conocimiento y productora del mismo, es decir, no tan solo utilizar la imagen para representar y comunicar conocimiento, sino que también ha de tenerse en cuenta la capacidad de la relación entre los seres humanos y las imágenes para crear conocimiento.

Desde la antropología, por ejemplo, lo valioso de la fotografía no es ella en sí misma, sino la reflexión que se pueda crear en la relación ser humano-fotografía/fotografías (Montalbán, 2006). Tal y como explica Montalbán (2006), el hecho de hacer buen uso de una fotografía en investigación reside en la lectura que el investigador hace de la imagen, es decir, es necesario que el investigador identifique las cualidades visuales de la imagen a partir de las cuales tenga la oportunidad de generar reflexiones científicas.

Esta última idea nos transporta al análisis de los aspectos formales de la imagen, la cual es una característica del método educativo Visual Thinking Strategies o Visual Thinking Curriculum.

Este ultimo nexo, junto con el hecho de que la representación de conocimiento no es solo propia del enfoque que concibe la Imagen como Epistemología, sino que también es parte integrante del Visual Thinking, hace que dejemos de ver estas dos líneas de pensamiento como dos compartimentos estancos, y que, como investigador, comience a tener en cuenta que pueden encontrarse en algunos puntos fuertes propios de cada línea de pensamiento.

En relación a la propuesta artístico-educativa que se quiere diseñar, y retomando el Visual Thinking, ya que, como se ha explicado, no se va a dejar completamente de lado en la propuesta, es imprescindible trabajar en el método educativo propio de esta línea de pensamiento: el Visual Thinking Curriculum o Visual Thinking Strategies.

Durante los años 90 se comenzó a tener en consideración distintos enfoques en relación a la pedagogía museística (Kivatinetz & López, 2006). Es aquí, en este replanteamiento y en esta exploración de alternativas para la educación museística, donde entran en juego métodos educativos como el Visual Thinking Strategies o V.T.S. El interés por parte de los museos por este método, el cual fue creado en el MoMA por Abigail Housen, se debe a que, dado que una de las características de su propuesta educativa es el diálogo, resulta una atractiva opción en comparación con otros métodos educativos de enfoque tradicional.

Este método educativo en sus orígenes tenía como base la concepción del arte como herramienta para enseñar a pensar, además de tener como objetivos el desarrollo de habilidades comunicativas y la alfabetización visual de niños y jóvenes (Kivatinetz & López, 2006). En relación a la alfabetización visual como objetivo, es imprescindible explicar que, aunque se van a problematizar algunos aspectos de este método educativo, otros, tales como este objetivo, se van a tener en cuenta en la propuesta educativa diseñada, ya que, tal y como se ha dicho previamente, no se va a dejar completamente de lado.

En relación a la apreciación del arte que promueve este método, solamente se centra en analizar los aspectos formales de la obra de arte, sin tener en cuenta la influencia de los contextos culturales en los significados estéticos y en los procesos psicológicos (Kivatinetz & López, 2006). En relación a estas ideas, es necesario

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

explicar que el V.T.C. o V.T.S. expone que la construcción del conocimiento se da mediante procesos de descubrimiento autónomos, cuya fuente es la relación establecida entre cada sujeto epistemológico y su entorno inmediato. Así, este método educativo no tiene en cuenta la interacción social, por lo que se puede comprender así que entiende que los individuos producen conocimiento por sí solos, y no se tiene en cuenta la influencia de factores externos en esa producción (Kivatinetz & López, 2006).

Así, este método educativo tiene como punto de partida una visión de progresión cuyo objetivo final es la autonomía, en lugar de considerar que la ambigüedad, las múltiples versiones y las interpretaciones propias de las artes no solo son fruto de la autonomía del espectador, sino que es necesario considerar las cuestiones que se puedan producir de la relación obra-espectador (Kivatinetz & López, 2006). Esto nos lleva directamente a, como ya se ha explicado previamente, una de las finalidades de la consideración de la imagen como epistemología, dada la capacidad de la relación ser humano-imagen para producir conocimiento.

En relación a estas ideas, el método educativo V.T.S. propone tres vías para el crecimiento y el desarrollo mental del espectador. En su metodología, el V.T.S. propone la observación cuidadosa, el responder a una serie de preguntas y realizar discusiones grupales (cuidadosamene coordinadas por los educadores del museo). El objetivo de dichas discusiones es que los participantes expresen sus ideas y argumentos y se sientan escuchados y valorados, y encontrar los diversos significados de la obra de arte (VUE, 2001). Además, expone que también tiene como objetivo promover el pensamiento crítico y el pensamiento creativo (VUE, 2001).

Sin embargo, tal y como explican Kivatinetz y López (2006), la concepción de pensamiento crítico que se expone desde este método educativo no trabaja la reflexión por parte de los participantes, ni tampoco se ofrece a los participantes los contextos sociales, culturales, religiosos ni políticos de las obras artísticas. Dicho esto, se considera que la línea de pensamiento a la que se favorece tiene ver más bien con un pensamiento tolerante que crítico (Kivatinetz & López, 2006), ya que no se fomenta que se cuestionen las diferentes ideas de todas las personas implicadas en el proceso (participantes, educadores y expertos del museo) (Kivatinetz & López, 2006).

Y, en relación a la obra de arte, este método educativo lleva a pensar que la obra de arte es portadora de una verdad única que ha de descifrarse (Kivatinetz & López, 2006), por lo que excluye todo tipo de descentramiento, problematización o conexión con el espectador en sí y su contexto (Hernández, 2006).

Esto es completamente contrario a, como ya se ha expuesto, la consideración del valor epistémico de la imagen de Hans Belting (2001), ya que, como él explica, la fuerza de las imágenes no reside en las imágenes en sí mismas, sino en el ser humano que les da significado.

De esta manera, se puede decir que este método se preocupa más por fomentar una visión del artista en los espectadores que por las distintas versiones que estos aporten (Kivatinetz & López, 2006), así, no se espera que los visitantes aprendan a pensar por ellos mismos, sino que aprendan lo que el educador quería que aprendieran desde el principio (Hernández, 2006).

Como Kivatinetz y López (2006) explican, y en relación a la selección de las obras de arte que se consideran "adecuadas" para los participantes, V.T.S. se muestra contrario a introducir en sus experiencias todo tipo de

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

manifestaciones artísticas distintas a la pintura o la escultura, excluyendo de esta forma los vídeos, las performances, las instalaciones y la publicidad, entre otros. Así, centra sus sesiones en observar únicamente obras artísticas que hayan sido elaboradas mediante procesos tradicionales, considerándolas obras de culto elevadas y legitimadas.

Finalmente, y para terminar con la presentación del método educativo V.T.S., tal y como exponen Kivatinetz y López (2006), tanto en los museos como en las escuelas, "la esencia de la educación actualmente es crear conocimiento y posibilitar significados" (Kivatinetz & López, 2006).

A modo de conclusión, y para terminar con la exposición de este método, tal y como Kivatinetz y López (2006) exponen, el método educativo V.T.S. puede ser útil para trabajar sobre los aspectos formales de la obra (en el caso de la propuesta educativa diseñada la fotografía), pero una vez hecho esto se considera que las temáticas a tratar deben ser candentes, polémicas y críticas.

3.2 Propuestas artístico-educativa y de línea de Investigación Basada en las Artes

3.2.1. Fundamentación de las propuestas

En este momento histórico, la principal forma de construcción de la identidad en la juventud ha dejado de ser la familia y el trabajo y a pasado a ser el consumo (Bauman, 2007). Bauman (2007) afirma que la práctica de nuestra política de vida es similar a una estrategia de compra, como una búsqueda de ejemplos de vida y de experimentación de nuevas sensaciones. Es por ello que nuestra actividad no se basa en la necesidad como ocurría antes, sino en el deseo (Bauman, 2007).

Gerbner (1998) expone que las percepciones de la realidad de los consumidores de cultura visual están, sin duda alguna, influenciadas por las imágenes que se consumen a través de los medios de comunicación de masas (Ruiz, 2007) y es inevitable reconocer que aunque sea de forma mínima, cualquier comportamiento social es el resultado de múltiples variables de estos (Garrido, 2007).

Por un lado, es imprescindible explicar que los medios se desarrollan en un campo de juicios de valor estéticamente aceptables a los que los consumidores se adaptan (Sanchez, Megías & Rodríguez, 2004).

Por otro lado, en una investigación realizada por Eva Espinar, se relata que como agentes de socialización, los medios consiguen por parte de la audiencia un proceso de conocimiento de las normas y los valores básicos de convivencia dentro del grupo al que pertenecen (Galera, 2000). Es por ello que, a través de este discurso, los medios de comunicación de masas y en especial la publicidad, consiguen crear necesidades de los deseos, encaminado al espectador hacia un consumo que se basa en la imitación (Sanchez, Megías y Rodríguez, 2004) donde se entienden las normas como algo verdadero e incuestionable (Palominos, 2006). Es por todo esto que se considera a los medios de comunicación, y a la publicidad en especial, responsables de crear y reforzar ciertos estereotipos sociales (Palominos, 2006).

Uno de los estereotipos que más se ha fortalecido por parte de los medios de comunicación de masas ha sido el estereotipo de género, es decir, las creencias que se han estipulado sobre los roles de cada sexo (Palominos

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

2006). Esta categorización nació de diferencias biológicas existentes, pero la construcción de los estereotipos de género han simplificado estas diferencias dotando a cada género de roles propios, herméticos, generales y que han pasado a ser verdades absolutas (William y Best, 1990) .Es por ello que, como dice Palominos (2006) el uso que la publicidad ha hecho de ellos ha sido uno de los responsables en desarrollar una relevante desventaja en las mujeres sobre los hombres y ha logrado que las mujeres sean una minoría cultural (Tajfel, 1981). Además, como Sandra L. Calvert (2008) mantiene en su artículo *Children as Consumers: Advertising and Marketing*, la fuerte difusión de las campañas publicitarias está llevando a la sexualización y explotación de chicas jóvenes (Calvert, 2008). En esta línea, en el libro *La educación artística no son manualidades* (Acaso, 2009), la autora mantiene que las supremacías de género son unos ideales que se transmiten mediante el lenguaje visual de forma implícita y aparentemente inofensiva pero con un gran impacto en la sociedad. Además, tal y como expone Acaso (2009), que el impacto de los medios de comunicación de masas no depende del contenido del mensaje que transmiten o de lo verdadero del mismo, sino de lo buena que sea la imagen y la eficacia con la que se comunica (Galeano, 1998).

Es por ello, que, teniendo claro el impacto del hiperdesarrollo de lo visual en la sociedad actual, Acaso (2009) plantea que la educación artística no puede sólo preocuparse de los productos visuales artísticos, sino que ha de ampliar su horizonte y trabajar sobre todas las producciones de significado que se llevan a cabo a través del lenguaje visual, ya que los mensajes que tienen impacto en el consumidor se comunican mediante sistemas icónicos, pero de una forma inconsciente.

Acaso (2009) expone que para que el consumidor acepte y crea los mensajes emitidos por la publicidad y compre de forma desmesurada, es imprescindible que sea una persona desinformada en el campo del lenguaje visual, es decir, que no esté educado en la lectura de imágenes, por lo que no conoce ni es consciente de la potencia que tiene el lenguaje visual, y comprará sin medida.

Por ello, en este mundo caracterizado por el hiperdesarrollo del lenguaje visual y el neocapitalismo, denominado por McLaren como *cultura depredadora* (1997), y en el que la confusión entre realidad y representación cada vez es mayor, es necesaria la alfabetización visual de la población. Tal y como expone McLaren (1997): "En el debate educativo de nuestros días no se habla de tener una ciudadanía alfabetizada en el lenguaje de los *más-media* capaz de interrumpir, contestar y transformar el aparato de estos, de manera que pierdan su poder de infantilizar a la población y dejen de crear sujetos sociales pasivos, temerosos, paranoicos y apolíticos".

En relación a la idea de alfabetización visual, y teniendo en cuenta que en este proyecto se está trabajando sobre la línea de pensamiento que concibe la imagen como epistemología, se plantearán dos definiciones planteadas por dos distintos autores:

La primera definición viene de la mano de Hortin (1980), y concibe la alfabetización visual como la capacidad para entender y hacer uso de las imágenes, además de la capacidad para pensar, aprender y expresarse a través de las imágenes.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

La segunda definición viene dada por Bonomo (1999), quien concibe la alfabetización visual como la capacidad de construir significados a partir de las imágenes visuales, para lo que el receptor hace uso de habilidades exploratorias, críticas y reflexivas.

En relación a esta concepción de la alfabetización visual, María Acaso (2009) propone entender los procesos de análisis y de producción de productos visuales como procesos relacionados con la creación de conocimiento, y no solo de conocimiento, sino de conocimiento crítico.

Por ello, y con la finalidad de que toda persona tenga la oportunidad de desarrollar una línea de pensamiento propia, como explica Acaso (2009), es absolutamente necesario ir más allá de la superficie de la cultura visual de la cual estamos rodeados en nuestro día a día, y que comencemos a someter a esta cultura visual a análisis con el objetivo de darnos cuenta de qué ideas construyen en nuestro cerebro las imágenes por las cuales estamos rodeados.

Para terminar, se expondrá la fundamentación de la perspectiva de investigación que llevó a escoger el proceso investigativo, esto es, la IBA.

Dentro de esta perspectiva, resulta necesario explicar que tanto la perspectiva performativa (Hernández, 2008), como la tendencia A/r/tography (Berridge, 2007; Irwin, 2004; 2006; Irwin et al. 2006; 2007) son ejes centrales de este proyecto. En primer lugar, y en la medida en la que en este proyecto mi trabajo se centra en la producción artística, la investigación y la práctica en educación artística, el proceso investigativo ha hecho que se escoja la tendencia A/r/tography (Berridge, 2007; Irwin, 2004; 2006; Irwin et al. 2006; 2007). La razón de este ser escogido es precisamente que lo que desde esta tendencia se propone es comenzar a entendernos como un todo que abarca el ser docente, investigador y artista a la vez (Viadel, 2011), además de investigar también el "self", es decir, a uno mismo (Hernández, 2008).

En segundo lugar, a razón por la que la investigación ha llevado a la perspectiva performativa es que esta pone énfasis en la práctica, es decir, en la acción artística, y en el rol del cuerpo dentro de las narrativas que se denominan como autoetnográficas (Hernández, 2008). Esto es algo que se ha convertido en el eje de parte la línea de investigación que se plantea en este proyecto, en la medida en que (como ya he introducido y veremos en el diseño de la propuesta) se pretenden repensar las propias prácticas artísticas/investigativas/docentes a través del cuerpo en/y la imagen.

3.2.2. Propuestas

En relación a la metodología de la propuesta artístico-educativa, y con el objetivo de comprender cuál sería la puesta en práctica de las metodologías, enfoques e ideas expuestas hasta ahora y su relación con la propuesta artístico-educativa diseñada, esta se dividirá en 4 partes lineales en este apartado:

En primer lugar, se trabajará a través del método Visual Thinking Strategies. Sin embargo, sólo se pondrán en práctica algunas características de este método educativo: por un lado, se trabajará sobre una serie de aspectos formales de la fotografía, tales como el soporte, los elementos narrativos, las herramientas del lenguaje visual

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

que han sido utilizadas, el *punctum* (Barthes, 1989), y el fundido; por otro lado, y una vez se haya trabajado sobre los aspectos previamente planteados, se propondrá a los participantes que expresen sus opiniones, ideas, conclusiones, etc. sobre una serie de imágenes. Sin embargo, el objetivo de estas discusiones no es llegar a una verdad única previamente establecida por el docente/investigador/artista, sino que su objetivo es exponer una serie de conocimientos y realidades, y conocer las opiniones, ideas, conclusiones o realidades expuestas por los participantes. Además, también se trabajará en la idea de que las imágenes fotográficas no siempre tienen por qué ser lo que parecen ser, pero, una vez más, no se intentarán imponer estas ideas o mostrarlas como verdades únicas, sino que el objetivo de esta práctica será mostrar otras realidades a los participantes. Una vez trabajados estos aspectos de la fotografía, se propondrá a los participantes poner en práctica los aspectos de la fotografía trabajados.

Una vez habiendo trabajado sobre los aspectos formales de la fotografía, y tal y como proponen Kivatinetz y López (2006), a través de breves lecturas, visualizaciones de imágenes previamente escogidas y discusiones, se comenzará a tratar la problemática de que la publicidad emita y difunda mensajes y el impacto que estos tienen en nosotros, la importancia de la implicación del programa informático Photoshop, y las construcciones de género y de cuerpo ideal que la publicidad difunde.

Una vez habiendo trabajado sobre esas ideas, se propondrá a los participantes realizar un análisis propuesto por María Acaso (2009) de una serie de imágenes publicitarias. La autora propone dos análisis: el primero comienza con la clasificación del producto visual (por soporte o por función), continúa realizando un estudio del contenido (trabajando los elementos narrativos, las herramientas del lenguaje visual y el *punctum*, entre otros), después analiza el contexto que presenta la imagen, y, finalmente, analiza y trabaja el desvelamiento del mensaje manifiesto y latente. El segundo análisis, en cambio, partiendo de observar las imágenes, plantea a los jóvenes una serie de preguntas (tales como "¿qué estructura física alberga el producto visual?" , "¿es accesible y cuantas veces la he visto?" o "¿quiénes son el autor o autores?"); continúa proponiendo diferenciar la imagen entre *metanarrativa* y *micronarrativa* (Acaso, 2009), es decir, entre si su objetivo es hacer que piense lo que otros quieren que piense, o me hace reflexionar y establecer mis propios juicios; después propone un análisis de los estereotipos, que se presentan, los mensaje(s) que emite la imagen, y la actividad consumista que desarrolla; y, finalmente, plantea la pregunta "¿me lo voy a creer?".

Una vez habiendo trabajado sobre las realidades que se muestran en dichos productos visuales analizados, se propondrá a los participantes una discusión sobre "conociendo otras realidades ¿qué realidades "otras" podéis pensar?". A partir del planteamiento de esta discusión, se comenzaría a trabajar dentro del marco de la concepción de la "imagen como epistemología", ya que, a partir de esas imágenes y realidades construidas y difundidas por la publicidad, se pensarían unas realidades "otras", es decir, conocimiento.

Para terminar, a partir de esas realidades "otras" pensadas por los participantes, se les propondría crear unas imágenes "otras", de tal forma que se crearían una serie de representaciones visuales, es decir, *micronarrativas*, portadoras del conocimiento de cada participante. Así, los participantes habrían trabajado sobre las dos formas de la concepción de la imagen como epistemología, tal y como ya he trabajado previamente en este texto: las

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

imágenes como representaciones visuales del conocimiento del autor de las mismas, y la capacidad de la relación ser humano-imagen para generar conocimiento.

Finalmente, es imprescindible explicar que, como ya se ha dicho, todas y cada una de las ideas, conceptos, y discusiones expuestas y propuestas tienen como objetivo mostrar otras realidades a los participantes y generar discusiones y debates que ofrezcan la posibilidad de generar conocimientos, pero no tienen como finalidad imponer ideas o llegar a una serie de verdades únicas o resultados previamente establecidos. En palabras de Rancière (2004), "son las obras de un artista dueño de sus propias imágenes".

Por otra parte, y en relación a la línea de investigación propuesta, es necesario explicar las siguientes tres vías de investigación:

La primera vía sería el hecho de que yo también, como docente/investigador/artista creara, con la ayuda de los jóvenes participantes, *micronarrativas* (Acaso, 2009). A partir de estos productos visuales, me gustaría analizar cuáles son los aspectos dentro de las problemáticas trabajadas a los cuales doy importancia, y de esta manera repensar mi práctica docente/investigativa/artística.

La segunda vía sería que yo también aparezca en las *micronarrativas* (Acaso, 2009), de tal forma que me gustaría analizar, a partir de esos productos visuales, mi práctica docente/investigativa/artística poniendo el foco en las relaciones que establezco con los participantes.

En tercer lugar, se plantearía llevar a cabo una documentación del proyecto. Dicha documentación se realizaría a través de la fotografía, a través de fotografías tomadas tanto por los estudiantes como por mí. A través de estas fotografías, me gustaría analizar mi actitud física, mis gestos, mi posición(amiento) y su posible revelación física como artista/investigador/docente, es decir, mi cuerpo (además de los nuevos, posibles e impredecibles caminos a los que me lleve la perspectiva performativa de la IBA a través de la fotografía).

4. Resultados

Partiendo de la observación y la participación llevadas a cabo en el proyecto "En Residència" de Luz Broto y otros proyectos de creación artística similares, se ha extraído el siguiente resultado:

En un proyecto que está pensado para que todos los participantes sean o se conviertan en creadores artísticos, la posibilidad de convertirse en participante activo en todo el proceso del proyecto de creación artística colaborativa, es decir, en artista que crea partiendo de sus propios procesos de pensamiento o idea/s o a partir del/los proceso/s o idea/s escogidas entre todos los artistas, depende de que el proyecto en sí sea democrático.

Este resultado se ha extraído de una serie de casos, por lo que no se pretende que sea aplicable a todos y está abierto a debate.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

5. Conclusiones

En primer lugar, si el resultado que se quiere obtener es capacitar a los estudiantes para valorar las imágenes que consumen en su día a día, ¿en qué medida y cómo se debe trabajar esto? Es decir, tenemos claro que, una vez trabajados estos aspectos del lenguaje fotográfico, queremos trabajar con las imágenes que mayor impacto tienen en los jóvenes de esta edad, y que algunas de estas son las relativas a la construcción de género y de cuerpo ideal, pero, ¿es suficiente esta propuesta de taller para generar una *conciencia crítica visual* (Acaso, 2009)? Sinceramente, creo que esta problemática, como explica Acaso (2009), se ha convertido en una responsabilidad de la Educación Artística, por lo que no sé hasta que punto puede esta propuesta puede conseguir el objetivo de generar esa *conciencia crítica visual*.

En segundo lugar, me gustaría tarabajar sobre las ideas de Boris Groys (2010). En su libro *Volverse publico: Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea* (Groys, 2010), el autor expone cómo el arte de vanguardia es impopular y es visto como algo elitista. Comentarios relacionados con estas ideas se dieron cuando, desde la perspectiva del espectador, realizamos un debate sobre arte contemporáneo tanto los estudiantes como los colaboradores dentro del marco del proyecto "Creadors en Residència". Sin embargo, como ya he dicho, resulta imprescindible aclarar que estas ideas, tal y como lo plantea Groys (2010), son las del espectador. Teniendo esto en cuenta, me planteo la siguiente pregunta: ¿Qué pasaría si el espectador se convirtiera en artista? O más específicamente, ¿qué pasaría si a través de proyectos sociales como "Creadors en Residéncia" (planteados desde un enfoque democrático) el espectador se convirtiera en artista?

Bajo mi punto de vista, el arte contemporáneo, en tanto herramienta para la transformación social, sirve a la ideología del artista. Por lo que, ¿qué pasaría si el espectador se convierte en artista que lucha por una transformación social acorde con su ideología, es decir, si utiliza el arte de vanguardia como medio para (intentar) conseguir sus propios fines ideológicos y encuentra en dicho medio una herramienta para conseguir dicha transformación social (por muy pequeña que sea)? ¿cambiaría esto los hechos de que el arte de vanguardia sea impopular y sea visto como algo elitista?

Finalmente, en relación con las anteriores ideas, e intentando ampliar este horizonte planteado, me gustaría plantear una pregunta de investigación: ¿en qué medida el relacionarse con el Arte Contemporáneo puede hacer que desarrollemos/crezca nuestro pensamiento en relación a la transformación social?

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

6. Referencias

ACASO, M. (2009). *La educación artística no son manualidades*. Madrid: Los libros de la catarata.

ARNHEIM, R. (1969). *Visual thinking*. Univ. of California Press.

BARONE, T. y EISNER, E. (2006). "Arts-Based Educational Research" en *Complementary methods for research in education*. Ep, J. Green, C. Grego y P., 1997, vol. 2, p. 75-116.

BARTHES, R. (1989). *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía.* Barcelona: Paidós.

BAUMAN, Z. (2007). *Tiempos líquidos: vivir en la época de la incertidumbre*. Barcelona: Tusquets.

BELTING, H. (2001). Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft. München: W. Fink.

BERRIDGE, R. (2007). "A/r/tography as auto/biography as palinode". Nicklin, L. y Marshall, M. (coord). En *Arts Based Educational Research Conference*. Australia: University of Canberra. 1-16.

BONOMO, A., COLBERT, C., CONNER, A., GIORGIS, C., JOHNSON, N. J., KAUFFMAN, y G., KULESZA, D. (1999). "Children´s books: Visual Literacy" en *The Reading Teacher*. Wiley, 1999, vol. 53, núm. 2, p. 146-153.

BRIESEN, J. (2014). *Pictorial Art and Epistemic Aims*. Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing.

CALVERT, S. L. (2008). "Children as consumers: Advertising and marketing" en *The future of children*. The Future of Children, 2008, vol. 18, núm. 2, p. 205-234.

CANTOS, F. L. (2015). "La simulación y representación de modelos y teorías científicas mediante imágenes" en *THÉMATA. Revista de Filosofía*. THÉMATA. Revista de Filosofía, 2015, núm. 51, p. 271-288.

FREEDMAN, K. y SIEGESMUND, R. (2015). "On Criteria in Arts-Based Education Research". En *Conference on Arts-Based Research and Artistic Research*: *The continuing dialogue*. Porto: University of Porto. 1-25.

GALEANO, E. (1998). "Patas arriba: la escuela del mundo al revés" en *Siglo XXI, 365. Boletín americanista*. Siglo XXI, 365, 1998, núm. 50, p. 278-288.

GARRIDO LORA, M. (2007). "Estereotipos de género en la publicidad. La creatividad en la encrucijada sociológica" en *Creatividad y sociedad: revista de la Asociación para la Creatividad*. Revista Creatividad y Sociedad, 2007, núm. 11, p. 53-71.

GROYS , B. (2010). *Going public*. Berlin: Sternberg Press.

HERNÁNDEZ, F. (2006). "Critical thinking at school: exploring an oxymoron" en Springer *Netherlands*. Springer Netherlands, 2006, vol. 7, núm. 3, p. 215-220.

HERNÁNDEZ, F. (2008). "La Investigación Basada en las Artes. Propuestas para repensar la investigación en educación" en *Educatio Siglo XXI*. Educatio Siglo XXI, 2008, núm. 26, p. 85-118.

HORTIN, J.A. (1980). *Visual Literacy--the Theoretical Foundations: an investigation of the research, practices and theories*. Northern Illinois University.

IRWIN, R. L. (2004). "A/r/tography: A metonymic métissage" en *A/r/tography: Rendering self through arts based living inquiry*. Pacific Educational Press, 2004, p. 27-38.

UNVERSITY OF BRITISH COLUMBIA. *A/r/tography.* http://artography.edcp.educ.ca [Consulta: 14 de mayo de 2016]

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

IRWIN, R. L., BEER, R. SPRINGGAY, S., GRAUER, K., XIONG, G. y BICKEL, B. (2006). "The rhizomatic relations of a/r/tography" en *Studies in Art Education*. Southern Illinois University Carbondale, 2006, vol. 48, núm. 1, p. 70-88.

IRWIN, R. L., BICKEL, B., TRIGGS, V., SPRINGGAY, S., BEER, R., GRAUER, K., XIONG, G., SAMESHIMA, P. y RICKETTS, K. (2007). "The City of Richgate: A/r/tographic Cartography as Public Pedagogy". En *Arts Based Educational Research Conference*, Bristol: University of Bristol. vol. 28, núm. 1, p. 61-70.

KIVATINETZ, M. y LÓPEZ, E. (2006). "Estrategias de pensamiento visual: ¿Método educativo innovador o efecto placebo para nuestros museos?" en *Arte, individuo y sociedad*. Universidad Complutense de Madrid, 2006, núm. 18, p. 209-240.

KLINKE, H. (2014). *Art theory as visual epistemology*. Cambridge Scholars Publishing.

MCLAREN, P. (1997). *Pedagogía crítica y cultura depredadora. Políticas de oposición en la era posmoderna.* Barcelona: Paidós.

MONTALBÁN, F. J. S. (2006). "La máquina etnográfica" en *Contraluz: Revista de la Asociación Cultural Arturo Cerdá y Rico*. Asociación Cultural Arturo Cerdá y Rico, 2006, núm. 3, p. 53-72.

MULLEN, C. (2003). "A self fashioned gallery of aesthetic practice" en *Qualitative Inquiry*. Sage publications, 2003, vol. 9, núm. 2, p. 165-182.

OROZCO, H. (2002). "Fotografía y educación" en *Revista Electrónica Sinéctica*, núm. 21, p. 84-86.

PALOMINOS, M. (2006). *Presencia de estereotipos de género en la publicidad infantil: análisis de contenido*. Trabajo de Investigación. Chile: Universidad de Chile, <http://cybertesis.cl/tesis/uchile/2006/palominos_m/sources/palominos_m.pdf> [Consulta: 18 de mayo de 2016]

RANCIÈRE, J. (2004). "Epílogo" en Depardon, R. *Imágenes políticas*. Madrid: Casus Belli Ediciones.

REYNOLDS, J. (1959). "Discourse IV" en Reynolds, J. *Sir Joshua Reynolds: Discourses on Art*. San Mariano: The Huntington Library.

RUIZ, E. E. (2007). "Estereotipos de género en los contenidos audiovisuales infantiles". *Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, Vol. 2007 (29), pp. 129-134. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2393087 > [Consulta: 20 de mayo de 2016]

SÁNCHEZ, L., MEGÍAS, I., y RODRÍGUEZ, E. (2004). *Jóvenes y publicidad: valores en la comunicación publicitaria para jóvenes*. España : INJUVE y FAD. <http://www.injuve.es/observatorio/infotecnologia/jovenes-y-publicidad-valores-en-la-comunicacion-publicitaria-para-jovenes-fad > [Consulta el 20 de mayo de 2016]

SULLIVAN, G. (2004). *Art Practive as Research Inquiry in the Visual Arts*. New York: Teachers College, Columbia University.

VIADEL, R. M. (2011). "La investigación en educación artística", en *Educatio Siglo XXI*. Educatio Siglo XXI, 2011, vol. 29, núm. 1, p. 211-230.

TAJFEL, H. (1981). *Human groups and social categories*. Cambridge: Cambridge University Press.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

VUE (2001). "Comprendiendo los conceptos básicos de VTS" VUE. En *VTS Estrategias de Pensamiento Visual*. Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas de Gran Canaria: VUE. 1-9.

WEBER, S. y MITCHELL, C. (2004). *About Arts-Based Research*. Holanda: Kluwer press.

WILLIAMS, J. E. y BEST, D. L. (1990). *Measuring Sex Stereotypes*. California: Sage Publications.

WHITING, J. R. (1979). *Photography is a Language*. New York: Arno Press.

YENAWINE, P. (2001). "Iniciación al arte: ideas para la selección de imágenes" Yenawine, P. En *VTS Estrategias de Pensamiento Visual*. Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas de Gran Canaria: VUE.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE FOTOGRAFÍA

Congreso Internacional sobre Fotografía
UPV, 5 y 6 octubre 2017

Doi: http://dx.doi.org/10.4995/CIFo17.2017.6674
ISBN: 978-84-9048-604-7

El aprendizaje de las competencias requeridas en el campo de la fotografía documental

Pilar Irala-Hortal

Universidad San Jorge , pirala@usj.es

Abstract

In the general view of the Journalism learning in university, not all universities include photojournalism, and most of them focus the studies on the history of discipline and the comprehension of the image (and often if the course belongs to a transversal degree or it is shared with Audiovisual Communication degree). That is, the technical training and learning of the photographic camera, the knowledge of visual language and communication through the image creation and representation are not seen in all Journalism plans. So, in the present work I explain how this fundamental training for graduates in Journalism or Communication can be approached through the presentation of the teaching-learning methodologies I apply in the course "Photography Technique and Photojournalism".

Keywords: *Photojournalism; photographic technique; visual language; learning*

Resumen

En el panorama de la formación universitaria del grado de Periodismo no todas las universidades incluyen el fotoperiodismo, y de ellas la mayoría se centran en un estudio de la historia de la disciplina y de la lectura de la imagen. La formación técnica y el aprendizaje del manejo de la cámara fotográfica, del lenguaje visual, de la comunicación a través de creación de imágenes y de la representación no son vistos en la totalidad de los planes de Periodismo. En el presente trabajo explico cómo puede abordarse esta formación fundamental para el egresado en ramas de la información y la comunicación a través de la presentación de las metodologías de enseñanza-aprendizaje que aplico en la materia Técnica Fotográfica y Fotoperiodismo.

Palabras clave: *Fotoperiodismo; técnica fotográfica; lenguaje visual; aprendizaje*

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

1. Introducción. Sobre la enseñanza de la fotografía en la Universidad española

La investigadora Celia Vega publicó en 2014 un trabajo sobre los estudios reglados superiores en los que estaba presente la enseñanza de la Historia de la Fotografía y la Fotografía desde diferentes enfoques como el creativo, cultural o comunicacional. Las conclusiones son clarificadoras y ponen de manifiesto la importancia de la fotografía en los estudios de grado y postgrado en la universidad española.

Desde la teoría, la historia, la cultura, la comunicación y la sociedad se ha impulsado el estudio, conocimiento y presencia de la imagen fotográfica desde muy diferentes ámbitos. Su aprendizaje, tanto teórico, como estético y práctico se enseña, con más o menos concreción, en todos los grados de Bellas Artes, Arte y Diseño, y en aquellos estudios específicos sobre conservación y restauración, y todos menos uno la incluían en 2014.

Otros estudios de grado también incluyen el estudio de la fotografía desde diferentes enfoques como la teoría, la historia, la estética y la práctica. Asimismo, se encuentran en los grados de Comunicación Audiovisual, Periodismo, Publicidad e incluso en Información y Documentación, aunque con una presencia mínima.

En los estudios relacionados con la Comunicación Audiovisual más del 70% de las titulaciones contemplan la formación en competencias fotográficas, siendo en los grados de Periodismo y Publicidad donde se abarcan más enfoques: desde las competencias comunicaciones y documentales (Periodismo) hasta las estético-comunicativas (Publicidad).

En su estudio, Vega aporta los siguientes datos:

"En los grados en Periodismo y en Publicidad y Relaciones Públicas se realiza una aproximación al hecho fotográfico muy específica. En estos estudios se aborda una pequeña parcela de la fotografía, la que tiene relación con el periodismo gráfico en el primer caso y con la publicidad en el segundo caso. Esta fragmentación es característica de los estudios de fotografía en general y muchas veces dificulta la comprensión global del fenómeno fotográfico." (2014: 232)

Esta situación insinúa un panorama en los estudios de Periodismo en la que falta un área fundamental de la formación de los futuros profesionales: la comprensión, creación y comunicación a través de la producción y comprensión de la imagen fija. Trabajar el aprendizaje de esta disciplina en los grados de Periodismo, Información y Comunicación desde un enfoque globalizador permitirá al alumno entender la complejidad de la imagen fotográfica, tanto diacrónicamente como social y culturalmente.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Por otra parte, los estudios de postgrado específicos sobre fotografía se han multiplicado en los últimos años. Se imparten en el territorio español tanto títulos oficiales, como propios, másteres y títulos de experto que cubren la enseñanza de *tercer ciclo* en el ámbito de la fotografía, de nuevo desde muy diferentes áreas o enfoques.

Destaca el único máster oficial que incluye materias específicas de Fotografía. Lo imparte la Facultad de Bellas Artes y tiene un enfoque transversal ya que atiende a cuestiones tanto prácticas, como estéticas, creativas, históricas e investigadoras. En su web indican que "los artistas y profesionales de artes visuales deben estar capacitados para poner en marcha proyectos, construirse su propio futuro laboral y actuar con gran agilidad de movimientos en el ámbito del ejercicio libre de la profesión, fomentando la experimentación e investigación en el campo de la creación artística y su adaptación a los sectores profesionales de las artes visuales en los que pueden aplicar los conocimientos técnicos y creativos adquiridos"[1].

También la Universidad de Valencia ofrece dos másteres propios en Fotografía. Uno de ellos está más enfocado a producción y creación y entre sus objetivos se encuentra "generar una aptitud teórica y analítica sobre la fotografía desde la crítica, la filosofía y el arte y entender las relaciones entre fotografía, arte y sociedad, para la realización de proyectos dentro del pensamiento y de la práctica fotográfica actual[2]." En otro máster es el de "Fotografía, arte y técnica", está muy centrado en el ámbito visual, su comprensión y la producción fotográfica, desde lo histórico a lo conceptual y técnico. Es probablemente el más completo y cuya carga en contenidos sea la más amplia tanto vertical como horizontalmente[3].

Además, son reseñables el Posgrado en Gestión, Preservación y Difusión de Archivos Fotográficos de la Universidad Autónoma de Barcelona y el Curso de Especialista Universitario en Gestión de Fondos Fotográficos de la Universidad de Murcia. Ambas titulaciones están enfocadas a la especialización en conservación y gestión de archivos y fondos fotográficos.

En conclusión, en el conjunto de la formación reglada de grado y postgrado de la universidad española son muy pocas las instituciones que formen a especialistas en la historia y la producción de la imagen fotográfica[4], a pesar de que la demanda social y cultural de estos perfiles (tanto en el

[1] Más información se puede ver en https://www.upv.es/titulaciones/MUPAR/indexc.html

[2] Para más información se puede visitar la web del máster: http://www.uv.es/uvweb/universidad/es/estudios-postgrado/titulos-propios-postgrado/oferta-titols-propis/titol-propi-uv-1286006703791.html?p5=17411050&p2=3-1

[3] Más información en https://www.cfp.upv.es/formacion-permanente/cursos/master-en-fotografia--arte-y-tecnica_idiomaes-pid165-cid53212.html

[4] Actualmente, además, han quedado reducidos al no continuar su impartición algunos de las titulaciones mencionadas. Aunque se ha reducido la oferta, se consolidan las propuestas públicas más sólidas como el Máster oficial en Fotografía de la UPV.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

periodismo gráfico, como en la gestión, en la difusión, en la crítica y en la investigación) ha crecido exponencialmente.

Esto significa también que, de un lado, hay una escasez de docentes del área específica altamente cualificados, tanto en la teoría (docencia e investigación) como en la práctica de la producción, la difusión y la crítica de la fotografía y su historia, y que, así mismo, las titulaciones que impartan estos contenidos estarán a la vanguardia de la formación.

Esta circunstancia se da en un momento en el que el *pictorial turn* es un hecho en las Ciencias Humanas y, aunque hace dos décadas que está desarrollándose en Europa (sobre todo en Reino Unido y Alemania), está arraigando en la actualidad en las investigaciones españolas (García, 2011, s.n.). Por lo que no formar a nuestros futuros profesionales en la imagen, su producción, su interpretación y su capacidad de comunicación es una laguna importante.

2. Objetivos

El objetivo principal de este trabajo es difundir los resultados de las investigaciones que he llevado a cabo en el área de la innovación docente y de la docencia de la fotografía, específicamente de las competencias de la fotografía en general, y en particular, la documental.

3. Perfil actual del profesor universitario y del discente

La implantación definitiva del EEES ha supuesto repensar la enseñanza universitaria y, entre otras cuestiones, adaptarse a lo que la UNESCO en 1998 afirmaba sobre la educación superior y su finalidad como formadora de "profesionales altamente capacitados que actúen como ciudadanos responsables, competentes y comprometidos con el desarrollo social", como recuerda la Dra. González (2000).

En el proceso de reestructuración de las enseñanzas de grado y posgrado fue necesario abandonar o, al menos, matizar, las metodologías centradas en la hegemonía de un docente plenipotenciario, único altavoz de conocimientos a un alumnado acrítico o, al menos, meramente receptor, a un sistema de enseñanza-aprendizaje que forma a ciudadanos profesionales y con un pensamiento crítico, responsable y comprometido socialmente.

Aunque existen diferentes modelos de docente universitario, matizados por países y culturas, lo común es ser un profesional, eminentemente teórico, profesional de la docencia y de la ciencia, y con una serie de tareas

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

intelectuales y gestoras diarias[5]. Siendo esto así en el sistema universitario europeo, se reconoce además otra faceta fundamental en el perfil del docente: su experiencia en el ámbito profesional.

El perfil del docente en el EEES que es a la vez científico, profesional y gestor, se entiende cuando se analizan con detenimiento los requerimientos de la educación superior del plan Bolonia, es decir, que el profesor es ahora una figura que acompaña al discente en su aprendizaje, le guía, le da herramientas, le atiende y le ayuda en la construcción de conocimientos, habilidades y competencias, tal y como afirman Martínez *et. al*. (2002).

Por otro lado, el docente, para ser un buen guía en la construcción del conocimiento de sus alumnos, debe tener también formación en didáctica. En este sentido, es de máxima importancia que el profesor, para plantear adecuadamente no ya los temas, sino las metodologías de aprendizaje, debe conocer el abanico de posibilidades que ofrece la pedagogía y que le permitirán llegar a sus alumnos y orientarles exitosamente en contenidos, competencias, habilidades y valores.

Por tanto, el docente es un especialista en una disciplina la cual conoce tanto desde la teoría como desde la práctica y la profesión, está formado en metodologías de enseñanza-aprendizaje, y su labor docente tiene como meta formar profesionales críticos y con valores sociales. Así, el programa de las materias debe incluir de forma integrada y coherente la formación en contenidos, la enseñanza práctica, las competencias profesionales, el contacto con la sociedad y la formación en investigación[6].

Sobre las fórmulas para llevar a cabo estas programaciones docentes escribe Imbernon (2001). Este autor basa la formación en 5 pilares:

1. Aprender de forma colaborativa.
2. Conectar los conocimientos con nuevas informaciones en un proceso integral de aprendizaje.
3. Aprender mediante la reflexión individual y colectiva en la resolución de situaciones problemáticas de la práctica.
4. Aprender en un ambiente formativo de colaboración y de interacción social.
5. Elaborar proyectos de trabajo conjunto y vincularlos a la formación mediante estrategias de investigación-acción.

Por tanto, el docente de cualquier área o disciplina debe hacer, en todo caso, en el contexto de la universidad del EEES un ingente esfuerzo por completar su propia formación con el aprendizaje de metodologías docentes que le permitan impartir sus materias desde la transversalidad, la práctica, las nuevas tecnologías y el contacto con la realidad social.

[5] No puede olvidarse la importante tarea de carácter estrictamente gestor y administrativo que incorpora actualmente la profesión universitaria.

[6] La investigación como recurso de aprendizaje es fundamental en el desarrollo intelectual integral del alumno, pues le forma en la identificación y resolución de problemas, en la búsqueda de respuestas críticas y en el autoconocimiento interdisciplinar a través de las diferentes fases: fase de planteamiento, fase de planificación, fase de acción-desarrollo, fase de reflexión.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

En definitiva, no solo han cambiado las estructuras de grados y posgrados, sino que el propio perfil del profesor universitario se ha ampliado considerablemente. En este sentido, varios estudios se han centrado en las características que se exige en la actualidad al docente y que incluye, según Tomé (2003 y 2007) las siguientes características:

- Especialista del área de conocimiento.
- Especialista en la docencia de su área de conocimiento.
- Formado en las funciones que debe desempeñar en la universidad: docencia, investigación y gestión.
- Motivado no solo para el estudio e investigación, sino también para la docencia.
- Que reúna una serie de rasgos, entre los que se encuentran: paciencia, empatía, justicia, apertura, disponibilidad, adaptación, creatividad y flexibilidad.
- Que tenga unas habilidades personales básicas: facilidad para las relaciones interpersonales, comunicación, liderazgo, control del estrés, tolerancia a la frustración.
- Que tenga una serie de habilidades docentes: capacidad de planificación, y gestión de actividades; capacidad para fomentar y conseguir el aprendizaje en grupo y el autoaprendizaje; capacidad para estimular el interés y la curiosidad en el aprendizaje; capacidad para crear y fomentar el pensamiento crítico y la autoevaluación.
- Que sea crítico con su propia labor docente.
- Que esté interesado y dispuesto a la innovación docente.

Por otro lado, no hay que olvidar que en la última década docente y alumno se han visto influidos también por los continuos cambios en las programaciones y estructuras de las titulaciones universitarias. Con la llegada del EEES estos cambios no solo se refirieron a los programas y duración u orden de las materias, sino también a los requisitos y exigencias que se iban a requerir del estudiante.

Además, durante mucho tiempo, la estructura no solo de las universidades, sino también de la sociedad española, dio como resultado una docencia superior masificada, en la que tanto el docente como el discente no tenían muchas opciones para romper con sus perfiles tradicionales. Sin embargo, este escenario ha cambiado en los últimos años.

El cambio ha llegado empujado por diferentes vías. De un lado, el aumento de la oferta académica universitaria (en títulos y en estructura), de otro lado la ampliación y mejora de las enseñanzas no universitarias (como es el caso de la formación profesional superior) y también por el importante descenso de la natalidad.

Este panorama se presta mejor al avance hacia un modelo de enseñanza-aprendizaje moderno, europeo y crítico. Pero en este camino el esfuerzo no es solo de la sociedad, de las universidades o del profesor, sino que el alumno adquiere un nuevo y mayor protagonismo, ya que queda subrayado que es el responsable de su propio aprendizaje. Por tanto, en cualquier planteamiento de aprendizaje no hay que omitir la responsabilidad del

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

discente, de la necesidad de su actitud activa, su curiosidad, su esfuerzo continuado y sus ganas de aprender. Sin estas premisas no será posible innovar en la docencia, basar la enseñanza en habilidades y competencias ni plantear una evaluación continua.

4. Competencias del grado de Periodismo

Cada universidad y cada grado proponen las competencias de la titulación y de las materias específicas. Se trata de un cuidadoso diseño en el que las competencias generales, específicas y transversales que curse el alumno a lo largo de sus estudios le proporcionarán los conocimientos y habilidades propios de su área, disciplina y profesión, además de prepararle para un mundo cambiante y para el *long life learning*.

En la Universidad San Jorge las competencias del grado de Periodismo, y con los que la materia debe trabajar y diseñar el plan docente, son las siguientes[7]:

Generales de la titulación

- Capacidad de análisis y síntesis
- Resolución de problemas
- Capacidad de organización y planificación
- Comunicación escrita y verbal en lengua materna
- Uso de las tecnologías de la Información
- Conocimiento de un idioma extranjero
- Trabajo en equipo
- Habilidades interpersonales
- Compromiso ético
- Capacidad de aplicar conocimientos
- Capacidad de generar nuevas ideas (creatividad)
- Capacidad de investigación

Específicas de la titulación

- Capacidad y habilidad para expresarse con fluidez y eficacia comunicativa en las lenguas propias de manera oral y escrita, sabiendo aprovechar los recursos lingüísticos y literarios que sean más adecuados a los distintos medios de comunicación.
- Capacidad para leer y analizar textos y documentos especializados de cualquier tema relevante y saber resumirlos o adaptarlos mediante un lenguaje o léxico comprensible para un público mayoritario.

[7] Información disponible en https://www.usj.es/estudios/grados/periodismo/salidas-profesionales-competencias

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

- Capacidad y habilidad para recuperar, organizar, analizar y procesar información y comunicación con la finalidad de ser difundida, servida o tratada para usos privados o colectivos a través de diversos medios y soportes o en la creación de producciones de cualquier tipo.
- Capacidad y habilidad para buscar, seleccionar y jerarquizar cualquier tipo de fuente o documento (escrito, sonoro, visual, etc.) de utilidad para la elaboración y procesamiento de información, así como para su aprovechamiento comunicativo persuasivo o de ficción y entretenimiento.
- Capacidad básica para comprender la producción informativa o comunicativa, escrita o audiovisual, en inglés estándar.
- Capacidad y habilidad para comunicar en el lenguaje propio de cada uno de los medios de comunicación tradicionales (prensa, fotografía, radio, televisión), en sus modernas formas combinadas (multimedia) o nuevos soportes digitales (internet), mediante la hipertextualidad.
- Capacidad y habilidad de exponer razonadamente ideas, a partir de los fundamentos de la retórica y de las aportaciones de las nuevas teorías de la argumentación, así como de las técnicas comunicativas aplicadas a la persuasión.
- Capacidad y habilidad para utilizar las tecnologías y técnicas informativas y comunicativas, en los distintos medios o sistemas mediáticos combinados e interactivos (multimedia).
- Capacidad y habilidad para utilizar los sistemas y recursos informáticos y sus aplicaciones interactivas.
- Capacidad y habilidad para el desempeño de las principales tareas periodísticas.
- Capacidad de experimentar e innovar mediante el conocimiento y uso de técnicas y métodos aplicados a los procesos de mejora de la calidad y de auto evaluación, así como habilidades para el aprendizaje autónomo, la adaptación a los cambios y la superación rutinaria mediante la creatividad.
- Capacidad para la ideación, planificación y ejecución de proyectos informativos o comunicativos, desarrolladas a través de áreas temáticas, aplicando géneros y procedimientos periodísticos.
- Comprensión de los datos y de las operaciones matemáticas efectuadas con algunos de ellos de uso corriente en los medios de comunicación y capacidad y habilidad para saber utilizar datos y estadísticas de manera correcta y comprensible para la divulgación mayoritaria.
- Capacidad y habilidad para el diseño de los aspectos formales y estéticos en medios escritos, gráficos, audiovisuales y digitales, así como del uso de técnicas informáticas para la representación y transmisión de hechos y datos mediante sistemas infográficos.
- Capacidad de trabajar en un contexto internacional con una sensibilidad hacia la diversidad y la multiculturalidad.
- Capacidad para saber interpretar y analizar el estado del mundo y su evolución histórica reciente, así como comprender sus parámetros políticos, económicos y culturales.
- Capacidad para entender y analizar la realidad socio comunicativa de la Comunidad Autónoma (estructura, políticas y funcionamiento) en el contexto español, europeo y mundial.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

- Capacidad para desarrollar la profesión desde el respeto a la ética, la deontología profesional y el ordenamiento jurídico de la información.
- Capacidad para identificar la estructura, el funcionamiento y la estructura de la empresa de comunicación, así como su relación con los contextos sociales y sus cambios.
- Capacidad para generar y difundir los principales debates y acontecimientos mediáticos derivados de la coyuntura actual, según las estrategias comunicativas e intereses de todo tipo.
- Capacidad para incorporarse a un equipo profesional, haciendo que converjan sus propios intereses profesionales y los del proyecto en el que se ha incorporado.
- Capacidad para asumir el liderazgo en proyectos, gestionándolos eficientemente y asumiendo los principios de la responsabilidad social.
- Conocimiento de las teorías sobre la publicidad, las relaciones públicas y la comunicación corporativa, a partir de la aplicación del pensamiento creador y mediante sus diversas manifestaciones y actividades.
- Conocimiento de la evolución histórica de las tradiciones periodísticas españolas, europeas e internacionales contemporáneas, así como de las teorías, conceptos y corrientes que las estudian.

Capacidad de definir temas de investigación que puedan contribuir al conocimiento, avance y debate de la información y la comunicación, así como de exponer de forma adecuada los resultados de una investigación de manera oral, escrita, audiovisual o digital.

5. Desarrollo de la innovación

5.1. Descripción de la actividad docente en la asignatura Técnica Fotográfica y Fotoperiodismo

Las metodologías empleadas en la materia Técnica Fotográfica y Fotoperiodismo[8] se inscriben en la tendencia universitaria internacional de formar jóvenes resolutivos y creativos preparados para los retos profesionales del futuro. Las necesidades del mercado laboral son heterogéneas y cambiantes y una profesión puede llegar a exigir al universitario grandes dotes de innovación, espontaneidad y capacidad de reacción frente a situaciones muy diferentes e inesperadas. Estas realidades solo podrán ser superadas sobre una base de fuerte contenido teórico y científico paralela a una actividad práctica lo más cercana posible a la realidad, si no completamente real, como es este caso.

El contexto de la materia se refiere a la actividad del fotoperiodista, dentro de la disciplina del Periodismo especializado (interés humano, social o cultural). Por tanto, se refiere a un ámbito laboral real con el que estos alumnos se enfrentarán en su carrera profesional la cual demanda, hoy en día, técnicos cualificados, con experiencia y con capacidad crítica.

[8] Esta materia se ha cursado hasta el curso 2017/2018 en el primer semestre del tercer curso de la carrera de Periodismo.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

La duración de la materia de un semestre académico permite imprimir a la actividad una fuerte dosis de realismo, ya que no hay margen de tiempo a la relajación por parte del alumno y los plazos ya cerrados desde el primer día de clase les obligan a trabajar con las fechas a modo de entregas profesionales.

En el planteamiento y desarrollo de la materia se tiene muy en cuenta, no solo la disciplina general de su titulación (competencias y habilidades), sino también el reto al que se enfrentarán los alumnos en un futuro como es la investigación, elaboración y entrega de material visual profesional con rigor periodístico, crítico y honesto. En este caso, la innovación metodológica parte de los contenidos teóricos, impartidos durante la primera mitad de la asignatura, para después aplicarlos al tema específico elegido por cada alumno.

5.2. Herramientas de aprendizaje

Por la naturaleza de la asignatura las clases teóricas combinan la clase magistral con las sesiones participativas, proyecciones, análisis de imágenes, reportajes completos, pies de foto y textos, además de plantear debates para animar a la participación activa del alumno.

El aprendizaje cubrirá las siguientes metas que se relacionan directamente con el desarrollo de capacidades generales:

1. Saber conceptual -aprender a conocer-. Competencia técnica/Conocimientos: aprender a comprender el mundo que nos rodea desde la disciplina específica, desarrollando las capacidades profesionales pertinentes.
2. Saber procedimental -aprender a hacer-. Competencia metodológica/Habilidades: poner en práctica los conocimientos adquiridos (práctica).
3. Saber actitudinal -aprender a convivir-. Competencia social/Actitudes: potenciar proyectos colaborativos para que los diferentes participantes obtengan beneficio práctico del trabajo en común.
4. Saber metacognitivo -aprender a ser-. Competencia personal/Actitudes: se debe tener pensamiento autónomo y crítico y comportarse con responsabilidad y equidad en la vida.

Por esa razón, las clases teóricas tienen una triple finalidad: i) profundizar en los contenidos del programa, ii) familiarizarse con la terminología propia de la disciplina, iii) aprender a realizar una reflexión crítica especializada, y iv) construir un discurso argumentado propio (teórico y visual).

Así, durante las clases se realizan exposiciones ejemplificadas con obras fotográficas tanto de ámbito local, como nacional e internacional. Se busca enriquecer el archivo visual de los alumnos, entrenar su capacidad para diferenciar y explicar los estilos de diferentes autores y reforzar el hábito de escuchar, descubrir y reconocer los propios prejuicios a través de este método docente.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Se estudian textos de profundidad conceptual y sesiones de debate sobre los mismos. Se entregan los documentos a través de la PDU[9] o en la sesión anterior. Los alumnos deben estudiarlos previamente, en su tiempo de trabajo autónomo. Al comienzo de estas sesiones o en la PDU, el profesor dará las claves de la discusión, e introducirá el debate, pero solo actuará como moderador y orientador, dejando que los propios estudiantes, de forma cooperativa, afronten la problemática planteada. Al final, el profesor resolverá las dudas y realizará un balance de los aportes de los alumnos.

Esta metodología permite al estudiante advertir la dinámica interna de las reflexiones sobre determinados temas y su problemática social, cultural e informativa. Entre otros objetivos, se intenta que el estudiante adquiera las siguientes competencias específicas: advertir las implicaciones sociales y culturales del fotoperiodismo; entender el discurso narrativo y conceptual del fotoperiodismo; manejar el discurso crítico; despertar (o afianzar) la capacidad de plantearse preguntas; Comprender diferentes códigos visuales dentro del trabajo con géneros fotográficos regidos por la reflexión sobre el poder comunicativo de la fotografía en general y del fotoperiodismo en particular; Comprender el trabajo del fotoperiodista en el mundo contemporáneo.

Las clases prácticas se basan fundamentalmente en el aprendizaje técnico: cómo manejar la cámara réflex, cómo trabajar en manual, cómo obtener buena exposición con diferentes iluminaciones; etc. Además, también se estudian géneros específicos: retrato (posado y observado) y fotografía urbana (*street photography*).

Dado que la asignatura está planteada desde el inicio para la aplicación práctica de los conocimientos, la evaluación de la asignatura consta de pruebas técnicas grupales, pruebas escritas individuales y un fotorreportaje individual final.

5.3. Desarrollo de la materia

La asignatura se desarrolla en base a una planificación previa que se encuentra recogida en la guía docente y en las instrucciones específicas de cada tarea en la PDU. La explicación, las fechas clave y los recursos para la realización de las prácticas de la evaluación continua así como las rúbricas se entregan a los alumnos el primer día de clase y se encuentran disponibles durante todo el curso en la PDU de la materia.

Así, la materia se organiza en las siguientes fases:

5.3.1. Fase teórica (septiembre-obtubre)

Los primeros meses del curso se estudian los contenidos que se refieren al conocimiento y comprensión de la profesión del fotoperiodista y de la importancia de la fotografía en la información y la comunicación.

En esta fase, además de la clase magistral participativa, se realizan al menos dos lecturas obligatorias y se visualizan ejemplos fotográficos destacados. Así mismo, se aprenden las cuestiones técnicas:

[9] PDU (Plataforma Docente Universitaria) es una plataforma de enseñanza-aprendizaje basada en Moodle.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

- La cámara fotográfica
    - La cámara DSLR
    - Diafragma y obturador
    - Objetivos: tipos y usos
- Técnicas básicas de fotografía
    - Iluminación (práctica 1a)
    - Color y B/N
    - Composición y lenguaje fotográfico (práctica 1b)
    - Edición digital básica: preparación de las tomas para su publicación

Esta parte del programa y las competencias asociadas a él se explican, practican y evalúan con la clase magistral participativa, las sesiones de explicación y ejercicio técnico y las prácticas técnicas autónomas obligatorias.

La primera práctica tiene dos partes de trabajo que evalúan las competencias técnicas y compositivas:

- Práctica 1ª: de iluminación
  En esta práctica se trabaja tanto con iluminación artificial (focos en estudio) como natural (balance de blancos, uso de obturador y diafragma, triángulo de exposición)
- Práctica 1ᵇ: de composición
  En esta práctica los alumnos deben usar el aprendizaje técnico y aplicarlo a la composición de la imagen para una adecuada comunicación eficaz del mensaje. Los recursos compositivos incluyen las leyes, el ritmo, uso del color, ángulos y planos, entre otros recursos.

Los resultados de aprendizaje que se esperan conseguir en esta fase son:

- Aplicar los recursos técnicos, visuales y conceptuales adecuados y necesarios para comunicar por medio de imágenes fotográficas propias de alta calidad.
- Comprender diferentes códigos visuales dentro del trabajo con géneros fotográficos regidos por la reflexión sobre el poder comunicativo de la fotografía en general y del fotoperiodismo en particular.

Defender el propio trabajo fotográfico con la terminología propia de la disciplina, orden adecuado y desarrollo específico para presentar con éxito trabajos profesionales en el ámbito laboral.

5.3.2. Fase metodológica-procesual (noviembre-diciembre)

En esta parte del curso se estudia el trabajo del fotoperiodista desde diferentes géneros, en la medida en que esto se puede hacer desde el aula. En todo caso, se profundiza en el trabajo técnico, visual e investigador del profesional, así como su responsabilidad y honestidad informativa.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Así, tras el aprendizaje técnico del manejo de la cámara y de las fórmulas visuales para conseguir la comunicación a través de la imagen gracias a los recursos vistos en el tema de composición, en estos meses se centrarán las explicaciones en clase y las prácticas obligatorias en los siguientes contenidos:

- Trabajar en fotoperiodismo
    - La importancia de la narratividad y de la investigación en el trabajo fotoperiodístico
- El trabajo de campo
    - Cómo se desarrolla el trabajo de campo (géneros, temas, investigación)
    - Retrato posado - retrato encontrado (práctica 2)
    - *Street Photography* (práctica 3)
    - Temas de interés social o humano (reportajes finales)
- Fotoperiodismo y nuevas tecnologías

En esta parte del programa también se usan audiovisuales, documentales e incluso visitas a exposiciones si hay oportunidad. Se trata de que el alumno integre la comprensión de las cuestiones técnicas y visuales, a las narrativas. Una vez que se han explicado los contenidos y trabajado la reflexión crítica sobre los aspectos fundamentales de la comunicación fotográfica, los alumnos deben realizar una serie de prácticas obligatorias basadas en algunos de los géneros cubiertos por el fotoperiodismo.

Se trabaja, de un lado, el género de retrato tanto posado como observado. Este género es uno de los más difíciles porque obliga al nuevo fotógrafo a enfrentarse cara a cara con el sujeto. Captar gestos, emociones y entrar el espacio más cercano de la persona es un reto extraordinario para los fotógrafos más jóvenes.

El género de fotografía callejera o s*treet photography* es el que más cerca puede poner al alumno en el punto de vista del fotorreportero internacional. Es un género que trabajamos, en la medida de lo posible, en la ciudad con un tema dado previamente, y que los alumnos deben preparar antes de la salida fotográfica.

Por último, también se explican otros temas de los que se puede ocupar el fotoperiodismo, como son aquellos que tratan temas delicados de interés social o humano. En este caso la práctica de cada alumno va a estar relacionada con su fotorreportaje final y que se ha decidido libremente, pero con la guía de la profesora.

En esta parte del programa se esperan conseguir los siguientes resultados de aprendizaje:

- Aplicar los recursos técnicos, visuales y conceptuales necesarios para comunicar por medio de imágenes fotográficas propias de alta calidad.
- Comprender diferentes códigos visuales dentro del trabajo con géneros fotográficos regidos por la reflexión sobre el poder comunicativo de la fotografía en general y del fotoperiodismo en particular.
- Comprender el trabajo del fotoperiodista en el mundo contemporáneo.
- Predecir las dificultades del trabajo fotográfico de campo a desarrollar en las tareas investigadoras propias de la profesión para encontrar soluciones y concluir un proyecto de calidad visual y periodística.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Defender el propio trabajo fotográfico con la terminología propia de la disciplina, orden adecuado y desarrollo específico para presentar con éxito trabajos profesionales en el ámbito laboral.

5.3.3. Trabajo individual: fotorreportajes finales (octubre-enero)

Es obligatorio realizar un fotorreportaje individual que se entregará al final del semestre. Aunque el tema es libre debe tener un interés social, humano o cultural (salud, conflictos sociales, situación infantil, marginalidad, esfuerzo y superación personal, voluntarios, naturaleza, economía sostenible, paro, mujer, contaminación, juventud, profesiones, creación artística, expresiones contemporáneas, etc.).

Este fotorreportaje debe tener interés periodístico y estético (rigor profesional y calidad visual). No solo debe ser un tema bien investigado, sino que debe tener una importante calidad estética (visual) y que use los recursos del lenguaje fotográfico aprendidos en la asignatura (composición, planos, leyes, ritmo, color o B/N, etc.). Por supuesto, el alumno no puede manipular la realidad bajo ningún concepto: no se pueden cambiar objetos de lugar o ponerlos, usar modelos, mentir en la fecha o lugar de las tomas, etc. No se pueden teatralizar las escenas y solo se podrán hacer retratos posados cuando esté justificado en el cuerpo del reportaje.

El fotorreportaje puede entregarse maquetado como un reportaje de revista especializada o como una publicación digital transmedia. Además, debe tener un número mínimo de lecturas sobre el tema (libros y artículos académicos). Esta bibliografía debe comentarse en un documento de trabajo aparte, así como la explicación de los recursos técnicos usados en cada una de las imágenes que contiene el fotorreportaje.

5.3.4. Fase final: exposición (septiembre del curso siguiente)

La asignatura incluyó desde su primer año de impartición un aliciente extra para animar a que los alumnos se comprometieran con el ingente trabajo que requiere la materia. Se trata de una exposición con los mejores fotorreportajes finales que se instala durante dos semanas en la sala de exposiciones de la Facultad de Comunicación y Ciencias Sociales, y que después itinera y se expone en la Casa de Cultura, sala Pradilla, del Ayuntamiento de Villanueva.

Además del reconocimiento público de la calidad del trabajo de los alumnos, también es un hito en sus *curricula*, en casi todos los casos el primero que tienen en el área de la fotografía. Es un momento entrañable con la familia, pero también con los cargos académicos de la Facultad de Comunicación y Ciencias Sociales, la Universidad, y también del Ayuntamiento de Villanueva que se vuelca en la inauguración.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

6. Resultados (evaluación)

Dada la heterogeneidad de las herramientas para el aprendizaje, la evaluación de esta asignatura tiene en cuenta los siguientes aspectos:

Fotorreportaje final:	55%
Práctica 1a + 1b	10%
Práctica 2: retrato	10%
Práctica 3: paisaje	10%
Examen escrito:	15%

Además, los alumnos conocen desde el primer día de clase los criterios para la corrección de las prácticas y del fotorreportaje final gracias a las rúbricas que están accesibles durante todo el semestre en la PDU.

Estos criterios incluyen:

- Para las prácticas de la evaluación continua:
  - Aspectos formales
  - Calidad técnica de las imágenes
  - Calidad visual y adecuación tema-fotos
  - Ortografía y gramática
- Para el fotorreportaje final:
  - Aspectos formales
  - Tema y originalidad
  - Investigación y documentación
  - Redacción
  - Uso de fuentes
  - Calidad técnica y visual de las imágenes (adecuación, capacidad reflexiva, …)
  - Ortografía y gramática

7. Conclusiones

Tras varios años impartiendo esta materia he podido llegar a diferentes conclusiones sobre sus contenidos, pero también sobre la formación del profesional de la disciplina.

De un lado, la materia se basa en la integración continua desde el primer día de los conocimientos teóricos, históricos, técnicos y prácticos, pero también la importancia social de la profesión. El alumno no solo tiene en el horizonte la presentación de unas prácticas o el desarrollo de un fotorreportaje, sino que con el paso de los meses y, sobre todo, con el trabajo en su propio fotorreportaje final, se da cuenta de las dificultades de la

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

profesión, su responsabilidad social, las complicaciones técnicas y las especificidades de la comunicación visual.

Estas cuestiones se encuentran en los propios objetivos, competencias y habilidades en los que forma el grado y la propia materia, pero es difícil manejarlas todas en una materia semestral, por lo que las exigencias y particularidades de la enseñanza-aprendizaje propios del EEES afloran en la propia programación metodológica de la materia.

Los resultados obtenidos tras una década impartiendo la materia son extraordinarios. La mayoría de los alumnos no han manejado nunca una cámara fotográfica profesional y no conocen las diferencias que puede haber entre la imagen tomada con un móvil o con una cámara. A pesar de que la exigencia durante el semestre es alta y no hay margen para la relajación, los alumnos manifiestan al final de la materia su alto aprendizaje, sus ganas de adquirir una cámara mejor, e incluso algunos desean continuar con su formación fotográfica.

En estos años algunos de estos alumnos han sido fotógrafos de la ruta Quetzal durante varios años, han visto sus imágenes publicadas en periódicos de tirada nacional, incluso en portada, han expuesto nuevos trabajos o les han requerido de las instituciones y ONGs con las que desarrollaron sus fotorreportajes, entre otros hitos. En definitiva, el aprendizaje en la materia les ha permitido tener una experiencia laboral que les ha llevado al mundo profesional y, de forma muy importante, han estado preparados para el *long life learning*, lo que les ha permitido ahondar en su formación y conseguir éxitos profesionales.

Esta experiencia puede ser realizada en otros contextos o asignaturas aplicando los aspectos específicos de otras disciplinas o áreas a la elaboración de grupos/roles/departamentos de trabajo. Para ello se recomienda ajustar la actividad y su objetivo principal a una circunstancia que pueda darse en el contexto profesional real de los alumnos, reflexionar con cuidado sobre el número de roles y sus finalidades, atender al número de alumnos de la asignatura para distribuir adecuadamente el trabajo y desarrollar un sistema evaluativo, no solo calificativo, que tenga en cuenta el ritmo de aprendizaje particular de cada alumno

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

8. Referencias

BENITO, A. y CRUZ, A. (2005). *Nuevas claves para la docencia universitaria en el Espacio Europeo de Educación Superior*. Madrid: Narcea Ediciones.

BORDAS, M. I. y CABRERA, F. (2001). "Estrategias de evaluación de los aprendizajes centrados en el proceso" en *Revista Española de Pedagogía*, (218) 25- 48.

DE PABLOS, J. (2005). "El espacio europeo de educación superior y las tecnologías de la información y la comunicación", en DE PABLOS, J. y COLAS, P. (dir.). *La Universidad en la Unión Europea: el Espacio Europeo de Educación Superior y su Impacto en la Docencia*. Málaga: Editorial Aljibe

FLORIDO, C. y JIMÉNEZ, J.L. (2012). "Cómo no adaptar una asignatura al EEES: Lecciones desde la experiencia comparada en España", en *e-pública. Revista electrónica sobre la enseñanza de la Economía Pública* (10), 24-48. <http://e-publica.unizar.es/wp-content/uploads/2015/09/103FLORIDO.pdf> [Consulta: 5/09/2017]

FONSECA, Mª. C. y AGUADED, J.I. (2007). *Enseñar en la Universidad: experiencias y propuestas de docencia universitaria*. La Coruña: Netbiblo.

GONZÁLEZ, V. (2000). La profesionalidad del docente universitario desde una perspectiva humanista de la educación. En *I Congreso Iberoamericano de Formación de Profesores, Universidad Federal de Santa María, Río Grande del Sur, Brasil.* <http://www.oei.es/historico/valores2/gonzalezmaura.htm> [Consulta: 5/09/2017]

IMBERNON, F. (2001). La profesión docente ante los desafíos del presente y del futuro, en Marcelo, C. (ed.). *La función docente* (pp. 27-41). Madrid: Síntesis.

IRALA, P. (2016). *Guía docente Técnica fotográfica y Fotoperiodismo*. <https://www.usj.es/estudios/grados/periodismo/plan-estudios> [Consulta: 5/09/2017]

- (2011). "Aprendizaje por roles en la enseñanza del arte contemporáneo", en *V Jornadas de Innovación e Investigación Educativa*, Universidad de Zaragoza.

MARTÍNEZ, M.L.; BUXARRAIS, M. R.; ESTEBAN, F. (2002). La universidad como espacio de aprendizaje ético. En *Revista Iberoamericana de Educación*, (29), 17-43.

PARICIO, J. (ed.) (2009). *Actas de las III Jornadas de innovación docente, tecnologías de la comunicación e investigación educativa*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

PARICIO, J., ALLUEVA, A.I. y CRUZ, F. (eds.) (2010). *Actas de las IV Jornadas de innovación docente, tecnologías de la información y la comunicación e investigación educativa en la Universidad de Zaragoza*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

PAUL, R. y ELDER, L. (2005*). Estándares, principios, desempeño, indicadores y resultados con una rúbrica maestra en el pensamiento crítico*. California: Dillon Beach, Fundación para el pensamiento crítico. <https://www.criticalthinking.org/resources/PDF/SP-Comp_Standards.pdf> [Consulta: 7/09/2017]

VEGA, C. (2014). "Los estudios de fotografía en la Universidad" en OLIVERA, M. y SALVADOR, A. (eds.) (2004). *Del Artefacto Mágico al Píxel. Estudios de Fotografía*, pp. 227-239. UCM: Facultad de Ciencias de la Documentación.

- (2008). "La fotografía en la Universidad, ¿una historia con futuro?" en *Revista Latente: revista de historia y estética del audiovisual*, (6), 47-52.

ZABALZA, M.A. (2012). *Planificación de la docencia en la universidad: elaboración de las guías docentes de las materias*. Madrid: Narcea.

- (2010). *La enseñanza universitaria. El escenario y sus protagonistas*. Madrid: Narcea.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE FOTOGRAFÍA

Congreso Internacional sobre Fotografía
UPV, 5 y 6 octubre 2017

Doi: http://dx.doi.org/10.4995/CIFo17.2017.6675
ISBN: 978-84-9048-604-7

Mirar a ver. Experiencias docentes en arquitectura

Iñaki Bergera
Universidad de Zaragoza ibergera@unizar.es

Abstract

In order to act creatively, the student of architecture must know how to "read" space and to structure it by looking. Photography is a tool but beyond its instrumental condition is potentially bearer of a formal and narrative language whose syntax is necessary to identify and train. Paradoxically, the contemporary saturation of images could produce in the student an amnesia that stifles his sensitivity when it comes to "sharpen the pencil" with his eyes, in order to see and build with it a new spatial argument. Based on my personal interests in photography and on my particular research experience on the relations between architecture and photography, the text presents the teaching experiences carried out at the University of Zaragoza both in the context of architectural design and, in the near future, in an specific course of photography and visual culture. The modest but fruitful results obtained so far confirm the interest and relevance of formulating and demanding this pedagogical background that transcends the technical aspects of the image-making and emphasizes the interest that students have in channeling the sensitive and proactive understanding of the act of looking.

Keywords: *architecture, photography, teaching, analysis, education, visuality, image, look*

Resumen

Para poder actuar de forma creativa, el alumno de arquitectura ha de saber "leer" el espacio y estructurarlo mediante la mirada. La fotografía es un herramienta pero más allá de su condición instrumental es potencialmente portadora de un lenguaje formal y narrativo cuya sintaxis es necesario conocer y educar. Paradójicamente, la saturación de imágenes contemporánea puede producir en el alumno una amnesia que ahogue su sensibilidad a la hora de "afilar el lápiz" con su mirada, para ver y construir con ella un nuevo argumentario espacial. A partir de mis intereses personales en torno a la fotografía y de mi particular experiencia investigadora en las relaciones entre arquitectura y fotografía, el texto presenta las experiencias docentes llevadas a cabo desde la Universidad de Zaragoza tanto dentro de la docencia en proyectos arquitectónicos que impartimos como, en un inmediato futuro, de forma reglada como asignatura trasversal independiente. Los modestos pero fructíferos resultados obtenidos hasta la fecha nos confirman el interés y la pertinencia de formular y demandar este espacio pedagógico que trasciende por supuesto a los aspectos técnicos de la imagen y subraya el interés que tienen los alumnos por canalizar docentemente el ordenamiento sensible y proactivo de la mirada.

Palabras clave: *arquitectura, fotografía, docencia, análisis, formación, visualidad, imagen, mirar*

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

> *"Saber es ver aquello que no es visible a primera vista. Por eso no hay saber sin visión, ni visión sin imaginación. Lo que vemos no es invención de la razón: es algo que aparece pero que estaba allí desde el principio".*
>
> Octavio Paz, 1996, p. 184.

Introducción. ¿Qué es lo que mira cuando va de paseo?

En un momento dado de la película, Amélie —desbordante de su gozo de vivir— coge con fuerza del brazo a un ciego y le ayuda a cruzar y recorrer una bulliciosa calle de París describiéndole entusiastamente todo lo que observa en ese breve y a priori anodino trayecto. Amélie le regala durante un minuto sus ojos al ciego pero, paralelamente, nos enseña a mirar más allá de lo que vemos. También Amélie nos instruye en la ejercitación sensorial, introduciendo la mano en un saco de legumbres o rompiendo el caramelo de la crema catalana con la cuchara. Todas estas experiencias aglutinan los pequeños placeres, en suma, de los que el escritor alemán Hermann Hesse (1877-1962) hablaba ya en 1905. En su ensayo "Sobre los pequeños placeres" el Nobel de literatura defendía que la moderación en el consumo de experiencias exteriores en favor de su intensidad provocaría una mayor satisfacción y felicidad. No se trata tanto de ver más sino de ver mejor, de "abrir los ojos al mundo" y entrenarlo para aprender a mirar y a buscar la belleza sencilla escondida en lo ordinario, sea en la naturaleza o en la ciudad.

Lo explica así la catedrática de proyectos Elisa Valero: "Aprender a mirar es no perder nunca la capacidad de asombro ante las cosas ordinarias que nos rodean. Ante las sombras irregulares en la calle que dibujan en el suelos serpientes de luz, ante el recorrido del agua de la lluvia en un pavimento, ante el saber envejecer de algunos materiales. De ese ver y entender, mirar y admirar, surgirá lo demás" (Valero, 2006, p. 18). Este mismo mensaje es el que transmitió en los años cincuenta Le Corbusier a los estudiantes de arquitectura: "Y ahora, amigo mío, le ruego abra bien los ojos. ¿Mantiene usted sus ojos abiertos? ¿Ha sido entrenado a abrir los ojos? ¿Los mantiene abiertos continuamente? ¿Qué es lo que mira cuando va de paseo?" (Le Corbusier, 2001, p. 68). El maestro moderno afirmó con cierta solemnidad que los arquitectos somos asnos, pero asnos que ven. Parece así que la mirada en general y las formas concretas de condensarla se erigen como instrumentos y herramientas esenciales para la madurez y el desenvolvimiento creativo del arquitecto y que, por tanto, deberían encontrar un espacio y atención explícita en la etapa de su formación universitaria.

1. Contexto y justificación

1.1. Arquitectos que miran

Efectivamente, los arquitectos están acostumbrados y entrenados a abrir bien e intencionadamente los ojos. Algunos de los primeros maestros modernos como Wright, Mendelsohn o Asplund tomaron irrenunciablemente, y en detrimento del cuaderno de dibujo, la cámara fotográfica como herramienta para canalizar el aprendizaje de su particular *grand tour* moderno (Bergera, 2013). Aunque la sensibilidad sea la misma, ahora es el ojo del arquitecto el que afina y construye la mirada y no tanto la mano con el lápiz. Tal y como lo supo detectar precozmente El Lissitzky (1926), el ojo del arquitecto mira y selecciona las concreciones explícitas de esa

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

mirada, las fotografías, para estructurar un discurso personal y transmitir, si es el caso, un mensaje mediante la difusión física de la imagen. El cuaderno de dibujo, el cuaderno de viaje, se transformó pronto en fotolibro.

El caso más paradigmático de este aprender con la mirada lo vemos, a mediados del siglo XX, en los arquitectos y diseñadores americanos Charles y Ray Eames. Su vida, inseparable de su poliédrica creatividad, trascurría al compás de su hambre de ver y observar, de un obsesivo pero delicado análisis visual, a través de la fotografía o el cine, del espacio habitado. "Tomándose el placer en serio" realizaron a lo largo de su trayectoria cientos de miles de fotografías de objetos o situaciones ordinarias e inmediatas que para ellos escondían una suerte de inspiración latente para su fogosa y sutil actividad creativa en el ámbito del diseño de mobiliario o la arquitectura. Para los Eames, una imagen era potencialmente contenedora de una idea (Demetrios, 2001) y la fotografía una herramienta de investigación proyectual (Colomina, 1997).

En el contexto de la crisis disciplinar de la modernidad, la fotografía fue para Bernard Rudofsky y Robert Venturi el instrumento fundamental, vinculado igual y estrechamente a la idea misma del viaje, para analizar críticamente el legado moderno y proponer fórmulas alternativas tal y como demuestran los celebrados trabajos *Arquitectura sin Arquitectos* (Bergera, 2014) y *Aprendiendo de las Vegas* (Stadler y Stierli, 2008), publicados en 1964 y 1972 respectivamente. "Lo que presento en mis fotografías no son modelos sino un conjunto de valores" (Rudofsky, 1975, p. 2). Efectivamente, para él o para Venturi, "no interesa lo que la fotografía denota por analogía, parafraseando a Roland Barthes, sino más bien las potenciales connotaciones que alberga" (Scott, 2007, p. 205).

Para el arquitecto, no se trata tanto de un trabajo de documentación sino de inspiración. Mirar, y fotografiar para levantar registro de esa mirada intencionada, es por tanto no un fin sino un medio. Para el inglés John Pawson sus propias fotografías son una suerte de inventario que atesora su memoria visual y del que se nutre posteriorme su actividad proyectual (Pawson, 2012). Una luz, una textura, un juego de escalas, una atmósfera, un objeto descontextualizado… todo sirve como catalizador de curiosidad y estimulador de la acción creativa.

Es este también el *modus operandi* del portugués Eduardo Souto de Moura (Tavares y Bandeira, 2012). Tal y como se observa físicamete en su abigarrada mesa de trabajo y en las paredes y estanterías de su estudio, el arquitecto se rodea de imágenes propias o acopiadas formando un atlas visual a priori inconexo y acumulativo que encontrará felizmente sentido cuando individual o colectivamente reaccionen bajo el filtro súbito de la inspiración. Este proceso de deducción e intuición gestado sobre un mapa de imágenes latentes, arbitrarias o recurrentes deviene así —por la referida vía de la analogía y la comparación dialéctica— en método proyectual. Como escribe José Luis Trillo (2011), "no es casual que utilicemos el mismo término, *proyectar*, para representar la acción de pensar la arquitectura y la de visualizar las imágenes".

El arquitecto italiano Valerio Olgiati pidió a 44 colegas que eligieran hasta 10 imágenes que de alguna manera sintetizaran la base autobiográfica de su trabajo como arquitectos, "imágenes que están en su cabeza cuando piensan. […] Las imágenes son explicaciones, metáforas, cimientos, recuerdos e intenciones" (Olgiati, 2013). De igual manera, nosotros también pedimos a 50 arquitectos que comentaran una fotografía que fuera significativa y representativa de sus preocupaciones proyectuales y de la manera de entender la práctica proyectual y la crítica y teoría de la arquitectura (Bergera y Lampreave, 2012).

Se podrían seguir citando referencias conocidas y verificables para ratificar la innegable importancia que la mirada tiene en la identidad esencial y operativa del arquitecto. Como seguramente ocurre en el caso de otras disciplinas nítidamente artísticas, la sensibilidad del arquitecto se forja por el tamiz del ojo educado, con o sin la cámara. El arquitecto tiene hambre de mirar y, a fuerza de hacerlo, termina afinando el paladar: el ojo es el instrumento preciso para la crítica externa y para la autocrítica, es decir, para el análisis reflexivo de la propia actividad creativa. Se confirma así la insoslayable naturaleza analítica del trabajo del arquitecto sustentada a través de la mirada.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

1.2. Docencia y contextualización crítica del dominio de lo visual

En el ámbito de la arquitectura y el espacio urbano, la imagen fotográfica es en primer lugar el instrumento informativo, documental y analítico por excelencia y ha servido —desde su nacimiento en el siglo XIX pero especialmente con el advenimiento moderno— para articular ineludiblemente su naturaleza, su devenir disciplinar y su propia historiografía. Pero, con la consagración postmoderna de la cultura visual de masas —el contemporáneo y veloz sometimiento de lo retiniano— se le ha conferido seguramente un poder sobrevalorado que ha puesto en sordina otras fuentes de conocimiento y de comprensión espacial. La "lluvia ininterrumpida de imágenes", en palabras de Italo Calvino, ha tenido como consecuencia la ruptura entre imagen y realidad —agravada por el apremio de lo virtual— y ha pervertido este discernimiento cognitivo haciendo que vislumbremos en primer lugar la apariencia epidérmica de las cosas y no tanto su esencia e identidad.

"Hablar de la mirada" —escribe Valero (2004, p. 13)— "es una apuesta por la reflexión frente al hiperactivismo imperante. Solo desde un silencio reflexivo se podrá desarrollar la capacidad de análisis necesaria para valorar adecuadamente los factores que van a intervenir en el proyecto. La sociedad occidental en este principio de milenio está inmersa en la cultura de la imagen, que se rige por la leyes del *zapping*, los cambios rápidos, el predominio de lo epidérmico y la transmisión de conocimientos superficiales". Si mirar no es únicamente describir sino percibir y por tanto expresar, este opresivo imperio de lo visual demanda urgentemente la reelaboración crítica de unos principios operativos que le doten de credibilidad. La vulgarización de lo visual demanda así un esfuerzo pedagógico —por razones obvias especialmente en el seno de una escuela de arquitectura—que persiga la aprobación de un lenguaje visual coherente, riguroso y sensible.

