

Imágenes explorativas. Apuntes desde el lenguaje fotográfico

Exploratory images. Notes from the photographic language

Jorge Luis Rodríguez Aguilar

Academia Nacional de Bellas Artes San Alejandro, La Habana, Cuba

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1446-3650>

Correo electrónico: aguilarjlr@gmail.com

RESUMEN

Introducción: Una metodología para la fotografía como objeto investigativo señala, de manera precisa y objetiva, los problemas visuales, estéticos, comunicativos y operatorios fundamentales que presenta su enseñanza en los procesos de formación no sistémica. Recurrir a lenguajes y formas de (re)presentación, que derivan hacia otros campos o manifestaciones de la creación artística, como los expuestos en este artículo, permiten caracterizar el estado formal y conceptual de la fotografía como proceso didáctico e investigativo.

Métodos: Se exponen consideraciones y procedimientos que permitieron plantear la asunción de diferentes metodologías de investigación basada en las Artes Visuales, como la fotografía independiente, la serie fotográfica, el ensayo fotográfico, el fotodiscurso y la cita visual.

Resultados: Se identifican y analizan algunas consideraciones que facilitan comprender la esencialidad de estos términos desde la gramática de un nuevo «modo de ver», según el reloj estético o círculo de imágenes de Jean-Claude Lemagny.

Conclusiones: La fotografía como objeto investigativo propone utilizar a la fotografía como una herramienta para investigar y explorar diferentes aspectos de la sociedad, la cultura y el entorno artístico-social. Las investigaciones basadas en las Artes Visuales utilizan la metodología de la investigación cualitativa, donde se trabaja con diversas técnicas y herramientas visuales como la fotografía. Esta metodología implica observar, analizar y documentar imágenes visuales para comprender y reflexionar sobre diferentes aspectos didáctico-investigativos, pero también dentro del entorno expresivo-comunicativo de la imagen. El reloj estético o círculo de imágenes de Jean-Claude Lemagny, permite analizar y comprender el proceso de producción y recepción de imágenes fotográficas.

PALABRAS CLAVE: Fotografía como objeto investigativo; metodología de la investigación basada en las Artes Visuales; didáctica de la fotografía; Artes Visuales; reloj estético o círculo de imágenes de Jean-Claude Lemagny.

ABSTRACT

Introduction: A methodology for photography as a research object points out, in a precise and objective manner, the fundamental visual, aesthetic, communicative and operative problems presented by its teaching in non-systemic training processes. Resorting to languages and forms of (re)presentation, which derive towards other fields or manifestations of artistic creation, such as those presented in this article, allow us to characterize the formal and conceptual state of photography as a didactic and investigative process.

Methods: Considerations and procedures that allowed the assumption of different research methodologies based on the Visual Arts, such as independent photography, the photographic series, the photographic essay, the photodiscourse and the visual quotation, are presented.

Results: Some considerations that facilitate the understanding of the essentiality of these terms from the grammar of a new «way of seeing», according to Jean-Claude Lemagny's aesthetic clock or circle of images, are identified and analyzed.

Conclusions: Photography as a research object proposes to use photography as a tool to investigate and explore different aspects of society, culture and the artistic-social environment. Research based on the Visual Arts uses the methodology of qualitative research, where we work with various techniques and visual tools such as photography. This methodology involves observing, analyzing and documenting visual images to understand and reflect on different didactic-research aspects, but also within the expressive-communicative environment of the image. Jean-Claude Lemagny's aesthetic clock or circle of images allows to analyze and understand the process of production and reception of photographic images.

KEYWORDS: Photography as a research object; Visual Arts-based Research Methodology; Didactics of Photography; Visual Arts; Jean-Claude Lemagny's Aesthetic Clock or Circle of Images.

CONTRIBUCIÓN DE AUTORÍA

Concepción y/o diseño de investigación:

Jorge Luis Rodríguez Aguilar

Adquisición de datos:

Jorge Luis Rodríguez Aguilar

Análisis e interpretación de datos:

Jorge Luis Rodríguez Aguilar

Escritura y/o revisión del artículo:

Jorge Luis Rodríguez Aguilar

INTRODUCCIÓN

Utilizar la fotografía como objeto de investigación no significa darle un uso como ilustración, como simple y sencilla decoración de un informe o un libro, para acompañar un texto o graficar una idea. Ella, por sí sola, es una herramienta documental y es, al mismo tiempo, conocimiento. De ahí la función que asuma respecto a la intención del trabajo y la forma en que se presentará. Incluso el medio (color, blanco y negro, sepia...) determinan su carácter.

Leer una fotografía responde a una gramática.¹ Comparte una misma estructura lingüística y una misma secuencia argumental con la lectura, diferenciada si esta se presenta de manera independiente a como un díptico o una serie. Cada uno de sus componentes determina su significación, los cuales, junto a los elementos retóricos y a su valor argumentativo, configuran una continuidad narrativa única.

Se puede asegurar que casi todas las imágenes que conforman la historia de la fotografía han estado predestinadas a ser mostradas a alguien, de alguna manera, bien como una ilustración de una revista, en un álbum fotográfico, como parte de una exposición o, sencillamente, de mano en mano. De ahí que su propósito, salvando raras excepciones, ha sido la de «hablar», la de decir algo, la de entablar una conversación con un público y también, por qué no, la de contar una historia por dentro, solo para los más curiosos, para los investigadores, los que en otros tiempos –mañana–, las escudriñarán buscando descubrir sus secretos.

