

FRAGMENTOS PARA MIRAR LA CIUDAD.

La ciudad como escenario de para el desfile de objetos reinterpretables que forman parte emergen de un mundo escondido entre arquitecturas coloristas. Un esqueleto de cristales de colores que se descompone bajo la visión del fotógrafo y que espera ser restaurado por la mirada de un espectador que se afana por encontrar una solución lógica a este desplegable de señales.

Espacios amplios que vamos fraccionando en busca de un detalle; un segmento del paisaje cotidiano que rescatamos de la amalgama de elementos que lo contienen. Objeto o fracción que alejado de su contexto busca un nuevo sentido. Éste se presenta como personaje y escenario; el paisaje como telón de fondo, insinuado, una pista.

El punto de vista del fotógrafo en este acto descontextualizador nos permite por un lado descubrir una nueva expresión del objeto y nos obliga, por otro, a buscar una solución aceptable a una imagen tan resumida que se aproxima mucho a la abstracción. Una imagen que se mueve en un terreno ambiguo dónde creemos reconocer elementos de un paisaje familiar aunque no lo sea.

En nuestra necesidad de reconocer aportamos datos que nos conducen a sacar conclusiones viables en lo que entendemos que se encuentra en el terreno de lo real dado que lo que contemplamos es una fotografía. Queda de esta manera en manos del espectador una labor de reconstrucción condicionada por su punto de vista que dará como resultado un nuevo objeto o paisaje totalmente personalizado. Un paisaje que deja espacios en blanco y que se construye con retazos de nuestra memoria, aportando el punto de vista final que conforma la nueva imagen, el nuevo objeto.

////////////////////////////////////

Acercamiento a la práctica de la fotografía.

Susan Sontag, 1981

“Fotografiar es apropiarse de lo fotografiado. Significa establecer con el mundo una relación determinada que sabe a conocimiento, y por lo tanto a poder”

“Las fotografías suministran evidencias”

“Fotografiar implica una agresión”

“Fotografiar es un acontecimiento en sí mismo”

“Fotografiar es esencialmente un acto de no intervención”

“Una fotografía es a la vez una pseudopresencia y un signo de ausencia”

“Las fotografías se valoran porque suministran información”

“... La fotografía tiene la dudosa reputación de ser la más realista, y por ende la más accesible, de las artes miméticas. Vamos a intentar con este recorrido de producción e interpretación, encontrar los elementos que nos permitan reflexionar y conocer las características del signo fotográfico.

“... La desconcertante facilidad con que pueden tomarse fotografías hoy, y la inevitable aún involuntaria imposición de los productos de la cámara, sugiere una relación un tanto distante con el

conocimiento del acto fotográfico. Nadie discutiría que la fotografía ha dado un tremendo apoyo a las pretensiones cognitivas de la vista, ya que con los artificios propios –de un primerísimo plano hasta un infinito distante en foco- ensanchó el reino de lo visible.

Una fotografía no es un accidente. La fotografía estilo ametralladora – o sea la obtención de muchos negativos con la esperanza de que uno sea bueno- es fatal para resultados serios. Tomar una fotografía implica construirla, paso a paso, en la mente.

El fotógrafo busca la imagen, en un objeto que recorre, que conoce, que inspecciona, que siente. Es un acto basado en un conocimiento lúcido y preciso, de inteligencia consciente...”

////////////////////////////////////

La fotografía como Rastro.

Serge Tisseron, 1996, Universidad de Salamanca

“... Pensar la fotografía como práctica y no sólo como imagen nos ha llevado a una dinámica del ‘rastreo’. Rastro no es lo mismo que huella. La huella es la marca dejada en un hueco o en relieve por el contacto de un cuerpo con una superficie. Es, por ejemplo, la huella de un vaso en el suelo.

Por el contrario, el rastro no es tanto la marca de un contacto como la de una acción.

Como tal, es el testimonio de cuerpos que han estado en contacto, lo mismo que la huella, pero también de la intención del sujeto que lo ha realizado.

La fotografía es a la vez rastro del mundo –visible o invisible- objetivado por la luz y rastro de la presencia de un sujeto en el mundo. Eso es tanto como decir que la consideración de la fotografía como rastro hace inútil la cuestión de saber si se trata de un “indicio” o de un “icono”. Se trata más bien de concentrar el estudio de sus efectos en las relaciones que establecemos con la fotografía, a la vez como productores y espectadores de imágenes...”

////////////////////////////////////

Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces.

Roland Barthes

Paidós Comunicación

Capítulo 1. La escritura de lo visible.