Mirar no es una acción inocua. "No hay ojo inocente", sentenciaba Ernest Gombrich. La mirada apreciativa favorece seguramente la construcción, reconstrucción más bien, de unos principios estéticos individuales y colectivos. La mirada —y la fotografía como mecanismo operativo de expresión visual— ha de recomponer así su valor heurístico que nos ayude a explorar disciplinarmente métodos no verbales de conocimiento. Ante un campo visual ofuscado e insensible debido a su saturación, la consiguiente agnosia visual demanda seguramente una pedagogía que recomponga los vectores del mundo visual y que explique desde una memoria cultivada las fértiles relaciones espaciales y objetuales del mundo físico.

"Pensamos en imágenes antes que en ideas. Las ideas se destilan en imágenes. Las ideas son imágenes", escribe el catedrático de proyectos Federico Soriano (2009, p. 97). Pero no siempre la imagen es el resultado de un acto de mirar consciente e intencionado. Dice también Soriano (2009, p. 72): "En realidad, mirar ya no es recordar, ni pensar. Las miradas son volubles, informales, inconsistentes. No tienen valor permanente. Ninguna es imprescindible. Son fugaces, intrascendentes". Si ya en 1927 László Moholy-Nagy alertaba que el analfabeto del futuro no iba a ser "el inexperto en la escritura sino el desconocedor de la fotografía", podríamos releer hoy esta premonición como un incentivo para la actividad educativa y académica. Nos interesa repensar la imagen como resultado del acto de mirar, y "lo fotográfico", tal y como lo entiende Rosalind Krauss, como expresión de los procesos que configuran y decantan lo visual. "Cuando el ojo ve claramente, el espíritu decide firmemente", sentenciaba Le Corbusier; de ahí que debamos pedagógicamente facilitar esa clarividencia pero apuntalada desde un fino contrapunto crítico y educado.

1.3. Enseñar a mirar. La docencia de lo visual en arquitectura

Como apunta el arquitecto y profesor Martínez Santa-María, "la teoría sobre la que se sostiene el fundamento de nuestra clase de proyectos es la de enseñar a ver. Una vez más la lengua antigua vuelve a insistir en el significado profundo y a veces perdido de cada palabra: en griego, *theoria* es mirada, visión" (Martínez, 2004,

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

p. 105). No pocas corrientes investigadoras sobre educación se han fijado precisamente en los modos propios de la creación artística en las artes y culturas visuales. "Sus estrategias conceptuales, su enfoque de los temas, sus técnicas e instrumentos de investigación se asimilan a los procesos propios de la creación en el conjunto de las artes y las culturas visuales para abordar y resolver los problemas educativos" (Marín, 2005, p. 260). Sería incoherente por tanto que cualquier reflexión pedagógica sobre metodología proyectual en arquitectura se planteara sin tener en cuenta el papel que le corresponde a lo visual en la conformación de la arquitectura como proyecto creativo de raigambre artística.

Aunque esto es algo difícil de pautar desde el punto de vista científicio o pedagógico existen estudios y trabajos (Hyerle, 1996) que podrían ayudarnos si no a suplantar al "aprender haciendo" (*learning by doing*) sí complementarlo de forma más o menos reglada con el "aprender mirando" (*learning by looking*), sin obviar en ninguno de los dos extremos que tanto el hacer como el mirar son acciones impulsadas por la sensibilidad y la razón. "Tomamos de nuestra relación visual con el mundo los materiales de nuestras operaciones mentales que tan pronto son orientados hacia nuestra consciencia, como hacia el pensamiento" (Noël, 2014).

Seguramente es el catedrático de proyectos Helio Piñón quien acertó a contextualizar y justificar de forma más precisa la importancia pedagógica del acto de mirar para la formación del arquitecto y su vinculación inseparable con el proyecto. Escrito en 1999, su texto "Construir con la mirada" presenta el acto de mirar, cuando es intenso, como un acto artístico y creativo en sí mismo, orientado a su vez a la ejercitación del juicio estético. La educación de la mirada, su adiestramiento, por tanto, tendría como finalidad el reconocimiento de la forma —entendida como un sistema de relaciones visuales— y, consecuentemente, su propia gestación. En otras palabras, solo quien sabe *mirar* la arquitectura —y "la fotografía es el instrumento de la mirada constructiva por excelencia"—, podría reelaborarla formalmente, crearla.

El alegato de Piñón se justifica a partir de la prevalencia del discurso formal sobre el que se articuló el movimiento moderno durante el siglo XX y seguramente hoy habría quien no lo terminaría de defender, arrimada como está la práctica arquitectónica a un contexto poliédrico mucho más complejo y cambiante. Sea el discurso de Piñón más o menos dogmático o moralista, lo cierto es que anticipó los peligros y los riesgos que conllevaba el abuso de la imagen sin criterio e intensidad, el abandono por tanto de la consistencia formal para plegarse a lo efímero, lo icónico y lo superficial. "No ha de extrañar, pues, que abunden arquitectos que crean que saben mirar pero no consigan mostrarlo, porque no se les ha enseñado a reconocer lo formal, sino en identificar las figuras, y creen sinceramente que no hay otra realidad sensitiva detrás de sus fulgores. Ello explica el estilismo banal de gran parte de la arquitectura de hoy, la necesidad de categorías morales vinculadas a hábitos irrelevantes desde el punto de vista de la estética, a la hora de justificar sus productos" (Piñón, 1999).

Fernández-Galiano, director de la revista *Arquitectura Viva* y firme preconizador de lo visual como elemento comunicador y mediático de la arquitectura ha alertado al mismo tiempo del peligro de esta "dictadura del ojo" que ha derivado en una fatiga visual, paliada en parte por el resurgimiento de lo fenomenológico como una experiencia y un conocimiento que amplía el alcance de lo visual a la hora de comprender y concebir la arquitectura. Utilizando el título de uno de los conocidos textos de Pallasmaa (2014), sería la mano, lo táctil, la herramienta portadora de esos *ojos* nuevos con los que aproximarse a la arquitectura. "En nuestros días, a esa crítica fenomenológica, se une la fatiga visual creada por la inundación oceánica de imágenes fugaces, y ambas circunstancias conspiran para promover una ampliación sensorial que desborde en la arquitectura el monopolio del ojo" (Fernández-Galiano, 2012, p. 33).

En medio de estas transformaciones paliativas, el alumno de arquitectura tiene hoy en cualquier caso acceso directo —en el *zapping* inconmensurable de internet— a millones de imágenes arquitectónicas, figuras fulgurantes, que cosumidas sin discernimiento ni criterio producen el referido embotamiento del juicio estético de la mirada. "El mundo de YouTube funciona como una paradoja digna del mejor Warhol: miras sin pestañear algo y luego piensas lo absurdo que era y el tiempo que has perdido viéndolo. Es lo fascinante de las imágenes

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

que se amontonan, se solapan, se contradicen y se anulan en Internet, Instagram, Snapchat y las redes sociales en general: no hay jerarquías" (De Diego, 2017). Así, incapaces de dedicernir en medio de ese consumo de usar y tirar, rápido y superficial, encontrarían un vacío referencial sólido, paradójicamente, para abordar el hecho creativo que todo proyecto encierra. La conciencia de la genuina dimensión visual de la arquitectura, para Piñón, "marca la distancia entre el verdadero arquitecto y el que no lo es". Nos sobran así argumentos para justificar nuevamente la formación visual —en una mirada intensiva— no excluyente en el ámbito docente de la arquitectura.

2. Experiencias docentes

2.1. Panorama académico

Hasta la fecha, las escuelas de arquitectura en España —no así en otros países europeos— no han contado apenas en sus planes de estudio con una docencia reglada sobre fotografía y menos aún sobre lenguaje visual en un sentido más amplio. A lo sumo, se ha asumido el interés de la fotografía como herramienta, en términos generales por un lado, y la especificidad de la fotografía de arquitectura como género disciplinar y técnico al servicio de la arquitectura, por otro. Seguramente el académico y profesor Juan Bordes haya sido pionero en este sentido en la Escuela de Arquitectura de Madrid a la hora de poner en marcha esta docencia explícita sobre fotografía y arquitectura, como asignaturas optativas de 6 créditos impartidas desde el Departamento de Composición. La escuela de Barcelona, igualmente, ha ofrecido en los últimos años asignaturas optativas de fotografía y arquitectura vinculadas al Departamento de Expresión Gráfica y pertenecientes tanto al Grado como al Master en Arquitectura, en este caso impartida por el Departamento de Proyectos. También la Escuela de Arquitectura de Coruña ha ofertado docencia en fotografía de arquitectura desde su área de Expresión Gráfica y, tal y como se relatará en este congreso, la Escuela de Arquitectura de Sevilla ha empezado además, en el formato de cursos de extensión universitaría, a atender a esta demanda creciente por parte del alumnado.

Probablemente haya otras experiencias de las que no damos cuenta, pero en cualquier caso se tratan siempre de pequeños y bienintencionados intentos de colmar un vacío que, tal y como queremos subrayar, está pidiendo una atención urgente. A buen seguro son los alumnos quienes, conscientes de que generacionalmente su vida y trabajo no se entienden al margen de la cultura de la imagen —en el sentido más noble pero también en el más prosaico—, demandan una formación particular que trascienda lo exclusivamente técnico e instrumental, el *hacer* fotos, y encuentren un cauce de adiestramiento en el lenguaje y las narrativas visuales tanto como análisis de la realidad como en su transformación proyectual.

2.2. Resultados. La experiencia de Zaragoza

Mi interés personal por la fotografía, tanto en el ámbito investigador como en el contexto de la práctica artística, hacía que casi de forma expontánea aflorara esa atención en el contexto de la enseñanza de proyectos arquitectónicos que hemos venido impartiendo en la Universidad de Zaragoza desde que se pusieran en marcha los estudios de arquitectura en el curso 2007-2008. El entusiasmo colectivo compartido con los alumnos nos llevó a dar forma durante varios años a un modesto club de fotografía de estudiantes que se reunía fuera de los horarios académicos para hablar de fotografía y, sobre todo, para ver y comentar sus propias imágenes. Dentro de las actividades del club se organizaron sendos seminarios de fotografía de arquitectura impartidos respectivamente por Jesús Granada, en mayo de 2015, y Mariela Apollonio en marzo de 2016.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Fig. 1 Foto de grupo de los participantes en el workshop de fotografía de arquitectura impartido por Jesús Granada y organizado por los alumnos de arquitectura de la Universidad de Zaragoza, 23 de mayo de 2015.

Al mismo tiempo, en el contexto específico de la docencia que impartimos en las primeras asignaturas de proyectos arquitectónicos del grado, a lo largo de estos años hemos venido encontrando excusas para que los alumnos pudieran ejercitar explícitamente la mirada pudiendo así impartir —subliminalmente— una modesta pedagogía visual y fotográfica. Así por ejemplo en el curso 2014-15 y dentro de la asignatura de Proyectos 2 se planteó un ejercicio que tenía como excusa la celebración en 2015 del año internacional de la luz. La primera parte de dicho ejercicio, encaminado en último extremo a la realización de un proyecto de arquitectura, tenía sin embargo un arranque de naturaleza más abstracta o experimental. Durante 4 semanas los alumnos debían investigar para hacer suya la idea de la Luz, como realidad y como concepto, bajo cualquiera de sus expresiones o materialidades. Este trabajo tuvo por tanto una naturaleza abierta, no necesaria o exclusivamente referida a su relación con el espacio arquitectónico. La investigación se debía plasmar en "acciones de luz", expresiones visuales y físicas de esa aproximación interiorizante al entendimiento de la idea de Luz y sus aplicaciones, expresiones y materialidades en el entorno físico: tipologías y morfologías de la luz. El ejercicio privilegiaba el "proceso" de investigación y aproximación al tema. La fotografía y el video como soportes visuales sirvieron así para documentar y ensayar las exploraciones y los análisis de los alumnos con unos resultados sorprendentes.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Fig. 2 Fotograma de un audiovisual realizado por las alumnas Laura Martínez Lite y Andrea Simón Diez dentro de la asignatura Proyectos 2 del Grado en Arquitectura de la Universidad de Zaragoza, curso 2014-15.

En coherencia con lo dicho sobre los arquitectos Charles y Ray Eames, la asignatura de Proyectos 1 del curso 2016-17 los tomó como referentes esenciales y, al margen de los ejercicios proyectuales realizados, se animó a los alumnos a seguir el ejemplo de estos arquitectos modernos y acometer un proyecto fotógrafico en torno al tema de lo doméstico. Durante varias semanas, y sin más condicionentes que ese título, debían llevar a cabo un proyecto fotográfico, en formato final de serie, que de alguna manera sintetizase para ellos lo que significa esa acepción relativa al espacio donde habitan las personas. Nuevamente, y siendo que los alumnos no tenían una formación específica en fotografía, fueron capaces de realizar unos proyectos de una enorme sensibilidad y potencia visual, derivándose de todo ello una fascinación por parte de los alumnos por la potencialidad que la fotografía encierra como medio narrativo, exploratorio y comunicativo.

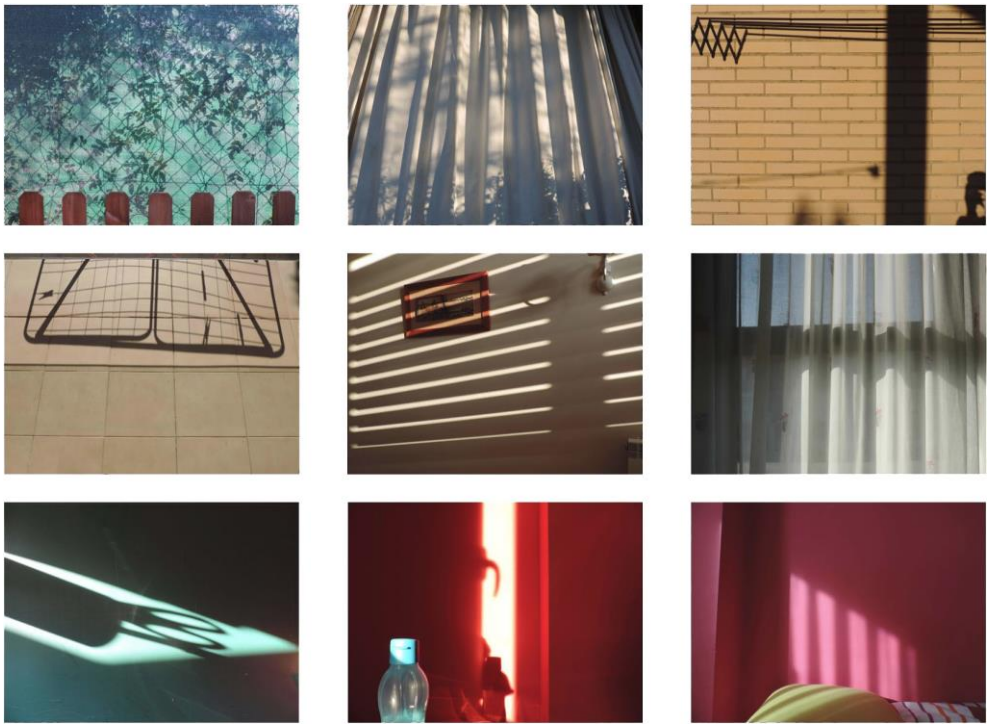


Fig. 3 "Lo doméstico". Serie fotográfica de la alumna Sabela García dentro de la asignatura Proyectos 2 del Grado en Arquitectura de la Universidad de Zaragoza, curso 2015-16.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Así mismo, y debido seguramente a esta labor de siembra, no pocos Trabajos Fin de Grado de estos últimos años, han tenido a la fotografía como instrumento o argumento de la investigación. El trabajo "La fotografía como herramienta de documentación e interpretación del espacio público" (Santamaría, 2016), por ejemplo, analizó dos casos de estudio en Zaragoza a partir del proyecto fotográfico documental, plasmándose dicha exploración en formato fotolibro.

Fig. 4 "La fotografía como herramienta de documentación e interpretación del espacio público". Fotografías del TFG del alumno Diego Santamaría, Grado en Arquitectura de la Universidad de Zaragoza, curso 2015-16.

Modestamente podemos afirmar que distintas generaciones de alumnos han podido canalizar un interés por este universo sensible de la mirada, a priori relegado de los contenidos docentes de la arquitectura pero paradójicamente tan irrenunciablemente vinculado a ella. El hecho de que por ejemplo alumnos de arquitectura ganaran el primer y tercer premio de la 3ª Edición del Concurso Internacional de fotografía de luz artificial organizado por la UPC (2017) en la categoría de estudiantes puede ser también sintomático de esta realidad que presentamos.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

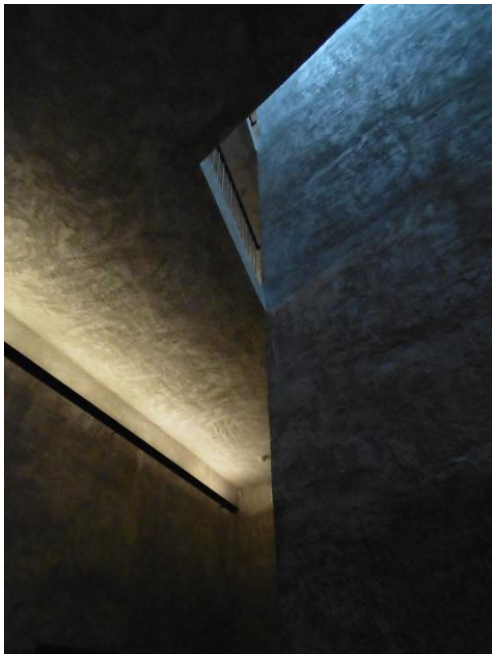


Fig. 5 Fotografía del alumno Alejandro Pérez, del Grado en Arquitectura de la Universidad de Zaragoza, ganadora del primer premio en la categoría de estudiantes de la 3ª edición del Concurso Internacional de fotografía de luz artificial, 2017

Finalmente y con la fuerza que la validez de estas modestas acciones precedentes nos otorga, se ha solicitado y concedido una asignatura trasversal de 4 créditos, *Photography and visual culture*, que se impartirá por primera vez en la Escuela de Ingeniería y Arquitectura de la Universidad de Zaragoza en el semestre de primavera del presente curso académico. Se trata de un reto y una oportunidad para poder final y felizmente dar abrigo de forma oficial a una docencia en que como hemos tratado de justificar debería encontrar su sitio natural y propio en el conjunto de los contenidos docentes y propedeúticos de la arquitectura, una disciplina que está sufriendo un cambio de paradigma pero que en ninguno de los escenarios de esta necesaria y urgente transformación debería prescindir de un apoyo crítico en las herramientas y métodos de apredizaje visual.

Conclusiones

En la primera parte del texto hemos tratado de justificar nuestra modesta experiencia docente en el ámbito de la arquitectura. No tenemos certezas acerca de la evolución de estas iniciativas tanto en Zaragoza como de otras análogas que pudieran implementarse en otras escuelas de arquitectura. Lo que sí tenemos claro es que este tesón debe ser directamente proporcional a la dimensión crítica de su desempeño. "¿Qué es lo que no veo en lo que veo? Esta pregunta debería acompañar cada una de nuestras miradas" (Noël, 2014). El arquitecto y profesor finés Aulis Blomstedt aparece en una imagen dibujando en una pizarra con la cabeza tapada, una suerte de acto performativo que obliga a reflexionar sobre la necesidad de cortar las alas al imperativo visual que auspicia al proyecto arquitectónico (De Molina, 2017). Para valorar el potencial instrumental y creativo de la mirada en todo su alcance debemos alentar una suerte de "apagón" visual a fin de enseñar a los alumnos a descubrir lo que toda mirada encierra. Tal y como apunta el profesor y arquitecto Martínez Santa-María (2004, p. 12), "en el transcurso de la formación de la mirada será necesario entonces aprender a no mirar, negarse a ver, desestimar lo corriente".

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Referencias

BERGERA, I. (2013). "Miradas modernas. The architect as photographer" en *Arquitectura Viva*, 153 6/13, p. 16-21.

BERGERA, I. (2014). "Spain, photographs without photographer: la mirada analítica de Bernard Rudofsky", en *Bernard Rudofsky: Desobediencia crítica a la modernidad.* Granada: Centro José Guerrero, p. 180-200.

BERGERA, I. y LAMPREAVE, R. (2012). *La ilusión de la luz. Arquitecturas y fotografías del siglo XX.* Madrid: Lampreave.

BORDES, J. (2016), *Fotografía de Arquitectura.* Universidad Politécnica de Madrid. <http://composicion.aq.upm.es/1805 Taller Experimental 2/1805.2016.17.1 A-05 Fotografia.pdf> [Consulta: 18 de agosto de 2017]

COLOMINA, B. (1997). "Eames' images", en *Daidalos*, 66, p. 40-53.

DE DIEGO, E. (2017), "Instagrameables o el asalto de las imágenes", *El País, Babelia,* <https://elpais.com/cultura/2017/08/09/babelia/1502286102_072257.html> [Consulta: 20 de agosto de 2017]

DE MOLINA, S. (2014), "A ciegas" en Múltiples estrategias de arquitectura, 13 de enero. <http://www.santiagodemolina.com/2014/01/a-ciegas.html> [Consulta: 20 de junio de 2017]

DEMETRIOS, E. (2001). "An image can be an idea" en Demetrios, E. *An Eames Primer.* Nueva York: Universe publishing.

EL LISSITZKY (1926). "The architect's eye" en Phillips, C. (ed.) (1989). *Photography in the modern era: European documents and critical writings, 1913-1940*. New York: Metropolitan Museum of Art, p. 221-226.

FERNÁNDEZ-GALIANO, L. (2012). *Arquitectura y vida. El arte en mutación*. Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

GASTÓN, C. (2017). *Mirar desde el Proyecto. Arquitectura y Fotografía.* Universitat Politècnica de Catalunya, <http://www.upc.edu/estudispdf/guia_docent.php?codi=210511&lang=esp> [Consulta: 9 de mayo de 2017]

LE CORBUSIER (2001). *Mensaje a los estudiantes de arquitectura.* Buenos Aires: Ediciones Infinito.

HYERLE, D. (1996). *Visual Tools for Constructing Knowledge.* Virginia: Association for Supervision and Curriculum Development (ASCD) Publications.

MARÍN VIADIEL, R. (2005). *Investigación en Eduación Artística: temas, métodos y técnicas de indagación sobre el aprendizaje y la enseñanza de las artes y culturas visuales.* Granada: Universidad de Granada y Universidad de Sevilla

MARTÍNEZ SANTA-MARÍA, L. (2004). *Intersecciones*. Madrid: Rueda.

NOËL, B. (2014). *Diario de la mirada.* Madrid: Libros de la resistencia.

OLGIATI, V. (2013). *The images of Architects.* Luzern: Quart Verlag.

PALLASMAA, J. (2014). *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos.* Barcelona: Gustavo Gili.

PAWSON, J. (2012). *A visual inventory.* London: Phaidon.

PAZ, O. y RIOS, J. (1996). "Entre utopía y entropía" en Paz, O. y Ríos, J. Julián Ríos (1999), *Solo a dos voces.* México: Fondo de Cultura Económica.

PIÑÓN, H. (1999), "Construir con la mirada", en Piñón, H., *Miradas intensivas.* Barcelona: Edicions UPC, pp. 351-353.

RUDOFSKY, B. (1975). *Lecture #4 in a series.* Copenhagen.

SANTAMARÍA, D. (2016). *Oliver y Arcosur. Revitalización del papel documental interpretativo mediante la fotografía de la calle como espacio urbano.* Trabajo Fin de Grado. Zaragoza : Universidad de Zaragoza, <http://zaguan.unizar.es/record/61188?ln=es> [Consulta: 18 de julio de 2017]

SCOTT, F. (2007). "An Eye for Modern Architecture", en AA.VV., *Lessons from Bernard Rudofsky: life as a voyage.* Basel, Boston: Birkhäuser.

SORIANO, F. (2009). *100 Hipermínimos.* Valencia: Lampreave.

STADLER, H. y STIERLI, Martino (eds.) (2008). *Las Vegas studio: images from the archive of Robert Venturi and Denise Scott Brown.* Zürich: Scheidegger & Spiess.

TAVARES, A. y BANDEIRA, P. (eds.) (2011). *Eduardo Souto de Moura. Atlas de parede. Imagens de método.* Porto: Dafne.

TRILLO, J. L. (2011). "Reflexiones de un observador" en *La mirada atenta.* Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, p. 13-18.

UNIVERSIDAD POLITÉCNCA DE CATALUÑA (2017). *Concurso Internacional de fotografía de Luz Artificial, 3ª Edición*. <https://www.upc.edu/concursllumartificial/es/resultados> [Consulta: 9 de septiembre de 2017]

VALERO, E. (2004). *Ocio peligroso. Introducción al proyecto de arquitectura.* Valencia: General de ediciones de arquitectura.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE FOTOGRAFÍA

Congreso Internacional sobre Fotografía
UPV, 5 y 6 octubre 2017

Doi: http://dx.doi.org/10.4995/CIFo17.2017.6693
ISBN: 84 ISBN: 978-84-9048-604-7

Panorama de las enseñanzas de fotografía en la facultad de Bellas Artes de Madrid. UCM. 1979-2017

Luis Castelo Sardina

Universidad Complutense de Madrid. lcastelo@ucm.es

Abstract

The development of photography teaching at university, albeit late to initiate in our country, now enjoys a strong presence within different degree courses offered at the faculty of Fine Arts. Even so, there is still some way to go, not only in terms of recognition of this specific field of knowledge but also in the creation of new undergraduate and postgraduate photography courses. The wider academic environment has certain limitations too, with a shortage of specialized academic publications and research groups to perform studies, ranging from the history of national and international photography, essays, conservation, cataloguing, language and technique. Nor is there a critical reflection about how to teach photography, which is something we should consider given the huge technological changes that have taken place in recent years.

Keywords: *Photography, Education, University, History, Art.*

Resumen

La evolución en las enseñanzas de la fotografía en el ámbito universitario, aunque tardía en nuestro país, goza en este momento de una implantación importante en los diversos grados de las facultades de Bellas Artes. Aun así, el camino que queda por recorrer es todavía importante, no sólo en el reconocimiento de un área de conocimiento específica, sino también en la creación de nuevos grados y posgrados en fotografía. El entorno académico tampoco es muy favorable, ya que faltan publicaciones especializadas y grupos de investigación que favorezcan los estudios en esta área tanto desde la historia de la fotografía, tanto nacional como internacional, como en ensayos, conservación, catalogación, lenguaje o técnica. Tampoco existe una reflexión profunda sobre cómo enseñar fotografía, algo que deberíamos plantearnos como consecuencia de los enormes cambios tecnológicos de los últimos años.

Palabras clave: *Fotografía, educación, universidad, historia, arte*

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Introducción

En 1978 se produce la transformación de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando en Facultad de Bellas Artes, quedando integrada dentro de los estudios universitarios de la Universidad Complutense de Madrid. Casi al mismo tiempo, 1979, las asignaturas de Fotografía se incorporan a las enseñanzas de oficiales en Bellas Artes. Aunque en un principio la fotografía se pensó como una materia de "servicios" a otras materias tradicionales como la pintura o la escultura, rápidamente adquirió peso propio y pudo distanciarse de ese carácter secundario que se le pretendía dar.

Las asignaturas de Fotografía han ido pasando, desde la fecha de su incorporación, por sucesivos planes de estudio. Nunca hemos tenido troncalidad y siempre han sido asignaturas optativas, excepto en los primeros cursos y solamente en el periodo en que estaban vigentes las licenciaturas formó parte de una especialidad llamada Artes de la Imagen. Si se han ido manteniendo a lo largo de estos años ha sido gracias a la enorme demanda que siempre han tenido por parte de los estudiantes.

Aun en la actualidad no existe, en el catálogo del Ministerio, un área de conocimiento específica en Fotografía, lo que hace que estemos incluidos en el área de conocimiento tan peculiar como Dibujo. Siendo este tema de urgente modificación especialmente con motivo de las reestructuración que están sufriendo numerosa facultades de nuestro país.

En la actualidad las asignaturas de fotografía están presentes en todos los grados que impartimos: Bellas Artes, Diseño y Conservación y restauración de bienes culturales, así como en los másteres de Diseño y de Investigación, Arte y Creación

Los trabajos fin de grado y fin de máster, así como el aumento del número de tesis inscritas y leídas sobre estos temas, reflejan claramente la tendencia e interés, cada vez mayor en la fotografía, vista esta desde los distintos prismas de cada uno de los grados, pero la necesidad de tener un grado en fotografía o un máster oficial se hacen cada vez más imperiosa.

1. Historia de la enseñanza de la fotografía en España

A pesar de pensar que España tenía un gran atraso respecto a otros países europeos en cuanto a la implantación de enseñanzas de fotografía en el ámbito panorama educativo, lo cierto es que ya en el año 1904 se incluye como disciplina en la enseñanza pública y privada de nuestro país. Quizás lo más peculiar es que esta primera incorporación se llevase a cabo dentro de los estudios de "la Escuela Superior de Guerra siguiendo el modelo de otros países como Bélgica, Austria, Alemania, Inglaterra, Francia y Japón, donde ya se estudiaba desde 1895" (SÁNCHEZ-VIGIL, 2016). Pero lo más sorprendente es que formase parte de la Educación Física, la Equitación o la Esgrima y que se impartiese *"las tardes de las vísperas de fiesta"* [1]

Según describe Sánchez-Vigil en su tesis doctoral: "La aplicación de la fotografía a la docencia es uno de los temas menos investigados. En marzo de 1910 la Escuela de Caminos incorporó a sus estudios una asignatura en la que se enseñaba el manejo de los aparatos fotográficos, el revelado y positivado, una iniciativa de los profesores del centro y en especial del ingeniero jefe del laboratorio, Antonio Sonier, aficionado a la estereoscopía." [2]

En 1916, por Real Orden del Ministerio de Orden Público y Bellas Artes, se creará en Granada la primera Escuela Oficial de Fotografía dirigida por Manuel Torres Molina.[3] Esta escuela quedó integrada dentro de la Escuela de Artes y Oficios de Granada, con el título de taller de Fotografía Artística, en la que Manuel Torres Molina impartiría docencia hasta 1953. Ese mismo año la fotografía se consideraría, por primera vez, asignatura universitaria cuando la Escuela Oficial de Periodismo la ofreció en el I Curso de Periodistas Gráficos.[4] (SÁNCHEZ-VIGIL, MARCOS-RECIO, OLIVERA-ZALDUA, 2014).

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

2. El presente de la facultad de Bellas Artes

En el año 1970 la Ley General de Educación convirtió las Escuelas Superiores de Bellas Artes en facultades. Según el Real Decreto de 14 de abril de 1978: "Las Escuelas de Barcelona, Bilbao, Madrid, Sevilla y Valencia se transformarán en Facultades universitarias, con la denominación de Facultades de Bellas Artes." En esa fecha la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando se incorporó a la Universidad Complutense.

Será por tanto, en el año 1978, cuando se produce la transformación de la Escuela de Bellas Artes en Facultad integrándose dentro de los estudios universitarios oficiales de la Universidad Complutense. Casi al mismo tiempo, en 1979, las asignaturas de Fotografía se incorporan a las enseñanzas de oficiales en Bellas Artes. Aunque en un principio la fotografía se pensó como una materia que estuviese al servicios de otras asignaturas tradicionales como la pintura o la escultura, rápidamente adquirió peso propio y pudo distanciarse de ese carácter secundario que se le pretendía dar.

En la actualidad, y dentro ya del EEES (Espacio Europeo de Educación Superior) se determinará una revisión del plan de estudios de Bellas Artes con la creación de tres títulos de grado: Bellas Artes, Diseño y Conservación y Restauración. El grado en Bellas Artes se empezó a impartir en el curso 2009-2010, los otros dos se pondrían en marcha durante el curso 2011-2012. El Libro Blanco para el diseño de titulaciones vinculadas a Bellas Artes contemplaba también la futura creación de una nueva área de conocimiento vinculada a la fotografía y al vídeo, aunque de momento siguen sin crearse, estado integradas estas en el área de conocimiento Dibujo, algo que muchos de nosotros seguimos sin comprender. Por otro lado, las asignaturas de fotografía nos las podemos encontrar en departamentos tan dispares como Dibujo, Pintura, Historia o Escultura, y con nombres tan pintorescos como Dibujar con luz como sucede en la facultad de Bellas Artes de Murcia.

A día de hoy existen 21 facultades públicas y privadas en España que imparten grados en Bellas Artes, Diseño y Conservación y restauración de bienes culturales y parece que la oferta va a seguir aumentando debido a la alta demanda que tienen estos grados.

3. La Fotografía en la Facultad de Bellas Artes UCM

La asignatura de Fotografía se incorporaría a los planes de estudio de la licenciatura en Bellas Artes en el año 1979. Fue introducida e impartida en esas fechas por los profesores Joaquín Perea González y José Fernández Oyarzabal. Pocos años después se incorporarían los profesores Cristina García Rodero, Matilde Múzquiz, Antonio Bueno y Pedro Saura, estos dos últimos catedráticos. En el año 1990 y 1991 se incorporarían los profesores Luis Castelo y Valentín Sama respectivamente. Con posterioridad, y debido al aumento del número de grupos y grados entrarían a formar parte los profesores: Toya Legido e Itziar Ruiz como profesores titulares y Rafa Trobat como profesor contratado doctor, el profesor colaborador Francisco Holgado, así como los profesores asociados: Carlos Fernández Villasante, Carlos Blanco, Lucía Moreno Diz, y Pablo Álvarez Couso.

Las asignaturas de Fotografía han ido pasando desde la fecha de su incorporación por sucesivos planes de estudio dentro de la facultad de Bellas Artes y casi siempre han estado en un segundo plano. Nunca hemos tenido troncalidad y siempre han sido asignaturas optativas, excepto en los primeros cursos que han sido obligatorias. Si se han ido manteniendo a lo largo de estos años ha sido gracias al prestigio que tienen estas asignaturas y a la enorme demanda que siempre han tenido por parte de los estudiantes.

4. La Fotografía en los Grados de la Facultad de Bellas Artes

En los nuevos títulos de Grado la fotografía está presente en todos ellos (Bellas Artes, Diseño y Conservación y Restauración de bienes culturales) pero con una disminución importante de carga lectiva, en muchos casos de

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

más del 50% ya que se ha pasado de tener asignaturas anuales de 12 créditos a asignaturas semestrales de 6 créditos. Lo cierto es que esa pérdida de carga lectiva ha provocado una disminución de los contenidos que se venían impartiendo hasta ahora, lo que incentivará en un futuro la aparición de Másteres o Títulos Propios especializados para suplir las carencias provocadas por los nuevos planes de estudio. El aspecto negativo de esta tendencia es que dichos estudios de posgrado son considerablemente más caros que los grados, lo que provocará que solamente aquellos estudiantes con disponibilidad económica podrán cursarlos.

Actualmente la plantilla de profesores que imparten las diferentes asignaturas de fotografía de los 3 Grados la forman 10 profesores, con un total de 8 asignaturas y 26 grupos repartidos por diferentes grados y cursos así como dentro de los dos másteres existentes en el centro. Todos ellos hacen un total de 26 grupos con 850 alumnos aproximadamente. Esto da idea del interés creciente por estas asignaturas y la responsabilidad que tenemos de impartir unas materias con calidad para el alumnado.

5. La Fotografía en los Posgrados

En la actualidad no existe ningún máster ni título propio específico de fotografía en la Facultad de Bellas Artes de Madrid. Al menos está presente como asignatura tanto en el máster en Investigación, Arte y Creación, como en el máster de Diseño.

También hay que decir que tampoco existe ningún Máster Oficial en fotografía en ninguna universidad española. Sí podemos encontrar un prestigioso Título de Máster Propio en la Universidad Politécnica de Valencia titulado: Fotografía, Arte y Técnica y dirigido por Ana Teresa Ortega que cumple con buena parte de las necesidades de estos estudiantes, pero que no les permite el acceso a estudios de doctorado ni a la investigación.

Pienso que existe un abuso de la palabra máster en el panorama educativo español y que habría que regularlo de un modo más exhaustivo, ya que induce a confusión a los estudiantes que buscan este tipo de estudios. De todos es conocido el gran número de centros privados, en su mayoría academias, que usan esta denominación como reclamo, cuando los estudios que ofrecen no tienen ni la supervisión ni el aval de las agencias estatales ni el respaldo de ninguna universidad, aunque esto último es lo que están intentando hacer la mayoría adscribiéndose a algún centro universitario que les avale. Para lo único que capacitan estas academias, aunque tampoco es desdeñable, es para el ejercicio profesional como fotógrafo y, en el mejor de los casos, para desenvolverse en el mercado del arte. Todo ello provoca un panorama de falso aumento de dichos estudios a un nivel superior sin serlo realmente.

Los trabajos fin de grado y fin de máster, así como el aumento del número de tesis inscritas y leídas sobre fotografía reflejan claramente una tendencia e interés cada vez mayor por este tema. Por ello, la necesidad de tener un grado o un máster oficial en fotografía se hace cada vez más imperiosa, por ello creo que la oportunidad de debatir sobre estos temas a nivel nacional es de suma importancia para poder establecer acuerdos y estrategias que nos puedan beneficiar a todos los implicados de una u otra manera en la enseñanza de la fotografía en España.

6. La investigación en el ámbito de las Bellas Artes y en Fotografía

Las vías fundamentales para la investigación en el ámbito de las Bellas Artes y en especial en Fotografía son tres:

1.- Realización de tesis doctorales.

2.- Realización de proyectos de investigación y pertenencia a grupos de investigación.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

3.- Publicaciones en revistas especializadas.

La realización de tesis doctorales es una de las vías para adentrarse en el camino de la investigación y realizar investigación en fotografía. Podemos llegar a ello después de haber cursado los estudios correspondientes de posgrado.

"Los estudios de Doctorado en España tienen como finalidad la formación avanzada del estudiante en las técnicas de investigación. Están divididos en dos ciclos: uno de estudios de, al menos, 60 créditos que puede ser parte del ciclo de máster; y otro de investigación que culmina con la defensa pública de un trabajo de investigación original (la tesis doctoral), por parte del estudiante."[5]

En este momento, el interés por la realización de tesis sobre fotografía va en aumento, pero aún estamos lejos de otras áreas del ámbito artístico como pintura o escultura. Tal y como podemos ver a continuación en el directorio Cibernetia de tesis doctorales leídas entre los años 1986 y 2004 en Teoría, análisis y crítica de las Bellas Artes hay un total de 1.636 tesis leídas, de las cuales 90 tesis se realizaron sobre fotografía, es decir el 5% de las mismas.

Teoría análisis y crítica de las Bellas Artes 1986-2004:[6]

Artes decorativas 22 tesis

Cinematografía 133 tesis

Danza y coreografía 4 tesis

Dibujo y grabado 238 tesis

Escultura 273 tesis

Estética de las Bellas Artes 104 tesis

Fotografia 90 tesis

Música y musicologia 147 tesis

Pintura 413 tesis

Restauración de obras de arte 41 tesis

Teatro 171 tesis

Por otro lado, nos encontramos con las bases Teseo[7], Dialnet[8] y Cisne[9] que nos ofrecen datos desde 1986 hasta 2016. La búsqueda, sin ser completa, se ha realizado empleando los términos: fotografía y fotográfico, pero naturalmente hay tesis con temática fotográfica en donde dichos términos no figuran en el título y se han podido quedar fuera del recuento. Aun así, estas bases de datos nos informa de la lectura de 177 tesis[10] doctorales de Fotografía en las diferentes universidades públicas españolas como la Universidad Complutense de Madrid, la Universidad de Barcelona, la Politécnica de Valencia, la Universidad del País Vasco, Universidad de Castilla la Mancha, la Universidad de Salamanca, la Universidad de Sevilla, la Universidad de la Laguna, la Universidad Autónoma de Madrid, la Universidad de Zaragoza, la Universidad de Málaga, etc.

De las 177 tesis de fotografía encontradas, 28 fueron en la Universidad Complutense de Madrid repartidas entre las facultades de Bellas Artes, Ciencias de la Información, Historia y Filosofía. De estas, 19 se leyeron en la Facultad de Bellas Artes, lo cual es un dato relevante ya que suponen el 67% de las tesis de fotografía leídas en la UCM.

La otra vía de investigación posible en el ámbito artístico universitario es la pertenencia a un grupo de investigación para poder desarrollar trabajos de investigación reconocidos y evaluables por las correspondientes

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

agencias como la Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación (ANECA)[11]. Los grupos de investigación validados deben cumplir una serie de requisitos establecidos en la normativa de grupos de investigación de la UCM tales como, características que debe tener el director y su dedicación, así como los miembros del grupo y su composición y el número de doctores que lo componen así como de miembros externos de la complutense si los hubiese. La pertenencia a un grupo de investigación se hace prácticamente imprescindible a la hora de realizar proyectos financiados que de otra manera serían imposibles de ejecutar.

Según la Conferencia de Decanos de las facultades de Bellas Artes del Estado Español que se hizo en el 2011, se puede hablar de los diferentes tipos de producción científica desde tres perspectivas que creemos dan amplitud y transversalidad de enfoque a la hora de abordar el fenómeno artístico:

• Investigación basada en el proyecto.

• Investigación basada en la práctica artística.

• Investigación basada en el pensamiento.

La finalidad de estas nuevas perspectivas ha sido la de crear las herramientas que en el futuro han de servir para fomentar la producción científica de calidad susceptible de ser evaluada. "Para ello se han hecho revisiones de los distintos tipos de producción científica que se generan en el ámbito artístico y que son susceptibles de ser sometidos a evaluación. A partir de ahí, se ha constatado que las áreas tradicionales (Dibujo, Escultura y Pintura) no responden a la realidad actual. Por ello se ha propuesto una estructura más coherente con el desarrollo de las distintas actividades que se generan en el contexto de la producción artística: Arte, Audiovisuales, Diseño y Conservación y restauración del patrimonio.

A partir de este mapa, se ha creado un catálogo consensuado de aportaciones extraordinarias que no existía y que ha sido ratificado posteriormente por el conjunto del profesorado de las facultades de Bellas Artes."[12]

En esta nueva estructura la fotografía ha quedado integrada en el campo del Arte, algo que veníamos demandando desde hace muchos años y que en la actualidad, más que nunca, tiene más razón de ser: la incorporación de la fotografía como un arte más con un lenguaje específico y diferenciado pero integrado con las mismas atribuciones que el resto de las materias artísticas.

En la actualidad en la Universidad Complutense hay 569 grupos de investigación de los cuales 18 de ellos están o pertenecen a la facultad de Bellas Artes. Pero también hay que decir que sólo hay un grupo de investigación específico de fotografía, el Grupo Fotografía y Documentación (FOTODOC) de la Facultad de Ciencias de la Documentación y dirigido por Juan Miguel Sánchez Vigil. También nos vamos a encontrar con dos en Bellas Artes donde aparece la palabra fotografía en sus líneas programáticas. Estos son el grupo Arte, Ciencia y Naturaleza, dirigido en la actualidad por Jaime Munárriz y Paris Matia, y el grupo Arte Paleolítico dirigido por Pedro Saura profesor de fotografía en nuestra facultad. Y podemos encontrar otros 4, repartidos entre Ciencias de la Información, Geografía e Historia y Filosofía, en donde también podemos encontrar entre sus líneas de investigación la palabra fotografía, pero como podemos ver a continuación, en su resumen de objetivos poco tienen que ver con el tema.

- Grupo de investigación: Arte, ciencia y naturaleza (Fac. de Bellas Artes)

Líneas de investigación: biodiversidad y creación artística profundización en la relación entre naturaleza y arte, tanto para la fundamentación de sus estructuras (ergonomía, biónica, proporciones áureas), como de los universos simbólicos propios de la creación artística.; análisis y representación. El dibujo para la descripción científica investigación acerca del modo de optimizar el dibujo como medio de representación científica; herramientas digitales para el conocimiento de la naturaleza. Procesos de creación, análisis, tratamiento y control de imágenes fotográficas. Procesamiento digital, proyecciones y presentaciones. Técnicas de impresión soportes y formantes.; el paisaje como material de creación relaciones entre la naturaleza y las propuestas

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

artísticas actuales. La intervención artística en el espacio físico natural.; representación tridimensional morfológica y expresiva de la cabeza y rostro humanos. Construcción de una herramienta multifuncional tanto para la plástica como para la identificación, capaz de infinitas variantes en lo referido al cráneo y faz humanos.; sistemas multivisión y entornos interactivos. Exploración de las nuevas posibilidades de los sistemas multivisión, su capacidad de integración de medios, incorporación de imagen en movimiento y posibilidades de interacción con el usuario en tiempo real.; representación visual de conceptos matemáticos y simulación de procesos emergentes. Vida artificial, fenómenos de sincronización descentralizada, algoritmos recursivos, complejidad, caos.

- Grupo de investigación: Arte Paleolítico. Fac. de Bellas Artes)

Líneas de investigación: Arte paleolítico; Antropología; Fotografía.

- Grupo de investigación: Figuración, representación e imágenes de la arquitectura. Del siglo XVIII al XXI

Líneas de investigación: Arquitectura, ciudad, sistemas de representación, género, representación arquitectónica, escenografía, fotografía de arquitectura, cine, escultura, tratados de arquitectura, figuración arquitectónica, grabados de arquitectura, litografías de arquitectura, dibujos de arquitectura, pinturas de arquitectura, modelos, maquetas arquitectónicas, utopías, juegos.

- Grupo de investigación: Fotografía y Documentación (FOTODOC) (Fac. de Ciencias de la Documentación)

Líneas de investigación: Documentación fotográfica; tratamiento y análisis documental; gestión de fondos y colecciones fotográficas; herramientas de difusión y consulta web; tecnologías de la información y la documentación; patrimonio documental; patrimonio fotográfico.

- Grupo de investigación: Historia y estructura de la comunicación y del entretenimiento (Ciencias de la información)

Líneas de investigación: Historia, estilo y nuevas tendencias en Comunicación Audiovisual; Historia del Entretenimiento; Historia de la Comunicación Social; Historia y televisión.

- Grupo de investigación: La Europa de la escritura. Grupo de investigación interdisciplinar e internacional en torno a las relaciones entre la escritura y la imagen (Fac. Filosofía)

Líneas de investigación: Pensamiento estético; Escrituras de la intimidad y de la memoria; Relaciones entre escritura e imagen; La hibridación artístico-literaria en la creación contemporánea y sus reescrituras.

- Grupo de investigación: Imágenes de la memoria. El imaginario de la literatura hispanoamericana y sus antecedentes. Siglos XIX y XX. (Fac. de Filología)

Líneas de investigación: Memoria: poética de la identidad, novela testimonial, poética de la experiencia; Imagen: Teoría, identidad e imagen del cuerpo, fotografía y pintura, cine y teatro [13]

Como podemos ver, el panorama dentro de la investigación en fotografía dentro de la Universidad Complutense no es muy alentador.

7. Publicaciones de carácter científico en fotografía.

La otra vía para desarrollar investigación sería la publicación de artículos en revistas científicas de prestigio que estén indexadas. Pero también aquí tenemos dificultades importantes, ya que, según datos de Latindex[14] hay 28 títulos de fotografía en español de las cuales sólo 4 son españolas: FV, Papel Alfa. Cuadernos de fotografía, Photovisión y Revista internacional de cultura visual. De todas ellas, tan sólo la última está en activo.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

También según la agencia DICE[15] (Difusión y Calidad Editorial de las Revistas Españolas de Humanidades y Ciencias Sociales y Jurídicas) de las 137 publicaciones dedicadas a arte en general sólo 4 aparecen con estudios sobre fotografía: Scope. Estudios de Imagen, Revista Latente. Revista de historia y estética del audiovisual, Papel Alfa y Photovisión. Hay que tener en cuenta que de las 4 que aparecen, tanto Papel Alfa como Photovision han desaparecido. Sucede algo parecido al consultar Revistas Españolas de Ciencias Sociales y Humanidades (RESH)[16] en donde aparecen los criterios para valorar el perfil de calidad editorial de cada revista en el marco de la evaluación de las agencias como la ANECA. El resultado también es lamentable, de las 122 publicaciones del ámbito de las Bellas Artes aparecen 2 de fotografía, que ya han aparecido en otros listados, Papel Alfa y Photovisión, ambas desaparecidas hace años.

Habría que destacar también, a pesar de no aparecer en estas bases de datos, la aparición en 2012 de la revista Concreta, dedicada a las artes plásticas y visuales, con un equipo editorial formado por Nuria Enguita y Laura Vallés.

También aparece un curioso listado en el documento creado por la Conferencia de Decanos[17] en donde se habla sobre la actividad investigadora en Bellas Artes en España y se señala un listado de 123 revistas de arte de las cuales 11 son de fotografía, pero aunque esta compilación es representativa muchas de las revistas que aparecen o han desaparecido en la actualidad o no están en los listados Latindex por carecer muchas de ellas de algunos de los criterios para formar parte de ellas, como carecer de evaluadores por pares o de consejo científico o editorial. Sin embargo, algunas de ellas son revistas muy prestigiosas a nivel internacional.

Aperture

C International Photo Magazine*

Exit Book

Exit Express

Fancine 10x15 de arte y fotografía contemporánea*

FV-Photo Video Actualidad*

History of Photogaphy

Luna Cornea

Ojo de pez

Papel Alpha*

Universo fotográfico*

(*) Revistas desaparecidas en la actualidad

También, si consultamos los Sumarios ISOC - Ciencias Sociales y Humanidades, aparecen 2064 documentos al utilizar el término fotografía en la búsqueda, sin embargo si empleamos el término combinado de foto y fotografía arroja 615 documentos[18].

También resulta significativo el panorama en general de las publicaciones en Bellas Artes. Para ello me remito al artículo titulado *Análisis de las publicaciones del personal docente e investigador de las facultades españolas de Bellas Artes* [19] (PASTOR-RUIZ, TORRADO-MORALES, GIL-FELIPE, LORENZO-ESCOLAR, 2013) para darnos cuenta de que el panorama tampoco es muy halagüeño y que se lleva haciendo desde hace pocos años y que es consecuencia de los criterios marcados por la ANECA y la CNAI para la promoción del profesorado.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Por otro lado, si hacemos una búsqueda dentro de las revistas de ámbito internacional publicadas en inglés o francés nos encontramos algo parecido, ya que sólo hay 3 que tengan en su título la palabra Photography o Photographie.

Según el SJR (SCImago Journal & Country Rank)[20] dentro de la búsqueda de Artes Visuales a nivel internacional hay 183 entradas de las cuales sólo 6 se corresponden con revistas específicas de fotografía.

History of Photography[21] (UK) Editado por Taylor & Francis desde 1977.

Photographies[22] (UK) Editado por Taylor & Francis desde 2008

Etudes Photographiques[23] (Fr) Editado desde 1996 por la Société française de photographie.

Aperture[24] (USA) Editado desde 1952 por Aperture Foundation.

Discursos fotográficos[25] (Brasil). Editado por la Universidade Estadual de Londrina.

Photography and Culture[26]. Editado por Taylor & Francis desde 2008

Estos datos no significan que no haya publicaciones de fotografía a nivel internacional pero sí que hay muy pocas que cumplan con los requisitos que marcan las instituciones que abalan a una publicación de carácter científico, y eso restringe notablemente el ámbito de actuación de los investigadores en fotografía que están vinculados a las universidades. También es cierto que hay publicaciones de carácter más generalista o del ámbito de las artes plásticas, artes visuales o historia y crítica del Arte que están publicando artículos de fotografía y que están cumpliendo con esos requisitos de carácter científico antes mencionados. También hay que decir que cada vez nos encontramos con más y por lo tanto el panorama está cambiando de forma positiva.

Conclusiones

La implantación de la fotografía en la universidad española ha sido tardía pero fructífera a pesar de las dificultades de integración en un ámbito, a veces tan cerrado, como las Bellas Artes tradicionales. En la actualidad creo que aun estando a la par con el resto de materias artísticas tradicionales sigue tocando explicar y justificar determinadas necesidades que siguen siendo poco comprendidas.

Considero del todo necesario que exista un área de conocimiento propia para poder seguir avanzando en la integración de nuestros estudios. El que sigamos perteneciendo a un área como Dibujo es del todo arcaico y fuera de la realidad que estamos viviendo en la actualidad.

Me parece fundamental la creación de revistas especializadas de fotografía que cumplan con los criterios de calidad de cualquier publicación científica, pero también es verdad que algunos de esos criterios no se ajustan sobre todo a la investigación en lo que a producción artística se refiere. Esto facilitaría la difusión y favorecería la visibilización de trabajos interesantes que muchas veces se encuentran dispersos por publicaciones de otros ámbitos como sociología, historia, didáctica o filosofía.

En el caso de la facultad de Bellas Artes de la UCM la fotografía se ha integrado de modo natural tanto en los grados que se imparten como en los posgrados, aunque se hace necesario y urgente la creación de un máster oficial en fotografía, de este modo evitaremos la sangría de estudiantes formados en nuestra facultad que se dispersan en másteres privados que luego se jactan de haberlos formado ellos.

Por último, me parece necesario que se creen más grupos de investigación específicos en fotografía de donde saldrán las futuras tesis e investigaciones que completen las carencias actuales en lo que a fotografía se refiere. Solamente con la revisión de los fondos fotográficos que existen en la Complutense, muchos de ellos inéditos,

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

desconocidos o simplemente que no se les ha dado valor, habría trabajo para varias generaciones de investigadores.

REFERENCIAS

[1] SÁNCHEZ-VIGIL, J. M. (2016). *Kâulak vida y obra del fotógrafo artista. Antonio Cánovas del Castillo Vallejo (1862-1933)* Tesis doctoral. Universidad de Castilla la Mancha.. Pág. 125

[2] IBÍDEM. Pág.: 133. Citado en: Uno (1910). "*El problema profesional en Madrid*", en La Fotografía, julio, pp. 297-300

[3] SÁNCHEZ-VIGIL, J. M.; MARCOS-RECIO, J. C.; OLIVERA-ZALDUA, M. (2014). "*Tesis doctorales sobre fotografía en la universidad española. Análisis de la producción y dirección (1976-2012)". Revista Española de Documentación Científica*, 37(1): e034. doi: http://dx.doi.org/10.3989/redc.2014.1.1073. Pág.2.

[4] IBIDEM

[5] http://www.mecd.gob.es/italia/dms/consejerias-exteriores/italia/Estudiar/El-sistema-universitario-espa-ol2/El%20sistema%20universitario%20espa%C3%B1ol.pdf [Consulta: 12/09/2017]

[6] CIBERNETIA. *Directorio de tesis doctorales y de postgrado*. http://www.cibernetia.com/tesis_es/ [Consulta: 17/08/2017]

[7] MINISTERIO DE EDUCACIÓN CULTURA Y DEPORTE. *Base de datos de Tesis Doctorales (TESEO)* https://www.educacion.gob.es/teseo/irGestionarConsulta.do;jsessionid=0CF7E569B3B9E89E9DB86BE2A7FE95D4 [Consulta: 17/08/2017]

[8] FUNDACIÓN DIALNET. Universidad de la Rioja. http://dialnet.unirioja.es/ [Consulta: 17/08/2017]

[9] UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID. *Catálogo CISNE* http://cisne.sim.ucm.es/ [Consulta: 17/08/2017]

[10] Según los datos aportados por VIGIL y OLIVEIRA, entre 1976 y 2012 es de 275 tesis de fotografía. En cualquier caso, para un análisis más exhaustivo sobre el tema conviene ver la publicación: Sánchez-Vigil, J. M.; Marcos-Recio, J. C.; Olivera-Zaldua, M. (2014). *Tesis doctorales sobre fotografía en la universidad española. Análisis de la producción y dirección (1976-2012).* Revista Española de Documentación Científica, 37(1):e034.

También según datos recopilados por VIGIL, OLIVEIRA y MARCOS, entre el año 2013 y 2016 se leyeron en las universidades españolas 96 tesis de fotografía en distintas áreas. Ver el artículo: OLIVERA ZALDUA, M.; SÁNCHEZ VIGIL, J. M.; MARCOS RECIO, J.C. "*Análisis de las tesis doctorales sobre fotografía en la universidad española (enero de 2013–marzo de 2016)".* // Ibersid. 10:2 (2016) 13-20. ISSN 1888-0967.

[11] AGENCIA NACIONAL DE EVALUACIÓN DE LA CALIDAD Y ACREDITACIÓN (ANECA) http://www.aneca.es/ [Consulta: 17/08/2017]

[12] Indicadores para la evaluación de la actividad investigadora en los ámbitos de Bellas Artes. Conferencia de Decanos de las facultades de Bellas Artes del Estado Español. Dic.2011

[13] UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID. *Grupos y líneas de investigación* (http://www.ucm.es/grupos). [Consulta: 14/08/2017]

[14] LATINDEX. *Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal*. http://www.latindex.unam.mx/ [Consulta: 14/08/2017]

[15] DICE. *Difusión y Calidad Editorial de las Revistas Españolas de Humanidades y Ciencias Sociales y Jurídicas* http://epuc.cchs.csic.es/dice/index.php [Consulta: 14/08/2017]

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

[16] RESH. *Revistas Españolas de Ciencias Sociales y Humanidades*. http://epuc.cchs.csic.es/resh [Consulta: 14/08/2017]

[17] *Indicadores para la evaluación de la actividad investigadora en los ámbitos de Bellas Artes.* Conferencia de Decanos de las facultades de Bellas Artes del Estado Español. Diciembre 2011. Págs. 15-22

[18] CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS. CSIC. *Bases de datos Bibliográficas del CSIC* http://bddoc.csic.es:8080/inicioBuscarSimple.html;jsessionid=00D31E1B35AF700C1D90AEDDFA85D6D1?estado_formulario=show&bd=ISOC&tabla=docu. [Consulta: 29/08/2017]

[19] PASTOR-RUIZ, F.; TORRADO-MORALES, S.; GIL-FELIPE, J.I.; LORENZO-ESCOLAR, N. (2013). "*Análisis de las publicaciones del personal docente e investigador de las facultades españolas de Bellas Artes"*. Revista Española de Documentación Científica, 36 (3): en009. doi: http://dx.doi.org/10.3989/redc.2013.3.961.

http://redc.revistas.csic.es/index.php/redc/article/view/811/981 [Consulta: 29/08/2017]

[20] SCIMAGO JOURNAL & COUNTRY RANK (SJR) http://www.scimagojr.com/ [Consulta: 28/08/2017]

[21] TAYLOR & FRANCIS ONLINE. History of Photography http://www.tandfonline.com/toc/thph20/current#.UpEJANJWx8E [Consulta: 29/08/2017]

[22] TAYLOR & FRANCIS ONLINE. *Photographies* http://www.tandfonline.com/action/journalInformation?show=aimsScope&journalCode=rpho20 [Consulta: 29/08/2017]

[23] ÉTUDES PHOTOGRAPHIQUES. *Société française de photographie*. http://etudesphotographiques.revues.org/ [Consulta: 29/08/2017]

[24] APERTURE FUNDATION. *Aperture Magazine*. http://aperture.org/ [Consulta: 29/08/2017]

[25] UNIVERSIDADE ESTADUAL DE LONDRINA. *Discursos fotográficos*. http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos. [Consulta: 29/08/2017]

[26] TAYLOR & FRANCIS ONLINE. *Photography and Culture*. http://www.tandfonline.com/toc/rfpc20/current. [Consulta: 29/08/2017]

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE FOTOGRAFÍA

Cngreso Internacional sobre Fotografia
UPV, 5 y 6 octubre 2017

Doi: http://dx.doi.org/10.4995/CIFo17.2017.6741
ISBN: 978-84-9048-604-7

Veinte años de docencia de la fotografía. Estudio de caso: Escuela de Arte de Huesca

María José Gutiérrez Lera, María Cañas Aparicio, María Adelaida Gutiérrez Martín y Virginia Espa Lasaosa
Departamento de Fotografía y Audiovisuales de la Escuela de Arte de Huesca

Abstract

The Professional studies of Higher Degree in Photography belongs to the artistic professional family of Graphic and Audiovisual Communication and it is part of the Spanish state educational system. This paper presents an overview of the evolution of these studies on photography in the Arts and Design Schools.

Our well stablished professional career has come across technological and legislative changes that have marked the adaptation of teaching to continuous challenges. Aspects such as the application of active methodologies; Project-based learning; Constant references to theoretical and historical issues as well as to contemporary debates on photography; Innovation in evaluation processes and individualized monitoring are incorporated into our teaching and facilitate the acquisition of competences according to upcoming curricular, professional and artistic requirements.

The training we provide stresses thinking about photography as a process consubstantial to our current society. Through the accreditation in the Erasmus+ Program, our students have also the possibility to insert in the labor market.

From our own perspective, photography is not only an artistic discipline or a professional occupation, but conforms a whole way of life. That is what we try pass on in our classrooms year after year

Keywords: *methodology, assessment, progress, projects, teaching experience, skills, state school, Erasmus+, arts, technology.*

Resumen

El Ciclo Formativo de Grado Superior en Fotografía pertenece a la familia profesional artística de Comunicación Gráfica y Audiovisual y forma parte del sistema educativo español público. Presentamos un panorama de la evolución de los estudios sobre fotografía en las Escuelas de Artes Plásticas y Diseño.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Nuestra sólida trayectoria ha pasado por cambios tecnológicos y legislativos que han marcado la adaptación de la docencia a continuos retos. Aspectos como la aplicación de metodologías activas; el aprendizaje basado en proyectos; las referencias a cuestiones teóricas e históricas, así como a los debates contemporáneos en torno a la fotografía; la innovación en los procesos de evaluación y el seguimiento individualizado se incorporan a nuestra didáctica y facilitan la adquisición de competencias de acuerdo a las nuevas exigencias curriculares, profesionales y artísticas.

La formación que impartimos insiste en la reflexión sobre el proceso fotográfico como un hecho consustancial a la sociedad actual. A través de la acreditación en el Programa Erasmus+, nuestros estudiantes ven favorecida su inserción en el mercado laboral.

Desde nuestra perspectiva, la fotografía no sólo es una disciplina artística o profesional, sino que constituye un modo de vida. Eso es lo que intentamos transmitir año tras año en nuestras aulas.

Palabras clave: *metodologías, evaluación, evolución, proyectos, experiencia docente, competencias, pública, Erasmus+, arte, tecnología.*

1. Introducción: Breve recorrido por la historia de las Escuelas de Arte en España

La enseñanza de la fotografía en España siempre ha estado ligada a las comúnmente conocidas como Escuelas de Arte. Desde el siglo XIX, estos centros han venido impartiendo conocimientos teóricos, técnicos y prácticos de fotografía, bien fuera como taller, como módulo o como titulación específica.

Los antecedentes de las enseñanzas de las artes plásticas se remontan a la tradición artesana de los gremios desde finales del Medioevo hasta el Renacimiento. Los primeros centros para la enseñanza de las artes se fundan en España a finales del siglo XVIII, coincidiendo con los ideales defendidos por la Ilustración. Estas nuevas escuelas surgidas por iniciativa de las Sociedades Económicas de Amigos del País y de las Reales Fábricas y los Consulados van desplazando al sistema de formación gremial propio del Antiguo Régimen.

Las Escuelas de Artes y Oficios[1] nacieron en España a últimos del siglo XVIII, creando talleres para la construcción de aparatos físicos y astronómicos, de grabado en metales y piedras finas, de relojería y de otros varios oficios y artes.

Señala Guereña[2] que «en 1810, la administración afrancesada de José Bonaparte, trató de instaurar en Madrid un Conservatorio de Artes a imagen y semejanza del *Conservatoire des Arts et Métiers*, fundado en París por la Convención en 1794 para la difusión de las artes y los oficios industriales. Este proyecto no llegó a hacerse realidad como consecuencia de los problemas de la Hacienda bonapartista y los sucesos de la Guerra de la Independencia, si bien sirvió de referencia a la hora de poner en marcha el Real Conservatorio de Artes en 1824». Estos hechos constituyen los primeros cimientos oficiales de las enseñanzas artísticas.

1 Texto recogido en la exposición del Real Decreto, publicado en el Boletín Oficial de Madrid, de 17 de noviembre de 1886. España. Real Decreto. Boletín Oficial de la provincia de Madrid, 17 de noviembre de 1886, núm. 275, p. 1-3.

2 GUEREÑA, J. L. (2000). La formación técnica en la primera mitad del siglo XIX. El Conservatorio de Artes" en *La Revolución Francesa y su influencia en la educación en España*, UNED, 223-255.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

La Constitución española de 1812 dedica su Título IX «De la instrucción pública» a la educación, sentando las bases para el establecimiento del sistema educativo español, en el que el estado tiene que desarrollar su organización, financiación y control. España se encuentra en un contexto social que demandaba una enseñanza artística profesionalizada. La Ley de 9 de septiembre de 1857[3], conocida como Ley Moyano, estableció una ordenación general de todas las enseñanzas del sistema educativo español: los estudios, los establecimientos de enseñanza, el profesorado, así como las instancias de administración y gobierno de la instrucción pública. Normativamente, las enseñanzas artísticas han estado presentes en nuestro ordenamiento jurídico desde la promulgación de esta Ley.

Por Real Decreto de 6 de noviembre de 1886, se aprueba el reglamento de la Escuela Central de Madrid[4] y se crean siete Escuelas de Distrito[5], segregándolas del Conservatorio de Artes. En su artículo 1° establece que «la Escuela de Artes y Oficios de Madrid, incorporada actualmente al Conservatorio de Artes y Oficios, queda separada, constituyendo un establecimiento de enseñanza independiente de aquél. Se denominará Escuela de Artes y Oficios Central y se compondrá de 10 secciones». En su artículo 3° apunta que «las enseñanzas se dividen en orales, gráficas, plásticas y prácticas» y se contempla la formación en talleres de diversas disciplinas.

El Real Decreto de 20 de agosto de 1895[6] rehace el plan de cada una de las enseñanzas de artes y oficios y establece su reglamento. Se consideran dos niveles para las enseñanzas de artes y oficios: el general o grado elemental y el profesional. En ellos se contemplan las prácticas de taller, como en disposiciones anteriores, y se hace mención al taller práctico de Fotografía artística.

Mediante Real Decreto de 4 de enero de 1900[7], se refunden las antiguas Escuelas de Bellas Artes y las de Artes y Oficios bajo la denominación de Artes e Industrias y se dispone su plan de estudios. Con el Real Decreto de 23 de septiembre de 1906[8] se plantearon reformas urgentes para simplificar la organización. En 1907, se produce un nuevo cambio en la designación de las escuelas[9] determinándose que «las antiguas escuelas provinciales de Bellas Artes y las de Artes y Oficios, refundidas por Real Decreto de 4 de Enero de 1900 bajo la denominación de Artes e Industrias, y las escuelas creadas después con el título de Superiores de Industrias y Superiores de Artes Industriales, se clasificarán, por su carácter y naturaleza, en dos grupos: Escuelas de Artes Industriales y Escuelas Industriales».

No será hasta 1910 cuando, mediante Real Decreto[10], las escuelas recobren su pasada denominación de Escuelas de Artes y Oficios, desvinculándose de las Escuelas Industriales. En su artículo 1º se indica que «las escuelas destinadas a la enseñanza técnica, artística e industrial en sus dos primeros grados, se dividirán en dos grupos: Escuelas de Artes y Oficios y Escuelas Industriales» y se fija el reglamento orgánico para ambas. En su artículo tercero se estableció que las enseñanzas y talleres, tanto de carácter general como de ampliación, se cursarían en las Escuelas de Artes y Oficios Artísticos.

3 España. Ley de Instrucción pública. *Gaceta de Madrid*, 10 de septiembre de 1857, núm. 1710, p. 1-3.

4 España. Real Decreto 6/1886 de la creación de la Escuela de Artes y Oficios Central de Madrid. *Gaceta de Madrid*, 6 de noviembre de 1886, núm. 310, Tomo IV, p. 377.

5 Alcoy, Almería, Béjar, Gijón, Logroño, Santiago y Villanueva y Geltrú.

6 España. Real Decreto. *Gaceta de Madrid*, 23 de agosto de 1895, núm. 235.

7 Real Decreto en el que se prueba el reglamento de las Escuelas de Artes Industriales. España. Real Decreto. *Gaceta de Madrid*, 10 de enero de 1900, núm. 10.

8 Real Decreto mediante el cual se reforman las Escuelas de Artes e Industrias.

9 Se establece mediante un Real Decreto. España. Real Decreto. *Gaceta de Madrid*, 9 de septiembre de 1907.

10 España. Real Decreto. *Gaceta de Madrid*, 28 de diciembre de 1910, núm. 362.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Apunta Salvador del Pozo[11] que «las Escuelas de Artes y Oficios se incorporan a la Dirección General de Bellas Artes, por Orden Ministerial de 1 de febrero de 1955, casi cuarenta años después, ya que la Dirección General de Bellas Artes y su sección de Enseñanzas Artísticas venía funcionando desde 1918».

Por Orden Ministerial de 8 de octubre de 1962[12], se estructuran los cursos que deberán realizar los alumnos en las Escuelas de Artes y Oficios Artísticos para gozar de los beneficios de Protección Escolar. Se determina que los estudios regulares comprenderán un curso preparatorio que será común para todas las secciones -Artísticas-Técnicas, Artísticas-Gráficas, Artes del Libro y Talleres artísticos-.

El Decreto 2127/1963[13], de 24 de julio, conocido como el Plan del 63, sobre la reglamentación de las Escuelas de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos, lista, como especialidades independientes, los estudios de «Decoración, Arte Publicitario, Diseño, Delineación y Trazado Artístico, Artes Aplicadas al Libro y Talleres de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos». En esta última sección se recoge la especialidad de Fotografía artística, por la que se obtiene el título de Graduado en Artes Aplicadas especialidad de Fotografía Artística, que será expedido por el Ministerio de Educación y Ciencia. Todos los cursos regulares del Plan de Estudios de 1963 comprenden tres cursos comunes, dos de especialidad y un examen de reválida. La normativa quedó definitivamente desarrollada por la Orden Ministerial de 27 de diciembre de 1963.

Por Real Decreto 799/1984[14], de 28 de marzo, se reguló la posibilidad de autorizar, mediante órdenes ministeriales, aquellas innovaciones y ensayos pedagógicos que tendiesen al perfeccionamiento de las enseñanzas artísticas, con vistas a la reforma y modernización general de sus planes de estudios. Se dispuso la conveniencia de introducir y evaluar modificaciones que actualizasen los cursos comunes y se aconsejó implantar nuevas titulaciones de carácter experimental. Se pretendía afinar y mejorar gradualmente el sistema educativo mediante el esbozo de nuevas técnicas pedagógicas y didácticas.

La Ley Orgánica 1/1990[15], de 3 de octubre, de Ordenación General del Sistema Educativo (LOGSE), en su artículo 38, precisa, como finalidad primordial de las enseñanzas artísticas, proporcionar a los alumnos una formación artística de calidad y garantizar la cualificación de los futuros profesionales de las artes. Dentro de estas enseñanzas, la Ley define, en el artículo 46, como de Artes Plásticas y Diseño aquellas que comprenden, entre otros, los estudios relacionados con las Artes Aplicadas y los Oficios Artísticos.

La Orden de 14 de febrero de 1991[16] regula, con carácter experimental, los Ciclos Formativos de Artes Plásticas y Diseño y autoriza su creación en Escuelas de Artes Aplicadas y Oficios. En el Anexo II de la citada Orden se desarrolla el Ciclo Formativo de Grado Superior en Fotografía y se aprueba su primera implantación en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios de Oviedo.

En 2007 las enseñanzas de artes plásticas y diseño deben organizarse nuevamente siguiendo las disposiciones de la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación (LOE). Esta Ley establece con más

11 SALVADOR POZO, P. (2015). *Génesis y evolución del diseño como disciplina en las Escuelas de Artes y Oficios. La construcción de un modelo pedagógico del diseño en las Escuelas de Artes y Oficios del Estado Español (1910-2010).* Tesis doctoral. Elche: Universidad Miguel Hernández. Disponible en <http://dspace.umh.es/bitstream/11000/2352/1/TD%20Salvador%20del%20Pozo%2C%20Pilar.pdf> [Consulta: 2 de julio 2017]. Página 106.

12 España. Orden Ministerial. *BOE*, 2 de noviembre de 1962, núm. 263.

13 España. Decreto. *BOE*, 6 de septiembre de 1963, núm. 214.

14 España. Real Decreto. *BOE*, 27 de abril de 1984, núm. 101.

15 En el Real Decreto 1468/1997, de 19 de septiembre, se modifica calendario de aplicación en materia de enseñanzas artísticas, de la nueva ordenación del sistema educativo y el de homologación de otras enseñanzas.

16 España. Real Decreto. *BOE*, 22 de febrero de 1991, núm. 46.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

firmeza una semejanza entre éstas enseñanzas artísticas y las enseñanzas de formación profesional. La similitud se concreta en cuanto al nivel académico de los estudios, a la estructura modular de sus contenidos, a la organización en ciclos de grado medio y superior, y a su finalidad que es, en ambos casos, la incorporación de los titulados al mundo profesional y al mercado laboral. El Real Decreto 596/2007[17], de 4 de mayo, establece la última ordenación general de las Enseñanzas Profesionales de Artes Plásticas y Diseño.

1.1. Implantación de los estudios de fotografía en la Escuela de Arte de Huesca

Con el Real Decreto 1937/1986, de 22 de agosto[18], se crea la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Huesca. En dicho texto se explican también las circunstancias que rodearon su fundación: la existencia de una notable demanda social en la provincia en materia de formación para las artes plásticas y el diseño, junto a la presencia de un edificio, sede de la antigua escuela de Maestría Industrial, que reunía las condiciones idóneas para albergar aulas y talleres donde impartir disciplinas artísticas.

Mediante la Orden de 10 de octubre de 1986[19] se puso en funcionamiento la escuela, estableciéndose que la actividad docente comenzase a partir del curso 1986-1987 y que se impartiese el primer curso del Plan de Estudios aprobado por Orden de 8 de julio de 1986[20]. Se estrenan, de forma experimental, los estudios que conducen a la titulación de Graduado en Artes Aplicadas especialidad de Diseño Gráfico, consistentes en dos años de materias comunes más dos años de especialidad y un proyecto final. El título contaba con una formación de 4 horas semanales en fotografía durante los dos últimos cursos.

En el año académico 1990-1991 se inicia la experimentación de las enseñanzas de Bachillerato de Artes Plásticas y Diseño, que posteriormente, con la aplicación de la LOGSE, darán lugar a la modalidad de Artes de Bachillerato. El Taller Artístico de Fotografía adquiere un protagonismo en este nivel educativo que se conserva hasta la actualidad.

La Orden de 30 de enero de 1996[21] autoriza la implantación anticipada en las escuelas de arte de los Ciclos Formativos de Artes Plásticas y Diseño establecidos por la LOGSE. En su Anexo I apunta que en la Escuela de Arte de Huesca, en el curso 1995-1996, se implantarán el Ciclo Formativo de Grado Superior de Gráfica Publicitaria y el de Grado Medio de Autoedición. En el siguiente curso 1996-1997 se incorpora, por fin, el Ciclo Formativo de Grado Superior de Fotografía Artística[22], que constituye el inicio de la trayectoria a la que nos referimos en estas páginas.

2. Objetivos del estudio: análisis del aprendizaje por proyectos

17 España. Real Decreto. *BOE,* 25 de mayo de 2007, núm. 125.

18 Real Decreto 1937/1986, de 22 de agosto, por el que se crea la Escuela Oficial de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos en Huesca. España. *BOE*, 20 de septiembre de 1986, núm. 226.

19 España. Orden. *BOE*, 25 de octubre de 1996, núm. 256.

20 Orden de 8 de julio de 1986 por la que se implanta, con carácter experimental, un plan de estudios para los cursos comunes en diversas Escuelas de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos. España. *BOE*, 15 de julio de 1986, núm. 168.

21 España. Orden. *BOE*, 8 de febrero de 1996, núm. 34.

22 Real Decreto 1456/1995, de 1 de septiembre por el que se establecen los títulos de Técnico superior de Artes Plásticas y Diseño en Grafica Publicitaria, en Ilustración y en Fotografía Artística, pertenecientes a la familia profesional de Diseño Gráfico y se aprueban las correspondientes enseñanzas mínimas Real Decreto 340/1998, de 6 de marzo, por el que se establece el currículo y se determina la prueba de acceso a los ciclos formativos de grado superior de Artes Plásticas y Diseño de la familia profesional de Diseño Gráfico.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

El objetivo básico del actual título profesional de Técnico Superior de Artes Plásticas y Diseño en Fotografía, regulado por el Real Decreto 1432/2012, de 11 de octubre, «es atender a las actuales necesidades de formación de técnicos superiores como fotógrafos especialistas en proyectos de comunicación, diseño, científico-tecnológicos y creación artística en el ámbito de la comunicación gráfica y audiovisual, y aunar el conocimiento de materiales, procedimientos técnicos y nuevas tecnologías con la cultura y la sensibilidad artística». Por ello, el actual currículo abarca diferentes ámbitos de los campos artístico, tecnológico y cultural, tal y como se muestra en la siguiente tabla.

Tabla 1. Áreas de conocimiento. Currículo de CFGS en Fotografía

Artístico	Tecnológico	Cultural
F. Representación y Expresión visual	Técnica fotográfica	Teoría fotográfica
Proyectos de fotografía	Lenguaje y tecnología audiovisual	Teoría de la imagen
Proyecto integrado	Medios informáticos	Historia de la fotografía
		Formación y orientación laboral

En el currículo de Aragón, a esto se añaden además otras áreas que complementan la formación: el módulo propio del centro (Inglés Técnico) y el módulo de Historia del Arte y de la Cultura visual contemporánea. Con esta amplia preparación en diversos ámbitos se posibilita una visión global del hecho fotográfico y se favorece un aprendizaje significativo en el que un proyecto es abordado desde una perspectiva mucho más amplia que la mera realización técnica. Así, la materialización final de la obra fotográfica no sólo dependerá de las habilidades técnicas, sino que parte del desarrollo de una idea con una investigación previa, se apoya en una cultura visual amplia y se materializa en un producto de aplicación final. En este sentido, cuando el estudiante salga al mundo laboral, podrá competir con otros profesionales, no tanto en medios tecnológicos, sino sobre todo en las ideas y en la propuesta de soluciones a los proyectos o encargos que se le soliciten.

La adaptación al Plan Bolonia, del que más tarde hablaremos, ha supuesto la evaluación por competencias. Como competencia general, al estudiante se le exige saber trabajar por proyectos, definiendo «las variables formales, funcionales, estéticas y técnicas», así como saber planificar y seguir las fases de todo el proceso para llegar a la realización de un encargo profesional o propio. Estas fases suponen el conocimiento de la metodología proyectual, en la que el punto de partida siempre es la generación de una idea que responda al encargo de una manera creativa a la vez que profesional. El proceso exige una labor de investigación sobre el tema, tanto a nivel técnico como de lenguaje visual. En esto reside la importancia de la formación en otras parcelas, más allá de la exclusivamente fotográfica, en la suficiencia investigadora y en la capacidad de síntesis de las diversas informaciones encontradas. Una vez perfilada la idea, el proceso requiere de una esmerada planificación y organización de los recursos, tanto técnicos como materiales, económicos y humanos, para poder obtener un producto final.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Posteriormente se hace imprescindible una valoración de resultados para certificar que se cumple con el nivel de calidad y las exigencias del cliente. A este efecto, es muy importante en el proceso de enseñanza-aprendizaje que el estudiante acompañe el proyecto con una memoria donde se reflejen todos los pasos que le han llevado hasta la obra final, integrando una autoevaluación en la que analice su producto de acuerdo a su proceso y a los parámetros iniciales. Como colofón, se realiza una exposición oral en el aula, donde se hace explícito y consciente todo el proceso técnico y creativo y se analizan las soluciones propuestas, dando lugar a una retroalimentación esencial para el avance creativo y la asimilación de competencias.

Durante todo el proceso se intenta enfrentar al estudiante con una situación profesional real o ficticia, que le conecte con los fundamentos del ámbito laboral al que aspira. En este sentido, se exige un escrupuloso respeto de las fechas de realización y los plazos de entrega, un exquisito cuidado en la presentación final del trabajo y la capacidad de comunicar y transmitir la idea a una audiencia con los diversos recursos a su alcance, tanto fotográficos como audiovisuales. Los indicadores y los procesos de evaluación toman en cuenta todos estos aspectos además de la realización final.

En términos de aprendizaje, se pone especial énfasis en el proceso más que en el resultado. Para aumentar la motivación particular de los estudiantes tratamos de dar a los proyectos una base real, ya sea mediante la colaboración con otras instituciones, ya sea por el planteamiento. En muchos casos el producto final será publicado, difundido o expuesto en el ámbito de la ciudad. Habitualmente colaboramos con instituciones públicas, organismos académicos y agentes sociales de diversa índole.

A esta experiencia se suma una Fase de formación práctica en empresas, estudios o talleres (FCT). Una parte del alumnado tiene la posibilidad de realizar estas prácticas en la Unión Europea, beneficiándose del programa Erasmus+. Desde nuestra perspectiva, es una de las experiencias más positivas y enriquecedoras del proceso, ya que ofrece a los estudiantes la oportunidad de conocer otros entornos y de comunicar la experiencia a su regreso, en un acto público, abriendo una ventana al mundo para el resto de sus compañeros.

Complementariamente, las experiencias formativas del profesorado en otros centros educativos pueden incorporarse en forma de proyectos de aprendizaje innovadores, especialmente en lo que concierne a la implicación de distintas áreas y niveles, lejos del tradicional método de enseñanza por categorías y división horaria. Las metodologías activas, el trabajo cooperativo, el aprendizaje basado en problemas/proyectos (ABP), proponen un proceso abierto que requiere mayor implicación y responsabilidad por parte del estudiante.

3. Desarrollo de la innovación: dos grandes cambios (1996-2017)

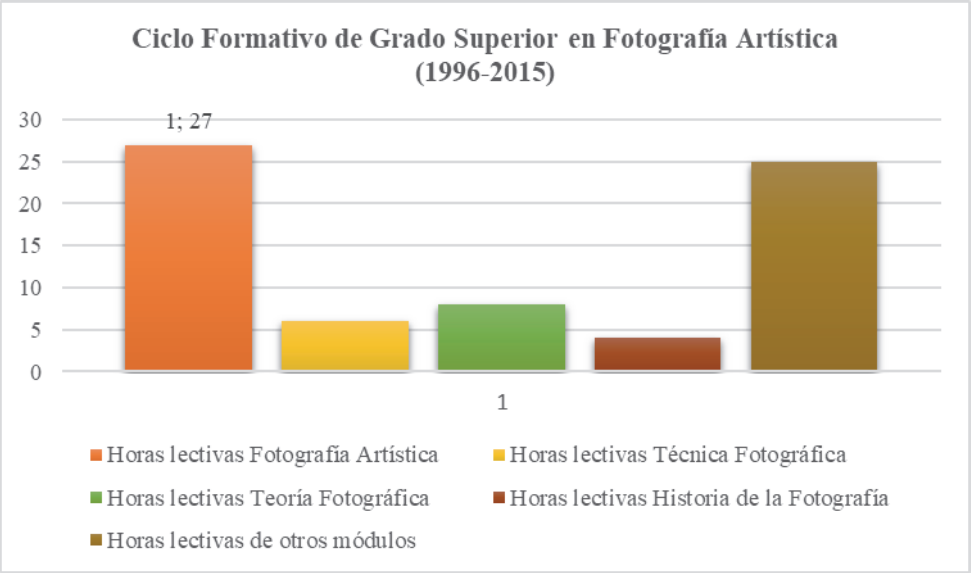
La docencia de la fotografía en la escuela de Huesca ha experimentado desde sus inicios dos cambios fundamentales. El primero en llegar sería la evolución tecnológica, el paso de fotografía química a digital que desestabilizó, de hecho, toda la profesión fotográfica. El segundo vino de la mano de la transformación de la enseñanza superior tras la adecuación de todos los estudios al Plan Bolonia.