Por lo general, nadie hace una foto para no mostrarla. Por lo menos, no ahora, a no ser que sea muy íntima, que se da el caso, por supuesto. Pero descontando estas *rarezas*, el resto de ellas, los cientos de miles de millones de fotos que se toman a diario, en una semana o en un mes, intentan, como ente vivo y dinámico, gritar lo que cuentan. ¿Qué sería del mundo de hoy sin las imágenes, sin las fotografías? Tal vez fuera más tranquilo, pero de seguro, también más aburrido.

Aunque sean sin colores, se necesita chocar constantemente con esa otra «entidad» que toma vida independiente, más allá de la propia existencia biológica pues, como una persona, se reproduce (cuando se copia y se duplica), te invita y está presente en galas, salones y exposiciones (donde se muestra y se vuelve a encontrar), se le hacen homenajes, retrospectivas, recibe premios (como el Hasselblad o el Oskar Barnack), aparece en los periódicos, los libros, el cine, la televisión, los noticiarios, en internet... Tiene una presencia viva y, a no ser que suceda lo inevitable, nunca muere: una buena fotografía nunca muere (hay muchas malas que tampoco). La tecnología y las plataformas sociales constantemente rescatan del olvido los archivos del ayer, para estar a disposición, de una u otra manera, de todos los amantes de la imagen, de la historia y de este magnífico arte.

Si en algún momento, por la incompreensión, más que nada, fue considerado un arte menor respecto a los otros, ya creció. Hoy, de todos sus hermanos, posiblemente es el más visible y, también, el más versátil y explotado. La fotografía siempre ha sido un objeto tangible: todos quieren tomar una foto y poseerla. Es como un objeto fetiche, que cada cual desea conservar. Cualquier computadora o teléfono celular guarda miles de imágenes, porque la tradición histórica ha enseñado que la fotografía es un tesoro y que su valor radica en la imagen. Entonces, preservar una foto es rescatar una vida, un suceso, un objeto del tiempo y del olvido.

¹ Un aspecto muy debatido, que puede revisarse en *Cómo leer la fotografía*, de Ian Jeffrey (2008/2009) y *When Photography Really Works*, de Val Williams (2012).

Cada persona percibe imágenes constantemente, porque, al vivir en una sociedad poblada, atiborrada, completamente mediatizada, está obligada a interactuar con ellas. Se consumen imágenes desde que se abren los ojos, al despertar, y hasta que se cierran al dormir. La cámara fotográfica fue el invento que permitió cambiar la historia y, la fotografía, la que posibilitó mostrar nuestras vidas. Un ejemplo, entre tantos que seguramente permanecen en silencio, lo fue el de una fotógrafa aficionada que, en 2007, ya anciana, reveló más de cuarenta mil imágenes de la ciudad de Chicago y Nueva York. Vivian Maier no dejó de hacer fotos ni un solo día. ¿Con qué intención? Evidentemente, con la de registrar, a modo de diario, la vida en torno a ella; la de esas ciudades que crecían –en todos los sentidos– a una velocidad vertiginosa. Fue una fotógrafa documentalista, devenida hoy en una artista total, que dejó conservada una parte importante de la memoria y de la historia americana de los años cincuenta y sesenta.

Pero, existe el temor cuando aparece la palabra «manipulación», porque entonces se puede alterar la historia. De ahí que los historiadores siguen considerando a la fotografía como un documento secundario. Sin embargo, cada acción del hombre es un resultado de su tiempo. Más allá de lo que se considere «manipular» y «manipulado», una foto siempre enseña algo. Si se parte de que todas son un reflejo de las condiciones sociales, culturales y materiales del hombre, en un momento histórico específico, también, incluso las manipuladas, son un reflejo de su tiempo. Entonces, conviene dejar para mañana una tarea pendiente: reconocer y comprender por qué en esta época, o sea, hoy, las fotos se reconstruyen, se retocan, se cambian y se ajustan al gusto. Ahora bien, esto no quiere decir que antes no se «manipulaban» las fotos. Este es un fenómeno que ha existido desde siempre, lo que, por entonces, en los tiempos predigitales, los ajustes se hacían en el laboratorio. Solarizar una foto, en toda claridad, es también manipularla. Por supuesto, es totalmente incomprensible cuando la fotografía intenta ser un testimonio de un momento histórico. Sin embargo, cuando se hace con una finalidad artística, se activan otros resortes que van a determinar su aprobación y efectividad en dependencia de la intención del artista.

Si bien es válido usar la fotografía como fuente proveedora de información, también, del mismo modo, ofrece una experiencia imaginativa única, más sutil, a partir de la subjetividad propia de cada espectador. En este particular, la metodología para aprender a leer una fotografía comienza por lo sublime, por el impacto que causa la imagen y, después, poco a poco, en descubrir esos aspectos que se van revelando, que han sido parte del azar, la iniciativa y la intención del fotógrafo. Pero basta observar la actividad, como condición indispensable de la foto, o del significado casi siempre portador de una imagen, sin importar que su estructura sea social, de género, con fines estéticos o comerciales, político, publicitario, informativo o científico. Cada una tiene su sentido, como también su sensibilidad.

METODOLOGÍA

Como parte de una metodología, a fin de sistematizar algunas de las formas en las que se puede emplear la fotografía como instrumento artístico-investigativo, independiente de la actividad y los propósitos que se realicen, se referirán cinco maneras de abordarla, según la clasificación de Roldán y Marín (2012), que bien pueden ser considerados conceptos: la fotografía independiente, la serie fotográfica, el ensayo fotográfico (o fotoensayo), el fotodiscurso y la cita visual.