La paradoja fotográfica (extracto)

¿Cuál es el contenido del mensaje fotográfico? ¿Qué es lo que trasmite la fotografía? Por definición, la escena en sí misma, lo real literal. Hay, ciertamente, una reducción al pasar del objeto a su imagen: de proporción, de perspectiva y de color. Pero en ningún momento esa reducción llega a ser una *transformación* (en el sentido matemático del término); para pasar de lo real a su fotografía, no hace falta segmentar lo real en unidades y constituir estas unidades en signos sustancialmente diferentes al objeto que permiten leer: entre el objeto y su imagen no es en absoluto necesario disponer de un «relevo»¹, es decir, de un código². Claro que la imagen no es real,

pero, al menos, es el *analogon* perfecto de la realidad y precisamente esta perfección analógica es lo que define la fotografía delante del sentido común. Y así queda revelado el particular estatuto de la imagen fotográfica: *es un mensaje sin código*. [...]

¿Existen más mensajes sin código? A primera vista, se diría que sí: precisamente, todas las producciones analógicas de la realidad: dibujo, pintura, cine, teatro. Pero en realidad todos esos mensajes despliegan de manera evidente e inmediata, además del propio contenido analógico (escena, objeto, paisaje), un mensaje suplementario al que por lo general conocemos como *estilo* de la reproducción. Se trata de un sentido secundario cuyo significante consiste en un determinado «tratamiento» de la imagen bajo la acción del creador y cuyo significado, estético o ideológico, remite a determinada «cultura» de la sociedad que recibe el mensaje. [...] en todas estas artes «imitativas», desde que son comunes, el código del sistema connotado está constituido por una retórica de la época, en definitiva, por una reserva de estereotipos (esquemas, colores, grafismos, gestos, expresiones, agrupaciones de elementos).

¹ Barthes sintetizó las dos funciones del texto verbal con respecto al icónico (Barthes, 1961): ANCLAJE Y RELEVO. La función de anclaje está destinada a evitar la polisemia (pluralidad de sentidos): la palabra reduce y centra los múltiples sentidos que puede tener la imagen. En cambio, en la relación de relevo se da una complementariedad entre ambos lenguajes: solo se accede al sentido considerando ambos mensajes (verbal e icónico) a la vez, como parte de un todo.

² Un código es un conjunto de reglas relativamente convencionalizadas, compartidas por una comunidad que, a modo de lenguaje, articulan o regulan comportamientos culturales.

Los procedimientos de connotación (extracto)

La connotación, es decir, la imposición de un segundo sentido al mensaje fotográfico propiamente dicho, se elabora a lo largo de los diferentes niveles de producción de la fotografía (elección, tratamiento técnico, encuadre, compaginación): consiste, en definitiva, en la codificación del análogo fotográfico [...]

- trucaje - pose - objetos (operan modificando el mensaje denotado (la realidad))
- Fotogenia - esteticismo - sintaxis

El texto y la imagen (extracto)

[...] antes, la imagen ilustraba el texto (lo hacía más claro); ahora, el texto le añade peso a la imagen, la grava con una cultura moral, una imaginación; entonces se efectuaba una reducción del texto a la imagen; hoy en día, se efectúa una ampliación de la imagen por parte del texto [...]

[...] el efecto de connotación es probablemente diferente de acuerdo al modo de representación de la palabra; cuanto más próxima queda la palabra de la imagen, menos aparenta connotarla; atrapado, en cierto modo, por el mensaje iconográfico, el mensaje verbal parece participar de su objetividad, la connotación del lenguaje se torna «inocente» gracias a la denotación de la fotografía [...]

[...] pero, también a menudo, el texto produce (inventa) un significado enteramente nuevo que, en cierto modo, resulta proyectado de forma retroactiva sobre la imagen, hasta el punto de parece denotado por ella [...]. También, a veces, la palabra llega a contradecir a la imagen hasta producir una connotación compensatoria.

MIRADAS CONTRAHEGEMÓNICAS.
Una Educación Crítica De La Mirada
Jesús Ángel Sánchez Moreno

“... El tiempo de la Modernidad descubrió el gran poder de la imagen. Un poder soñado en los tiempos que antecedieron al mundo moderno, pero sólo posible desde ese instante en que el pensamiento renacentista abrió camino con su perspectiva a modos de mirar que eran formas de poder. Y como todo aquello susceptible de ser poder, la imagen y la mirada fueron secuestradas en aras del sostenimiento de sistemas hegemónicos que, sin el concurso de esa realidad producida en forma de imágenes electro-domésticas para miradas domesticadas, hubieran requerido esfuerzos ingentes para mantenerse en el escenario asimétrico que sigue siendo el mundo de la vida. John Tagg resume bien este proceso cuando en su libro *El peso de la representación* (2005) analiza el momento histórico en el que se dieron “las condiciones para un sorprendente encuentro -cuyas consecuencias aún estamos viviendo- entre una forma novedosa de Estado y una tecnología de conocimiento nueva y en desarrollo, señalar la argumentación trazada por este autor cuando vincula el desarrollo de la fotografía como medio y mercancía de masas, algo que empieza a producirse a finales del XIX, en un contexto socioeconómico marcado por los cambios que iba introduciendo la Revolución Industrial a la par que, en el terreno político-social, empezaba a fraguar, entre los sectores burgueses ascendentes, la necesidad de una coalición de intereses entre estas nuevas clases hegemónicas y los antiguos detentadores del poder para contrarrestar el peligro que suponían unos movimientos obreros ideologizados y, por lo tanto, organizados.