Esta reforma legislativa entrañó una alteración fundamental en la manera de entender la enseñanza de la fotografía. Supuso entre otras cosas disminuir las horas dedicadas a la práctica fotográfica propiamente dicha, para aceptar que otras disciplinas viniesen a formar parte del currículo de nuestros alumnos. ¿Era una renovación inevitable? Probablemente sí. Las enseñanzas hasta entonces impartidas no se ajustaban a los máximos periodos lectivos exigidos en la legislación europea. Efectivamente, el marco del Espacio Europeo de Educación Superior establece en 2009 con el Plan Bolonia una modificación en la definición de los módulos, que empezarán a estructurarse en créditos (ECTS): cada ciclo sería de 2 años y tendría 120

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

ECTS (1.600 horas presenciales reales). Hasta entonces, los ciclos formativos de grado superior se regulaban por la LOGSE23, que determinaba una carga presencial de 1.750 horas, con una duración en tiempo de dos cursos y medio. El EEES es un ámbito de integración y cooperación de los sistemas de educación superior, cuyo objetivo es crear un escenario unificado de niveles de enseñanza en todo el continente, que permita la acreditación y movilidad de estudiantes y trabajadores por todo el territorio europeo. Esta unificación legislativa internacional, unida a la búsqueda de permeabilidad interdisciplinar, estableció una evolución en la denominación y contenido de las diferentes materias de los ciclos, y la disminución de horas lectivas presenciales dedicadas a la enseñanza fotográfica propiamente dicha:

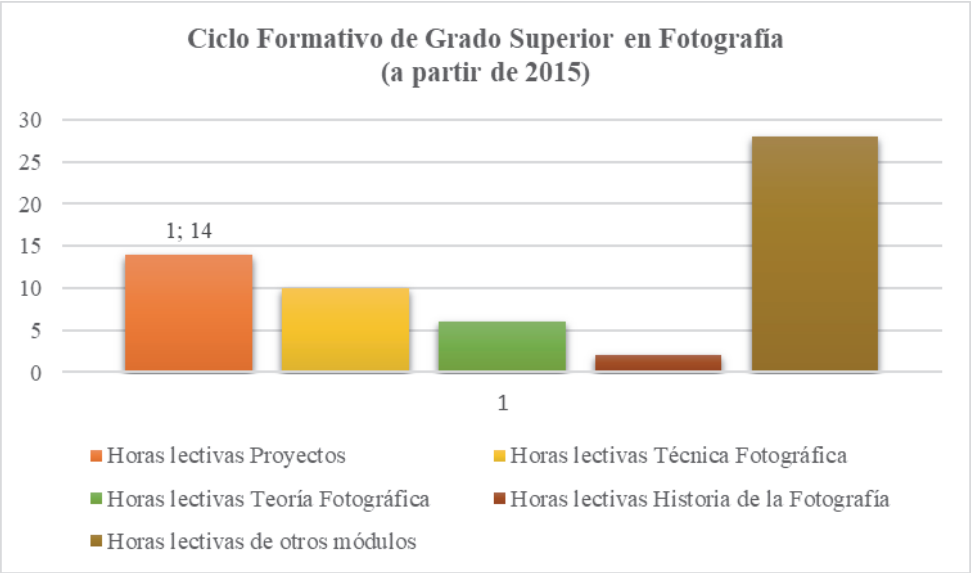
Tabla 2.1. Horas lectivas presenciales en el CFGSFA (LOGSE)



23Real Decreto 340/1998, de 6 de marzo, *BOE* 73, de 26 de marzo de 1998, páginas 10165 a 10193.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Tabla 2.2 . Horas lectivas presenciales en el CFGSF (LOE)



A la aplicación de la normativa subsiguiente, recogida en la Orden ECD/1565/2013, de 2 de agosto[24], y la posterior publicación de la Orden de 25 de febrero de 2014, del Departamento de Educación, Universidad, Cultura y Deporte, por la que se establecía el currículo del Título de Técnico Superior de Artes Plásticas y Diseño en Fotografía perteneciente a la familia profesional artística de Comunicación Gráfica y Audiovisual en la Comunidad Autónoma de Aragón[25], la enseñanza de la fotografía en la Escuela de Arte de Huesca tuvo que asumir una gran metamorfosis. Esta venía ya marcada por la diferencia de denominación de la nueva titulación, que perdió el adjetivo "artística" para quedarse en "Fotografía". En efecto, a partir de la aplicación de la normativa LOE, los estudios profesionales artísticos acentúan su carácter profesional y pierden en gran medida su excepcionalidad (no olvidemos que las enseñanzas artísticas forman parte de las Enseñanzas de Régimen Especial en el sistema educativo español). Esto obligaba al departamento y al profesorado a asumir una menor carga estética y poner el peso en el pragmatismo del aprendizaje. Por otro lado, la disminución de los periodos de instrucción centrados en proyectos fotográficos, especialmente durante el primer curso, exigió de nuestra parte la capacidad de síntesis en el discurso y de eficacia en la transmisión de conocimientos, sin laxitud en los tiempos; la búsqueda de actividades formativas de alto rendimiento; el abandono del personalismo en la comunicación (muerte definitiva de la clase magistral) para ceder protagonismo a los nuevos canales de difusión y participación y versatilidad en la asunción de variables no registradas. Al alumnado se le exigiría, por su parte, una mayor autonomía y madurez en el aprendizaje y un considerable grado de participación en la didáctica y la evaluación (autoaprendizaje y coevaluación).

La otra gran variación, el cambio tecnológico, se venía produciendo desde mucho tiempo antes. En efecto, el CFGS en Fotografía Artística se puso en marcha en la escuela de arte de Huesca en el año 1996, cuando las primeras cámaras digitales habían ya comenzado a aparecer en el mercado fotográfico[26]. Su comercialización era todavía anecdótica y la fotografía profesional seguía constituyéndose en las dos grandes áreas técnicas de toma y laboratorio, que estructuraron la docencia en nuestro centro durante más de diez años. Sin embargo, la metamorfosis llegaría a la profesión de modo vertiginoso y pronto sería

24*BOE* 197 del 27 de agosto de 2013, pág. 60756-60776.

25*BOA* 59 del 25 de febrero de 2014, pág. 11134-11165.

26LÓPEZ, M. (2014), "30 años de fotografía digital (1984-2014)", *Periodistas en español.com*,http://periodistas-es.com/30-anos-de-fotografia-digital-1984-2014-38673, consultado en línea el 13 de septiembre de 2017.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

imprescindible abrir paso al entorno digital que llegó para ofrecer y quitar en la misma medida. Pronto nos dimos cuenta de que el mundo digital evolucionaba muy deprisa y de que corríamos grave riesgo de obsolescencia si no le dábamos entrada. El dilema se asomaba a las puertas de la escuela, puesto que instalaciones y profesionales estábamos altamente especializados para dar el máximo rendimiento en fotografía química, y progresar hacia la toma y el revelado digital iba a suponer una fuerte inversión económica y un notable esfuerzo personal y de grupo para el que probablemente no encontraríamos un sendero despejado. El paso se ha ido haciendo sin traumas aunque no sin dificultades. La formación continua nos reunió en torno a ordenadores, respaldos digitales e impresoras durante largas horas de cursos. El profesorado de la escuela se ha reciclado en áreas como equipamiento digital, software específico, análisis y calibración de equipos o gestión de color. La inicial división de los horarios entre toma y laboratorio, que durante muchos cursos tuvieron incluso dos docentes especialistas con dedicación exclusiva, dejó paso a la convivencia pacífica entre antiguos y nuevos sistemas. Sesiones enteras de programación didáctica se han dedicado a la reflexión sobre la evolución de las herramientas, la profesión y el lenguaje fotográfico y han dado lugar a un profundo enriquecimiento en todos los órdenes. Últimamente, el Departamento de Fotografía y Audiovisuales de la Escuela de Arte de Huesca se ha propuesto recuperar el casi abandonado entorno químico porque estamos convencidas de que su aportación a la formación global de nuestros estudiantes es definitoria.

4. Resultados y sinergias: la Escuela de Arte de Huesca en su entorno

Por otro lado, la formación que impartimos en la Escuela de Arte de Huesca ha estado acompañada de una serie de acontecimientos que no podemos omitir al elaborar el relato resumido de nuestra trayectoria, ya que tanto docentes como estudiantes nos hemos beneficiado de ser integrantes de un entorno privilegiado. En el camino de la institucionalización de la fotografía y coincidiendo con el ciento cincuenta aniversario de su presentación al mundo, la Diputación de Huesca creó la Fototeca Provincial en 1989, pionera en España en las tareas de conservación y difusión del patrimonio fotográfico. Desde su fundación hemos sido espectadores de las diversas actuaciones que este edificante archivo ha llevado a cabo sin descanso. Ante las exposiciones y publicaciones producidas por la institución, que recuperan la mirada de los que construyeron la historia visual del Alto Aragón, hemos aprendido a interpretar y a dotar de sentido los códigos contenidos en las representaciones fotográficas del pasado, que no siempre nos son familiares por la evidente discontinuidad temporal.

Un hito en las intervenciones orquestadas por Diputación de Huesca y su Fototeca fue *Signos de la Imagen,* un ambicioso proyecto expositivo de 2006, cuyo argumento principal era crear una secuencia visual, sensible y abierta, del territorio de la provincia a lo largo de su historia. En este marco, como delegación del presente, se mostraron las obras de una selección de estudiantes formados en nuestras aulas, junto a las célebres fotografías de los pirineístas de principios del siglo XX, las de los artistas de las vanguardias, las imágenes rescatadas de la Guerra Civil, o las obras de los creadores contemporáneos.

En 1995, cuando la fotografía ya era considerada uno de los procedimientos más emblemáticos del panorama artístico, llegó *Huesca Imagen* de la mano de Diputación de Huesca, un festival dedicado a la fotografía histórica que contó con diez ediciones en años sucesivos. Tal y cómo explicaba su comisario, Julio Álvarez Sotos, el objetivo era dinamizar la cultura fotográfica en nuestras tierras, revisando el pasado del medio, estudiando sus técnicas tradicionales y los procesos de archivo y conservación para su correcta recuperación patrimonial. En este foro internacional se facilitó la comunicación entre distintos sectores de la creación fotográfica: artistas, galeristas, coleccionistas, historiadores, conservadores y, como no, profesores y estudiantes de fotografía. Durante los meses de *Huesca Imagen* toda la provincia y su capital

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

eran un hervidero de arte fotográfico y de amantes de la fotografía. No tenemos espacio aquí para citar a todos los autores que pudimos apreciar en decenas de exposiciones, pero sí para recordar cómo llegaron a nuestras manos los primeros daguerrotipos, los colodiones, las albúminas, los fotograbados o las platinotipias.

Paralelamente a las exposiciones se programaron seminarios especializados en la preservación de fotografía antigua, que constituyeron el paso inicial para la formación de muchos de los actuales profesionales en la materia. El Departamento de Fotografía participó en estos eventos cediendo las aulas, los platós y laboratorios, para las sesiones prácticas, y por ello pudimos ser testigos de todo el saber fotoquímico que en ellas se compartía.

Como contrapartida, *Huesca Imagen*, nos invitó durante varios años a acudir a los *workshops* con autores contemporáneos de reconocido prestigio -Chema Madoz, Ferdinando Scianna, Javier Vallhonrat, etc.- que se organizaban en verano en las aulas de la Escuela de Arte. La formación del profesorado de fotografía estuvo jalonada por las intervenciones profundamente motivadoras e inspiradoras que el contexto nos ofrecía.

La continuación de las actividades del Área de Cultura de Diputación de Huesca ha sido *Visiona - Programa de la Imagen de Huesca*, que viene desarrollándose desde 2012. Dirigido por Pedro Vicente ha cumplido con su propósito de difundir la creación artística y el pensamiento contemporáneo en torno al mundo de la imagen, utilizando como estrategias la formación y la participación ciudadana, junto con los proyectos expositivos y editoriales. En sus primeras ediciones, la colaboración de *Visiona* con la Escuela de Arte, ha constituido una línea de trabajo continua que nos ha ofrecido la oportunidad de reflexionar sobre la familia y su representación visual. A través de cursos y talleres nos ha abierto las puertas a la intrahistoria, invitándonos a revelar los relatos visuales de nuestras vidas como complemento de los de las historias más oficiales o visibles. Nuestra consideración de las imágenes domésticas y del álbum de familia se ha ampliado en los últimos cursos; los artefactos que antes sólo juzgábamos como marginales, anecdóticos y emotivos, han mudado a objetos de categoría artística, colmados de valor sociológico e interés político. Docentes y estudiantes hemos tomado conciencia del poder terapéutico de la fotografía y hemos seguido las pistas que guardan las fotografías de familia como elementos identitarios.

En las exposiciones anuales, programadas por *Visiona*, han comparecido elencos de artistas visuales de talla internacional, cuyas prácticas exploran los usos de la fotografía de familia en relación con diversas disciplinas: el arte, las tecnologías de la información y la comunicación, la antropología, la sociología, el psicoanálisis, la historia del arte, el archivo, el cine, la literatura, el teatro, la publicidad, etc. Como secuelas de tanta información, los estudiantes han organizado platós ciudadanos y álbumes colectivos, han realizado vídeos autobiográficos, han participado con entusiasmo en cursos de conservación y organización de colecciones fotográficas familiares, han investigado el álbum como espacio narrativo y han reflexionado sobre la importancia de las fotografías familiares en nuestra sociedad y en el arte contemporáneo.

Sin duda, el compromiso de las instituciones altoaragonesas con la imagen y la cultura visual ha propiciado una enseñanza de calidad en nuestras clases. Las acciones llevadas a cabo han producido un efecto superior al esperado, han ensanchado los márgenes artísticos y profesionales de la fotografía, han aportado problemáticas y planteado debates, han propiciado nuevos espacios de intervención. Buena prueba de ello es la aventura del festival de fotografía emergente *BFOTO*, emprendida por un grupo de ex-alumnos de la Escuela de Arte de Huesca, que en 2017 ha alcanzado felizmente su cuarta edición. A la manera de los grandes certámenes, pero con exiguo presupuesto, elevadas dosis de pasión y de trabajo, espíritu callejero y participativo, en Barbastro se convoca el pasado, el presente y el futuro de la fotografía. Por todo ello nos sentimos agraciados, porque nuestros estudiantes son el espejo en el que, con vanidad, nos miramos.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

5. Conclusiones del estudio de caso: la experiencia de la docencia desde sus aspectos vivenciales

La implantación del CFGS de Fotografía Artística en la Escuela de Arte de Huesca el curso de 1996-1997 se debió tanto a una voluntad política favorable como al empeño y convicción de sus dos mentores, el maestro de taller de Fotografía y Procesos de Reproducción, José María Domingo, y el entonces director de la escuela, José Manuel Moli. Ambos tuvieron la inteligencia y la paciencia de esperar las condiciones idóneas, que incluían una dotación económica suficiente, para hacer de Huesca el centro de la enseñanza de la fotografía en Aragón.

Los inicios estuvieron llenos de entusiasmo pero también de trabajo. Desde entonces han pasado veinte años y ya es posible hacer un balance que resulta positivo.

Creemos que el Ciclo de Fotografía de la Escuela de Arte de Huesca goza de un carácter particular, que le hemos dado quienes hemos formado y formamos aún hoy parte de él en la docencia o en el aprendizaje. Nos sería imposible personalizar más porque corremos el riesgo de dejarnos en el tintero a personas que han aportado importantes elementos y sin las cuales las cosas serían sin duda diferentes.

Ese perfil singular al que nos referimos se establece en nuestro modo de ver por distintos atributos cuyo peso se ha modificado con los años. Su primer rasgo fue la exigencia de unas instalaciones no sólo completas sino de nivel profesional, que salían triunfantes ante cualquier comparación cuantitativa o cualitativa tanto con estudios o laboratorios en funcionamiento como con otros centros de enseñanza. Los medios técnicos y los espacios puestos al servicio de nuestros estudiantes fueron punteros en marcas, modelos e instalaciones. Ello permitía formar a futuros profesionales en las mejores condiciones deseables, y darles el prurito de alcanzar parecidos logros materiales en sus respectivas carreras. Este capital visible atrajo la mirada de profesores y alumnos de todo el territorio español para darle publicidad a la escuela de Huesca.

Siendo el equipamiento fundamental, nunca nos quedamos en ello, y el siguiente escalón fue la promoción exterior. Desde los primeros cursos, la escuela organizó encuentros de profesores de fotografía que hacían visibles nuestras inquietudes didácticas y favorecieron el intercambio de ideas y el enriquecimiento de perspectivas. Nuestra participación en el presente Congreso entronca con aquellas preocupaciones y nos está permitiendo visibilizar y concretar, incluso a nuestros propios ojos, veinte años de experiencia laboral docente.

Otra peculiaridad fundamental para nuestra escuela fue el empeño en contar anualmente con la presencia de grandes profesionales de la fotografía a nivel nacional e internacional, hasta el punto de que, echando la vista atrás, el listado de nombres nos resulta sorprendente. En efecto, acudieron a nuestro llamado en sucesivos cursos fotógrafos de la talla de Humberto Rivas -que nos prestó amablemente una exposición que nuestros alumnos de la primera promoción enmarcaron y montaron ante su atenta mirada-, Koldo Chamorro, Luis Baylón, Marie-Loup Sougez, Andrés Ferrer, Tony Catany, Pedro Avellaned, Rafael Navarro, David Jiménez o Bernard Plossu, que participaron con el profesorado en sesiones de visionado y evaluación de proyectos y tuvieron para cada uno de los estudiantes consejos y comentarios. Este contacto con la cima de la profesión resultó altamente motivador, no sólo para el alumnado sino también para el departamento, la escuela y la propia ciudad de Huesca.

Los vaivenes del sistema económico en el que se inserta el mundo de la enseñanza nos han vapuleado como a toda la sociedad y no siempre hemos podido disponer de ayudas para aportar presencias exteriores. Eso no quita para que hayamos continuado ofreciendo lo mejor a nuestros estudiantes, con otra de las

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

características que nos es propia: la insistencia en la reflexión fotográfica, que complementa de manera vital los aspectos tecnológicos. Esta especial preocupación por la filosofía de la mirada nos ha recompensado con frases como la de un alumno al final del curso pasado: «Si una cosa me ha enseñado la escuela fue a pensar en fotografía»[27]. Pensar y vivir la fotografía, que no sólo sea un ejercicio laboral sino una manera de entender el mundo, abordar las complejidades del día a día y corresponder a la mirada de los otros, esa es la perspectiva que intentamos comunicar en el aula y que ha contagiado para nuestra satisfacción a los profesionales surgidos de nuestro centro.

No podemos terminar sin hablar del alumnado variopinto que durante veinte años ha llenado de realidad el Ciclo de Fotografía aportando tanto como recibía. La media numérica de alumnos ha ido variando con los ciclos económico-sociales, siendo 30, el máximo legal, inalcanzable hoy por hoy y nuestra meta futura, para lo cual necesitamos el apoyo de las administraciones educativas. En la mayoría de las ocasiones, el grueso de estudiantes de fotografía ha rozado los veinte, lo que da flexibilidad y comodidad a la tarea cotidiana de la docencia. Sin estadísticas exactas, diremos que los grupos suelen estar constituidos por una variada franja de edades, siendo nuestro senior un estudiante de 76 años y los más jóvenes de 17. El perfil lo dan estudios previos de Bachillerato de Artes y hay no pocos inscritos con nivel de estudios universitarios, de las ramas de Humanidades, pero también Derecho o licenciaturas científicas. La motivación vocacional es fuerte, a veces confusa o mezclada con tendencia hacia el diseño y otras artes, y completada después, a menudo en la propia escuela, con estudios paralelos relacionados con el diseño gráfico y la comunicación visual. Durante los años de la crisis, vimos acrecentarse el número de estudiantes que venían de un desarraigo profesional y cuyos ingresos por desempleo les permitían intentar un reciclaje que en muchos casos resultó muy exitoso. Actualmente, ese porcentaje ha desaparecido.

En cuanto al profesorado, la escuela de arte de Huesca se ha beneficiado de una plantilla muy estable desde sus inicios, lo que ha permitido marcar ese carácter particular al que nos referíamos. Provenientes también de diferentes ámbitos del conocimiento y del mundo profesional, constituimos un equipo humano sólido, resistente, que en estos veinte años se ha formado a conciencia para ejercer su labor docente con una solvencia fuera de toda duda. Los primeros años dedicamos sesiones de didáctica a aprehender el significado de las diferentes materias que debíamos impartir, a moldear los currículos y a establecer líneas de actuación que nos abocaran al éxito. En la actualidad, y desde hace un tiempo, nos debatimos sacudidos por los grandes cambios que ha sufrido la profesión fotográfica y también el universo educativo, la evaluación, la comunicación, la convivencia, y avanzamos hacia modelos nuevos que nos permitan seguir siendo la punta de lanza de la enseñanza práctico-teórica de la fotografía, no sólo en la Comunidad Autónoma de Aragón, de la que somos referencia, sino de cara a todos aquellos ámbitos interesados en esta importante tarea.

27 Miguel Gracia, promoción 2017, en conversación con María José Gutiérrez.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE FOTOGRAFÍA

Congreso Internacional sobre Fotografía
UPV, 5 y 6 octubre 2017

Doi: http://dx.doi.org/10.4995/CIFo17.2017.6742
ISBN: 978-84-9048-604-7

Educación visual en el ámbito de la salud mental. Experiencias de fotografia participativa

Mireia Plans y Alice Monteil
Mireia Plans Farrero (Área de Educación Fundación Photographic Social Vision y profesora Facultad de Bellas Artes, Universitat de Barcelona mireia.plans@photographicsocialvision.org) y Alice Monteil (Área de Educación Fundación Photographic Social Vision alice.monteil@ photographicsocialvision.org).

Abstract

The Educational Area of Photographic Social Vision Foundation presents three participatory photography projects aiming to promote social inclusion and strengthen links between people diagnosed with mental health problems and residents of Sant Martí area in Barcelona as well as with society as a whole. After a brief introduction to context and methodology, this research aims at proving photography is an effective tool to visualize people's inner worlds and how community-based arts projects are able to generate experiences that strengthen participants' self esteem, providing new personal bonds that contribute to the integration of people in risk of social disaffiliation.

Keywords: *Participatory photography, methodology, mental health, social inclusion, identity.*

Resumen

Desde el Área de Educación de la Fundación Photographic Social Vision se presentan tres proyectos que utilizan la fotografía participativa como herramienta de inclusión social promoviendo el vínculo entre personas diagnosticadas con algún problema de salud mental, vecinos/as del barrio de Sant Martí de Barcelona y la sociedad en general. Después de una breve introducción al contexto y a la metodología utilizada, la investigación describe como la fotografía es una herramienta eficaz para visualizar los mundos internos de las personas, y como mediante la creación de proyectos artísticos comunitarios se generan experiencias que fortalecen la autoestima de los participantes, facilitando nuevos vínculos personales que ayudan a la desestigmatización de personas que viven en riesgo de desafiliación social.

Palabras clave: *Fotografía participativa, metodología, salud mental, inclusión social, identidad.*

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

1. INTRODUCCIÓN

Cadaunería, Gente genial y su continuación, *Más gente genial,* son tres proyectos de fotografía participativa llevados a cabo desde el Área de Educación de la fundación Photographic Social Vision, todos ellos dirigidos a un colectivo de personas diagnosticadas con algún problema de salud mental que residen en la Llar Sant Martí de Barcelona. *Cadaunería* empezó realizándose en la misma residencia, con el objetivo de que cada participante desarrollara un proyecto fotográfico propio que sería expuesto al terminar. La evolución de los participantes a lo largo de los talleres y de las necesidades del proyecto lo han abierto hacia la comunidad de vecinos y vecinas del barrio de Sant Martí de Provençals, incluyéndolos como participantes de los talleres y como modelos de un estudio móvil ambulante.

© *Jonás Forchini*

2. OBJETIVOS, CONTEXTO Y METODOLOGÍA

La fundación Photographic Social Vision (PSV) es una entidad sin ánimo de lucro comprometida desde 2001 en divulgar y potenciar el valor social de la fotografía documental y el fotoperiodismo. A través de sus tres áreas de actuación (Proyectos, Educación y Profesional) persigue los objetivos de sensibilizar a la sociedad sobre realidades poco conocidas y problemáticas sociales, promover la transformación e integración social dotando de herramientas de expresión a grupos e individuos (público general y colectivos en riesgo) y apoyar el desarrollo profesional de fotógrafos documentalistas.

Desde su Área de Educación, la fundación desarrolla un rol activo, utilizándola como vía de transformación e inclusión social a través de actividades educativas y talleres fotográficos. En estos programas se utiliza la fotografía como herramienta para informar, expresar, interrogar, emocionar e integrar valores, fomentando el aprendizaje creativo a través de la experiencia. Basada en la buena comprensión y gestión de la multitud de imágenes a las que estamos expuestos a diario, su metodología está enfocada hacia el aprendizaje de habilidades para la creación y lectura de imágenes, la comunicación visual, el análisis, y la toma de conciencia del impacto que tiene la fotografía en el individuo y su entorno.

Desde el año 2004, los talleres *Punt de Vista* son la apuesta del Área de Educación para acercar la fotografía a personas y colectivos que no siempre tienen acceso al lenguaje fotográfico y poca visibilidad en la sociedad, utilizando la fotografía como herramienta de expresión e inclusión social. A través del proceso de creación y la

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

exposición de los resultados se persigue reforzar la identidad, cuestionar categorías y promover la cohesión del tejido social. El rol de las educadoras es acompañar en el proceso de creación y poner los medios para que las historias lleguen al público.

El lenguaje de la imagen es universal y consigue la transmisión de historias y la visibilización de realidades, que pasan cerca o lejos de nosotros, y que están sucediendo muchas veces a la sombra. Aprender a mirar se puede entender como una actitud, un compromiso personal de descubrir la intención que hay detrás de la mirada. Aprender a fotografiar tiene que ver con aprender a escuchar. Y cuando uno atiende, se abre un mundo infinito de posibilidades donde sólo hay que poner orden e ir seleccionando poco a poco. Y así, con la atención dirigida hacia nuestra intimidad y hacia el mundo que nos rodea, vamos creando imágenes que toman forma y sentido muy lentamente.

El punto de partida de nuestras actividades educativas consiste en aprender desde la experiencia directa -sólo se integra lo que se experimenta- y desde el desarrollo de la creatividad. Creemos que toda persona es capaz de crear imágenes que le ayuden a entender su realidad y con las que el espectador pueda empatizar. Todos tenemos una historia que contar, aunque a veces no seamos conscientes de ello. Nuestra historia, precisa y única, tiene la fuerza para darnos un lugar en el mundo y puede ayudarnos a reafirmar nuestra identidad.

Adaptamos nuestra metodología al colectivo al que nos dirigimos, al que invitamos a la creación de un proyecto artístico. Creemos que el análisis preciso del colectivo y del contexto con el que se planea trabajar, es clave para el planteamiento de unos objetivos claros, la selección de unas herramientas adecuadas y el diseño de una metodología apropiada.

Existen dos niveles que se relacionan constantemente tanto en el planteamiento como en la realización de un proyecto de fotografía participativa con fines de inclusión social: la práctica y el análisis de esta práctica. Las herramientas metodológicas seleccionadas y previamente definidas se detectan y reajustan con precisión desde el terreno. Sin esta mirada crítica permanente, existe el riesgo de una desconexión entre el proyecto y las necesidades reales del contexto y del colectivo con el que se trabaja. Por eso es importantísimo testar, redefinir y actualizar constantemente el planteamiento inicial del proyecto desde su evolución real.

3. DESARROLLO DE LA INOVACIÓN Y RESULTADOS: CADAUNERÍA, GENTE GENIAL Y MÁS GENTE GENIAL

Desde 2009 estamos llevado a cabo un ciclo de 5 talleres de fotografía participativa dirigidos a personas diagnosticadas con algún problema de salud mental y que residen en la Llar Sant Martí - Fundació Ciutat i Valors de Barcelona, un espacio de vivienda donde se les brinda atención directa y sanitaria. Los usuarios gozan de un régimen abierto lo cual les permite un contacto directo con los vecinos que comparten el mismo entorno de convivencia. Sin embargo, la mayoría de ellos, todos mayores de edad, hombres y mujeres, no disponen de los recursos económicos que les permitan acceder a ciertos servicios de ocio, lo cual reduce sus espacios de relación social. Sus situaciones familiares también presentan cierta diversidad: algunas personas están vinculadas y hay algún caso de desvinculación familiar. Sus niveles de capacidad de atención varían en función de sus patologías y de los efectos de la medicación.

Los dos primeros talleres de fotografía realizados en 2009 y 2010 con este colectivo fueron dirigidos por la fotógrafa Patricia Esteve. Consistieron en una inmersión en el mundo de la fotografía a nivel teórico, práctico, analítico y expresivo, y finalizaron con la exposición *Con voz propia* en el Convent de Sant Agustí de Barcelona. En estos talleres se generó un primer contacto con el lenguaje fotográfico y una base técnica necesaria que fue clave en los proyectos descritos a continuación, para poder incidir en un trabajo de mirada más fino y profundizar en la intencionalidad de la mirada y la creación de un proyecto personal. El siguiente

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

proyecto, *Cadaunería,* se ha centrado en el mundo íntimo de cada participante y *gente genial* y *Más gente genial,* en el encuentro con el otro a través de una participación activa, lúdica, creativa e integradora.

3.1 Cadaunería

Cada uno con su cadaunería significa que cada uno con lo suyo, cada loco con su tema. *Fernando (participante del taller)*

Los diez componentes del taller han participado en 16 sesiones repartidas en cuatro meses, de septiembre a diciembre de 2012, en las que han ejercitado su capacidad de escucha y mirada. Con una cámara analógica en la mano, han ido plasmando muy lentamente su mundo, expresando una parte de su intimidad. Durante todo el taller se han usado cámaras analógicas y copias impresas para contribuir a mantener al grupo anclado en la esfera de lo concreto y lo palpable, lo que además ha proporcionado una excusa para que cada uno se responsabilizara del revelado de su carrete semanal, abriendo un canal de contacto con el barrio.

Aunque nunca nos ha sido facilitado el diagnóstico de ninguno de los participantes por parte de los profesionales de la Llar Sant Martí, durante el taller se ha hecho un seguimiento cuidadoso de cada uno teniendo en cuenta sus habilidades y recursos específicos, testando en cada momento su respuesta a las propuestas llevadas a cabo y reajustándolas cuando ha sido necesario.

El proyecto ha intentado dar las herramientas necesarias para que cada participante reconociera su especificidad a través de sus fotografías y realizara así, un proyecto personal, compartiéndolo y relacionándolo con el resto del grupo.

Hemos prestado especial atención a la creación de un clima de libertad acompañada y de proximidad donde los participantes se sintieran motivados para explicar a través de las imágenes todo aquello que quisieran. Una vez creado este clima, cada participante se ha podido expresar, reforzando de esta manera su autoestima y haciendo del proceso de creación una experiencia saludable. Un aire fresco dentro de su cotidianidad.

Los participantes han podido usar las metáforas visuales que permite el lenguaje artístico para acceder a sus mundos particulares, gracias a haber puesto la atención en la realidad interna de cada uno, acompañada de un gran sentido del humor.

La palabra clave que ha articulado el proyecto ha sido el diálogo, planteado tanto a nivel interno (con uno mismo), como externo (con el otro y el colectivo). Durante las sesiones se han generado dos dinámicas de trabajo- las sesiones en el aula y fuera de ella, que han complementado el trabajo personal, abriéndolo al mundo exterior.

El proyecto ha requerido un reajuste constante de la programación inicial ya que en un principio, se incluían propuestas concretas basadas en la identidad a través del trabajo con el autorretrato, el álbum familiar, el entorno próximo, la intimidad, etc. El poco interés que los participantes han demostrado hacia la revisión de su pasado, y su petición específica de no mirar hacia lugares oscuros, han obligado a reformular los ejercicios y objetivos en pro de un trabajo hacia la alegría. En consecuencia, se les ha concedido una libertad absoluta en los temas a tratar.

Se cierra el talle con la creación de una exposición final, que ha dado a los participantes el reconocimiento del trabajo hecho durante cuatro meses. La edición de las imágenes ha sido un momento delicado en el que se ha intentado interferir lo mínimo en el contenido de la narración de cada historia, respetando y reforzando las decisiones tomadas por cada participante a lo largo del proceso de aprendizaje. El equipo técnico de la Fundación ha adaptado esta edición final al espacio expositivo del Centre Cívic Pati Llimona, enriqueciendo el

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

proceso con la participación de una diseñadora y una editora gráfica. En todo momento, cabe resaltar, cada creador ha tenido la última palabra sobre la formalización de su exposición.

En paralelo al taller se ha realizado una pieza audiovisual recogiendo la experiencia desde una mirada externa lo más neutra posible a través de una cámara observacional. El audiovisual refleja la evolución del taller, respetando la lentitud, la delicadeza y la sensibilidad que ha desprendido este proceso.

La experiencia expositiva se ha completado con dos visitas guiadas a la exposición y la presentación del audiovisual en la Filmoteca de Catalunya, permitiendo a los participantes explicar su historia en público. El reconocimiento de su proceso a través de las miradas de los visitantes, personas ajenas a su contexto habitual y representantes de la sociedad, les ha dado un retorno directo del impacto que generan sus imágenes, reforzando el sentimiento de pertenencia.

Al terminar este taller, nos hemos dado cuenta de dos factores claves para la evolución del proyecto: cómo la fotografía es una herramienta absolutamente eficaz para que personas con problemáticas de salud mental desvelen sus mundos internos, y del peligro de hacer talleres que reproducen las categorías sociales que estigmatizan los colectivos con riesgo de exclusión social.

3.2 Gente genial y Más Gente Genial

La fotografía nos ayuda en las relaciones con la gente.
Esteban (participante del taller)

Gente genial es la continuación del proceso iniciado con *Cadaunería* y nace de la necesidad de los participantes del taller de relacionarse con personas de su entorno cotidiano. En las últimas sesiones de *Cadaunería* nos dimos cuenta de que algunos participantes empezaban a utilizar la fotografía como excusa para el contacto con el otro: duplicaban los retratos que hacían a la gente de la calle para utilizar una de las copias como moneda de cambio, ya sea para tabaco, café o simplemente unas palabras. Se decidió recoger y potenciar este gesto genuino en un nuevo proyecto que vinculara a los participantes con los vecinos, utilizando la fotografía como vector.

La innovación de *gente genial* ha sido generar la experiencia directa que crea la empatía y a la vez genera un reconocimiento del otro desde el vínculo directo. En este proyecto, vertebrado a través del retrato -un ejercicio difícil de presencia y empatía- ha forzado a los participantes a dejar su realidad para ir al encuentro del otro.

Este taller ha consistido en 16 sesiones realizadas entre abril y septiembre 2015 a razón de dos horas por semana. El grupo ha sido constituido por un núcleo de personas que venían de las experiencias anteriores y se han integrado algunas personas nuevas de la Llar Sant Martí.

El objetivo principal del proyecto ha sido el de romper la distancia de lo anónimo y lo desconocido, para anular prejuicios y desestigmatizar. El trabajo artístico se ha planteado en base al retrato, combinando retratos de los vecinos del barrio y un trabajo más personal en el que cada participante ha desarrollado una narrativa visual propia. “In the American West” de Richard Avedon ha servido como inspiración a nivel metodológico, introduciendo un estudio móvil con el que se han realizado los retratos espontáneos de la gente en la calle, aislándolos de su entorno con un fondo negro y utilizando la luz ambiente.

Las clases han respetado una estructura similar al taller anterior, combinando sesiones dentro y fuera del aula. La primera etapa del taller ha consistido en preparar a los participantes en su rol de retratistas (tanto a nivel técnico como psicológico), y en la segunda se han realizado las sesiones de retrato en la calle trabajado el encuentro con los vecinos tanto a nivel fotográfico como relacional.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Hemos contado con la participación del fotógrafo Xavi Gómez que ha impartido una clase de retrato de estudio y ha revisado las imágenes de los participantes. El input que supone la validación de la mirada de un fotógrafo profesional, ha sido clave en el proceso de empoderar a los retratistas aprendices. Poco a poco se han armado de la valentía, la seguridad y la confianza necesaria para ir al encuentro de sus vecinos.

Retratar implica mirar al otro y dejar, por unos instantes, nuestra propia realidad de lado, por más compleja que sea. Hacer un buen retrato es un ejercicio difícil y necesario de presencia y empatía, que conlleva cierto riesgo, el de la frustración y el rechazo al recibir un "no tengo tiempo", "no me interesa", o un simple "no". Aun así, siempre hemos trabajado desde la fuerza del grupo: la alegría, el entusiasmo y la calidad humana. A veces sólo hemos conseguido estos encuentros durante unos segundos, con una sonrisa o un gesto, pero siempre ha valido la pena. Los fotógrafos ambulantes han fotografiado a mucha gente, gente genial, que nos ha compartido sus imágenes.

En paralelo, nunca se ha dejado de profundizar en el trabajo de la mirada personal de cada uno, a través de ejercicios y encargos entre sesiones para que cada uno pudiera seguir explorando su mundo propio. En las sesiones de edición se han creado dípticos en los que se abre el diálogo entre los retratos y los mundos íntimos de cada persona.

La presentación de los resultados de este proyecto en formato de exposición en la calle ha sido un momento crucial y delicado. Para esta exposición, se han reproducido los retratos realizados a los vecinos en gran formato y se ha empapelado un muro situado al lado del Centro Cívico Sant Martí. En la fachada contigua del Instituto Infanta Isabel d'Aragó, también se han colgado cuatro dípticos en lonas de gran formato, en las cuales han dialogado retratos y paisajes, a modo de metáfora sugerente de los encuentros vividos. También se ha producido y proyectado una pieza audiovisual que ha recogido la experiencia.

Nuevamente la cuestión de la edición se nos ha planteado como un reto moral y ético. Y también hemos planteado una edición progresiva en diálogo. En cambio, la intervención profesional en el diseño final de la exposición en esta cuarta edición del proyecto ha sido mayor, ya que las limitaciones del grupo de beneficiarios han hecho imposible que se involucraran en ciertos aspectos de este proceso.

El objetivo de llegar a la gente de la calle, ha requerido crear con la exposición un impacto visual fuerte, lo cual ha supuesto un cierto grado de sofisticación en el tratamiento final de las imágenes. El proceso de producción de esta exposición no hubiera sido posible sin el equipo de la fundación y la participación de profesionales del diseño, postproducción de las imágenes, montaje o comunicación.

La importancia de contar con el respaldo de un gabinete de comunicación con experiencia, ha permitido que la difusión del proyecto haya llegado más allá de fronteras jamás antes cruzadas. Los participantes y el equipo han sido solicitados para realizar múltiples entrevistas de radio, televisión y han ofrecido visitas guiadas a grupos. Todas estas experiencias han terminado de dar al proyecto un brillo que aún se conserva en la memoria de sus participantes.

La recepción por parte de los habitantes del barrio de Sant Martí ha superado nuestras expectativas. La reunión de la tríada fotógrafo, fotografiado, fotografía ha marcado el inicio de posibles relaciones posteriores. Pero más allá de los encuentros inesperados, el gran éxito de *gente genial* ha sido el interés de algunos vecinos en participar en el proceso de creación de las imágenes y aquí ha surgido su continuidad, *Más gente genial*, en el que se ha mezclado nuestro equipo de fotógrafos habituales, vecinos y vecinas del barrio de Sant Martí y el público general.

A través de la apertura del grupo a nuevos participantes con y sin diagnóstico de salud mental, 62 personas se han interesado en participar en el taller, aunque finalmente se ha creado un grupo estable de 12 personas que han venido de manera regular y han participado en las 18 sesiones que se han realizado durante 5 meses (de noviembre de 2016 a abril de 2017).

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Siguiendo el mismo objetivo que *gente genial*, se ha salido a fotografiar a los transeúntes con la ayuda del estudio móvil pero esta vez el equipo de fotógrafos ambulantes se ha creado a partir de un grupo mixto de personas con capacidades diferentes que comparten la pasión por la fotografía.

Utilizando la metodología de *gente genial*, el taller ha combinado clases fotográficas en el aula, con sesiones prácticas de retrato en la calle con un estudio móvil y la visita de una fotógrafa profesional, Montse Campins.

Para lograr la complicidad entre todos los participantes, se ha dedicado las primeras semanas a la creación y cohesión grupal. Una vez formado el grupo, se ha trabajado por parejas con capacidades complementarias para poder salir a la calle al encuentro del otro.

Respondiendo a la demanda de los participantes en esta nueva edición, se ha dotado de cámaras digitales a todos los participantes. Se han creado equipos con habilidades complementarias y han sido los propios participantes quienes se han ayudado a superar las dificultades técnicas que han ido apareciendo.

Más gente genial ha consolidado las habilidades de los participantes como fotógrafos retratistas, reafirmado el vínculo iniciado entre personas que habitan en el mismo entorno de convivencia y profundizado en el trabajo de deconstrucción de categorías estigmatizadoras.

En total *gente genial* y *Más gente genial* ha reunido a 246 vecinos y vecinas que han ido pasando por el estudio móvil para hacerse una fotografía. Los resultados serán expuestos una vez más en el Centre Cívic Sant Martí, y reunirán a fotógrafos, modelos y espectadores en un encuentro festivo el próximo 14 de diciembre de 2017. La exposición cubrirá parte de la fachada del centro mostrando los nuevos retratos y dípticos, en el acto de inauguración se proyectará la nueva pieza audiovisual que resume la experiencia del taller.

4. CONCLUSIONES

El desconocimiento del colectivo con problemas de salud mental diagnosticados por parte de la sociedad, comporta una serie de prejuicios que afectan su día a día y que creemos necesario reformular. Las personas que han participado en estos proyectos están llenas de sensibilidad, humanidad y respeto hacia el otro. Necesitan espacios donde se escuchen sus voces y en los que puedan expresar sus realidades, muchas veces silenciadas.

A través de estos proyectos podemos corroborar que la fotografía es una herramienta absolutamente eficaz en la creación de narrativas íntimas con personas de diferentes colectivos y una coartada perfecta para relacionarse con el mundo exterior, facilitando el vínculo con el otro. Gracias a su poder de comunicación universal, la imagen es una aliada poderosa para contar todas las historias que quieran ser contadas y para poner en contacto a las personas.

La fotografía ha permitido a los participantes desarrollar sus propias habilidades pero a la vez han salido a la luz resistencias con las que se ha tenido que lidiar. La maravilla ha sido ver como la firme creencia en el potencial del otro y el acompañamiento desde la presencia durante todo el proceso de aprendizaje, ha facilitado que personas que no tenían acceso al lenguaje fotográfico hayan podido hacer uso de una cámara como herramienta de creación artística y de inclusión en su entorno próximo. A través de sus imágenes, hemos podido reconocer su mirada única y su capacidad de impactar en el otro. Haber investido a los participantes de la autonomía necesaria para desenvolverse con imágenes ha supuesto un paso clave. La cámara ha sido una aliada a la que cogerse y detrás de la que protegerse, a la vez que una excusa para contactar con el mundo externo. Tanto las encuestas de valoración de los participantes y los profesionales vinculados a los talleres, como el resultado de las imágenes de la gente que se ha dejado fotografiar, apuntan a que proyectos de este tipo enriquecen a las personas que los viven, con y sin diagnóstico.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Seguimos luchado para hacer posible a nivel económico estos talleres, pero la dificultad para mantener la viabilidad a largo plazo es un obstáculo para la continuidad de proyectos que están a caballo entre el arte, la salud, y la integración social.

5. REFERENCIAS Y WEBGRAFIA

BORRÀS, A. y DE QUADRAS A. "Más gente genial". *Youtube* https://youtu.be/zxV61KwC8E4 [Consulta: 29 de septiembre de 2017]

GIRALT, A. y PITOULI, C. "gente genial". *Youtube* . https://www.youtube.com/watch?v=JxXDQcNE-_c [Consulta: 29 de septiembre de 2017]

QUINTO, J. y VERDÉS, F. "Cadaunería". *Youtube* https://youtu.be/uvlfHP6F59k [Consulta: 29 de septiembre de 2017]

"Fundación Photographic Social Vision". *Youtube* http://www.photographicsocialvision.org [Consulta: 29 de septiembre de 2017]

6. EQUIPO

Participantes:
Cadaunería: Mª Àngels Armengol, Gloria Conde, Santiago Cortiñas, Fernando Díaz, Josefa Expósito, Esteban Folch, Josefa Hernández, Manuel Morales, Juan Manuel Otero, Enrique Sancho. / *gente genial*: Esteban Folch, Ezequiel Sobrino, Fernando Díaz, Francisco Ruiz, Gloria Conde, Jénifer Sánchez, Josefa Expósito, José Ignacio Nieto, Mª Carmen García, Santiago Cortiñas. / *Más gente genial*: Fernando Cortijo, Eduardo López, Pedro Martín, Anna Puit, Francisco Guerrero, Francisco Ruiz, Fernando Díaz, Anna Muñoz, Fina Hernández, Gloria Conde, Santiago Cortiñas, Eva Mercader.

Talleres creados y dirigidos por:
Fundación Photographic Social Vision – Área Educación. Alice Monteil y Mireia Plans

Con la colaboración de la Fundació Ciutat i Valors y la Llar Sant Martí

Con el apoyo de la Fundació La Caixa (*gente genial*), Fundación Universia y Konecta (*Más gente genial*) y el Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya (*Cadaunería*).

Psicólogos:
Cadaunería: Begoña Bernal / *gente genial*: Héctor Florit

Piezas documentales:
Cadaunería: Jaime Quinto y Francina Verdés / *gente genial*: Anna Giralt y Christina Pitouli / *Más gente genial:* Ana de Quadras y Alexis Borràs

Todas las imágenes han sido realizadas en Barcelona, 2012-2017
© los autores y la Fundación Photographic Social Vision

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE FOTOGRAFÍA

Congreso Internacional sobre Fotografía
UPV, 5 y 6 octubre 2017

Doi: http://dx.doi.org/10.4995/CIFo17.2017.6749
ISBN: 978-84-9048-604-7

La fotografía en la docencia del área de Biblioteconomía y Documentación en las universidades públicas madrileñas. Actividades del Grupo Fotodoc

Juan Miguel Sánchez Vigil[a], María Olivera Zaldua[b] y Antonia Salvador Benítez[c]

[a]Grupo de Investigación Fotodoc, Facultad de Ciencias de la Documentación, Universidad Complutense de Madrid, jmvigil@ucm.es, [b] Grupo de Investigación Fotodoc, Facultad de Ciencias de la Documentación, Universidad Complutense de Madrid, molivera@ucm.es y [c] Grupo de Investigación Fotodoc, Facultad de Ciencias de la Documentación, Universidad Complutense de Madrid, asalvado@ucm.es.

Abstract

Teaching photography in relation with Library Science and Documentation in Madrid's public universities began in the old Escuela de Biblioteconomía y Documentation of the Universidad Complutense of Madrid at the end of the decade of the 90s through courses of content analysis. As regards the rest of the universities of the Comunidad de Madrid, in the area under study, only the Universidad Carlos III has carried out extensive work in the Faculty of Humanities, Communication and Documentation through its Image, Culture and Technology Seminars, which are now inactive. When the academic degree in Documentation in the Faculty of Journalism was approved, the optional course of "Photographic Documentation" was created. Afterwards, the course of Photographic and Iconographic Documentation was included in the Masters on Media Management of the UCM. During the decade of 2000-2010, the photograph considered as a document took on greater specific importance and as of 2010, the Fotodoc Work Group was created in the UCM, which was the origin of the Research Group of the same name, officially recognized in June of 2016. This intensive activity, linked to teaching at Undergraduate and Masters levels, led to the creation of the International Photographic Documentation Congresses in which institutions from Mexico, Portugal, Brazil and Spain have participated to date. This article covers the status of Photography as a course in the Madrid universities, namely in the Faculty of Documentation of the UCM, as well as the work carried out by the Fotodoc Research.

Keywords: *Photography teaching, Research groups, Fotodoc Seminars, Innovation teaching,Photography Congress.*

Resumen

La docencia sobre fotografía relacionada con la Biblioteconomía y Documentación en las universidades públicas madrileñas surgió en la antigua Escuela de Biblioteconomía y Documentación de la Universidad Complutense de Madrid a finales de los años 90 mediante cursos de análisis de contenidos. Por lo que respecta al resto de universidades de la Comunidad de Madrid, en el área que tratamos solo la Universidad Carlos III ha desarrollado la Facultad de Humanidades, Comunicación y Documentación una intensa labor expuesta a través de las

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología, hoy inactivas. Al aprobarse la Licenciatura en Documentación en la Facultad de Ciencias de la Información, se creó la asignatura optativa "Documentación Fotográfica". Posteriormente se incluyó la asignatura Documentación Fotográfica e Iconográfica en el Master de Gestión de la Información de la UCM. Durante la década 2000-2010 la fotografía como documento fue cogiendo peso específico y a partir de este último año 2010 se creó en la UCM el Grupo de Trabajo Fotodoc, germen del Grupo de Investigación del mismo nombre, reconocido oficialmente en junio de 2016. Fruto de su intensa actividad, vinculada a la docencia en Grado y Máster, es la creación de los Congresos Internacionales de Documentación Fotográfica en el que han participado hasta la fecha instituciones de México, Portugal, Brasil y España. Se expone en este artículo la situación de la Fotografía cono docencia en las universidades madrileñas, concretamente en la Facultad de Documentación de la UCM, así como las tareas desarrolladas por el Grupo de Investigación Fotodoc.

Palabras clave: *Docencia fotográfica, Grupo de Investigación, Jornadas Fotodoc, Innovación docente, Congresos de fotografía.*

1. Introducción

La docencia sobre fotografía se remonta en la Universidad española a finales del siglo XIX, propiciada por el asociacionismo y por su aplicación a la ciencia. El intento por llevar la fotografía a la Universidad tiene antecedentes en 1883, con la noticia publicada en el diario político, literario y mercantil *La Dinastía* el 29 de noviembre de ese año, donde se informa sobre la "posible" fundación de la Sociedad Catalana de Fotografía en la Facultad de Ciencias de la Universidad de Barcelona, al objeto de llevar a cabo estudios teóricos y prácticos de fotografía y galvanoplastia. Una semana después, el 4 de diciembre, el mismo diario informaba que, "como se había anunciado, quedaba constituida la Sociedad Española de Aficionados a la Fotografía, es decir con un ámbito de actuación estatal. Esta agrupación tuvo poco recorrido, ya que un periodista que firmó con una "X" mayúscula para ocultar su identidad, publicó en *La Fotografía* de Barcelona (1886, p. 324) el artículo "Necesidad de una sociedad fotográfica española", en el que comentó que mientras fuera se creaban cátedras, en España sucedía todo lo contrario. Por dos veces se había intentado la formación de una Sociedad Fotográfica Española, en la primera se empezó con gran interés, se creó un fondo para los trabajos preliminares y cuando parecía que todo marchaba se produjo el enfrentamiento entre aficionados y amateurs; en la segunda se llegaron a redactar estatutos pero no hubo medios económicos.

En 1900, el Ejército dedicó parte del programa de formación de oficiales al conocimiento y manejo de las cámaras fotográficas, con una asignatura obligatoria para los alumnos de la Academia de Artillería de Segovia. Dentro del programa de instrucción, en la sección "Servicios especiales" se consideraba imprescindible conocer el telégrafo Morse, el teléfono Ader de campaña, el aparato magnético de Siemens y la cámara Kodak de campaña, con las que se obtenían "negativas en papel" (*El Correo militar,* 9 de julio de 1890). En el apogeo pictorialista, fueron aprobados los primeros estudios oficiales de fotografía en la Escuela Superior de Guerra, por Real Decreto de 31 de mayo de 1904, aunque, con carácter privado, ya se impartían clases en las agrupaciones de aficionados.

Los profesionales fueron conscientes de la necesidad de difundir la fotografía a través de la enseñanza reglada y en la Asamblea Nacional celebrada en Valencia en 1908 acordaron en la conclusión novena de la Memoria final

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

que se crearan escuelas teóricas y prácticas con sede en la localidad que más tributara, y con sucursales. La propuesta no pudo llevarse a cabo por la desconfianza entre los profesionales (*La Fotografía*, enero de 1909).

La Escuela de Caminos incorporó en 1910 una asignatura sobre el uso y manejo de los aparatos fotográficos, el revelado y el positivado. El responsable fue el ingeniero Antonio Sonier, experto en estereoscopia. El sistema de aprendizaje era moderno, poniendo en manos de los alumnos el aparato y las placas para obtener vistas. En 1913 comenzaron las clases de fotografía en la Escuela de Artes Gráficas de Madrid, si bien los cursos se habían aprobado en diciembre de 1910, con talleres de heliograbado, litografía, fotograbado, fotografía y encuadernación. La primera Escuela Oficial de Fotografía se fundaría en Granada el año 1916, dirigida por Manuel Torres Molina, uno de los grandes autores del primer tercio del siglo XX.

A partir de entonces la enseñanza de la fotografía se fue incorporando a las escuelas de artes y oficios, siempre con un sesgo hacia los aspectos técnicos, fundamentalmente hacia la toma y al conocimiento de las cámaras y materiales empleados para la aplicación. Desde los años treinta, ya con las vanguardias haciendo de la fotografía uno de los elementos claves en la creación, proliferaron la escuelas privadas, si bien en la enseñanza reglada continuó el vacío. Hasta la década de los setenta no se contempló la incorporación de la foto a los estudios universitarios, y ello gracias a la creación de facultades dedicadas al estudio de la Información, Comunicación y, posteriormente, la Documentación.

2. Docencia de la Fotografía en Documentación

Dando un salto en el tiempo para tratar sobre el tema que nos ocupa, es decir sobre la docencia relacionada con los estudios de Documentación en las universidades públicas madrileñas, hemos de indicar que se aplicaron por primera vez en la antigua Escuela de Biblioteconomía y Documentación de la Universidad Complutense de Madrid a finales de los años 90 (Fig. 1), mediante cursos (no reglados) de análisis de contenidos, historia y uso y aplicación de la fotografía en prensa y edición. Posteriormente, al aprobarse la Licenciatura en Documentación en 1996, como una de las ramas de los estudios en Ciencias de la Información impartidos en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense, se creó la asignatura optativa "Documentación Fotográfica", ofertada a los alumnos de cuarto y quinto curso, e impartida por Juan Miguel Sánchez Vigil. En relación a esta decisión es importante destacar la publicación del primer *Manual de Documentación Fotográfica* (Síntesis, 1999), coordinado por Félix del Valle Gastaminza, y en el que colaboraron los profesores Carmen Agustín, Adelina Clausó, Ángel María Fuentes, Francisco Javier García Marco, Antonio Hernández, Luis Fernando Ramos, Jesús Robledano y Juan Miguel Sánchez Vigil.

Fig.1 Facultad de Ciencias de la Documentación de la UCM. Foto María Olivera

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Por lo que respecta al resto de universidades de la Comunidad de Madrid, en el área que tratamos solo la Universidad Carlos III desarrolló en la Facultad de Humanidades, Comunicación y Documentación una intensa labor expuesta a través de las Jornadas "Imagen, Cultura y Tecnología", de amplio espectro, con la publicación de las Actas de los distintos eventos (2002, 2004, 2005, 2006, 2007). El Grado en Documentación de la Universidad Carlos III no contemplaba asignaturas específicas sobre fotografía. Fue renovado en 2016 y cambió su denominación para ser ofertado en el 2017-2018 por primera vez con el título Grado en Gestión de la Información y contenidos digitales. Su orientación es tecnológica, y la fotografía tampoco está entre las asignaturas ofertadas, si bien puede estudiarse parcialmente en la digitalización de contenidos.

Aunque el carácter transversal de la fotografía la vincula a muchas actividades y obviamente a disciplinas y materias diversas, hasta el momento indicado no se conocen asignaturas específicas sobre fotografía dentro del área salvo las que se han indicado e indican a continuación. De entonces a hoy la oferta no ha variado en la UCM, sino que al contrario los estudios específicos se han reducido ya que al aprobarse el Grado en Información y Documentación (2009) la asignatura pasó a denominarse Documentación Fotográfica y Audiovisual, con un temario amplio y por tanto con menos posibilidades de profundizar en ninguna de las dos disciplinas, lo que obligó a los responsables a complementar los contenidos con actividades paralelas, tales como jornadas, seminarios o encuentros.

Los alumnos matriculados entre 2010 y 2017, es decir en 7 cursos, suman 606, lo que hace una media de más de 85 alumnos por curso (Tabla 1). El descenso en la matrícula fue premeditado, y se debe al cambio en la normativa para limitar el número de alumnos y facilitar así las prácticas, visitas y resto de actividades formativas, de acuerdo a los planes de Bolonia.

Tabla 1. Alumnos matriculados en la asignatura Documentación Fotográfica

Grado en Información y Documentación (UCM), 2010-2017

CURSO ACADÉMICO	ALUMNOS
2010-2011	139
2011-2012	124
2012-2013	93
2013-2014	49
2014-2015	77
2015-2016	67
2016-2017	57
TOTAL	606

Fuente: Elaboración propia

Por otra parte, los profesores especializados, con una línea de investigación vinculada a la fotografía, se preocuparon de que ésta tuviera su espacio en asignaturas de las Licenciaturas en Comunicación, Periodismo y

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Publicidad de la Facultad de Ciencias de la Información, tales como Documentación Informativa, Documentación Audiovisual y Documentación publicitaria.

En 2006 se aprobó el Máster en Gestión de la Información de la Facultad de Ciencias de la Documentación, de dos años de duración, reformado en 2010 con cinco especialidades, una de las cuales estaba dedicada a los Medios de Comunicación. Dentro de esa rama se incluyó la asignatura Documentación Fotográfica e Iconográfica, que ha desaparecido al ser reformado de nuevo el Máster y desparecer la especialidad en Medios, por tanto fue impartida oficialmente durante siete cursos entre octubre de 2010 y septiembre de 2017, con una media de 10 alumnos por curso.

Las modificaciones en Máster y Grado suponen que actualmente solo se imparta la asignatura Documentación Fotográfica y Audiovisual, con un nuevo programa que contempla ambos especialidades. EL objetivo fundamental de la asignatura es conocer, gestionar y analizar los documentos fotográficos y audiovisuales. Con este fin, el enfoque es más práctico, en el que se combina la adquisición de conocimiento con prácticas relacionadas con los documentos fotográficos y audiovisuales.

1. Conceptos e historia de la documentación fotográfica y audiovisual
2. Documentación fotográfica. Evolución, tipología y características
3. Documentación audiovisual. Evolución, tipología y características
4. Centros de documentación fotográficos y audiovisuales
5. Análisis documental
6. Funciones del documentalista gráfico
7. Derechos y propiedad intelectual

3. Grupo de Investigación Fotodoc

Durante una década la fotografía estudiada como documento fue cogiendo peso específico y a partir del año 2010 Juan Miguel Sánchez Vigil y María Olivera Zaldua crearon en la UCM un Grupo de Trabajo, denominado Fotodoc (Fotografía y Documentación), al que se incorporaron los profesores Juan Carlos Marcos Recio y Antonia Salvador Benítez, todos ellos interesados en distintos aspectos de la documentación fotográfica (recuperación, gestión, tratamiento, análisis y difusión). Esta iniciativa fue germen del Grupo de Investigación Fotodoc, reconocido oficialmente en junio de 2016, con la participación de sus miembros en proyectos relevantes tales como: "Estudio de viabilidad del Plan de Catalogación y Digitalización de los Fondos Históricos conservados en el Instituto Patrimonio Histórico Español (IPHE) con el fin de que puedan integrarse en el Proyecto de la Biblioteca Digital Europea. Aplicación al fondo fotográfico Pando", "La nueva ecología de la información y la documentación en la sociedad del conocimiento: desarrollo de una métrica sistémica, planificación de un observatorio para su seguimiento e identificación de tendencias básicas y retos estratégicos (infoscopos.com)" e "Imágenes del nuevo mundo: el patrimonio artístico portugués e iberoamericano a través del legado fotográfico de Diego Angulo Íñiguez al Consejo Superior de Investigaciones Científicas".

El Grupo es responsable de las Jornadas del mismo nombre (Fotodoc), cuyo objetivo es acercar a los estudiosos las actividades y tareas que se realizan en centros públicos y privados (bibliotecas, archivos, empresas, instituciones, organizaciones, etc.). Además ha organizado dos Congresos Internacionales. Uno de los trabajos recientes en relación con la Fotografía y los programas docentes de Doctorado son los artículos elaborados por los miembros del grupo sobre las tesis doctorales de fotografía realizadas en España. De estas investigaciones, planteadas en dos periodos resultan los siguientes datos (Tabla 2).

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Tabla 2. Temática general de los contenidos de las tesis (1976-2016)

CATEGORÍA	Nº DE TESIS
Arte	108
Comunicación	54
Sociología	41
Técnica y Tecnología	48
Documentación	54
Autores (vida y obra)	43
Especialización (NUEVO)	10
Historia	19
TOTAL	377

Fuente: Elaboración propia

Actualmente, el Grupo Fotodoc desarrolla varios programas de investigación con fondos históricos en centros públicos y privados, entre ellos la Real Academia Española, la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense y el Instituto Valencia de Don Juan. Fruto de estos estudios son los libros: *Los daguerrotipos del Instituto de Valencia de Don Juan* y *Portugal inédito. Fotografías de Eduardo Hernández Pacheco.* Así mismo el Grupo realiza exposiciones (Fig. 2 y 3) de carácter documental con carácter formativo, en cuyo diseño y montaje colaboran los alumnos, entre ellas las siguientes en los últimos tres años.

1. *Estampas de África. Fotografías del capitán médico Jorge Bosch Díaz*. Facultad de Ciencias de la Documentación de la UCM (11 de mayo-2 de junio de 2017).
2. *Portugal Inédito*. Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla (30 de abril-30 de septiembre de 2017).
3. *La fotografía en sus reversos. La puerta de atrás*. Facultad de Ciencias de la Documentación de la UCM (22 de marzo-7 de abril de 2017).
4. *Portugal inédito. Fotografías de Eduardo Hernández-Pacheco*. Oporto: Centro Portugués de Fotografía (22 de julio-1 de septiembre de 2016).
5. *Fotoimaginando. El universo de la fotografía*. XVI Semana de la Ciencia. Facultad de Ciencias de la Documentación de la UCM (7-20 de noviembre de 2016))
6. *Cervantes. Variaciones*. Madrid. Facultad de Ciencias de la Documentación (28 de abril-13 de mayo de 2016).
7. *Los álbumes de Adela Crooke. Fotografías del Instituto de Valencia de Don Juan*. Ateneo de Madrid (18-30 de abril de 2016).
8. *Kaulak. Retratos y paisajes*. Ateneo de Madrid (1-15 de marzo de 2016)

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Fig.2 Cartel de la Exposición "La fotografía en sus reversos", 2017.

Fig. 3. Exposición Estampas de África, 2017. Foto: María Olivera

4. Jornadas Fotodoc (Fotografía y Documentación)

Las Jornadas Fotodoc fueron creadas en 2011 por Juan Miguel Sánchez Vigil y María Olivera Zaldua en la Facultad de Ciencias de la Documentación de la Universidad Complutense, siendo decano de la misma Luis Fernando Ramos Simón (Fig 4). El objeto fue el estudio y difusión dela fotografía desde el punto de vista de la Documentación, es decir desde su valor como documento en el más amplio sentido. Por consiguiente se abrió una vía de trabajo transversal puesto que se contemplaba el análisis de la fotografía en fondo y forma, así como su conservación, tratamiento y difusión en las instituciones responsables de custodia y en todas aquellas colecciones, públicas o privadas, con fondos fotográficos (Tabla 3).

Una vez puesto en marcha el proyecto se montó un equipo de trabajo, activo como Grupo de Investigación con el mismo nombre que las Jornadas desde junio de 2016, del que forman parte Sánchez Vigil, Olivera Zaldua, Antonia Salvador Benítez y Fecderico Ayala Sörensen. En el Grupo de Investigación colaboraron también temporalmente Juan Carlos Marcos Recio y Alicia Arias Coello, actualmente en otros Grupos acordes a sus líneas: Publicidad y Gestión de la Información.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Tabla 3. Jornadas Fotodoc

FECHA	TEMA
2011/04/07	Fotoperiodismo
2011/11/23	Instituciones y fondos
2012/04/19	Fotografía digital
2012/12/19	Lectura de las imágenes
2013/05/07	Investigación de la fotografía
2013/12/12	La fotografía como objeto de deseo
2014/12/04	Diversidad de los fondos
2015/12/10	Variaciones
2016/11/10-11	Visiones
2017/05/18	Fotografía en la Guerra de África

Fuente: Elaboración propia

Fig.4 X Jornadas Fotodoc, noviembre de 2016. Foto María Olivera Zaldua

5. Los Congresos Internacionales de Documentación Fotografía

En abril de 2014, con el fin de ampliar el campo de estudio e intercambiar experiencias con otros investigadores, el Grupo Fotodoc acometió la tarea de organizar un Congreso Internacional. De acuerdo con diversas instituciones se conformó un comité científico compuesto por miembros de varias universidades y se fijó una periodicidad bienal. Se establecieron dos objetivos fundamentales: difundir los estudios sobre fotografía e intercambiar experiencias entre profesionales, investigadores y estudiantes.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

El primer Congreso se celebró en la Facultad de Ciencias de la Documentación de la Universidad Complutense los días 2, 3 y 4 de abril de 2014. El eje central fue la conmemoración del 175 aniversario de la presentación de la fotografía en París por Daguerre. Participaron instituciones de México (Instituto de Investigación de Estética de la Universidad Nacional Autónoma), Portugal (Centro Portugués de Fotografía de Oporto), Brasil (Universidad de Brasilia) y España (Centre de Recerce i Difusió de la Imatge, CSIC, UCM, Revista Arte Fotográfico, Universidad Carlos III, Politécnica de Valencia, Escuela Universitaria TAI, ABC, Biblioteca Nacional, Instituto Cultural de España y Photomuseum de Zarautz).

El segundo Congreso se desarrolló entre el 7 y el 9 de marzo de 2016 en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad de San Luis Potosí (México), con la participación del Sistema Nacional de Fototeca (SINAFO), Museo Regional Potosino, Instituto de Investigaciones Estéticas de México, Universidad de San Luis, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, Bienal Internacional del Cartel de México y la Universidad Complutense de Madrid (Fig. 5).

Fig. 5 Primer Congreso Internacional de Documentación Fotográfica celebrado en la Facultad de Ciencias de la Documentación de la UCM. De izquierda a derecha: Juan Miguel Sánchez Vigil (UCM), Bernardino Castro (Centro Portugués de Fotografía), Pedro Ángeles (Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, André Porto (Universidad de Brasilia) y Joan Boadas (Centre de Recerca i Difusió de la Imatge, Girona). Foto: María Olivera.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

6. Referencias

CAEIRO RODRÍGUEZ, M. (Coordinador, 2017). *Descubrir el arte. Formación en artes plásticas y visuales para maestros de Primaria*. Logroño: Universidad Internacional de La Rioja.

OLIVERA ZALDUA, M., SÁNCHEZ VIGIL, J.M., MARCOS RECIO, J.C. (2016). "Análisis de las tesis doctorales sobre fotografía en las Universidades españolas (enero de 2013-marzo de 2016)" en *Ibersid*, 11:2, p. 13-21.

SÁNCHEZ VIGIL, J.M. (1999). *El Universo de la fotografía. Prensa, Edición, Documentación.* Madrid: Espasa.

SÁNCHEZ VIGIL, J.M., MARCOS RECIO, J.C., OLIVERA ZALDUA, M. (2014). "Tesis doctorales sobre fotografía en la universidad española. Análisis de la producción y dirección (1976-2012)" en *Revista Española de Documentación Científica*, 37 (1), enero-marzo, p. 1-14.

SÁNCHEZ VIGIL, J.M, OLIVERA ZALDUA, M.; SALVADOR BENÍTEZ, A. (2015). *Los daguerrotipos del Instituto de Valencia de Don Juan*. Madrid: UCM.

SÁNCHEZ VIGIL, J.M, OLIVERA ZALDUA, M.; SALVADOR BENÍTEZ, A. (2016). *Portugal Inédito. Fotografías de Eduardo Hernández-Pacheco*. Madrid: UCM.

VALLE GASTAMINZA, F. del (Coordinador, 1999). *Manual de Documentación Fotográfica.* Madrid: Síntesis.

VEGA PÉREZ, C. (2014). "Los estudios de fotografía en la Universidad" en Olivera Zaldua, M, Salvador Benítez, A. *Del artefacto mágico al píxel estudios de fotografía. XXIII Jornadas Fadoc: I Congreso Internacional de Documentación Fotográfica (175 aniversario de la fotografía).*. Facultad de Ciencias de la Documentación. Universidad Complutense de Madrid

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE FOTOGRAFÍA

Congreso Internacional sobre Fotografía
UPV, 5 y 6 octubre 2017

Doi: http://dx.doi.org/10.4995/CIFo17.2017.6750
ISBN: 978-84-9048-604-7

Juan Rulfo: Fotografía, literatura y música. Experiencias y propuestas pedagógicas

Alberto Prieto Aguaza
GrisArt / IEA Oriol Martorell (Barcelona) imaginero99@gmail.com

Resumen

Se sintetizan los aspectos básicos de la relación entre la obra literaria de Juan Rulfo y la fotográfica: si bien han sido marcadas ambas como independientes, comparten un idéntico origen poético, relacionado además con México: el sincretismo religioso y la violencia histórica influyen en la visión de Rulfo, pues la muerte y el olvido son aspectos que resuenan en el silencio y las sombras de sus fotos y en los murmullos de la ficticia Comala.

El acercamiento interdisciplinar a la obra de Rulfo se ofrece como un juego de asociaciones en el que se pueden compaginar fragmentos literarios, fotografías y música. En esete sentido se incorpora *Ghosts of Comala,* versión musicada de la novela de Rulfo, porque el silencio como elemento estético es capital en las tres disiciplinas, ayudando a envolver las fotografías y las palabras de Rulfo de otras *lecturas*.

Las intervenciones pedagogicas se realizaron en la Escuela Internacional de Fotografía GrisArt y en el Institut de música y bachillerato Oriol Martorell. Los alumnos del primer centro parten de las imágenes para llegar a los textos, y los del segundo leen la novela para acabar visualizando las fotografías; en ambos casos acompañados por la música en directo.

Palabras clave: Imagen, texto, poética, historia, México, enseñanza.

Abstract

We summarize basic aspects of the relationship between Rulfo's literary work and his photographic production. Although both have been understood as independent, they share an identical poetic origin related to Mexico: religious syncretism and historical violence influence Rulfo's vision, because death and oblivion are aspects that reverberate within the silence and shadows of his photos and for the muttering in Comala's world.

The interdisciplinary approach to Rulfo's work is offered as an associations game in which you can combine literary fragments, photographs and music. The musical version of the Rulfo's novel, *Ghosts of Comala,* is incorporated because silence is captital as an esthetic element in the three disiciplines, helping to wrap Rulfo's photographs and words with other *reading*s.

Pedagogical actions were realized in the International School of Photography *GrisArt* and in the Institut of music and secondary school *Oriol Martorell*. The students of the first center started from

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

images to reach texts, and the others read the novel to finish visualizing the photographs; in both cases accompanied by live music.

Keywords: Image, text, poetics, history, Mexico, teaching.

1. Introducción

> "Sentí el retrato de mi madre guardado en la bolsa de la camisa, calentándome el corazón, como si ella también sudara. Era un retrato viejo, carcomido en los bordes; pero fue el único que conocí de ella. Me lo había encontrado en el armario de la cocina, dentro de una cazuela llena de yerbas: Desde entonces lo guardé. Era el único. Mi madre siempre fue enemiga de retratarse. Decía que los retratos eran cosa de brujería. Y así parecía ser, porque el suyo estaba lleno de agujeros como de aguja, y en dirección del corazón tenía uno muy grande, donde bien podía caber el dedo del corazón."
>
> Juan Rulfo, *Pedro Páramo*

Ya al inicio de una de las novelas más importantes de la literatura universal, *Pedro Páramo*, se nos sitúa en la onda de una relación religiosa, casi atávica, con el retrato fotográfico, como amuleto emocional, como objeto sagrado que guarda recuerdos y fortalece la identidad, como anagnórisis: el agujero "en dirección del corazón" simboliza el rencor y la promesa de venganza que el bastardo Juan Preciado le hace a su madre al partir en busca de su padre, Pedro Páramo.

Este fragmento me sirve para introducir la importancia que tiene la fotografía en la obra de Rulfo, pues durante su vida no se le reconoció suficientemente ni su obra ni el fuerte vínculo creativo entre esta y su producción literaria. Si su interés por el medio fotográfico hubiera sido estrictamente literario, esta comunicación no tendría razón de ser, pero, a diferencia de la mayoría de escritores, Rulfo pasó a la acción[1].

Aprovechando el centenario de su nacimiento, me parece un buen momento, tal como se viene realizando con otras intervenciones, libros y exposiciones, para poner de relieve la importancia de la fotografía en su vida y obra, sus vínculos con la literatura, y, sobre todo, su razón de ser, lo cual será analizado en los Objetivos de este texto, para después, en el Desarrollo de la innovación, pasar a explicar los dos actuaciones pedagógicas llevadas a cabo en dos centros muy diferentes donde imparto clases: GrisArt, escuela de fotografía en la que me ocupo de los módulos de 'Historia de la fotografía' y 'Géneros fotográficos', y en el Institut-Escola Oriol Martorell, donde imparto las asignaturas de 'Lengua y literatura castellana' y 'Cultura audiovisual'. GrisArt es una escuela privada de fotografía que recibe alumnos de muy diversos orígenes geográficos e intereses culturales, mientras que el centro Oriol Martorell es un instituto público en el que se imparten además estudios musicales. Ambas intervenciones adaptan un mismo fin a contextos educativos diferentes; es por ello que las dos vertientes creativas de Rulfo se ofrecen relacionadas pero de formas diversas e

[1] Lamentablemente no he recibido autorización para inlcuir imágenes de Rulfo en esta comunicación. No obstante, para quien no esté familiarizado con la obra fotográfica de Rulfo, puede consultar las obras citadas al final, en Referencias, o, para tener una ligera idea, en internet.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

intensidades variables, con la adición de un tercer elemento ajeno a Rulfo pero que parte de él: la versión musicada de Pedro Páramo, *Ghosts of Comala,* del músico Àlex Torío.

2. Objetivos

2.1. Yo no soy fotógrafo: Rulfo y la fotografía

Curiosamente, si bien la producción literaria de Juan Nepomuceno Carlos Pérez Rulfo Vizcaíno (tal era su nombre real y completo) es breve pero reconocida por todo el mundo como una cumbre de las letras universales, su producción fotográfica no se puede considerar como un simple hobby, pues, aunque se hayan expuesto no más de 500 copias, en realidad la Fundación Rulfo atesora más de 6000 negativos[2]. No es extraño que fuera desconocido porque no pretendió dedicarse al mundo de la imagen[3]. De hecho, hasta 1980 mencionaba la foto a la par que su gusto por la música barroca, la historia o el cine (Jiménez, 2006: 251). Sin embargo, la calidad e interés de las fotografías de Rulfo van más allá de una simple afición, aparte de que las fotografías no pierden fuerza, tanto si las vemos por si solas como si las relacionamos con su obra literaria.

Sabemos de la poca difusión de su obra fotográfica en vida y cómo fue adquiriendo importancia a finales del siglo pasado. A pesar de la publicación de algunas fotos previas (1949, en la revista *América,* y en 1952, en la revista *Mapa*) y la exposición de de 1960 en Guadalajara, fue en 1980, con motivo del *Homenaje Nacional*, donde se apreció por vez primera la importancia de su obra. El fotógrafo Nacho López se encargó de hacer las copias, y cuenta que Rulfo le entregó 300 negativos desordenados en bolsas de papel:

> "Al término de la impresión de las fotos, le devolví sus negativos en los sobrecitos originales puestos a la vez en otros sobres de papel foliados, y en dos cajas de cartón titulados al frente, 'Juan Rulfo, fotógrafo'. Observe que le dio gusto, pero dijo: Yo no soy fotógrafo". (*ibíd*.: 246)

Para entender tanto su producción como su escasa difusión, hay que introducir dos apreciaciones. La primera se refiere a las fechas de las tomas, las cuales se centran en su juventud, básicamente en la década de los 40 y 50. En Guadalajara compró su primera cámara, justo cuando emprende sus primeros viajes. Entre 1947 y 1952 tomó gran cantidad de fotos en su país porque fue inspector del servicio de inmigración y trabajó para la compañía de llantas Goodrich-Euzkadi (Vital, 117). Este periodo coincide con sus primeros cuentos y la publicación de *Pedro Páramo* (1955). El segundo aspecto que reafirma las palabras de Rulfo sobre la poca importancia que daba a la difusión fotográfica se basa en el hecho de que no copiaba sus negativos, pues según él mismo era muy caro, y, según cuenta Lon Pearson (en Jiménez), como padre de familia no se lo podía permitir.

Rulfo poseía un sólido conocimiento técnico del lenguaje fotográfico. Su amigo Alberto Ruy cuenta que en la librería *El juglar* del DF siempre acababa hablando de fotografía, que era un obseso de la calidad y que le comentaba todo tipo de cuestiones técnicas de la cámara, de texturas, de la luz y de tipos de papeles (en Jiménez, 2006: 252). En lo relativo a cámaras, sabemos que en sus inicios Rulfo usó una Leica, después casi siempre una Rolleiflex, y que

[2] En el momento de su muerte (1986), aparecieron en su casa muchos de los negativos en cajas de zapatos, algunos olvidadas en diversas habitaciones. La Fundación Rulfo, dirigida por Víctor Jiménez, custodia el archivo completo.

[3] En la entrevista televisiva que le realizó Joaquín Soler Serrano Rulfo le resta importancia: "lo hice algún tiempo" (Soler: 1977). A pesar de que "en las cartas que le escribía a su novia le llega a decir que le gustaría poder vivir de la fotografía" (en Marcial Pérez). Por otro lado, tras el éxito de *Pedro Páramo*, conocido es su acercamiento al mundo del cine, como fotógrafo y guionista.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

se cambió a una Hasselblad para volver de nuevo a una Rolleiflex. De ahí la gran calidad de los negativos y el formato cuadrado de muchos de ellos (4x4 y 6x6). Sus influencias provienen de la escuela mexicana, sobre todo Álvarez Bravo. También tiene concomitancias con el emigrante alemán Hugo Brehme o con las posteriores Graciela Iturbide y Mariana Yampolsky, así como con Ansell Adams en lo que a paisajes y al estudio de la luz se refiere. Coincide también con Walker Evans y Paul Strand en el estilo y la emoción distanciada a la hora de retratar ciertos lugares y personas. Así como el fotógrafo Guillermo Kahlo, que a principios de siglo documentó la arquitectura barroca. Conoció ya mayor a Cartier-Bresson pero su trabajo no guarda analogías con el Humanismo y el instante decisivo[4].

El punto de vista fotográfico de Rulfo es clásico y realista, con rigor técnico en la toma y en los encuadres: no bascula la cámara y aunque no hay rastro de las vanguardias, sí que pone en práctica el nuevo lenguaje compositivo unido al simbolismo; por ejemplo, incluye elementos no necesarios en los encuadres que conforman una lectura diferente: árboles, cactus, iglesias, etc. El encuadre es frontal, pero falsamente neutro, y la construcción visual busca simetrías y estabilidad. Manejaba perfectamente los filtros, y el valor del contraste en la toma, ya que calcula bien el efecto estético de las luces y las sombras. Resaltan las tomas de lugares, ya que le atrae la visión exterior, las calles y las fachadas, y sus habitantes paseando o trabajando en ellas. Le influyeron los paisajistas del XIX, como Friederich, Constable y Paul Nash, pues hay que decir que era un gran amante del arte; así, en la pintura muralista, está más cercano a Orozco que a Siqueiros o a Diego Rivera. Sus paisajes también son muy formalistas en la composición, con cierta intencionalidad estetizante, y junto a la grandiosidad del paisaje, abunda la figura humana empequeñecida o recortada.

A pesar de las mil veces repetida as palabras de Susan Sontag -"Juan Rulfo es el mejor fotógrafo que he conocido en Latinoamérica"-, es obvio que ni antes ni ahora ha alcanzado la fama o la difusión de, entre otros, un Álvarez Bravo o de un Chambi, ni tampoco la de un Salgado o un Zimmerman.

2.2. La historia. Su historia

Para entender mejor una temática común a la literatura y la fotografía, es preciso recurrir a un tercer campo, más desconocido aún para el gran público que la fotografía, que es el interés de Rulfo por la historia de su país, sobre todo por los cronistas de la conquista y el periodo colonial. Hay cruces continuos entre las tres disciplinas, y podemos afirmar que la historia de México es el puente que une literatura y fotografía. La arquitectura aparece en su obra fotográfica como un trasunto de la historia: Rulfo capta lo esencial del edificio, y no la belleza o lo accesorio. De su archivo, casi la mitad se engloban en este subgénero, y realizó trabajos por encargo, textos para catálogos, 400 monografías de edificios y zonas arqueológicas.

Su permanente interés, tanto por la historia como por la fotografía, no podría entenderse sin los decisivos años (1963-1986) que trabajó en el INI (Instituto Nacional Indigenista), centro del cual fue subdirector del servicio de publicaciones. Rulfo demostró erudición, rigor, capacidad de observación paciente…, requisitos para convertirse en un

[4] Rulfo no escribió nada sobre su propia fotografía, aunque sí sobre Cartier-Bresson, "El México de los años 30 visto por Henri Cartier-Bresson", texto para el catálogo de una exposición realizada en París en 1984. El fotógrafo francés le obsequió con una fotografía firmada. Texto y foto fueron incluidos en *100 fotografías de Juan Rulfo* (2010).

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

antropólogo/historiador. Sus fotos eran ilustraciones de sus textos sobre arquitectura e historia, pero también, como dice Erika Billeter, "una plasmación visual o expresión pesimista de la dolorosa historia de su país" (en Jiménez: 276), de la violencia de la conquista y los efectos posteriores. Rulfo retenía informaciones diversas sobre la historia real y concreta de pueblos y edificios; así, cuando llegaba a una iglesia o a un pueblo sabía lo que había pasado allí, la gente que había muerto, los desastres…[5] De modo que es necesario relacionar los edificios fotografiados por Rulfo con su proceso histórico: las iglesias se deben entender como fortalezas, y muchas de las tomas así nos las muestran, como una síntesis visual de la opresión de la fe y del poder, la cruz y la espada. En este contexto, el personaje del padre Rentería y su rol corrupto en la novela se pueden entender mejor. Muchas de las fotografías de Rulfo se podrían mirar como la ilustración de un concepto, el planteamiento ideológico sobre la leyenda negra de la conquista y las consecuencias anquilosadas de siglos de dominación. En esta línea, Rulfo considera la figura del cacique como heredera directa del encomendero español, que explotaba a los indios sin miramientos. De ahí que su personaje Pedro Páramo aparezca como tal, con todos los atributos propios del estereotipo mexicano: el machismo, la violencia, el orgullo y el abandono de la familia: "Pedro Páramo es el arquetipo de todos los padres mexicanos" (Salvador: 7). La orfandad es característica de este arquetipo y resulta clave en la vida de Rulfo, pues, relacionada directamente con la violencia de la Revolución, perdió a su propio padre, muerto a tiros por la espalda cuando él tenía 5 años, a un tío suyo por culpa de la revuelta de los cristeros, y a su madre cuando estaba en el orfanato. Hechos que sin duda influyeron en su soledad, abandono, depresión y querencia por los muertos.