La fotografía independiente, como alude la descripción de su nombre, es de todas, la más común. Son imágenes autónomas, con un sentido y un discurso propio, que narran una historia de principio a fin, o bien congelada en ellas mismas. Su interés y valor está incluido en la imagen y en su significado como fotografía independiente. Tienen un tiempo y un espacio para ser percibidas y analizadas. Por lo que se recomienda no aproximarlas a otras, para que puedan ser disfrutadas y comprendidas en su justa medida. Por lo general, suelen ir acompañadas de un texto escrito, que resume su contenido, o de su ficha técnica. Ejemplo de su uso: el retrato psicológico a partir de la interpretación del beso de Cartier-Bresson o de Eisenstaedt.²

Al contrario de lo que muchos piensan, una serie fotográfica no es la reunión de una cantidad de imágenes, casi siempre entre ocho y doce, en una misma sintonía cromática y sobre un mismo tema. En ellas, lo primero que debe existir es una congruencia en el sentido de su historia y en el mensaje que se desea narrar. De manera que tienen un orden formal; es decir, un principio y un final: una foto inicia la serie, con características determinadas que la hacen ser la primera, y otra foto la cierra, concluyendo la narración o el diálogo con el espectador. Después, tienen un orden conceptual y narrativo propios (Fontcuberta, 2004), de manera que siguen pautas formales similares. Su función principal es exponer y analizar mediante un conjunto de imágenes, cuáles son las características constantes y diferentes que conforman una historia (Roldán y Marín, 2012: 72). Ejemplo de su uso: el reportaje, basado en un montaje cinematográfico según el paradigma de Capa y Koudelka.

El ensayo fotográfico o fotoensayo, narra una historia a partir de las interrelaciones que establecen unas imágenes con otras, lo que activa las interpretaciones y significaciones, a fin de construir una metáfora general. Puede estar acompañado de un *statement* o discurso de intención, aunque su principal aporte es puramente visual. Casi siempre discurren sobre temas de interés personal, desde una visión muy particular del artista-investigador, mostrando cierta crudeza o nostalgia respecto a la realidad o a una utopía por construir. En ellos se explotan al máximo las posibilidades narrativas de las imágenes más que su función estética o ilustrativa. Ejemplo de su uso: las situaciones extra artísticas, desde la mirada de Anderson.

² Un ensayo indispensable que ejemplifica este aspecto lo es *Fotografiar del natural*, de Henri Cartier-Bresson (1976/2016).

El fotodiscurso es una secuencia de ideas organizadas visualmente, que constituyen en sí, una disertación con suficiente elaboración y complejidad sobre un tema. Debe exponerse con claridad y resultar convincente. Son el mejor ejemplo de la documentación científica. Tienen una unidad narrativa y demostrativa. Se utiliza para aludir a las teorías sobre la fotografía y la crítica cultural a partir de fotografías, de manera que, no se usan para significar lo que se dice sobre la fotografía, sino lo que estas son capaces de decir y argumentar (Roldán y Marín, 2012: 78). Ejemplo de su uso: el libro-arte a partir del registro fotográfico de un día de camino, según los paradigmas de Leslie y Turnley.³

En la cita visual se utiliza la foto como un referente directo, como antecedente de un trabajo artístico-investigativo o bien como apoyo documental de un proceso. En ella está implícito el carácter de la cita, ya sea por su tamaño o por la veracidad de su reproducción. Ejemplo de su uso: las formas cazadas, como cita a partir de la misma historia del arte, desde la referencia de Gomes.

Cada una de estas maneras de emplear la fotografía como instrumento artístico-investigativo, dentro de la metodología de investigación basada en las Artes Visuales (Hamilton, 2006; Hernández, 2008; Moya Méndez, 2021; Prosser, 2003), cumple una función diferente, que puede utilizarse en dependencia de los propósitos de la actividad que se realice. Seleccionar la estructura narrativa que más se avenga al ejercicio en cuestión o al proceso que se desarrolla dentro de la clase, taller o actividad, corresponde a cada uno de los ejecutantes, así como a la manera en que se sea capaz de motivar, para que se continúe la búsqueda investigativa en otros espacios y tiempos. No se puede olvidar que la fotografía es un gran laboratorio, donde coinciden múltiples maneras de pensar y de hacer. Dominarla totalmente es un sueño al que se aspira, pero mientras tanto, queda la experimentación. Esa es la mejor arma contra el aburrimiento y el tedio o, para esos momentos en que, fugazmente, suele pasar por la cabeza la idea de que ya todo se ha hecho. El otro recurso que siempre se tendrá a mano es el de visualizar tantas imágenes como se pueda. Internet es el recurso inmediato más fabuloso que se dispone. En él, sin discriminación, se pueden encontrar cualquier cantidad de artistas, profesionales o aficionados-entusiastas, de cualquier edad y nacionalidad, así como espacios (blogs, chats, foros, páginas...) donde compartir las experiencias y aprender, de paso, del conocimiento de los demás.

Una vez planteada esta metodología, conviene advertir que el proceso no concluye aquí, pues toda obra, fotográfica o no, necesita ser presentada de la manera más eficiente y, para esto, existen diversas posibilidades, todas relacionadas primero con la posproducción y, luego, con el montaje y la presentación final.

³ Se recomienda ahondar en lo referente al libro-arte en el artículo *El libro-arte / libro de artista: Tipologías secuenciales, narrativas y estructuras*, de Bibiana Crespo Martín (2012).