Para lograr consolidar estas nuevas estructuras de poder era imprescindible **“el establecimiento de un nuevo <<régimen de verdad>> y un nuevo <<régimen de sentido>>”** (2005: 82) La fotografía primero, seguida por las demás fases evolutivas de los medios de producción y difusión de imágenes, se convirtieron en los elementos clave para el establecimiento de estos nuevos regímenes en una amplia gama de posibilidades: **construcción de la realidad como paso previo para su definición e imposición; sistemas de archivo, como métodos de vigilancia, catalogación y control de la ciudadanía...**

El poder de la mirada adquiría con las nuevas técnicas unas posibilidades inmensas traducidas en una exacerbación sin precedentes de la mirada del poder. Quienes intentamos recorrer las sendas de la didáctica crítica tenemos la obligación de asumir esas palabras de Horkheimer: nuestra tarea no es sumergirnos en un mar de nostalgias por los tiempos y proyectos rotos, sino volver a recuperar esas pretéritas pero perennes ilusiones que un día se soñaron modernos. El proyecto moderno fracasó, pero eso no quiere decir que las metas a las que aspiraba no deban ser retomadas y los medios para alcanzarlas inventados o reinventados. Educar no puede ser sino esto: recuperar el control de nuestra historia, alcanzar la soberanía, ser desde la crítica acción transformadora. Y para ello, entre otras cosas deberemos encontrar el modo y manera de recuperar el control de nuestras miradas. Miradas contrahegemónicas para proyectos emancipadores...”

MIRADAS CONTRAHEGEMÓNICAS

“... Situándonos en la esfera del pensamiento crítico (¿puede el pensamiento no ser crítico?) entendemos que trabajar por una educación de la mirada es un imperativo siempre que no reduzcamos esa educación a un ramplón aprendizaje instrumental. En la tarea de recuperar las antiguas y frustradas ilusiones del proyecto moderno tal y como quería Horkheimer, la forja de

sujetos soberanos, situados en su mundo como intérpretes insobornables exige repensar el papel de la imagen desde las coordenadas de miradas críticas que sean capaces de articular las respuestas necesarias a los actos de poder. Una vez más es Tagg el que articula el argumento cardinal para entender las relaciones de poder en el mundo moderno: “Debemos, de una vez por todas, dejar de describir los efectos del poder en términos negativos como exclusión, represión, censura, ocultación, erradicación. De hecho el poder produce. **Produce realidad. Produce ámbitos de objetos, instituciones de lenguaje, rituales de verdad.**” (2005: 115) Si aceptamos esta argumentación, que no esconde su filiación con el pensamiento foucaultiano, el sujeto que deseamos debe ser capaz de articular un discurso que sea a la vez réplica impugnadora de esos rituales de verdad (nos derrotan a fuerza de reducirnos a la credulidad como norma de vida) y argumento radical de un proyecto regido por la lógica de la innegociable simetría en el juego de las relaciones sociales. Ese sujeto, insistimos de nuevo, no puede serlo si no es situadas, críticas, antihegemónicas.

“...La fotografía como mirada situada nos posibilita, desde la didáctica crítica, trabajar en una multiplicidad de líneas, pero queremos resaltar ahora sólo dos de ellas. Repensar la fotografía desde su condición de texto social y socialmente producido nos permite impugnar tanto la cultura del fragmento como las didácticas de la certeza, dos de los aparatos que el sistema produce en la escuela como institución encargada de la reproducción de las obediencias debidas. **Contra la cultura del fragmento:** toda fotografía no es nada si se resume y agota en el instante inhumano del tiempo fotográfico (el tiempo de obturación no encaja en la escala vivencial de lo humano). Dice J. Berger: “**el significado del instante fotografiado está reclamando ya minutos, semanas, años.**” (Berger y Mohr. 1997: 103); el sentido de una imagen es histórico porque moviliza un antes y un después de ese instante que ha quedado fijado en la placa o en el papel o en los píxeles. Toda imagen fotográfica reclama genealogía, nos impele a alejarnos de la nostalgia, del coleccionismo de recuerdos. Si la historia es memoria conformada, construida, la fotografía evidencia de manera harto elocuente este proceso. No se trata de que nuestro alumnado se dedique ahora a buscar fotografías como quien colecciona cromos; se trata de que, y empezando por la memoria de su propia familia, descubra que la memoria histórica es un constructo intencional hecho de afirmaciones, medias verdades y silencios...”