Por otro lado, Rulfo mostró un genuino interés por los campesinos indígenas de su país, por su vida cotidiana, el trabajo, los ritos, las fiestas. Se percibe en su obra una estética de la tierra, de lo físico, de lo inmanente. En un principio, las fotografías que reflejan este mundo se pueden interpretar desde una perspectiva regionalista o incluso indigenista. Se puede observar cierta discreción en la posición de la cámara, a la altura de la cintura, y una actitud de humildad e interés hacia los retratados. En general, los retratados no posan, por eso su estilo es "realista" y pasa desapercibido. No capta los ojos de sus sujetos (tampoco en sus textos los describe), y aparecen muchos sujetos de espaldas. Paralelamente, en la novela, Pedro Páramo no es descrito claramente, es como una cara en un espejo roto; para Margo Glantz, el cacique novelesco aparece como una foto fuera de foco: "La escritura no revela las formas de los cuerpos ni los rasgos distintivos de los rostros. Desde sus intersticios, el texto, sin embargo, nos mira, nos devuelve, agigantado, un retrato impreciso de Pedro Páramo" (en Rulfo: 2001, 19). En este sentido, de forma simétrica, no es extraño que Susana San Juan diga en la novela: "yo veo borrosa la cara de la gente" (Rulfo, 2012: 134).

En su producción fotográfica se visibiliza claramente que fue un historiador en ciernes a la par que un poeta. Por ello, hay que dejar claro que el realismo y el documentalismo de su fotografía son ambiguos, ya que se percibe melancolía en la captación del ambiente de provincias: sus fotos de los campesinos de Jalisco y de Oaxaca son testimonio indudable de un mundo en vías de extinción, un documento de primer orden por el interés intrínseco y por la calidad, pero, según como miremos la "opaca" superficie fotográfica, se impone un amargo pesimismo existencial. La visión fúnebre y melancólica que conforma *Pedro Páramo* también es responsable al elegir el medio fotográfico, pues la propia condición de la imagen analógica alberga en su naturaleza una ambigüedad irresoluble y una fuerte tensión de deseo y negación, de esperanza y desesperanza, en relación a la realidad y al paso del tiempo, léase

[5] Resulta reveladora la anécdota de V. Jiménez ante la visita de ambos a San Cristobal de las Casas, pues lo que para él era bonito, a Rulfo le parecía sangriento, explicándole la historia colonial del lugar (en Rulfo, 2002: 18).

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

la muerte. En este sentido, no nos debe extrañar que sus tomas nunca fueran en color, pues la ausencia de este proporciona una cualidad onírica y simbólica que lo aleja del realismo, tal como él mismo afirmara: "Las imágenes en blanco y negro me remiten a otros mundos. Son documentos de una ausencia casi metafísica. Mudas, las figuras te miran como esperando la oportunidad de decir algo" (en Amat: 1889).

Rulfo también encuentra las raíces mexicanas en la historia mestiza de su país. El mexicano condena en bloque toda su tradición, que es un conjunto de gestos, actitudes y tendencias en la que ya es dificil distinguir lo español de lo indio: muchos ya no quieren ser ni indios ni españoles, ni aceptar su descendencia. Los personajes rulfianos, sobre todo los masculinos, no demuestran una gran querencia por sus vástagos, cuando no hablamos de violaciones y retoños bastardos. De ahí el mito de la Malinche, la mujer nahua de Veracruz, regalada a Hernán Cortés, que representa la "madre" de esa identidad mestiza y controvertida, también de traición y víctima violada, símbolo del elemento conquistador y del conquistado. El ser mexicano es una mezcla difícil de digerir, que genera violencia, como han demostrado otros grandes escritores mexicanos, como el Carlos Fuentes de *La muerte de Artemio Cruz*. Pero quizás sea Octavio Paz, en *El laberinto de la soledad*, quien más se ha acercado a una mexicaneidad entendida como ambivalencia entre lo externo (lo visible, la fiesta) y una interioridad reconcentrada y escondida (la melancolía, la muerte). La violencia sería la máscara del miedo, de la inseguridad y de la timidez, que permite ver y observar a aquel que no quiere ser visto. Y esa dicotomía, al esconderse para uno mismo, genera violencia: "Quizás el disimulo y el hermetismo nació durante la colonia (...). El mexicano excede en el disimulo de sus pasiones y de si mismo. Temeroso de la mirada ajena, se contrae, se reduce, se vuelve *sombra y fantasma, eco*." (Paz: 47). Aunque este ensayo corresponda a un análisis sociológico del ser mexicano, si subrayo estas últimas palabras de Paz es porque son literalmente significantes para entender la relación de base que existe entre la literatura y la fotografía en la obra rulfiana.

2.3. Conexiones con la literatura

Como comparación entre fotografía y literatura, se puede decir que es vanguardista e innovador en la escritura literaria mas no en la toma fotográfica, pues frente a lo anteriormente resumido en relación al medio fotográfico, *Pedro Páramo* es una obra poderosa y muy innovadora, profundamente mexicana en sus raíces y motivos, pero universal en su temática de fondo[6]. Se trata de una narración en primera persona que ejerce un especial uso del monólogo interior, con un perspectivismo narrativo que crea, en confusión de voces, esta peculiar historia de fantasmas que aparecen y desaparecen.

Entre los diversos trasvases y concomitancias entre literatura y fotografía podemos observar que los encuadres fotográficos son correlativos a las ventanas, literales o metafóricas, que aparecen en su fotografía y en los textos; así, rendijas, huecos, nichos, tragaluces son lugares desde donde mirar, o los "retratos" enmarcados en ventanas y puertas, desde fuera, como el observador que se pasea por el pueblo, o el personaje novelesco Abundio, que tiene una mirada fotográfica, pues repara en lugares, los encuadra, los captura y los estampa. Una

[6] Rulfo fue un lector omnívoro, que asimilaba desde lo más cercano de la literatura sudamericana hasta los autores más dispares del siglo XX. Entre muchos otros le influyeron las obras de Azuela (*Los de abajo*) y María Luisa Bombal (*La amortajada*), así como los grandes Rilke, Faulkner y Kafka, aunque él mencionara como más importantes a los escritores nórdicos, sobre todo a Knut Hamsun, Halldór Laxness o Selma Lagerlöf.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

escena, en la que Pedro Páramo ve y habla con su madre, es descrita como una fotografía estudiada, calibrando el encuadre, la disposición de los elementos, el contraste interior/exterior, los puntos de origen de la luz, el tipo y la calidad de la misma:

> "Se levantó despacio y vio la cara de una mujer recostada contra el marco de la puerta, oscurecida todavía por la noche (…) Aquella mujer en el umbral; su cuerpo impidiendo la llegada del día; dejando asomar, a través de sus brazos, retazos del cielo, y debajo de sus pies regueros de luz; una luz asperjada como si el suelo debajo de ella estuviera anegado en lágrimas" (Rulfo, 2012: 85).

Si el fuera-de-campo es el arte de la sugerencia en fotografía, en literatura es el no-decir; de ahí la parquedad natural de Rulfo, en su vida y en su obra, pues posee un estilo alusivo, conciso y pulido, que dice sin decir, que sugiere. Los huecos en sus fotografías son marcas del fuera de campo -punto de vista narrativo, observador distanciado- que funcionan también como escenarios de revelación, de concentración misteriosa de sentido.

2.3.1. Muerte e infierno

En el mundo moderno occidental, la muerte no existe, se oculta, mientras que al mexicano de antaño la muerte le seduce y le fascina: es asumida festivamente como algo cotidiano. Como vuelve a sintetizar Octavio Paz, "la indiferencia del mexicano ante la muerte se nutre de su indiferencia ante la vida (...). La muerte mexicana es el espejo de la vida de los mexicanos. Ante ambas el mexicano se cierra, las ignora" (Paz: 63). Esta actitud vital genera incomunicación y soledad: machos herméticos que prefieren el diálogo aparente al tiempo que el monólogo narcisista y solipsista. En este contexto, en la relación íntima del mexicano con la muerte entrarían la serie de fotografías de Rulfo sobre los campo santos, paisajes tan bellos como desolados, que recuerdan el ámbito mortuorio de su novela, pues Cómala es como un gran cementerio. De hecho, Rulfo ya había retratado el pueblo de Luvina partiendo de estos parámetros: "aquellos cerros apagados como si estuvieran muertos y a Luvina en el más alto, coronándolo con su blanco caserío como una corona de muerto…" (Rulfo, 2013: 113).

El nombre de Comala es real, si bien Rulfo lo escoge por su significado, por lo que le sugería el término: un comal es un recipiente para calentar las tortillas. Así, un comal sería como un llano ardiente, donde quema el sol de manera infernal: "Aquello está sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del Infierno" (Rulfo, 2012: 67). Y a Pedro Páramo se le describe como un ser condenado al Averno, como el puro mal o "un rencor vivo" (*ibíd*.: 68). En muchas de las fotos exteriores de Rulfo, ese ardiente sol crea contrastes de sombras y luces, que Rulfo controla técnicamente de forma magistral en las tomas de edificios antiguos; como dice Erika Billeter, "las imágenes pétreas parecen tan iluminadas por la luz como profundamente sumergidas en la oscuridad" (en Rulfo, 2001: 42). Unas palabras altamente significantes desde la óptica de la novela, equiparables a la manera de describir las casas y las paredes en sus textos. La luz solar fuerte es infernal como el nombre del pueblo, y dramatiza lo que toca; las sombras potencian un aspecto expresionista en la descripción textual: *vemos* cerros en sombras y personas embozadas como sombras, o que se transfiguran en tales: "Y se disolvieron como sombras" (Rulfo, 2012: 91). Los espíritus salen de la sombra y a ella vuelven. La sombra, tan presente literariamente en sus textos, fotográficamente es el símil perfecto e intrasferible de la imagen analógica, la proyección del referente que refleja la luz, como una fotografía por contacto, un fotograma. Hay un combate entre la luz y la sombra pero entendiendo que ambas son necesarias, como en la fotografía, pues sin las sombras la fotografía no tendría cuerpo; 'sombras ligeras' las denómina Beatrice Tatard: "il s'agit donc

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

d'un dialogue de décomposition de l'une par rapport à l'autre, ce qui a pour résultat un effet de spectre" (Tatard: 94).

En realidad, en esta novela, el protagonista no es Pedro Páramo ni Juan Preciado, sino Comala: constatamos que es un pueblo tan infernal como espectral. Es cierto que aparecen personas en sus fotos, pero visionadas junto a las calles vacías, adquieren la misma cualidad de fantasmas que los personajes de Pedro Páramo, ya que nos vamos dando cuenta de que están todos muertos. Por eso Rivero tiene razón cuando dice que Juan Preciado entra en contacto "con emanaciones de unos referentes ya desaparecidos: es decir, con personas o situaciones que ya no existen" (Amat: 4444). Y emanaciones de referentes son las fotografías. Es el efecto mortífero de la fotografía, que, al *leer*, aunque sea por separado, *Pedro Páramo* y sus fotos, hace que estas se vayan densificando de forma contradictoria, pues contienen un aire asfixiante a la par que transparente, en tanto que la corporeidad de las personas retratadas se vuelve ligera como la aparición de un espíritu. La transparencia y la opacidad son formas de visualizar simultáneamente lo real y lo imaginario, el sentido y la ausencia de él. Asimismo, lo asfixiante viene dado por el encierro mortal que constituye toda fotografía, pues una imagen analógica es un tipo de imagen que parece real y viva pero lo que contiene está atrapado y congelado, en un reino de nadie, como las almas en pena del purgatorio[7].

De todos los mitos aplicables a la imagen analógica, quizás sea el de Orfeo el más adecuado para entender el purgatorio fotográfico-literario de Luvina o de Comala, ya que el héroe desciende al inframundo para salvar a Euridice únicamente armado de la música de su lira. La habría salvado, pero él se giró para mirar, y volvió al infierno. El contraste con la luz del mundo, donde la vida no se detiene, refleja poéticamente el misterio de la fotografía. La música salva porque fluye y no es un signo interpretable, como sí lo son la imagen y la palabra, que se estancan, corrompiéndose el sentido. En la poética de Rulfo, aparece el viento estancado que representa esa ausencia del fluir, como lo son los ruidos y los murmullos: estancados porque el tiempo que representa la fotografía es un tiempo muerto, ni instantáneo ni eterno, de ausencia de tiempo porque no se sabe cuándo empieza ni cuando acaba. Así, en "Luvina" leemos: "Las vi paradas frente a mi, mirándome. Luego, como si fueran sombras, echaron a caminar calle abajo con sus negros cántaros. (…) Perdí la noción del tiempo, pero debió haber sido una eternidad…Y es que allá el tiempo es muy largo" (Rulfo, 2013: 118). Más claro lo vemos en las campanas de la iglesia, que marcan un castigo biblico, un "tiempo atemporal", como si al mirar las campanas que salen en sus fotos, por efecto de un estiramiento temporal en la mirada, no dejaran de repicar: "El reloj de la iglesia dio las horas, una tras otra, una tras otra, como si se hubiera encogido el tiempo" (Rulfo, 2012: 77).

[7] En relación a la adjetivación de Comala, o a su antecesora, Luvina (en *El llano en llamas*), solemos encontrar términos diferentes: infierno, hades, purgatorio o inframundo; término elegido para el título de uno de los primeros libros de fotografía publicado (Rulfo, 1983), que en realidad era la segunda edición del catálogo de la ya mencionada exposición de 1980, *Juan Rulfo. Homenaje nacional*. Sobre el uso de *purgatorio*, hay autores, como Megged o Peralta (en Valencia: 1599) que lo deslindan del concepto católico, y lo relacionan más con la concepción precolombina, a pesar de que en la novela se apunta a la idea de culpa: "Y ésa es la cosa por la que esto está lleno de ánima; un puro vagabundear de gente que murió sin perdón y que no lo conseguirá de ningún modo" (Rulfo, 2012: 112). O cuando Susana le dice a Justina: "¿Que no saldrán del purgatorio sino le rezan esas misas?" (*ibíd.:* 134). En cualquier caso, lo interesante es que esta condena conecta con la percepción de la imagen fotográfica, imagen en la que el alma queda atrapada en un tiempo sin tiempo, similar al que conforma la estructura interna de la novela.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Finalmente, y siguiendo con el fondo de las campanas, podemos afirmar que existen numerosas fotos de Rulfo en las que se puede observar el aspecto carnavalesco, a lo Bajtin, que reflejan el hecho de que en México no es un contrasentido afirmar que la muerte y la fiesta van unidos. Así, en la novela, cuando muere Susana San Juan, podemos leer:

> "Al alba, la gente fue despertada por el repique de las campanas. (...) A los tres días todos estaban sordos. Se hacía imposible hablar con aquel zumbido de que estaba lleno el aire. Pero las campanas seguían, seguían algunas ya cascadas, con un sonar hueco como de cántaro. Comenzó a llegar gente de otros rumbos, atraída por el constante repique. (...) Llegó un circo... Las campanas dejaron de tocar; pero la fiesta siguió. No hubo modo de hacerles comprender que se trataba de un duelo." (Rulfo, 2012: 170)

2.3.2. Ruinas y muerte

Existe en la obra de Rulfo una praxis poética de la desolación que capta y construye continuamente imágenes de abandono y ruina. En "El día del derrumbe" se habla de un terremoto y de la ruina de una iglesia, imagen que también vemos en sus fotografías:

> "Y la gente salía aterrorizada de los escombros, corriendo derecho a la iglesia dando gritos. Pero espérense. Oye, Melitón, se me hace como que en Tuxcacuesco no existe ninguna iglesia. ¿Tú no te acuerdas? No la hay. Allí no quedan más que unas paredes cuarteadas que dicen fue la iglesia hace algo así como doscientos años; pero nadie se acuerda de ella, ni de cómo era; aquello parece más bien un corral abandonado plagado de higuerillas." (Rulfo, 2013: 142)

Son fragmentos que reproducen el interés de Rulfo por la decadencia, real y simbólica de la iglesia. Este tipo de imágenes, en las que se explicitan las huellas u otros rastros, cuadra muy bien con el lenguaje fotográfico y con el sentido de la novela, pues existe en su obra una estética ambigua de la ruina, ya que si bien se visualiza el abandono físico y el olvido, tal como lo explica Víctor Jiménez, no hay un gusto romántico por la ruina, sino una reflexión sobre la historia nacional (en Rulfo, 2010: 28-31). Lo que sí es cierto es que la imagen fotográfica, de nuevo, preside dicha tensión como vector estético. La paradoja del México trazado por Rulfo es que no fluye el tiempo, que las ruinas son eternas y que toda novedad es ruinosa porque Comala refleja la imagen de unos personajes condenados, igual que en una fotografía, donde la vida no fluye, ni para atrás ni para adelante: "En México estamos estabilizados en un punto muerto" (Citado por Salvador: 7).

Vamos observando, como afirma Daniele de Luigi, que en la obra de Rulfo "las imágenes literarias tienden a revertirse en las fotográficas: mirando estas últimas no podemos dejar de buscar aquellas metáforas concretas, pero esto porque las habíamos interiorizado, no porque ellas estén presentes realmente" (en Rulfo, 2010: 17). Sin duda sus textos llenan de presencias su obra fotográfica: vemos lo que no está en ellas: son presencias ausentes (Berecochea, 2004), *memento mori*, recuerdos de los muertos: "La fotografía, como pivote, en conjunción y disyunción, funciona como guardiana del Hades, separando y uniendo a los vivos y a los muertos en una comunidad difusa frente al irreversible hecho de la muerte física" (Prieto: 24). La fotografía es muerte, su referencialidad y realismo resaltan lo espectral y lo fantasmático, pues los espíritus que pululan por la obra literaria están atrapados en las fotografías captadas por Rulfo, que son tanto documentos de la realidad, como *spectrum*: emanación o residuo, sobre todo si añadimos la imagen de la ruina, como elemento real y simbólico.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

2.3.3. Rastros

Los murmullos, los ecos, las sombras, el humo, son elementos relacionados con la estética del rastro que conectan con la consideración de Roland Barthes (1992) de la imagen analógica como imagen *index*, huella referencial de lo que ha existido y que de una manera inquietante lo sigue haciendo como un residuo de la realidad, como un destello lumínico. Comala es un lugar lleno de epitafios que apunta a lo muerto a través de la palabra y la imagen fotográfica.

Un aspecto que potencia el efecto de irrealidad de los personajes de Rulfo es el arte del diálogo, basado en cómo él escuchaba hablar a la gente común[8]. Cuentan que su propia manera de hablar era como la de quien murmura o balbucea, reproduciendo en su novela diálogos sin un sentido pleno de la comunicación, más llenos de vacíos y silencios que de puentes tendidos hacia el otro. Este tipo de diálogos flotan en la novela y los cuentos como fragmentos a veces inconexos, los cuales resuenan perfectamente en el silencio y la soledad de sus fotos. Es el reino de las voces, que pervive en la memoria, y que adquiere una cualidad de irrealidad a través de Juan Preciado, instrumento del escritor para adentrar al lector en la locura, pues lo que empieza pareciendo un intercambio coherente de palabras se convierte en el torturante bisbiseo de los espíritus: "Me di cuenta que su voz estaba hecha de hebras humanas" (Rulfo, 2012: 70). Así, el personaje pierde peso, presencia e influencia. Las fotos funcionan entonces a modo de escenarios abandonados en los que resuenan esos murmullos. Ante esta visión, como dice Béatrice Tatard (1994), sus fotos se *leen* como una transposición de lo alucinado y obsesivo de su discurso literario. Juan Preciado le dice a Dorotea: "cuando me encontré con los murmullos se me reventaron las cuerdas (…) me mataron los murmullos" (Rulfo, 2012, 118)[9]. Y repite hasta 3 veces en un mismo fragmento el obsesivo término:

> Allí donde el aire cambia el color de las cosas; donde se ventila la vida como si fuera un murmullo; como si fuera un puro murmullo de vida… Y cuando me encontré con los murmullos se me reventaron las cuerdas. (..) Yo los oía. Eran voces de gente; pero no voces claras, sino secretas, como si me murmuraran algo al pasar, o como si zumbaran contra mis oídos. (*ibíd.*: 118)

Se trata de una derivación de la presencia de una ausencia, pues esos murmullos corresponden a voces que no existen; es la traslación auditiva de las espíritus que no se ven pero están, "aquel bisbiseo apretado como un enjambre" (*ibíd.*: 119), que hablan como si no lo hicieran; balbuceo ininteligible, fragmentario y difuso:

> "Bueno, pues llegué a la plaza. Me recargué en un pilar de los portales. Vi que no había nadie, aunque seguía oyendo el murmullo como de mucha gente en día de mercado. Un rumor parejo, sin ton ni son, parecido al que hace el viento contra las ramas de un árbol en la noche, cuando no se ven ni el árbol ni las ramas, pero se oye el murmurar." (*ibíd.*, 118)

Por otro lado, el humo, por ejemplo, sugiere la irrupción de lo irracional, un velo que, al borrar los limites y volverlos difusos, oculta lo obvio de lo visible, la mentira de lo documental, y nos invita a entrar en lo desconocido de la psique humana. No en las cosas en si mismas, sino en su valor, que es emocional y no lógico, y por tanto depende de cómo cada uno las viva: "Se me perdió el pueblo. *Había mucha neblina o humo o no sé qué*; pero sí sé que Contla no existe. Fui más allá, según mis cálculos, y no encontré nada"[10]. Y continúa el

[8] "Mi lenguaje no es un lenguaje exacto, en mi pueblo la gente es hermética, no habla. He llegado a mi pueblo y la gente platica en las banquetas, pero si tú te acercas, se callan" (en Amat: 488).

[9] Sobre la importancia y presencia continua del término en la novela, resulta esclarecedor recordar que en un principio Rulfo pretendía titularla *Los murmullos* (en Roffé: 1908).

[10] Precisamente, las palabras que subrayo son las elegidas por Cristina Garza (2017) para su especial biografía/ensayo/narración sobre Rulfo.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

espíritu de Miguel Páramo recordando su muerte a caballo: "Sé que lo brinqué y después seguí corriendo; pero, como te digo, no había más que *humo y humo y humo*" (*ibíd*.: 84). No es gratuito el polisíndeton subrayado, pues la repetición favorece el ritmo intenso de la angustia interminable, que, como el humo, todo lo abarca.

Estilísticamente, esta poética del residuo o huella que aparece tanto en los textos como en las fotos, también está relacionada con las audacias estructurales de la novela, como las elipsis, los saltos temporales, la fragmentación, los diálogos cercenados e inacabados. Interesante resultan las palabras del personaje Fulgor Sedano, que le dice a Dolores lo siguiente: "Si es por los ajuares, nosotros se los proporcionamos. La difunta madre de Don Pedro espera que usted vista sus ropas. En la familia existe esa costumbre." (*ibíd*.: 99). Tremenda tradición, por tétrica; pero es que desde sus inicios la percepción más inquietante y emocional de la imagen fotográfica se vinculaba con su aspecto fetichista, como la foto de la madre de Juan Preciado: la imagen analógica como rastro, marca, máscara mortuoria: llevar la sombra de un muerto encima, como el molde de una figura, mortaja o momia. Vivificar al muerto, como un espíritu, como un retrato postmorten decimonónico. La madre quiere alargar su sombra después de muerta.

2.4. Estética del ruido versus el silencio

Las calles de Comala y de Luvina son descritas repetidamente como vacías y solas: "El silencio volvió a cerrar la noche sobre el pueblo" (*ibíd*.:167). Es una constante en toda su obra, que el silencio impera incluso a pesar del ruido aparente, así en *El gallo de oro*, "a pesar del gentío que hormigueaba por todas partes, el silencio parecía dominar al pueblo" (Rulfo, 2010: 93). Sin embargo, lo destacable en este silencio mortuorio es que *Pedro Páramo* es una novela de ruidos, y no se construye sobre el sentido de la vista, sino del oído; de hecho hay más verbos (sobre todo el "*oyó*") y sustantivos remarcando esta percepción que la visual (*vio, miró...)*. En el reino de las voces, los fantasmas no se ven, se oyen. Los espíritus no son tan diferentes de las voces del pasado que resuenan dentro de nuestra cabeza. Por ello este resonar también funciona mejor en el silencio de una imagen fotográfica, porque es más impactante que intentar visualizarlos directamente. Debemos entender este aspecto partiendo de la consideración de que el silencio de una fotografía incluye el silencio del lenguaje que funda toda experiencia poética, incluida la musical. En la obra y en la vida de Rulfo hay una vocación de silencio, pues aparte de lo lacónico y parco de su estilo, se han escrito ríos de tinta sobre su silencio creativo tras la publicación de la novela.

Del silencio surge el sentido, pero en esta novela, y por reflejo en sus fotos, ni existe el silencio fundante ni las palabras con sentido. Nada se puede percibir nítido, todo discurso es algo distante, inaudible, fragmentado. Se puede afirmar que Rulfo busca un estilo literario que se acerque al sinsentido: "Son monólogos interiores que se detienen constantemente en los lugares menos sospechados. No dicen: aluden. No gritan: murmuran" (Citado por Valencia: 433). En el diálogo creativo entre su literatura y sus fotografías hay diversos sonidos y ruidos que apuntan en esa dirección, por ejemplo, los murmullos, que son recuerdos como heridas supurantes, huellas inscritas que suben a la superficie como un débil eco. El silencio y el ruido de fondo se alternan en los textos y son las dos caras de la moneda al enfrentarlos al vacío de sus fotos:

> -No me oyes? –pregunté en voz baja.
> Y su voz me respondió:
> -¿Dónde estás?

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

-Estoy aquí, en tu pueblo. Junto a tu gente. ¿No me ves?
-No, hijo, no te veo.
Su voz parecía abarcarlo todo. Se perdía más allá de la tierra.
-No te veo.
(Rulfo, 2012: 116)

El agua -símbolo de las emociones- se manifiesta, igual que el repicar de las campanas, como un ruido molesto, como una tortura eterna propia de las almas en pena: "En el hidrante las gotas caen una tras otra. Uno oye, salida de la piedra, el agua clara caer sobre el cántaro. Uno oye. Oye rumores; pies que raspan el suelo, que caminan, que van y vienen. Las gotas siguen cayendo sin cesar" (*ibíd*.: 85). Rulfo traslada la tortura de estos espíritus deambulantes a la distribución de los sintagmas elegidos y a la propia asociación fónica de las palabras, que también intensifican el ruido de las gotas, en las aliteraciones de la velar /k/ y de la alveolar /s/ al añadir el seseo para insistir así en la condena eterna: "*sin cesar*". Veremos más recursos de este tipo, que muestran la "textura sensorial de la prosa de Rulfo" (en Rulfo, 2001: 25), ya que, como ya nos avisó Carlos Fuentes, "la descripción de la naturaleza en Rulfo nunca se da como fenómeno aparte, jamás es descanso lírico sino más bien un todo completo que desde las primeras páginas penetra la conciencia del lector y de los personajes" (*ibíd*.: 14).

También los animales (coyotes, perros, gatos, ranas, gallos, burros, toros) hacen acto de presencia, creando una sinfonía de testigos semi-mudos, ya que se manifiestan al nivel de los murmullos incomprensibles de los espíritus. Los animales decoran el fondo sonoro del paisaje martirizando a los personajes, como si fueran pecadores inhabilitados para recibir el perdón; así, en *El gallo de oro*, leemos: "Los gallos volvieron a cantar, tal vez anunciando ya el sol. Resonó huecamente el batir de sus alas y cantaron, uno tras otro, infinitamente" (Rulfo, 2011: 112). Pero observemos lo que se dice en *El llano en llamas*: "Los coyotes seguían aullando. / Siguieron aullando toda la noche" (Rulfo, 2013: 93). Atención al buscado punto y aparte para repetir el sintagma, pero además cambiando el aspecto verbal: este recurso consigue crear desconcierto temporal, con lo que se proyecta la sensación de un tiempo que se estira, al solapar el uso del aspecto verbal, no acabado y acabado. En la novela se relaciona la lluvia con el ruido de los grillos a través de la palabra murmullo: "Sólo quedaba la luz de la noche, el siseo de la lluvia como un murmullo de grillos..." o "el chirriar de las chicharras aumentó de tal modo que nos dejó sordos" (Rulfo, 2013: 89), incluyendo aliteración de palatales y vibrantes para intensificar el efecto de que el sonido se ha instalado en la cabeza. El efecto del lenguaje animal también altera a Macario, personaje del cuento homónimo, pues "el griterío de las ranas le espantó el sueño" (Rulfo, 2013: 82).

Los ruidos animales y las voces inaudibles flotan por todo el pueblo, surgen de todos los rincones, pues se trata de un pueblo maldito: "Lo peor de todo es cuando oyes platicar a la gente, como si las voces salieran de alguna hendidura y, sin embargo, tan claras que las reconoces" (Rulfo, 2012:106). Me parece significativo destacar el siguiente oxímoron: "Afuera en el patio, los pasos, como de gente que ronda. *Ruidos callados*" (*ibíd*.: 86). Del mismo modo en "Luvina", encontramos un uso similar al decir "murmullo sordo" (Rulfo, 2013, 118). No en balde, Antonio Ortuño, engloba estos ejemplo dentro de "los recursos lingüísticos y las estrategías narrativas que (Rulfo) puso en juego para hablar de lo que no se puede hablar, de lo que exige la invención de un lenguaje para ser enunciado" (Ortuño: 10).

Hablamos de ruidos que simultáneamente existen y no existen, porque el sujeto los percibe pero no puede certificar su existencia como tales. Esta subjetividad y desconcierto en el punto de vista no puede ser más que otra punta del iceberg del estilo de Rulfo: es la manera que

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

tiene de mostrar a un espíritu en tensión entre la vida y la muerte. Del mismo modo, la antítesis *ruido-silencio* aparece enunciada "como pareja de baile" en la novela:

> En una de esas pausas fue cuando oí el grito. Era un grito arrastrado como el alarido de algún borracho: Ay vida no me mereces. Me enderecé de prisa porque casi lo oí junto a mis orejas; pudo haber sido en la calle; pero yo lo oí aquí, untado a las paredes de mi cuarto. Al despertar, todo estaba en silencio; solo el caer de la polilla y el rumor del silencio. No, no era posible calcular la hondura del silencio que produjo aquel grito. Como si la tierra se hubiera vaciado de su aire (Rulfo, 2012: 93).

Palabras sin sonido, aunque no dejan de ser palabras, o mejor dicho el rastro de palabras, el residuo de un discurso que existió y que al desvanecerse en el recuerdo, como un fundido a negro, aparece desleído, fragmentariamente y a intervalos:

> "La madrugada fue apagando mis recuerdos. Oía de vez en cuando el sonido de las palabras, y notaba la diferencia. Porque las palabras que había oído hasta entonces, hasta entonces lo supe, no tenían ningún sonido, no sonaban; se sentían; pero sin sonido, como las que se oyen durante los sueños." (*ibíd.*:107)

Asimismo, en diversos pasajes de la novela podemos observar otro elemento mencionado: el eco; muy potente simbólicamente en relación a la fotografía y al texto literario. Los ecos impregnan muros y paredes, por ejemplo en la casa donde ahorcaron a Toribio Aldrete; en general se dice que "este pueblo está lleno de ecos. Tal parece que estuvieran encerrados en el hueco de las paredes o debajo de las piedras. Cuando caminas, sientes que te van pisando los pasos. Oyes crujidos. Risas. Unas risas ya muy viejas, como cansadas de reír. Y voces ya desgastadas por el uso" (*ibíd.*: 101). En el siguiente fragmento, la palabra *eco* aparece al principio, en el que Damiana le dice a Juan Preciado que su hermana Sixtina murió hace mucho tiempo, y al final, como un eco real, para presentar la ausencia de interlocutor, la locura del que empieza a descubrir que habla sólo, o que ya no está vivo:

> -Y mírala ahora, todavía vagando por este mundo. Así que no te asustes si oyes ecos más recientes.
> -También a usted le avisó mi madre que yo vendría? –le pregunté.
> -No. Y a propósito, ¿qué es de tu madre?
> -Murió -dije.
> -Ya murió
> -De modo que murió.
> -Sí quizás usted debió saberlo.
> -Y ¿por qué iba a saberlo? Hace muchos años que no sé nada.
> -Entonces ¿cómo es que dio conmigo?
> - ...
> -¿Esta usted viva, Damiana? ¡Dígame Damiana!
> Y me encontré de pronto solo en aquellas calles vacías. Las ventanas de las casas abiertas al cielo, dejando asomar las varas correosas de la yerba. Bardas descarapeladas que enseñaban sus adobes revenidos.
> -¡Damiana! –grité-. ¡Damiana Cisneros! Me contestó el eco: "!..ana...neros! ¡...ana...neros!
> (Rulfo, 2012: 102/3)

Continuamos con el cuento *El llano en llamas,* donde leemos lo siguiente: "Y el grito se fue rebotando como el trueno de una tormenta, barranca abajo. Era como el bramido de un toro: primero agudo, luego ronco, luego otra vez agudo. El eco lo alargaba más y más y lo traía aquí cerca, hasta que el *ronroneo del río* lo apagaba" (Rulfo, 2013: 94). Observemos la aliteración de la vibrante /r/ que imita el "murmullo" del río, como si fuera algo que pudiéramos entender. Y en el relato "La noche que lo dejaron solo", la aliteración de la /r/ y la /d/ que ayudan a intensificar el sentido de las palabra imprimiendo la sensación acelerada y atropellada de movimiento nervioso: "Y se dejó caer barranca abajo, rodando y corriendo y volviendo a rodar. Obre Dios, decía. Y rodaba cada vez más en su carrera" (*ibíd.*:124). Como afirma Fabio Jurado, "tanto aliteraciones como repeticiones coadyuvan en el proceso de iconización de los actos relatados" (Valencia, 990). Las repeticiones rítmicas y eufónicas son

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

características del estilo de Rulfo, demostrando que antes que narrador es un poeta atento a los efectos sonoros y significativos del lenguaje, pues nos transmite musicalidad y ritmo reflejos de la propia enunciación: la palabra como soporte sonoro a la par que icónico. Aparte de los recursos fónicos, al final del siguiente fragmento encontramos una figura retórica muy significativa, en este caso una sinestesia que aúna lo auditivo y lo visual, precisamente desde el concepto que estamos desarrollando de rastro o huella: "Vi pasar las carretas. Los bueyes moviéndose despacio. El crujir de las piedras bajo las ruedas. Carretas vacías, remoliendo el silencio de las calles. Perdiéndose en el oscuro camino de la noche. Y las sombras. *El eco de las sombras*" (Rulfo, 2012: 106). De este modo Rulfo pretende redoblar el efecto estético y temático del residuo, como un doble eco o la sombra de una sombra; es decir, si un eco no es el sonido completo, ni una sombra es el objeto real, el eco de una sombra es menos todavía: son los despojos del pasado, los restos del recuerdo, peor que la muerte es el olvido progresivo, que fragmenta la unidad pasada: ¿y qué es una foto sino un fragmento de la realidad, que hechiza por estar en tensión entre la sensación de real y lo misterioso de tratarse del residuo de algo vivo, una reverberación lumínica del pasado?

El "eco de las sombras", como recurso lingüístico para expresar la duplicación o la intensificación *ad infinitum* del rastro, del reflejo, es una estrategia que cuadra y justifica el sentido de conectar la literatura y la fotografía de Rulfo, ya que la aparente dualidad del diálogo se convierte en un alucinado y absurdo monólogo que habla de lo mismo: si enfrentamos, como dos espejos, los textos de Rulfo con sus fotografías, ambos hablan de la fragilidad del otro, que, como reflejo, desnuda e intesifica su propia incapacidad expresiva. En último caso, enfrentar las palabras y las fotos de Rulfo potencia el sentido de vacío.

2.5. Silencio. Música. Vacío

Hay en la fotografía y en los textos de Rulfo una atmósfera musical disonante paralela al contraste poético entre la luz, lo visible de la foto, y la sombra, lo opaco del texto, pues la narración es oscuridad (Tatard: 146). Ambos juntos reflejan el simbolismo de la tradición cultural y religiosa occidental de lucha por armonizar los contrarios, y del esquema moral/estético entre la luz y las tinieblas, entre la anhelada cohabitación de la carne corrupta y del espíritu. Según su colega y compatriota, Carlos Fuentes, "es como si Rulfo se asomase fuera de las tumbas de Comala para descubrir la luminosidad de las sombras" (en Rulfo, 2001: 14).

Las 2 fotografías de los instrumentos de Rulfo, con y sin músico, tituladas *Encuentro musical*, adquieren en este contexto un valor especial: la luz, que tan bien controla y tiene en cuenta Rulfo, desprende aquí acordes musicales, notas emocionales. En una lectura platónica, esta imagen podría catalogarse dentro del género de naturaleza muerta –Bodegón– versus música inmortal. Las imágenes transmiten sombras y luces, silencio y vacío. Es la música callada, una paradoja, esencia de la creación poética, que incluye sinestesia y antonimia. Un encuentro musical que crea una harmonía entre el aire y la luz, entre el tiempo y el espacio. Lo trascendente es lo que revela algo de la realidad: "L'espace photographique virtuel témoigne de la reencontré la plus parfaite entre la matière et l'esprit, entre le réel et le surnaturel" (Tatard: 86).

En un espacio vacío y silencioso, el eco se manifiesta más claramente, en su mismidad; y si el espacio en el que resuenan los murmullos de Comala es una fotografía, es decir, un residuo

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

del espacio *real* captado, solo oímos el eco, pues el referente real, tanto el sonido como el lugar, ya no están presentes, sino ausentes. El eco o el reflejo, sonido y luz, son expresión del mismo vacío: "Las paredes reflejando el sol de la tarde. Mis pasos rebotando contra las piedras" (Rulfo, 2012: 114). Como dice Jorge Alberto Lozoya, "con Rulfo se parte de lo concreto para arribar al símbolo materializado, que a su vez conduce al vacío de lo eterno" (En Rulfo, 2001: 24).

3. Desarrollo de la innovación

Resumiré aquí el contenido de las intervenciones llevadas a cabo con el fin de ofrecer a estudiantes diversos una visión global de lo expuesto hasta ahora.

3.1. Intervención en GrisArt (27 de febrero de 2015)

Si bien el formato original de la actividad, pactado con la Dirección del centro, era el de una conferencia, se buscó empezar creando una atmósfera previa a toda explicación. Por lo tanto, no se trataba sólo de mencionar las conexiones artísticas, sino de mostrarlas de forma creativa e interactuando diversos invitados para acercarse a la obra de Rulfo desde diveros ángulos y posiblidades. En las decisiones de asociación de los fragmentos seleccionados de la novela con las fotos, también juega un papel importante el hecho de elegir momentos en los que no siempre aparecen los tres lenguajes simultáneamente; es decir, solo fotos, solo textos o solo música. Esta opción provoca efectos en el espectador cuando previamente se ha optado por presentarlos conjuntamente, de modo que, después de haber visto una foto con un texto asociado, si acto seguido se presenta una foto sin texto, las palabras flotan en la imagen como un eco, dotando de mayor sentido la mirada sobre esa foto, pero ahora, envuelta de silencio, absorve más al espectador. De manera similar, si vemos fotos sin texto y luego, en un fundido en negro, escuchamos o leemos un fragmento de la novela, la imaginación se dispara a partir de la persistencia retiniana. La aparición del texto variaba entre lo visual y lo auditivo, es decir, se recitaba o se proyectaba, en castellano o en inglés, como reflejo doble del tema del disco que se interpretaba en ese momento. Por otro lado, es importante señalar que las herramientas de cualquier software, como el powerpoint empleado en este caso, ayudan a dotar de sentido el hermanamiento de literatura, fotografía y música: los tiempos de duración de las imágenes -ajustadas al ritmo de la música y al sentido del texto-, las superposiciones diversas de imagen y texto, los tránsitos, así como las entradas y salidas de las imágenes o los textos en momentos concretos, usando disoluciones, fragmentaciones, fugas, niveles varios de opacidades y transparencias, tanto con el texto como con las fotos, las repeticiones, los tamaños, bordes suaves, etc. Sólo como ejemplo menciono la potencia simbólica que ofrece un retrato de un hombre a caballo que se granula poco a poco hasta desparecer en la pantalla negra mientras la letra nos habla de la muerte del cacique Pedro Páramo, siguiendo el lento compás del tema final del disco.

La decisión de incluir en esta actividad -en directo y simultáneamente- la versión musicada de *Pedro Páramo*, compuesta por Àlex Torío, y titulada *Ghosts of Comala*, parte de la idea ya expuesta sobre el valor de la música y la relación del lenguaje con el silencio, pues estos temas son un engarce entre imagen y texto, una bisagra que además se inspira tanto en la novela como en las fotos para trasladar el mundo de Rulfo a otro lenguaje. Las letras compuestas por Àlex Torío, su modo rasgado de cantar, casi balbuciendo, cercano a Tom Waits, la melancolía (*The pale hostess*), la infancia perdida (*Kites*) a la par que la oscuridad funeraria de algunas melodías con notas disonantes -al final (*The wrong fair*) o en los arreglos de suspiros y violines (*Are you alive*?)- consiguen acercarnos a la locura de Juan

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Preciado (*A lightness berfore death*), así como las reverberaciones lejanas de voces ininteligibles (*The wasted bed*), que imitan el aliento y el eco de espíritus, así como el estilo de ciertos pasajes, que recuerdan las melodías de los clásicos western (*Los Cristeros*) y sus paisajes, también por la repetición, los cambios de ritmo o la monotonía del mismo (*Riderless horse*), reproduciendo el caballo al galope, ya que se relata la muerte de Miguel Páramo, así como los coros de fondo que levantan un escalofrío de almas en pena, exactamente como un purgatorio. Todo ello ayuda a envolver de una visión muy personal y peculiar las imágenes de Rulfo, sin apartarse un ápice de lo que cuenta la novela, pues las letras de los 13 temas se construyen siguiendo la narración del texto, escogiendo ciertos episodios, pero partiendo claramente de la llegada de Juan Preciado a Comala y acabando con la muerte de Pedro Páramo. Los otros tres temas restantes son instrumentales y resultan muy apropiados para crear la atmósfera arriba apuntada, por lo que fueron aprovechados a este efecto en la experiencia llevada a cabo.

La estructura de la actividad, de unas 2 horas en total, se pautó de la siguiente manera:

3.1.1. I come to Comala

Se realizó un pase de fotos apoyando visualmente la letra del tema incial del disco, *I come to Comala*. En la selección de fotos se priorizó ir a la par de la letra, como si lo que vemos a través de las fotos fuera lo que ve Juan Preciado cuando llega a Comala. Al inciarse la actividad de esta manera, sin decir nada, es mayor el impacto visual de las fotografías, así como el rastro sonoro del primer tema del disco. Se intenta de este modo acceder emocionalmente al espectador/oyente sin conceptualizaciones previas, o, como se suele decir, situarlo en escena como si de un ejercicio de calentamiento se tratara.

3.1.2. Lectura de fragmentos

Se ofreció una selección de textos de la novela con proyección calculada de fotografías, y de fondo el tema instrumental *Are you alive?* La intención de este segundo apartado introductorio era relacionar de otra manera fotografía, texto y música. En este caso cobra mayor presencia el texto original de Rulfo y el sentido de lo que dice, por ello se leen en directo, en castellano y en voz alta, dejando espacios de silencio para que respiren las fotos y la música llene la sala. El texto se acompaña de otras fotografías diferentes a las proyectadas en la actividad anterior, pero "relacionadas" con el contenido del texto, mientras que la música viste el decorado de fondo. Un aspecto esencial para transimitir la obra de Rulfo, que además relaciona fotografía y texto, es que precisamente al seleccionar fragmentos y presentarlos como si se trataran de un *continuum,* no se está traicionando el hilo narrativo de la novela, ya que en esta la fragmentación y las elipsisis forman parte de su sentido (de hecho decíamos que la novela fue escrita así), es decir de islas temporales que se expanden hacia el pasado y hacia el futuro, exactamente igual que sus fotografías: recuerdos atemporales, encapsulados, que contienen una conexión sin un orden claro.

3.1.3. Exposición temática

Exposición sobre los temas explicados en el apartado 2 de esta comunicación, con fotos proyectadas para ilustrarlos: vida y obra, las peculiaridades de la fotografía de Rulfo, los géneros fotográficos, las relaciones con la literatura...

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

3.1.4. Muerte de Susana San Juan

En esta fase, Àlex Torío y su banda tocan en directo el tema *The wong fair*. Aquí se optó por hacer un montaje siguiendo visualmente el ritmo de las campanas y el tema de la muerte mediante la elección de fotos en las que el motivo principal eran iglesias, cementerios, cruces, y la fiesta, aparte obviamente del "repicar" sonoro (música) y visual de las campanas (fragmentos de fotos rápidamente secuenciadas en un mismo plano). Al principio se proyectaba en fondo negro el tema, que hace referencia a la muerte de Susana San Juan, cuando empiezan las primeras notas imitando las campanas, pero todavía sin letra: "at dawn, people were awakened by the peal of bells from the belfry/ It was the morning of December eight, / it wasn't cold, though it was grey". Y al final, también en fondo negro pero ya sin música, se proyecta la versión castellana que hace referencia a ese momento de la historia: "Las campanas dejaron de tocar; pero la fiesta siguió. No hubo modo de hacerles comprender que se trataba de un duelo."

3.1.5. Muerte de Pedro Páramo

Se oye el tema *Heap of stones*, con un tono lánguido que casa muy bien con el final, con la progresiva desaparición y con la muerte. El disco acaba con las mismas últimas palabras de la novela: "como si fuera un montón de piedras", referenciando poéticamente la muerte de Pedro Páramo, mientras la proyeción de fotografías opta por una selección y asociación más simbólica y sugerente. Considero que esta relación es legítima porque si algo tiene la prosa de Rulfo es una cualidad alusiva y sugerente que indirectamente apela a emociones oscuras, ocultas y enterradas en el subconsciente del propio artista, las cuales también están detrás del impulso que apretó el disparador de su cámara para captar ciertas fachadas, cascadas, árboles, montañas, cactus, etc. La última imagen –titulada "Nada de esto es un sueño"–, dos campesinos de espaldas que se alejan en un horizonte de cactus y sombras, se va empequeñeciendo y disolviendo en el negro final de la pantalla mientras suenan los últimos acordes reiterativos en volumen descendente.

3.1.6. La recración fotográfica con fines artístico-comerciales

En este momento, una vez acabada la exploración por la obra de Rulfo, pasamos a una breve proyección y exposición por parte de Anna Galí de las fotos tomadas por ella misma en Corbera de Llobregat, que sirvieron para ilustrar el disco *Ghosts of Comala*. El interés de esta actividad para alumnos de fotografía radica en un doble aspecto. Por un lado, es una tarea artística y comercial, ya que se trata de un encargo para ilustrar un CD de música (no sólo la portada); es decir, que ellos pueden observar una manera práctica y creative de ganarse la vida. Y por otro lado, pueden observar de primera mano el trasvase continuo que existe entre diferentes ámbitos artísticos, ya que se trata de unas fotografías originales, aunque tratadas con filtros, más que imitando el estilo fotográfico de Rulfo, recreando la atmósfera mutua que se desprende tanto de sus fotos como de *Pedro Páramo*: ruina, abandono, olvido, soledad, silencio. En su página web, Anna Galí ya nos ofrece un pase de sus fotos mientras suena el primer tema del disco, si bien se trata de un bucle, por lo que la función básica consiste en ver las fotos repetidamente, sin buscar ninguna concordancia temática de la letra del tema *I come to Comala* con lo que vemos.

3.1.7. El archivo Rulfo: charla con Ramón Reverte (RM)

Para acabar el acto, realizamos una charla con Ramón Reverte, editor de RM, editorial autorizada para publicar la obra de Rulfo, tanto literaria como fotográfica, cuyo archivo custodia su familia en la Fundación que dirige Víctor Jiménez. En este caso, los asistentes

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

pudieron conocer de primera mano el estado del archivo, su variedad y profundizar en las interioridades de la labor del editor creativo, sobre todo en relación a la publicación de la obra de Rulfo, que a día de hoy es un *work in progress* debido a la cantidad de imágenes disponibles.

3.2 Intervención en Institut-Escola Artistic Oriol Martorell (Enero-marzo de 2016)

El motivo de partir de los mismos elementos y adaptarlos a este Instituto viene dado porque se trata de una entidad pública única en Cataluña, que ofrece la enseñanza de los estudios generales -desde primaria hasta bachillerato- simultáneamente a los de música; de modo que los estudiantes que realicen todo el ciclo pueden acabar con la doble titulación de bachillerato y el título profesional de música, pudiendo acceder al conservatorio superior y/o a la universidad. No sólo el nivel musical sino también el artístico y el cultural está por encima de la media de la mayoría de centros públicos, lo cual permite plantear actividades de este tipo donde los alumnos suelen responder positivamente. En este caso, la intervención partía de la literatura, para después, dada la peculiaridad arriba explicada, centrarse en *Ghosts of Comala*, dejando así la fotografía como acompañamiento de fondo.

3.2.1. Lectura de la novela Pedro Páramo

Opté por tres niveles de relación de los alumnos con la obra de Rulfo. En el caso de 2º BAT hay unas lecturas impuestas por el Consell Interuniversitari de Catalunya y otras opcionales, y en este último ámbito del currículo elegí la novela *Pedro Páramo,* para ser leída fuera del aula y opcionalmente evaluada para subir nota. Mientras que en 4ºESO, teniendo los docentes plena libertad para programar las lecturas, la introduje de forma obligatoria y evaluable, pero leída y comentada en clase, a razón de una sesión por semana durante un trimestre. En los comentarios se trataba de que entendieran, aparte de los personajes principales, el especial ambiente de la novela: fantasmas, muertos y descripciones que les pudieran ayudar a relacionarla con la música y las fotografías.

3.2.2. Control de lectura e interpretación

Consistió en una serie de preguntas para dilucidar el alcance de comprensión de los alumnos, en lo que se refiere a los personajes principales y sus acciones y sobre las cuestiones que aquí nos atañen. Por ejemplo, se les pedía que explicaran por qué se dice que es una novela fantasmagórica, que determinaran la atmósfera poética con la que se describe Cómala (ruinas), o cuál era la función y el valor de los ruidos, ecos y sombras.

3.2.3. Concierto

En este caso, a diferencia de GrisArt y teniendo en cuenta el público (alumnos de música acostumbrados a conciertos), se optó por priorizar el disco *Ghosts of Comala*, el cual interpretaron íntegramente Àlex Torío y sus músicos. Tras una introducción por mi parte, insistiendo en que se fijaran en los aspectos tratados en clase en relación a la novela, el propio Àlex comentaba cada tema (contenido de la adaptación de la letra y sentido global en la novela). Elegí para proyectar una selección de fotografías similar aunque reducida a la realizada en la intervención en GrisArt, sin la lectura en voz alta de ningún texto, aunque añadiendo la proyección de algún fragmento durante los temas instrumentales y al inicio o final de algunos temas, para evitar el "ruido" simultáneo de textos, en inglés y castellano.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

4. Resultados

4.1. Valoraciones pedagógicas

Creo que esta relación de fotografía, texto y música se puede perfectamente transmitir de forma interdisciplinar a alumnos de diverso background formativo, es decir, partiendo de sus conocimientos previos y llegando a un ámbito menos conocido por ellos. Y el caso Rulfo es ideal para llevar a cabo dicha tarea. Teniendo en cuenta la dificultad de la novela (opinión manifestada por los alumnos de 4ºESO, ya que naturalmente les costaba seguir el hilo argumental), y si bien no se trataba de hacer un estudio pormenorizado de los entresijos narrativos y del estilo de la misma, ni en el Instituto ni mucho menos en GrisArt, creo que la fotografía y la música ayudaron a acercarles un mundo tan especial como el de Comala.

Desde la óptica pedagógica, una carencia obvia de estas dos intervenciones aquí expuestas es la falta de feedback final, pues si bien en GrisArt hubo un coloquio final y en el Instituto Oriol Martorell las preguntas por parte de los alumnos durante la lectura fueron continuas, no contamos con una evaluación real de cómo unos y otros recibieron esta propuesta de unir literatura, fotografía y música.

En el caso del Instituto, a toro pasado es obvio que el concierto con proyección quedó como algo complementario y no bien integrado en la idea global, no sólo por la diferencia temporal sino porque las conexiones entre literatura, fotografía y música no se trabajaron suficientemente en bachillerato, si bien en 4º ESO sí se remarcaron los pasajes de la novela más relacionados con los otros dos medios de expresión.

4.2. Mejoras y propuestas

La comprensión y la devolución creativa es una de las prioridades de la nueva pedagogía del siglo XXI, por ello, de cara a posibles mejoras futuras en actividades de este tipo, me propondría que estas fueran más participativas y a ser posible más creativas. En un primer momento, en el caso de la vertiente literaria, sería positivo que fueran los alumnos los que buscaran fragmentos similares a los citados en el apartado 2, según unas claves que se les presentaran previamente. De modo que construyeran su propio *patchwork* junto a la seleccion de fotos que decidieran. Por otro lado, también en el caso del instituto, lo ideal sería potenciar que ellos mismos crearan a partir del mundo de Rulfo. En el caso de los alumnos de ESO y Bachillerato del Instituto Oriol Martorell, se les puede perfectamente pedir que elaboren la presentación, mezclando a su criterio fragmentos literarios, fotos y música. En este último caso lo ideal es que compusieran ellos mismos la música y la interpretaran en directo, pues en los dos últimos cursos, tanto en la materia de 'Cultura audiovisual', como en la de 'Lengua castellana', alumnos de 4º ESO y 2º Bachillerato ya han realizado con éxito otras actividades literario-fotográfico-musicales, –no relacionadas con la obra de Rulfo– en las que la parte musical, las fotografías y los textos eran 100 % de su autoría.

5. Conclusiones

Víctor Jiménez se muestra contundente respecto a la relación entre fotografía y literatura: "Él mismo (Rulfo) dijo que cuando hacía fotos estaba conjugando la realidad, mientras que al escribir creaba ficciones. Por si había alguna duda, ya está zanjado". Hay un Rulfo narrador y hay otro Rulfo fotógrafo, y él mismo priorizaba la imaginación: "La realidad no me dice nada literariamente aunque pueda decírmelo fotográficamente" (en Válcarcel: 6). Si bien, también

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

ha quedado claro que, tal como la denomina Edurado Rivera, en su obra hay una *transpoética*, "rostros múltiples de una misma pulsión creadora" (en Rulfo, 2001: 27). Del mismo modo, Nuria Amat considera que palabra e imagen corresponden en Rulfo al mismo impulso creativo, que las imágenes fotografiadas forman parte de su obra textual; en cierta manera, las fotos son radiografías de los textos, "las imágenes fotográficas ayudan al alumbramiento. Son semáforos de la conciencia narradora" (Amat: 4465). Sus fotos no son narrativas, pero, como de toda fotografía, perfectamente podría germinar una historia.

A pesar de que haya quien considere que es un sacrilegio unir fotos y textos, sobre todo porque Rulfo nunca lo hizo ni lo pretendió (de hecho ni pensó en pies de foto), yo insistiría en las confluencias literario-fotográficas aquí remarcadas, puntualizando que cualquier asociación de palabras e imágenes de la propia obra de Rulfo debe entenderse como un juego, para destacar que, siendo dos lenguajes diferentes, tanto sus fotos como sus cuentos y *Pedro Páramo* nacen de una misma visión poética de México, y que por lo tanto, buscando esa atmósfera común, no se trataría de establecer vínculos referenciales directos: no se pueden leer las fotos a partir de la novela (ni en temas ni en paisajes), pues incluso el propio Rulfo dijo que los paisajes de Comala no existen, que eran inventados y no se podrían fotografiar.

Finalmente, considero muy positivo, en el plano pedagógico, acercar a alumnos tan diferentes a la tradición de las artes hermanas; y en relación a Rulfo, ayudarles a percibir la unidad poética mencionada, sobre todo teniendo en cuenta que el autor del material literario y el fotográfico fue la misma persona, pues las colaboraciones de artistas diferentes ya son harina de otro costal. Las dos experiencias pedagógicas pretendían precisamente partir de uno de los dos polos para llegar al otro, música mediante. La asociación de fotografía y literatura pretende educar en una tradición humanista en la que se prioriza la expresión de ideas y emociones, y los medios se eligen y se adecuan partiendo siempre de las necesidades del artista y de las peculiaridades de cada medio de expresión para usarlo lo más efectivamente posible.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

6. Referencias

AMAT, N. (2003). *Juan Rulfo*. Barcelona: Editorial Omega. [Documento Kindle].

BARTHES, R. (1992). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.

BERECOCHEA, X. (jul-dic., 2004). "Presencia ausente. Juan Rulfo fotógrafo", en *Fragmentos*, nº 27, Florianópolis: Universidad Fdl. de Santa Caterina. Pàgs. 85-92.

FUENTES, C., et al. (2001).*México: Juan Rulfo fotógrafo*. Barcelona: Lunwerg Editores.

JIMÉNEZ, Víctor, VITAL, Alberto, ZEPEDA, Jorge, (Coords.), (2006), *Tríptico para Juan Rulfo*, México DF: Editorial RM.

LÓPEZ AGUILAR, E. (13 de marzo de 2011). "La imagen desolada en la obra fotográfica de Juan Rulfo", en *La jornada semanal. Arte y pensamiento, nº 836.* Recuperado en http://www.jornada.unam.mx/2011/03/13/sem-enrique.html [Consulta: 6/08/17]

MARCIAL PÉREZ, D. (10 de abril de 2017). "Las fotografías de Juan Rulfo inauguran los actos de su centenario", en *El País*, Madrid.

PAZ, O. (1993). *El laberinto de la soledad*. México DF: Fondo de Cultura Económica.

RIVERA GARZA, C. (2017), *Había mucha neblina o humo o no sé qué*. Barcelona: Literatura Random House. [Documento Kindle].

ROFFÉ, R. (2012), *Juan Rulfo. Biografía no autorizada*. Madrid: Fórcola. [Doc. Kindle]

SOLER SERRANO, J., RULFO, Juan (17 de abril de 1977). *A fondo*. Madrid. Recuperada en https://www.youtube.com/watch?v=V74yJztkx-c [Consulta: 10/08/17]

ORTUÑO, A. (febrero 2017). "Una semblanza de Juan Rulfo", en *Centenario Rulfo. Mercurio, nº 188*. Sevilla: Fundación Jose Manuel Lara.

PONIATOWSKA, Elena (febrero 2017). "Una semblanza de Juan Rulfo", en *Centenario Rulfo. Mercurio. nº 188*. Sevilla: Fundación Jose Manuel Lara.

PRIETO, A. (2014). *Ventanas, espejos y sombras. Imagen análogica y textualiad en la obra de Wright Morris, Duane Michals y Sophie Calle*. Zaragoza: PUZ.

RULFO, J., TARSICIO VALENCIA, S. (1995). *Juan Rulfo fotógrafo*, Medellín: Taller El ángel editor Ltda.

RULFO, J. (1983). *Inframundo. The México of Juan Rulfo*. Monterrey: Ediciones del Norte.

(2001). *México: Juan Rulfo fotógrafo*. Barcelona: Lunwerg Editores,

(2002). *Juan Rulfo. Letras e imágenes*. México DF: Editorial RM.

(2009). *Juan Rulfo. Oaxaca*, México DF: Editorial RM.

(2010). *100 fotografías de Juan Rulfo*. México DF:Editorial RM.

(2011). *El gallo de oro*. México DF: Editorial RM.

(2012). *Pedro Páramo*. Madrid: Editorial Cátedra.

(2013). *El llano en llamas*. Madrid: Editorial Cátedra.

SALVADOR, A. (febrero 2017), *Centenario Rulfo. Mercurio. Nº 188*. Sevilla: Fundación Jose Manuel Lara.

SONTAG, S. (1979). *On photography*. London: Penguin Books.

TATARD, B. (1994). *Juan Rulfo Photographe. Esthetique du royaume des âmes*. Paris: L'Harmattan.

TORRES, P. (8 de abril de 2017). "Rulfo, o el purgatorio entre vida y muerte", en *ABC Cultural*, nº 1277. Madrid. Págs. 4-5.

VALENCIA, F. J. (2005). *Pedro Páramo de Juan Rulfo. Murmullos, susurros y silencios*, Bogotá: Común Presencia Editores. [Documento Kindle].

VITAL, A. (2004). *Noticias sobre Juan Rulfo*. México DF: Editorial RM.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE FOTOGRAFÍA

Cngreso Internacional sobre Fotografía
UPV, 5 y6 octubre 2017

Doi: http://dx.doi.org/10.4995/CIFo17.2017.6760
ISBN: 978-84-9048-604-7

Teaching photography in the 21st century: old problems and new needs. Field study in the area of Art History: sources, methodologies and digital culture.

Luis Méndez Rodríguez[1] **Rocío Plaza Orellana**[2]
Universidad de Sevilla

Abstract

This work analyzes the teaching of photography in art history studies, starting from the origin of this subject in undergraduate programs, and making a balance on the process of adaptation to the new degrees and masters that have been developed with the reform of the university education of the last years, analyzing its transformation and / or disappearance. A reflection is also considered on how this teaching has been changing epistemologically, taking a tour of the evolution of this subject in university studies, paying special attention to the traditional use of this discipline and to the similarities and differences that have been generated in the context of the European studies of History of Art, drawing a correlation and analysis compared with other countries.

Likewise, based on our experience as professors and researchers in subjects of photography and contemporary art in the degrees of Art History and Fine Arts, the main problems derived from the traditional teaching model and from the new needs that Bologna needs are pointed out. In this sense, a fieldwork is developed, both to analyze its protagonism or in its absence its lack in artistic studies, as well as the teaching innovations that have been developed in these subjects. Finally, we reflect on the use of photography as a source for the History of Art, the teaching methodologies for its teaching and the challenges imposed by the digital culture in which its research, teaching, conservation and management are carried out.

Keywords:

Photography, art history, teaching, innovation, technology.

Resumen

Este trabajo analiza la enseñanza de la fotografía en los estudios de Historia del Arte, partiendo del origen de esta asignatura en los programas de licenciatura, y haciendo un balance sobre el proceso de adaptación a los nuevos grados y másteres que se han desarrollado con la reforma de la enseñanza universitaria de los últimos años, analizando su transformación y/o desaparición. Se plantea asimismo una reflexión sobre cómo ha ido cambiando epistemológicamente esta enseñanza, realizando un recorrido por la evolución de esta materia en los

[1] Luis Méndez Rodríguez. Universidad de Sevilla. lrmendez@us.es. Este trabajo se inscribe en el marco del Proyecto de Investigación " Identidad y Construcción Cultural de Andalucía: Arte y Turismo (1839-1939) ((HAR2016-79758-P), financiado por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad.
[2] Rocío Plaza Orellana. Universidad de Sevilla. rplaza@us.es

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

estudios universitarios, prestando especial atención al uso tradicional de esta disciplina y a las semejanzas y diferencias que se han generado en el contexto de los estudios europeos de Historia del Arte, trazando una correlación y análisis comparado con otros países.
Asimismo, partiendo de nuestra experiencia como profesores e investigadores en asignaturas de fotografía y arte contemporáneo de los grados de Historia del Arte y de Bellas Artes, se señalan los principales problemas derivados del modelo de enseñanza tradicional y de las nuevas necesidades que Bolonia precisa. En este sentido, se desarrolla un trabajo de campo, tanto para analizar su protagonismo o en su defecto su carencia en los estudios artísticos, así como de las innovaciones docentes que se han desarrollado en estas materias.
Por último, se reflexiona sobre el uso de la fotografía como fuente para la Historia del Arte, las metodologías docentes para su enseñanza y los retos que impone la cultura digital en la que se desarrolla su investigación, docencia, conservación y gestión.

Palabras clave:
Fotografía, historia del arte, enseñanza, innovación docente, tecnología.

Introducción

Desde que se crearon los estudios de Historia del Arte en el siglo XIX, la fotografía se fue incorporando a esta disciplina como un fundamento esencial para el desarrollo de nuevas metodologías de análisis y reflexión. Paralelamente, el desarrollo de los primeros procedimientos fotográficos hizo que este nuevo invento se incorporase a las distintas ramas del saber como herramienta de los estudios científicos positivistas que vieron nacer el siglo del progreso. En Europa la fotografía estuvo unida a ciencias como la medicina con la fotografía microscópica a partir de 1839-40 en París y Nueva York, imágenes de operaciones quirúrgicas hacia 1847 en Boston, a la etnografía y los viajes en 1842 o a la astronomía con imágenes de los eclipses de sol o de la luna entre 1845 y 1850 (Bajac, 2011: 38). Dotada desde este momento, de una cierta madurez técnica, la fotografía sustituyó progresivamente en este período a todas las técnicas de reproducción utilizadas hasta entonces, sirviendo para reproducir obras de arte, como aquel que imaginaba OdilonRedon con un museo de reproducciones de pinturas a través de sus copias fotográficas. También la fotografía comenzó a utilizarse para la restauración de monumentos, siendo pionero el proyecto que la Comisión de monumentos históricos tuvo en 1851 al encargar los primeros inventarios fotográficos del patrimonio nacional francés (Bajac, 2011: 72-73) con el objetivo de proceder a su restauración, siendo el modelo un año más tarde que se empleó en Bélgica (Méndez, 2012: 297-298). De este modo, la fotografía fue reconocida como una herramienta fundamental de la ciencia en la restauración moderna. Viollet le Duc defendió su uso, porque permitía conocer previamente el edificio, tanto en sus detalles como en su estructura, así como documentar el antes y el después de la restauración.

La fotografía se vinculó muy pronto a la investigación y a la enseñanza como herramienta auxiliar. Por este motivo, surgen los primeros centros de formación en Europa, vinculados con la arquitectura y la ciencia. Alemania es pionera en esta disciplina. Hacia 1870 se inicia la formación en Dresde en el Polytechnicum, mientras que en Berlín el químico y físico HermannVogel abre un laboratorio fotográfico en 1863 en la BerlinerGewerbeschule. En el Reino Unido, a finales de la década de 1850, ya se enseña la técnica fotográfica en la Royal PolytechnicInstitution y, con posterioridad, en la London School of Photography. Y en Francia, desde 1857, se imparte su enseñanza en la École des Ponts et Chaussées. Paralelamente, surgieron diferentes procedimientos fotomecánicos que facilitaron la publicación de copias de las fotografías en los libros y periódicos de la época. El futuro estaba en los procedimientos fotomecánicos que mediante métodos inspirados

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

en la litografía o el grabado realizaban su impresión. Así, aparecieron el woodburytipo o fotogliptia en 1865, el colotipo a finales de esa década y la fotogromía en 1874. Todos ellos proporcionaron una reducción considerable del coste de producción de las obras ilustradas con fotografías y, desde luego, una mayor difusión de los libros y revistas. A las imágenes realizadas por fotógrafos les siguieron las que tomaron historiadores, arqueólogos y arquitectos. Todas ellas forman un conjunto fundamental para entender cuestiones como los estilos artísticos, la conservación y la restauración. En Europa, la fotografía se convirtió en un instrumentoimprescindible de la ciencia, así en Alemania sirvió para la autentificación de los descubrimientos arqueológicos, en Italia se documentaron restauraciones como la del Palacio Ducal de Venecia por el arquitecto Giacomo Boni a través de fotografías y se impulsó la necesidad de tomar imágenes, desde su cargo de Inspector de Monumentos del Ministerio de Instrucción Pública para documentar el catálogo de los edificios italianos. También, en España los arquitectos emplearon la fotografía para tomar imágenes de los edificios antes de la restauración, como hizo en 1890 Ricardo Magdalena en el claustro de la iglesia de san Pedro el Viejo (Hernández, 2012: 37-62).

Durante décadas, la Historia del Arte también se escribió a partir de estas fotografías que acercaban la obra artística al estudiante y eran objeto de un análisis minucioso del investigador. A medida que la primitiva industria de edición fotográfica sobre procedimientos de obtención de copias mediante revelado, fue sustituida por la reproducción por medios mecánicos, la imagen comenzó a introducirse en los libros españolesentre 1880 y 1897. Así, se difundieron colecciones de láminas fotográficas impresas, merced a la invención y difusión de la fototipia, que permitía la producción masiva de copias por impresión mecánica y con una calidad similar a las positivadas sobre papel fotográfico (Maier, 1999: 14). Schliemann incluyó desde 1871 a un fotógrafo griego en el equipo de sus excavaciones. Todo ello supuso una de las novedades más pioneras en el campo de la arqueología en España en los comienzos del siglo XX. De todos modos, muchas de estas imágenes no están tomadas con un criterio exclusivamente científico, pues no son ajenas tanto a una visión artística, algo exótica incluso, como a un interés antropológico, en consonancia con el desarrollo de un incipiente turismo.

A comienzos del siglo XX se consolidaron en Europa las primeras colecciones fotográficas dedicadas al estudio de la Historia del Arte, siendo pioneras las universidades alemanas, como la de Munich. La fotografía fue además la base del desarrollo de nuevas metodologías, como el que AbyWarburg llevo a cabo durante toda su vida con un sistema de trabajo basado en asociaciones de imágenes sacadas de la Fototeca, que le permitían indagar sobre iconografías a través de datos de archivo, consultas bibliográficas y estudios visuales (Warburg, 2010).Las instituciones de mayor prestigio comenzaban a reunir colecciones fotográficas para desarrollar sus estudios modernos con nuevas metodologías historiográficas. Un centro de investigación y enseñanza debía contar con un banco de imágenes y un gabinete fotográfico que pudiese documentar las obras de arte que se estaban descubriendo y clasificando. Ésa fue la idea que trajo de Europa, Francisco Murillo Herrera, quien había viajado por Alemania, Francia e Italia y era consciente de la necesidad de tener un fondo de imágenes que avalasen la investigación y la enseñanza. Éste será el germen del Laboratorio de Arte vinculado con su asignatura de*Teoría de la Literatura y de las Artes*. En torno a ésta diseñó un gabinete fotográfico capaz de producir imágenes, que se fue enriqueciendo con donaciones y adquisiciones, necesarias no sólo para la enseñanza de la Historia del Arte, sino también para ocuparse de los nuevos retos a los que se enfrentaba la Universidad: la investigación, la protección y la difusión del patrimonio. Se trataba de un campo nuevo, donde había que fotografiar los testimonios del arte en Sevilla y su provincia, muchos de ellos completamente desconocidos, comenzando una labor pionera de catalogación (VVAA, 2012: 5-10).

A partir de 1900 se habían iniciado los trabajos del Catálogo Monumental de España, con la dirección del historiador Manuel Gómez Moreno, bajo la iniciativa del Ministerio de Instrucción Pública. Para la realización de dicho catálogo se incorporó por primera vez en España el uso de la fotografía como instrumento de estudio del patrimonio español, lo que influyó tanto en el desarrollo de la historia del arte como disciplina, como la puesta en marcha de nuevas metodologías historiográficas y técnicas de intervención en la restauración de monumentos (Hernández, 2012: 47). La necesidad de documentar fotográficamente los monumentos y las obras de arte en España se incluyó en el Real Decreto de 14 de febrero de 1902, que desarrollaba a su vez el de

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

1900, donde se recogía cómo debía realizarse el Catálogo Monumental. Así, era imprescindible la descripción de las obras de arte y los monumentos, que debían ir acompañados de planos, dibujos y fotografías (Argerich, 2010: 109-125.).

En el Real Decreto de 31 de mayo de 1904se produce la reforma de los estudios oficiales, apareciendo por primera vez la fotografía en España. Habrá que esperar una década más tarde, para que se cree en Granada la primera Escuela Oficial de Fotografía dirigida por Manuel Torres Molina en 1916 (Real Orden del Ministerio de Orden Público y Bellas Artes), en la línea de considerarla más como una herramienta que como una materia de estudio. En las principales universidades españolas la fotografía se convirtió en una técnica documental para la investigación y la docencia. En Sevilla, Murillo Herrera reunió un numeroso corpus documental fotográfico para poder impartir sus clases, asumiendo la fotografía una destacada fuerte función didáctica apoyada en su objetividad que se complementó al adquirir un aparato de proyección de diapositivas de linterna (Méndez, 2014: 32-65). Estos aparatos constituían toda una auténtica novedad. Años antes, el arqueólogo José Ramón Mélida había reclamado un proyector de diapositivas para el Museo Arqueológico Nacional desde 1897. Su adquisición fue un empeño personal de Murillo Herrera, siendo consciente del valor de proyectar imágenes y de aplicar la percepción directa de la aplicación de la fotografía a charlas, conferencias y cursos. Con ello es el primero que pone el arte en las manos de los sevillanos, que pudieron comprobar la utilización didáctica y demostrativa de las diapositivas[3].

A lo largo del siglo XX, la fotografía se incorporó como disciplina de estudio en los estudios generales de Filosofía y Letras, Historia y Geografía, así como los de Historia del Arte. Sánchez Vigil (2006) ha puesto de manifiesto cómo la transversalidad de la fotografía permitió que se fuese incorporando a otras disciplinas como los estudios de Humanidades, Bellas Artes yComunicación Audiovisual. Fue en 1953 cuando la fotografía se convirtió en materia universitaria de los estudios de la imagen en la primera edición del curso de Periodismo Gráfico en la Escuela Oficial de Periodismo. La fotografía como materia de estudio se ha dado principalmente en las facultades de Geografía e Historia, así como en las de Bellas Artes y Comunicación a medida que esas se incorporaron como carreras universitarias en los años setenta, como luego ocurriría con las Facultades de Comunicación en 1971 y las Bellas Artes en 1978, modificando el enfoque de su docencia al estudiarse por u lado desde el punto de vista histórico y artístico, mientras que en otras disciplinas predominaban los enfoques técnicos y documentales. Se han sucedido esfuerzos como el de Bernardo Riego que en 1987 organizó el Aula de Fotografía en la Universidad de Cantabria.

No obstante, las reformas universitarias vividas con el desarrollo del Espacio Europeo de Educación Superior con la denominada Declaración de Bolonia, ha permitido una nueva organización docente con títulos de Grado y Máster a partir de 2007. Y aunque la fotografía se ha incorporado como asignatura obligatoria en grados y másteres vinculados a la Historia del Arte, a Ciencias de la Información, a Documentación y Patrimonio, no es menos cierto que la en los estudios de Historia del Arte ha visto reducida su presencia en muchos de los grados tradicionales en los que ha desaparecido o se ha convertido en asignaturas complementarias, con lo que esto tiene de repercusión tanto en la investigación como en la valoración que tiene como materia de estudio, docencia y de difusión al conjunto de la comunidad universitaria y de la sociedad.

Objetivos

Los objetivos que nos proponemos en este trabajo es analizar un conjunto de iniciativas docentes e investigadoras desarrolladas en el ámbito de la fotografía en la Historia del Arte a partir de las experiencias docentes. La evolución de esta asignatura ha ido transformándose en las últimas décadas, tanto por los propios cambios epistemológicos que la enseñanza universitaria está viviendo con la reforma de Bolonia, como por la ausencia de esta asignatura en los planes de estudio de grado de la universidad española. Por otro lado, se analizan un conjunto de iniciativas desarrolladas en el área de Historia del Arte orientadas al aprendizaje y evaluación de competencias. Estas experiencias han estado marcadas por el desarrollo de metodologías activas de enseñanza y de trabajo en equipo, así como el diseño de nuevas actividades docentes de carácter práctico que

[3] A.H.U.S. *Libro de actas (1921-1931)*, pp. 273-276.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

van encaminadas a fomentar la interdisciplinariedad, como son el caso de actividades prácticas desarrollando trabajos de investigación y de recuperación del patrimonio de la ciudad de Sevilla a través de la fotografía.

Por otro lado, se han ido desarrollando un conjunto de iniciativas que han ido dirigidas a los siguientes campos: investigación con conocimiento de los procedimientos fotográficos primitivos acercando a los estudiantes a los procesos de la cámara oscura, del daguerrotipo y del colodión húmedo, así como al reconocimiento directo de las distintas técnicas fotográficas. Se trata de involucrar a los alumnos en la fotografía tanto como una herramienta como un lenguaje artístico, que les permita por un lado el desarrollo de la capacidad de trabajo en equipo, nociones de catalogación y conservación preventiva del patrimonio fotográfico, digitalización y gestión de archivos virtuales, y, por otro lado, desarrollar la capacidad de investigación y de análisis de la historia de la fotografía que pueda servirles para una futura incorporación al mercado profesional para el que es necesario el conocimiento de archivos, catalogación patrimonial, toma de fotografías, desarrollo de apps y de herramientas de realidad virtual (IGLESIAS MARTINEZ, M. J., LOZANO CABEZAS, I. y MARTÍNEZ RUIZ, M.A: 2013: 33-352). En las actividades que se han ido desarrollando desde 2008 se ha perseguido siempre el fomento de un aprendizaje activo a través de la asunción por parte del alumnado de responsabilidad tanto individual como en actividades de grupo, de manera que los conocimientos adquiridos puedan servirles para el desarrollo de un mejor conocimiento de la materia con un aprendizaje específico y colaborativo, como su integración en otras materias manejando tanto fuentes como herramientas teórico-prácticas. En este sentido, era necesario que los estudiantes se familiarizaran con el estudio de los materiales y procedimientos fotográficos primitivos para los que se han ido organizando un conjunto de cursos con especialistas en la materia destinado a los siguientes puntos: a) identificación de materiales fotográficos, b) métodos de conservación, c) catalogación de los procesos fotográficos. Por último, se llamó la atención sobre la fragilidad de la fotografía y la necesidad de su conservación preventiva mediante el diagnóstico de fondos fotográficos y el desarrollo de protocolos de actuación.

Fotografía e Historia del Arte

La reforma de los estudios universitarios post-Bolonia ha traído una grave incertidumbre a los estudios de fotografía en la disciplina de Historia del Arte. Anteriormente a 1994, la relación de asignaturas que analizaban los formatos fotográficos y audiovisuales era muy similar. Durante la redacción del Libro Blanco del Título de Grado en Historia del Arte para la ANECA[4] docentes, profesionales y alumnos coincidieron en demandar mayores conocimientos instrumentales en Historia del Arte. El Libro Blanco[5] comparaba los estudios de Historia del Arte en España, donde los contenidos propios de la Historia del Arte son mayoritarios en el título de Licenciado con los países europeos que también hacen el título muy específico como Dinamarca, Holanda, Portugal y el Reino Unido. Por ejemplo, en Dinamarca es alta la especificidad de los estudios de Historia del Arte. En el plan de estudios de la Universidad de Copenaghe se define un nivel de Bachelor (*undergraduate*) de 3 años basado en la "historia, estética y ciencia de las artes visuales" y centrado especialmente en los estudios de arquitectura, escultura y pintura de los distintos períodos históricos del arte occidental. A este tronco histórico artístico se integran otros aspectos más aplicados como los estudios de dibujo, museología, arte y culturas no occidentales, fotografía, video y otros medios de comunicación visual. Este carácter más aplicado coincide con

[4] Las directrices generales de la titulación de Historia del Arte, publicadas en el BOE de 20 de noviembre de 1990, establecen que *"las enseñanzas conducentes a la obtención del título de Licenciado en Historia del Arte deberán proporcionar una formación científica adecuada a los aspectos básicos de la Historia del Arte y de sus métodos y técnicas. Estudian y analizan las distintas manifestaciones artísticas de la humanidad a través de los tiempos, tanto en sus aspectos técnicos, formales y sociales como en sus fundamentaciones teóricas"*.

[5] En junio de 2003 se constituyó en Barcelona una red de trabajo compuesta por las 25 universidades públicas españolas en las que se imparten actualmente la titulación de Historia del Arte con objeto de concurrir a la *Convocatoria de ayudas para el diseño de planes de estudio y títulos de grado* , promovida por la ANECA para la elaboración de los libros blancos de las titulaciones que han de integrarse en el Espacio Europeo de Educación Superior. Esta ayuda fue concedida a la red de trabajo en la tercera convocatoria, en julio de 2004. En el Libro Blanco de Historia del Arte, cuyos trabajos han finalizado en abril de 2005, se han definido las competencias genéricas, específicas y transversales de la titulación. *Título de Grado en Historia del Arte*. Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación. Madrid, 2005.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

lo que veremos de la tradición holandesa. El nivel de Máster (graduate) de dos años se centra en estudios de Cultura Visual (Libro Blanco, 1994, pp. 25-26).

En Francia también es importante constatar que la Historia del Arte tiene presencia en otras carreras de Humanidades. Existen primeros y segundos ciclos de Artes plásticas en estudios cinematográficos, estudios teatrales y música; son ciclos formativos de tipo aplicado no exentos de teoría y historia de las artes. En las facultades de Letras y de Comunicación se imparten algunos contenidos de Historia del Arte como pintura, cine, fotografía en módulos complementarios de sus enseñanzas específicas. En los nuevos diseños de master se están planificando títulos con módulos desiguales intercambiables que en francés denominan Majeur – Mineur, donde disciplinas distintas – en este caso alguna lengua y literatura con contenidos de historia del arte – alternan el grueso de las materias.

Por otra parte, el Libro Blanco también definió las disciplinas fundamentales de la Historia del Arte basadas por un lado en el conocimiento sistemático e integrado del hecho artístico, donde se ahondaba en la necesidad de que el alumno conociese los distintos lenguajes (arquitecturay urbanismo, escultura, pintura, fotografía, cine, música, artes decorativas y suntuarias), procedimientos y técnicas de la producción artística a lo largo de la historia. También se insistía en cuanto a las aplicaciones y salidas profesionales en la necesidad de fomentar los conocimientos instrumentales aplicados a la Historia del Arte, mediante el desarrollo de capacidades básicas para interpretar y manejar gráficos, dibujo, fotografía, imagen en movimiento, informática y materiales de la obra de arte. En 2004, entre las principales asignaturas que se ofertaban en los distintos planes de estudios que podían ser muy variables en función de los planes de estudios de cada Universidad atendían por un lado a la Hª de la Fotografía y, por otro lado, a la Historia del Cine.

No obstante, a partir de la reforma y la transformación de las antiguas licenciaturas de cinco años en grados de cuatro se ha invertido la situación. En este sentido, un análisis de los grados en Historia del Arte demuestra graves carencias que ponen de manifiesto el contexto pésimo que vive la fotografía en la Universidad española. Vega Pérez ha estudiado cómo de los veintisiete grados, en diez de ellos no hay posibilidad de cursar ninguna materia específica de fotografía. Por el contrario, en diecisiete de ellos se ha dispuesto una asignatura de fotografía que suele ser una materia optativa, encontrando en el Grado de Historia del Arte de Málaga una de las ofertas más importantes, al incorporar dos asignaturas de fotografía. La primera es una materia obligatoria titulada Estética y Lenguajes de la Fotografía, mientras que la segunda es optativa y se desarrolla como una Historia de la Fotografía.

Es además curioso observar cómo una misma asignatura como es la de Historia de la Fotografía se incluye como formación básica en algunos grados en Historia del Arte, como asignatura obligatoria en otros, como optativa en la mayoría y en muchos no se oferta. La escasez de asignaturas de fotografía en los Grados en Historia del Arte contrasta con la abundante presencia de asignaturas de cine. En algunos casos llega a haber hasta cuatro asignaturas de cine frente a una o ninguna de fotografía. En Andalucía encontramos las siguientes referencias. En el Grado en Historia del Arte de la Universidad de Sevilla se desarrolla la materia obligatoria de 6 créditos, denominada Historia de la Fotografía[6]. En la antigua licenciatura de Historia del Arte (Plan de 1999) en la Universidad de Sevilla se denominaba Historia y Técnica de la Fotografía era una asignatura obligatoria[7]. En el plan anterior de la licenciatura en Geografía e Historia, especialidad Historia del Arte, era una asignatura cuatrimestral optativa de cuarto curso. La asignatura Historia y técnica de la fotografía se impartía en la Universidad de Sevilla y, más concretamente, en la Licenciatura de Historia del Arte, creada por el Ministerio de Educación y Ciencia, mediante el Real Decreto 1449/1990, de 26 de octubre, según lo dispuesto en la Ley Orgánica 11/1983, de 25 de agosto, de Reforma Universitaria y el Real Decreto 1497/1987, de 27 de noviembre. El plan de estudios actualmente vigente, - el segundo que se ha elaborado para adaptarse a los nuevos criterios determinados por el Real Decreto 1267/1994, de 10 de junio, fue aprobado por la Junta de Gobierno de la Universidad de Sevilla, el 2 de septiembre de 1999-, posibilitó cuatro itinerarios diferentes: Historia del Arte Antiguo y Medieval, Historia del Arte Moderno, Historia del Arte Contemporáneo, y Museos y Patrimonio, lo

[6] UNIVERSIDAD DE SEVILLA. <http://www.us.es/estudios/grados/plan_167?p=7> (Consultado el 12 de junio de 2017).
[7]UNIVERSIDAD DE SEVILLA. <http://www.us.es/estudios/grados/plan_167?p=2>. (Consultado el 8 de julio de 2017).