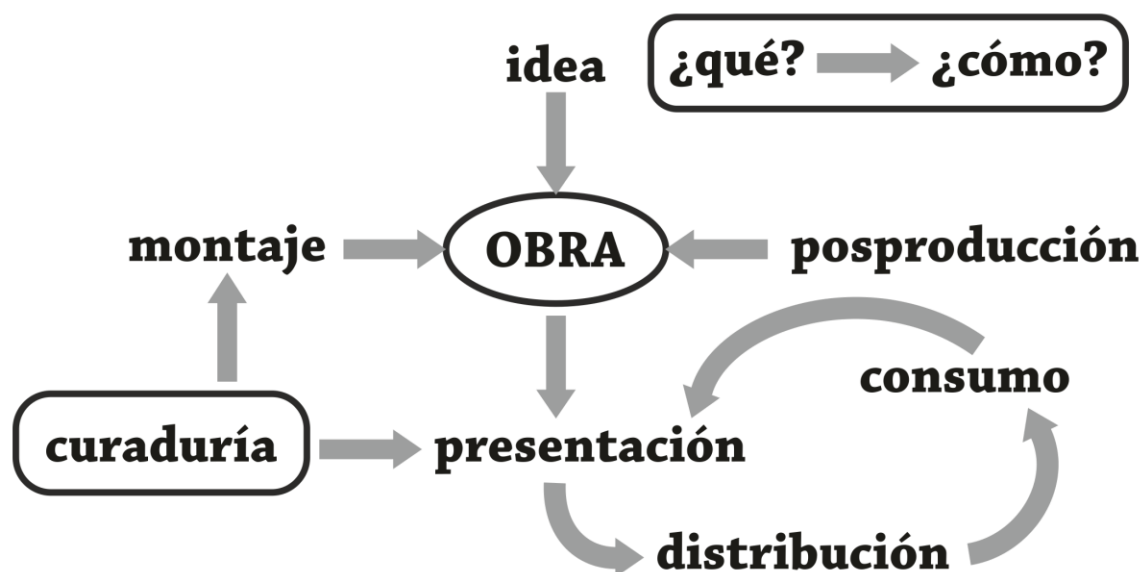


Figura 1. Esquema del ciclo de recorrido de una obra de arte visual
Fuente: Elaboración propia

En lo particular, el autor defiende la realización de una fotografía sin manipulación ni grandes efectos de posproducción, excepto algunos *arreglos* necesarios, válidos para la mejor visualización de la imagen, como el reencuadre, el viraje tonal y los ajustes de contrastes y de color. Solo eso y, salvo en muy contadas ocasiones, el uso de alguna herramienta del Photoshop que le permite algo más, como el montaje de una foto panorámica o la reconversión a un formato sin compresión, como el Tiff o en Png, cuando la foto lo necesita, o lo contrario, cuando lo que desea es un Jpeg.

Por lo general, sus fotografías y la de sus estudiantes son presentadas como mismo salen de la cámara, pero hay otros artistas y profesores que defienden el sobreajuste de las imágenes pues, para ellos, lo digital implica un juego con estas herramientas y la fotografía más contemporánea se asume como parte del mundo del arte digital (Tribe y Jana, 2009) y sus efectos. Incluso, en lo referente a las fotos HDRI (*High Dynamic Range Imaging*), que son el resultado de un ajuste por capas, a partir del rango dinámico de cada foto en sus niveles altos, medios y bajos. Pero esta posición tiene muchos detractores.

En atención a su defensa cabe señalar que, entre varios autores, José María Mellado (2007/2013: 10) recomienda no utilizar la palabra 'analógico' para designar la fotografía predigital, que prefiere significar como 'clásica'. Para él, «la fotografía digital no es un fin en sí mismo, sino un medio», lo cual refuerza su condición experimental e investigativa. Y es curioso que un medio que nació precisamente como resultado de la experimentación y la alquimia, hoy se decante entre «más clásica», en la medida que recurre menos a la posproducción, y «más contemporánea», a la que explota estos resultados al límite (que muchas veces hace que la imagen original se pierda). De ahí que todavía exista una batalla entre los que defienden la fotografía digital y los que la rechazan. Tal vez, porque los

resultados formales que se obtienen, en algunos casos, no son eficaces en sus soluciones o porque ven acercarse, irremediabilmente, casi de manera impositiva, el cambio de una técnica por otra y la reconversión tecnológica de lo analógico hacia lo digital.

Pero este reacomodo no llega de igual manera para los más jóvenes que para aquellos que llevan años sumergidos en los laboratorios fotográficos. Encontrarse, ahora, con un nuevo lenguaje, con el aprendizaje de determinados *softwares* y herramientas de edición, no es algo que le resulte atractivo y sencillo a los fotógrafos más tradicionalistas. Y, estos, cuando no son «artistas», acaban por no entender. Tal vez lo mejor es que cada quien logre resolver el problema desde la forma con un método propio, con un algoritmo o un conjunto de herramientas que puedan ser diferentes a las de otros, precisamente, gracias a la falta de procedimiento que unifiquen su metodología porque, desde el contenido, es diferente.

También, es un error asociar la fotografía digital solamente con el fotomontaje o la profusión de efectos y filtros digitales (que muchas veces, cuando se emplean mal, hacen más daño que provecho), lo cual ha traído, a la fuerza, un rechazo de quienes se sienten deudores de cierta estética donde la «buena imagen» se obtiene de la realidad (aunque esta obligue, siempre, a manipularla).⁴

Sin embargo, por más que se defienda una postura, no se puede permitir rechazar la otra, pues el uso de cualquiera de estos *softwares* como, por ejemplo, el Photoshop,⁵ cuando se hace con tino, sentido y gusto estético, deja resultados satisfactorios que no demeritan la calidad de la imagen fotográfica. El cuidado lo deben tener, precisamente, aquellos que lo usan «mal»; es decir, sin un propósito adecuado, sin más intención que echarle cuanto *cosa* aguante encima una foto, con tal de hacerla diferente, porque... de ahí a lo kitsch,⁶ el camino es muy corto.

Y, en este punto, es necesario volver a decir que la fotografía siempre se ha manipulado y que el fotomontaje tiene ya más de cien años⁷ y, como apunta Mellado (2006: 12), «no hay nada más irreal que una foto en blanco y negro, ya que el color es una propiedad inseparable de la realidad». Entonces, sea cual sea la posición que se asuma, lo importante es intentar transmitir el mayor número de sensaciones posibles con las imágenes, narrando

⁴ En este sentido, se recomienda leer *El mensaje fotográfico*, de Roland Barthes (1961/2017: 7-20).

⁵ Una valoración similar al respecto, se esgrimió en *Apuntes sobre la formación no sistémica de la fotografía, a razón de una exposición en La Habana* (febrero, 2021), por el propio autor de este artículo.

⁶ Kitsch: voz alemana que, como sustantivo masculino, significa 'estética caracterizada por la mezcla de objetos heterogéneos pasados de moda y que se consideran de mal gusto' y, como adjetivo, 'del kitsch o que tiene sus características' (RAE, 2005). No confundir esta palabra con la estética del kitsch, que defienden artistas como Jeff Koons, Byron Werner, Gilbert & George, Pierre et Gilles..., que cuestionan las diferencias entre esta tendencia y la del gran arte. En este sentido, se puede ahondar en *El kitsch; fenomenología, fisonomía y pronóstico*, de Ivan Slávov (1989).

⁷ Se considera al fotógrafo inglés Henry Peach Robinson (1830-1901), como el primero en realizar un fotomontaje, en 1857. En el siglo XX, como parte del constructivismo, El Lissitzky, Gustav Klutskis, Valentina Kulagina, Alexander Rodchenko; y del dadá, John Heartfield, George Grosz, Kurt Schwitters, Hannah Höch, Raoul Hausmann, entre otros, desarrollaron el fotomontaje dentro de la fotografía moderna.

una historia que permita establecer un diálogo con los espectadores, que los imbuya de la carga expresiva y de la atmósfera que se quiere comunicar y que esto sea el elemento portador de contenido, más que un retoque de moda o una burda manipulación con los filtros de Photoshop.

RESULTADOS

Entonces, ¿cómo se lee una fotografía? La respuesta no deja de ser sencilla, aunque muchos intenten complejizarla. Primero, porque junto con ella siempre aparece otra pregunta, que se hace a partir de lo que se considera una mejor foto y que, por lo general, asume un criterio que se balancea sobre la dualidad de lo representativo-creativo; es decir, la naturaleza expresiva-creativa de la fotografía: un viejo dilema que pesa más para los que asumen la creatividad como una herramienta-condición exclusiva del arte y deja lo puramente representativo –lo frío, captado exclusivamente de la realidad– como un hecho propio de los otros fotógrafos (un saco grande, donde muchas veces también caen los fotorreporteros, documentalistas, aficionados, entusiastas o cualquier persona que comienza en el mundo de la fotografía).

En realidad, no existen temas más creativos que otros, ya que esa es una condición exclusiva del fotógrafo y de la foto que realiza. Por tanto, es el entorno que lo rodea, en la cual se mueve y en donde trabaja, el encargado, de una u otra manera, de sorprenderlo y propiciar los recursos para hacer que su obra sea creativa. Cualquier objeto, situación o momento es susceptible de ser fotografiado o convertido en una imagen fotográfica, incluso, aquello que no existe en la realidad y se crea a partir de diversas fotografías, efectos o procedimientos creativos, como el collage o la foto manipulación. La facultad de crear está en el ser humano y no en la naturaleza de las cosas; mucho menos en la cámara o en el *software* de una computadora. Los objetos industriales o aquellos otros creados por el hombre, tienen una carga propia, más o menos creativa, en dependencia de la razón para los que fueron creados, que son interpretados por el ojo perceptivo a partir de lo que se considere «creativo». De ahí que la creatividad es un recurso propio de la naturaleza artístico-imaginativa y de la actitud-intención del artista, que se educa, y no del tema de sus fotografías; un error que suele escucharse, al no advertirse la diferencia que existe entre el campo y los estilos fotográficos.

Segundo, porque tampoco se tienen en cuenta las variables creativas. Muchas veces se mira una fotografía con frialdad, desde lo que se observa rápidamente, alejados de un proceso de análisis que por necesidad forma parte de su entendimiento y comprensión, que es específico (más en la fotografía contemporánea). No basta con ser «sensibles» ante determinada imagen. De la misma manera que se lee un libro, un cartel o una señal de tránsito, una fotografía tiene su «modo de ver».⁸ Esta gramática, a fuer de querer servir

⁸ Es aconsejable revisar, en este sentido, los ensayos *Modos de ver*, de John Berger (1972/2016), y *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*, de Roman Gubern (1987/2007).

para comprender la relación que existe entre la creatividad y lo que resulta fotografiable, permite ahondar en otras direcciones, también formales, que se explican muy bien a partir del reloj estético o círculo de imágenes de Jean-Claude Lemagny (1992). Este sistema de clasificación, si se quiere, puede aplicarse a todos los aspectos de la fotografía, tanto en su contenido como en lo que se refiere a la forma, bien en lo denotativo o en lo connotativo, así como en lo que respecta a su condición representativa más icónica o más abstracta.