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

cual permitió contemplar la entrada de nuevas asignaturas. La historia de la fotografía quedaba englobada en la asignatura obligatoria de 12 créditos "Historia del cine y de otros medios audiovisuales. Estudio general de la historia del cine; de la fotografía y de los modernos medios de producción de imágenes artísticas". En este marco legislativo es donde se inscribe la existencia de la materia.

La asignatura tiene un carácter troncal, incluida junto a aquellos estudios que se imparten en el segundo ciclo de la Licenciatura en Historia del Arte, siendo dividida en dos asignaturas Historia del Cine e Historia de la Fotografía, con carácter cuatrimestral y estructuradas en seis créditos teórico-prácticos cada una. En el Plan de Estudios de la Universidad de Granada de 20 de noviembre de 1994 la asignatura Historia de la Fotografía no aparece vinculada con las materias obligatorias del bloque de Historia del cine y otros medios audiovisuales. En esta universidad los 12 créditos se dividían en Historia del Cine (8 créditos) e Historia de otros medios audiovisuales (4 créditos). La asignatura Historia de la fotografía aparecía como una asignatura optativa del primer ciclo con 4 créditos asignados (3 teóricos, 1 práctico), apareciendo con el descriptor: "Origen y desarrollo de este importante medio para la Historia del Arte"[8].

En la Universidad de Córdoba en los estudios de la licenciatura en Historia del Arte (RESOLUCIÓN de 9 de diciembre de 1999, de la Universidad de Córdoba, por la que se hace pública la adaptación del plan de estudios de Licenciado en Historia del Arte de esta Universidad a los Reales Decretos 614/1997, de 25 de abril, y 779/1998, de 30 de abril), tenían una asignatura optativa de 6 créditos denominada Historia de la fotografía (3 teóricos y 3 prácticos) que tenía el descriptor de "Estudio general de la expresión artística fotográfica desde sus orígenes a la actualidad" y que se podía elegir en los cursos de cuarto y quinto. En el Grado en Historia del Arte de 2011 esta materia se diluye al incluirse entre las materias básicas del arte, los "Lenguajes Artísticos: Introducción al Lenguaje de la Música y al Análisis de la Fotografía y el Cine" con 6 créditos, y mientras que música y cine cuentan con otras asignaturas en el grado, fotografía queda fuera del programa de estudios (BOE nº 36, 11 de febrero de 2011). En la Universidad de Málaga en su Grado en Historia del Arte, cuenta con una asignatura obligatoria denominada Estética y Lenguajes de la Fotografía, de seis créditosque se imparte en segundo curso, así como otra optativa titulada Historia de la fotografía (seis créditos) en tercero de carrera[9]. Por otra parte, en el grado de Historia del Arte desde 2011 en la Universidad de Jaén encontramos la asignatura obligatoria de tercer curso titulada "Historia de la fotografía y los mass media"[10].

En Madrid encontramos en el Grado en Historia del Arte de la Universidad Complutense como no existe ninguna asignatura de Historia de la fotografía[11] mientras que sí hay una historia del cine de 6 créditos. En la Universidad Autónoma de Madrid en el Grado en Historia del Arte, se encuentra la asignatura "Historia y técnica de la fotografía" como obligatoria de segundo curso. En el Grado en Historia del Arte de la Universidad de Barcelona no existe entre las asignaturas obligatorias la materia Historia de la fotografía[12]. En el Grado en Historia del Arte de la Universidad Autónoma de Barcelona existe una asignatura optativa titulada "Fotografía y Cine: Clasicismo y Postmodernidad"[13], mientras que en segundo curso existe una troncal que es Teoría y

[8] BOE, núm.302, de 19 de diciembre de 1994, pp. 38052-38053.

[9] UNIVERSIDAD DE MÁLAGA <http://www.uma.es/grado-en-historia-del-arte/info/9046/plan-de-estudios-historia-del-arte/>.(Consultado el 12 de junio de 2017).

[10] UNIVERSIDAD DE JAÉN. <Https://www10.ujaen.es/conocenos/centros/fachum/docencia/asign/gradohistoriadelarte>. (Consultado el 12 de junio de 2017).

[11] UNIVERSIDAD COMPLUTENSE. <Http://www.ucm.es/historia-arte/plan-de-estudios>. (Consultado el 12 de junio de 2017).

[12] UNIVERSIDAD DE BARCELONA <http://www.ub.edu/web/ub/es/estudis/oferta_formativa/graus/fitxa/H/G1017/index.html>. (Consultado el 12 de junio de 2017).

[13] UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA. <http://www.uab.cat/web/estudiar/listado-de-grados/plan-de-estudios/estructura-del-plan-de-estudios/x-1345467893054.html?param1=1223850380363> (Consultado el 12 de junio de 2017).

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Lenguaje del Cine. En el Grado en Humanidades de la PompeuFabra existe una asignatura optativa de 4 créditos que se titula Historia y Teoría de la Fotografía[14].
En el Grado en Historia del Arte de la Universidad Oviedo hay dos asignaturas dedicadas a l cine hasta y desde 1930, pero no hay ninguna a Historia de la Fotografía. En el plan de estudios de Grado en Historia del Arte de la Universidad de Santiago de Compostela no encontramos tampoco ninguna asignatura dedicada a Historia del Arte (BOE 5 de marzo de 2010). En la Universidad de Salamanca existe en el último grado de Historia del Arte una asignatura de Historia de la Fotografía, con seis créditos y que se escoge en cuarto curso, en el segundo semestre[15]. En el grado de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid encontramos en las materias optativas la asignatura Historia de la Fotografía con seis créditos, dentro del itinerario La imagen en el mundo contemporáneo[16]. La Universidad de León en su Grado de Historia del Arte cuenta con una asignatura optativa en el cuarto curso de la carrera dedicada a la "Historia de la fotografía y artes gráficas"[17]. En la Universidad de Castilla La Mancha en su plan de estudios del Grado de Historia del Arte, existe la asignatura optativa "Fotografía y cultura de masas" con seis créditos[18].
En la Universidad de Valencia existe en el último grado de Historia del Arte una asignatura de Historia de la Fotografía, con seis créditos y que se escoge en tercer curso[19]. En la Universidad de Murcia existe en el Grado de Historia del Arte en tercer curso una asignatura de Historia e la Fotografía de 6 créditos, impartida en el segundo cuatrimestre[20].

Resultados de iniciativas docentes

Una manera adecuada de implicar a los alumnos en la asignatura de fotografía es la de la participación activa a través de estrategias que permitan al alumnado el manejo de técnicas de investigación aplicada y que promuevan un conocimiento significativo y motivador frente al problema del absentismo y del pesimismo por la falta de oportunidades laborales, buscando por el contrario alternativas alcanzables a corto plazo (CASTEJÓN COSTA, 1991. DE JUAN HERRERO, J.: 1996). Ante esta situación urge desarrollar acciones para relanzar los estudios de historia de la fotografía y que cuentan con una mayor implicación de los alumnos en los estudios, derivando tanto en una mejora en las calificaciones como en una mayor implicación. Con este cometido, se han organizado seminarios de catalogación y de identificación de materiales fotográficos, además de técnicas de digitalización desarrollados por Pep Parer, de investigación en fotografía por María de los Santos García Felguera (Universidad Pompeu Fabra), de gestión de archivos virtuales (David Iglesias, Centro de investigación y difusión de la imagen CRDI, Ayuntamiento de Girona), así como de procedimientos fotográficos primitivos (Martí Llorens y Rebeca Mutell).

Por este motivo, hemos familiarizado a los alumnos de cada cuatrimestre de la investigación en el campo de la fotografía, desde el punto de vista documental e histórico, pero también técnico, en el sentido de la identificación de materiales y procedimientos técnicos con los que se realizaron dichas imágenes. Para ello se organizó dos seminarios de investigación. El primero con el título "Cómo investigar en historia de la fotografía:

[14] UNIVERSIDAD POMPEU FABRA <https://www.upf.edu/documents/3395976/8331372/598+ESP.pdf/05f05ba3-c19d-6d0f-417e-7d3863c553f9>. (Consultado el 12 de junio de 2017).
[15] UNIVERSIDAD DE SALAMANCA <http://www.usal.es/node/4415/plan_estudios>. (Consultado el 12 de junio de 2017).
[16] UNIVERSIDAD DE VALENCIA. <http://www.uva.es/export/sites/uva/2.docencia/2.01.grados/2.01.02.ofertaformativagrados/_documentos/historiaarte_distribucion.pdf>. (Consultado el 12 de junio de 2017).
[17] UNIVERSIDAD DE LEÓN <https://www.unileon.es/estudiantes/estudiantes-grado/oferta-de-estudios/planes?titula=0411>. (Consultado el 12 de junio de 2017).
[18] UNIVERSIDAD DE CASTILLA LA MANCHA <https://previa.uclm.es/cr/letras/grados/historiaArte/plan.asp> (Consultado el 12 de junio de 2017).
[19] UNIVERSIDAD DE VALLADOLID <http://www.uv.es/uvweb/universidad/es/estudios-grado/oferta-grados/oferta-grados/grado-historia-del-arte-1285846094474/Titulacio.html?id=1285847387975&plantilla=UV/Page/TPGDetaill&p2=2> (Consultado el 12 de junio de 2017).
[20] UNIVERSIDAD DE MURCIA <http://www.um.es/web/letras/contenido/estudios/grados/historia-arte/2017-18/guias> (Consultado el 12 de junio de 2017).

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

un caso práctico" fue impartido por la doctora Mari Santos García Felguera, Profesora de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona y especialista en fotografía histórica. El segundo seminario con el título "Identificación y conservación de materiales fotográficos.Gestión de un archivo fotográfico y protocolos de actuación" fue impartido por el conservador de fotografía Pep Parer, investigador de los procedimientos fotográficos primitivos que ha trabajado en los principales archivos fotográficos catalanes. Aprovechando la estancia de profesionales en la Universidad de Sevilla, se desarrollaron un conjunto de materiales audiovisuales para la consulta de los estudiantes de los procedimientos fotográficos primitivos. Se han producido en colaboración con el SAV dela Universidad de Sevilla los vídeos didácticos aprovechando la organización de cursos prácticos realizados con los alumnos como fue el caso del taller de cámara oscura, que se hizo con Ilan Wolff. Un segundo grupo de vídeos tuvieron como protagonista al colodión húmedo con el desarrollo de la técnica y una explicación a través del taller que se realizó con Martí Llorens y Rebeca Mutell. Y, por último, se realizaron dos vídeos más sobre las vistas estereoscópicas. Todo este es un material abierto a través de TVus a la comunidad universitaria al estar on-line y constituye una herramienta docente interesante para el conocimiento de los procedimientos fotográficos primitivos.

Por otro lado, se han desarrollado experiencias de innovación docente interesantes, como el proyecto de Innovación Docente desarrollado en la Universidad de Sevilla, titulado *Taller de fotografía: de lo físico a lo virtual. Nuevas metodologías docentes, aprendizaje colaborativo y ejercicio profesional,* perteneciente a la convocatoria 2011-2012 de Proyectos de Innovación y Mejora Docente perteneciente al I Plan Propio de Docencia de la Universidad de Sevilla. Este Proyecto tiene su origen en otros trabajos donde se estudiaban los factores implicados en el absentismo de los alumnos en otras asignaturas. El análisis de los factores influyentes en este fenómeno condujo a idear un Proyecto de Innovación que potenciara la implicación de los estudiantes en actividades de aprendizaje de temas relativos al interés patrimonial utilizando las nuevas tecnologías de la información (JUSTO ESTEBARANZ y MÉNDEZ RODRÍGUEZ 2012, 2688-2697), vinculadas a asignaturas de Historia de la Fotografía y consistentes en la investigación sobre las puertas desaparecidas de la muralla de Sevilla. La relevancia que ha adquirido la imagen en las sociedades contemporáneas ha incrementado, aún más si cabe, la importancia de las colecciones, archivos y museos, así como modificado la forma de gestionar y conservar los archivos fotográficos teniendo un importante papel en todo ello la utilización de las nuevas tecnologías. La finalidad es que con cada trabajo se pueda conocer los procesos vivos de creación y transformación a través de los cambios vividos en el siglo XIX y a lo largo del siglo XX en su urbanismo, en sus calles, a través de las puertas de la ciudad, que se han perdido o que han sido modificados sustancialmente, haciendo también hincapié en las personas que habitaron estos espacios. Entre los trabajos destacados cabría señalar el trabajo exhaustivo de documentación histórica, documental y gráfica sobre las puertas de Sevilla, donde los alumnos han podido realizar levantamientos y reconstrucciones pormenorizadas a través de fotorrestitución de las puertas con los programas ASRIX y Autocad. Uno de los problemas que se analizaron fue la falta de exactitud en las reconstrucciones que se habían realizado hasta el momento. Por este motivo, se planteó un estudio para determinar las medidas de la puerta histórica y su posible reconstrucción científica, a partir de las fuentes gráficas y documentales que los alumnos reunieron. Una vez obtenidas las medidas el grupo procedió al levantamiento del alzado de la puerta de Carmona en AUTOCAD, con su modelización en 3D y su presentación usando el programa·3D Studio con la restitución de su emplazamiento en el sector la ciudad, con la muralla y junto a los Caños que traían el agua desde Alcalá a Sevilla. Los alumnos trabajaron asimismo en la iluminación y en las texturas del volumen de la muralla, puerta yacueducto, terminando con una animación virtual a vista de pájaro de la presentación y con una vista frontal de la puerta ya reconstruida.

La Realidad Virtual Imersiva como recurso docente

La cultura digital exige nuevos retos al docente universitario, que necesita de herramientas y aplicaciones que pertenecen a otros campos de conocimiento, pero que pueden convertirse en herramientas docentes. Se analiza en este trabajo la experiencia realizada con la realidad aumentada en torno a un conjunto de aplicaciones realizadas con bienes el patrimonio de la Universidad de Sevilla que permiten un nuevo planteamiento para la

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

enseñanza, fomentando entornos de inmersión virtual. Son muchas las posibilidades que estas tecnologías ofrecen, siendo el patrimonio cultural uno de los campos donde más se ha demostrado la potencialidad de la realidad aumentada a través de diferentes aplicaciones culturales. La posibilidad que depara la tecnología de realidad aumentada generando un entorno virtual en conexión con la realidad, permite que el alumno pueda completar la información tanto in situ del monumento como en la visita virtual. De este modo, estamos por un lado facilitando la accesibilidad física del patrimonio (1) como estamos incrementando la accesibilidad intelectual al mismo, fomentando su conocimiento y estimulando la sensibilizando de su conservación y del uso social que tiene como identidad de un colectivo. Esta tecnología se ha aplicado a asignaturas de los profesores implicados en el proyecto en el Grado de Historia del Arte (Facultad de Geografía e Historia) y de Bellas Artes (Facultad de Bellas Artes) de la Universidad de Sevilla.

Su empleo como herramienta docente pone al servicio del alumnado un material de estudio que combina la visita mediante su inmersión virtual con otros componentes virtuales. Hay que destacar la posibilidad de interacción con recursos que permiten ampliar al detalle las obras de arte, observar el escaneado de piezas en 3D, fomentar el conocimiento mediante la explicación de los detalles que se van observando, lo que facilita el aprendizaje del alumnado (2). Primero porque fomenta la participación al utilizar en tiempo real un conjunto de materiales que permiten conocer los distintos pasos de la tutela del patrimonio, como son los procesos de conservación. Segundo porque el alumno puede acceder a modelos normalmente empleados en el ámbito más especializado de la investigación, accediendo a través de su teléfono móvil, como son modelos en 3D, imprescindibles para conocer el proceso de creación artística, observando con detalle procesos de ensamblaje de la escultura, la talla de retablos que a simple vista no son apreciables en la consulta directa con la obra de arte ni en la lectura de un manual.

Aprovechando la participación en otros proyectos vinculados con la cultura digital y el campo de la Historia del Arte, como es el caso del proyecto de Cultura digital hoy Ubicua, se analiza cómo la realidad aumentada ha crecido significativamente en las instituciones culturales, formando hoy parte de la propuesta de difusión de los museos y de la conexión con el mundo los laboratorios de arte. a continuación se estudia el empleo de la Realidad Aumentada en la Universidad de Sevilla vinculada con el patrimonio cultural. De este modo, se ha puesto en marcha un conjunto de aplicaciones en un espacio patrimonial universitario, como es la iglesia de la Anunciación. Este monumento del siglo XVI declarado BIC, reúne en la actualidad un conjunto único del arte español renacentista y barroco, con obras de Juan de Roelas, Juan de Uceda, Juan Martínez Montañés, entre otros.

La aplicación se inserta dentro del proyecto RAUS desarrollado por el SAV de la Universidad de Sevilla para la creación de recursos docentes vinculados con las nuevas tecnologías que tiene como finalidad que el alumno emplee la Iglesia de la Anunciación, tanto el edificio como los bienes muebles que custodia, como un gran laboratorio digital. Un escenario monumental en el que la realidad aumentada tiene un gran protagonismo para el conocimiento del objeto cultural, así como para abordar la temática de su conservación y valorización. Estas dos acciones además pretenden que el alumno conozca a su vez la estrecha relación que este tipo de entornos de realidad virtual inmersiva, el desarrollo de esta nueva tecnología tiene para la investigación, la docencia universitaria y la creación de aplicaciones para las empresas de la industria cultural.

Uno de los objetivos de este proyecto ha consistido en acercar al visitante y al alumno en el monumento. A partir de los conceptos de la Historia del Arte se diseña una aplicación que combina la enseñanza de Realidad Aumentada con la Realidad Virtual. En este sentido, se han diseñado dos apps. La primera (ANUNCIACIONRA) consiste en mostrar al alumno el retablo mayor de dicha iglesia. Se trata del retablo de la antigua Casa Profesa de los Jesuitas, una obra cumbre de la retablística de la ciudad de Sevilla, clave para entender el paso del renacimiento al naturalismo barroco. En esta aplicación el estudiante cuenta también con los soportes virtuales del escaneo en 3D de las esculturas de Juan Martínez Montañés, que representan a san Ignacio y a san Francisco de Borja y que fueron escaneadas dentro del Proyecto de Patrimonio Andaluz en 3d de las universidades andaluzas. Por último, se inserta una vista aérea del interior de la iglesia mediante el vuelo de un dron. El alumno puede contar también con imagen de alta resolución del retablo mayor que puede ampliar

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

con un zoom de gran calidad para ver los detalles de los elementos ornamentales y las pinturas, así como vistas panorámicas en 360 del interior de la iglesia con una descripción de los elementos principales de su historia y de sus características artísticas.

Dentro del patrimonio cultural son muchas las perspectivas que se pueden emplear para descubrir sus valores artísticos. La tecnología ha permitido desarrollar un segundo apartado (ANUNCIACIÓNRV) que propone presentar una nueva manera de accesibilidad a la iglesia. En este sentido, se trata de potenciar la experiencia de realidad virtual inmersiva como sistema de aprendizaje para el alumno. Mediante el uso de gafas Cardboard, el alumno se presenta al alumno el patrimonio de la Anunciación de una manera diferente a la anterior app, pues se trata de permitirle descubrir nuevas perspectivas del monumento tanto exterior como interior (coro bajo, nave central y presbiterio). La idea es que durante la clase docente, el alumno pueda viajar por el edificio, atento tanto a la experiencia de la obra de arte en relación con el edificio, que no siempre se puede explicar en clase (de ahí que cuando los alumnos ven la obra original se queden sorprendidos de los tamaños, pues para ellos todas las obras tiene la misma proporción, la de la pantalla de la clase en la que se proyecta el cañón del PC),, especialmente en lo que respecta de la escala, proporción o iluminación. También hay que destacar la motivación que el alumno tiene al estar inmerso en el edificio en una experiencia que aúna el conocimiento con el disfrute, siendo un recurso que comparte tanto el docente como los alumnos.

Conclusión

A modo de conclusión podemos establecer que se han generado dos recursos vinculados con el patrimonio cultural, analizados como una experiencia pionera se está aplicando a la enseñanza de algunas asignaturas en los grados de Historia del Arte y de Bellas Artes de dos Facultades distintas y permite comprobar la utilidad de este tipo de tecnología, que los visitantes emplean en los museos, y que es necesario trasladar al aula. Además los primeros resultados obtenidos pueden confirmar las mejoras que pueden tener para un uso docente como es el caso de una autoevaluación de los contenidos que han visto durante su visita, valorando tanto su conocimiento, como los criterios de protección y conservación de los bienes muebles. La experiencia de los alumnos que han participado durante estos años se puede calificar como excelente desde el punto de vista de la motivación, de las actividades realizadas y de los resultados de aprendizaje de técnicas de investigación histórico-fotográficas. Finalmente, hay que señalar que la realización del trabajo en equipo sirvió para que los alumnos avanzasen en el aprendizaje colaborativo, y en la resolución conjunta de problemas, lo cual es importante desde el punto de vista del futuro profesional, así como el manejo de nuevas tecnologías de realidad virtual y aumentada que ha suscitado la investigación y el trabajo en los alumnos, a la vez que nuevos planteamientos didácticos para los docentes.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Referencias

ARGERICH FERNANDEZ, I (2010). "La fotografía en el Catálogo Monumental de España: procedimientos y autores". Catálogo Monumental de España (1900-1961). Investigación, restauración, difusión. Madrid. Ministerio de Cultura, pp. 109-125.

BAJAC, Q. (2011). La invención de la fotografía. Barcelona, Blume.

BELLIDO, MªL. (2013) "El Museo 2.0 y las nuevas narrativas museológicas", en R*evista Illapa* - Mana Tukukuq, 10, pp. 85-97.

BOE (1994), nº.302, 19 de diciembre, pp. 38052-38053.

CASTEJÓN COSTA, J.C. (1991). *Enseñanza universitaria: diseño y evaluación: cuestiones teóricas y estudio comparativo*. Alicante.

DE JUAN HERRERO, J. (1996): *Introducción a la enseñanza universitaria: didáctica para la formación del profesorado*. Madrid.

HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A. (2012). "Fotografía, arquitectura y restauración monumental en España", *Artigrama*, nº27: 37-62.

IGLESIAS MARTINEZ, M. J., LOZANO CABEZAS, I. y MARTÍNEZ RUIZ, M.A (2013). "La utilización de herramientas digitales en el desarrollo del aprendizaje colaborativo: análisis de una experiencia en Educación Superior". *Revista de Docencia Universitaria*, Vol.11, pp. 33-352.

JUSTO ESTEBARANZ, A. y MÉNDEZ RODRÍGUEZ, L: (2012) "El portal de Patrimonio de la Universidad de Sevilla: Un proyecto de innovación didáctica". En Barral Rivadulla, M.D.,FernándezCastiñeiras, E., Fernández Rodríguez, B. y Monterroso Montero, J.M. (Coords.): *Mirando a Clío. El Arte Español espejo de su Historia*. Actas XVIII Congreso CEHA, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 2688-2697.

LEGENE, S., VAN DEN AKKER, C.(2016) *Museums in a digital culture. How Art and HeritageBecomeMeaningful*. Amsterdam. pp. 54-69.

MAIER, J. (1999). Epistolario de Jorge Bonsor (1855-1930). Madrid. Real Academia de la Historia.

MÉNDEZ RODRÍGUEZ, L. (2012). "La fotografía, arte y documento. Los fondos e la Fototeca-Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla, *Artigrama*, nº27: 297-312.

MÉNDEZ RODRÍGUEZ, L. (2014) "La ciencia del arte y la fotografía. Francisco Murillo Herrera y la Fototeca-Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla", *Arte antiguo en la Exposición Iberoamericana de 1929*. Sevilla, pp. 32-65.

MÉNDEZ RODRÍGUEZ, L. y JUSTO ESTEBARANZ, A. (2010). "Absentismo universitario en los estudios de Turismo. La enseñanza del Patrimonio". En Jiménez Caballero, J. L. y Rodríguez Díaz, A.(Coords.):*El absentismo en las aulas universitarias. El caso de la Escuela Universitaria de Estudios Empresariales de la Universidad de Sevilla*. Grupo Editorial Universitario, Sevilla, pp. 221-234.

RIEGO, B. (1993). "La fotografía en la enseñanza universitaria: hacia un futuro sin apenas pasado". *Jornadas de estudio Nueva Lente. Inicio y desarrollo de la fotografía de creación en España*.Madrid: Nueva Lente.

RUIZ TORRES, D. (2013) La realidad aumentada y su aplicación en el patrimonio cultural. Gijón.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA. <http://www.uab.cat/web/estudiar/listado-de-grados/plan-de-estudios/estructura-del-plan-de-estudios/x-1345467893054.html?param1=1223850380363> (Consultado el 12 de junio de 2017).

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE. <Http://www.ucm.es/historia-arte/plan-de-estudios>. (Consultado el 12 de junio de 2017).

UNIVERSIDAD DE VALLADOLID <http://www.uv.es/uvweb/universidad/es/estudios-grado/oferta-grados/oferta-grados/grado-historia-del-arte-1285846094474/Titulacio.html?id=1285847387975&plantilla=UV/Page/TPGDetaill&p2=2> (Consultado el 12 de junio de 2017).

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

UNIVERSIDAD DE BARCELONA <http://www.ub.edu/web/ub/es/estudis/oferta_formativa/graus/fitxa/H/G1017/index.html>. (Consultado el 12 de junio de 2017).

UNIVERSIDAD DE CASTILLA LA MANCHA <https://previa.uclm.es/cr/letras/grados/historiaArte/plan.asp> (Consultado el 12 de junio de 2017).

UNIVERSIDAD DE JAÉN. <Https://www10.ujaen.es/conocenos/centros/fachum/docencia/asign/gradohistoriadelarte>. (Consultado el 12 de junio de 2017).

UNIVERSIDAD DE LEÓN <https://www.unileon.es/estudiantes/estudiantes-grado/oferta-de-estudios/planes?titula=0411>. (Consultado el 12 de junio de 2017).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA <http://www.uma.es/grado-en-historia-del-arte/info/9046/plan-de-estudios-historia-del-arte/>.(Consultado el 12 de junio de 2017).

UNIVERSIDAD DE MURCIA <http://www.um.es/web/letras/contenido/estudios/grados/historia-arte/2017-18/guias> (Consultado el 12 de junio de 2017).
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA <http://www.usal.es/node/4415/plan_estudios>. (Consultado el 12 de junio de 2017).

UNIVERSIDAD DE SEVILLA. <http://www.us.es/estudios/grados/plan_167?p=7> (Consultado el 12 de junio de 2017).

UNIVERSIDAD DE SEVILLA. <http://www.us.es/estudios/grados/plan_167?p=2>. (Consultado el 8 de julio de 2017).

UNIVERSIDAD DE VALENCIA. <http://www.uva.es/export/sites/uva/2.docencia/2.01.grados/2.01.02.ofertaformativagrados/_documentos/historiaarte_distribucion.pdf>. (Consultado el 12 de junio de 2017).

UNIVERSIDAD POMPEU FABRA <https://www.upf.edu/documents/3395976/8331372/598+ESP.pdf/05f05ba3-c19d-6d0f-417e-7d3863c553f9>. (Consultado el 12 de junio de 2017).

VEGA PÉREZ, C. (2014) "Los estudios de fotografía en la universidad", en MARCOS RECIO, J.C. y SÁNCHEZ VIGIL, J.M. *Del artefacto mágico al pixel. Estudios de fotografía.* Universidad Complutense de Madrid, Madrid, pp. 227-239.
VEGA, C. (2008). "La fotografía en la Universidad, ¿una historia con futuro?",en *Revista Latente*: revista de historia y estética del audiovisual, nº6, pp. 47-52.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE FOTOGRAFÍA

Congreso Internacional sobre Fotografía
UPV, 5 y 6 octubre 2017

Doi: http://dx.doi.org/10.4995/CIFo17.2017.6761
ISBN: 978-84-9048-604-7

Sin teoría no hay práctica: la enseñanza de la teoría fotográfica en las Escuelas de Arte españolas. Una visión personal.

Rocío González Navarro
Escuela de Arte de Murcia. cionavarro@gmail.com

Abstract

Along this paper I try to make an onlineof the personal perspective I have as a profesor, of the situation of Photography Theory teaching in Spanish Art Schools.

Officially, it is marked by a minimun content document published by the Administration. Those contents lack of relevant information that makes the teaching process incomplete since the sources from which this field develops are not present.

Keywords: *teaching, Photography theory, didactic, methodology, art.*

Resumen

En este comunicado trato de plantear mi visión personal, como docente, sobre la situación de la enseñanza de la Teoría de la fotografía en las escuelas de arte españolas.
Oficialmente, se basan en unos contenidos mínimos que son publicados por la administración competente. Estos carecen, en mi opinión, de cierta información relevante, haciendo que la formación del alumnado sea incompleta, ya que les priva de las fuentes principales a partir de las cuales se desarrolla la Teoría de la fotografía.

Palabras clave: *enseñanza, teoría de la fotografía, didáctica, metodología, arte.*

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Introducción

La teoría fotográfica es uno de los módulos que se incluyen en los estudios de Ciclo de Grado Superior en Fotografía que se imparte en las Escuelas de Arte españolas.

Desde el punto de vista docente, contamos con un Real Decreto de mínimos que nos proporciona el Ministerio de Educación y donde se encuentran los contenidos mínimos que se tienen que impartir en dicho módulo.

La Región de Murcia, en mi caso particular, cuenta además con un Decreto, donde se desarrollan en profundidad los contenidos a impartir. En estos documentos también se asignan la horas de docencia que debe tener este módulo: 3 horas para el primer curso y 4 horas para el segundo, con un total de 220 horas y con 12 créditos ECTS, según referencia europea.

Los contenidos establecidos, según la mencionada normativa, son:

1. La imagen fotográfica. Concepto y evolución de las teorías fotográficas.

2. Los contextos de la imagen, sus usos y funciones.

3. El valor del referente. La clasificación en géneros.

4. Los elementos de representación espacial en la fotografía.

5. La representación del tiempo y el movimiento.

6. La luz en la fotografía. Iluminación natural y artificial: criterios estéticos y

funcionales.

7. El color en fotografía. Evolución y usos expresivos.

8. La fotografía y otros medios de expresión: artes plásticas, cine, literatura…

9. Fotografía y documento.

10. Teorías estéticas y artísticas.

11. Conceptos artísticos contemporáneos. Interacciones con la fotografía.

Tras situar el contexto legislativo de la Teoría fotográfica en el panorama actual de la enseñanza reglada de nuestro país, debo decir, como profesora, que esta materia, pese a la legislación citada, es interpretada de forma totalmente diferente en cada escuela de nuestro país y por cada profesor responsable de la misma.

Actualmente desarrollo mi labor en la Escuela de Arte de Murcia, ocupando una plaza de profesora interina desde hace dos cursos y debo decir que cuento, afortunadamente, con una de las mejores especialistas en esta materia que un profesional pueda desear, además de ser mi compañera, ella es Mónica Lozano Mata, cuya tesis versa sobre la obra teórica de Joan Fontcuberta.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Me encuentro, por tanto, en el mejor sitio y con los mejores profesionales, para poder desarrollar mi propia carrera teórica. Este es el campo que más me interesa de la fotografía: el poder reflexionar en torno a ella.

Objetivos

Como línea de eje temático, dentro de la innovación en la enseñanza, he elegido para este comunicado, enseñar a pensar la fotografía: experiencias y metodologías.

Mi objetivo no es otro que hacer entender al alumnado que necesitan una buena base teórica basada en el conocimiento de textos clásicos de la teoría fotográfica, con la finalidad de que sus fotos se diferencien del resto y sepan comunicar sus pensamientos con argumentos fuertes.

El objetivo claro de este comunicado es, por tanto, hacer visible mi trabajo, siempre arropado por mi compañera Mónica Lozano Mata, y así tener la máxima difusión a través de este I Congreso Internacional de la Fotografía, para que sirva de debate y puesta en común por otras Escuelas de arte o por toda la comunidad allí presente, interesada en el desarrollo de esta materia como pilar fundamental para la práctica fotográfica.

Desarrollo de la innovación

Citando a Bill Jay, "la triste realidad es que la mayoría de fotógrafos no escriben o discuten sobre su propio sistema de valores porque no lo tienen... Un fotógrafo sin convicciones personales y sin un sólido planteamiento, tanto hacia el medio como hacia el mundo en su más amplio sentido, no es un fotógrafo digno de ese nombre. Lo que la fotografía significa debe ser su principal cuestión a dilucidar. Y si el fotógrafo rechaza (o no puede, pero ni tan siquiera lo intenta) asumirla, debemos presumir consecuentemente que su trabajo no significa nada". (Fontcuberta, 2003)

"Sin teoría no hay práctica" es la frase que persigue mi metodología educativa y con la que me siento muy identificada. Siempre parto de esa idea y desde ella, explico a mi alumnado que la teoría fotográfica es vital para ser buenos profesionales de la misma, y poder vivir de ello. Mediante un claro ejemplo, les argumento que lo único que les va a diferenciar de cualquier turista que va disparando a diestro y siniestro por cualquiera de nuestras ciudades es una buena base teórica sobre la fotografía, y leer, comprender y saber aplicar textos de referencia a su propia visión y a su vez, relacionar las diferentes técnicas fotográficas con los conocimientos adquiridos en esos textos. No existe por tanto, el arte sin pensamiento: son inseparables la teoría y la práctica.

La enseñanza de la Teoría fotográfica entonces, la concibo con una base conceptual que se tejió en uno de los talleres que Óscar Molina (Madrid, 1962) viene organizando en Cabo de Gata, en concreto, en el verano de 2005, llamado: Pensar en la Fotografía. Un recorrido por la teoría fotográfica. Este taller lo impartió el profesor Enric Mira Pastor (Castalla, 1960), uno de los mejores especialistas de esta materia en nuestro país y que hoy en

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

día, sigue luchando por darle su lugar a la teoría de la fotografía. Es en este taller, donde el profesor Mira divide la materia en los cuatro grandes bloques en los que me baso para impartir este módulo.

Estos cuatro grandes bloques son:

1. Teorías sobre el sentido.
2. Teorías de orientación sociológica y cultural.
3. Teorías de la fotografía como estética fotográfica.
4. Teorías posmodernas.

Es por esto, que consideramos que la Teoría de la fotografía tiene un carácter interdisciplinar: semiótica, sociología, antropología, estética e historia del arte. Desde un punto de vista académico, esta intenta responder a las siguientes preguntas:

1. Teorías del sentido: desde un punto de vista ontológico, nos preguntamos qué es la fotografía, en qué consiste fotografiar y cuál es su vínculo con la realidad.
2. Teorías de orientación sociológica y cultural: desde un punto de vista antropológico y sociológico, nos preguntamos los usos sociales de la fotografía y cómo influye en la sociedad.
3. Teorías de la fotografía como estética: desde el punto de vista de la estética, se refleja el cambio en el canon estético, la relación entre fotografía y el museo, y la legitimación de la misma.
4. Teorías posmodernas: desde el punto de vista de la posmodernidad, analizamos la evolución del concepto "fotografía" y de la crítica del arte, a través de los movimientos artísticos como el Pop Art y el Conceptualismo.

Cada uno de estos grandes bloques, se encuentra representado por autores que tienen gran relevancia en el pensamiento actual y por supuesto para la Teoría de la fotografía.

El primer bloque se refiere a la ontología de la fotografía, es decir, tratar de definir el concepto de fotografía. Aquí encontramos autores como Roland Barthes con sus escritos El mensaje fotográfico 1961, Retórica de la imagen 1964 y por supuesto La cámara lúcida 1980; André Bazin con Ontología de la imagen fotográfica 1945; Rosalind Krauss con Notas sobre el índice 1977; Philipe Dubois con El acto fotográfico: de la representación a la recepción 1983; Jean-Marie Schaeffer con La imagen precaria 1987; John Berger con Otra manera de contar 1982.

El segundo bloque se refiere a la antropología y a la sociología de la fotografía, es decir, sus usos sociales. Aquí encontramos autores como Walter Benjamin con La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica 1936; Susan Sontag con Sobre la fotografía 1973; Vilem Flusser con Hacia una filosofía de la fotografía 1983.

El tercer bloque se refiere a la estética de la fotografía, es decir, al canon de belleza. Aquí nos encontramos con autores como Beaumont Newhall con Historia de la fotografía 1949; John Szarkowski con El ojo del fotógrafo 1964.

El cuarto bloque se refiere a la teorías posmodernas, y nos encontramos con autores como Douglas Crimp con La actividad fotográfica en la posmodernidad 1980; Craig Owen con El impulso alegórico 1980; Abigail Salomon Godeau con La foto tras la foto artística 1984.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Habría que puntualizar que los tres autores citados junto con otros, relevantes también, en el panorama de la posmodernidad en la fotografía, fueron seleccionados y editados por Jorge Ribalta en el libro Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo 1997 y en el libro Efecto real. Debates posmodernos sobre la fotografía 2004.

Evidentemente, en la era en la que vivimos, no puedo dejar de lado, en mi metodología de trabajo diario, el uso de internet, donde consultamos y vemos la obra fotográfica de los innumerables fotógrafos que van saliendo en los mencionados textos o que les traigo a colación. También voy intercalando documentos audiovisuales que refuerzan y agilizan los contenidos: desde series documentales como Contacts hasta películas clásicas del cine como Blade Runner.

Resultados

Los resultados se irán viendo a largo plazo, puesto que llevo muy poco usando esta metodología de trabajo basada conceptualmente en el corpus teórico explicado en el apartado anterior. Me consta, puesto que por mi condición de profesora interina, he trabajado ya en varias Escuelas de arte de otra Comunidad, que no existe una unanimidad a la hora de impartir esta materia, y que por distintas situaciones, casi siempre de índole laboral, cada profesor titular de este módulo lo hace de la mejor manera posible que puede, aunque a veces, y bajo mi opinión personal, de forma desafortunada, debido a que todavía no existe una Teoría de la fotografía unificada y consensuada por verdaderos especialistas en la materia. Por lo tanto, estos contenidos mínimos no se corresponden con los elementos y herramientas necesarias para poder entender este módulo. A consecuencia de esto, el alumnado queda falto de parte de la formación que le permitiría una visión crítica y reflexiva tan necesaria en este campo.

Un claro ejemplo es la no inclusión de textos de autores de referencia en la materia, quedando estos sustituidos por contenidos técnicos que son irrelevantes para la Teoría de la fotografía y que ya se encuentran recogidos en los contenidos de otros módulos.

Por este motivo y por otros ya argumentados, es tan importante este Congreso que abrirá el debate y reunirá a muchos interesados en la enseñanza de la Teoría de la fotografía.

Conclusiones

Debo concluir con la sensación de que hay mucho por hacer, mucho que decir, mucho por reflexionar, y sobre todo mucho por escribir.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

En palabras de Joan Fontcuberta: "…el artista que renuncia a pensar, deja totalmente su trabajo en manos de críticos y de comisarios de exposiciones como únicos mediadores entre la obra y el público y que, por tanto, pueden instrumentalizar ese trabajo a su antojo." (Fontcuberta, 2008)

Se resumen en esta cita muy claramente la importancia de la reflexión sobre la Teoría de la fotografía, y cómo esta es un complemento fundamental a la praxis diaria del fotógrafo o de aquel que pretenda serlo.

Congresos como este son esenciales para que todos los interesados acudamos a aunar nuestras ideas en este foro de debate, que de otra manera, no tendría lugar y nos mantendríamos dispersos y alejados de nuestro fin: realizar un corpus lo más completo posible para apoyar a una red de conocimiento, comunicación y colaboración que sirva de plataforma educativa.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Referencias

Libros

BARTHES, R (1961). *Lo obvio y lo obtuso.* Buenos Aires : Paidós.

BARTHES, R (1980). *La cámara lúcida.* París : Gallinard.

BENJAMIN, W (1936). *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica.* Madrid: Itaca.

BERGER, J (1982). *Otra manera de contar.* Barcelona: Gustavo Gili.

DUBOIS, P (1983). *El acto fotográfico: de la representación a la recepción*. Madrid: Paidós Ibérica.

FLUSSER, V (1983). *Hacia una filosofía de la fotografía.* Madrid: Síntesis.

FONTCUBERTA, J (2003). *Estética fotográfica.* Barcelona: Gustavo Gili.

NEWHALL, B (2002). *Historia de la fotografía.* Barcelona: Gustavo Gili.

RIBALTA, J (1997). *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Barcelona: Gustavo Gili.

RIBALTA, J (2004). *Efecto real. Debates posmodernos sobre la fotografía.* Barcelona: Gustavo Gili.

SCHAEFFER, J (1990). *La imagen precaria.* Madrid: Cátedra.

SONTAG, S (2014). *Sobre la fotografía.* Madrid: Debolsillo.

SZARKOWSKI, J (2011) *El ojo del fotógrafo.* Madrid: La fábrica.

Capítulo de un libro

BAZIN, A (1945). "Ontología de la imagen fotográfica" en Bazin, A. *¿Qué es el cine ?*. París : Rialp.

FONTCUBERTA, J (2008). "Pensar la fotografía. Joan Fontcuberta habla con Cristina Zelich" en Fontcuberta, J. Historias de la fotografía española. Escritos 1977-2004. . Barcelona : Gustavo Gili.

KRAUSS, R (1977). "Notas sobre el índice" en Krauss, R. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos.* Madrid: Alianza.

Tesis

https://digitum.um.es/xmlui/handle/10201/47568

LOZANO MATA, M (2016). *De las imágenes del mundo al mundo de las imágenes. Documentación y análisis de los escritos de Joan Fontcuberta como aproximación a la Teoría de la Fotografía.* Tesis. Murcia: Universidad de Murcia. <http://hdl.handle.net/10201/47568> [Consulta: 15 febrero 2017]

Página web

MOLINA, OSCAR. *Talleres de fotografía en Cabo de Gata.* <http://www.talleresencabodegata.com/mira.html> [Consulta : 15 junio 2017]

Películas

Blade Runner (*Dir.* Ridley Scott). Warner Bros Pictures. 1982.

Contacts (Dir. Willian Klein). Intermedio. 2011.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Legislación y normas

España. *Real Decreto 1432/2012 por el que se establece el título de Técnico Superior de Artes Plásticas y Diseñ en Fotografía perteneciente a la familia profesional artística de Comunicación Gráfica y Audiovisual*. *BOE,* 3 de noviembre de 2012.

España. *Decreto nº 73/2015 por el que se establece el currículo correspondiente al título de Técnico S**u**perior de Artes Plásticas y Diseñ en Fotografía, perteneciente a la familia profesional artística de Comunicación Gráfica y Audiovisual. BOE,* 19 de mayo de 2015.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE FOTOGRAFÍA

COngreso Internacional sobre Fotografía
UPV, 5 y 6 octubre 2017

Doi: http://dx.doi.org/10.4995/CIFo17.2017.6778
ISBN: 978-84-9048-604-7

La enseñanza de la fotografía de objetos en la facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid.

Toya Legido García.

Facultad de Bellas Artes de la UCM de Madrid. mvlegido@ucm.es

Abstract

This article is about the methodologies that we use in the Fine Arts Faculty to the Complutense University in Madrid applied to the still life teaching. Through some activities related to history, critical theory, technique and practice, we train the students in skills based in learning to look, look for, adapt, do, and show. The text also explains the theoretical and technical practices that our student must be do, how we develop it and the results of learning that we obtain with them.

Keywords: *Photography, education, university, still life*

Resumen

Este articulo expone las metodologías que usamos en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid aplicadas a la enseñanza de la fotografía de objetos. A través de algunas actividades relacionadas con la historia, la teoría crítica, la técnica y la práctica formamos a los alumnos en una serie de competencias basadas en el saber mirar, buscar, adecuar, hacer y mostrar. El texto explica también como desarrollamos las prácticas relacionadas con la fotografía de objetos que realizan nuestros alumnos a nivel práctico y de contenido, y también los resultados del aprendizaje que con ellas obtenemos.

Palabras clave: *Fotografía, educación, universidad, bodegón, objeto*

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Introducción

La fotografía de objetos sirve como agente de integración entre el arte y la sociedad ya que es capaz de crear patrimonio, de construir bienes culturales, y de difundir conocimiento. Pero además, las imágenes de objetos forman parte de los factores económicos más importantes implicados en las estrategias de exportación de productos y también de la imagen y la cultura de un país. A través de su enseñanza y de la realización de investigaciones en torno a ella hacemos converger sociedad, universidad y empresa.

España junto con Holanda e Italia han sido los países con más tradición en la representación de objetos, basta pensar en el Siglo de Oro Español, al cual pertenecen algunas de las obras pictóricas más relevantes de este género; autores como Zurbarán, Tomás Yepes o Sánchez Cotán produjeron una estética sin precedentes que supo reflejar con austeridad la vida cotidiana de una sociedad entonces humilde y sencilla. Posteriormente figuras españolas de las vanguardias retomaron este motivo para legarnos algunas de las obras más significativas del arte moderno. Cítese como ejemplo a Picasso, que desarrollo gran parte de su lenguaje a través de la pintura de bodegones, o a Dalí cuya obra está plagada de ejemplos obsesivos por la comida. Sin embargo resulta paradójico observar que desde finales del siglo XIX la arraigada tradición artística española por representar cosas inanimadas se ha ido perdiendo.

A menudo como investigadora me he preguntado el porque se había extinguido este gusto por "las naturalezas muertas" en el panorama artístico español, y he constatado cuan invisible son las imágenes de objetos los ojos de la maquinaria cultural de este país. Esto unido a que poco a poco he ido asociando mi labor como docente con mi trabajo como profesional de la fotografía editorial y comercial, es lo que ha hecho que los *still life* se hayan convertido en un excelente canal de comunicación con mis alumnos.

De alguna manera creo que recuperando este "género" como parte del aprendizaje fomentaremos una pequeña parte de nuestra identidad cultural perdida. Estoy convencida también de que la enseñanza en la fotografía de objetos forma parte de la identidad formativa de la Facultad de Bellas Artes de la UCM de Madrid, ya que aparece en todos sus programas de manera explícita, en gran medida porque tanto el profesor Luis Castelo como yo trabajamos en ella y compartimos de manera explicita nuestros conocimientos personales con los estudiantes.

Objetivos

La enseñanza de fotografía de objetos en la facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid está englobada fundamentalmente en las asignaturas de segundo y tercer curso de los grados de Diseño y de Bellas Artes. Mientras que las asignaturas de segundo se caracterizan por tener un fuerte componente de educación tecnológica, dotando a los alumnos de una buena base técnica; las de tercero son esencialmente conceptuales, educándolos en la teoría crítica a través del significado y la funcionalidad.

Estas materias abordan tres grandes bloques temáticos que dividimos en la representación de objetos, de sujetos y de espacios. Sobre cada uno de ellos se desarrollan una serie de contenidos históricos, técnicos, conceptuales,

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

y prácticos. El objetivo de este articulo es dar a conocer las metodologías y contenidos que usamos en la enseñanza de la fotografía a través de la práctica con objetos.

Desarrollo de la innovación. Metodología

Las metodologías que usamos para su enseñanza son un híbrido entre las que habitualmente se aplican en el campo del diseño y las enmarcadas en lo que llamamos estudios visuales y culturales. Las pertenecientes al campo del diseño, fundamentalmente se centran en el binomio: proyecto - producto. Contienen una base funcional, material y práctica y están orientadas a obtener un producto concreto con una finalidad específica. Para desarrollarlas es imprescindible dotar al alumno de formación técnica y tecnológica específica. Mientras que las que se derivan de los estudios culturales podríamos decir que se mueven el binomio: concepto - proceso. Tienen un componente ético, se basan en la sociología y la auto etnografía, su base es comunicacional e incluyen el proceso creativo como parte de la obra. Para llevarlas a cabo es imprescindible guiar al alumno para que desarrolle su capacidad de observación y ayudarle en la búsqueda de contenidos y argumentos teóricos que sustenten sus imágenes.

Nuestras metodologías van unidas a la formación de competencias, ya que pretendemos con ellas que los alumnos acaben sabiendo mirar, buscar, adaptar, hacer, y mostrar fotografías.

Primera fase. Soporte técnico

Fotografía de producto y *lay out*

1. Saber Mirar: Lecciones magistrales. Clases teóricas

En este apartado se combinan metodologías teóricas (lección magistral) y prácticas (análisis del discurso), que abarcan los contenidos de carácter estructural de cada proyecto. Sirven para exponer el tema en el que se trabajará a nivel proyectual y para aclarar visual y conceptualmente la propuesta de trabajo que se le realiza al alumno.

A través de seminarios temáticos ilustrados con una amplia selección de imágenes se propone el tema sobre el que versará el proyecto a realizar por el alumno. Se interpretan los lenguajes artísticos contemporáneos y se contextualizan las producciones comerciales. Esto se materializa mediante clases centradas en la historia y teoría de la fotografía. Exponemos el tema propuesto en el contexto contemporáneo del mercado comercial y del arte. Primero realizamos un breve recorrido por la Historia del Arte en general (hasta la aparición de la fotografía 1840 aproximadamente), luego planteamos como la fotografía generó nuevos lenguajes haciendo crecer a los movimientos artísticos, y por último explicamos la situación contemporánea en la que la fotografía es una herramienta más del discurso artístico.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

En el caso que nos ocupa en la asignatura de segundo nos centramos en explicar el nacimiento de la fotografía de producto como hija de los principios de la modernidad, las vanguardias y la nueva objetividad. En esta época se establecen las bases técnicas de su realización que todavía hoy perduran, como ejemplo hablamos del trabajo de Blossfeldt que responde a la imagen documental del objeto e que inaugura conceptualmente la idea de archivo. En esta línea podemos destacar trabajos posteriores de Weston, Irvin Penn o el propio Fontcuberta.

Así introducimos los conceptos, medios y métodos para la realización de imágenes de producto, hablamos de lo que sería la representación "realista" y explicamos las técnicas existentes para documentar de manera "idealista". Históricamente la realización de fotografías en la modernidad quedó integrada como una fase más del proceso de creación, producción y distribución de los productos industrializados. Una sus principales funciones ha sido siempre la de convertir los objetos producidos en serie en objetos únicos y para ello ha tenido que elaborar todo un sistema de producción de imágenes cuya finalidad última era la de "estetizar" el objeto representado de manera impecable, como decía McLuhan: "La publicidad siempre anuncia buenas noticias". Creemos por tanto que la fotografía de producto tiene la obligación de mostrar un referente que va más allá de lo real, porque lo que representa es la síntesis de un canon ideal.

Plantear como primer ejercicio la práctica de fotografía de producto nos sirve para introducir muchos conceptos técnicos básicos pero también nos sirve para que los alumnos aprendan a trabajar de manera "impecable".

2. Saber hacer. Formación técnica. Clases teórico-prácticas

Entendemos la actividad artística como un proceso de inmersión en la interacción entre el proyecto y la materia y creemos que es fundamental dar formación práctica a los alumnos sobre todo en los primeros años de los grados. Con este tipo de clases formamos

técnicamente a los alumnos, ampliando sus habilidades y destrezas fotográficas. Estas clases podríamos decir que son teórico-prácticas en el sentido que siempre se dan con equipo: cámaras, ordenadores, fuentes de luz…, y se realizan en el plató de fotografía o en el laboratorio digital. En ellas explicamos el funcionamiento de los equipos, mientras hacemos una demostración en directo de como resolver técnicamente diferentes tipos de imágenes. En las clases de iluminación por ejemplo realizamos una serie de esquemas de iluminación y con cada uno de ellos una imagen, así los alumnos pueden ver en directo los resultados. Como ayuda hemos colocado una gran pantalla de televisión en el plató de fotografía conectada a la cámara y esto hace que los alumnos comprendan de manera casi inmediata las explicaciones técnicas que antes les costaban días asimilar. En las clases de laboratorio digital por medio de una proyección pueden ver también como se revelan, montan y retocan las imágenes al tiempo que damos las explicaciones de los diferentes métodos aplicados.

Resultado del aprendizaje. Fotografía de producto

La primera práctica de objeto que les pedimos es una serie de 3 a 5 fotografía de producto, a través de su realización aprenden una serie de cuestiones imprescindibles como serían: la correcta exposición, el enfoque, la profundidad de campo, el control del contraste o el correcto ajuste de la temperatura color.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Fig. 1 y 2 Laura Sánchez San Segundo

Estas fotografías tienen que estar hechas de manera "documental" y dentro del "canon", es decir: con fondo continuo blanco, negro o de color liso, correctamente expuestas, enfocadas, sin dominantes de color, en soporte digital a alta resolución, bien reveladas, encuadradas, etc. Con esta primera práctica enseñamos fundamentalmente los controles de la cámara, a iluminar en plató y a realizar un postproducción básica de fotografía de objetos. Los alumnos aprenden a manejar diferentes tipos y funciones de iluminantes y sus accesorios, a realizar esquemas de iluminación adaptados al referente y a al tipo de imagen que quieren conseguir y también a crear flujos de trabajo con imágenes digitales. Se introducen también en los método y medios de creación de archivos digitales, en la aplicación de revelados digitales adecuados al proyecto, y a retocar de manera específica fotografías de objetos. Éstas clases teóricas van asociadas a un programa técnico que luego evaluamos mediante exámenes tipo *text*, y se ven reflejadas en las prácticas.

En esta fase del aprendizaje combinamos las clases teóricas con las prácticas en el plató y en el laboratorio digital, en estos espacios los alumnos asistidos por nosotros realizan los ejercicios propuestos. Nuestra misión está encaminada al seguimiento individualizado e in situ, ayudando a la resolución de problemas concretos en el momento de la toma, del revelado o del retoque.

Resultado del aprendizaje. *Lay out, remake* o copia

Si en segundo la práctica que más sintetiza las enseñanzas técnicas relacionadas con la representación de objeto es la práctica de la fotografía de producto, en tercero la práctica que sintetiza esta formación es la realización de

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

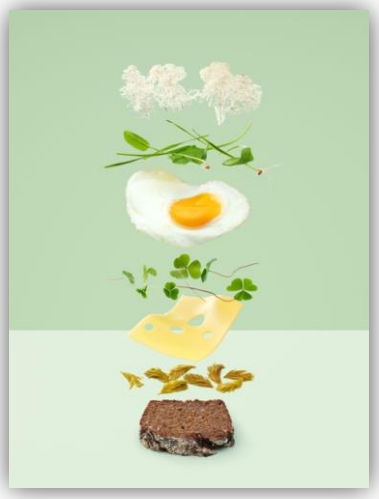
un un remake, *lay out*, o directamente la copia de una fotografía propuesta por nosotros. Mientras que en el grado de Bellas Artes solemos proponer el remake porque el trabajo es más conceptual, en el grado de diseño proponemos un Lay out o una copia, porque nos interesa dar una formación más técnica.

> "*Remake* significa re-hacer, hacer de nuevo algo que ya está hecho, reconstruir. Se usa para definir aquellas creaciones que ya están hechas y que son utilizadas como fuentes inspiración para hacer obras nuevas. (Aquello que se hace cuando no se consigue llegar a nada nuevo)" 1

Quizás la diferencia entre el remake y la copia es que mientras que el primero ha modificado el significado del original y hace referencia a otras imágenes que ya existen en nuestro imaginario colectivo pero con nuevos contenidos, la copia no cambia el sentido, es la mera expresión de la sustancia, trabaja solo con las cuestiones de estilo.

Poniendo en evidencia que al final nuestra cultura es una cultura de citas, cuando queremos trabajar la parte más conceptual con los alumnos les mandamos que hagan remakes, mientras que cuando lo que nos interesa es que avancen rápidamente en la parte técnica lo que les pedimos son copias.

La técnica de segundo, como hemos visto con la práctica de producto, estaba centrada en la buena realización de la toma; sin embargo la de tercero a través de la realización de "imágenes de segunda mano" incide más en el aprendizaje de otras fases del proceso como son la producción y la postproducción de fotografías. Los alumnos tienen que realizar una representación lo más parecida posible a la que proponemos, y para ello es necesario que analicen cada una de sus fases de la realización. De esta manera les obligamos a adquirir grandes competencias en fases del proceso en las que nunca pesarían si les dejáramos fotografiar lo que quisieran o lo que se encontraran. Esta práctica está íntimamente relacionada con la práctica profesional de la fotografía publicitaria donde los creativos, editores gráficos o directores de arte muestran un *Lay out* (dibujo o boceto) que el fotógrafo debe resolver tanto en pre-producción, como en toma como en postproducción.



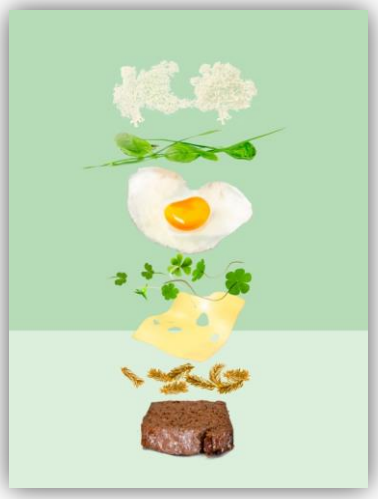


Fig. 3 Original Carl Kleiner, Fig. 4 Copia alumnos: Diego Sanguino y Daniel Naranjo

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Con los años a través de esta práctica hemos descubierto que la manera de trabajo ha cambiado radicalmente, mientras hace unos años todo se resolvía en la toma, en el estudio; los alumnos de hoy resuelven la mayoría de la imagen en postproducción, a través del revelado, montaje y retoque digital.

Segunda fase. Soporte conceptual

Fotografía de concepto y banco de imagen

En el tercer curso enseñamos a construir lenguajes visuales pero también a proveerlos de contenido, a analizar las imágenes desde una perspectiva crítica descodificando los discursos (social, económico, moral, religioso, político, etc.) en ellas incluido.

Estas asignaturas promueven la búsqueda de recursos artísticos y el aprendizaje del lenguaje fotográfico como herramienta que sirve para simbolizar y para crear nuevos referentes culturales. De esta manera al tiempo que se enseñamos técnicas para la creación de imágenes promovemos el análisis de su significado y las posibles implicaciones en su recepción dentro de nuestro contexto cultural. Podemos decir que nuestra formación se mueve entre el postulado clásico en el que se enseñaban los métodos y las técnicas para la producción de imágenes y el postulado moderno constructivista de Nelson Goodman (1968) en el que "hablar sobre arte no es hablar sobre arte"[2] , (porque los mundos que construye el arte no son mundos ficticios, sino que son mundos reales porque en ellos no rigen leyes diferentes o que compiten con lo que se suele llamar mundo real, sino que lo construyen), y el postulado postmoderno narrativo de Bruner [3] en el que las escrituras del yo, las micro-narrativas, y la auto-etnografía nos ayudan a hacer visible una realidad más compleja y plural.

Existen diversos modos de expresar a través de la fotografía un referente. La fotografía de producto como hemos visto fundamentalmente intenta ser mostrativa o representativa, y por tanto mantiene una analogía evidente entre el referente y la imagen debido a que su finalidad es principalmente descriptiva; podríamos decir que es la fotografía documental dentro del campo comercial. Por otro lado, estaría lo que llamaremos fotografía de concepto que no tiene como fin último describir algo sino representar una idea, por lo que la analogía con el objeto al que representa se puede ir diluyendo en el lenguaje expresivo empleado para representarlo. Podríamos definir esta fotografía como aquella que mantiene un grado de complejidad e iconicidad alto y está muy marcada por las tendencias estéticas y tecnológicas. Su finalidad nunca es presentar o mostrar un producto de manera explícita, sino más bien transmitir un concepto. Para llevar a cabo este tipo de fotografía es fundamental introducir al alumno en el uso de metodologías relacionadas con la investigación visual. La competencia fundamental en la que intentamos formarlos es en el aprendizaje por descubrimiento.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

3. Saber buscar. Trabajo de campo. Investigación

La imaginación es la capacidad para combinar o asociar imágenes, tanto racional como emotivamente, para potenciar la creatividad del alumno en estas prácticas les proponemos que busquen sus propias referencias en relación a un tema que les marcamos. Les pedimos que amplíen y concreten la documentación enseñada y entregada por nosotros con el fin de que cada uno acote y defina su propio objeto de estudio y creación. Así desarrollan una investigación sobre un concepto que va de lo abstracto a lo concreto, y lo hacen mediante la combinación en paralelo de una metodología consciente y otra inconsciente.

La experiencia nos ha enseñado que por lo general los alumnos tienen mucha cultura visual y mucho acceso a la misma. Se mueven casi únicamente por referencias en imágenes y prácticamente manejan como única fuente de información Internet. Esto es muy positivo por un lado, porque están al día y controlan las tendencias culturales, y en general encuentran como media unas 100 o 200 representaciones del tema que se les propone. Sin embargo no saben buscar textos o argumentos teóricos que justifiquen, apoyen o expliquen sus planteamientos formales. Además prácticamente todas sus referencias teóricas son en formato digital y están en la web, el resto (libros, artículos, revistas especializadas…) directamente no forman parte de su universo documental.

Es por esto por lo que preferimos metodológicamente que hagan la búsqueda de argumentos teóricos y de objetivos de una manera diferente de cómo se haría una investigación al uso, en la que lo primero que tendríamos que hacer es concretar el objeto de estudio y luego hacer el trabajo de campo. Aquí lo primero que buscan los alumnos son imágenes relacionadas con el tema que quieren trabajar, referencias visuales, después empiezan a centrar el tema mediante bocetos y tutorías personalizadas y una vez acotado su objeto de estudio es cuando ya empiezan a buscar referencias bibliográficas concretas. De esta manera primero funciona el método inconsciente y luego el consciente, y se personaliza el tema. Como explica Hauser (1982) 4 "El proceso artístico no siempre avanza desde el problema a la solución, o de una necesidad a un procedimiento técnico, sino que a veces sigue el camino inverso".

Resultado del aprendizaje. Imagen para banco

Para desarrollar el proceso creativo, estructurar el pensamiento visual y sintetizar ambos procesos en imágenes les proponemos a los alumnos la realización de una o varias fotografías para ser vendidas en un banco de imágenes.

Esta práctica sintetiza de manera concisa el aprendizaje de las técnicas y estrategias necesarias para poder generar metáforas visuales. Lo esencial es que las fotografías que ellos realizan signifiquen y se correspondan visualmente con un contenido específico. Tienen que trabajar con conceptos concretos, como por ejemplo: la conservación del medio ambiente o las consecuencias del consumo de comida basura. A partir de éstos realizan una imagen vendible en un banco de imágenes que simbolice los contenidos marcados, y que por tanto responda a una serie de palabras clave por las que se pueda encontrar, adquirir y sobre todo definir. Así aprenden a extraer las estrategias del lenguaje fotográfico que ayudan a materializar en imágenes una idea.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Fig. 5 Antonio Borja García, Fig. 6 Andrea Mozas

Les pedimos también una investigación personalizada, de manera que cada uno acota un poco más el tema con el que quiere trabajar cerrando su objeto de estudio. Esto da pie a que ellos mismos perfilen sus intereses personales y a que les guste el contenido en el que trabajarán; en definitiva: que estén más motivados con el proceso de investigación.

Además los alumnos realizan un pequeño estudio de mercado sobre los bancos de imágenes para luego vender estas fotografías en ellos. En tan solo tres cursos hemos conseguido posicionar las imágenes realizadas en algunos buscadores universales tipo google y que aparezcan las fotografías realizadas en clase en las primeras filas al teclear su significado.

Con esta práctica comprender la imagen fotográfica como contenedora de contenidos pero también empiezan a trabajar con la idea de biblioteca y archivo de imágenes a través del aprendizaje de sistemas de catalogación. Adquieren la necesidad de generar palabras clave asociadas a su trabajo y aprenden a rellenar los metadatos de sus fotografías.

En estas clases enseño aplicaciones comerciales sobre tema propuesto, las mejores campañas de publicidad realizadas en los últimos años sobre el tema (extraídas de anuarios y publicaciones especializadas como Luzers Archive, Visual…). Muestro las imágenes más vendidas sobre el tema (extraídas de los mayores bancos de imágenes del mundo como Getty Image Bank, Agephotostock, Stockfoto…), y también publicaciones especializadas en el tema, artículos, reportajes, etc. Las webs de tendencias e imágenes de moda relacionados con el tema las suelen encontrar ellos mismos, son ellos los que todos los cursos me descubren nuevos trabajos y autores.

La intención de todo esto es iniciarlos de manera fácil en la labor investigadora. En la exposición de su proyecto ellos tienen que hacer mención a su investigación, enseñar su selección de referencias visuales, explicar la

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

documentación manejada, comentar la bibliografía utilizada, extraer y acotar los contenidos…, en definitiva, hacer un mini-proyecto de investigación relacionado con su obra.

4. Saber adaptar

Tutorías, ajustes de producción y revisión de trabajos de alumnos

Una vez realizado el trabajo de campo por parte del alumno, y bocetadas algunas ideas sobre las que quieren trabajar, realizamos una serie de tutorías individualizadas. En éstas tratamos de ayudarles a centrar el objeto de estudio, definir una metodología práctica para abordarlo, ver cuáles son sus fuertes técnicos para resolverlo y evaluar los costes. Con todo ello concretamos un cronograma para poder llevarlo a cabo. Además les facilitamos información y material complementario en función de los intereses de cada uno, para ayudarles a solventar sus deficiencias y promover sus investigaciones personales. Lo más importante y difícil en esta fase es hacerles acotar. Pensamos que "la libertad sin límites es un atentado contra el espíritu" (Ciorán1985)[5].

En todo el proceso de documentación es importantísimo lo que María Luisa Hodgson (2009)6 llama revisión de la "Sustancia de retroalimentación". En estas clases enseñamos proyectos realizados en años anteriores sobre el mismo tema. Esto ayuda a los alumnos a ser muy objetivos, por un lado les hace ser conscientes del nivel de los proyectos presentados en años anteriores y por otro les hace ser realistas en cuanto a la factibilidad de lo que piensan proponer. De esta manera la asignatura va construyéndose a sí misma "sobre sus propios cimientos". A través de los años con la revisión del conocimiento y de los trabajos, esta asignatura crece en la medida en la que avanza, por que las fotografías cada curso son mejores, son ellos mismos los que van subiendo el nivel al ver las imágenes de sus compeñeros. Además con sus micro investigaciones los estudiantes van generado un material que se convierte en parte del corpus de la asignatura, retro-alimentándose y renovándose gracias también a sus aportaciones.

5. Saber Mostrar. Metodología critica.

Clases expositivas

En todos los proyectos es obligatorio que cada alumno en una fecha fijada presente y defienda su obra en público. Esto hace que aprendan a dominar una serie de recursos teóricos, históricos y conceptuales, y hasta a usar un vocabulario que permita enseñar de forma adecuada lo que han proyectado. Los alumnos reflexionan así, en voz alta, sobre su propio trabajo y sobre los resultados que han obtenido, al tiempo que desarrollan su sentido crítico. Además aprenden no sólo de sus experiencias personales, sino también de las narraciones y los resultados de sus compañeros; creandose un conocimiento colectivo más amplio que pone en evidencia tanto los resultados obtenidos como los niveles de esfuerzo invertidos para llevarlos a cabo.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

En estas sesiones señalamos en voz alta lo que nos parecen los puntos fuertes y los puntos débiles de cada trabajo. Además pedimos la opinión a la clase, todos los alumnos pueden aconsejar y hablar sobre los trabajos del resto de sus compañeros surgiendo ideas que son muy enriquecedoras para todos.

Conclusiones

Todas estas metodologías nos han permitido subir mucho el nivel de formación de nuestros alumnos tanto a nivel teórico como práctico, de no llevarlas a cabo nos hubiera sido imposible que en tan solo dos cuatrimestres adquirieran las competencias necesarias para después poder defenderse de manera professional, fotográficamente hablando, en todas las asignaturas posteriores. Además con éstas prácticas hemos conseguido de manera muy rápida introducir a los alumnos en la investigación visual y en las metodologías para desarrollar pequeños proyectos artísticos y comerciales.

Referencias

1. Olivares R. (2006), *Remakes*, Exit nº 21, Madrid
2. Para completar y entender esta historia de la pedagogía en el arte es muy esclarecedor el artículo de *Fundamentos y perspectivas actuales de la investigación en educación artística* de Manuel Hernández Belver en el libro La investigación en la educación artística, Universidad de Granada, 2005. En el plantea de una manera sintética los orígenes de las diferentes perspectivas en la educación artística.
3. GOODMAN N. (1968), *Los lenguajes del arte*, Seix Barral, Barcelona, 1976,
4. HAUSER A. (1982), *Teoría del Arte. Tendencias y métodos de la crítica moderna,* Labor, Barcelona
5. CIORÁN (1985), *Del inconveniente de haber nacido.* Taurus, Madrid.
6. El término está sacado del Programa de la asignatura de Proyectos I del curso 2009-2010 de la profesora María Luisa Hodgson Torres, de la Universidad de la Laguna.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE FOTOGRAFÍA

COngreso Internacional sobre Fotografía
UPV, 5 y 6 octubre 2017

Doi: http://dx.doi.org/10.4995/CIFo17.2017.6879
ISBN: 978-84-9048-604-7

La Enseñanza de la Fotografía en la Encrucijada. Nuevos paradigmas pedagógicos en la era digital.

Ricardo Guixà Frutos
Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona. rguixa@ub.edu

Abstract

This paper proposes a revision of some recent pedagogical practices in the field of photography propitiated by the digital revolution. On the one hand, it proposes an analysis of the real possibilities of its online teaching, based on the use of a whole set of resources and new tools provided by the present day technology. On the other, it deals with the way in which these same materials make possible to take further traditional masterclasses by means of the so-called "inverted classroom" procedure, which allows to change the habitual dynamics of lectures by a method that facilitates a personalized learning rhythm, more habitual in the collaborative, interactive and interconnected virtual contexts.

Finally, it exposes how the omnipresence of photography has implied an exponential increase of interest in deepening in this system of representation beyond its mere mechanical production, and how this development has led to an increase of specialized investigations, building new paradigms around the medium itself, which have germinated the need to define and delimit the theoretical and scholarly study of the photographic as a science, as a specific area of knowledge differentiated from its practice, to which the term "photography" is commonly associated.

Keywords: *teaching, online, learning, Internet, educational challenges, photography, XXI Century, distance learning, flipped classroom.*

Resumen

Esta comunicación plantea una revisión en el ámbito de la fotografía de algunas prácticas pedagógicas de reciente cuño propiciadas por la revolución digital. Por un lado, se propone un análisis de las autenticas posibilidades de su enseñanza online, en base a la utilización de todo un acervo de recursos y novedosas herramientas proporcionadas por la actual tecnología. Por otro, se expone como estos mismos materiales posibilitan llevar más allá las tradicionales clases presenciales mediante el procedimiento denominado "aula invertida", que permite cambiar la dinámica habitual de lecciones magistrales por un método que facilita un ritmo de aprendizaje

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

personalizado, más habitual en los contextos virtuales colaborativos, interactivos e interconectados.

Para finalizar, se expone cómo la omnipresencia de la fotografía ha implicado un incremento exponencial de personas interesadas en profundizar en este sistema de representación más allá de su mera producción mecánica, y como esto ha llevando a un aumento de investigaciones especializadas, generando nuevos paradigmas en torno al propio medio, que han hecho germinar la necesidad de definir y delimitar el estudio teórico y académico de lo fotográfico en tanto que ciencia, como área específica diferenciada de la práctica, a la que se asocia comúnmente el término fotografía.

Palabras clave: *docencia, online, aprendizaje, Internet, retos pedagógicos, fotografía, siglo XXI, enseñanza a distancia, aula invertida.*

Introducción

Tradicionalmente, el aprendizaje de la fotografía se ha basado en la transmisión directa del maestro a su discípulo de toda una serie de conocimiento prácticos de carácter técnico, instrumental, que en la educación superior se suele complementar con una buena cultura visual, fundamentada en la historia del medio, y una sólida base conceptual. En todos los centros especializados estas enseñanzas se imparten mediante clases presenciales, en las que las explicaciones magistrales, las demostraciones aplicadas y las prácticas de lo estudiado se constituyen como el bloque fundamental, creando un fuerte nexo entre docentes y alumnos.

Bajo este panorama, la reciente irrupción de la revolución digital, que en el ámbito fotográfico se ha caracterizado por la desmaterialización de la imagen en un código numérico, su facilidad para ser manipulada y compartida, la gratuidad e inmediatez de su producción y la ubicuidad de la cámara, ha generado un abanico de posibilidades didácticas que han supuesto nuevos retos pedagógicos para los profesionales del medio, situando su estudio en una encrucijada que está redefiniendo los roles educativos y los procesos mismos de aprendizaje. Paradójicamente, a pesar de la importancia de estos cambios, la enseñanza fotográfica apenas ha variado del modelo tradicional en la mayor parte de escuelas, que mantienen en lo esencial la misma estrategia formativa nacida en la era analógica.

Como ya señaló Carlos Alberto Fernández, "la actual generación de estudiantes tiene a la fotografía como una actividad cotidiana y la mayoría no ha tenido experiencias con cámaras que no sean digitales" (Fernández, 2010), y aunque toman y consumen diariamente decenas de fotografías, su concepción del medio es tremendamente simple y acrítica con los resultados, que son valorados casi exclusivamente por criterios estrictamente emocionales, que tan bien ejemplifican los "likes" de la red social y aplicación Instagram. En este contexto, se hace preciso construir nuevos escenarios que tengan en cuenta el nuevo perfil de los alumnos, así

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

como las ventajas que implica la cibercultura, pero sin perder de vista las limitaciones que imponen las barreras tecnológicas.

1. Objetivos

Tomando como base estas premisas, y partiendo de mi experiencia como docente de fotografía durante más de 25 años en diferentes universidades y escuelas, incluyendo formación virtual a distancia, esta comunicación se propone una revisión desde dentro de la aplicación de dos de estos novedosos métodos académicos: la enseñanza online, y la llamada "aula invertida", con el fin de demostrar su eficacia en el ámbito fotográfico.

Por otro lado, y en este contexto de popularización de todo lo relacionado la fotografía, se defiende la autonomía académica de su estudio teórico como una disciplina diferenciada de la práctica. Y de la misma manera que existe la música y la musicología, se propone el neologismo "fotografiología" para denominarla, facilitando así su necesario diferenciación e independencia en esta era de la información predominantemente visual.

2. Desarrollo e innovación

Cualquier profesor con cierta experiencia en la enseñanza de la fotografía que quiera afrontar el aprendizaje de esta materia en profundidad, sabe de las dificultades que implica por su particular idiosincrasia, ya que integra tanto conocimientos de carácter técnico-científico como humanísticos. En consecuencia, para su correcto estudio, es necesario un enfoque estructurado en tres aspectos esenciales:

1. Conocimiento de la historia tecnológica y artística del medio, desde la concepción hasta la actualidad, con mención particular a los principales autores y sus obras, así como de las implicaciones sociales y culturales que ha ido suscitando a lo largo de su periplo.
2. Control del lenguaje específico, en el que se engloba la composición visual, los géneros fotográficos y los diferentes ámbitos de su aplicación.
3. Dominio de las cuestiones técnicas relativas al funcionamiento de la cámara y sus complementos, desde los objetivos a las fuentes de iluminación.

Esta triple perspectiva parte de una concepción de la fotografía considerada como un medio técnico, artístico e informativo, con capacidad de generar documentos destinados al análisis y el archivo, así como de obras con carácter estético y de creación personal. Mediante este enfoque se quiere garantizar que el alumno sea capaz de convertirse en un creador, y no solo un mero operador, gracias a un dominio del instrumental fotográfico, combinado con una adecuada cultura visual que le proporcione el bagaje necesario para tener una actitud crítica y creativa del mismo. El problema principal viene dado por la dificultad de transmitir toda la información necesaria para lograr que el estudiante adquiera un conocimiento sustentable[1] de la materia, integrándolo en su estructura cognitiva para, así, ser capaz de aplicarlo de manera práctica siguiendo su propio criterio.

[1] El aprendizaje sustentable es aquél en el que la información recibida –o parte de ella– fue apropiada como nuevo conocimiento , aumentando la red de conocimientos previos. Esta construcción nueva es, simultáneamente, una reestructuración de la estructura cognitiva previamente existente, a través de la resignifi cación deaquellos conceptos sostén que sirvieron de nexo para la incorporación del nuevo conocimiento. (Galagovsky, 2004).

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Por un lado, desde un punto de vista meramente técnico, la primera complicación viene dada porque la gran cantidad de variables que intervienen a lo hora de hacer una fotografía, lo que implicar tomar diversas decisiones antes del disparo del obturador, el acto fotográfico con excelencia. Por otro lado, desde una perspectiva conceptual, es necesario todo un proceso previo y posterior, que va desde la idea hasta el resultado final, que comporta una elaboración mental de la imagen buscada, que se alimenta de la cultura visual y general del fotógrafo, e influye desde la elección del motivo a fotografiar hasta el material a emplear. Todo ello conlleva que, antes de empezar propiamente ha hacer fotografías, haya muchas cosas que enseñar, si es que se quiere tener un control real sobre la representación obtenida.

Debido a esta complejidad, en una clase presencial tradicional es necesario recurrir a todos los lenguajes con los que se puede transmitir la información, desde el verbal al gráfico, pasando por el formal, y haciendo especial hincapié en el visual. Como en toda enseñanza, es fundamental asegurarse que no se produzca un conflicto cognitivo en el estudiante, y que los nuevos saberes se integren correctamente con sus conocimientos previos para ir más allá del aprendizaje memorístico. Por lo general, los recursos habitualmente empleados con éxito en la fotografía analógica son ilustrar las explicaciones con fotografías, gráficos y demostraciones prácticas. No obstante, esto no es suficiente, ya que, por muy claros que queden los conceptos en el aula, es absolutamente imprescindible la práctica mediante ejercicios en los que el estudiante aplique empíricamente los conceptos aprendidos, primero dirigidos y supervisados por el profesor, y luego, de manera individual o en pequeños grupos. La finalidad es asentar y fijar de manera permanente el conocimiento recién adquirido.

Durante años este fue mi proceder. A lo largo de dos décadas enseñando fotografía en diversas universidades y centros logré reunir bastante material visual en formato diapositiva, que complementaba con el dibujo de gráficos en la pizarra, demostraciones prácticas, y explicaciones con un discurso verbal bien elaborado. Sin embargo, con el paso de tiempo, a pesar del alto grado de éxito académico y la satisfacción entre el alumnado, me di cuenta de que el sistema empezaba a quedarse corto en algunos aspectos, debido principalmente a dos causas: el advenimiento de la era digital y el cambio de perfil de la nueva generación de estudiantes, más visuales que conceptuales y con una menor capacidad de concentración.

Como es sabido, la llegada de la digitalización de la imagen ha conducido la fotografía a una democratización total. Por un lado, los procesos de miniaturización de las cámaras han permitido su incorporación al teléfono móvil, llevándola, así, a casi todos los bolsillos de los habitantes de este planeta; por otro, con la implantación definitiva de la informática y la aparición de internet, sus resultados son compartidos y comentados en tiempo real por los millones de personas que cada día navegan por las redes de comunicación. La fotografía se he consolidado como el depósito de memoria visual de la humanidad, a la que confiamos los recuerdos de nuestras vivencias, y sus productos son poseedores de un valor testimonial, simbólico y estético de fuerte carga emocional y gran aceptación social.

Con la implantación de las cámaras digitales, y todo lo que implica pasar de la imagen analógica a la numérica, se ha incrementado el nivel de complejidad en todas las fases de su aprendizaje y estudio, desde los controles que debemos elegir en cada toma hasta las implicaciones conceptuales de las fotografías obtenidas, pasando por su procesado y manipulación. Paradójicamente, en el presente, para el usuario estándar sin conocimientos del medio, el procedimiento de captura es más fácil que nunca, ya que, la sofisticación técnica de los nuevos equipamientos fotográficos ha permitido crear complejos automatismos, capaces de ajustar en tiempo real la exposición, el enfoque y color de la luz de manera bastante eficaz, siempre que nos encontremos bajo

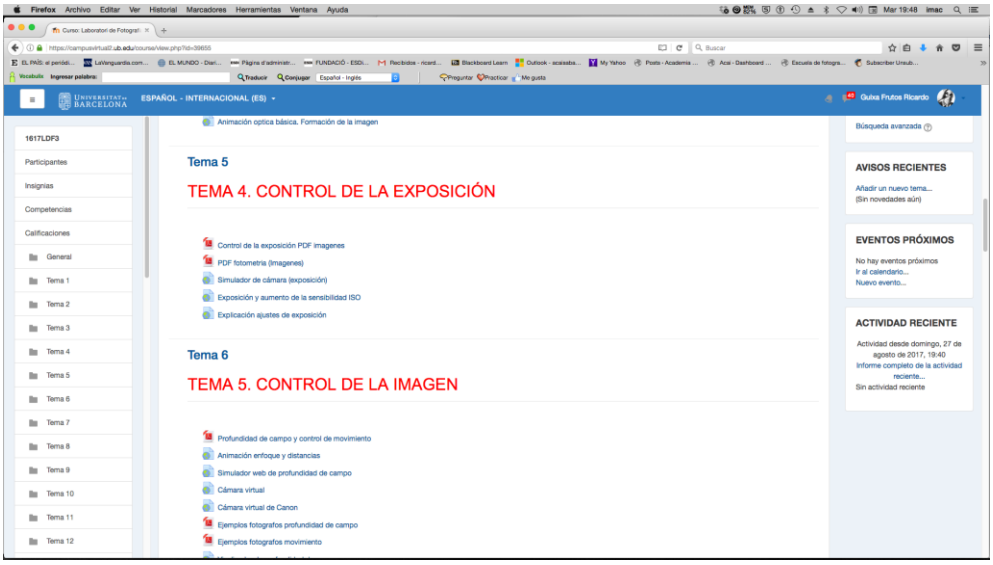
(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

circunstancias estándar de iluminación y distancia. Lógicamente se trata de un resultado estereotipado, fotografías técnicamente correctas cuyo paradigma es la semejanza superficial de la imagen obtenida con la representación visual que nos brinda nuestro sentido de la vista. Por consiguiente, las decisiones del operador se reducen a seleccionar un tema y encuadrar, habitualmente de manera intuitiva e inspirado por las miles de imágenes que se asoman a nuestras pantallas.

Por otra parte, los modernos teléfonos móviles, y casi todas las cámaras de iniciación, incorporan la capacidad de procesar la fotografía con fines estéticos mediante la aplicación de filtros con efectos prefijados. Además, una vez adquirido el dispositivo de captura, el coste de producción es cero, y el resultado se visiona de manera prácticamente instantánea, por lo que, mediante un proceso de ensayo y error, el fotógrafo puede ir repitiendo la toma hasta obtener algo que le complazca, con las lógicas limitaciones temporales de la acción. Inevitablemente, toda esta automatización conlleva una perdida de control en el resultado, que se homogeniza según las pautas de las empresas que diseñan y fabrican los programas y aplicaciones que gestionan la imagen.