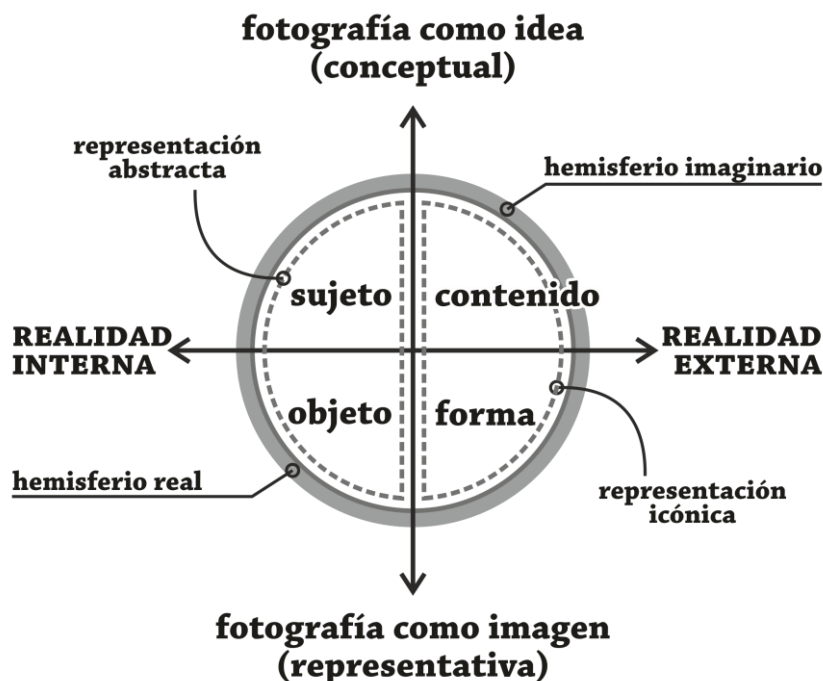


Figura 2. Esquema del reloj estético o círculo de imágenes de Jean-Claude Lemagny (1992)

Fuente: Elaboración propia

Comprender este gráfico no es difícil. Así, diseñado como una brújula, se puede encontrar en su Norte a la fotografía como idea. Es decir, la fotografía conceptual, mediante la cual se muestra visualmente una idea o un propósito que se quiere desarrollar de esta manera (la foto en su expresión más subjetiva: como significado) y que se puede apreciar en la obra de Christian Boltanski, José Alberto Figueroa y José Manuel Fors. En el Sur, siguiendo hasta el extremo del eje que se contrapone, se encuentra la fotografía representativa, en tanto imagen que habla de su propia expresión visual y que tiene que ver con lo material. Es decir, con la forma y el objeto (la foto en su expresión más pura: como significante), por ejemplo, los quimigramas de Pierre Cordier, los fotogramas de László Moholy-Nagy y los rayogramas de Man Ray. Desde esta simple relación inicial, la fotografía puede ser percibida y comprendida como un concepto (idea) o como una representación (como imagen-objeto: el soporte en el que se registra).

Si, por el contrario, se analiza en la dirección del eje horizontal, al Este se encuentra la realidad externa, que se contrapone con la realidad interna, al Oeste. La realidad interna se

encarga de la fotografía abstracta, mientras que la externa de las representaciones más figurativas o icónicas. Es decir, aquellas que se toman como un registro inmediato e instantáneo de la realidad; por ejemplo, la fotografía documental y el fotorreportaje. En este eje, la imagen se mueve de lo menos icónico a lo más icónico o de lo más representativo-figurativo a lo más abstracto (en el sentido contrario). La realidad externa es más denotativa, menos sujeta a las experimentaciones formales, mientras que la interna es más connotativa, por tanto, más cercana a lo imaginario, a lo poético, a la fantasía y al surrealismo. Luego, entonces, si se intenta leer la fotografía a partir de las referencias que proporciona este eje, se encontrarán dos maneras: la fotografía como un modo de mostrar la realidad objetiva que nos rodea, al Este, en la obra de Don McCullin, James Nachtwey o Fulvio Bugani, o como un medio de expresión de nuestro propio mundo interior, tan rico en subjetividades, al Oeste, en la obra de Man Ray y Philippe Halsman.

Pero, más allá de los ejes, que representan los grados puros, se encuentran cuatro cuadrantes que ayudan a comprender la imagen de una manera diferente, aunque, como se puede apreciar en el gráfico, todo guarda una relación muy estrecha (de ahí que se estructure sobre un círculo). Los dos cuadrantes situados en la parte superior del eje Oeste-Este; es decir, al Norte, conforman el hemisferio imaginario, mientras que los otros dos, al Sur, el hemisferio real. Ahora, si se toman como referencia los cuadrantes que se encuentran a la izquierda del eje Norte-Sur, estaremos bajo un área donde se pueden agrupar los trabajos creativos que muestran una representación más abstracta o menos parecida a la realidad. Están determinadas por la relación entre el sujeto y el objeto, de ahí que los fotógrafos que priorizan esta zona buscan visualizar sus imágenes más interiores, sus sueños, sus metáforas y sus fantasías. Son intérpretes de la realidad, que intentan plasmar lo que emana de su mente, de su personalidad y de su imaginación, sin que les importe mucho lo que significa. Por el contrario, al otro lado, a la derecha, se encuentra la zona de la fotografía creativa más icónica o más parecida a la realidad, donde se sitúan las imágenes que exploran los problemas del contenido y la forma, ya sea a partir de la propia naturaleza o desde la motivación de una idea. Son fotografías con las que se busca expresar algo acerca del mundo y, por consiguiente, de la mejor manera posible. Los fotógrafos que las realizan no cuestionan ni desafían su objetividad, como tampoco se adentran en las experimentaciones sobre este género en sí.

De ahí que, si se analiza cada cuadrante de manera independiente, siguiendo el sentido horario (Brau, 2020; Lemagny, 1992), se puede ver que la fotografía como idea, como forma pensada (*eidos*), la que se encuentra en nuestra mente, es la más conceptual y la que mantiene una relación más estrecha entre el objeto y el concepto, aunque el peso de la obra recae en el concepto y no en el objeto que lo representa. En este cuadrante, lo más importante es el contenido, entendido como tema. Un ejemplo claro se tiene en las fotografías de Sophie Calle y la de aquellos fotógrafos que reflexionan acerca de una idea y la transforman en contenido, como William Eugene Smith, *Brassai*, Ana Mendieta y Roman

Opalka, con los autorretratos que acompañan su serie de numerales, ya que, para ellos, el mundo real es de vital importancia para conseguir sus creaciones (sin él no existe la fotografía).

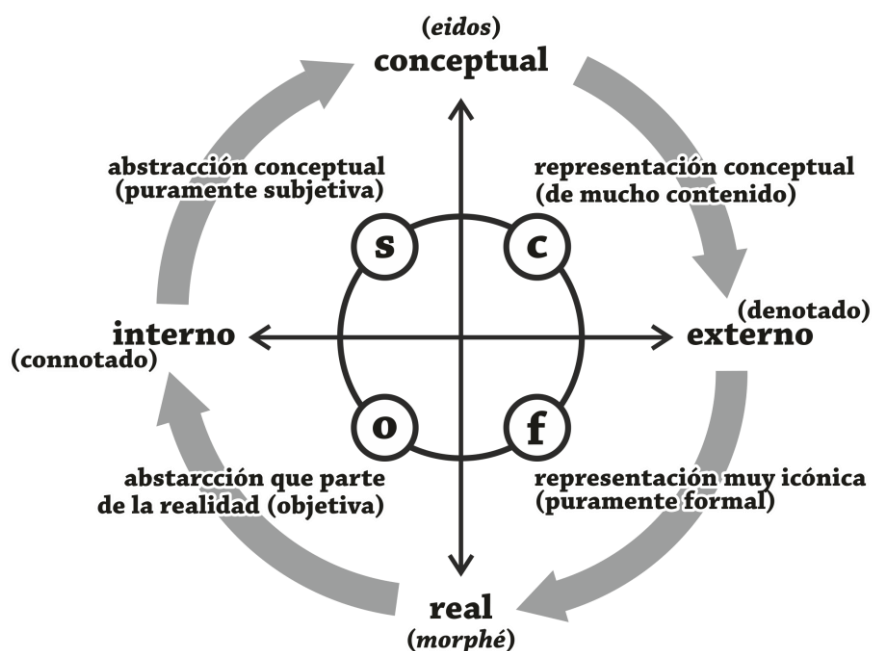


Figura 3. Esquema del análisis por cuadrantes del reloj estético o círculo de imágenes de Jean-Claude Lemagny (1992)
Fuente: Elaboración propia

A continuación, se sitúa la fotografía de registro iconográfico documental, por su carácter equilibrado, por su organización y su estructuración, como *fiel* referente de la realidad externa y su representación retiniana, donde la forma adquiere protagonismo: es lo más importante. El mejor ejemplo se puede encontrar en las fotografías de William Klein, Daido Moriyama, Robert Doisneau, Pedro Abascal y Raúl Cañibano, para quienes la forma es más importante que el contenido. La presentación de una nueva estética se vuelve fundamental, a partir de la experimentación con los elementos técnicos de la fotografía, como recurso para descubrir y extraer nuevas formas del entorno.

En la siguiente posición se sitúan las fotografías en las cuales la forma también es importante, incluso, por encima de la realidad visible. La pureza de la forma realizada (*morphé*) muchas veces puede llegar a convertirlas en abstractas y perder, con ello, el efecto de realidad. Aquí se incluyen aquellas imágenes deformadas ópticamente, experimentales, solarizadas, así como las que son el resultado de una mirada gráfica a partir de las líneas, los planos, las formas y las manchas, como las realizadas por André Kertész, László Moholy-Nagy, Edward Weston, René Peña y Lisandra Isabel García. Son fotografías en las que el mundo real interviene solamente como un referente, que será transformado por el artista, que necesita proponer nuevos escenarios discursivos de su propia personalidad individual.

En el último cuadrante, se sitúan las fotografías más experimentales, las más subjetivas, las que se proponen como una búsqueda en sí mismas, a partir del juego puramente sensitivo de la óptica y la luz. Son fotografías más artesanales, auténticas y creativas, que solo expresan su propósito o su intencionalidad subjetiva. Son imágenes en donde se evidencia lo surreal, lo onírico y lo fantástico, desde la interioridad de lo que quieren transmitir, pero donde lo subjetivo es el protagonista. El mejor ejemplo lo podemos encontrar en la obra de Duane Michals y Barbara Kruger, en la combinación entre el sujeto y la idea.



Figura 4. Esquema del análisis por artistas según el reloj estético o círculo de imágenes de Jean-Claude Lemagny (1992)

Fuente: Elaboración propia

Esta aproximación, sin intentar imponer una manera «única y correcta» de clasificar las fotografías creativas contemporáneas, en pos de un mejor ejercicio investigativo, como señala Lemagny (1992), pretende encontrar los métodos para agitar las ideas y llegar a afinar y profundizar nuestra sensibilidad pues, en el dominio del arte todo se resuelve, a fin de cuentas, en términos de sensibilidad. Por supuesto, quedan algunos temas por debatir, al amparo de la misma evolución del arte, como el de la fotografía digital en tanto resultado de la creación-experimentación desde una computadora, que se agregaría al segundo cuadrante, junto al referente del collage y el fotomontaje, por considerarse una forma digital *pura*, lo cual la acerca a la materia, aunque virtual.