En la actualidad, la gran mayoría de alumnos que inician estudios en el ámbito fotográfico son nativos digitales, que están acostumbrados desde su infancia a consumir y producir fotografías siguiendo el patrón de conducta arriba descrito. Su concepción del medio esta condicionada por lo prejuicios adquiridos durante este proceso. Uno de los más arraigados es que la calidad del resultado depende de la cámara, en consecuencia, cuanto mejor sea ésta mejores serán las fotografías que proporciona, pero sin entender cuales son los factores que determinan esta excelencia o porque razón son superiores. La publicidad y su experiencia personal así parecen confirmarlo. Este conocimiento cotidiano genera una concepción alternativa[2] de la fotografía que condicionan irremediablemente el proceso de aprendizaje y actúa como una barrear epistemológica que es necesario superar.

Fig. 1 Campus virtual del curso 2016-17 de la asignatura "laboratorio de fotografía " Correspondiente al grado de Diseño en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona.



2 "Denominaremos concepciones alternativas al conjunto de conocimientos construidos por los estudiantes, diferentes de los científicos, que persisten en el tiempo, representan su modo particular de interpretar el entorno y les permiten actuar en distintas circunstancias" (Aguilar, Maturana y Nuñez, 2007)

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Desde que empecé a trabajar en el grado de Bellas Artes impartiendo clase de fotografía hace siete años, uno de los primeros retos que me planteé fue incrementar el uso de todo aquello que me ofrecía un aula equipada con ordenadores conectados a internet y un vídeo proyector, así como de un campus virtual eficiente. El primer paso fue trasladar las imágenes que ya disponía a power points que podía emplear en clase y, al mismo tiempo, subirlos al campus para la consulta de los alumnos. Paralelamente, empecé a buscar páginas web, vídeos e interactivos, como cámaras virtuales o calculadoras de profundidad de campo, así como todo tipo de material audiovisual susceptible se facilitar el aprendizaje y comprensión de todos los aspectos relacionados con el control de la cámara, particularmente aquellos que resultan más difíciles de entender para el nuevo perfil del alumnado, como la formación de la imagen, el concepto de plano de enfoque o el ajuste del color de la luz.

Un aspecto que pude mejorar con los nuevos equipamientos fueron las demostraciones en vivo. La posibilidad de conectar la cámara digital al proyector multimedia permitía ver en tiempo real los ajustes que iba realizando para cada toma y la fotografía resultante, ilustrando las explicaciones técnicas de manera eficaz y clara. Otro de los cambios necesarios fue el incremento del número de prácticas específicas, así como el diseño de nuevos ejercicios y una adaptación de los antiguos.

Además de todas estas innovaciones, seguí potenciando aquellas metodologías pedagógicas para provocar la curiosidad e interés por los nuevos conocimientos que me habían venido funcionando anteriormente: generar empatía con el alumnado, trasmitir mi pasión por la fotografía, estimular el aprendizaje en grupo, e intentar asociar los conocimientos a anécdotas y situaciones emocionales que facilitaran su memorización de manera natural y espontánea. En su conjunto, esta combinación de metodologías demostró su eficacia desde el principio, con un alto nivel de aceptación por parte de los estudiantes de los diferentes cursos, por lo que seguí utilizándola durante un lustro con pequeñas variaciones.

Cuando hace tres años me propusieron dar clases de fotografía dentro del grado online de diseño de la UB me surgieron muchas dudas. De entrada me parecía complicado, si no imposible, aprender fotografía de manera no presencial, ya que una gran parte de la enseñanza se basa en el contacto directo y la interacción que se establece entre profesor y alumno, particularmente en lo relativo a las cuestiones prácticas. Después de unos meses pensando de que manera podían resolverse las principales dificultades del cambio de medio acepté el encargo docente.

El primer reto consistía en adaptar el sistema que estaba empleando con éxito en las clases presenciales a la pedagogía de la educación a distancia, trasladando los citados conocimientos teóricos y aplicados al terreno de la enseñanza no presencial, caracterizada por el relación virtual entre los alumnos y el profesor, situados en espacios y, con frecuencia, tiempos diferentes. Esta ausencia del contacto físico y visual directo que facilita la adquisición efectiva de las habilidades instrumentales, debía ser sustituida por recursos capaces de suplirla mediante entornos virtuales mediados por las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC), ofreciendo garantías de trasmitir, como mínimo, la misma información que una clase convencional.

El punto de partida era un avanzado campus virtual con la aplicación de enseñanza en línea “blackboard learn”, adaptado específicamente para la carrera de diseño del Centro Universitario Internacional de Barcelona UNIBA. Las herramientas de comunicación que ofrece pueden ser desarrolladas tanto en un entorno sincrónico como asincrónico, es decir: videoconferencias, chats y grupos de trabajo que se realizan “en tiempo real", con una interacción instantánea entre alumnos y profesor; y un repositorio que permite “colgar” material pedagógico

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

para el aprendizaje, así como instrumentos de debate, pruebas con y sin calificación, a los que los estudiantes pueden acceder de manera personalizada según su disponibilidad, en los que la interacción se producen durante periodos prolongados de tiempo, lo que facilita una comunicación más reflexiva.

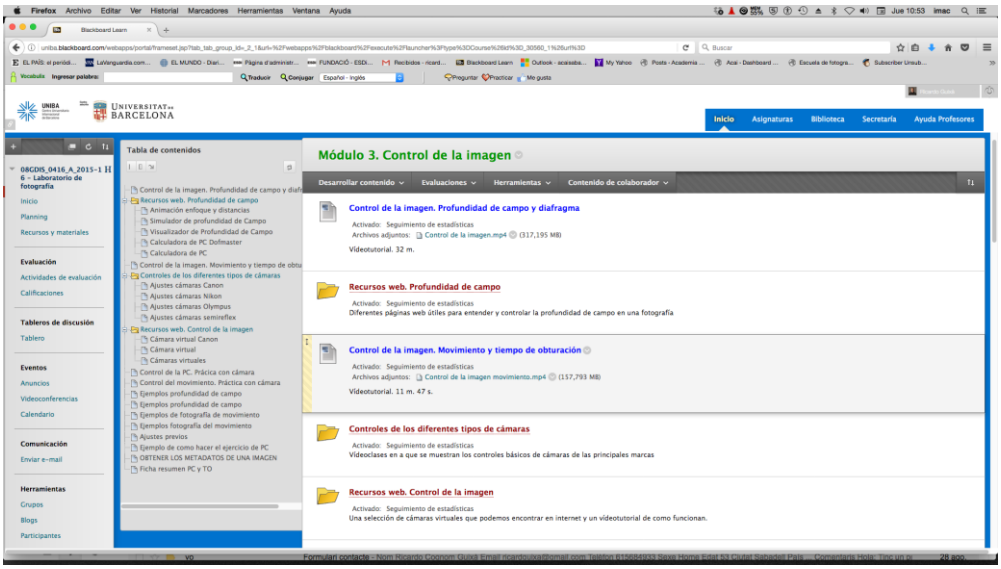


Fig. 2 Campus virtual del curso 2016-17 de la asignatura "laboratorio de fotografía" Correspondiente al grado de Diseño de UNIBA, centro adscrito a la Universidad de Barcelona.

Previamente al inicio de las clases, mi primera tarea fue diseñar un programa de contenidos que tuvieran como punto de partida el temario de esa misma asignatura que imparto en la UB, y adaptarlo a la duración del curso y las características específicas de la formación en entornos virtuales. Una vez definidos su orden y estructura, empecé a preparar el material necesario, tomando como base todo el que había recopilado y confeccionado durante años para las clases presenciales. Por un lado, estaba el apartado teórico, que debía incluir los conocimientos técnicos sobre el funcionamiento del instrumental fotográfico, así como la historia, el lenguaje y las principales ideas del medio; y por otro, la parte práctica y experimental sobre el manejo de la cámara y la aplicación de lo aprendido teóricamente.

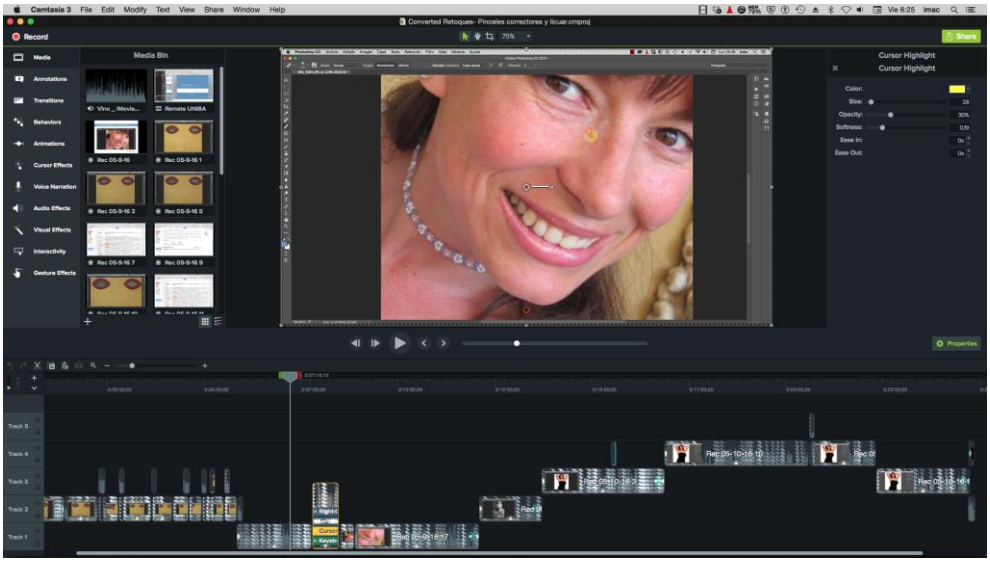
Para superar este desafío era necesario recurrir a herramientas capaces de trasmitir la información de manera clara y comprensible, pensadas para mantener al alumno estimulado y predispuesto al aprendizaje autónomo, aprovechando su flexibilidad horaria y potenciando la interacción con el colectivo de estudiantes y la autogestión. Decidí que el formato más práctico y completo era el vídeo por su capacidad para aunar imagen y sonido, complementándolo con el uso de chats, WhatsApp, Twitter o Instagram que facilitan la intercomunicación del grupo, así como de blogs y sitios web como YouTube, Vimeo, Wikipedia, Pinterest, flickr o 500px, que internet pone a nuestro alcance con una gran cantidad de información gratuita y de libre acceso.

Para facilitar a los alumnos la asimilación y aprovechamiento de la información y mantener mejor su atención, decidí que el tiempo medio de los vídeos debía oscilar entre diez y veinte minutos, máximo treinta en algunos

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

casos en función del tema. Esta duración posibilitaba también un mejor aprovechamiento del tiempo de estudio dada la poca disponibilidad que tienen muchos de ellos, la mayoría con trabajo o familia a su cargo o ambas cosas a la vez. Para el apartado teórico gravé las explicaciones que habitualmente imparto en clase, ilustrándolas con las mismas imágenes de los PowerPoint y creando los gráficos que suelo dibujar en la pizarra para incluirlos en el vídeo. En esencia, el contenido es el mismo que en el grado presencial, con la dificultad añadida del tiempo necesario para realizarlo y la complicación extra de lograr una alocución más o menos aceptable sin ser profesional ni tener experiencia en este campo.

Empleé el programa de captura y edición Camtasia Studio, ya que está pensado específicamente para crear tutoriales y presentaciones, por lo que posee algunas herramientas apropiadas para este fin que resultan particularmente útiles. En las grabaciones también incluí algunas páginas web con animaciones sobre la física de la luz o la creación de imágenes con lentes, así como cámaras virtuales y calculadoras de profundidad de campo, que facilitan una mejor comprensión de estas cuestiones. Cuando lo consideré necesario inserté una



pequeña ventana en una esquina del recuadro en la que aparezco dando las explicaciones en plano medio. Cada técnica descrita tenía su correspondiente vídeoclase con fotografías de distintos autores, ejemplificando los conceptos vistos con obras de calidad contrastada de diferentes épocas de la historia del medio. También incluí apuntes profusamente ilustrados en formato pdf de aquellos temas que consideré se comprendían bien con este recurso clásico, y para los que no era necesario hacer un vídeo..

Fig. 3. Captura de pantalla del programa Camtasia 3 con el proyecto para uno de los videotutoriales sobre postproducción digital con Photoshop confeccionado para de la asignatura "laboratorio de fotografía" Correspondiente al grado de Diseño de UNIBA, centro adscrito a la UB

En cuanto a los contenidos prácticos, opté por producir una serie de vídeo clases de carácter didáctico en las que se mostraba el manejo de diferentes tipos de cámaras y los procesos para dominar los distintos controles que configuran el resultado final de la fotografía, desde el diafragma y el obturador hasta el balance de blancos, pasando por el fotómetro, los sistemas de enfoque y las ópticas. Las grabaciones se realizaron en estudio y exteriores, dependiendo del tema a tratar, y la mayoría tienen cono protagonista la cámara en primer plano mostrando la pantalla trasera y mis manos manipulándola con las explicaciones en directo como banda sonora, intercalado con las fotografías resultantes. En algunos vídeos se abre el encuadre para que la imagen incluya otros elementos que permitan entender mejor las técnicas y conceptos expuestos.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Fig. 4. Fotograma de una de las vídeo-clases sobre el control de la cámara confeccionadas para de la asignatura "laboratorio de fotografía" Correspondiente al grado de Diseño de UNIBA, centro adscrito a la UB

En el apartado de edición digital con Photoshop, trasladé todo el contenido impartido en el aula mediante videotutoriales realizados con el programa Camtasia, que facilita una grabación en pantalla en tiempo real siguiendo la metodología estándar para esta materia. Dado que el nivel de conocimientos de base era muy variado, para aquellos estudiantes interesados en profundizar más en algunas técnicas concretas, realicé tutoriales extra y compartí videos desde YouTube o Vimeo seleccionados por su calidad y claridad expositiva.

Para completar todo este material, cada ejercicio disponía de su propio vídeo de demostración y variados ejemplos de alumnos de cursos anteriores de diferentes niveles, en los que se podía ver también las correcciones del profesor. Todos estos recursos se encontraban en le campus virtual ordenados por módulos y temas, clasificados por un código de color, siguiendo un orden de estudio preciso que podía alterarse en función de los conocimientos previos de cada estudiante.

Por último, la plataforma Blackboard Lear dispone del Blackboard Collaborate, una eficaz herramienta para realizar videoconferencias en las que se establece un contacto online entre el profesor y el grupo de alumnos, y que cumple una función parecida a las clases magistrales, incorporando la interacción virtual en tiempo real de todos sus participantes. Además, cada sesión es grabada para aquellas personas que por diversas razones no pueden asistir en el momento de su impartición, así como para todos aquellos interesados en repasar lo explicado en ella. La frecuencia habitual es de una videoconferencia semanal con una duración de una hora y media aproximadamente, buscando un momento del día que vaya bien a los diferentes usos horarios de los alumnos. Por otro lado, esta plataforma también incluye utilidades varias como blogs, tableros de discusión y aportaciones, que favorecen la comunicación del grupo y el trabajo colaborativo.

Obviamente, para que todo el esfuerzo realizado sea efectivo, este acervo de recursos pedagógicos necesita ser supervisado por el profesor, ya que no es suficiente con "subir" información a la red para que se convierta en conocimiento. En los entornos virtuales se evidencia el hecho de que la educación es un proceso en el que el alumno construye su aprendizaje, pero precisa de guía y asesoramiento experto para avanzar más rápidamente y

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

en la dirección correcta. En este sentido, la tutorización personalizada es fundamental, que en la enseñanza online acentúa su importancia debido a que la diferencia de nivel y conocimientos previos de los alumnos suele ser mayor que en la docencia presencial.

3. Resultados

A pesar de que había puesto toda mi experiencia y saber acumulado durante años de docencia para crear el material adecuado, la novedad del procedimiento y la particularidad de la materia a impartir me hacía dudar de su éxito, y al iniciar las clases con el primer grupo de UNIBA no las tenía todas conmigo. Sin embargo, nada más empezar, los resultados positivos y la entusiasta respuesta de los alumnos disiparon mis preocupaciones. A lo largo del curso puede constatar que los estudiantes eran capaces de asimilar los conocimientos proporcionados y aplicarlos de forma eficaz en la resolución de los ejercicios de igual manera que los alumnos de las clases presenciales. De hecho, la idea de base era que, dentro de las limitaciones temporales impuestas por el propio centro, los contenidos fueran semejantes, en consecuencia, debían superar los mismo trabajos, como así fue.

Inicialmente, la variedad de perfiles, edades, cultura y lugares de procedencia parecía un hándicap. Alumnos de distintas partes del planeta muy alejadas entre si, con estudios y profesiones de lo más dispar -desde militares de élite a párrocos, pasando por profesionales del diseño, la enseñanza o la gestión- no formaban un grupo aparentemente homogéneo, sin embargo, pude percibir que, a pesar de estar en primero, tenían una dinámica grupal virtual muy consistente y solidaria. Su comunicación era constante y con un espíritu de ayuda y colaboración digno de elogio. Esa misma energía se transmitía en las videoconferencias y en todo el curso en general. Quizás el nivel de motivación era más alto que la media, ya que el perfil de alumnos dominante tenía una edad superior al equivalente en las clases estándar y, en consecuencia, eran personas más maduras y comprometidas, acostumbradas a asumir responsabilidades. También eran muy destacables sus ganas de superarse y aprender, particularmente patente en aquellos estudiantes con problemas de movilidad que se apuntaban a las clase online por su dificultad para los desplazamientos, pero también evidente en el resto de sus compañeros, que repetían los trabajos las veces necesarias hasta lograr tener claro todas la técnicas y conceptos propuestos.

Otro factor a tener en cuenta es la posibilidad de personalizar el ritmo de aprendizaje que ofrece el *e-learning,* por lo que cada alumno adapta una cadencia propia según su disponibilidad y aptitudes. De esta manera, aquellos que tienen menos conocimientos de base o les cuesta más asimilar los datos nuevos, pueden repasar los vídeos, apuntes y recursos varios desde diferentes dispositivos y en cualquier momento del día antes de enfrentarse a la realización de los ejercicios. De la misma forma, los estudiantes más capacitados, o que ya disponen de conocimientos en a materia, pueden avanzar más rápido y aumentar el nivel de su trabajos utilizando el material extra puesto a su disposición. También hay que considerar la positiva respuesta del alumnado ante el esfuerzo realizado por mi parte, que les movió a querer sacar el máximo provecho de una asignatura que ya de por sí despierta un gran interés y consideran fundamental para su futuro profesional.

En un principio pensé que, quizás, por ser la primera promoción constituían un grupo especial, pero las siguientes convocatorias tuvieron, en general, un grado de compromiso y exigencia similares, con el mismo espíritu de superación y capacidad para sacar partido de los recursos aportados por el profesor, con el mismo apetito de conocimientos y nivel de esfuerzo y compromiso. Después de tres convocatorias me quedaba claro

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

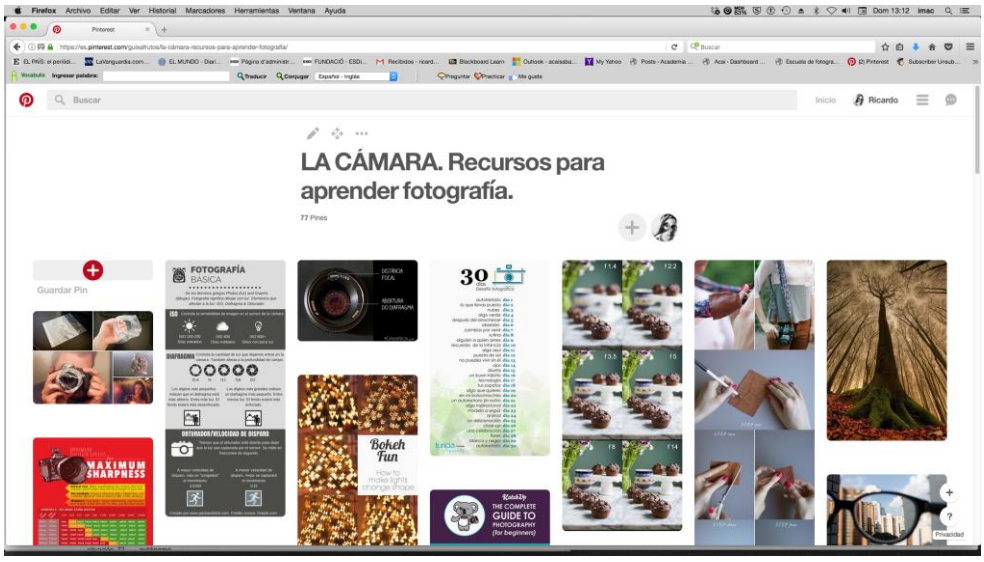
que, a pesar de las reticencias iniciales, aprender fotografía a distancia era posible, ya que las limitaciones propias de los entornos virtuales quedaban compensadas por las ventajas del sistema y la dedicación y entusiasmo de los alumnos.

3.1. Aula invertida

Uno de los problemas endémicos de los estudios de fotografía en los grados de Bellas Artes es la falta de tiempo necesaria para poder profundizar en una materia tan compleja. Desafortunadamente la facultad de Sant Jordi no es una excepción, particularmente desde que se implantó el plan de Bolonia. Para poder aprovechar al máximo las horas de clase, y en vista del éxito online, decidí emplear el material docente preparado para los entornos virtuales en el curso presencial, y de paso amortizar parte del esfuerzo invertido.

Investigando sobre los proceso mixtos de enseñanza descubrí el método del aula invertida (flipped classroom), un nuevo modelo pedagógico que voltea el procedimiento tradicional de exposición magistral. La premisa básica consiste en proporcionar a los alumnos recursos didácticos, normalmente de carácter audiovisual, para que puedan visionarlos a través de las redes informáticas antes de las clases, transfiriendo fuera del aula parte de la información específica de la asignatura. El propósito es liberar tiempo de la clase presencial para poder dedicarlo a un trabajo más activo y participativo: a la practica, la discusión, la resolución de dudas y, en general, a tareas más creativas. De esta manera, se potencia la comprensión del estudiante, fomentando una actividad de aprendizaje más reflexiva y autónoma en un entorno flexible, que mejora el ambiente de trabajo gracias al rol activo de los asistentes.

Fig. 5 Captura de pantalla de uno de los tableros la página de Pinsterest específica para la asignatura laboratorio de fotografía.



Obviamente este procedimiento implica un esfuerzo extra para el educador, transformado en un generador de contenido, que debe preparar el material necesario para luego guiar a los alumnos en la clase, pudiendo, así, dedicar más tiempo a profundizar en temas que ya conocen, teniendo en cuenta los distintos ritmos de cada discente según sus capacidades. En mi caso concreto, se trataba de sacar partido a un trabajo previo que se adaptaba perfectamente a esta novedosa metodología. Al disponer de un campus virtual funcional, decidí subir parte de las vídeoclases, particularmente de aquellos temas que se constituyen en la base que permite dominar el

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

medio, como el control de la cámara o los procesos de edición. Estos recursos se complementaron con tutorías presenciales y vía correo electrónico, más ágiles que las tradicionales, una cuenta específica de Instagram para compartir pruebas y resultados y otra en Pinterest con recursos y ejemplos varios clasificados por temas en distintos tableros.

Paralelamente, aunque las aulas están equipadas con ordenadores, empecé fomentar la política BYOD, acrónimo de *Bring Your Own Device* (trae tu propio dispositivo), que agilizada el ritmo de trabajo. De esta manera, cada alumno se hace responsable de su terminal (ordenador portátil o tablet), cuyo funcionamiento ya conoce, y está equipado con sus programas e imágenes con las que pueden seguir trabajando en casa los ejercicios propuestos.

A pesar de que el curso ya estaba empezado, este procedimiento mixto dio excelentes resultados, que se tradujeron en clases más fluidas y aplicadas, con un mejor aprovechamiento del tiempo y una mayor participación del conjunto de los alumnos. Este resultado me ha animado a implementar el sistema el próximo curso desde el principio, combinándolo con el método tradicional de clases magistrales y prácticas, dando más protagonismo al uso de las redes sociales y al teléfono móvil, dentro y fuera del aula, como herramienta para el estudio y aprendizaje.

4. Conclusiones

En la actualidad estamos viviendo un momento de reestructuración radical de la educación del que la fotografía no es una excepción. La madurez de las tecnologías digitales ha abierto la posibilidad de cambios metodológicos propiciados por la hiperconectividad, la interactividad y la abundancia de recursos gratuitos que favorecen una formación personalizada, continua, colaborativa, ubicua y deslocalizada. Bajo este panorama, los centros de enseñanza deben replantear sus metodologías de trabajo, adaptándose a una nueva economía del conocimiento que tenga en cuenta esta realidad tecnológica, generando entonos flexibles y modelos didácticos que faciliten un aprendizaje por descubrimiento, sin perder la perspectiva conceptual y crítica, capaz de cubrir la demanda social existente.

En este contexto, el futuro de la enseñanza de la fotografía pasa por un cambio de mentalidad, en el que los modelos virtual y el tradicional se complementen, sacando partido de las ventajas que ofrecen los recursos pedagógicos proporcionados por la tecnología digital, para adaptarse a las nuevas necesidades de los estudiantes y del propio medio. El dilema, por tanto, no es la elección entre educación presencial y no presencial, sino de aprovechar lo mejor de ambas, cada una con su público y particularidades, dando pie a modelos mixtos, duales o híbridos que permitan superar las actuales limitaciones del sistema de clases magistrales. Asumiendo que la metodología a distancia puede mejorar la tradicional, se puede lograr un sistema más eficaz, personalizado, y colaborativo, que aproveche el creciente uso que los alumnos hacen de sus propias tecnologías para el aprendizaje dentro y fuera del aula.

Inevitablemente, esto implica un esfuerzo por parte de los profesores, que debería se tenido en cuenta por los centros poniendo a su disposición la infraestructura y medios necesarios para avanzar juntos en este proceso de adaptación progresivo y, así, generar un material pedagógico que pudiera ser compartido en campus virtuales de doble uso por la comunidad docente asociada a la materia. Estos recursos deberían ser preferentemente audiovisuales, modulares y adaptables a todas las plataformas, para posibilitar el aprendizaje personalizado y

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

colaborativo que facilite desarrollar procesos cognitivos de mayor complejidad, favoreciendo el aprendizaje significativo.

4.1. Apéndice: La Fotografiología

Como señala Oscar Colorado, "la fotografía ha sido un fenómeno de masas a lo largo de su historia" (Colorado, 2013). En una espectacular progresión tecnológica, que va del daguerrotipo a la imagen digital, pasando por las albuminas, el colodión o el gelatino-bromuro de plata, los productos de la cámara y sus derivados han ido ampliando progresivamente su número de sus usuarios y consumidores hasta convertirse en el sistema de representación dominante del siglo XXI. La popularización de la cámara iniciada por Kodak con la Brownie, continuada por Leica y Polaroid y rematada por Canon, Nikon, Olympus y Sony, la llevó a todos los hogares del planeta, haciendo de ella un electrodoméstico más, dispuesto a captar en cualquier momento los instantes cotidianos y extraordinarios de sus operadores. Del álbum familiar a Facebook, de los catálogos y la prensa ilustrada a las webs, blogs y aplicaciones, las fotografías han alcanzado el rango de depósito principal de documentos visuales de la humanidad, que sumándolo a su capacidad para generar diversión y entretenimiento la han consolidado como un fenómeno de multitudes de carácter universal, consumida masivamente por el gran público, convertido al mismo tiempo en espectador y productor.

En la civilización de la imagen tecnológica, dominada por dispositivos digitales móviles dotados de cámara, que permiten una interacción social a través de las redes de comunicación, la fotografía se ha convertido en una pieza fundamental de nuestra cultura. Actualmente la humanidad toma cada día millones de fotografías, y una gran parte son compartidas por internet instantáneamente. Cada vez hay más personas que se sientes fascinadas por esta forma de crear documentos visuales, muchos de los cuales comienzan aprendiendo de manera autodidacta por medio de tutoriales y acaban por formarse en escuelas y facultades, generando un masa crítica de fotógrafos y consumidores de fotografía dispuestos a profundizar en ella.

Bajo este panorama, se han empezado a multiplicar el número de estudios e investigaciones académicas que indagan y reflexionan sobre todos los aspectos relacionados con lo fotográfico en el sentido expandido del término. A las tesis doctorales, trabajos de grado y libros, se le suman páginas web y blogs especializados que son consultados por miles de personas. Empiezan a abundar los festivales, ferias, eventos, simposios, jornadas y congresos, como este que nos ocupa, dedicados exclusivamente a la fotografía, muchos de los cuales se centran en aspectos puramente teóricos del medio.

Este creciente interés por la reflexión sobre cuestiones conceptuales ha revalorizado la figura del intelectual especializado, que no se dedica necesariamente a hacer fotografías, sino a pensar y teorizar sobre ellas, consagrando esta investigación como un área especifica dentro del apartado más genérico de la cultura visual. En esta situación, reivindico la autonomía científica del estudio teórico y académico de lo fotográfico como área específica diferenciada de la práctica y del resto de los estudios de imagen y comunicación audiovisual. Y como primer paso en este proceso de emancipación, sugiero y defiendo un nuevo término que facilite una primera acotación como disciplina diferenciada: la "fotografiología", al igual que en otras ramas de las humanidades y las ciencias. No se trata únicamente de una cuestión terminológica, si no de definir una actividad teórica que no se incluye en la palabra "fotografía", a la que está asociada, y que se emplea tanto para nombrar el proceso de creación de las imágenes como al propio resultado, las fotografías, pero no implica necesariamente la conceptualización y teorización en torno al medio.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

El neologismo planteado es una nueva palabra compuesta por "fotografía"[3] y el sufijo logia -que significa estudio, tratado o ciencia- en el que la letra "a" se sustituye por el infijo "o", como es común en este tipo de compuesto. Descarté "fotografología" ya que el elemento final se asocia de inmediato a "grafología", lo que puede despistar al receptor; y también "fotología", cuyo sentido sería "el estudio de la luz" y no el que nos ocupa. De esta manera, "fotografiología" se presenta como correlato de una realidad conceptual que adquiere cada vez una mayor importancia, en una sociedad dominada por la imagen que tiene a la fotografía como su piedra angular.

[3] Término compuesto a su vez por "foto", del griego φῶς (phōs), que significa luz, y "grafía", también de raíz griega γράφω (graphō), que designa dibujar, escribir, rayar, diseñar.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

5. Referencias

AGUILAR, S; MATURANO, C. y NÚÑEZ, G. (2007). "Utilización de imágenes para la detección de concepciones alternativas: un estudio exploratorio con estudiantes universitarios., Revista Electr.nica de Enseñanza de las Ciencias Vol. 6, N.3: pp. 691-713. http://reec.uvigo.es/volumenes/volumen6/ART12_Vol6_N3.pdf [Consulta: 27 de agosto 2017]

COLORADO, NATES, O. (2013). "La fotografía como fenómeno de masas: Del daguerrotipo al Instagram". En Osacrenfotos.com. https://oscarenfotos.com/2013/09/14/la-fotografia-como-fenomeno-de-masas/#_edn3 [Consulta: 5 de septiembre 2017]

FERNÁNDEZ, C. A. (2010). "El aprendizaje sustentable en la enseñanza de la fotografía". En *XVIII Jornadas de Reflexión Académica en Diseño y Comunicación 2010*. Año XXI, vol 13. Buenos Aires: Ediciones de la Universidad de Palermo. Páginas 60-62. http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/127_libro.pdf [Consulta: 15 de agosto 2017].

FERNÁNDEZ, C. A. (2015). "La validez de los conocimientos previos en fotografía". En *XXVI Jornadas de Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*. Año XVI, vol 26. Buenos Aires: Ediciones de la Universidad de Palermo. Páginas 144-147. http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/544_libro.pdf [Consulta: 21 de agosto 2017]

GALAGOVSKY, L. R. (2004). "Del aprendizaje significativo al aprendizaje sustentable. Parte 1: El modelo teórico". En *Enseñanza de las Ciencias*, vol 22, nº 2. Páginas 229–240. https://ddd.uab.cat/pub/edlc/02124521v22n2/02124521v22n2p229.pdf [Consulta: 5 de septiembre 2017]

PEREZ FERNANDEZ, J. R. (2011). "La teoría fotográfica contemporánea: Hacia una nueva pragmática del campo fotográfico". Tesis doctoral en Universitat Politècnica de València. https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/11228/tesisUPV3545.pdf?sequence=1 [Consulta: 2 de septiembre 2017]

SANGRÀ MORER, A. (2002). "Retos de la educación a distancia". En *Boletín de la Red Estatal de Docencia Universitaria*. Vol. 2, nº 3. Páginas 1-8. http://revistas.um.es/redu/issue/view/1311 [Consulta: 28 de agosto de 2017]

TUBÍO, D (2006). "Las cuestiones teóricas en la enseñanza de la fotografía". En *XIV Jornadas de Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*: Año VII, Vol. 7, Buenos Aires: Ediciones de la Universidad de Palermo. Páginas 247-249. http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/127_libro.pdf [Consulta: 15 de agosto 2017]

WAUTERS, R. (2013). "La enseñanza de la fotografía en tiempos de cambio". En *XXI Jornadas de Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*. Año XIV, vol 21. Buenos Aires: Ediciones de la Universidad de Palermo. Páginas 71-73. http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/430_libro.pdf [Consulta: 22 de agosto 2017]

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE FOTOGRAFÍA

Congreso Internacional sobre Fotografía
UPV, 5 y 6 octubre 2017

Doi: http://dx.doi.org/10.4995/CIFo17.2017.6947
ISBN: 978-84-9048-604-7

"Memoria versus historia en tu propio álbum familiar" (valorando una actividad educativa en Historia de la Fotografía de Ciclo Formativo)

Francesc Perramon Zapatero
Escuela de Arte y Diseño de la Diputación de Tarragona, francescescola@hotmail.com

Abstract

We present an educational activity proposed by the author as a teacher of History of Photography at vocational-professional studies level. In this activity students are requested for searching, document and analyse an own family portrait, dated to the first half of the 20th century. The activity reaffirms the pedagogical value of learning with objects and topics close to student's own world.

The activity it's useful too because asks the students for using two types of information about the past: memory tellings and historical documentation. According to P. Nora, Memory and History must be opposite. We can recognize how difficult is for the students to apply this difference properly. Actually, there is a widespread confusion about history and memory meanings, especially nowadays when, in mass media, the truth seems something malleable, and we tend to confuse the objective and the subjective.

Finally we compare this educational activity in relation with the requirements established by the Spanish Official Curricula of History of Photography for Professional Studies. This comparison allows us to review the adequacy of same of the curricular requirements at this specific educational level in which they should be implemented.

Keywords: photographic portrait, education, family, teaching and learning plan, carte de visite, Pierre Nora, Disdéri, vocational studies

Resumen

Presentamos una actividad educativa propuesta por el autor como docente de Historia de la Fotografía en un Ciclo Formativo Profesional de Fotografía. En dicha actividad se solicita a los estudiantes que busquen, documenten y analicen un retrato familiar fechado hacia la primera mitad del s. XX. Se reafirma el valor pedagógico de centrar el aprendizaje en objetos y temas próximos al entorno que el alumno considera propio.

La actividad permite también recurrir a dos tipos de información sobre el pasado: los relatos de memoria y la documentación histórica. Siguiendo a P. Nora se señala la necesidad de diferenciar

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

estas dos herramientas de conocimiento del pasado. Se comprueba la dificultad de los estudiantes para abordar dicha diferenciación. Esta dificultad se desarrolla en un contexto general donde la confusión memoria-historia es frecuente, al igual que los medios de comunicación actuales tratan la verdad como algo maleable y a menudo se difumina la diferencia entre lo objetivo y lo subjetivo.

Finalmente comparamos los resultados docentes de esta actividad en relación a los requisitos que establecen los planes de estudio oficiales sobre los objetivos de aprendizaje de la asignatura de Historia de la Fotografía en los ciclos formativos profesionales. Ello nos permite revisar la adecuación de algunos de los requisitos curriculares con respecto al nivel educativo concreto en el que deben implementarse.

Palabras clave: retrato fotográfico, pedagogía, familia, currículum académico, carta de visita, Pierre Nora, Disdéri, estudios profesionales

Introducción

Mi propósito es presentar y compartir una actividad desarrollada como docente de la asignatura de Historia de la Fotografía de primer curso del Ciclo Formativo de Grado Superior de Fotografía. Nuestro centro es la Escuela de Arte y Diseño de Tarragona, EADT (Diputación de Tarragona). En esta actividad concreta propongo a los estudiantes localizar y analizar un retrato fotográfico de su propio entorno familiar, a poder ser de inicios del s. XX, y próximo al modelo estético de "Carta de Visita" o, en todo caso, un retrato realizado por un profesional de la fotografía. La fotografía seleccionada por cada estudiante (y un resumen del análisis que ha realizado) es compartida entre los alumnos en un foro virtual de acceso restringido a los estudiantes. Asimismo también dedicamos un tiempo en el aula para comentar con ellos los resultados de sus hallazgos y análisis.

Objetivos

Más allá de describir y valorar esta actividad educativa y sus resultados desde una perspectiva de utilidad pedagógica, a través de ella me propongo debatir también sobre el distinto valor de la historia y de la memoria como herramientas de aproximación al conocimiento del pasado. Existe un amplio debate historiográfico sobre el valor específico de la historia y de la memoria. Resultará pertinente tratar de invocar brevemente este debate (Nora, 1984; Lavabre, 2006). En todo caso, esta actividad educativa permite observar y comprobar las dificultades que actualmente tienen estos estudiantes para diferenciar historia y memoria respecto de un documento tan cercano como es una fotografía familiar. Es muy posible que dichas dificultades hayan existido en períodos anteriores, en todo caso a mí me sugieren una reflexión –admito que de carácter especulativo- sobre el valor de la verdad en el contexto actual, en el cual el relato y lo que algunos medios de comunicación denominan la "posverdad" tienden a desatender con mucha facilidad los datos objetivos y contrastados.

Por otra parte, la valoración del desarrollo de esta actividad educativa concreta también permite debatir sobre diversas dificultades que el marco normativo impone a la enseñanza de la fotografía y de la historia de la fotografía en particular. Dificultades que asumo que están presentes en todos los niveles educativos de una u otra forma, cada uno con su marco normativo correspondiente. En todo caso, la valoración de los logros y fracasos de esta actividad nos servirán para ahondar en las condiciones de la enseñanza de la historia de la

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

fotografía en el nivel de los Ciclos Formativos de Grado Superior, como titulación específica destinada a formar profesionales de la fotografía en el sistema educativo español.

Desarrollo de la actividad pedagógica

La actividad se ha propuesto a los estudiantes en un formato muy parecido en los últimos dos cursos. Nos centraremos en el desarrollo de la actividad del curso más reciente, 2016-17.

El enunciado del ejercicio tal como lo planteamos a los estudiantes (anexo 1) les solicita localizar y analizar una fotografía de retrato comercial de un familiar suyo que se pudiera datar, aproximadamente, entre 1860 y 1936.

fi. 1

"Principes de Leuchtenberg" (1859), A. Disdéri y Cia. [Colección Real del Reino Unido (via Wikimedia Commons)]

En ese momento del curso, se han abordado ya en clase temas como Alphonse Disdéri y su "Carta de Visita" (figura 1). Ciertamente la historiografía fotográfica ha tratado tradicionalmente a Alphonse Disdéri como un autor ampliamente referenciado. Es el inventor de la "Carta de Visita", un formato técnico y estético que se interpreta como un elemento clave para la democratización del retrato fotográfico entre las clases medias y populares de la Europa de finales del s. XIX. Son retratos fotográficos elaborados en estudio y que se presentan en copias de tamaño pequeño. Muestran un característico plano largo que retrata al individuo con poses encorsetadas y rodeadas de atrezzo que pretende evocar lujo (cortinajes, balaustradas, alfombras, fondos ilusorios…). A menudo se opone la fórmula de la "Carta de Visita" a los retratos fotográficos elaborados por Nadar, considerados más "artísticos" y con soluciones estéticas más sutiles y creativas (Newhall, 1982, 2001, p. 64 y ss.; Freund, 1974, p. 55 y ss.; Sougez, 1996, p. 148 y ss). Así pues, los alumnos saben que el retrato fotográfico se generaliza ampliamente en Europa hacia finales del s. XIX con una estrategia técnica y comercial

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

en cierta medida "low cost", vinculada a Disdéri y su "carta de visita", y a al enfoque que más adelante se adjetivaría de taylorista –en serie- del proceso de obtención y venta del retrato fotográfico de estudio.

Nuestros alumnos disponen de unas cinco semanas para analizar su propia "carte de visite" familiar o similar. La primera reacción de los estudiantes a este enunciado es siempre de cierto asombro, casi incredulidad. "*Mi familia es una familia «normal», no tenemos fotos tan antiguas como las familias ricas: no podemos hacer este trabajo*!", acostumbra a ser la reacción inmediata de muchos estudiantes. De hecho, al tratar la "Carta de Visita" en las clases anteriores siempre llevo algunos "originales" de retratos de mi familia de los años 1920-1930. Son fotografías que mantienen la mayoría de códigos estéticos que fijó A. Didéri en sus cartas de visita. Trato de que puedan hacerse una idea más directa sobre el tipo de objeto fotográfico que estamos estudiando, mucho más allá de las meras reproducciones digitales en pantalla que siempre resultan distintas y, en cierta forma, alejadas e intangibles. Al llevar al aula esos retratos de mi familia es muy inusual que los alumnos espontáneamente reconozcan haber visto retratos similares en su familia y que los traigan motu propio a la siguiente clase. De alguna forma, el mundo del profesor a estos jóvenes les queda tan alejado como el mundo de los libros que están estudiando. No se plantean que ellos tengan fotografías similares. En consecuencia, al encargar el ejercicio hay que alentarlos a su búsqueda, insistir en que es muy posible que descubran fotografías familiares que desconocían, relativizar las exigencias del encargo, decirles que no seremos estrictos con el marco temporal fijado, hablarles de la familia como un grupo social amplio que puede ir más allá de la familia nuclear actual y que, incluso, una búsqueda infructuosa también es un aprendizaje relevante para un historiador. Comprobar que algo no existe también es un avance científico.

En apenas unas semanas los resultados de la búsqueda de los estudiantes resultan exitosos, hallan auténticas joyas históricas y fotográficas. Los primeros sorprendidos son los propios estudiantes. Por ejemplo, en el curso 2016/17 catorce estudiantes presentaron este ejercicio: ocho de las fotografías se ajustaban exactamente a la petición inicial (fotografías de estudio

fig. 2

"Hijos Fusté Domènech" (ca. 1930). E. Torres, Reus. [cedida por la estudiante de la EADT Marina López]

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

profesional, de un familiar, fechadas en la primera mitad del s. XX, en un formato estético próximo a la carta de visita, etc). La Fig. 2 es un ejemplo de una de estas imágenes. Otras tres de las fotografías corresponden a retratos de primer plano, que si bien se alejan del modelo inicial de la Carta de Visita, resultan igual de ilustrativas de los modelos estéticos, comerciales y sociales que han marcado el retrato fotográfico comercial en España y Europa. Por ejemplo la fotografía de la Fig. 3. presenta un retrato en primer plano. Está fechada entre 1936 y 1938, y además de contener una historia familiar apasionante -que implicó apartar intencionadamente la fotografía de los espacios nobles de la casa- ilustra a los estudiantes el uso de la fotografía "iluminada", pintada a mano, y su estética que ahora nos resulta tan artificial y pictorialista (mientras que actualmente aceptamos el uso de filtros fotográficos nada sutiles en "instagram" sin reparar, también, en su extraordinaria artificialidad).

Solo dos de las imágenes quedaban fuera del encargo inicial y, cada una a su manera, contribuyeron también al aprendizaje del grupo de alumnos, mostrando particularidades interesantes fuera de la situación normativa inducida por el profesor y por el planteamiento

fig. 3

"Joaquim Ulldemolins Pino" (ca 1936-38). Yris (?), Reus. [cedida por la estudiante de la EADT Nadia Darmoun]

del ejercicio. En un primer caso, una alumna solo pudo localizar como retrato familiar antiguo un retrato de su tío abuelo de inicios de los años 1970. En dicha imagen el sujeto aparecía de cuerpo entero detrás de una pared lisa de color claro, con seguridad en el mismo cuartel donde cumplía el servicio militar, tal como indicaba su uniforme. No era posible discernir si se trataba de un retrato doméstico elaborado por un amigo o bien un trabajo de un fotógrafo profesional realizado fuera de estudio, sin más iluminación que la natural de aquel espacio. Todos los estudiantes al visualizar este retrato en el aula repararon en la expresión relajada y sonriente del sujeto, en las antípodas de las expresiones más bien severas, serias, dignas que tratan de mostrar el resto de sujetos (sobre todo adultos) en los retratos profesionales que habíamos visto hasta el momento. Este cambio en la expresión nos permitió hablar de la diferencias entre el retrato profesional y el retrato doméstico, de la

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

familiaridad con la cámara y el proceso fotográfico de un sujeto occidental de los años 1970, e incluso de la relajación de las costumbres sociales en Occidente desde finales de los años 1950 e inicios de los 60, donde la proximidad y la espontaneidad son vistos como valores sociales positivos, adecuados para mostrar en público. En un segundo caso, otra estudiante después de una búsqueda infructuosa dentro su entorno familiar y, siguiendo una sugerencia del profesor, se aventura en un mercadillo callejero de objetos antiguos y adquiere una bella carta de visita de inicios del s. XX por apenas 3€. En este caso, como docente, nuestra evaluación se centra en su capacidad para analizar la imagen, sus códigos técnicos, estéticos e históricos. Lo llamativo de este segundo caso es que la vendedora del mercadillo le explica a la estudiante que el retrato es de su familia (la fotografía está realizada en Barcelona y el mercadillo está en Reus, una localidad a 100km de distancia???), le da el nombre de la fotografiada y diversos datos biográficos, sin ninguna prueba de veracidad al respecto. La estudiante, significativamente, refiere todos esos datos en su trabajo como datos históricos ciertos. Está claro que no formamos historiadores, únicamente profesionales de la fotografía que deben tener unos conocimientos mínimos de historia de este medio visual, pero sin duda llama la atención cómo toman por datos históricos informaciones cuando menos dudosas.

En todo caso los resultados pedagógicos del ejercicio son francamente positivos. Más allá de las dudas iniciales que nos pueden asaltar sobre si los estudiantes podrán encontrar fotografías dentro de las condiciones del encargo e, incluso, más allá del resultado positivo de su búsqueda, lo significativo del ejercicio es que los análisis de los estudiantes sobre cada imagen denotan implicación y motivación por su parte, además de un aprendizaje significativo de buena parte de los códigos implícitos en el retrato fotográfico comercial. En muchos casos se percibe emoción al descubrir la historia a través de su propia familia, por ejemplo al comprender mejor el significado de la postguerra. No cabe duda que abordar el aprendizaje a partir de referentes que resultan próximos siempre es motivador para el alumno. Se evita que el estudiante vea la historia de la fotografía como algo ajeno, que solo afecta a entornos sociales lejanos y abstractos.

Desde una perspectiva historiográfica también resulta muy interesante analizar cómo en esta actividad pedagógica se visualizan las dificultades para discernir los valores distintos de la historia y de la memoria como fuentes de conocimiento del pasado. En ámbitos muy diversos se produce también un uso confuso de ambos términos. Nuestros alumnos, por tanto, no pueden abstraerse de esta confusión generalizada. Baste señalar que tanto en el ámbito jurídico español como catalán existen sendas leyes de "memoria histórica" (Ley 52/2007 o bien el artículo 54 del Estatuto de Autonomía de Cataluña de 2006 sobre memoria histórica, que posteriormente da lugar a la ley catalana 13/2007). Para muchos historiadores, en cambio, la propia expresión "memoria histórica" constituye un oxímoron, son dos conceptos completamente antitéticos, irreconciliables (Massot, 2012). Es cierto, sin embargo, que esta confrontación entre ambos conceptos es relativamente reciente en el debate histórico y está muy vinculada a la repercusión de los textos de Pierre Nora en la década de 1980. Nora opone los conceptos de historia y memoria: "*Memoria, historia: lejos de ser sinónimos, tomamos consciencia de que todo las opone. La memoria es la vida, sostenida por los grupos de personas vivas y, por tanto, está en evolución permanente, abierta a la dialéctica del recuerdo y de la amnesia, inconsciente de sus sucesivas deformaciones, vulnerable a todas las utilizaciones y manipulaciones, susceptible a largas latencias y a repentinas revitalizaciones. La historia es la reconstrucción siempre problemática e incompleta, de aquello que ya no es*…." (Nora, 1984, p. XIX) (citado también por: Antich, 2011; Cosci, 2012, etc.). Memoria e historia son dos instrumentos valiosos para acercarse al pasado, pero con sentidos, caminos y perspectivas distintas, casi opuestas. La memoria es un acto subjetivo y creativo de cada momento del presente, sin que ello tenga una connotación negativa, siempre que no pretenda confundirse con cuestiones objetivas e históricas (Cross; Peck, 2010; O'Brien, 2010). La historia, contrariamente, es el estudio del pasado, de todo el pasado. La historia no se

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

nutre de actos de memoria sino, principalmente, de documentos y otras fuentes de información objetiva (restos materiales, etc.). Se trata de un estudio que persigue la objetividad con metodologías científicas. La historia no pretende comprender el presente (solo el pasado), y todavía menos justificar los actos del presente.

El ejercicio académico que estamos describiendo proponía a los alumnos investigar sobre una fotografía de retrato de su propio entorno familiar. Está claro que es un documento en el que se van a entremezclar de forma muy interesante memoria e historia. El recuerdo que tenemos de nuestros abuelos, originado por las narraciones de ellos mismos, y reelaborados por nuestros padres y nosotros mismos, es sin duda un acto de memoria. Dicho recuerdo es pura subjetividad llena de información, esencialmente del presente, relativa a aquello que ahora nos parece digno de ser explicado en forma y contenido. Existe también mucha información de carácter histórico en relación a este retrato. De una parte tenemos información objetiva sobre nuestro antepasado familiar: su nombre, su fecha de nacimiento, aquello que reflejan sus documentos sobre viajes, actividades económicas… Por otra parte, abstrayéndonos de que se trata de un documento familiar, la fotografía no deja de ser un documento histórico que informa objetivamente sobre procesos fotográficos y hechos sociales y culturales del pasado. En general, también, toda la información sobre el fotógrafo profesional autor de la imagen, ajeno a nuestra memoria familiar, tendrá la consideración de información histórica, a la que accedemos a través de los documentos y de los estudios históricos, no de los relatos subjetivos de nuestra familia.

Como siempre, la realidad se encarga de ser más diversa y compleja que nuestras expectativas iniciales. Una de las alumnas aportó al grupo una fotografía de su bisabuelo (fig. 4) realizada en los años 50 por el fotógrafo Stepàn Nazarenko de la ciudad ucraniana de Ivano-Frankivsk. Lo primero que nos señaló nuestra compañera fue que su bisabuela trabajó toda su vida en este estudio fotográfico retocando los negativos y las copias. Así pues se hizo patente un vínculo de memoria (o posmemoria tal como sugeriría P. Hirsch) en la decisión de esta estudiante de optar por los estudios de fotografía y, lógicamente, por elegir mostrarnos este retrato. A todo el grupo, además, nos ayudó a ejemplificar un hecho histórico: cómo el papel de las mujeres ha sido fundamental y al mismo tiempo silenciado a lo largo de la historia de la fotografía. Desde el siglo XIX es absolutamente frecuente este binomio de género en relación al proceso fotográfico: el operador de la cámara es varón, su trabajo es visible y a él se le atribuye todo el mérito; el trabajo de retoque y copiado es una labor reservada casi íntegramente al género femenino y se desarrolla en la oscuridad de laboratorio, metáfora del silencio que se imprime a su trabajo. Toma y copiado de la imagen son, sin embargo, responsables a partes iguales del resultado final.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

fig. 4

"Mi bisabuelo" (ca 1950). Stepàn Nazarenko, Ivano-Frankivsk, Ucrania. [cedida por la estudiante de la EADT Sofia Shevchuk]

El propio guion del trabajo (anexo 1) proponía a los estudiantes tratar de investigar tanto en relación al fotografiado como en relación al fotógrafo. Se sugería entrevistar a los familiares respecto a la fotografía así como acudir a fuentes de documentación primaria (archivos municipales, revistas de la época, etc.). El objetivo fundamental era que los alumnos elaboraran un comentario detallado del retrato, y que para ello realizaran previamente una breve investigación histórica, documentándose sobre el sujeto fotografiado y sobre el fotógrafo. La documentación recogida iba a contener, muy probablemente, en consecuencia, relatos de memoria y también información histórica. Se pretendía dar relevancia a ambas fuentes. En el encargo se señalaba de forma muy somera: "*considerad la posibilidad de diferenciar la información histórica (información objetiva sobre el pasado) de la información de memorias familiares (los recuerdos subjetivos comunicados desde el presente respecto el pasado)".* Así pues, no se requiere a los estudiantes que tengan como prioridad diferenciar historia y memoria, sólo se sugiere que consideren sus diferencias y las señalen si lo consideran oportuno. Dado que una parte considerable de la sociedad confunde memoria e historia, incluso en algunos ámbitos académicos, nos parece excesivo exigir esta distinción a nuestros alumnos como criterio básico de evaluación. Son estudiantes que, recordémoslo, tienen como objetivo formarse como profesionales de la fotografía, no como historiadores. En todo caso nos parece muy interesante observar cómo se ha articulado la relación entre lo histórico y lo memorístico en sus trabajos, toda vez que tal distinción ha sido sugerida por el profesor, sin tampoco presionarlos en demasía al respecto.

Para los estudiantes, la fuente de documentación más accesible eran sus familiares, a los que entrevistaron y en muchos casos transcriben sus explicaciones con mucho detalle. Algunos hicieron búsquedas en archivos y hemerotecas, no siempre con resultados significativos. Una estudiante tuvo la suerte de haber elegido una carta de visita realizada por un fotógrafo afincado en Valls (R. Rozada) a quien el Archivo y Museo Histórico Local dedicó una exposición en el período que realizaba el trabajo. Por tanto pudo acceder a una amplia información histórica sobre este profesional. De hecho, Jep Martí, director del Archivo Municipal de Valls, es el investigador más acreditado de la provincia de Tarragona sobre fotografía del s. XIX.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

La mayoría de análisis de los estudiantes únicamente se apoyaban en las memorias familiares, lógicamente más accesibles. Es muy relevante que todas sus explicaciones sean presentadas como informaciones verídicas, como datos históricos. Un caso extremo sería, tal como sugerimos, la explicación proporcionada por la vendedora callejera de fotografías antiguas que decía reconocer como familiares suyos a las personas que aparecen en los retratos que está dispuesta a vender por un precio más que reducido. Dicha información se expuso como información cierta, sin reticencias.

Lo más interesante es cómo estos relatos de los propios familiares se centran en unos temas y no en otros. Un aprendizaje exitoso hubiera sido advertir cómo esas selecciones se hacen desde el presente, ya que son operaciones maravillosamente significativas de la memoria. Por ejemplo el relato familiar respecto de la Fig. 2. (hijos de Fusté Doménech) se basa reiteradamente en expresar que la familia se encuentra vinculada a las actividades artísticas, musicales y teatrales, desde siempre. Que dicha actividad se ha llevado a cabo incluso en tiempos de guerra y que las mujeres de la familia han sido plenamente activas en esta actividad artística. Esta es una parte de la transcripción del relato familiar respecto de la niña que aparece en la fotografía:

> *"En la imatge que he escollit, surt la meva besàvia i els seu germà petit. La meva besàvia es deia Pepita Fusté Domenech, a la fotografia deuria de tindre uns 10 anys aproximadament, i va néixer el 1920, és la penúltima de 10 germans. Va fer teatre, ballarina i va ser còmica en temps de guerra, cantava sarsueles i va cantar un temps a la Ràdio de Reus. La meva àvia em va explicar una anècdota en la que Marco Redondo, un conegut barítón espanyol especialitzat en el popular gènere líric de la sarsuela, la volia prendre per fer-la una bona cantant però els seus pares es van negar, sobretot el seu pare."*

Desde luego que ser actriz cómica en tiempo de guerra, con a penas dieciséis o diecisiete años, constituye toda una proeza. Independientemente de si los documentos históricos corroboraran o no dicha historia, no deja de ser una verdad de memoria, que en el presente articula un relato con su sentido y su verdad. No olvidemos que la oyente del relato es una estudiante de una escuela de arte, y la abuela elabora la construcción de memoria en función de esta interlocutora.

La época actual está marcada, entre otras muchos aspectos, por el debate en torno a lo que algunos han venido a denominar la "posverdad" (Keyes, 2004; Marzal Felici; Casero Ripollés, 2017). El conflicto entre lo objetivo y lo subjetivo, al igual que entre lo cierto y lo verosímil, ha existido siempre. Pero en nuestra época nos sentimos especialmente preocupados por la difusión de relatos atractivos, emocionalmente verosímiles, que muchas veces no se fundamentan en datos objetivos, en documentos, en estadísticas contrastadas. Las instituciones políticas y los medios de comunicación en los que habíamos confiado hasta ahora, difunden frecuentemente relatos que ignoran soberanamente la persecución de la objetividad. La historia es un terreno abonado para la imposición de relatos verosímiles, no siempre bien contrastados. Por ejemplo, la sociedad española está viviendo actualmente un tenso debate ideológico sobre la relectura de la etapa de la Transición (1975-1982). Los partidos políticos y los medios de comunicación enfrentan relatos sobre este período, pero pocas veces invocando datos, estadísticas o documentos. Nos pareció muy interesante, en el momento de compartir los trabajos de nuestros alumnos sobre sus fotografías familiares, estimular de nuevo su conciencia crítica, evidenciando que algunas de sus verdades sí están basadas en datos históricos, pero muchas otras sólo en memorias familiares, que nacen de las

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

leyes del presente, y que deben ser entendidas como memorias, no como historia. Todos tendemos a otorgar estatus de verdad a un relato bien construido por un sujeto desde el presente, sin embargo nuestra obligación científica es contrastarlo con certezas o, en todo caso, indicar su valor de memoria, no de historia.

En otro orden muy distinto, nos resulta interesante proponer una última reflexión a propósito de este ejercicio con retratos familiares, una reflexión en relación a las condiciones del trabajo docente y las tensiones que generan los currículos oficiales y sus marcos legislativos. Todos los niveles educativos tienen sus dificultades, los estudios profesionales de fotografía son un buen ejemplo de un campo de batalla muy complejo, donde la administración a través del currículum establece unas condiciones que necesariamente hemos de debatir en profundidad.

Este ejercicio que he descrito trata de ser una respuesta a un doble requerimiento que establece el currículum de la asignatura de la Historia de la Fotografía en los actuales Ciclos Formativos de Grado Superior de Fotografía. Como en otros niveles educativos, lo más característico es que el currículum oficial cada vez dota de menos tiempo al profesor y a los alumnos para desarrollar la asignatura y, paradójicamente, las demandas de resultados en el aprendizaje son cada vez más elevadas y complejas. Los estudios profesionales de fotografía se implantaron en España (de forma oficial y para el conjunto del territorio) dentro del marco legislativo de la LOGSE. Su currículum se desarrolló en Cataluña en el año 1997 y la asignatura de Historia de la Fotografía disponía de 150 h. lectivas para desarrollar los contenidos. El siguiente marco normativo, vinculado a la LOE, data de 2012 y se implantó en Cataluña en la mayoría de centros en el curso 2014/15. En el nuevo contexto, la asignatura de Historia de la Fotografía se ve reducida a 99 h., de las cuales solo 82 h. se pueden dedicar a los contenidos propios de Historia de la Fotografía. En consecuencia, el tiempo de trabajo en el aula ha quedado reducido de 150 h. a 82 h., prácticamente a la mitad. Todo respira un mandato social: las cosas han de ir de prisa, los títulos académicos se han de ofrecer cada vez en menos cursos, convencidos como estamos a nivel social de que lo que verdaderamente nos capacita como profesionales (y como adultos) es el mundo de la empresa, y la escuela debe ser un trámite cada vez más breve y, además, con cada vez más horas de prácticas en empresa y menos tiempo en el aula.

En los dieciséis cursos que impartimos el ciclo formativo LOGSE de fotografía en mi centro educativo (EADT), en tres ocasiones distintas propuse un ejercicio a los estudiantes que guardaba cierta relación con el que he analizado en esta comunicación. En aquella otra propuesta pedagógica, una vez desarrollado en el aula el caso del fotógrafo J.H. Lartigue (que de alguna forma es el paradigma de fotógrafo doméstico considerado al mismo tiempo un artista de referencia), proponía a los estudiantes que observaran las colecciones de fotografías domésticas de su propia familia, que analizaran qué temas fotográficos son mas frecuentes, qué ideas se repiten, a través de las imágenes, a lo largo de varias generaciones (la suya, la de sus padres, la de sus abuelos…). El trabajo se apoyaba también en la lectura de algún ensayo sobre la significación global del álbum familiar fotográfico: Don Slater (1995) o John Roberts (1998) fueron los autores de la lectura propuesta en años distintos. Aquel trabajo comportaba una mayor dedicación temporal, pues implicaba una revisión algo más amplia de las colecciones fotográficas familiares, más un texto escrito por el alumno comentando los contenidos globales de esta colección, apoyándose en la lectura de un ensayo sobre el tema. La opción pedagógica estos dos últimos cursos LOE, en cambio, se limita a proponer una pequeña investigación sobre una única fotografía familiar, sin integrar lecturas obligatorias. Trato, pues, de dar una respuesta a unas nuevas circunstancias en que los tiempos de aprendizaje están extraordinariamente comprimidos.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Por otra parte, el trabajo propuesto a los alumnos en los dos últimos cursos, a pesar de su formato mucho más sintético, trata también de dar respuesta a una exigencia prácticamente utópica del nuevo currículum académico LOE de Historia de la Fotografía. El primer currículum LOGSE del año 1997 establecía como uno de los objetivos terminales de la asignatura (por tanto sujetos a evaluación) "*consultar documentación específica sobre un determinado tema de historia de la fotografía, analizarla y valorarla críticamente*" (DOGC. 26/6/1997, p. 7219). Así pues la lectura de libros especializados de historia de la fotografía o quizá una visita esporádica a un archivo, siempre valorando críticamente la información recibida, cumplía perfectamente este objetivo. El nuevo currículum LOE (en Cataluña oficializado en un último decreto del año 2016) establece como un objetivo evaluable de la asignatura algo, pienso yo, apabullante: "*desarrolla una metodología adecuada en la elaboración de trabajos de investigación histórica de la fotografía*" (DOGC. 29/4/2016, p. 287). Realizar trabajos de investigación histórica con una metodología adecuada es una competencia propia de un historiador (formado en un grado de historia), no de un futuro profesional de la fotografía que recibe unos conocimientos básicos de historia en una asignatura cada vez más menguante. Investigar implica generar conocimiento donde no existía y, en el caso de la investigación histórica, implica sobre todo acudir a las fuentes primarias: a los documentos fotográficos, a los archivos, a las publicaciones de aquella época, a la entrevista de sus protagonistas o sucesores, etc. A mi criterio, algo fuera de lugar en este nivel educativo. Es cierto que la Inspección Educativa, por suerte, no persigue a los docentes con el texto del currículum oficial cual talibán o inquisidor invocando las escrituras sagradas. Afortunadamente no he presenciado nunca esta situación. Pero el texto curricular, en mi opinión, adolece de una reflexión adecuada sobre los objetivos propios de cada nivel educativo, del contexto y de los recursos temporales de los que se dispone. Evidentemente, la actividad que propongo a los estudiantes buscando una fotografía familiar propia de inicios del s. XX, documentándose sobre ella, acudiendo a sus protagonistas o a sus descendientes es, objetivamente, una investigación histórica en toda regla. Discernir, además, críticamente qué es información histórica y qué es un relato de memoria en relación a ese documento fotográfico sería la excelencia. La cuadratura del círculo.

Conclusiones

Como docente que ha diseñado y desarrollado esta actividad con los alumnos no me corresponde a mí una evaluación objetiva de la misma. Me ha parecido, sin embargo, oportuno relatarla y proponer mis observaciones al respecto. Pienso que es una forma de abrir el debate sobre las circunstancias de la enseñanza de la historia de la fotografía, al menos en este nivel educativo. En este ejercicio, como he tratado de exponer, se visualizan dos conflictos interesantes. El primero es de orden historiográfico y tenía que ver con la articulación de la historia y de la memoria como fuentes de conocimiento del pasado, y de la confusión significativa que se da entre ellas en un trabajo escolar. Esta confusión es frecuente en muchos otros ámbitos culturales, quizá propia de una época en que la objetividad tiende a ser substituida por el relato emocional.

Por otra parte, el diseño del ejercicio académico nace de la necesidad de dar respuesta a objetivos curriculares de la asignatura casi inalcanzables, sobre los que me parece oportuno abrir un debate. En todo caso al lector de esta comunicación le corresponde una opinión más objetiva sobre el éxito o fracaso de la actividad pedagógica expuesta y sobre si existe o no una exigencia desmedida en los currículos oficiales de Historia de la Fotografía para este nivel educativo.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Referencias

ANTICH, X. (2011). "Del 'mal d'arxiu' a la 'febre d'arxiu'. La noció d'arxiu en la cultura contemporània." en *Lligall, núm. 32. pp. 13-41*). http://www.arxivers.com/index.php/documents/publicacions/revista-lligall-1/lligall-32-1/995-02-del-mal-d-arxiu-a-la-febre-d-arxiu-la-nocio-d-arxiu-en-la-cultura-contemporania-2/file [consulta 11 de julio de 2015]

Cataluña/España. Departamento de Educación de la Generalitat de Catalunya. Decreto 137/1997, por el cual se establece el currículum de los ciclos formativos de formación específica de grado superior de artes plásticas y diseño en gráfica publicitaria, en ilustración y en fotografía artística de la familia profesional de diseño gráfico DOGC. de 26 de junio de 1997, Núm. 2419, pp. 7208-7223.

Cataluña/España. Departamento de Educación de la Generalitat de Catalunya. Decreto 245/2016, de 26 de abril, por el cual se establece el currículum de los ciclos formativos de grado medio y grado superior de artes plásticas y diseño de la familia profesional artística de comunicación gráfica y audiovisual, DOGC de 29 de abril de 2016, núm. 7110, pp. 1-438.

COSCI, L.D. (2012). "Caminos de rememoración. La memoria y la construcción del conocimiento histórico en la hermenéutic de Paul Ricoer" en *Cifra-6, agosto 2012, pp. 29-40.* http://fhu.unse.edu.ar/carreras/rcifra/danielcosci.pdf [consulta 3 de agosto de 2017]

CROSS, K., PECK, J. (2010). "Editorial (Special Issue on Photography, Archive and Memory,)" [en línia] en *Photographies, 3: 2, 127 — 138*) http://dx.doi.org/10.1080/17540763.2010.499631 [consulta 20 de febrero de 2011]

España, Real Decreto 1432/2012, de 11 de octubre, por el que se establece el título de Técnico Superior de Artes Plásticas y Diseño en Fotografía perteneciente a la familia profesional artística de Comunicación Gráfica y Audiovisual y se aprueban las correspondientes enseñanzas mínimas, BOE de 3 de noviembre de 2012, pp. Núm. 265, pp. 77527-77546.

FREUND, G. (1974). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. 2001. <Título original: "Photographie et Societé">

HIRSCH, M. (2008). "The Generation of Postmemory" *en Poetics Today, num. 29,1 (pp 103-128)* http://www.columbia.edu/~mh2349/papers/generation.pdf [consulta 8 de noviembre de 2014]

KEYES, R. (2004). *The Post-Truth Era: Dishonesty and Deception in Contemporary Life*. New York (EUA): R. Keyes ISBN 9781429976220.

LAVABRE, M. C. (2006) "Sociología de la memoria y acontecimientos traumáticos" en Aróstegui, J.; Godicheau, F. (eds.) *Guerra Civil (mito y memoria)*. Madrid: Marcial Pons Ediciones de Historia

MARZAL FELICI, J., CASERO RIPOLLÉS, A. (2017). "Editorial. El fotoperiodismo en la era de la posverdad". *En adComunica. Revista Científica de Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación, nº13*. Castellón: Asociación para el Desarrollo de la Comunicación ad Comunica y Universitat Jaume I, pp. 11-17. http://dx.doi.org/10.6035/2174-0992.2017.13.1 [consulta 3 de agosto de 2017]

MASSOT, J. (2012). "La memoria històrica és un oxímoron (Francesc-Marc Àlvaro, que publica entre la mentida i l'oblit)" en *La Vanguardia*, 28 de marzo de 2012, p.33.

NEWHALL, B. (1982, 2001). *Historia de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002. <Título original: "The History of Photography from 1839 to the Present (Completely Revised and Enlarged Edition)">

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

NORA, P. (1984). "*Entre Mémoire et Historie: la problématique des lieux, XVII-XLII"* en Nora. P. *Les Lieux de Mémoire (volumen 1, La République)*. Paris: Gallimard.

O'BRIEN, M. (2010). "Mum's Got To Sell The House" *en Photographies, 3: 2, pp. 189 — 203* <www: http://dx.doi.org/10.1080/17540763.2010.499613> [consulta 20 de febrero de 2011]

ROBERTS, J (1998). "Jo Spence: la fotografía, la autoafirmación y lo cotidiano" en VVAA. (2005). *Jo Spence: más allá de la imagen perfecta. Fotografía, subjetividad, antagonismo*. Barcelona, MACBA.

ROYAL COLLECTION TRUST (UK) (sf.). *Prince Sergei and Prince George of Leuchtenberg 1859* < https://www.royalcollection.org.uk/collection/2907696/prince-sergei-and-prince-george-of-leuchtenberg> [consulta 1 de agosto de 2017]

SLATER, D. (1995). "La fotografía doméstica y la cultura digital" en Lister, Martin (ed.) (1995). *Imagen fotográfica en la cultura digital*. Barcelona: Paidós, 1997, pp.173-195.

SOUGEZ, M.L. (1996). *Historia de la Fotografía*. Barcelona: Càtedra.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

ANEXO 1 (encargo de la actividad pedagógica a los alumnos)

Curs 2016/17 / C.F.G.S. de Fotografia / Mòdul: Història de la Fotografia 1/ Unitat de Prog. Núm 3

Treball:

Carta de visita i retrat a finals del s. XIX i i inicis del s. XX

(petita investigació)

>>> data presentació **dijous 23 de febrer de 2017**

>la qualificació d'aquest treball es ponderarà com el **40% de la nota** d'aquesta unitat de programació (el 60% restant correspondrà a un examen)

> El treball té per objectiu que l'alumne aprofundeixi en el coneixement de les característiques (tècniques i formals) del retrat fotogràfic comercial d'ús privat a finals del s. XIX i inicis del s. XX, els seus objectius estètics i conceptuals, i també els seus condicionants socials i històrics. Es pretén també que l'alumne practiqui i aprofundeixi les seves capacitats de redactar un comentari d'una fotografia, en aquest cas un retrat comercial. En tercer lloc, es pretén, també, que l'alumne elabori una recerca pròpia d'història de la fotografia (adequada a un nivell de Cicle Formatiu de Grau Superior), consultant el seu arxiu fotogràfic familiar, cercant documentació publicada en relació a fotògrafs locals –propers- del període i, eventualment, faci una recerca en fonts primàries, com ara arxius i hemeroteques, en relació a fotògrafs d'aquest període, així com amb els familiars que el puguin informar de la fotografia

Indicacions sobre el procés de treball

1. Recerca de la imatge/imatges

Cal que feu una recerca en els fons fotogràfics familiars –família extensa- i veure quins retrats familiars es conserven en còpies d'època del període 1860-1936, aproximadament. Caldrà que descriviu molt breument els fons fotogràfics familiars que heu localitzat i que trieu un retrat en particular per fer un comentari detallat.

- l'ideal és que trieu un retrat del qual conserveu una còpia "original" d'època i que pugueu portar un dia a classe (porteu-la, molt millor, dins d'una funda de plàstic que la preservi adequadament).

- si no és possible disposar de l'original de forma permanent, treballeu sobre una reproducció (millor si és un escàner fet per vosaltres mateixos, millor que disposeu d'una reproducció de l'anvers i el revers de la imatge amb bona resolució).

- si és absolutament impossible localitzar un retrat fotogràfic d'aquest període en els àlbums de la vostra família extensa, tot i haver fet l'esforç de recerca, us suggereixo dues alternatives (només com a darrera solució):

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

- adquirir un retrat antic –el preu de mercat pot estar al voltant de 6€- a col·leccionistes o en "mercats de vell" i inventar-se que és un familiar (molts artistes/fotògrafs contemporanis treballen sobre la ficció, fins i tot la ficció de la pròpia biografia i de la pròpia memòria).

- comentar un retrat d'aquesta època d'un desconegut ja publicat i assenyalar la font de publicació i que es tracta d'una persona desconeguda.

2. Cercar informació sobre la fotografia

- Entrevisteu als vostres familiars en relació a la persona que apareix a la fotografia (la seva vida) i, especialment, on es va fer la fotografia i per què. Què en sabeu del retratat, de la vostra relació familiar amb ell, de la data i el lloc en què es van fer la fotografia. Busqueu informació publicada o documents que us donin més informació sobre la persona retratada.

Redacteu aquesta informació. Considereu la possibilitat de transcriure literalment algunes explicacions concretes dels vostres familiars, paraula per paraula, si us semblen interessants (indicant l'informant i la data i lloc de la vostra entrevista). Considereu la possibilitat de diferenciar la informació històrica (informació objectiva sobre el passat) i la informació de memòries familiars (els records subjectius transmesos des del present respecte el passat).

- Cerqueu informació sobre el fotògraf que va fer la imatge. Seria convenient triar un retrat que en el revers (o en l'anvers) aparegués el seu nom professional. Busqueu informació en publicacions diverses (webs i blogs a internet, revistes i llibres). Per exemple podeu investigar a través del directori "Clifford" (http://www.fotoconnexio.org/clifford/). Eventualment plantegeu-vos fer una recerca en fonts primàries, per exemple anar a l'arxiu històric del vostre municipi i buscar informació sobre aquest fotògraf (si hi ha més fotografies, si apareix en els documents de llicències comercials, si apareix en el cens municipal) o bé consultar en les hemeroteques buscant a les revistes anuncis d'aquests fotògrafs o mencions a les notícies de l'època.

Presentació del treball: continguts (apartats)

La presentació del treball es farà simultàniament de tres formes:

> a través d'un text escrit que portareu imprès els dia 23 de febrer i el lliurareu al professor

> a través d'un text publicat per vosaltres en un fòrum específic que obrirem a l'aplicatiu Moodle (o bé publiqueu el text sencer del vostre treball, o bé un resum de cada apartat). Haureu de publicar una reproducció de la imatge comentada.

>també a través d'una exposició breu (5 minuts) que fareu a classe compartint amb els companys el que heu investigat i l'anàlisi que feu d'aquesta fotografia

El text del treball ha d'explicar:

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

1- El procés de recerca

Expliqueu de forma ordenada el vostre procés de recerca per elaborar el treball. Expliqueu el procés de recerca d'imatges (dels retrats) i de les troballes que heu fet. Comenteu per què heu fet la tria d'una determinada imatge per analitzar. Expliqueu el procés de recerca de documentació sobre el retratat i sobre el fotògraf. Exposeu tant les recerques que han estat exitoses com aquelles que no han donat resultats (tant sobre la recerca de fotos familiars com sobre la informació sobre el familiar i el fotògraf). (extensió recomanada d'un full; uns 2000 caràcters)

2.- Anàlisi i comentari de la imatge

Comenteu amb detall la imatge. Dediqueu un apartat a la contextualització del retratat (qui és, què en sabeu) i a la contextualització del fotògraf (qui és, que se sap d'ell, que heu descobert sobre ell). Dediqueu un altre apartat a comentar els aspectes fotogràfics i estètics: quines mesures té la còpia, amb quin procediment s'havia fet el negatiu i la còpia, i quines característiques visuals té la imatge –enquadrament, il·luminació, atrezzo, gest del retratat-. Valoreu l'interès històric, estètic i personal-familiar de la imatge (extensió recomanada de dos fulls, uns 4000 caràcters).

3.- Bibliografia i fonts documentals

citar correctament les publicacions consultades (llibres, revistes, webs) i fer referència breu a d'altres fonts documentals (arxius familiars, arxius públics, hemeroteques

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE FOTOGRAFÍA

Congreso Internacional sobre Fotografía
UPV, 5 y 6 octubre 2017

Doi: http://dx.doi.org/10.4995/CIFo17.2017.7055
ISBN: 978-84-9048-604-7

La edición fotográfica en Ramón Masats

Jaime Fuster Pérez
Escuela de Arte y Superior de Diseño de Valencia: jfuster@easdvalencia.com.

Resumen

El Premio Nacional de fotografía 2004, Ramón Masats Tartera (Caldes de Montbui, 1931), ha sido considerado como un fotógrafo intuitivo. Sin embargo, un detenido estudio de sus fotolibros y ensayos fotográficos publicados en las revistas ilustradas, permiten revindicar otra faceta completamente desconocida: su labor como maquetador.

A lo largo de su carrera Masats toma conciencia de la edición fotográfica. Desde la solitaria imagen de la noticia de un periódico, al ensayo fotográfico, entendido desde el punto de vista de E. Smith como un conjunto mayor de imágenes que profundizan y trascienden, permitiendo un reflexión más detenida de la historia que se cuenta; hasta llegar al foto libro, considerado como una unidad expresiva, un todo con significación completa: el formato más complejo de todos...

Un Masats sofisticado y erudito se nos muestra consciente del montaje, del ritmo, del diálogo entre imágenes, de modo que la suma altera la percepción del conjunto. Un lenguaje que le llevará finalmente a explorar en el mundo del montaje cinematográfico y la dirección de documentales audiovisuales.

En una época de auténtica explosión del fotolibro español como la que vivimos, conviene reconocer, recordar y aprender de nuestros antecedentes, de aquellos maestros en el arte de contar historias.

Palabras clave: *Fotolibro, narración, edición, diseño, coherencia, autoría, comunicación, ritmo, análisis.*

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Abstract

The National Photography Prize 2004, Ramón Masats Tartera (Caldes de Montbui, 1931), has traditionally been considered an intuitive photographer. However, a careful study of his photographs and photographic essays published in illustrated magazines unveils another aspect of his craft completely unknown until now: his work as a layout artist.

Throughout his career Masats pays great attention to photographic edition: from the lonely image published besides the news in a newspaper, to the photographic essay, understood from E. Smith's point of view as "a greater set of images that deepen and transcend leading the viewers to a more detailed reflection of the story that is being told; until reaching the photo book, which is considered an expressive unit, a whole with a complete meaning: definitely the most complex format of all.

A sophisticated and academic Masats reveals a whole new aspect of his personality, showing his awareness of the layout, the rhythm and the dialogue between images, so that the sum and disposition of the images alter the perception of the whole. A language that will finally lead him to explore the world of filmmaking and the direction of audiovisual documentaries.
In an age in which the Spanish photobook is at its peak, it is good to look back and give credit, remember and learn from our background, from those teachers in the art of storytelling.

Keywords: *Photobook, narration, edition, design, coherence, authorship, communication, rhythm, analysis*

Introducción: Sobre la edición fotográfica

Los estudios de fotografía de la Escuela de Arte y superior de Diseño de Valencia, tanto de Ciclo Superior como de Grado, presentan una gran carga horaria destinada a las asignaturas de taller, eminentemente prácticas, que se imparten tanto en el laboratorio como en el plató. En nuestra escuela, hemos llegado al consenso de que todas estas asignaturas tengan un marcado carácter proyectual. De este modo, cualquier ejercicio, hasta los más técnicos, se proponen como un proyecto construido entorno a un grupo de imágenes. Es decir, un desafío creativo que, además de enseñar el conocimiento técnico en sí, debe presentar una serie de cualidades como proyecto que implican de manera ineludible la edición fotográfica, entendida como el conjunto de decisiones que ayudan a la construcción de una poética concreta, un discurso, una narración.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

El motivos para plantear (casi) cualquier aproximación al hecho fotográfico desde la perspectiva del editor, se debe a una serie de hitos que se han producido en los últimos años, tanto técnicos, como sociales, económicos…

La imparable evolución técnica nos sorprendió no hace demasiado tiempo con la aparición de las primeras cámaras fotográficas capaces de filmar video y de extraer una fotografía –en calidad profesional– de entre los 24 fotogramas por segundo de ese video. Las posibilidades técnicas de estas máquinas suscitaron un intenso debate[1]. Ante la inevitable pregunta de si desaparecerá la autoría única del fotógrafo –gracias a una tecnología que, evidentemente, da un gran protagonismo a la selección fotográfica– Chema Conesa[2] opinaba, ya en 2008, que, efectivamente, estos desarrollos técnicos iban a potenciar la figura del editor fotográfico.

Según Conesa los editores se iban a convertir en los verdaderos fotógrafos, mientras que los que están en la calle se convertirían en meros obreros. La autoría se iba a ver compartida. De hecho, esta situación podría llegar a provocar –a efectos teóricos– que el editor fuera considerado el autor verdadero. En aquella época, todavía no se habían implantado las cámaras fotográficas en los móviles (la fotografía ubícua), pero, de igual modo, para José Baeza[3] las innovaciones técnicas podían llegar a desembocar en la misma derrota profesional en la que viven los cámaras de televisión a los que no se les reconoce autoría alguna.

Es, precisamente, en este punto donde cobra protagonismo la figura del intermediario: comisarios, editores, diseñadores, maquetadores, directores de arte... Ellos encargan las imágenes a los fotógrafos, las seleccionan de entre la hoja de contactos y, finalmente, las ordenan y las disponen interpretando la mirada subjetiva del fotógrafo, controlando completamente el producto final.

Finalmente, la solución que han encontrado los fotógrafos para mantener su autoría ha sido convertirse, ellos mismos, en editores.

Efectivamente, desde mediados de los años dos mil (justo en plena crisis económica que barrió el mercado editorial, que hizo desaparecer la obra social de la cajas de ahorro y sus exposiciones, y que mermó del ya exiguo mercado de originales) los fotógrafos han aprovechado las posibilidades de las nuevas técnicas de impresión basadas en el offset digital, donde desaparecen los fotolitos y se facilitan tiradas muy cortas. Los fotógrafos han asumido las labores de editores, diseñadores, y distribuidores. Todo ello ha abaratado excepcionalmente todo el proceso, permitiendo una auténtica explosión de la autoedición de fotolibros.

[1]Peco, R., *La tecnología contra el "instante decisivo"*. http://www.soitu.es/soitu/2008/09/05/vidadigital/1220614558_296327.html [Consulta: 24 de abril de 2017]
[2]fotógrafo, editor gráfico, comisario de importantes muestras fotográficas, director de la colección de libros *PhotoBosillo*, y asesor de la Fundación World Press Photo.
[3]Editor fotográfico del dominical de *La Vanguardia*.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Por otro lado, el fotolibro ha llegado al museo, convirtiéndose en un objeto artístico de gran valor: las primeras ediciones de los libros clásicos o de aquellos fotolibros bendecidos por la crítica, son consideradas objetos "patrimoniales" y "especulativos", alcanzando precios altísimos.

La importancia de los libros como objetos creativos, como unidades con significación completa, se recogen en los tres tomos de la enciclopédica historia del fotolibro[4] de Martin Parr y Gerry Badger, así como los distintos catálogos y libros dirigidos por Horacio Fernández.

Objetivos

Sin embargo, los fotolibros no son una invención reciente. El presente trabajo pretende dar a conocer los recursos narrativos de la obra de Ramón Masats; un autor que, ya en los años cincuenta, reflexionaba en voz baja sobre todas estas cuestiones.

Si estudiamos la bibliografía específica de Ramón Masats no es difícil imaginar los mecanismos intelectuales que llevaron a Masats a considerar el libro, o el ensayo fotográfico, como una unidad expresiva en sí misma. Y ese va ha ser el objetivo de la presente comunicación: estudiar los recursos narrativos que utiliza Masats en sus obras y, como ejemplo paradigmático, su libro *Neutral Corner*. Una vez desvelados, proponemos una reflexión en forma de cuestionario que facilitamos a los alumnos para que ayuden a sus tomas de decisiones a la hora de enfrentarse a un fotolibro.

Neutral Corner (1962) y la colección Palabra e Imagen de Lumen

Escoger un libro de entre toda la producción de Masats no es tarea fácil, aunque nos hemos decidido por *Neutral Corner*, publicado en la colección Palabra e Imagen de la editorial Lumen, dirigida por Esther Tusquets (1936-2012) y Óscar Tusquets (1941). El arquitecto Lluís Clotet (1941) también colaboró junto a Óscar Tusquets en la parte gráfica y de diseño.

En nuestra opinión, *Neutral Corner* es, posiblemente, el libro más completo y el más rico en recursos narrativos de toda la bibliografía de Ramón Masats gracias a la participación de los propios editores de la colección, muy interesados en extender las posibilidades discursivas del texto fotográfico.

Ramón Masats publicó dos libros en esta colección: *Neutral Corner* (1962) con textos de Ignacio Aldecoa, y *Viejas historias de Castilla la Vieja* (1964) con textos de Miguel Delibes. Estos dos libros se han convertido en clásicos imprescindibles de la historia de la fotografía

[4]Parr, M. y Badger, G., (2004). *The Photobook: A History volume I, II y III*. Londres: Phaidon.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

española y son dos de los mejores trabajos que Masats ha realizado nunca, gracias, entre otros motivos, al planteamiento editorial. Ninguna otra apuesta editorial fotográfica tuvo su continuidad temporal, su coherencia y su trascendencia.

El nutrido conjunto de obras surgidas y la impresionante calidad de los resultados obtenidos conlleva la reivindicación de misma[5]:

A este listado habría que añadir el proyecto sobre la Chanca de Pérez Siquier (que nos comentó que, aunque le hubiera gustado, no llegó a publicarse en la colección) y dos encargos inconclusos: uno sobre flamenco a Cualladó y otro sobre España, que Masats tampoco pudo acabar. La editorial Lumen, mediante la colección Palabra e Imagen, se convirtió en la canalizadora de gran parte de la producción nacional de aquellos años.

"Habíamos publicado varios cuentos infantiles de Ana María Matute, cuando fue a vernos un fotógrafo, Jaime Buesa, para ofrecernos un libro con textos breves de Matute y una imagen para cada texto: *Libro de juegos para los niños de los otros*. Lo contratamos y de ahí salió la idea. (…) Los fotógrafos, la mayoría de los fotógrafos, acariciaban como un sueño dorado la posibilidad, por muy pocos conseguida, de editar su obra en un libro. Y los autores importantes, que tenían su propio editor, no hubieran podido sin conflictos cederle un título a la competencia, pero Palabra e Imagen jugaba con ventaja. Necesitábamos textos tan breves que no encajaban en una colección de narrativa normal, y además eran muy bonitos. A los autores les hacía ilusión y a los editores no les importaba"[6].

En una entrevista realizada con Esther Tusquets y Oriol Maspons planteábamos el tema:

(E. Tusquets, Barcelona, 31 de octubre de 2004) −"Se nos ocurrió una colección en la que el fotógrafo colaborase al mismo nivel de importancia que el escritor, que los dos trabajasen sobre el mismo tema y que se llamaría Palabra e Imagen. Yo hice una lista de escritores y mi hermano Óscar hizo una lista de fotógrafos. Lluís Clotet también se implicó mucho. Y éste fue el planteamiento de la colección. Se daba tanta importancia al fotógrafo como al escritor. Esta era la idea inicial. En algunos libros se partía de las fotografías, en otros libros se partía de los textos y lo ideal hubiera sido que se hubieran hecho a medias, pero eso pasó muy pocas veces. Casi siempre se partió de un lado o del otro".

El mero hecho de considerar al fotógrafo y sobre todo a la fotografía, al mismo nivel que al escritor y su literatura, supuso una auténtica revolución conceptual, que va más allá de la mera consideración social del fotógrafo o del escritor, pues presupone que la fotografía está igualmente capacitada que la literatura para contar historias. Es decir, reconoce a la fotografía su categoría de lenguaje y le da la oportunidad de que se exprese como tal.

"Sabíamos −Oriol nos lo había enseñado− que para Henri Cartier-Bresson, el Papa de la fotografía de reportaje, no preservar absolutamente el encuadre del negativo era anatema, pero nosotros teníamos nuestras razones: todas estas libertades estaban justificadas por la relación entre la imagen y el texto"[7].

Cabe destacar que la lista de fotógrafos tuvo la inestimable ayuda del hiperactivo Maspons.

[5]Ver bibliografía general

[6]Tusquets, E., "Prólogo, casi cincuenta años después" en (2010). Vargas llosa, M. y Miserachs X., *Los cachorros*, Madrid: La Fábrica (2ª ed.), pág. 6.

[7]Tusquets, Ó., "Ramón Masats, un testarudo genial" en (2006). *Ramón Masats, Contactos*, Madrid: Ministerio de Cultura/Lunwerg, pág. 18.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

"El primero al que osamos abordar, para colaborar con Delibes en un libro sobre caza, fue a Oriol Maspons. De inmediato se entusiasmó con la idea. No sólo realizó aquel y otros libros, sino que, con una camaradería ejemplar que hoy resultaría insólita, nos recomendó a otros fotógrafos: a Xavier Miserachs, Francisco Ontañón y Joan Colom, un desconocido y pintoresco personaje que se dedicaba a robar fotos de putas en el Barrio chino de Barcelona. Pero el fotógrafo por el que Oriol mostraba mayor admiración y el que más calurosamente nos recomendaba era Ramón Masats"[8].

(E. Tusquets, Barcelona, 31 de octubre de 2004) −"En la lista de Óscar estaba: Oriol Maspons, Xavier Miserachs, Català-Roca, Ramón Masats y unos cuantos más. Creo que Masats nos dijo que tenía unos textos hermosos sobre boxeo de Ignacio Aldecoa e hizo *Neutral Corner*. [En realidad esta afirmación de Esther Tusquets es un error, pues Aldecoa hizo los textos a partir de las fotos de Masats como veremos]. Óscar y yo nos fuimos con el «dos caballos» a Madrid a enseñarle la maqueta a Masats para que nos diera su conformidad en cada encuadre. Discutía cada fotografía: cómo se cortaba, cómo se hacía o cómo no se hacía. Éramos muy amigos".

"Ninguno de los dos [Óscar Tusquets y Lluís Clotet] había cumplido veinte años ni tenía experiencia, pero creo que no me ciega la pasión […] si afirmo que llevaron a cabo un trabajo excepcional […] partíamos, para bien y para mal, de cero, y eso suponía torpezas, errores, pérdida de tiempo, pero también entrañaba la posibilidad de llegar casi sin darnos cuenta a soluciones inéditas. «Eso no puede ser», decía yo, siempre más conservadora. «¿Y por qué no?», interrogaba Lluís con su aire más inocente, especialista Lluís en poner el gesto de quien no ha roto un plato en su vida. «Porque no se hace nunca». Lluís se encogía de hombros. Óscar se encogía de hombros. Y se hacía. Eso sí, después de haberse discutido muchísimo, porque cada ínfimo detalle se discutía con Lluís durante horas o durante días (ganaba las batallas por cansancio del adversario: llegó a convencernos incluso de que no era preciso, *aunque se hiciera siempre*, que un libro llevara el título en cubierta, y sin título en la cubierta apareció el primer libro de la colección) [Jaime Buesa y Ana María Matute], y podía haber errores, pero no se debían nunca a la improvisación"[9].

Clotet nos confirma que toda la colección estaba sometida al criterio del utilitarismo y/o del racionalismo: si una cosa funciona, es bella de por sí. Las páginas son múltiplos perfectos del pliego de papel (la hoja grande que después se pliega y se corta) para aprovechar todo el papel y evitar los restos. Otro de los efectos que pretendían al diseñar un formato casi cuadrado era singularizar y destacar la figura del libro entre el marasmo de una librería, pues se trataba de un formato muy novedoso.

"El punto más conflictivo iba a ser sorprendentemente el papel. La impresión de las fotos tenía que ser impecable y requería el mejor cuché. Hasta aquí no cabía discusión. Pero ¿y el texto? El texto sería casi siempre breve, iría por lo tanto en cuerpo grande, no presentaría problema de lectura. De hecho cualquier papel servía. Pero al decir «cualquier papel», yo no pensaba en una cartulina de embalaje, rugosa y de color grisáceo, ni remotamente proyectada para libros. ¿No servía? ¡Claro que servía! ¿Quedaba por ver si alguien compraría unos libros caros, libros de lujo, adecuados para regalo, impresos en esos papeles que se utilizaban en los mercados para envolver las cerezas o las sardinas"[10].

Las razones aducidas para utilizar estos dos tipos de papel, se deben, por un lado, a facilitar la lectura de los textos, ya que el papel mate evita los reflejos y permite una mayor legibilidad. Por otro lado, el mezclar exquisitez con tosquedad correspondía a una moda del diseño de la época. Era un efecto buscado en donde se utilizaban elementos groseros con otros más refinados, como por ejemplo, realizar joyas con piedras de playa.

[8]Tusquets, Ó., *op. cit.*, pág. 15.

[9]Tusquets, E. (2005). *Confesiones de una editora poco mentirosa*. Barcelona: RqueR, págs. 33 y 34.

[10]Tusquets, E., *op. cit.*, pág. 34.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

A pesar de los logros estéticos conseguidos al equiparar fotografía y literatura, lo cierto es que, finalmente, la fotografía nunca pudo superar la concepción de arte menor con respecto a la literatura. El problema que tuvo la colección Palabra e Imagen es que salió antes de tiempo y no funcionó. Esther Tusquets nos confesaba que se vendía poquísimo y, por descontado, las ventas se producían por el escritor y no por el fotógrafo. El intento de equiparar literatura y fotografía fue inútil.

Clotet recuerda a Masats ofreciendo todo tipo de facilidades para maquetar el libro, ya que dio muchísima libertad sin intentar imponer su criterio. Piensa que pocos fotógrafos, actualmente, se prestarían a tanta manipulación como la que sufrieron sus fotos, pero Masats lo aceptó todo. Él y Óscar eran muy jóvenes y le propusieron cosas muy atrevidas y novedosas.

Ignacio Aldecoa (1925-1969) comentó a Clotet que le hubiera gustado hacer un libro de otro deporte más brutal −el ciclismo−. Libro que no se llegó a realizar por su prematura muerte, a los cuarenta y cuatro años de edad.

"Tampoco llegó a hacerse un segundo título que Ignacio proponía para Palabra e Imagen: «Estoy seguro de que el tema de la pesca es excelente −¿pesca en general?, ¿pesca de río o de mar?− y que podría salir un libro espléndido. Naturalmente a mí me gustaría, o digamos que siento más inclinación, por la pesca en el mar. Pesca laboral y peligrosa, y algunas de cuyas facetas conozco bastante bien. Habría que elegir un fotógrafo, no sólo bueno, sino además con ciertas dosis de osadía»"[11].

Boxeo, ciclismo, pesca... Como vemos, Aldecoa prestó un gran interés a actitudes sacrificadas y abnegadas. Buscaba la aventura épica de personajes comunes y anónimos, enfrentados a ambientes hostiles y a terribles circunstancias. Aunque la temática de su obra es variada, el interés por los oficios, la clase media o el éxodo rural a la ciudad es una constante en su trabajo. La obra de Ignacio Aldecoa permite, sin duda, configurar un amplio cuadro de la posguerra española.

"Aldecoa quería escribir la épica de los grandes oficios (así el oficio del mar que sólo pudo cifrar en una obra, *Gran Sol*) […] la épica de los oficios humildes: el oficio de maquinista, de cobrador, de pocero, de segador, etc., convencido −y así lo expresó alguna vez− de que la dedicación entrañable de quienes los desempeñaban les confería grandeza cierta […] Aldecoa compartía con Hemingway no sólo la afición al boxeo, sino también la admiración por ciertas apoteosis del valor, como los toros, sobre los cuales pensó en escribir una novela, y la lucha contra las fuerzas de la naturaleza (*Gran Sol*) […] [*Neutral Corner*] es la historia de un oficio duro, pero ilustre; fuerte pero hermoso; legendario pero trágico"[12].

Ramón Masats nos explicó que los textos de *Neutral Corner* fueron hechos a partir de las fotografías. Como Masats no conocía el mundo del boxeo, Ignacio Aldecoa le llevó a los gimnasios para introducirlo en el ambiente. El sistema de trabajo que pactaron Aldecoa y Masats, fue que Masats le proporcionaría las fotografías a Aldecoa y éste iría escribiendo.

[11]Tusquets, E., *op. cit.*, pág. 41.

[12]García-Posada, M., "El canto, el cuento, la palabra", en Masats, R. y Aldecoa I. (1996). *Neutral Corner*. Madrid: Alfaguara (2ª ed.), sin paginar.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Como vemos, la vinculación entre el texto y las fotos es clara y total. Pero empecemos por el principio, por la portada del libro.

El libro está encuadernado con tapas duras envueltas en sobrecubierta de plástico. La portada presenta una imagen redonda del ring. La intención de Lluís Clotet era que ese gran punto de la portada subrayara, precisamente, la zona neutral. Además, un cuadrado blanco marcado con un punto oscuro dentro se distingue mejor entre el caos de las librerías, hecho que querían cuidar al máximo, puesto que querían mimar el libro al máximo.

"¿No se llamaba el libro *Neutral Corner*? ¿Qué más justificado, entonces, que poner en la cubierta una foto donde apareciese el rincón neutral? Pero la foto de un rincón vacío del ring no tendría mucho gancho aunque fuera de Masats, y muy poca gente entendería la relación con el título. Pero sí se entendería si imprimíamos un cuadrado negro enfrentado a la portada interior. Este cuadrado, que para nosotros era una clara alusión al cuadrilátero visto en planta, lo perforábamos con un disco blanco situado en una esquina, y la foto de la cubierta la recortamos también de forma circular, o sea que el círculo que en el interior se veía en planta, en la cubierta se vería en perspectiva... Y así todo quedaría justificado"[13].

Como ya hemos comentado, los libros presentaban dos tipos de papel: uno brillante para que las fotos gozaran de mayor calidad y otro mate, para que los textos se pudieran leer mejor, sin molestos reflejos en su superficie. Esta decisión, eminentemente práctica, complicaba muchísimo la paginación. Esos moldes físicos condicionan de forma drástica los contenidos.

Los textos son necesariamente breves, lo que determina una enorme economía de medios y un uso muy acusado de los recursos estilísticos que, por otro lado, resaltan su intensa carga testimonial, ajustándose perfectamente al estilo sintético, casi poético, de la narrativa de Aldecoa.

"Alienta siempre en Aldecoa una acusada voluntad de forma, que alguna relación tiene con su formación inicial de poeta […] Aldecoa aportó además a su orfebrería verbal un extremo sentido de la economía expresiva, inducida entre otros factores por la textura narrativa de su discurso. Uno de sus grandes logros reside en la conjunción de la eficacia del relato, siempre ajustado, siempre lacónico, y la honda belleza del estilo"[14].

Cuestión aparte suponen las series de fotografías, que, aunque sometidas al mismo ritmo de pliegos −y con un total de 30 páginas de papel cuché− son maquetadas de una manera completamente diferente, atendiendo a su distinta funcionalidad expresiva. Lluís Clotet nos comenta que para relacionar las fotos con los textos la solución que encontraron fue duplicar las fotografías a las que se aludía en el texto, utilizando un tamaño mucho más pequeño. De este modo, las fotos que están directamente relacionadas con el texto se repiten con un formato y con una posición central exacta a las letras del título del capítulo que precede. Por tanto, la relación, la sutura entre estas fotos y los textos, es doble: visual o compositiva (mismo tamaño y misma posición) y en función del contenido de la imagen en sí (es decir, del sujeto fotografiado y su relación significante con el título). Además, conseguían otro efecto: que pudieran observarse más nítidamente. Se deduce, que la gran mayoría de las

[13]Tusquets, Ó., *op. cit.*, pág. 18.

[14]García-Posada, M., *op. cit*., sin paginar.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

imágenes son relecturas de las grandes. De modo que, por ejemplo, un boxeador envuelto en una toalla en medio de unos radiadores nos puede sugerir, en las fotografías de mayor tamaño, que en los gimnasios hace mucho frío, dado que son lugares oscuros y pobres. Sin embargo, en la reproducción pequeña, la misma foto del boxeador y la toalla da un giro en su significado y representa a un boxeador absorto en sus meditaciones y sus sueños, una especie de *pensador*. ¿Quizá porque para Aldecoa o para Óscar Tusquets recuerde al pensador de Rodin en su postura? Como vemos, los textos dirigen la lectura de las fotos y las condicionan, limitando su polisemia, a modo de pie de foto.

Otra imagen que se reproduce a dos tamaños y con dos lecturas completamente diferentes es la del boxeador escribiendo, inclinado sobre un pupitre. La primera vez que aparece en el libro lo hace a toda página, abriendo uno de los pliegos de dos hojas de papel cuché y precediendo a una doble página con una foto de los vestuarios. El pliego de fotos anterior también está dedicado a describir el ambiente de los gimnasios, humanizando a los boxeadores. No son las sombras agresivas que nos encontraremos más tarde durante el combate. En estas fotos se reconocen los rostros y las miradas. Esta imagen, a su vez, incide en la dificultad que tiene el púgil de coger el lápiz dado lo forzada y constreñida que es su postura, circunscrita a un pupitre demasiado pequeño para su enorme cuerpo. La imagen nos muestra el ridículo papelito que requiere toda su atención y esfuerzo. Evidentemente, la foto nos habla de la educación del boxeador: sabe leer y escribir, pero no se maneja con soltura dentro de ese minúsculo cuadrilátero. ¿Quizá esa deficiente educación sea uno de los motivos que le han llevado a la práctica del boxeo?

"El boxeo era un oficio de pobres. De pobres que querían ganar dinero con él para ser alguien socialmente y redimir así el sufrimiento de sus allegados […] Son solamente gente humilde que quiere un poco de gloria y un poco de felicidad, y el boxeo es el medio para lograrlas. Éste era, por lo demás, el ambiente que rodeó a los boxeadores españoles de la posguerra, cuando las cuatro cuerdas fueron una metáfora de las clases populares derrotadas en la guerra civil"[15].

El título del capítulo que se corresponde con la repetición diminuta es "Jaculatorias". La nueva versión de la fotografía que el libro nos ofrece conjetura con el escrito del citado papel. Presume que el púgil está escribiendo sus rezos −breves y fervorosos− a Júpiter, el dios del combate. Ruegos para quebrarle el alma al contrario, para restañar las heridas... oraciones para alcanzar la gloria. Se manejan dos niveles de relación entre las fotos y los textos gracias a la disparidad del tamaño de ampliación.

Las fotos grandes marcan una línea narrativa más independiente de los textos que las fotos pequeñas, desarrollan la historia de una manera lineal, cronológica. Las fotografías grandes relacionan unas fotos con otras por medio de la paginación y podrían funcionar perfectamente sin el apoyo de los textos. Las imágenes de mayor dimensión empiezan describiendo el gimnasio, los entrenamientos, los púgiles... para después reproducir el combate. En él se

[15]García-Posada, M., *op. cit*., sin paginar.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

recoge: la presentación de los contrincantes −en una arriesgadísima doble página donde los oponentes se abaten literalmente, el uno contra el otro, al pasar las hojas−, su inicio, los segundos de descanso, las caras de los boxeadores agotadas y desfiguradas, llenas de hematomas y derrames −utilizando el recurso del *racord* de mirada al enfrentar los dos púgiles cada uno mirando a la página contraria−, la violencia de los golpes y el implacable K.O. final. Lo cierto es que todo el libro es armónico y coherente, y forma una unidad creativa asombrosamente imbricada. A ello, sin duda, contribuye la coincidencia de estilos de ambos autores: los dos son analíticos y sintéticos, y plantean su obra del modo más breve, para que en su precisa concisión, sea lo más rotunda, directa y esencial posible. Esta concurrencia de estilos viene dada, entre otros motivos, porque el territorio natural de Masats es la literatura: primero porque a él le gusta leer y, luego, por la forma de contar. *Neutral Corner* funciona tan bien porque en la obra está hermanada toda la parte visual y la parte literaria. Es una unidad total.

Por su parte Lluís Clotet y Óscar Tusquets dispusieron del permiso de los dos autores para jugar con todo ese material a su antojo, como reproducir una imagen en una página −con un boxeador en el cuadrilátero− y el negativo de esa misma imagen, del mismo tamaño, en la página contraria. En el texto aparece un fragmento que habla de un boxeador que entrena haciendo sombra... y por eso aparece una foto enfrentada a su sombra, su negativo. También Clotet y Tusquets articularon la serie del cruce de golpes del combate, dándole ese formato alargado. Se pueden pensar que éstos habían cortado las fotografías para conseguir ese efecto de batería rápida de golpes, pero Lluís Clotet nos explicó que consiguieron esa sucesión tan dinámica no cortando la imagen, sino añadiendo negro a su parte inferior.

El clímax de esa secuencia del cruce de golpes, absolutamente fílmica, se resuelve en la página siguiente, con la soberbia doble página de la silueta del choque de puños. Masats sintetiza el combate en su mínima expresión: negro, dureza, golpe, dolor. A su vez, se jugó con el blanco de los márgenes de la foto, de ahí que se utilice alternativamente la imagen a sangre o los bordes en blanco o negro.

Además del material que aparece reproducido en el libro, Masats entregó más originales que finalmente no se llegaron a utilizar. A pesar de ello, Clotet insiste en que respetaban mucho la opinión de los autores y que, como la maquetación era tan especial, viajaron a Madrid para entrevistarse con Masats y Aldecoa para que dieran su beneplácito a la maqueta del libro.

"A pesar del gran respeto que profesábamos por las fotos de Masats, nos atrevimos a proponerle cosas ciertamente arriesgadas: recortar en un círculo la foto de la cubierta, dedicar una doble página a una foto pequeña, repetir fotos en un formato mucho menor, doblarlas simétricamente en negativo y, en un alarde de temeridad, agrandar el fondo negro superior de la foto del definitivo y dramático K.O. para aumentar así el efecto de caída […] ¿No hablaba éste de boxeadores que peleaban con su sombra? Pues nosotros enfrentábamos al boxeador con su simetría en negativo, peleando con su sombra […] Siempre teníamos nuestras razones, lo

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

malo era que casi nunca conseguíamos que nuestros clientes las compartiesen. Pero Ramón sí las compartió, y juntos hicimos una de esas obras de juventud que te pasas el resto de la vida pensando que no podrás superar"[16].

Oriol Maspons nos regala una anécdota sobre el tiraje de las planchas de las fotos del libro, que nos parece muy significativa para comprender la especial estética que Masats confiere a sus imágenes sobre el boxeo.

(O. Maspons, Barcelona, 20 de octubre de 1999) −"Óscar Tusquets me dijo, «Vete a ver si te gustan las pruebas que nos ha hecho S.A.D.A.G». ¡Aquellos imbéciles...! Ramón Masats les entregó las copias y ellos al llegar las fotos, como las vieron muy negras y creyendo que éramos unos chapuceros que no respetábamos la realidad, las metieron en aceite −en platos de aceite− para que quedaran más grises y que tuvieran valores en las sombras... A mí no me avisaron hasta después de hecho. ¡Qué desgracia, cuando vi todo aquello gris!... Masats las quería muy duras. Les dije: «Yo represento los intereses del fotógrafo y todo esto no sirve». Y ellos decían: «Podemos retocar, refinar». −¡No, no, ni refinar, ni no refinar! Con todo esto, con todos estos grabados, no se tirará el libro adelante. «¡Escuche señor, que nosotros tiramos muy bien y que en esta casa...!». Hubo que volver a pedirle originales a Masats porque habían aclarado las copias. Era un truco que hacían los grabadores para no tener que tirar duro, porque les molesta. Como la plancha se queda con mucha pintura y aquello lo tienen que poner a secar aparte, no pueden tirar como a ellos les interesa y les gusta. A ellos les interesa que todo quede gris para que no haya cargos de tinta y todo eso... Se repitió, pero el grabador y su ayudante me querían pegar. ¡Me amenazaron!".

En efecto, las fotos debían ser aplastantemente oscuras, dramáticas y severas. Los desconchones de la pared y las manchas de humedad reflejan una intención crítica; igual que las fotos ya comentadas de los radiadores o del boxeador-escritor. Todas ellas traslucen un contexto social que deambula entre la humildad y la franca pobreza, aunque Masats otorga la mayor humanidad y dignidad a las personas retratadas, conmovido por su difícil modo de ganarse el respeto y el sustento.

El combate es el hecho que da sentido a las vidas de los púgiles y al libro mismo. La lucha da un sentido casi heroico a toda la liturgia del boxeo, pero para ello debe de ser dura, implacable. La crítica deja paso a la energía y al dramatismo. Es una cuestión de restar luz, elementos y valores en las sombras para llegar a la máxima condensación de fuerza. El negro da potencia a la pegada.

Después de todo lo apuntado hasta el momento, sólo cabría preguntarnos cuál fue el recibimiento o la importancia real del libro en la historia de la literatura, o de la fotografía, o de esta breve historia mixta:

"[…] ni en vida del autor ni después de su muerte esta obra maestra que es *Neutral Corner* ha recibido la atención debida […] Se diría que su rareza material (texto acompañado de foto) y, sobre todo, su difícil clasificación han hecho de ella un título incómodo de manejar. La obra desconcertó o produjo sólo tibias reacciones cuando apareció y en la no escasa literatura crítica suscitada por la escritura aldecoana ocupa un lugar secundario. De hecho no se ha reeditado en 34 años; la edición que hoy se publica es la primera desde 1962"[17].

[16]Tusquets, Ó., *op. cit.*, págs. 18 y 19.

[17]Garcia-Posada, M., *op. cit.*, sin paginar.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

En efecto, en 1996 se produce una segunda edición de *Neutral Corner* que contaba exactamente con el mismo material, las mismas fotos, los mismos textos y hasta el mismo tamaño y formato. Sin embargo, los resultados serán totalmente dispares, en detrimento de la realizada por Juan Pablo Rada, responsable editorial de esta segunda edición. Esta disparidad de calidad en el resultado final nos confirma la importancia del diseño y la maquetación que hemos venido exponiendo. Por eso vale la pena detenernos en esta obra fallida. Todos los aciertos del primer libro se desvanecen en el segundo. Desaparecen los dos tipos de papel (y por tanto la voluntad utilitaria), el grafismo en negro, el punto en la tapa, la imagen en negativo, las fotos menudas repetidas en los títulos, la sobriedad y la contención del blanco y negro. Por el contrario, en esta segunda ocasión las letras se imprimen en azul, mientras que el color de las hojas discurre entre el marfil y un ñoño crema pastel a juego con unas guardas de color teja, lo que hace que todo el conjunto tenga un carácter cálido y amable. Asimismo, desaparece el nombre de Masats en la cubierta, excepto por una pequeña tira de papel que recorre las tapas. Queda, por ello, trastocada la paridad entre fotografía y literatura.

Por otro lado, en el propio libro se comenta que se han eliminado algunas fotos porque son consideradas como un anacronismo.

"Hemos renunciado a la reproducción tal cual de *todo* el libro −texto y fotos− por entender que hubiera sido un anacronismo sin demasiada justificación. Aldecoa concibió su obra al margen de las fotografías. De hecho, él mismo orientó a Ramón Masats en cuanto al alcance de las ilustraciones, por lo demás excelentes, y le enseñó algunos escenarios propicios. Editores Alfaguara, de acuerdo con Masats, con Josefina Aldecoa, viuda del escritor, y con el preparador de la presente edición, ha seleccionado y tratado con los actuales criterios de diseño y composición algunas de las fotografías que ilustraron la edición de 1962. Hemos desechado las fotografías que tenían mayor carga de época"[18].

Una maliciosa curiosidad nos lleva a buscar cuál ha sido el criterio de modernidad. ¿Qué "ilustraciones" (ya el término nos indica cuál es la consideración subsidiaria de las fotos) "por lo demás excelentes", no han pasado esta criba por presentar una "mayor carga de época"? Como ejemplo tenemos la imagen del plano general del gimnasio con la enorme mancha de humedad de la pared, posiblemente la fotografía más crítica desde una perspectiva social. Curiosamente, han desaparecido casi todas las paredes con manchas de humedad que aparecían en la primera edición, ya que, o bien se ha suprimido completamente la fotografía, como en este caso, o la imagen se ha reencuadrado para eliminar cualquier señal de penuria. También ha desaparecido la foto del punto de luz sobre el cuadrilátero y su negativo, aunque tengamos que agradecer que se haya recuperado la foto del boxeador golpeando al aire delante de las taquillas, foto que no aparece en el libro original. El orden de las fotos es completamente aleatorio, sin un orden cronológico, sin ningún discurso narrativo propio, intercalando los entrenamientos con el combate, y éste con la vuelta al ambiente del gimnasio y los entrenamientos. Las imágenes, por tanto, se limitan a ilustrar los textos de una manera directa, redundante y simplona.

[18]Ediciones Alfaguara, "Nota al texto", en Aldecoa, I. y Masats, R., (1996) *op. cit*., sin paginar.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

A pesar de todo ello, hay dos defectos especialmente graves en esta edición: la compulsiva e incontrolada obsesión por cortar los precisos y ajustados encuadres de Masats (quizá el corte más grave sea la casi desaparición de la foto del boxeador-escritor, ya que sólo se ve la hoja de papel y las manos, y no se sabe quién escribe ni por qué) y, sobre todo, la falta de negro: ese "denteroso gris ala de mosca" que tanto irritara a Maspons.

Como vemos la edición fotográfica, y la maquetación son determinantes en la comunicación de una obra fotográfica, y el hecho de que hayan dos ediciones del mismo libro, con tan dispar resultado, tiene una gran efectividad didáctica para nuestros alumnos.

Resultados: propuesta de reflexión para el alumno ante un libro fotográfico

−Número de páginas y número de imágenes

−Formato de las páginas del libro y formato de las imágenes. ¿Cómo se resuelve la relación entre ambos formatos? ¿Juega con las sangrías y los espacios en blanco o el libro se adapta al formato de las imágenes? ¿Cómo se resuelven las fotos verticales y horizontales?

−¿Los márgenes son blancos o de otro color? ¿Ese otro color tiene una función expresiva o meramente plástica? Si las imágenes tienen márgenes puede ser para reencuadrar las imágenes remarcando el carácter fotográfico de las mismas o quizás si van a sangre puede ser que se les elimine ese "marco" (como el de un cuadro, una venta desde donde observar al mundo) y se pretenda presentar el mundo como tal, no el carácter fotográfico de las imágenes. Puede ser que los márgenes tengan una justificación funcional y se usen simplemente para evitar tocar las imágenes con los dedos.

−Tamaño del libro. ¿Es grande porque pretende mostrar unas imágenes espectaculares o muy pequeño para ser más accesible, íntimo y privado? Distancia de lectura de las imágenes aproximada.

−¿Hay más de un tipo de papel o no? Tono y textura del papel. Mate, satinado, brillante. Blanco o crudo. Gramaje adecuado al tamaño o no.

−Relación entre el texto y las imágenes. ¿El texto va como pie de foto, maquetado junto a las imágenes o en pliegos diferentes? ¿los textos son los títulos de las imágenes o son independientes?

−Tono, color y saturación. El libro es en color o blanco y negro. Las fotos son en color o blanco y negro. El tono del todo el libro es oscuro, denso, con un negro profundo (clave tonal baja), o claro y luminoso (clave tonal alta), o gris medio. Colores saturados o apagados. Colores fríos o cálidos. Esas características se mantienen o van evolucionando en función de su narrativa.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

−Maquetación de la imagen en la página. ¿Hay una foto por página o hay más? ¿Se respeta cada imagen independiente o se solapan?

−Uso de la imagen a doble página. ¿Se propone con un uso narrativo o plástico? Pueden aparecer con una frecuencia regular al principio de cada capítulo o en el prólogo o el epílogo ¿La doble página respeta la integridad de la imagen o desaparecen partes fundamentales de la misma en el pliego?

−Relación entre las dos páginas del libro abierto. ¿Aparece sólo una imagen en la página derecha o aparecen una o más en cada página? ¿Relación entre las dos páginas de tipo narrativo o compositivo? Se propone una maquetación dialéctica entre las dos páginas, por ejemplo, series de descomposición del movimiento, o racord de mirada o de movimiento entre las dos páginas, o relación por semejanza o por contraste. ¿Se mantiene una direccionalidad de lectura concreta, de izquierda a derecha o de derecha a izquierda, o de dentro hacia fuera o viceversa? ¿Aparecen algunas páginas en blanco entre las páginas destinadas a las imágenes o todas están llenas?

−Ritmo de lectura. ¿Aparecen elemento que se repiten periódicamente marcando un ritmo? Por ejemplo: Mismo número de imágenes por capítulo, aparición de dobles páginas cada mismo número de páginas, o una misma imagen que se repita a lo largo de todo el libro… Pocas imágenes pero muy grandes y compositivamente muy complejas, o muchas imágenes más sencillas y más pequeñas. Se puede extraer alguna métrica.

−Análisis narrativo de todo el libro. ¿Está estructurado por capítulos? ¿Cómo están justificados los capítulos?: orden alfabético, enciclopédico, desarrollo temporal, por colores, por números, literario mediante un planteamiento, nudo y desenlace, por mera acumulación. ¿Hay prólogo y epílogo? El libro es circular y acaba como empieza, o es lineal.

−Sobran o faltan imágenes. Se repiten fotos sin ninguna justificación o hay variedad visual y se mantiene el interés durante todo el libro.

−¿Todos los elementos antes estudiados son coherentes con el tema del libro? ¿Cuál es el tema del libro?

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Bibliografía específica de Ramón Masats

Libros

Masats, R. y Aldecoa, I. (1962). *Neutral Corner*. Barcelona: Lumen (Palabra e Imagen).
Masats, R. y García Serrano, R. (1963). *Los Sanfermines*. Madrid: Espasa-Calpe.
Masats, R. y Delibes, M. (1964). *Viejas historias de Castilla la Vieja*. Barcelona: Lumen (Palabra e Imagen).
Masats, R. y Carandell, L. (1981). *Nuestro Madrid*. Madrid: Luna Wennberg.
Masats, R.; Carandell, L. y Sanpedro, J. L. (1982). *España diversa*. Madrid: Luna Wennberg.
Masats, R.; Ontañón, F. y Bonet, A. (1983). *Palacios Reales del Patrimonio Nacional*. Madrid: Lunwerg.
Masats, R.; Masagué, A. y Collazos, Ó. (1984). *Monasterios Reales del Patrimonio Nacional*. Madrid: Lunwerg.
Masats, R. y Carandell, L. (1984). *Madrid es más que Madrid*. Madrid: Lunwerg.
Masats, R. y Ríos Ruiz, M. (1985). *Jerez, del ayer al futuro*. Madrid: Lunwerg.
Masats, R. (1985). *Un Paseo por Madrid*. Madrid: Lunwerg.
Masats, R. (1985). *El agua de Madrid*. Madrid: Lunwerg.
Masats, R. y Vernet, J. (1987). *Al-Andalus. El Islam en España*. Madrid: Lunwerg.
Masats, R.; Carandell, L.; Zarza, D. y López Mondéjar, P. (1987). *Madrid*. Madrid: Lunwerg.
Masats, R. y Carandell, L. (1988). *Desde el cielo a España*, Madrid: Lunwerg.
Masats, R. y Carandell, L. (1988). *Del cielo a Madrid*. Madrid: Lunwerg.
Masats, R. y Caballero Bonald, J. M.l. (1989). *Andalucía*. Madrid: Lunwerg.
Masats, R. y Pérez Escolano, V. (1989). *Sevilla*. Madrid: Lunwerg.
Masats, R.; García Rodero, C.; Chamorro, K.; Fontcuberta, J.; Laguillo, M.; Esclusa, M.; López Mondéjar, P. y Quiñones, F. (1991). *Astilleros de ayer a hoy 1877-1991*. Madrid: Lunwerg.
Masats, R. y Carandell, L. (1995). *Madrid, Madrid, Madrid*. Madrid: Lunwerg.
Masats, R. (1996). *Madrid y su comunidad, un mundo diverso*. Madrid: Lunwerg.
Masats, R. y Aldecoa I. (1996). *Neutral Corner*. Madrid: Alfaguara (2ª ed.).
Masats, R. (1997). *Madrid pasen y vean*. Madrid: Lunwerg.
Masats, R. y Vidal, J. (1998). *Toro*. Madrid: Lunwerg.
Masats, R. (2000) *Ramón Masats*. Madrid: La Fábrica.
Masats, R. (2004). *Ramón Masats*. Madrid: La Fábrica (2ª ed.).
Masats, R.; López , R. y Henares, I. (2005). *Andalucía. Cultura y diversidad*. Madrid: Lunwerg.
Masats, R. y Hemingway, E. (2009). *Sanfermines*, Madrid, La Fábrica (2ª ed.).
Masats, R. (2009). *Ramón Masats*. Madrid: Lunwerg.
Masats, R. y Delibes, M. (2010). *Viejas historias de Castilla la Vieja*. Madrid: La Fábrica (2ª ed.).

Catálogos

(1961). *Masats*, Madrid: Cuadernos del Ateneo de Madrid.
(1999). *Ramón Masats fotografía*, Madrid, Círculo de Bellas Artes/Lunwerg.
(2002). *Ramón Masats La memoria construida*, Madrid: Dirección General de Archivos y Bibliotecas, Consejería de las Artes, Comunidad de Madrid.
(2005). *España: diez miradas*, Madrid: Sociedad Estatal para Exposiciones Internacionales/Lunwerg.
(2006). *Ramón Masats, Contactos*, Madrid: Ministerio de Cultura/Lunwerg.
(2007). *Ramón Masats, Cuenca en la mirada*, Cuenca: Diputación Provincial de Cuenca/Lunwerg.
(2008). *Ramón Masats, La nueva mirada*, Barcelona: Kowasa.

Bibliografía general

Buesa, J. y Matute, A. M. (1961). *Libro de juegos para los niños de los otros*. Barcelona: Lumen (Palabra e Imagen).
Cartier-Bresson, H. (1968). *El mundo de Henri Cartier-Bresson*. Barcelona: Lumen.
Català-Roca, F. y Alberti, R. (1968). *Libro del mar*. Barcelona: Lumen (Palabra e Imagen).
Colita y Benet, J. (1971). *Una tumba*. Barcelona: Lumen (Palabra e Imagen).
Colita y Caballero Bonald, J. M. (1975). *Luces y sombras del flamenco*. Barcelona: Lumen (Palabra e Imagen).

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Colom, J. y Cela, C. J. (1964) *Izas, Rabizas y Colipoterras*. Barcelona: Lumen (Palabra e Imagen).
Cortázar, J. (Fotos) y Gálvez, A. (colaboración) (1972). *Prosa del observatorio*. Barcelona: Lumen (Palabra e Imagen).

Gasparini, P. y Carpentier, A. (1970). *La ciudad de las columnas*. Barcelona: Lumen (Palabra e Imagen).

Hosoe, E. y Yuhio, M. (1963). *Muerto por las rosas*. Barcelona: Lumen.

Larrain, S. y Neruda, P. (1984). *Una casa en la arena*. Barcelona: Lumen (Palabra e Imagen).

Malet, C. y Barral, C. (1970). *Informe personal sobre el alba y acerca de algunas auroras particulares*. Barcelona: Lumen (Palabra e Imagen).

Maspons, O., Ubiña, J. y Cela, C. J. (1963). *Toreo de salón. Farsa con acompañamiento de clamor y murga*. Barcelona: Lumen (Palabra e Imagen).

Maspons, O. y Delibes, M. (1963). *La caza de la perdiz roja*. Barcelona: Lumen (Palabra e Imagen).

Maspons, O. y García Lorca, F. (1976). *Poeta en Nueva York*. Barcelona: Lumen (Palabra e Imagen).

Miserachs, X. y Vargas Llosa, M. (1967). *Los cachorros*. Barcelona: Lumen (Palabra e Imagen).

Ontañón, F. y Grosso, A. (1964). *Los días iluminados*. Barcelona: Lumen (Palabra e Imagen).

Parr, M. y Badger, G., (2004). *The Photobook: A History volume I, II y III*,. Londres: Phaidon.

Tusquets Blanca, E. (2005). *Confesiones de una editora poco mentirosa*. Barcelona: RqueR.

Van der Elsken, E. (1966). *Sweet life*. Barcelona: Lumen.

VV. AA. (2006). *De la foto al fotograma. Fotografía y cine documental: dos miradas sobre la realidad*. Madrid: Ocho y Medio/Ayuntamiento de Madrid.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE FOTOGRAFÍA

Congreso Internacional sobre Fotografía
UPV, 5 y 6 octubre 2017

Doi:http://dx.doi.org/10.4995/CIFo17.2017.7128
ISBN: 978-84-9048-604-7

Fundamentos de Fotografia y Arquitectura

Javier Boned Purkiss, Javier López Rivera, Ferran Ventura Blanch, Jorge Yeregui Tejedor.
(Universidad de Malaga, fjboned@uma.es), (Universidad de Sevilla, lrivera@us.es), (Universidad de Malaga, ferranventura@uma.es), (Universidad de Malaga, n3.jorge@gmail.com).

Abstract

In the academic context of the Andalusian universities, the course named Fundamentals of Photography and Architecture introduces as a first novelty the coordination between the schools of architecture of Seville and Malaga, as well as between the Universities of both cities. It is a pioneering project never proposed in the Andalusian framework, composed of a scientific committee, a cadre of professors and a teaching program unique for both sites. Not without effort, are the teachers who moves between both sites to establish, through teaching, a connection and achieve interprovincial coordination between two educational centers with shared concerns. Finally, it's the joint interest in the relationship between photography and architecture, which has motivated the development for the first time in Andalusia of an educational program of an autonomous nature that advocates directly for interuniversity collaboration and for the development of a coordinated research and training, based on the knowledge.

Keywords: *photography, architecture, ideas, narration, discard.*

Resumen

En el marco académico de las universidades andaluzas, el curso Fundamentos de Fotografía y Arquitectura introduce como primera novedad la coordinación entre las escuelas de arquitectura de Sevilla y Málaga, así como entre las Universidades de ambas ciudades. Se trata de un proyecto pionero nunca propuesto en el marco andaluz, compuesto por un comité científico, un cuadro de profesores y un programa docente únicos para ambas sedes. No sin esfuerzo, es el profesorado el que se desplaza entre ambos emplazamientos para, a través de la docencia, establecer una conexión y conseguir una coordinación interprovincial entre dos centros educativos con inquietudes compartidas. Finalmente, es el interés conjunto por la relación entre fotografía y arquitectura, el que ha motivado el desarrollo por primera vez en Andalucía de un programa educativo de carácter autonómico que aboga directamente por la colaboración interuniversitaria y por el desarrollo de una investigación y una formación coordinadas y basadas en el conocimiento.

Palabras clave: *fotografía, arquitectura, ideas, narración, descarte*

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

1. Introducción

El pasado curso escolar 2015-16, dos grupos de trabajo integrados por miembros pertenecientes a la Universidad de Sevilla y a la Universidad de Málaga, prepararon y desarrollaron en sus respectivas sedes sendos cursos cortos de Extensión Universitaria -3,5 créditos- con temática similar, con un carácter teórico-práctico y enfocados a la vinculación entre fotografía y arquitectura (denominados respectivamente, *Visiones arquitectónicas de la Fotografía*-Sevilla y *Fundamentos de Arquitectura y Fotografía*-Málaga). Animados por la buena acogida y los resultados obtenidos, nació un intento por aunar esfuerzos y crear un programa y equipo común de trabajo de carácter territorial, que pudiera ser impartido en ambas sedes.

Y así, en este curso 2016-17 recien terminado, se ha desarrollado –con satisfactorios resultados- un Curso de Formación Contínua de 7 créditos, denominado *Fundamentos de Fotografía y Arquitectura*, y cuyo desarrollo y resultados suponen el objeto esencial de esta comunicación, que pasaremos a desarrollar en los apartados siguientes. Pero la historia no acaba aquí, pues para el curso que nos ocupa 2017-18, y animados por los resultados obtenidos, está previsto ofertar en ambas sedes un Curso de Experto en *Fotografía y Arquitectura,* de 15 créditos, como un paso intermedio más en el camino hacia el objetivo final, que no puede ser otro que la creación de un Máster Propio en Fotografía y Arquitectura (60 créditos), de marcado carácter y ámbito andaluz, pero con destacada presencia internacional.

El curso *Fundamentos de Fotografía y Arquitectura,* en el que se centrará esta comunicación, tuvo carácter presencial y contenido teórico-práctico, primando este segundo carácter frente al primero. Se desarrolló a lo largo del segundo cuatrimestre, en 16 sesiones de tarde –una por semana-, de 4/5 horas de duración cada una, hasta alcanzar las 70 horas presenciales. La estructura docente se desarrolla en base a 4 módulos, de los cuales dos son teóricos (29 %); y los otros dos de carácter práctico (71%). Los módulos compartieron su presencia -generalmente dos por sesión- a lo largo del curso, alternándose de forma cronológica los contenidos teóricos con los prácticos y los técnicos, evitando con ello la monotonía y la concentración de temáticas o actividades.

La estructura organizativa, el comité científico y el cuadro de profesores fue único, si bien el curso se impartió de forma independiente en las sedes de las ETS Arquitectura de Sevilla y Málaga, en días consecutivos (miércoles y jueves respectivamente, en horario de tarde). De este modo, fueron los profesores -y no los alumnos- los que se desplazaron, pudiendo admitir el cupo máximo de alumnos ofertado en cada una de las sedes, aunque finalmente sólo se alcanzaron 10 y 9 alumnos respectivamente.

La estructura docente se desarrolló a lo largo de 4 módulos, de los cuales dos fueron teóricos (29 % horas lectivas); y otros dos fueron de carácter práctico (71%). Los módulos fueron compartiendo su presencia -generalmente dos por sesión- a lo largo del curso, alternándose de forma cronológica los contenidos teóricos con los prácticos y los técnicos, evitando con ello la monotonía y la concentración de temáticas o actividades.

Así, a lo largo del curso el alumno fue adquiriendo conocimientos teóricos sobre historia de la fotografía, autores, lenguaje fotográfico, teoría y técnica de la cámara, que se compaginaron con ejercicios prácticos de forma evolutiva. Las sesiones prácticas, configuradas como talleres, se desarrollaron en lugares de interés al aire libre de ambas ciudades, elegidos por los profesionales de reconocido prestigio –alguno de carácter internacional- que se encargaron de los mismos.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

2. Objetivos

Antes de enumerar los objetivos que perseguíamos con esta experiencia docente no reglada, sería pertinente comenzar por aquellos no deseados, como eran –por ejemplo- adquirir un dominio de la técnica fotográfica o un manejo virtuoso de programas de retoque fotográfico. Entre los buscados estaban, reflejados literalmente así en el programa, los siguientes:

- Introducir nuevos horizontes y ámbitos laborales, tanto para arquitectos como para fotógrafos.

- Dotar al alumno de los conocimientos y técnicas necesarios para realizar todo el proceso propio de un proyecto fotográfico -entendido como un proceso integral que no se limita al instante de la toma y retoque posterior-, desde la planificación y toma fotográfica, hasta la presentación, entrega y exposición final del trabajo, pasando por la postproducción digital y la edición.

- Fomentar una actitud reflexiva en los estudiantes durante el proceso de desarrollo del proyecto fotográfico (*Qué quiero contar y Cómo lo voy a contar*).

- Desarrollar la capacidad crítica del alumno para valorar las imágenes por su calidad, frente a la cantidad que ofrecen a diario medios y redes sociales.

- Defender el poder de la fotografía como medio válido de expresión gráfica, con la que es posible exponer ideas, narraciones y análisis de la arquitectura.

- Iniciarles en las teorías de la composición y el diseño aplicados a la presentación del trabajo fotográfico como poderosa herramienta gráfica de narración, comunicación y representación de las ideas.

- Proveer un corpus teórico de conocimiento en el que convergen ambas materias, fomentando la multidisciplinariedad como forma de aprendizaje especializada para la formación de expertos.

- Mostrar referencias sobre la vinculación histórica entre fotografía y arquitectura, sobre las obras y grandes autores de fotografía de arquitectura, y sobre la construcción de la imagen de la arquitectura moderna a través de la fotografía.

- Evidenciar las similitudes existentes entre los procesos de descarte fotográficos y los procesos de decantación de ideas en el desarrollo del proyecto arquitectónico.

- Potenciar la capacidad creativa del alumno para expresar con la fotografía ideas, narraciones, análisis, de la arquitectura a través de la experimentación en los ejercicios prácticos, de las experiencias transmitidas por docentes y profesionales en las ponencias y del análisis de ejemplos de reconocidos autores en las sesiones teóricas.

- Entender la fotografía como vehículo con el que podemos "hablar". Lo que se dice con fotografías no se puede decir de otra manera. Los alumnos adquirirán, mediante la práctica, conocimientos técnicos que les familiarizarán con el uso de la cámara, la iluminación natural y artificial o la postproducción, y les proveerá de un serio conocimiento de cómo "se expresa" la fotografía. Y, por tanto, de cómo puede trascender la mera captura de imágenes y convertirse en un medio de creación

- Desarrollar un corpus teórico de conocimiento en el que convergen ambas materias, fomentando la multidisciplinariedad como forma de aprendizaje especializada para la formación de expertos.

Por último, se pretendía fomentar la comunicación, la coordinación y el trasvase de información y de conocimiento entre ambas Escuelas de Arquitectura –tan cerca pero a la vez tan lejos- afianzando el trabajo en red como motor de desarrollo autonómico, a la vez que se facilita el intercambio de experiencias entre investigadores y docentes que trabajan en los mismos temas.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

3. Desarrollo de la innovación

En el marco académico de las universidades andaluzas, *Fundamentos de Fotografía y Arquitectura* introduce una primera novedad al pretender la coordinación entre las escuelas de arquitectura de Sevilla y Málaga así como entre las Universidades de ambas ciudades. Se trata de un proyecto pionero que nunca antes se había propuesto en el marco andaluz. Como se ha señalado, existen un comité científico, un cuadro de profesores y un programa docente únicos para ambas sedes. No sin esfuerzo, es el profesorado el que se desplaza entre ambos emplazamientos para, a través de la docencia, establecer una conexión y conseguir una coordinación interprovincial de facto entre dos centros educativos con inquietudes compartidas. Finalmente, es el interés conjunto por la relación entre fotografía y arquitectura, el que ha motivado el desarrollo por primera vez en Andalucía de un programa educativo de carácter autonómico que aboga directamente por la colaboración interuniversitaria y por el desarrollo de una investigación y una formación coordinadas y basadas en el conocimiento.

A pesar del esfuerzo realizado por el profesorado y las insistentes gestiones que ha liderado la dirección del curso, las trabas administrativas han impedido que este primer año pudiese emitirse un reconocimiento conjunto para la formación recibida en ambas sedes, aunque existe una clara intención por parte de ambas universidades de resolver estas dificultadas de cara a la nueva edición que presentamos para el curso 2017-18.

Un segundo aspecto de vital importancia en la concepción del programa *Fundamentos de Fotografía y Arquitectura* desarrollado en el curso 2016-2017 ha consistido en desarrollar un programa que combine la formación teórica por una parte con el ejercicio práctico de la fotografía sobre el terreno por otra, y que además lo haga de forma entrelazada y continua a lo largo del curso. Estos dos bloques, teórico y práctico, habitualmente presentan dinámicas de trabajo muy diferentes y en todo momento nos ha parecido que nuestro programa de estudios debía caracterizarse por una perfecta sincronización entre ellos.

Al tratar un campo de conocimiento tan específico como la vinculación entre fotografía y arquitectura el curso se plantea con un carácter integral. Independientemente del formato y del número de horas –como se ha indicado, empezamos con un cuso de extensión universitaria para pasar a uno de formación continua y actualmente estamos proponiendo un curso de experto– el programa pretende ofrecer a los estudiantes un panorama suficientemente completo y equilibrado sobre las diferentes materias que componen este área de conocimiento.

La formación universitaria habitualmente se caracteriza por su carácter teórico en el que el grueso de la formación se desarrolla en la aulas y en el que los estudiantes adquieren un papel pasivo en el que reciben y acumulan información. Por mucho que se insista en dinamizar el espacio del aula, la formación teórica en muchas ocasiones se dirige de forma inevitable hacia estos modelos educativos. En cambio materias como la fotografía, y especialmente la fotografía enfocada hacia lo arquitectónico, se presentan como un marco inmejorable para introducir nuevas dinámicas de trabajo que incorporan el ejercicio práctico en el marco académico y cuyo carácter experimental no puede transmitirse con un proyector de diapositivas.
El conocimiento histórico, el manejo de programas informáticos, el análisis de referentes, etc. son campos que resultan imprescindibles para la correcta formación del estudiante dentro del programa que hemos diseñado, pero estos deben complementarse con el ejercicio práctico, con un “encuentro” con la realidad durante el periodo de formación y que, desde la experiencia directa se integren en un programa de estudios que aspira a ser integral.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Analizando otros modelos educativos detectamos que es muy habitual que parte de la formación no reglada en fotografía se desarrolle en formato Workshop. Al margen del ámbito académico, desde diferentes centros no universitarios se ofertan programas que fomentan el encuentro entre profesionales y estudiantes de fotografía. Un modelo que durante años ha paliado la ausencia de una formación reglada en fotografía y ha permitido a los fotógrafos ampliar sus conocimientos a partir del intercambio directo con profesionales y con otros aficionados, sirviendo a su vez para tejer redes. Un claro ejemplo lo encontramos en los workshops que desde hace décadas han impartido reconocidos profesionales de la Agencia *Magnum* por todo el territorio nacional, con gran éxito de participación y de resultados.

Este modelo, en cambio, tiene un carácter casi exclusivamente práctico en el que un profesional y un grupo de alumnos conviven de manera intensa durante un corto periodo de tiempo, normalmente de 3 a 5 días, pero en el que apenas hay formación teórica. En *Fundamentos de Fotografía y Arquitectura* hemos querido combinar ambos referentes dentro de un mismo programa. Por una parte una formación académica que incide en el conocimiento reglado con un marcado valor teórico y, por otra, un modelo que se basa en la experiencia y el intercambio de conocimiento donde la inmediatez del ejercicio agudiza la capacidad de resolución de un proyecto fotográfico.

Más allá de que teoría y práctica se alternen dentro del cronograma formativo, hemos puesto especial atención en que el estudiante vaya adquiriendolos conocimientos de manera progresiva de manera que, cuando lleguemos a los tres talleres impartidos por profesionales que se intercalan en el programa, el estudiante pueda afrontarlos con el nivel de conocimiento necesario, tanto en cuestiones culturales como técnicas.

El programa teórico se estructura en torno a tres módulos temáticos:

- Historia y teoría de la fotografía de arquitectura. Grandes autores clásicos.
- Técnica y práctica fotográfica. Miradas cruzadas.
- Visiones contemporáneas, tangencias y exposición.

En el primero de ellos se hace un recorrido por la reciente historia de la fotografía prestando especial atención a aquellos momentos y autores en los que se produce una convergencia entre fotografía y arquitectura.

En el segundo se trabajan la parte técnica tanto en el manejo de cámara como en la edición y retoque utilizando programas informáticos. En este modulo se introducen pequeños ejercicios de clase para poner en práctica los conocimientos impartidos y, de esta manera, adquiere un carácter teórico-práctico.

El tercer módulo pretende situar al estudiante en un contexto actual que le permita comprender y afrontar la realidad del fotógrafo que trabaja la arquitectura, en todas aquellas facetas que oscilan entre la actividad profesional del reportaje de encargo el ejercicio de la práctica en un ámbito artístico.

Los contenidos de estos módulos no se imparten de forma cronológica sino que, igualmente, se ordenan en una estructura entrelazada en la que el estudiante atiende todos estos aspectos casi a diario.

Una vez adquiridos unos conocimientos mínimos en estas facetas, aproximadamente un tercio del tiempo total del curso, se van introduciendo los workshop dentro del programa. Estos se organizan en base a tres temáticas complementarias:

- Arquitectura
- Ciudad
- Paisaje

Esta estructura responde principalmente a dos criterios. Por una parte, una cuestión de escala en la que nos desplazamos del objeto arquitectónico, entendido como un elemento acotado y perfectamente delimitado, hacia

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

el paisaje entendido como el "contexto" en el sentido más amplio del término. Por otra, la manera en la que el estudiante debe enfrentarse con cada una de estas temáticas. En estas tres sesiones dobles transita del registro más o menos riguroso de un elemento que se muestra claramente a través de formas y espacios reconocibles hacia un territorio más extenso como puede ser el de la ciudad, hasta llegar finalmente al más ambiguo de los tres, el paisaje, en el que la mirada no se centra solo en representar lo que ve sino que incorpora la complejidad del paisaje entendido como construcción cultural y en el que debe construir una imagen más personal de su entorno.

En el último tercio del curso la formación teórica se dirige hacia los diferentes formatos de visualización y difusión de la fotografía de arquitectura y que incluye ámbitos tan diversos como el almacenamiento y conservación de archivos fotográficos, el uso de imágenes en el campo editorial o la concepción y diseño de una exposición de fotografía.

Éste último ámbito, el de las exposiciones, adquiere un especial protagonismo dentro del programa porque nuevamente pone de manifiesto la proximidad y la interacción entre fotografía y arquitectura, aunque en esta ocasión se invierten los papeles y las imágenes se transforman en el motivo para la arquitectura.

4. Resultados

Consideramos que la mejor manera de evaluar los resultados obtenidos en el curso Fundamentos de Fotografía y Arquitectura es haciendo referencia al trabajo de los estudiantes, quienes finalmente han aplicado tanto la formación teórica, como la técnica y la práctica en sus propias realizaciones fotográficas dentro de los talleres. Y, dado el carácter del curso, creemos que en este apartado las palabras deben dejar paso a las imágenes.

Por tanto, mostramos a continuación una serie de fotografías realizadas durante los talleres que DuccioMalagamba, Fernando Alda y Jorge Yeregui han impartido en ambas sedes. En concreto el taller de Duccio Malagamba se centro en la temática Arquitectura y trabajaron este tema en la rehabilitación que Guillermo Vázquez Consuegra realiza del Monasterio de la Cartuja en Sevilla y en la biblioteca Manuel Altolaguirre diseñada por CDG Arquitectos en Málaga.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Fig. 1. Ignacio Álvarez Ossorio. Málaga. Biblioteca Manuel Altolaguirre.

Fig. 2. Ignacio Álvarez Ossorio. Málaga. Biblioteca Manuel Altolaguirre.

En el taller de Fernando Alda trabajaron la temática Ciudad (espacio urbano) concentrándose en el campus universitario de Reina Mercedes en Sevilla y en el Muelle 1 del puerto de Málaga.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Fig. 3. Miguel Ángel Rodríguez Romero. Málaga. Muelle 1.

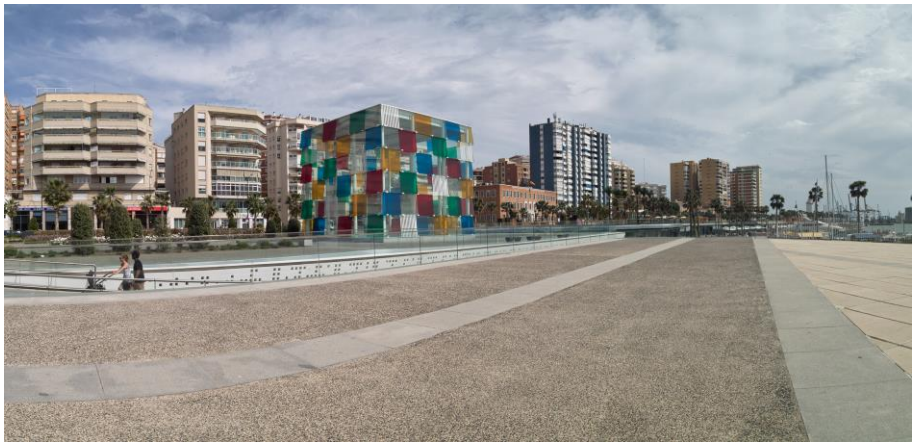


Fig. 4. Javier Gestoso. Málaga. Muelle 1.

Fig. 5. Javier Gestoso. Málaga. Muelle 1.

En el taller de Jorge Yeregi trabajaron la temática Paisaje y se centraron en la conexión entre el paisaje urbano y agrícola a través del río Guadalquivir en Sevilla y en el recorrido litoral que va del Club Náutico *El Candado* hasta la Cala del Moral, en las proximidades de Málaga.

Fig. 6. Candela García Huber. Recorrido litoral. Málaga.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Fig. 7. Candela García Huber. Recorrido litoral. Málaga.

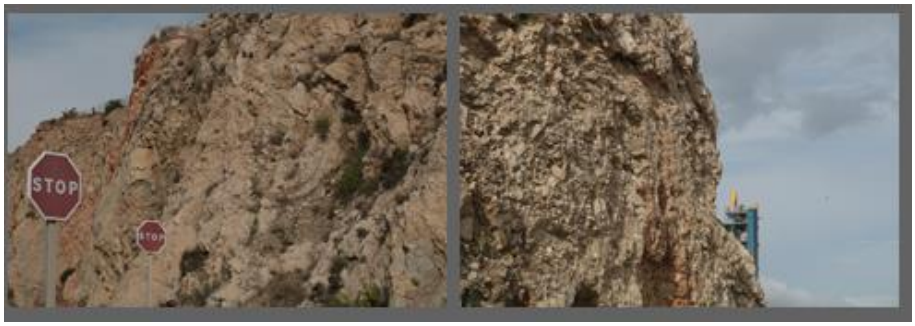


Fig. 8. Candela García Huber. Recorrido litoral. Málaga.

5. Conclusiones

Resultaría incompleto, llegados a este punto, expresar unicamente las impresiones positivas que la dirección del curso –que suscribe este documento- ha tenido una vez finalizado el mismo. Por ello, las completaremos con las recibidas de los alumnos que lo han cursado, y que fueron expresadas por varios alumnos en diversos momentos del curso.

Como primera impresión general, destacar el interés creciente por la materia existente en el ámbito universitario relacionado con la arquitectura, reflejado no tanto en el número de alumnos matriculados, sino en el interés y dedicación mostrado por todos ellos a lo largo del curso. Sin duda, de la estructura general del curso, ya reflejada en diversos apartados de esta comunicación, ha interesado más la práctica que la teoría, razón por la cual en la nueva estructura del que pronto saldrá a la luz, se ha reducido más si cabe la parte teórica en beneficio de nuevos talleres prácticos, no tan extensos en duración como los 3 desarrollados en *Fundamentos*. De los talleres prácticos, los alumnos han destacado la inigualable oportunidad de ver tutorizados y comentados personalmente sus trabajos por verdaderos maestros de la disciplina, como son Duccio Malagamba, Fernando Alda o Jorge Yeregui.

La temática y escala abordada en los talleres ha cumplido los objetivos, pues el alumno ha tenido que enfrentarse, de forma progresiva, primero con arquitecturas dispuestas a modo de pequeña ciudad; en segundo lugar, con trozos dispersos de ciudad inconexa que anuncian el final de lo construido y la periferia cercana; para terminar con la mirada fijada en torno a la periferia no construída del borde oeste de la ciudad, donde lo construído aparece ya lejano.

Nos proponemos como metas para la próxima edición, en el seno del Curso de Experto en *Fotografía y Arquitectura,* ampliar los horizontes laborales para arquitectos y fotógrafos, incidiendo en aspectos como la recuperación, documentación y difusión de archivos fotográficos; el control de la imagen proyectada a la sociedad –a través de los media- por parte de algunos estudios de arquitectura; o la presencia de la fotogrametría aplicada a la arquitectura patrimonial. Si aspiramos a convertirnos en master, debemos comenzar a explorar caminos que proporcionen la más amplia variedad posible de salidas profesionales.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Las razones para seguir creciendo en esta aventuras son, precisamente, los comentarios recibidos de los alumnos, esperando que el boca a boca consiga mantener viva esta llama que nació de forma modesta hace dos años y que espera seguir creciendo con la presencia y el apoyo de los alumnos, verdaderos artífices de todo esto.

6. Referencias

Arquitectura Viva (2013). Modos de ver. Nº 153. Madrid: Arquitectura Viva S.L.

BENTON, Tim (2013). *Le Corbusier. Secret Photographer*. Zurich: Lars Müller Publishers.

BRAU, G. (2017). *Visión fotográfica y lenguaje visual*. Madrid: Terra Natio.

COLOMINA, B. (2010). *Privacidad y publicidad. La arquitectura moderna como medio de comunicación de masas*. Ed. en castellano. Murcia: Colegio de Arquitectos de Murcia.

FONTCUBERTA, J. (1997). *El beso de Judas. Fotografía y Verdad*. Barcelona: Gustavo Gili.

GARCIA CLARIANA, I. (2015). "Cuestiones de (Re) presentación. Fotografía y álbumes en la arquitectura de Fernando Moreno Barberá" en *Fotografía y arquitectura moderna. Contextos, protagonistas y relatos desde España*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, col. arquia/temas núm. 39.

JARDÍ, E. *(2012). Pensar con imágenes*. Barcelona*:* Gustavo Gili.

LÓPEZ, A. (2011). *La mirada atenta*. Sevilla: IUACC. Universidad de Sevilla.

LÓPEZ-RIVERA, J. (2015). *Fotografía y arquitectura modernas. 1925-1939. Andalucía. Margaret Michaelis*. Sevilla: Universidad de Sevilla y Junta de Andalucía, col. Kora Nº 28.

MARINA, José A..(2006). *Teoría de la inteligencia creadora*. Barcelona: Anagrama.

MARINA, J. (2014). "Mal visto, mal dicho", en Bergera, I., S. Lampreave, R. (Eds.), III Jornada de Arquitectura y Fotografía 2013. Zaragoza: Diputación de Zaragoza y Universidad de Zaragoza.

SERRATS, E. (2011). "Sin tectura ni grafía: arquitectura y fotografía", en Bergera, I., S. Lampreave, R. (Eds.), I Jornada de Arquitectura y Fotografía 2011. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.

SONTAG, S. (1981). *Sobre la fotografía.* Barcelona: Edhasa.

WARBURG, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Tres Cantos: Akal.

ZABALBEASCOA, A. (2015). "¿Qué retrata quien fotografía arquitectura?" en Bergera, I., S. Lampreave, R. (Eds.), IV Jornada de Arquitectura y Fotografía 2014. Zaragoza: Diputación de Zaragoza y Universidad de Zaragoza.

ZUMTHOR, P. (2006). *Atmósferas, entornos arquitectónicos, las cosas a mi alrededor.* Barcelona: Gustavo Gili.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE FOTOGRAFÍA

Congreso Internacional sobre Fotografía
UPV, 5 y 6 octubre 2017

Doi: http://dx.doi.org/10.4995/CIFo17.2017.7168
ISBN: 978-84-9048-604-7

Imágenes, libros, diálogos. Experiencias en la enseñanza de la Historia de la Fotografía en un Grado de Historia del Arte

Juan Albarrán Diego[a], Olga Fernández López[b]
[a] Departamento de Historia y Teoría del Arte, Universidad Autónoma de Madrid, juan.albarran@uam.es [b] Departamento de Historia y Teoría del Arte, Universidad Autónoma de Madrid, olga.fernandez.lopez@uam.es

Abstract
In this paper we aim to reflect on some teaching experiences developed in the course History and Theory of Photography, that is taken by the students in the second year of the Degree in History of Art at the Universidad Autónoma de Madrid. The referred practices have as their main objectives to highlight the materials aspects of photography, to think on its discursive fields, to explore its centrality as a theoretical object and to foster a critical and dialogical attitude in the classroom.
Keywords: *exhibition, dialogue, history of art, history of photography, photobook, photography, teaching practice*

Resumen
En este texto pretendemos reflexionar acerca de algunas experiencias docentes desarrolladas en la asignatura Historia y Teoría de la Fotografía, enmarcada en el segundo curso del Grado de Historia del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid. Las prácticas aquí referidas tienen como objetivo principal incidir en los aspectos materiales de la fotografía, reflexionar sobre sus ámbitos discursivos, explorar su centralidad como objeto teórico y potenciar una actitud crítica y dialógica en el aula.
Palabras clave: *exposición, diálogo, fotografía, fotolibro, historia del arte, historia de la fotografía, práctica docente*

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

1. Introducción: contexto, objetivos y metodología

El objetivo de este texto es compartir una serie de reflexiones acerca de algunas experiencias docentes desarrolladas en la asignatura Historia y Teoría de la Fotografía, enmarcada en el segundo curso del Grado de Historia del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid. Hemos impartido esta asignatura en varias ocasiones durante los últimos cursos académicos sobre un temario común que nos permitía, desde planteamientos y desarrollos diferentes, intercambiar problemas e impresiones. Nuestra práctica docente está condicionada por el contexto académico de la asignatura: una titulación en que la existen otras materias asentadas en la contemporaneidad en las que también se trabajan contenidos relacionados con la fotografía, siempre desde una perspectiva histórico-téorica. Estas asignaturas son Creación, industria y cultura de masas (primer curso), Artes visuales en el mundo contemporáneo (primer curso), Origen y desarrollo de las vanguardias (tercer curso), Arte desde 1945 (tercer curso) y Prácticas artísticas y audiovisuales en la actualidad (cuarto curso).

El Departamento de Historia y Teoría del Arte de la UAM fue pionero en la introducción de la materia de Historia de la Fotografía en el plan de estudios de la Licenciatura en Historia del Arte, primero como optativa, en el plan que siguió al Real Decreto 1449/1990 de 26 de octubre de 1990, y después como obligatoria. La asignatura comenzó a impartirse en el curso 1995-1996, no sin las reticencias de algunos sectores del profesorado del departamento. En la última modificación del Grado en Historia del Arte, que entró en vigor en el curso 2015-2016, la asignatura pasó a denominarse Historia y Teoría de la Fotografía, decisión tomada por la comisión de modificación del grado y cuyo objetivo era orientar la docencia hacia un territorio teórico, además del histórico. Esto mismo sucedió en la asignatura Historia y Teoría del Cine.

El perfil de nuestro alumnado es muy diverso, por lo que es difícil tratar de definirlo. Dos grupos de estudiantes (210 y 220) cursan cada año esta asignatura y la dinámica de trabajo que se desarrolla en cada grupo es diferente. Ahora bien, es posible detectar algunos cuestiones recurrentes derivadas de las dinámicas docentes que predominan en la educación secundaria, de los tópicos a propósito del arte extendidos en la sociedad y, en menor medida, de las aproximaciones a la historia del arte desarrolladas en otras asignaturas del grado. Entre ellas, podríamos señalar la tendencia a entender ésta como una sucesión lineal de estilos, la centralidad de la figura del autor, la concepción del arte como una práctica vinculada a unas habilidades técnicas concretas (virtuosismo) y a unas cualidades intelectuales abstractas (genialidad), los prejuicios sobre la artisticidad de la fotografía y la carencia de una actitud crítica ante la imagen. Partimos, por tanto, de la conciencia de esos problemas, pero también de las potencialidades inherentes a la heterogeneidad de los grupos y de las aptitudes de los/las estudiantes —cuya media de edad ronda los veinte años— en lo referido a su creatividad, habilidades relacionales, capacidad de trabajo, dominio de las nuevas tecnologías y familiaridad con la imagen fotográfica.

Por otra parte, nuestra práctica docente también está vinculada a nuestros intereses como investigadores en el campo de la historia del arte contemporáneo. Nos hemos aproximado a la fotografía como un campo de trabajo en el que se planteaban problemas de primer orden para la Historia y la Teoría del Arte, como los referidos a la materialidad y reproductibilidad de la imagen, la disolución de la autoría, la transformación de los modos de patrimonialización del objeto artístico, la

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

negociación de las representaciones de los sujetos o la reescritura de los relatos de la contemporaneidad. Estas cuestiones atraviesan un temario abierto a las interpretaciones, intereses y modos de trabajo de cada uno de los docentes que se han encargado de la asignatura en los últimos cursos, nosotros mismos y nuestro compañero Luis Fernández Colorado. Con ligeras modificaciones, el programa desarrollado es el siguiente:

1. Sobre la(s) invención(es) del medio fotográfico
2. Fotografía y arte: en torno al Pictorialismo
3. La imagen del otro
4. El estilo documental
5. Ámbitos discursivos: archivo, museo y página impresa
6. Fotografía y (anti)arte: vanguardias
7. El paradigma del instante decisivo y su superación
8. Fotografía y arte contemporáneo
9. La fotografía en la era digital

El temario tiene una cierta orientación cronológica —desde los orígenes a la era digital— que, sin embargo, se quiebra constantemente, pues cada tema da pie a lecturas transversales que recorren la historia de la fotografía. Teniendo en cuenta la titulación en la que se encuadra la asignatura, resulta inevitable que una de sus líneas de trabajo se asiente sobre las fricciones fotografía/arte que se han sucedido, con más o menos intensidad, desde el nacimiento del medio.

A continuación nos referiremos a algunas actividades prácticas que hemos diseñado con el objetivo de desarrollar las competencias recogidas en la guía docente de la asignatura y que, nos gustaría pensar, contribuyen a paliar algunos de los problemas señalados más arriba. Este conjunto de actividades es fruto de la distribución de clases del grado: cada semana, en cada asignatura, se imparten dos horas de clases magistrales teóricas y una hora de prácticas en la que el grupo se divide en dos. La existencia de esta hora semanal, en la que es possible trabajar con un grupo reducido (media clase, unos veinte estudiantes) facilita la realización de actividades ligadas al temario en las que la participación de los alumnos constituye un elemento fundamental. Hay que tener en cuenta que hablamos de la formación de futuros historiadores del arte y de la cultura visual —con perfiles e intereses muy dispares, claro está—, y no de estudiantes de Bellas Artes o Comunicación Audiovisual. Para los estudiantes de Historia del Arte, la enseñanza suele basarse en presentaciones de imágenes digitalizadas y proyectadas. Sin renunciar a ese método, en nuestro caso, otorgamos el mismo peso al trabajo teórico-práctico a partir de textos clave, que se leen, ponen en común y discuten, que al desarrollo de ejercicios dialógicos, performativos y creativos, en los que, entre otros aspectos, se incide en la materialidad de la fotografía, sus ámbitos discursivos y su centralidad como objeto teórico.

2. Imágenes (y palabras)

Uno de nuestros objetivos es conectar algunos conceptos claves de la teoría fotográfica con imágenes concretas, con el fin de que los alumnos adquieran un vocabulario básico del campo de estudio que puedan emplear en sus trabajos de clase. Entre otros conceptos se analizan: aura, inconsciente óptico,

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

pulsión escópica, índice, instante decisivo, *studium* y *punctum* o belleza convulsa. Para acercarnos a las fuentes originales, los estudiantes leen los textos claves de André Breton y Roland Barthes en torno a los conceptos de "belleza convulsa" y "punctum". En relación a "punctum", en su casa debían buscar fotografías que pudieran ser analizadas o comentadas mediante este concepto. A la sesión de trabajo práctico en el aula, cada estudiante llevaba un breve texto en el que explicaba por qué la imagen elegida podría leerse desde el ensayo. La práctica se completaba con una puesta en común y discusión de las imágenes propuestas. El ejercicio nos ayudó a detectar las dificultades que los estudiantes encontraban para comprender conceptos abstractos. En otra variante de la práctica, durante la clase, los estudiantes se dividían en pequeños grupos y buscaban en sus ordeandores portátiles o dispositivos móviles imágenes que se correspondiesen con el concepto de "belleza convulsa" y la enviaban por correo. Una vez proyectada en clase, cada grupo explicaba a sus compañeros en qué medida la imagen seleccionada encajaba o no en la definición del concepto.

En otra práctica también orientada hacia la puesta en relación de imágenes y textos, primero se proyectaba la película *La jetée* (Chris Marker), una obra donde la narración se desarrolla a partir de la sucesión de fotografías. Este procedimiento se comenta con los alumnos en clase. Posteriormente se proyecta una fotografía que funciona como un "mapa mudo" y que se cuelga en el campus virtual (moodle). Se pedía a cada estudiante que redacte en su casa una pequeña narración a partir de la imagen. Todas las narraciones, muy distintas entre sí, deben ser leídas y pueden ser comentadas (en el foro virtual) por el resto de compañeros. El ejercicio permite reflexionar acerca de la narratividad de las fotografías en un momento histórico en el que se trata de superar el paradigma del instante decisivo a partir de los años setenta. Al mismo tiempo, la práctica evidencia las contaminaciones ficcionales provenientes del cine y la TV a la hora de leer imágenes fotográficas.

Una de las hipótesis de partida que sustenta nuestro trabajo con los estudiantes pasa por asumir que los significados de las fotografías dependen de sus contextos de circulación y recepción. En ese sentido, nos parece importante trabajar en torno a los principales espacios de legitimación y signficación de la fotografía como arte: exposiciones, colecciones y libros. En los últimos años, hemos podido visitar con nuestros estudiantes algunas exposiciones, dentro y fuera de Madrid, entre las que podríamos destacar *Ellen Kooi. Undertones* (Centro de Arte de Alcobendas, noviembre de 2014), *Fotos & Libros. España, 1907-1977* (Museo Reina Sofía, ocubre de 2014), *Mujeres fotógrafas en la Colección del IVAM* (IVAM, abril de 2014) o *Miguel Trillo. Doble exposición* (CA2M, septiembre de 2017). También hemos visitado, en esas mismas salidas programadas, los almacenes en los que se conservan las colecciones de varias instituciones (IVAM, Centro de Arte de Alcobendas, CA2M). Gracias a esa experiencia hemos podido discutir *in situ* propuestas curatoriales —discursos, montajes—, en ocasiones acompañados de responsables de las instituciones —Rocío Robles, Museo Reina Sofía; Ana Peláez y José María Díaz Maroto, Centro de Arte de Alcobendas; María Asunción Lizarazu, CA2M—, y conocer de primera mano los problemas de conservación de la fotografía.

3. Libros

Hay que tener en cuenta que nuestro alumnado —casi todos ellos, nativos digitales— tiende a olvidar los problemas inherentes a la materialidad de la imagen fotográfica. Las imágenes que consumen de

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

manera habitual circulan por la red y se proyectan en las pantallas de sus teléfonos móviles u ordenadores. Hablamos de una generación que apenas ha leído periódicos o revistas en papel. Para nosotros es importante que los estudiantes comprendan que la fotografía no es sólo un imagen líquida, sino que también es —o ha sido— un objeto, que tiene una materialidad, que puede degradarse por un problema de conservación o que puede tocarse impresa en un libro o una revista ilustrada.

Uno de los ámbitos privilegiados para la difusión de proyectos fotográficos hoy es el fotolibro. El formato nos interesa no sólo por su actualidad, sino porque nos permite manipular un objeto fotográfico: de alguna manera, hojeando un fotolibro estamos tocando fotografías, experimentamos de una forma no exclusivamente visual un conjunto de imágenes que tienen un sentido como tal. Por otra parte, algunos de los proyectos que marcaron un hito en la historia del medio se difundieron en forma de fotolibros. Así, pensamos una actividad práctica que pudiese implicar a un grupo amplio de estudiantes en el análisis, discusión y exposición de fotolibros. Para ello, dividimos al grupo en varios subgrupos, tantos como libros van a ser analizados —entre 6 y 8, en nuestro caso—. Los libros con los que habitualmente trabajamos son los siguientes: Walker Evans, *American Photographs* (1938), Edward Steichen, *The Family of Man* (1955), Robert Frank, *The Americans* (1958), Miguel Delibes y Ramón Masats, *Viejas historias de Castilla La Vieja*, (1964), Mario Vargas Llosa y Xavier Miserachs, *Los Cachorros* (1967), Richard Billingham, *Ray's a Laugh* (1996), Alex Rivera, *In Amorica. East to West* (2010) y Alvaro Deprit, *Suspension* (2014)[1].

Con esta selección, tratamos de cubrir un arco importante de la historia de la fotografía, desde los años cuarenta hasta la actualidad, incorporando a su vez aportaciones provenientes del contexto español. Cada subgrupo de alumnos recibe un libro acompañado de una ficha que contiene una información muy somera sobre el mismo y unas preguntas en torno a las cuales deben trabajar en equipo durante una hora. Estas son las preguntas tipo, comunes a todos los fotolibros:

1. ¿Cuál es el nexo que articula las imágenes como conjunto?
2. ¿Cuentan las imágenes una "historia", construyen una "narración"?, ¿de qué tipo?
3. ¿Qué tipo de imagen predomina en términos formales?, ¿planos generales o primeros planos?, ¿qué formato (vertical u horizontal)?, ¿qué encuadre o punto de vista (frontal, oblicuo, picado, contrapicado)?, ¿qué tipo de composición?, ¿puede localizarse una constante formal o simbólica en el uso de la luz?, ¿ocupan las fotografías toda la página o sólo una parte de la misma…?
4. ¿Qué relación podría establecerse entre estos elementos formales y el contenido o sentido del conjunto? ¿Cómo se relacionaría la "estética" de las imágenes con el concepto (si es que existe) que subyace al proyecto?

[1] Se utilizan las siguientes ediciones: Walker Evans, *American Photographs*, Nueva York, MOMA, 1938 (edición conmemorativa del 75 aniversario Tate / MOMA, 2013); Edward Steichen, *The Family of Man*, Nueva York, MOMA, 1955 (12ª reimpresión de la edición conmemorativa del 30 aniversario, 1985); Robert Frank, *The Americans*, París, Robert Delpire, 1958 (reedición de Steidl, 2008); Miguel Delibes / Ramón Masats, *Viejas historias de Castilla La Vieja*, Barcelona, Lumen, colección Palabra e Imagen, 1964 (reedición de La Fábrica, 2010); Mario Vargas Llosa / Xavier Miserachs, *Los Cachorros*, Barcelona, Lumen, colección Palabra e Imagen, 1967 (reedición de La Fábrica, 2010); Richard Billingham, *Ray's a Laugh*, Zurich, Scalo, 1996 (reedición de Errata Editions, 2014); Alex Rivera, *In Amorica. East to West*, 2010 (autoedición); Alvaro Deprit, *Suspension*, Rotterdam, Viewbook, 2014.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Durante la segunda hora de la práctica, cada subgrupo comparte con el resto de la clase los resultados de su análisis. Para ello, presentan el libro ante una cámara que proyecta su imagen —las páginas seleccionadas para ilustrar un argumento, una observación— sobre una pantalla. Es decir, las conclusiones a las que cada grupo ha llegado a partir de las preguntas planteadas deben apoyarse siempre en el fotolibro trabajado. De algún modo, la clase se convierte en una pequeña historia del fotolibro construida por los propios alumnos desde su trabajo colectivo.

4. Diálogos

La retirada relativa del profesor con el objetivo de ceder el protagonismo a los estudiantes en la elaboración de las sesiones prácticas es también la tónica en las clases dedicadas a la discusión de textos. Al inicio del curso académico, proponemos una serie de lecturas obligatorias de autores claves en el campo. Aunque la nómina cambia cada año, cabe reseñar la recurrencia de John Tagg, Martha Rosler, Victor Burgin, Allan Sekula, Christopher Phillips, Jeff Wall, Geoffrey Batchen, Ariella Azoulay, Hasan López, Víctor del Río o Joan Fontcuberta. Las lecturas que facilitamos al inicio de cada curso están disponibles en el moodle de la UAM, pero además los alumnos tienen acceso a través de dropbox a un "reader", un compendio de lecturas, que recopiló el profesor Fernández Colorado y que cuenta con 80 textos divididos en los 9 bloques del temario. Los estudiantes tienen a su disposición en pdf esa amplia bibliografía, aunque las lecturas obligatorias se limiten a 7.