CONCLUSIONES

La fotografía como objeto investigativo propone utilizar a la fotografía como una herramienta para investigar y explorar diferentes aspectos de la sociedad, la cultura y el entorno artístico-social. Esto implica utilizar la cámara como un medio de documentación y expresión, capturando imágenes que pueden proporcionar información valiosa y generar reflexiones críticas.

La investigación basada en las Artes Visuales utiliza la metodología de la investigación cualitativa, donde se trabaja con diversas técnicas y herramientas visuales, como la fotografía. Esta metodología implica observar, analizar y documentar imágenes visuales para comprender y reflexionar sobre diferentes aspectos didáctico-investigativos, pero también dentro del entorno expresivo-comunicativo de la imagen.

La didáctica de la fotografía asume el proceso de enseñar y aprender a hacer una imagen, como fotografía independiente, serie fotográfica, ensayo fotográfico, fotodiscurso y cita visual, todos, desde un lenguaje técnico, artístico y documental. Implica, además, enseñar a utilizar la cámara, pero también a comprender la fotografía como una forma de expresión y de comunicación, lo que posibilita, al mismo tiempo, enseñarlos a analizar y apreciar las imágenes fotográficas, comprendiendo su contexto y significado.

Como una disciplina dentro de las Artes Visuales, la fotografía estudia los modos de creación (producción simbólica e investigación) y de apreciación de imágenes visuales. Ella posibilita la exploración y la expresión de ideas, emociones y experiencias⁹ de una manera visualmente creativa.

El reloj estético o círculo de imágenes de Jean-Claude Lemagny, permite analizar y comprender el proceso de producción y recepción de imágenes fotográficas. Este concepto implica la idea de que las imágenes fotográficas están influenciadas por varios factores: técnicos, estéticos, sociales, culturales, individuales... Este enfoque invita a reflexionar sobre cómo estas diferentes dimensiones interactúan entre sí, y cómo influyen en la forma en que percibimos y comprendemos las imágenes fotográficas.

REFERENCIAS

- BARTHES, R. (2017 [1961]). El mensaje fotográfico. En *Un mensaje sin código: Ensayos completos de Roland Barthes en Communications*, 7-20. Ediciones Godot.
- BERGER, J. (2016 [1972]). *Modos de ver*. Gustavo Gili.
- BRAU, G. (2020). La dimensión variable. *Super foto digital*, 34(290), 57-61.
- CARTIER-BRESSON, H. (2016 [1976]). *Fotografiar del natural* (2^{da}. ed.). Gustavo Gili.
- CRESPO MARTÍN, B. (2012). El libro-arte / libro de artista: Tipologías secuenciales, narrativas y estructuras. *Anales de Documentación*, 15, 1. <http://dx.doi.org/10.6018/analesdoc.15.1.125591>

⁹ Una excelente aproximación a este aspecto puede leerse en *El arte como experiencia*, de John Dewey (1980/2008).

- DEWEY, J. (2008 [1980]). *El arte como experiencia*. Paidós Ibérica.
- FONTCUBERTA, J. (3 de junio de 2004): La fotografía será narrativa o no será. *El Mundo, suplemento El Cultural* (36).
- GUBERN, R. (2007 [1987]). *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Gustavo Gili.
- HAMILTON, P. (2006). *Visual Research Methods*. SAGE Publications Ltd.
- HERNÁNDEZ, F. (2008). La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. *Educatio Siglo XXI*, 26, 85-118.
- JEFFREY, I. (2009 [2008]). *Cómo leer la fotografía*. Random House Mondadori.
- LEMAGNY, J-C. (1992). Le cercle d'images. En *L'ombre et le temps. Essais sur la photographie comme art*, 81-92. Nathan.
- MELLADO, J. M. (2013 [2007]). *Fotografía de alta calidad*. Anaya Multimedia.
- MOYA MÉNDEZ, M. (2021). *La investigación-creación en arte y diseño. Teoría, metodología, escritura*. Feijóo.
- PROSSER, J. (2003 [1998]). *Image-Based Research. A Sourcebook for Qualitative Researchers*. Routledge.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2005). *Diccionario panhispánico de dudas*. Santillana.
- RODRÍGUEZ AGUILAR, J. L. (febrero, 2021). *Apuntes sobre la formación no sistémica de la fotografía, a razón de una exposición en La Habana*. Ponencia presentada en el Congreso Internacional Pedagogía 2021, La Habana, Cuba.
- ROLDÁN, J. y MARÍN, R. (2012). *Metodologías artísticas de investigación en educación*. Ediciones Aljibe.
- SLÁVOV, I. (1989). *El kitsch; fenomenología, fisonomía y pronóstico*. Arte y Literatura.
- TRIBE, M. y JANA, R. (2009 [2006]). *Arte y nuevas tecnologías*. Taschen.
- WILLIAMS, V. (2012). *When Photography Really Works*. Barron's Educational Series, Inc.

DATOS DEL AUTOR

Jorge Luis Rodríguez Aguilar (1974, La Habana). Diseñador de Comunicación Visual y artista visual. Doctor en Ciencias Pedagógicas. Profesor Titular de la Academia Nacional de Bellas Artes San Alejandro, la Universidad de las Artes y la Universidad de Ciencias Pedagógicas de La Habana. Presidente del Comité Prográfica Cubana. Miembro de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba y de la Red de Investigadores en Diseño de la Universidad de Palermo, en Buenos Aires.

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO: RODRÍGUEZ, J. L. (2024). Imágenes explorativas. Apuntes desde el lenguaje fotográfico. *Islas*, 66(208): e1388.



Este texto se distribuye bajo una licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Licencia Internacional.

ISSN: 0042-1547 (papel) ISSN: 1997-6720 (digital)

<http://islas.uclv.edu.cu>