Con estas 7 lecturas se diseña un calendario para trabajar aproximadamente un texto cada dos semanas. Cada grupo se divide previamente en subgrupos de 2-4 estudiantes. A cada subgrupo, a su vez, se le asigna una de las lecturas, de modo que deben presentar el texto y conducir una discusión en torno a la misma con el resto de sus compañeros, que, se supone, han trabajado también la lectura. Esta actividad, habitual en nuestros contextos académicos, mantiene, a nuestro entender, varias posibilidades de aprendizaje. En primer lugar, motiva una lectura detenida de textos básicos en la Historia de la Fotografía, pero también fomenta el trabajo colaborativo, mejora la capacidad de exponer ideas complejas y, sobre todo, fomenta el diálogo entre los estudiantes, que se sienten capaces de producir los contenidos de la asignatura. Las formas de presentar y debatir esos textos son siempre muy diversas. En esas sesiones resulta evidente el interés de lxs estudiantes por traer al presente los problemas que subyacen a las lecturas, tales como Tagg y las sociedades de control, Rosler y las imágenes de los refugiados o Fontcuberta y las redes sociales, lo cual resulta siempre estimulante y consigue vincular contenidos históricos con temas de actualidad.

La voluntad dialógica que impulsa nuestra práctica —al margen de cuáles sean sus desarrollos y resultados, no siempre satisfactorios— no se limita a los agentes implicados en la docencia —estudiantes / profesores—, sino que también hemos tratado de extenderla a otros especialistas en la materia. Ese es el principal objetivo del seminario anual *Políticas de la (no)imagen,* que pusimos en marcha en el curso académico 2013-2014 junto a la investigadora Inés Plasencia y que este año alcanza su cuarta edición. Invitando a artistas, historiadores y teóricos a intervenir en nuestro contexto académico queremos profundizar en algunos problemas que nos interesan como investigadores y docentes. El público de esta actividad está conformado, principalmente, por nuestros estudiantes de

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Historia y Teoría de la Fotografía, aunque también por algunos alumnos de máster y doctorado interesandos en el tema. Los títulos de los tres seminarios desarrollados hasta el momento han sido *Una aproximación a las teorías y prácticas fotográficas de la contemporaneidad*, *Fotografía y violencia política* y *Desaparición, duelo y representación*[2].

En estos encuentros nuestros estudiantes han tenido la oportunidad de conocer de primera mano las investigaciones de reconocidos especialistas en el campo que han compartido con nosotros aportaciones que ampliaban en varias direcciones los contenidos del temario de la asignatura. En nuestra opinión, sus conferencias constituyen, además, modelos de trabajo. Es decir, un joven estudiante, que tiene que enfrentarse en el marco de ésta y otras materias a la redacción de un pequeño trabajo de investigación y que pronto, en cuarto curso, tendrá que producir un Trabajo de fin de grado, puede encontrar en las presentaciones de los participantes en nuestro seminario formas de trabajo —documentación, argumentación, exposición— que emular, y no solo contenidos, datos e ideas más o menos provechosos.

Con el objetivo de obtener un retorno crítico de los estudiantes, les pedimos que nos entreguen una breve memoria del seminario en la que traten de poner en relación las distintas intervenciones que lo integran. Muy pocos son capaces de trazar vínculos entre las conferencias de los especialistas convocados, lo cual no solo visibiliza problemas de comprensión y redacción por su parte, sino también —debemos admitir— nuestra falta de coherencia discursiva en la coordinación de algunos de estos seminarios.

5. Conclusiones

Nos gustaría pensar que las experiencias a las que nos hemos referido contribuyen a paliar algunos de los problemas señalados en la introducción. Nuestra práctica docente no sigue una línea de trabajo sistemática. Localizamos problemas, los discutimos y desarrollamos actividades prácticas de una manera un tanto intuitiva, asumiendo el riesgo que conlleva toda experimentación y la responsabilidad inherente al trabajo en un espacio de educación superior muy cambiante. Creemos que las actividades que desarrollamos en la asignatura de Historia y Teoría de la Fotografía nos han ayudado a detectar carencias en las dinámicas educativas y en nuestra propia práctica cotidiana y nos ayudan a seguir pensando en al fotografía como un campo de trabajo idóneo en el que repensar cuestiones que atañen a la unicidad de la obra de arte, al concepto de autoría y a la construcción misma de nuestra disciplina.

[2] El primero de estos seminarios (13 y 14 de noviembre de 2014, http://arteuam.com/?p=5737) tuvo un carácter introductorio y llevaba por subtítulo *Una aproximación a las teorías y prácticas fotográficas de la contemporaneidad*. En él participaron, Rocío Robles, María Rosón, Alicia Fuentes, Mar Alberruche, Lidia Mateo, Beatriz de las Heras, Hasán López, Inés Plasencia y Jürg Schneider, divididos en tres mesas. El II Seminario (10 y 11 de diciembre de 2015, http://arteuam.com/?p=6926) tenía como tema *Fotografía y violencia política*, y contó con aportaciones de Víctor del Río, Álvaro Minguito, Víctor Mora, Aula de Teatro UAM, Simon Njami y Suset Sánchez. Por último en el III Seminario, el último celebrado hasta la fecha, *Desaparición, duelo y representación* (1 de diciembre de 2016, http://arteuam.com/?p=7451), participaron Victoria Falcó, Arturo Soto, José S Gutiérrez y Carolina Meloni.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Al mismo tiempo, entendemos que la orientación que tratamos de dar a la materia rompe con la verticalidad y unidireccionalidad que predomina no sólo en las enseñanzas de Historia del Arte, sino en la universidad en general. Nuestro principal objetivo seguirá siendo fomentar entre nuestros estudiantes una actitud de desconfianza —reserva, distanciamiento— con respecto a la imagen que, hoy, se demuestra más necesaria que nunca, lo cual sólo es posible desde la visibilización de los marcos de la dotan de significado. Por supuesto, hay un amplio margen de mejora en lo tocante a las prácticas aquí referidas, no siempre productivas y que, como es lógico, no funcionan del mismo modo en todos los grupos, pero también en cuanto a nuestros métodos de evaluación o a la enseñanza de aspectos técnicos.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE FOTOGRAFÍA

Congreso Internacional sobre Fotografía
UPV, 5 y 6 octubre 2017

Doi: http://dx.doi.org/10.4995/CIFo17.2017.7191
ISBN: 978-84-9048-604-7

Nuevas Narrativas Digitales en la Educación y Práctica artística para una sociedad 3.0.

Tomás Zarza Núñez

Universidad Rey Juan Carlos. tomaszarza@urjc.es

Abstract

This article aims to show how technology and digital culture affects artistic practices in relation to the representation of the real and social construction in a different way than we were accustomed in the analogue era. For this we will help of some experiments carried out with the students of Digital Image of the Degrees of Fine Arts and Integral Design at Rey Juan Carlos University.

Keywords: *Postfotography, cinemagraphs, Gift, Glitch, education 3.0, digital narratives, New Artistic Practices, microblogging,*

Resumen

El presente artículo pretende mostrar cómo la tecnología y la cultura digital afecta a las prácticas artísticas en su relación con la representación de lo real y la construcción social de una manera distinta a como estábamos acostumbrados en la era analógica. Para ello nos ayudaremos de algunas experiencias llevadas a cabo con los estudiantes de Imagen Digital de los Grados de Bellas Artes y Diseño Integral de la Universidad Rey Juan Carlos.

Palabras clave: *, Postfotografía, cinemagraphs, Gift, Glitch, educación 3.0, narrativas digitales, Nuevas prácticas artísticas, microblogging*

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Introducción

Los estudios y prácticas artíticas han establecido desde siempre una estrecha relación de colaboración y sospecha con las tecnologías de cada época. Una alianza inestable situada siempre entre la razón y la emoción, que sin lugar a dudas, interviene en los procesos de representación de los individuos, influyendo en los modos de la construcción identitaria y cultural.

La cuarta revolución industrial, aplaudida ciegamente por las generaciones de los más jóvenes, ha impuesto un régimen que nos ha inundado de artefactos digitales. Esta nueva era tecnológica ha acelerado el estertor del mundo análógico de finales del siglo XX lanzándonos a terrenos desconocidos y transformando conceptos tradicionales del arte como la memoria, la identidad, el tiempo y el espacio en una suerte de estados gaseosos…que se reúnen ahora bajo un mismo techo llamado pantalla.

Los modelos de referencia tradicionales se han desplazado de lo real a lo representado y un principio de postverdad está siendo rápidamente aceptado por todos, gracias a la viralidad que aportan las redes sociales. Memoria y olvido son dos variables que generalmente van juntas de la mano, pero que pierden sus estatus en lo digital.

Así *Instagram*, *Pinterest*, y *Tumblr* se erigen ahora como los nuevos modelos de representación desde donde parten muchas de las nuevas prácticas contemporáneas de imagen. Si el artista romántico, decepcionado y harto de tanta racionalidad aplicada al mundo, como nos ilustró Baudelaire se refugió en la naturaleza como lugar íntimo e inespugnable en búsqueda de lo infinito, las prácticas artísticas contemporáneas hacen picnic en esta nueva naturaleza apantallada e hiperconectada que supone internet, con intenciones similares. Y esta necesidad de posicionarse en lo infinito, actualizada al siglo XXI es lo que representa la cultura visual ubícua.

Pero esta búsqueda de la naturaleza infinita en el marco de las redes no está exenta de complicaciones, puesto que la libertad, el anonimato y los lugares comunes que defendía el espacio web en sus orígenes han sido ya colonizados, (Prada, 2015) concentrando el acceso a la información en pocas manos. El control que la tecnología ejerce sobre los individuos en esta sociedad 3.0 nos obliga a establecer unas vigilancias sobre los métodos y prácticas de producción de contenidos, que garanticen el espíritu crítico y la formación de los individuos libres y autónomos. Y es en este punto, donde las universidades jugamos un papel fundamental. La actual sociedad digital ha desdibujado los márgenes en los que artistas y docentes nos movíamos y los viejos conceptos asociados a lo identitario, las memorias individuales y colectivas, así como la representación del tiempo y el espacio se han visto desplazados por la pérdida de los soportes tradicionales en pos de las plataformas en línea.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Esta nueva realidad nos aleja como docentes, del papel transmisor de contenidos y nos obliga como dice Agustín Cuenca (2016) a actuar como sujetos de creación de criterios.

Desde las asignaturas de imagen digital en los Grados de Bellas Artes y Diseño integral de la URJC trabajamos para formar personas creativas capaces de interpretar la avalancha de datos de la sociedad digital. Una sociedad que se virtualiza y se aloja en la sombra de lo real producida por las imágenes; y que necesitará de nuevos profesionales y artistas preparados para traducir los datos, puesto que quien controle la interfaz controlará la nueva narración de lo real y sus representaciones culturales.

Este texto pretende compartir algunas de nuestras experiencias y laboratorio de ideas llevadas a cabo con nuestros estudiantes, con la intención de establecer unos marcos teóricos, así como un decálogo de buenas prácticas que nos ayuden a entender las emergencias de la imagen en la producción artística contemporánea y así encontrar un lugar común que nos haga entender mejor nuestro papel docente en esta sociedad de la cultura visual 3.0 que nos ha tocado vivir.

Objetivos

Nos proponemos aceptar el uso de las herramientas de comunicación y producción de contenidos (móviles y tablets) como utensilios normalizados en la creación artística. Así también el uso de software libre y aplicaciones en línea.

Analizar y cuantificar la influencia de los nuevos repositorios en línea como forma de inspiración contemporánea, en especial la red Pinterest e Instagram.

Creación y uso de redes propias inspirativas que fomenten la cultura colaborativa.

Fomento de las acciones formativas lúdicas, no competitivas.

Facilitar el aprendizaje autonomo (PLE) que permita la formación integral del individuo con el uso y aplicación de las tecnologías y aplicaciones libres a nuestro alcance.

Fomento en su conjunto de la cultura conectada 3.0.

Desarrollo de la innovación

1. Trabajo colaborativo

Aprovechando la disposición de nuestros alumnos para utilizar los entornos multitarea en red como medio de investigación y producción artísitica, aplicamos en las aulas una serie de acciones que favorezcan el autoaprendizaje colaborativo y generen procesos reflexivos compartidos.

Nuestro gran reto es contrarrestrar y dominar el efecto imán que las redes sociales ejercen sobre nuestros estudiantes. Resultan un refugio placentero porque como decía Bauman (2015) “la soledad es la gran amenaza en estos tiempos de individualización y es fácil refugiarse en ellas puesto que no necesitan grandes habilidades sociales”. Un ligero “clic” en “agregar

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

como amigo" es sufiente para extender nuestra red, pero como es evidente, esto no nos enseña a dialogar. De hecho,

> mucha gente usa las redes sociales no para unir, no para ampliar sus horizontes, sino al contrario, para encerrarse en lo que llamo zonas de confort, donde el único sonido que oyen es el eco de su voz, donde lo único que ven son los reflejos de su propia cara. Las redes son muy útiles, dan servicios muy placenteros, pero son una trampa" (Bauman, 2015).

Por lo tanto las nuevas prácticas educativas deben potenciar los valores positivos de las herramientas digitales, en especial, el autoaprendizaje colaborativo, e intentar minimizar los negativos.

Pero no me gustaría que nuestros estudiantes (y compañeros docentes) confundieran el aprendizaje comunitario con lo que Remedios Zafra inteligentemente ha definido como "estado de precariedad crónica" en la que todos producimos "gratuitamente" bajo los efectos de un activismo sobreactuado.

> "La red nos ha convertido a todos en productores creativos, en lugar de pocos que escriben para muchos, hoy somos muchos que escribimos para muchos, todos creamos y distribuimos, con el sueño de convertir afición en trabajo remunerado" Pero ese entusiasmo voluntarista convierte al "trabajador hipermotivado", sea "becario sin sueldo, trabajador precario, colaborador, periodista, investigador en formación o joven conectado" en un perpetuo "precario o aspirante" en competencia continua con sus iguales" (Zafra, R. 2017)

Así pues, estas son algunas de las acciones llevadas a cabo con nuestros estudiantes que favorecen el autoaprendizaje autónomo:

2. Creación de repositorios visuales en línea:

2.1. Muro de ideas en Pinterest

Lo primero que hacemos es elaborar una gran biblioteca pública de imágenes en línea ordenadas según conceptos para que los estudiantes puedan acceder y compartirlas desde una posición crítica. Es una forma de aprendizaje que ayuda a discriminar por conceptos, evitando así, el agotamiento visual y calificador que supone la búsqueda y gestión de imágenes sin ninguna fórmula organizada. No son una base de datos en el sentido exacto de la palabra, pero permiten al docente dirigir los discursos y debates que se generan entorno a la imagen, bajo esas premisas conceptuales que marcan las imágenes. Hemos comenzado por la red *Pinterest* donde se ha colocado una biblioteca de más de 1900 referencias visuales, ordenadas por conceptos que el alumno puede visitar, tomar y compartir segun sus propias decisiones. Son, a nuestro parecer, un instrumento fundamental para ordenar el discurso en el aula y defenderse de las grandes dosis de contaminación visual a la que están expuestos nuestros estudiantes a diario. Lo interesante es que el alumno crea su propio archivo de imágenes, que no solo servirá como alimento de sus prácticas artísticas, sino que formará

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

parte de una inmensa red de bibliotecas compartidas dentro y fuera del aula que trasciende fronteras y culturas gracias a los "158 millones de usuarios que tiene Pinterest a día de hoy". Consulta. *Estadísticas de redes sociales: "Usuarios de Facebook, Instagram, LinkedIn, Twiter, Whatsapp y otros+ infografía".* Consulta. 2 mayo 2017. <http://www.juancmejia.com/marketing-digital/estadisticas-de-redes-sociales-usuarios-de-facebook-instagram-linkedin-twitter-whatsapp-y-otros-infografia/>

Por otro lado, este tipo de acciones potencian la investigación autónoma puesto que son los propios estudiantes quienes construyen sus bases de datos propias con las que elaborar una marco de representación autónomo que sirve no sólo de inspiración, sino de posición crítica. Para extender los efectos contaminantes de esta práctica que busca la colaboración y el trabajo en grupo se les enseñan programas de elaboración de videotutoriales, como *Adobe Camtasia*, y *atube Cacher*, así como otras herramientas de alojamiento que permiten la colaboración e intercambio en línea como *Google drive*, *One drive, Dropbox*, *Mega*, *Wetransfer*, etc.

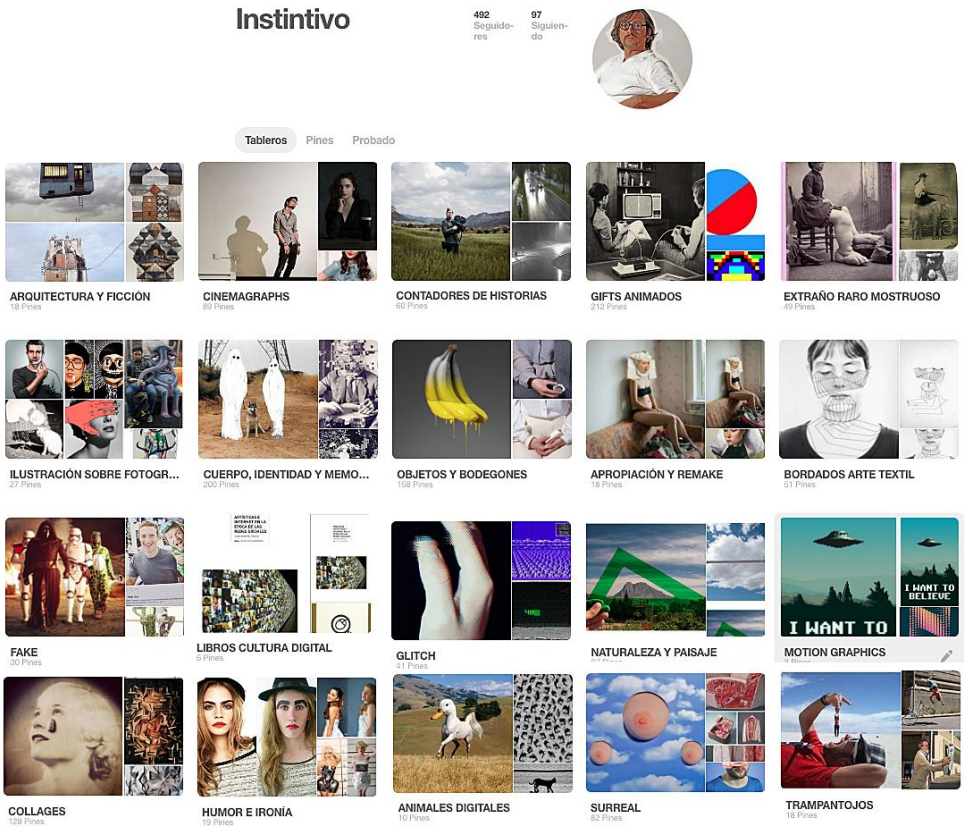


Fig. 1. Repositorio de Pinterest creado como inspiración y centro de recursos para el alumno con más de 1900 referencias.

2.2. Muro de ideas en Instagram

Otros de los grandes repositorios con los que trabajamos es *Instagram*, puesto que publica una media de 80 millones de imágenes al día y se ha convertido en un gigantesco espejo en el

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

que reflejarse. Nació en 2010 y en abril de 2017 ya alcazaba la cifra de 700 millones de usuarios tras ser adquirida por Facebook.
Consulta. <http://cnnespanol.cnn.com/2017/04/26/instagram-llega-a-700-millones-de-usuarios-superara-a-snapchat/>
La forma de publicar se oferta en una serie de servicios variados que la red bautiza como *historias*, *video en vivo* y *mensajes efímeros*, lo que sin duda diversifica la manera en la que nos comunicamos.

> "Hemos logrado que unirse a la comunidad de Instagram, compartir sus experiencias y pasiones y fortalecer las relaciones entre amigos sea más fácil que nunca"
> Consulta. <http://cnnespanol.cnn.com/2017/04/26/instagram-llega-a-700-millones-de-usuarios-superara-a-snapchat/>

Recientemente *Instagram* publicaba que su apliación *historias* registraba 200 millones de usuarios diarios. Si comparamos estas cifras con los "humildes" 200 millones de postales que fueron registrados por la Real Casa de Correos en España en 1940, deberíamos pensar que la relación con las imágenes se hace necesariamente distinta. Y si defendemos la idea de que detrás de una imagen solo existe la sombra de otra, nos encontramos que esta red (y otras) devienen en el nuevo modelo de construcción cultural y visual indiscutible. Hoy mas que nunca para ser, hay que mostrarse, eso confirma nuestra existencia. (Zafra, 2017)

Lo que nos parece interesante a la hora de investigar y poder desarrollar proyectos artísticos es que esta red social permite obtener información estadística que nos informa no solo del número de seguidores, sino de cómo éstos se relacionan con los contenidos ofreciendo un detallado informe de las pautas de conducta de quienes vieron, comentaron y compartieron tus contenidos. Consulta, <https://www.facebook.com/business/help/788388387972460?helpref=faq_content> así hasta 37 items, que suponen una interesante fuente de información para el estudiante.
Existe una página llamada "la ciudad selfie" que aporta un extraordinario trabajo de investigación entorno a 3500 imágenes tomadas en diferentes partes del mundo. El trabajo está coordinado por Lev Manovich y es una buena muestras de cómo utilizar los datos que nos ofrecen las imágenes, más allá de su reflejo estético. Se puede visitar aquí: www.selfiecity.net

Este tipo de prácticas además nos permiten trabajar con los estudiantes sobre lo que se muestra y lo que se oculta para así confrontar discursos tradicionales sobre "intimidad" con el neologismo y concepto contemporáneo "extimidad", ese principio inverso de lo privado que aún siendo ya definido por Lacan hace muchos años, hoy toma fuerza desde otras muchas lecturas. (Tisserón, S, 2003), (Sibila, P. 2014), (Zafra, 2017)
Nuestro repositorio parte del principio digital de que para existir hay que mostrarse, apoyándose en la tecnología y creando/copiando los patrones visuales que nos ofrece. Esta forma de relatar recurre a la tecnología para sacar la psicología fuera de nosotros, y exteriorizarla, como nos recuerda Roberto Cueto, haciendo suyas las ideas de Joe Clark. (2016).

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

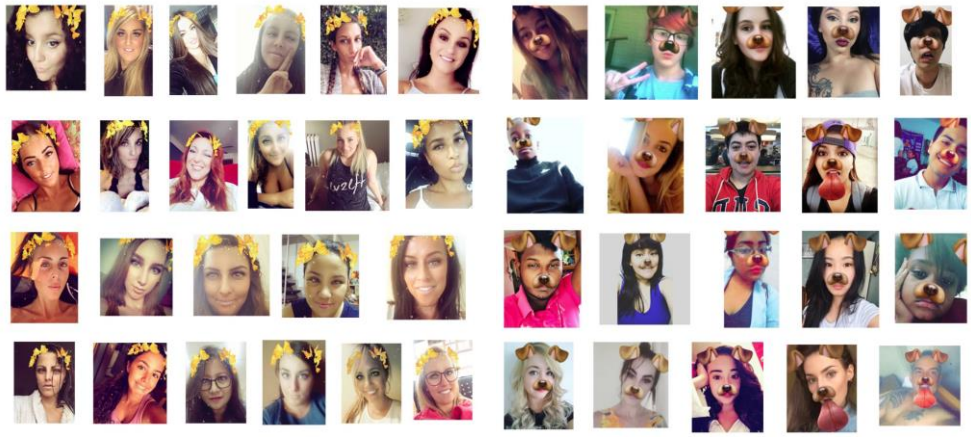


Fig. 2. Capturas de pantalla en Instagrama bajo el hasta #yo y #selfie y posteriormente organizadas por similitud. Josué Díaz Sánchez. 2016

3. Narraciones en línea con WhatsApp

Las generaciones que utilizaron las postales y las carta manuscritas como métodos de comunicación social han calificado la mensajería instantánea como una elemento intrusivo por su ordinaria capacidaz para la invasion de los espacios personales. Es precisamente esa inmediatez y lenguaje común compartido lo que nos interesa de este tipo de mensajerías y así probamos a utilizarlas en nuestras clases rompiendo la dinámica tradicional de profesor-alumno-práctica individual.

El docente elabora un grupo de clase en el que cuelga unas imágenes que servirán como referencia poética, formal o conceptual a partir de las cuales los estudiantes distribuidos en pequeños grupos de 3 personas tendrán que desarrollar un relato visual en el tiempo que dura la clase. (2 horas).

La intención de la práctica busca la interacción entre los integrantes de los grupos, forzando a una negociación para llegar a acuerdos de representación y potenciando la colaboración. Una vez que los integrantes se han puesto de acuerdo sobre la interpretación de la imagen tienen que producir 4-5 imágenes con su móvil o Tablet y mandarlas al muro del grupo creado para la actividad. Además deberán acompañar un pequeño texto que justifique sus decisiones. El resto de compañeros puede añadir comentarios en tiempo real, además de ver lo que otros han hecho.

Para que la práctica ofrezca la mejor calidad de imagen, -técnicamente hablando-, se ofrece una explicación sobre un par de aplicaciones de edición y retoque fotográfico de acceso gratuito que los estudiantes instalan en sus aparatos en el momento justo de la explicación como son *Snapseed* y *Pixlr*.

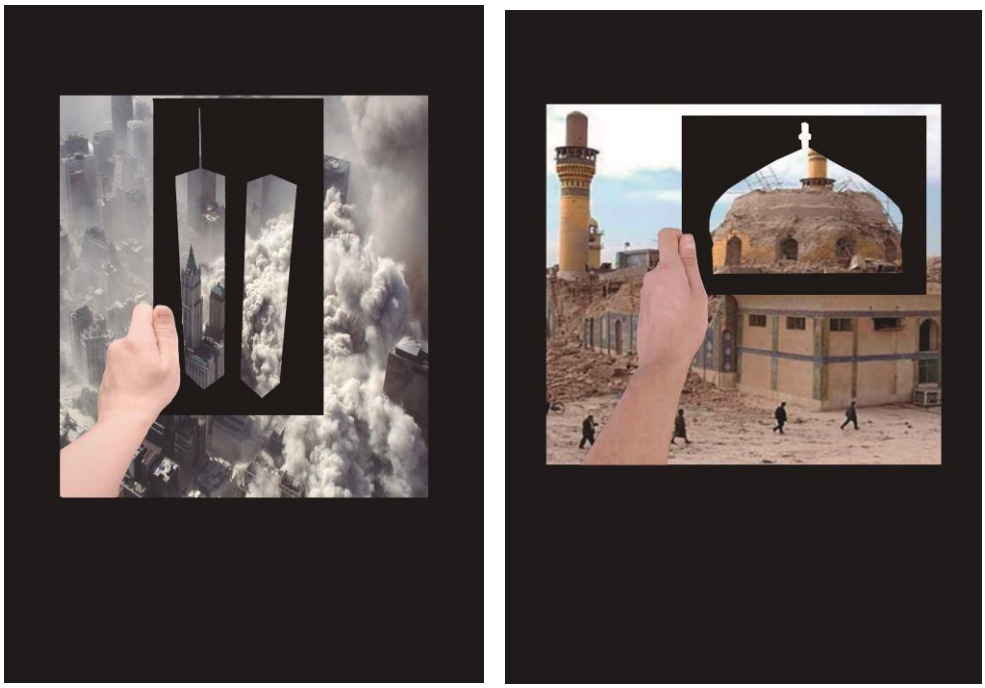
Todo esta puesta en escena establece una atmósfera de emoción y sorpresa que genera empatía y participación al tratarse de un formato de clase desconocido para los estudiantes y docentes.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Fig. 4. (2017), Dominique Sanchez Taylor, María Garzo Jiménez y Daniela Ardanaz

4. Poéticas de la remezcla

La cultura visual omnipresente en la que vivimos nos libera del peso específico que tenían las imagenes a la hora de contarnos y recordarnos. La ubicuidad, la cotidianidad y la transversalidad en sus usos, así como el flujo masivo de datos son el caldo de cultivo para que artistas y docentes reflexionemos entorno a lo que Martín Prada, (2015) ha bautizado como las poéticas de las remezclas. Unas configuraciones en las que el arte y la vida cotidiana se fusionan en un proceso viral en el que realidad y simulación forman parte de un mismo discurso; y donde la tecnología ha dejado de ser considerada como una prótesis para convertirse en un factor adicional del ser humano.



Figuras 5 y 6. (2017), Carolina Benito Paredes. "Destrucción". Imágen realizada a partir de fotografías encontradas en internet e intervenidas posteriormente por la autora.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Esta cultura de la vida/imagen en pantalla que pronosticaba Mirzoeff (1999) a finales del siglo pasado, unida a la transversalidad de su uso nos permite crear un marco discursivo en el que invitamos a nuestros estudiantes a navegar por los océanos de la abundancia digital para reflexionar sobre cuestiones que han sido siempre afines al arte, como son la identidad, la intimidad, la autoría y la obra de arte y también sobre conceptos más actuales como la apropiación y la remezcla. Las remezclas vistas como una manera de descapitalizar la imagen en su estatus de relator tradicional y como motor de búsqueda y productor de coincidencias o brechas generacionales.

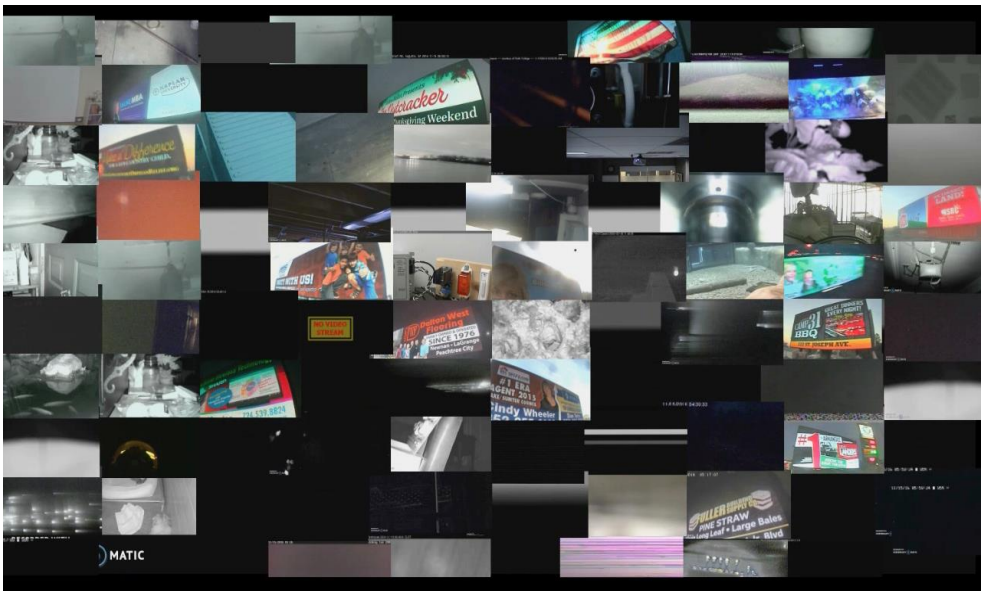


Figura. 7. Oscar Hidalgo y Tamara BarBlakstad. (2016). Es una remezcla de vídeos de cámaras de vigilancia con acceso desde internet en las que se aprecia que no cubren ningún ángulo de visión útil, lo que automáticamente invalida el uso para el que han sido creadas y pone en evidencia en muchas ocasiones la ineficacia de los sistemas de vigilancia.

5. Narraciones Gift/Cinemagraphs como extensión de la imagen fija

Otra de las acciones que representan sorpresa para los estudiantes es el hecho de acercarnos a la imagen desde el movimiento, pero sin entrar en las complejidades de las animaciones cinematográficas que suponen un gran desembolso en recursos humanos, temporales y financieros.

Nosotros hemos apostado por la realización de pequeños relatos que se utilizan la fotografía en su acepción más tradicional. Los estudiantes trabajan con viejas fotografías personales o sacadas de internet y a partir de ahí, se las "devuelve a la vida" mediante unas pequeñas intervenciones que aportarán movimiento y reconceptualización del sentido de la imagen. Es una práctica interesante para trabajar el sentido y valor referencial de las imágenes, en especial aquellas que provienen de un pasado lejano y desconocemos el contexto en el que fueron producidas. Un ejemplo extraordinario es el proyecto *Fluxus machine* del artista Kevin Weir que se pueden visitar también su página web.

Consulta:<http://www.kevinjweir.com/index.php?/notads/the-flux-machine/>

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Figura. 8. (2016) Cristobal Delgado. (Fotograma suelto de un archivo Gift)

6. Resultados

6.1. La cuantificación de los resultados

Esta nueva disposición de aplicaciones que sirven para medir nuestras acciones en el aula, suponen una herramienta fundamental a la hora de cuantificar los resultados de las mismas en tiempo real, no solo desde el punto de vista cuantitativo, sino también desde puntos de vista cualitativo y emocional. Hemos elegido la conocida *Kahoot* porque es una plataforma que nos permite diseñar pruebas de evaluación de contenidos, y encuestas de satisfacción desde una perspectiva lúdica utilizando el móvil o la tablet.

Son pruebas diseñadas para grupos de 2 personas. Se proyectan en el aula y los estudiantes pueden ir viendo el nivel de acierto que optienen de cada pregunta, lo que genera una atmósfera de tensión divertida, alimentado el sentido de grupo y la sana competitividad. Inmediatamente después recurrimos a otro tipo de plataformas como *Surveys Monkey* para elaborar encuestas de satisfacción que aporten algún dato relevante que queramos destacar tras la prueba kahoot.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

¿QUÉ SABES DE FOTOGRAFÍA?			
Played on	**3 Oct 2017**		
Hosted by	**instintivo**		
Played with	**10 players**		
Played	**18 of 18 questions**		
Overall Performance			
Total correct answers (%)	66,67%		
Total incorrect answers (%)	33,33%		
Average score (points)	0.00		
Feedback			
How fun was it? (out of 5)	4		
Did you learn something?	100,00% Yes	0,00% No	
Do you recommend it?	100,00% Yes	0,00% No	
How do you feel?	50,00% Positive	50,00% Neutral	0,00% Negative
Switch tabs/pages to view other result breakdown			

Figura. 5. Tabla de resultados de la aplicación kahoot que ofrece detalles sobre la participación, porcentages de aciertos y errors y un feedback sobre el nivel de aceptación de dicha práctica por parte de los estudiantes. Toda esta información está disponible para alumnus y profesores en el justo instante en el que se acaba la prueba.

7. Conclusiones

Uno de los resultados más notables ha sido el hecho de poder cuatificar las prácticas en tiempo real con otros parámetros que van más allá de las tradicionales pruebas de evaluación. De esta manera redefinimos el carácter siempre subjetivo de la evaluación y el tiempo que transcurre desde que el alumno realiza la práctica hasta que el profesor entrega los resultados, lo que genera en muchas ocasiones conflictos entre las partes.

Las pruebas de medición nos ayudan a diseñar prácticas más diversas potenciando aquellos recursos que obtienen mejores resultados y eliminando aquellos que parecen no recibir apoyo por parte de los estudiantes. En cualquier caso, son un acierto aplicarlas.

Otra de los efectos muy positivos es la incorporación de herramientas evaluadoras en línea como *Surveys Monkeys* para la valoración de las actividades realizadas con estudiantes en tiempo real puesto que ofrecen al docente una importante base de datos sobre la eficacia de sus acciones formativas.

Las referencias visuales ofrecidas a nuestros alumnos como inspiración de los creadores, también transforman los contenidos formales y visuales de los creadores. Gracias quizá a este tipo de prácticas y otras tantas que buscan el "despertar" de los individuos al hecho tecnológico están provocando el nacimiento de un sentimiento que denominaremos "sociedad postdigital" que propone repensar y conceptualizar los significados de este encantamiento tecnológico en aras de encontrar nuevas formas de abordarlo desde lo artístico.

Macluham (1980) defendió al artista como el único capaz de repensar y definir los la posición del individuo tras los cambios que ejerce la sociedad tecnológica en él. La informática portátil, la inteligencia artificial, el internet de las cosas, la geolocalización y los grandes

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

datos son sin duda los nuevos escenarios, los nuevos lienzos y los nuevos materiales de expresión para los artistas contemporáneos.

Crear la cultura de los grupos conectados en el aula y fuera de ella potencia el aprendizaje colaborativo, la solidaridad y la necesaria socialización, vital en muchos de los trabajos y realidades de la sociedad digital.

Las dinámicas en el aula desarrolladas con aplicaciones de mensajería instantánea, como WhatsApp, mejora la dinámica del aula y aumenta el interés y la sorpresa de nuestros estudiantes.

Es necesario que estas herramientas estén más presentes en las aulas, para que la innovación que suponen sea transformada en múltiples manifestaciones culturales por las prácticas artísticas. Y puesto que dichas herramientas son siempre el resultado de equipos de trabajo multidisciplinares, me es difícil sustraerme a la fuerza de las teorías que defienden el aprendizaje comunitario. Una formación cuyo ideal educativo rompa con la imposición y jerarquía de "uno frente a todos". Una formación en la que la democracia se imponga como objetivo y también como método.

Si somos sociedad, si vivimos, nos reglamentamos, nos comunicamos, y creamos como grupo, ¿por qué entonces mantenemos el viejo y caduco sistema de la formación individualizada? Este es un nuevo reto del presente, aunque también será nuestra responsabilidad hacer llegar el mensaje a nuestros estudiantes de que la colaboración en línea no debe estar asociado a gratuito, puesto que gratuidad también significa precariedad laboral.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Referencias.

BAUMAN, Z. (2015). "Las redes sociales son una trampa". Babelia, El País. Madrid. [Consulta <http://cultura.elpais.com/cultura/2015/12/30/babelia/1451504427_675885.html>
CASTELL, M. (2003) *Comunicación y Poder*. Madrid. Alianza Editorial.
CARELI, F. (2013). *El Andar como práctica Artística*. Gustavo Gili.
CUENCA, A, (2016). *Reinventing education from the bottom of the brain* [Consulta <https://www.youtube.com/watch?time_continue=605&v=At67Oh_rxPI>
FONTCUBERTA, J. (2016). *La Furia de las imágenes*. Barcelona. Galaxia Gutemberg.
HAN, Byung-Chul (2012). *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder.
CUETO, R en *Video blog o la privacidad globalizada*. p.28
LIPOVETSKY, G. (2014). *La Sociedad Hipermoderna*. Barcelona. Anagrama.
MIRZOEFF, N (2003). *Una introducción a la cultura vi*sual. Barcelona. Paidós.
MARTÍN PRADA, J. (2015). 2ª Edición. *Prácticas artísticas e Internet en la época de las Redes sociales*. Barcelona. Akal.
MCLUHAN, Marshall (1968). Debate televisivo entre Marshall McLuhan y Norman Mailer en la cadena CBC en 1968. <https://www.youtube.com/watch?v=PtzxWR-j1xY> [Consulta 10 Febrero de 2017].
ZAFRA, R. Consulta <http://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20170927/premio-anagrama-ensayo-entusiasmo-remedios-zafra-6314935>

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE FOTOGRAFÍA

Congreso Internacional sobre Fotografía
UPV, 5 y 6 octubre 2017

Doi: http://dx.doi.org/10.4995/CIFo17.2017.7223
ISBN: 978-84-9048-604-7

De la red a la mesa. Una metodología docente para pensar con imágenes.

Gema Pastor Andrés

Universidad Rey Juan Carlos. gema.pastor@urjc.es

Abstract

The teaching methodology that is exposed below is being developed at the Master of Cultural Journalism and New Trends of the University Rey Juan Carlos (URJC) with the aim of learning how to think with images.

During the last 5 years we have developed, in the field of university teaching of the Faculty of Communication Sciences of the URJC, ***a workshop of*** *creative* ***photography*** *that complemented the regulated teachings with the process of reflection and creation around the image, and in which the students had to develop a project. From the learnings of these years, together with the new forms of relationship with the contemporary image in which we are immersed, this new proposal arises.*

And for this new workshop, we are proposing a working methodology with images that is based on the work of Aby Warburg and its ***Atlas Mnemosyne****. This is an open process in which some images from internet are placed next to each other proposing a new montage that generates personal cartographies, beyond the logocentric culture structured in the word that is generated by the network, and through which it is able to propose a* ***common and own culture structured by the image.***

Keywords: *Atlas, teaching, digital image, family and silent, imagination, table, play*

Resumen

La metodología docente para pensar con imágenes que se expone a continuación se está desarrollando en el Máster de Periodismo Cultural y Nuevas Tendencias de la Universidad Rey Juan Carlos (URJC).

Durante los últimos 5 años hemos desarrollado en el ámbito de la enseñanza universitaria de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la URJC un taller de fotografía creativa que complementaba las enseñanzas regladas con la reflexión y creación en torno a la imagen y en el que el alumnado desarrollaba un proyecto. Del aprendizaje de estos años, y de las nuevas formas

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

de relación con la imagen contemporánea en las que nos vemos inmersos, surge esta nueva propuesta.

Para este nuevo taller se plantea la utilización de una metodología de trabajo con imágenes basada en la labor de Aby Warburg y su Atlas Mnemosyne. Un proceso abierto en el que las imágenes de internet se colocan unas junto a otras proponiendo un nuevo montaje que genera cartografías personales, más allá de la cultura logocéntrica estructurada en la palabra que genera la red, y a través de las que proponer una cultura común y propia estructurada por la imagen.

Palabras clave: *atlas, docencia, imagen digital, familia y silencio, imaginación, mesa, juego*

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Todo este desarrollado ha abierto perspectivas y posibilidades nuevas de trabajo en torno a la imagen. Del aprendizaje de estos años y de las nuevas formas de relación con la imagen contemporánea en las que nos vemos inmersos, nos surgen 3 necesidades (objetivos) apremiantes del momento actual.

2. Necesidades (objetivos)

La primera necesidad que surge es la de desarrollar herramientas de pensamiento para poder abarcar la implosión cuantitativa de imágenes que nos rodea, sobre todo a través de las pantallas (según datos de 2016, 300 millones de imágenes se suben al día en Facebook, 1.600 en WhatsApp): ¿qué cuentan esas imágenes?, ¿cómo se distribuyen?, ¿qué necesidades cobijan?

La segunda se corresponde con propiciar procesos de trabajo abiertos y participativos donde sean las personas y no los contenedores de esas imágenes (redes sociales, medios de comunicación, empresas de telecomunicación…) las que propongan los nuevos cauces, más allá de su mercantilización, a través de los que estructurar y comunicar sus inquietudes: ¿quién decide cuáles son las imágenes más importantes?, ¿cuáles son los discursos autorizados y mayoritarios que se expresan a través de ellas?, ¿cuál es la superestructura conceptual implícita que las ordena?, ¿qué se nos impone?

La última proviene de la necesidad de visibilizar estructuras alternativas y generadoras de sentido a través de imágenes: ¿qué nos interesa?, ¿cómo nos gustaría contarnos?, ¿cuáles son nuestras inquietudes y las de los demás?

Para ello este taller plantea la utilización de una metodología de trabajo con imágenes basada en la labor de Aby Warburg y su Atlas Mnemosyne, un proceso abierto en el que las imágenes proponen discursos mediante técnicas de collage y montaje para crear cartografías personales, más allá de la cultura logocéntrica estructurada en la palabra que genera la red, y a través de la que proponer una cultura común y propia estructurada por la imagen. Para ello el taller desarrollará actividades de reflexión en torno a la imagen red, comprensión de la metodología del Atlas, desarrollo de un tema en profundidad y volcado de imágenes de la red en paneles en las mesas de trabajo; implementando una metodología innovadora que genera preguntas y respuestas a través del Atlas y que permite acciones para volver a repensar la imagen desde una posición propia; dando visibilidad a nuevas maneras de contarnos ¿qué necesidades, relaciones, relatos proponemos a partir de esos montajes?

3. Taller de Imagen 2.0.

Partiendo de estas necesidades el nuevo Taller de Imagen 2.0. amplía el foco sobre la imagen en general, una imagen que está hecha y que encontraremos en la red y que nos servirá con otras muchas para construir nuestros propios discursos sobre un tema a partir de una metodología concreta: el Atlas. Un montaje vivo e infinito en el que buscaremos los encuentros, las sinergias y los movimientos que surgen en la mesa (o la pared) en la que colocaremos esas imágenes y que irán construyendo nuevas formas de relación en torno a un tema, en este caso la familia y el silencio.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

3.1. Estructura didáctica

3.1.1. Reflexiones en torno a la imagen red, pertinencia de la propuesta

> "La fotografía digital es consecuencia de una economía que privilegia la información como mercancía, los capitales opacos y las transacciones telemáticas invisibles. Tiene como material el lenguaje, los códigos y los algoritmos; comparte la sustancia del texto o del sonido y puede existir en sus mismas redes de difusión. Responde a un mundo acelerado, a la supremacía de la velocidad vertiginosa y a los requerimientos de la inmediatez y la globalidad". (Fontcuberta 2010)

Como resume excelentemente Fontcuberta en su libro La cámara de Pandora, la imagen digital que nos persigue allá dónde vamos en nuestros dispositivos móviles comparte con el texto y el sonido el lenguaje, los códigos y los algoritmos que tras indexarla permitirá sus movimientos a través de la red, porque ese es su objetivo como dispositivo comunicativo.

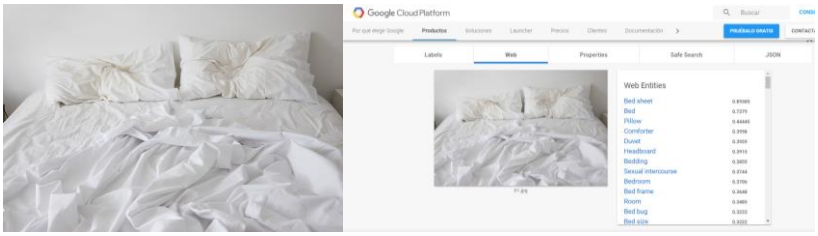
Nos preguntamos qué cuentan esas imágenes de la red, cómo se distribuyen, qué necesidades cobijan, quién decide cuáles son las imágenes más importantes, cuáles son los discursos autorizados y mayoritarios que se expresan a través de ellas, cuál es la superestructura conceptual implícita que las ordena, qué se nos impone…

Tras enviarnos una imagen, una amiga comprueba cómo ha desaparecido de su mail y en su lugar aparecen unas cuantas palabras que la describen con bastante acierto. Estupefacta, se da cuenta de que la imagen que había mandado ha pasado por filtros de identificación e indexado que permiten al contenedor de su cuenta de correo generar palabras relacionadas con la imagen.

La imagen había sido sustituida por la frase a la que seguían algunas palabras: *La imagen puede contener: sábana, cama, almohada, edredón, cabecero, ropa de cama, relaciones sexuales, dormitorio, marco de la cama, novia, habitación, chinche, tamaño de la cama...*

Podemos probarlo y comprobarlo en el programa online de google API VISION DE CLOUD que "extrae información valiosa a partir de las imágenes con nuestra potente API Vision de Cloud" (Google). El programa utiliza herramientas de inteligencia artificial y lectura de datos de la nube previamente etiquetados.

> "clasifica imágenes rápidamente en miles de categorías (por ejemplo, "barco de vela", "león" o "torre Eiffel"), detecta objetos y caras individuales dentro de las imágenes, además de buscar y leer palabras impresas en ellas. Puedes crear metadatos en tu catálogo de imágenes, moderar el contenido ofensivo o habilitar nuevas situaciones de marketing mediante el análisis de sentimientos en imágenes. Tienes la posibilidad de analizar las imágenes cargadas en la solicitud o integrarlas en tu sistema de almacenamiento de imágenes de Google Cloud Storage" (Ibíd.).



(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

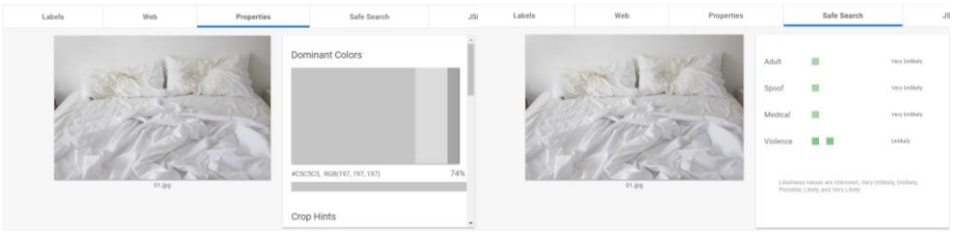


Fig. 2 Aplicación del programa API VISION DE CLOUD sobre una imagen, que da como resultado sus coincidencias con otras palabras en imágenes similares, su rango de colores dominantes, la calificación para adultos de la imagen…

Nosotros-as colgamos las imágenes, las etiquetamos, las indexamos, las buscamos… la sociabilidad digital en la que nos vemos inmersos ha diluido el ámbito privado y público en una superabundancia visual inabarcable.

Las imágenes se han vuelto escurridizas y difíciles de controlar, son inmateriales y transmisibles y están disponibles en cualquier momento en cualquier lugar en una pantalla (Fontcuberta 2016). La imagen creada para circular se lanza a la red para comunicar y comienza a ser indexada, o no, a aparecer, o no, en nuestras búsquedas.

> "Cuanta más indexada esté más aparecerá, más visibilidad tendrá, pero en realidad si no se dispone de los medios necesarios internet es una tumba, la información puede desaparecer en la infinitud, para poder ser visible es necesario comprar todos los paquetes necesarios para ser visible. Internet es como un centro comercial, se repiten los cánones que están fuera de la red, los canales de distribución y poder. Solo algunos canales acumulan mucha visibilidad y ellos son los que distribuyen el tráfico, qué se ve y qué no se ve, qué va lo primero y qué va lo último". (Santamaria 2017)

Google explica que uno de sus objetivos primordiales es organizar toda la información que hay en el mundo, y la pregunta que podemos hacernos surge a partir de esta afirmación. Nosotros construirnos una identidad a través de sus estructuras, a partir de los datos que les damos, que les regalamos para seguir estando. ¿Quiénes somos y cómo nos construimos a través de esas imágenes?

Google atestigua la neutralidad del algoritmo PageRank con el que ordena los resultados de las búsquedas: una mezcla de Álgebra lineal, Teoría de Grafos y Probabilidad.

> "PageRank es utilizado para medir la importancia de cualquier página web en Internet en función de los enlaces que dicha página recibe, aunque también se han utilizado ideas similares en otros contextos como el análisis de redes sociales o de redes de referencias bibliográficas (…) La formalización del algoritmo PageRank es bastante simple, dado un grafo G =(V,E) donde V es un conjunto de vértices y E un conjunto de arcos dirigidos entre dos vértices, E(Vi) y S(Vi) que calculan, respectivamente, el número de arcos que entran o salen del vértice Vi. A partir de estas dos operaciones básicas, se define la puntuación (o PageRank) de un determinado vértice" (Cruz, Troyano, Enríquez, Ortega 2016: 34).

En realidad el algoritmo constituye la razón de su éxito y "lo consigue más allá de cualquier expectativa: el 56 por ciento de las búsquedas que se realizaron a través de Internet, en el mundo entero, a principios del año 2005, utilizaron ese motor." (Francois Fogel y Patiño 2005: 42). En el 2014, con los smartphones ya totalmente implantados, más del 80% de las búsquedas se realizaban a través de google, 10% Yahoo y 5% Bing; según varios estudios de consultoras internacionales (Merkle/RKG, comScore, StatCounter y Define Media) puesto que google no comparte esta información.

Estamos sometidos al bigdata y vivimos en una cultura visual dominada por la imagen. Necesitamos por lo tanto revisar nuestra situación, nuestro entorno y cómo nos movemos y construimos nuestra identidad en él. En esta cultura visual, dónde prevalece la estructura de la palabra, la fotografía puede constituirse en la esencia a través de la que mirarnos.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

> Este papel convierte los productos de la cámara en materiales que transcienden lo meramente documental en tanto que discurso de verificación, para asumir en cambio un valor simbólico cuyo análisis resulta pertinente acometer al enjuiciar los regímenes de verdad que cada sociedad se autoasigna. (Fontcuberta 2010: 9)

3.1.2. Atlas, una metodología

Aby Warburg configuró al comienzo del siglo XX el Atlas Mnemosyne que recoge en paneles distintas imágenes agrupadas generando 'una iconología de los intervalos' (Warburg 2010). La propuesta de Warburg surge como una nueva forma de epistemología, una nueva forma de saber, que apuesta porque las imágenes agrupadas de esa otra manera son un recurso inagotable de relectura del mundo; en este caso de relectura de la historia del arte, del arte occidental relacionando todos los órdenes del saber, es decir de la historia de nuestras representaciones. Un pensamiento en movimiento que reconfigura la memoria de la cultura occidental.

La propuesta de este Taller de Imagen 2.0. quiere dejarse llevar por esta forma de pensar para generar también un atlas, no de la historia, sino de la contemporaneidad. Queremos a partir de 'la nueva ciencia', planteada por Warburg, proponer un ejercicio de relectura de las imágenes del mundo en la actualidad que nos permita intervenir en el imaginario que lo construye, no como algo cerrado y unidireccional que se presente como lo único posible, sino como el ejercicio resultante de un nuevo lenguaje no dominado todavía, una nueva forma de pensar que puede reconfigurar nuestras relaciones con las imágenes y con la idea de mundo. Nada pretencioso, pues esa será una de las infinitas posibilidades de agrupamiento y lectura del mundo a partir de imágenes, que aun así surgirá como verdad única y posible al aparecer como resultado de los intereses propios y arraigados en el alma del que lo genera. Un pensamiento que permita reconfigurar la identidad del presente.

Partiendo de conocimientos estructurados por la ortodoxia y la tradición ordenados en nuestras búsquedas de internet por algoritmos, por imágenes de la red propondremos nuevas relaciones posibles, un conocimiento nómada que surge en otras direcciones a las preestablecidas, dónde las impurezas y las singularidades pasan a formar parte de esa nueva estructura.

estructuradas	**nuevas posibles**
tradición	conocimiento nómada y otras direcciones
ortodoxias	impurezas
algoritmos	singularidades

La metodología del Atlas que Aby Warburg utilizó para estudiar la historia del arte, nos servirá aquí para explorar a través de tablas y láminas configuradas sobre una mesa esta forma visual del saber; para divagar sobre nuestras imágenes de hoy, para dejarnos llevar por el saber errático y nómada de esta nueva forma de conocimiento.

Para ello estudiaremos qué es un atlas, y qué no es; por qué se utilizan imágenes, qué tipo de imágenes se utilizan, cómo se relacionan con las otras, cómo se configuran en la mesa junto a las otras, qué estructuras, procedimientos y herramientas podremos utilizar para generar los intervalos que nos permitan leer el mundo, 'leer lo nunca escrito' (Warburg 2010) a partir del estudio que ha realizado George Didi-Huberman del trabajo de Aby Warburg en varias publicaciones (2011).

El Atlas es una herramienta que permite abrir lo posible y leer el mundo de las imágenes según sus relaciones íntimas y secretas, según las analogías y las correspondencias que mantienen entre ellas. Esta máquina de lectura, de lectura antes del lenguaje, antes del saber, es una infancia de la ciencia y del arte, pues permite leer antes del habla y del lenguaje. El atlas remueve las esencias del paradigma epistémico y del paradigma estético,

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

porque responde a una teoría del conocimiento expuesta al peligro de lo sensible y a una estética expuesta al peligro de la disparidad.

El atlas, como nuevo género del saber, apuesta por agrupar imágenes de una determinada manera, ofreciendo la posibilidad de relectura inagotable del mundo. Las imágenes empáticas acumulan distintos tipos de conocimiento y su agrupación en el atlas revelará sus relaciones transversales.

Para conseguirlo el atlas utiliza la imaginación, esa capacidad antropológica de relación entre órdenes alejados de realidad, como veremos en los primeros paneles del Atlas Mnemosyne (cielo, gesto, psique, humores orgánicos, entrañas, vísceras).

La imaginación es entonces la que dibuja correspondencias, analogías y renueva las estructuras, revela las relaciones inagotables, múltiples, infinitas, íntimas y secretas entre las imágenes empáticas, es el atlas que connota sentido a partir de montajes. La imaginación no es sensibilidad o fantasía, ni resumen o esquema, ni una estructura cerrada como la del diccionario que denota mensajes.

La imaginación es	La imaginación no es
relaciones íntimas y secretas también inagotables y múltiples, infinitas correspondencias analogías renovación	sensibilidad fantasía resumen esquema
Atlas: connota montajes	Diccionario: denota mensajes

La imaginación se encuentra entonces entre dos órdenes del saber, lo sensible y lo inteligible, y requiere por lo tanto de la participación de elementos afectivos y elementos cognitivos para generar esas categorías inteligibles y esas representaciones mentales que revelen la organización de la sociedad.

La mesa se convoca como lugar de trabajo para el atlas, porque en ella las imágenes se encuentran, adquieren posiciones pasajeras, aparecen o no… hasta revelar relaciones íntimas y correspondencias. La mesa es el soporte de una labor con infinitas posibilidades, donde se puede corregir, modificar, comenzar de nuevo… en cualquier momento. El cuadro puede ser sublime, la mesa no, el cuadro es una obra única y cerrada, centrípeto en su planteamiento. La mesa propone bellezas y hallazgos en el plano horizontal en un movimiento centrífugo, en un movimiento indefinido.

El atlas no resume, no agota, las posibilidades de las imágenes sobre la superficie horizontal, pero no es un desorden loco, ni una ordenación cuerda, sino un análisis infinito que modifica el soporte, el espacio de aparición y disposición de las cosas dispares. Y al hacerlo sin reglas previas de disposición y relación, solo a partir de las múltiples relaciones íntimas y secretas que surgen entre las imágenes aparecerán los vínculos no evidentes. El conocimiento aparece entonces en su soporte, exposición, disposición y por supuesto contenido. La mesa es el lugar favorito del troceamiento del mundo, propenso a la aparición, el encuentro, que disocia y redistribuye, con síntomas propios y excepciones…

Para dejar brotar los intervalos en la mesa, y encontrar los vínculos no evidentes hay que sacudir lo familiar del pensamiento, trastornar las superficies ordenadas. Es el juego ideal del pensamiento y del arte que perturba la realidad, moralidad y economía, en un tiempo propio que afecta a lo que sucede y es afectado por ello. La vacilación e inquietud, el extrañamiento, el vértigo centrífugo, el absurdo, el desequilibrio, la incoherencia…

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

(no en la extravagancia o lo incongruente) se produce en el montaje del atlas. El extrañamiento del lenguaje, la ruptura de la sintaxis y las palabras comunes pueden provocar risa, una risa un poco molesta, que burla la estabilidad de las relaciones.

Por eso nos interesa el atlas porque permite escapar del único punto de vista, desde el que perturbar la realidad, la moralidad y la economía de las estructuras mismas que eligen mediante algoritmos neutrales las imágenes para configurar el mundo.

Las imágenes pueden configurar nuevas formas de conocimiento e intercambio, nuevas formas de relación entre nosotros y entre nuestras representaciones; como lo demuestran innumerables trabajos en la red: las historias inventadas a partir de fotografías encontradas en rastrillos (http://palabraeimagen.com); las imágenes que punzan en nosotros en un álbum colectivo construido por los habitantes de Huesca (http://albumdehuesca.es/); la narración oral a partir de las imágenes (http://www.territorioarchivo.org) de Territorio Archivo de Chus Domínguez…

3.1.3. El tema: la familia y el silencio

El tema propuesto en esta primera convocatoria es La familia y el silencio (el error, la identidad, la infancia, la pose, la imagen de la mujer… surgen como ideas para posibles temas en los próximos años). El tema se ha propuesto por dos razones fundamentales.

La familia se ha elegido porque es la primera estructura social en la que nos construimos, también es la primera que acumula imágenes nuestras y de nuestra relación con los otros, y esas imágenes construyen nuestra identidad y configuran nuestra relación con la realidad desde que llegamos a este mundo.

El silencio se ha elegido porque las imágenes fijas, las fotografías, siempre son silenciosas e inmóviles, rescatan un momento congelado que podemos observar en cada detalle el tiempo que estimemos oportuno.

El binomio invoca a la búsqueda de nuestras propias narrativas alternativas y a la búsqueda desde nuestra-s propia-s imagen-es. Para profundizar en el tema se revisa el trabajo de algunos artistas que han retratado su entorno familiar. Las narrativas alternativas de los artistas aportan puntos de vista distintos a los canónicos sobre el tema como podemos ver en una rápida búsqueda en google.

Fig. 3 18 primeros resultados de la palabra familia en el buscador de imágenes de google el 21 y el 30 de septiembre de 2017

La búsqueda en google de imágenes con la palabra familia nos devuelve una realidad muy simple y estereotipada. Lo que vemos en el 75% de las imágenes son fotografías de una mujer, un hombre, un niño y una niña abrazados y sonrientes delante de un fondo verde, que reconocemos como progenitores y descendientes. En algunas aparecen también una pareja, hombre y mujer más mayores, que reconoceremos como abuelos, padres e hijos. Todos blancos, occidentales y en entornos naturales. La felicidad también irradia en los dibujos (un 25%) en estos primeros 18 resultados.

Los discursos de la fotografía artística se descubren entonces como heterodoxias absolutamente necesarias que proponen miradas alternativas. El extrañamiento adolescente en el trabajo de Sally Man, la crudeza de la dependencia social en Richard Billingham, el documento vivo y crudo en las imágenes a sus amigos y a ella

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

misma con Nan Goldin, las rupturas y desencuentros con Sophie Calle, la pose familiar en el trabajo de Tina Barney, la soledad de los padres de Larry Sultan, la puesta en escena de la gran familia de Mira Bernabeu, la búsqueda de relatos familiares de Virginia Espa… solo unos pocos ejemplos que sirvan al alumnado a descubrir algunas otras formas de contar quienes somos con nuestra familia.

3.2. Experiencia

El Taller de Imagen 2.0. parte de un primer acercamiento a la metodología y el tema. Primero trabajando sobre el texto de Tartas y Guridi «Cartografías de la memoria. Aby Warburg y el Atlas Mnemosyne» se comprende cuáles son las premisas para generar un atlas. Justo después se revisa la obra de los artistas que han trabajado sobre el tema de la familia "y el silencio".

Los alumnos pueden entonces generar un atlas propio a partir de una imagen que previamente han traído de casa sobre el tema y que será a partir de la cual podrán ir sumando otras al montaje de su atlas; para configurar un collage-montaje de esas imágenes y otras muchas, normalmente hablando sobre su propia familia y sus silencios.

Fig. 4 Trabajando con los atlas personales sobre el tema de la familia y el silencio en el Master de Periodismo Cultural en marzo de 2017

El planteamiento inicial invitaba al alumnado a escoger imágenes de la red para generar un contenido metafórico, es decir no literal o propio. Esta primera experiencia nos enseñó que el alumnado tiene ya muchas imágenes propias y de sus familias en las redes sociales y salvo una alumna, el resto decidió colocar a los suyos unos junto a otros. Su discurso también narraba y describía las relaciones familiares entre ellos constituyendo más un álbum familiar que un atlas personal sobre la familia y el silencio en la mayoría de los casos. Hubo dos alumnas que sin embargo consiguieron acercarse a la temática de manera menos literal. Una de ellas configuró un espacio de confrontación sobre un doloroso desencuentro familiar con imágenes de las redes sociales propias. Otra consiguió que las imágenes funcionaran de forma metafórica sobre su propia realidad y ampliaran así las sinergias entre las distintas fotos y sus múltiples significados. Las imágenes empáticas resolvían relaciones íntimas y profundas asociadas directamente al tema propuesto y su experiencia.

Al día siguiente después de profundizar en el tema y la metodología con algunas referencias más, los alumnos-as reconfiguran un panel común sobre la familia y el silencio que aporte sus distintas experiencias y miradas, y dónde la sinergias, encuentros y vectores de relación tienen que ser ahora consensuados.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Fig. 5 Propuesta de atlas común sobre la familia y el silencio en el Master de Periodismo Cultural en marzo de 2017

Este panel común convoca preguntas y respuestas a través del Atlas. Estas preguntas pretenden esbozar algunas respuestas, no tanto como propuestas terminadas, si no como planteamientos a partir de los cuales volver a mirar, combinar, recolocar… como si de todos los puntos posibles infinitos a través de los que observar una realidad se planteara uno nuevo que puede otra vez transformarse y plantearse.

- ¿Creéis que existe en la red una representación generalizada de la forma naturalizada de identidad familiar?
- ¿Qué es una narrativa familiar canónica?, ¿Qué representa habitualmente y qué no?
- ¿Ha cambiado algo con la introducción de los archivos familiares contemporáneos: blogs, instagram, Facebook…?
- ¿En qué se diferencian las representaciones canónicas y las artísticas-familiares?
- ¿Es posible, en la fotografía familiar, separar los sujetos que representan de los sujetos representados?

La experiencia constata la enorme dificultad de escapar a las narrativas asentadas y construidas previamente cuando el alumnado construye sus atlas personales, y la dificultad de trazar líneas y vectores invisibles con imágenes que no nos son propias sin la utilización de la palabra o el relato.

Aun así la experiencia que supone un esfuerzo y una implicación enorme por parte del alumnado siembra una práctica dónde jugar con la autonomía, la profusión y la singularidad, al mismo tiempo que descubre una actividad psíquica de asociación, memoria y juego de la infancia y la imaginación… para descubrirnos a nosotros mismos implicados en la búsqueda de las imágenes que nos cuenten y nos construyan. Es decir propone un acercamiento a un lenguaje todavía por sentir profundamente y dominar.

4. Conclusiones

En 1984, en un magnífico texto titulado ‘De los espacios otros’ Foucault precisa más aun lo que entiende por ‘heterotopías:’ espacios de crisis y desvío, ordenamientos concretos de lugares incompatibles y tiempos

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

> heterogéneos, dispositivos socialmente aislados pero fácilmente 'penetrables' y, por último, máquinas concretas de imaginación que 'crean un espacio de ilusión que denuncia como más ilusorio aún todo el espacio real, todos los emplazamientos en cuyo interior está compartimentada la vida humana'. En esta perspectiva de descompartimentación -y pese a que en 1966 Foucault se niega todavía a efectuar una clara distinción entre 'mesa' y 'cuadro'-, ¿no será el atlas ese campo operatorio capaz de poner en práctica a nivel epistémico, estético, incluso político, 'una especie de impugnación a la vez mítica y real del espacio en que vivimos', o sea, el espacio para 'la mayor reserva de imaginación'. (Didi-Huberman 2011: 51-52)

El atlas surge como una poderosa herramienta de pensamiento con la que abarcar la implosión cuantitativa de imágenes que nos rodea. Sabemos que el algoritmo de Google funciona como un único punto de vista, funciona, sí, pero da una visión simple y estereotipada del mundo. Además esta metodología propicia procesos de trabajo abiertos dónde son las personas y los contenedores de imágenes las que proponen los nuevos discursos, planteamientos y encuentros, haciendo visibles estructuras alternativas y generadoras de sentido a través de imágenes.

Todavía nos queda sin embargo liberarnos de las herramientas de la palabra y la razón asentadas en lo profundo de nuestras acciones y reacciones, de nuestras formas de movernos, y así, poder colocar las imágenes libremente y conseguir generar las estructuras que las den sentido, y los vectores que revelen los sentidos de sus relaciones.

Es por lo tanto imprescindible la propuesta, el Taller de Imagen 2.0. da ahora sus primeros pasos pero en su determinación y balbuceos está el poder de movilización de nuestras estructuras y de nuestras propias imágenes.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

5. Referencias

ÁLBUM DE HUESCA 2016. Programa Visiona. Diputación provincial de Huesca. http://albumdehuesca.es

CARDIEL A. http://palabraeimagen.com

CRUZ MATA, F. TROYANO JIMENEZ, J.A. ENRIQUEZ DE SALAMANCA ROS, F y ORTEGA F.J. (2006) « TextRank como motor de aprendizaje en tareas de etiquetado ». *Procesamiento del lenguaje natural*, ISSN 1135-5948, Nº. 37, págs. 33-42

DIDI-HUBERMAN, G. *Atlas,¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia 2011

DOMINGUEZ, C. Fundación Cerezales Antonino y Cinia – FCAYC http://www.territorioarchivo.org

FONTCUBERTA, J. (2010) *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía.* Gustavo Gili

FONTCUBERTA, J. (2016) *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía.* Galaxia Gutemberg

FRANCOIS FOGEL, J. y PATIÑO, B.(2005) *La Prensa sin Gutenberg.* Punto de Lectura

GARRO-LARRAÑAGA, O. (2013) « Las narrativas familiares del arte contemporáneo ». *Creatividad y arte. Dialógica de una lectura interpretativa del arte*. Número 20

GOOGLE, Api Vision De Cloud https://cloud.google.com/vision/

GOPEGUI, B. (2017) *Quédate este día y esta noche conmigo.* Penguin Random House Grupo Editorial España

MARTIN PRADA, J., *Prácticas artísticas e Internet en la época de las redes sociales,* AKAL, 2ª edición, Madrid, 2015

SANTAMARIA, M. (2017) *Cultura17: Arte post Internet* - Radio 3 Cultura 17 en el Museo del Prado 19/04/17 http://www.rtve.es/radio/20170419/cultura17-arte-post-internet/1526403.shtml

TARTAS RUIZ, C. GURIDI GARCI, R (2013) «Cartografías de la memoria. Aby Warburg y el Atlas Mnemosyne » EGA Expresión Gráfica Arquitectónica Nº 21

VV.AA. « Aby Warburg ¿Cómo llevar el mundo a cuestas? » Revista de Pensamiento y Debate del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía # 2 Primavera - Verano 2011

WARBURG, A. *Atlas Mnemosyne.* Akal 2010

WILLIAMS, V. « Mundos fantasmas: fotografía y familia » Revista Exit: imagen y cultura, ISSN 1577-2721, Nº. 20, 2005

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

PROGRAMA DEL CONGRESO

Día 5 de octubre

Nuevas propuestas para la investigación en fotografía.

09:00h-09:30 Recogida credenciales

09:30-10:00 Apertura congreso

10:00-10:45 Conferencia de apertura Lee Fontanella (Historiador de la Fotografía), "COYUNTURAS Y DISCREPANCIAS ENTRE LA INVESTIGACIÓN DE LA FOTOGRAFÍA Y COMO SE HABLA DE ELLA"

10:45-11:00 Descanso

11:00-13:00 Seminarios sobre Investigación en Fotografía:

- Dra. Dña. Ana García Varas (Universidad de Zaragoza) "IDEOLOGÍA, TÉCNICA Y CONOCIMIENTO EN EL GIRO ICÓNICO. MODELOS Y OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN EN IMÁGENES"
- Dr. D. Xavier Ribas (University of Brighton) "PAISAJES, ARCHIVOS Y REPRESENTACIONES"
- Dr. D. Carmelo Vega (Universidad de La Laguna) "REESCRITURAS DE LA HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA EN ESPAÑA"

13:00-14:30 Lectura simultánea de comunicaciones de la Mesa de Investigación y de la Mesa de Innovación en Docencia.

Panel 1

1. Lourdes Delgado Fernández, Universitat Pompeu Fabra, *La identificación con fotografías: un medio obsoleto*
2. Anna Borisova y Lorena Amorós, Universidad de Murcia, *Un álbum de recuerdos prestados: La fotografía de Google Street View como vestigio de pertenencia en la experiencia del desplazamiento migratorio*
3. María Dolores Barrena Delgado, *Los festivales de fotografía. El análisis cuantitativo como herramienta para matizar la historia de la fotografía.*
4. Ana Martí Testón, Universitat Politècnica de València, *Imaginando los lugares e idealizando el arte a través de la fotografía e internet*

Panel 2

1. Elia Torrecilla Patiño, *Universitat Politecnica de Valencia, El fotógrafo como encarnación del flâneur: del "daguerrotipo andante" al phoneur en el espacio híbrido.*
2. Consuelo Zori Miñana, Universidad Nacional de las Artes (UNA) Departamento de Artes Visuales "Prilidiano Pueyrredón", *El movimiento se demuestra andando*
3. Silvia Dahl Termens, Museu Marítim de Barcelona, *Un Laboratorio de expertos en fotografía naval del Museu Marítim de Barcelona*
4. Jorge Pulla González, Universidad de Alicante, *Walker Evans y Europa. La influencia de las vanguardias en el estilo documental norteamericano.*

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

Panel 3

1. Ricardo Espinosa Ruiz, *Universidad Complutense de Madrid , Vistas de Madrid. La ciudad corporativa*
2. Laura Díaz, Universidad de Valencia, *La búsqueda de la identidad en el retrato fotográfico: del retrato burgués decimonónico al selfie*
3. Milene Russo Trindade, Universidade de Évora, *Ex-votos fotográficos: la imagen usada como objeto de culto en la región de Alentejo*
4. Jaime Fuster Pérez, Escola d'Art i Superior de Diseny de València, *La edición fotográfica en Ramón Masats*

14:30-16:30 Comida

16:30-18:30 Lectura simultánea de comunicaciones de la Mesa de Investigación y de la Mesa de Innovación en Docencia

Panel 4

1. Raquel Clausí, Universitat Politècnica de València, *Camins al Mar. Retrat fotogràfic d'un paisatge habitat.*
2. Iñaki Bergera, Universidad de Zaragoza, *Mirar a ver. Experiencias docentes en arquitectura*
3. Marta Dahó Masemont, Universitat de Barcelona, *Del paisaje al territorio. Prácticas fotográficas y giro geográfico*
4. Beatriz Sánchez Torija, Museo Nacional del Prado, *La raíz fotográfica de la tarjeta postal*
5. Gemma San Cornelio Esquerdo, Universitat Oberta de Catalunya, *Imágenes post-matern en instagram: el selfie como narrativa personal*
6. Mariela Apollonio, *La fotografía de arquitectura como objeto de estudio. ¿Convención o supervivencia?*

Panel 5

1. Ana Gómez Arroyo, Universitat Politècnica de València, *Humberto Rivas y la fotografía española de los 70.*
2. Ana Cajiao Nieto, Universitat de Barcelona, *Navegando en dualidad. La fotografía como el lugar de lo siniestro*
3. Jose Aristizábal, Universidad Atònoma de Barcelona *Humberto Rivas, desde lo romántico y lo siniestro.*
4. María José Aldea Hernández, UNAV, *Asís Cabrero y la fotografía. Paradigma de uso de la fotografía como cuaderno de viaje.*
5. Raquel Baixauli Romero y Esther González Gea, Universitat de València, *Fotógrafos anónimos. Una aproximación a la fotografía encontrada*
6. Graciela Lopez Camarán, *Relatos del yo: autobiografías visuales, foto de familia y autorretrato fotográfico como recursos de autoconocimiento en jóvenes y adultos con N.E.E.*

Panel 6

1. Pablo Martinez Cousinou, Universidad de Sevilla, *El archivo fotográfico Atín Aya, claves para una interpretación*
2. Luis Mora Santacruz, Universidad de Alicante, *La fotografía como instrumento y fuente de información para la etnología. el caso de AC Gomes*
3. Miguel Molina Alarcón, Universitat Politècnica de València, *Indicios de la foto performance en la vanguardia histórica española (1900-1950): Recuperación de una historia olvidada entre arte de acción y fotografía en España.*
4. Sergio Luna Lozano, Universitat Politècnica de València, *Sospechosos imaginarios: el retrato compuesto en el ámbito artístico por medio de los dispositivos fotográficos policiales.*
5. Robert Garcia Orallo, Universitat de Girona, *La dynamis de la imagen fotográfica*
6. Pablo Fernandez Díaz-Fierros, Universidad de Sevilla, *Charles Clifford y José Martínez Sánchez: hacia una expresión de la arquitectura plenamente fotográfica*

18:30-19:00 Descanso.

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

19:00-20:00 Mesa redonda: debate y conclusiones sobre los seminarios de investigación en fotografía. Moderador: Dr. D. Enric Mira (Universidad de Alicante). Dra. Dña. Ana García Varas (Universidad de Zaragoza), Dr. D. Xavier Ribas (University of Brighton), Dr. D. Carmelo Vega (Universidad de La Laguna), Víctor del Rio (Universidad de Salamanca) Dr. D. Hasan López (Universidad de Valencia)

Día 6 de octubre

Nuevas propuestas para la docencia de la fotografía

09:00-09:45 Conferencia Dr. D. Pep Benlloch Máster en Fotografía UPV. "LA DOCENCIA DE LA FOTOGRAFÍA EN ESPAÑA"

09:45-10:30 Dra. Dña. Liz Wells (Plymouth University) "VISULA LITERACY, CRITICALITY AND PHOTO EDUCATION"

10:30-11:00 Descanso

11:00-12:30 Seminario Innovación docencia fotografía Dra. Dña Mónica Lozano (Escuela de Arte de Murcia) y D. Pedro Vicente Mullor (Máster en Fotografía de la UPV)

12:30-14:30 Lectura simultánea de comunicaciones de la Mesa de Innovación en Investigación y de la Mesa de Innovación en Docencia

Panel 7

1. Belen Cerezo, Nottingham Trent University, *¿Qué es mover una imagen? Tácticas artísticas para desestabilizar y transformar imágenes. Investigación a través de la práctica artística*
2. Javier Lopez Rivera, Javier Boned Purkiss, Ferran Ventura Blanch, Jorge Yeregui Tejedor, Universidad de Sevilla, F*undamentos de fotografía y arquitectura*
3. Rebecca Gil Bell Mutell, *BAU, Una suerte de visión. La concepción de la fotografía como una conclusión experimental entre el arte y la ciencia.*
4. Laura Vallés Vílchez, Royal College of Art, *Principio Potosí: del disenso a la narración in medias res*
5. Tomás Zarza Núñez, Universidad Rey Juan Carlos, *Los Grandes Datos, GPS y Glitches en la enseñanza de la imagen 3.0*
6. Jorge Marzo Perez, BAU, *Caso de estudio: el estatuto de la foto rota*

Panel 8

1. Luis Castelo Sardina, Universidad Complutense de Madrid, *Panorama de las enseñanzas de la fotografía en la facultad de Bellas Artes de Madrid. UCM. 1979-2017*
2. Francisco Sanchez Montalbán, Universidad de Granada, *Postales de babel. Nuevos itinerarios docentes e investigadores de la fotografía en un contexto multimodal*
3. Toya Legido, Universidad Complutense de Madrid, *La enseñanza de la fotografía de objetos en la facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid.*
4. Ricardo Guixà Frutos, Universitat de Barcelona, *La enseñanza de la fotografía en la encrucijada. Nuevos paradigmas pedagógicos en la era digital*
5. Inés García Clariana, Universidad Europea de Valencia*, Render-punctum. El efecto de la imagen en el pensamiento y la gestión de la ciudad*
6. Xabier Salazar Muguerza, Universidad de Barcelona, *Educando en el Lenguaje Fotográfico: Algunos aportes sobre el Lenguaje Fotográfico desde las perspectivas Investigación en Artes Visuales, Investigación Basada en las Artes e Investigación Educativa y Pedagógica.*

Panel 9

1. Alicia Mellén-Tomás, Universidad San Jorge , *El patrimonio fotográfico y las redes internacionales. El caso de Photoconsortium, Europeana y el Archivo Fotográfico Jalón Ángel*

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

2. Diego Martín Fernández y José Aureliano Martín Segura, Escuela de Arte Algeciras, *El valor legal de las fotografía*
3. Alberto Prieto Aguaza, UPF, *Juan Rulfo: Fotografía, literatura y música. Experiencias y propuestas pedagógicas*
4. Mireia Plans Farrero, Universitat de Barcelona-Photographic Social Vision, *Educación visual en el ámbito de la salud mental. Experiencias de fotografía participativa*
5. Cristina Jiménez Izquierdo*, Universidad de Zaragoza, Férriz y Cabrero, el valor del legado fotográfico.*
6. Juan Albarrán Diego y Olga Fernández López Correo, Universidad Autónoma de Madrid, *Imágenes, libros, diálogos. La experiencia de la enseñanza de la historia de la fotografía en un Grado de Historia del Arte*

14:30-16:30 Comida

16:30-17:30 Lectura simultánea de comunicaciones de la Mesa de innovación en Investigación y de la Mesa de Innovación en Docencia

Panel 10

1. Gema Pastor Andrés, Universidad Rey Juan Carlos, *De la red a la mesa. Una metodología docente para pensar con imágenes.*
2. Virginia Espa Lasaosa, María José Gutiérrez Lera, María Cañas Aparicio, María Adelaida Gutiérrez Martín, Escuela de Artes Plásticas y Diseño de Huesca, *Veinte años de docencia de la fotografía. Estudio de caso: Escuela de Arte de Huesca (España)*
3. Rocío González Navarro, Escuela de Arte de Murcia, *Sin teoría no hay práctica: la enseñanza de la teoría fotográfica en las Escuelas de Arte españolas. Una visión personal.*
4. Mario Rabasco, Escola d'Art i Superior de Disseny de València, *Aspectos ópticos en lo fotográfico: cuestión de milímetros*

Panel 11

1. Francesc Perramon Zapatero, Escola d'Art i Disseny Tarragona, *Memoria versus historia en tu propio álbum familiar", valorando una actividad educativa en Historia de la Fotografía de Ciclo Formativo*
2. Pilar Irala-Hortal, Universidad San Jorge, *El aprendizaje de las competencias requeridas en el campo del fotoperiodismo*
3. Javier Fernández Pérez de Lis. Universidad de Vigo, *La fotografía y el territorio como herramienta de aprendizaje. Dos ejemplos prácticos.*

Panel 12

1. Diego Martín Fernández y Aureliano Martín Segura, Escuela de Arte Algeciras, *La permanencia del oficio fotográfico*
2. Maria Olivera Zaldua, Juan Miguel Sánchez Vigil, Antonia Salvador Benítez, Universidad Complutense de Madrid, *La fotografía en la docencia del área de Biblioteconomía y Documentación en las universidades públicas madrileñas*
3. Luis Méndez y Rocío Plaza Orellana, Universidad de Sevilla, *Enseñando fotografía: viejos problemas y nuevas necesidades. Estudio de campo en Historia del Arte.*

17:30-18:30 Mesa redonda: debate y conclusiones sobre los seminarios de docencia de la fotografía
Moderador: D. Pedro Vicente Mullor (Máster en Fotografía de la UPV). Dr. D. Pep Benlloch (UPV). Dra. Dña. Liz Wells (Plymouth University), Dra. Dña Mónica Lozano (Escuela de Arte de Murcia), Helen Westgeest (Leiden University), ponente ESAD Valencia

18:30-19:00 Descanso.

19:00-19:45 Conferencia de clausura a cargo de Merja Salo (Aalto University). "THE SCHOOL BEHIND THE HELSINKI SCHOOL. PHOTOGRAPHY EDUCATION IN FINLAND"
19:45-20:00 Clausura

(cc) BY-NC-ND 2017, Universitat Politècnica de València

ORGANIZA:

màster en fotografia
UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

CENTRO FORMACIÓN PERMANENTE

COLABORAN:

PN Fotografía

European Network Master of Photography

UNIVERSITY OF WESTMINSTER

Aalto University
School of Art and Design

FALMOUTH UNIVERSITY

Universiteit Leiden

The University of Plymouth

erg école de recherche graphique
école supérieure des arts

ual: university of the arts london
london college of communication

Organiza

màster en fotografia
UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

CENTRO FORMACIÓN PERMANENTE

Colaboran

GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE

PROMOCIÓNDELARTE

EASD Escola d'Art i Superior de Disseny de València

European Network Master of Photography

erg école de recherche graphique
école supérieure des arts