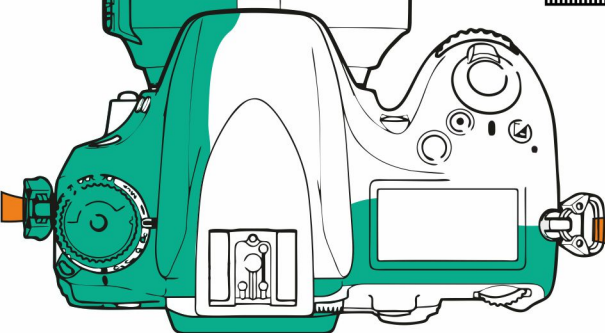
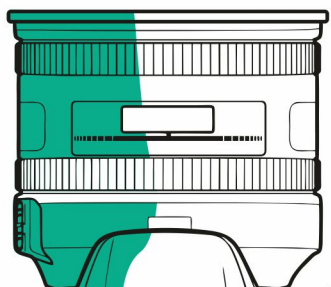


Jorge Luis Rodríguez Aguilar

Explorando *con la imagen*



LA FOTOGRAFÍA
COMO OBJETO
INVESTIGATIVO



“Un apasionante *ensayo* sobre
cómo comprender la *fotografía*
desde la «otra mirada»”



Explorando *con la imagen*

**LA FOTOGRAFÍA
COMO OBJETO
INVESTIGATIVO**

Cada día, la fotografía se convierte en un medio más imprescindible, accesible y democrático. Las nuevas tecnologías han ayudado, sobremanera, a desarrollarla. Hacerla ya no resulta difícil, pero enseñar cómo hacerla es otro problema. Una buena fotografía se descubre al instante. ¿Cómo lograr, entonces, enseñar a realizar una buena fotografía? ¿Hasta dónde pueden influir los nuevos proyectos pedagógicos fotográficos que se desarrollan en el país para garantizar la calidad de la imagen? *Explorando con la imagen. La fotografía como objeto investigativo*, responde a una necesidad particular del campo de las Artes Visuales y de su enseñanza, que recoge las dificultades encontradas durante el análisis de las fuentes estudiadas. La misma aborda a la fotografía como objeto investigativo, señalando de una manera precisa y objetiva los problemas visuales, estéticos, comunicativos y operatorios fundamentales que presenta su enseñanza en los procesos de formación no sistémica. Para esto, se propone una metodología significativa de su didáctica, que recurre a lenguajes y formas de (re) presentación, que derivan hacia otros campos o manifestaciones de la creación artística. Se exponen consideraciones y procedimientos que permiten caracterizar el estado formal y conceptual de la fotografía como proceso didáctico e investigativo, por lo que plantea la asunción de diferentes metodologías de investigación educativa basada en Artes Visuales, como la investigación-acción participativa, la investigación narrativa, el ensayo fotográfico y la foto-historia.

Jorge Luis Rodríguez Aguilar

Explorando *con la imagen*

**LA FOTOGRAFÍA
COMO OBJETO
INVESTIGATIVO**



Esta obra de la Editorial Universitaria Samuel Feijóo ha sido evaluada y aprobada para su publicación por pares académicos especializados con grados científicos de doctores, mediante un proceso de arbitraje a ciegas.

© Jorge Luis Rodríguez Aguilar, 2024

© Sobre la presente edición: Editorial Feijóo, 2024

ISBN: 978-959-312-605-2

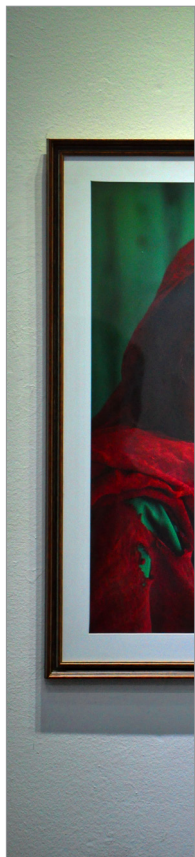
Colección: Monografías Científicas | Edición y corrección: Miriam Artiles Castro | Diseño de cubierta y composición: Jorge Luis Rodríguez Aguilar | Editorial Feijóo: Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas, Carretera a Camajuaní, km 5 1/2, Santa Clara, Cuba.

**“ Siempre existirán
los que solo miran la *técnica*,
que preguntan ¿cómo?
mientras que otros, de naturaleza
más curiosa, *preguntarán*
¿por qué? Personalmente,
siempre he preferido
la *inspiración*
a la información ”**

MAN RAY



© aguiarjr, 2015



SUMARIO

9		Consideraciones liminares
25		El principio de las cosas
61		Una cuestión de estilos
73		Indagaciones desde la fotografía (investigativa)
111		Imágenes explorativas. Apuntes desde el lenguaje fotográfico
139		Un cierre momentáneo, a manera de conclusión...
145		Bibliografía
155		Créditos fotográficos
165		Índice de artistas
169		Sobre el autor

Fotografía

La primera utilización de esta palabra se atribuye a sir John Herschel, quien la incluyó en un escrito que presentó en 1839. La misma se deriva del griego *phōtós* (luz) y *graphia* (escritura) y se define como el proceso (ciencia y arte) de registro de imágenes permanentes sobre materiales sensibles a la luz (Salvat, 1988, p. 1248).

Aunque todavía de manera convencional y restringido, el concepto asume aquellos procedimientos que permiten fijar y reproducir, a través de reacciones químicas y en superficies preparadas para ello, las imágenes que se recogen en el fondo de una cámara oscura. Otro, mucho más amplio, incluye a la fotografía como el almacenamiento de la imagen obtenida ya sea en una película sensible o mediante sensores electrónicos y memorias digitales (en el caso de la fotografía digital).

CONSIDERACIONES LIMINARES

La fotografía, en cualesquiera de sus maneras y estilos, siempre nos permite viajar. Nos traslada a un momento, a un espacio, nos anima a buscar dentro de cada uno de nosotros un recuerdo similar, como parte de ese proceso semiótico que construye; nos hace comparar la realidad y proyecta, a través nuestro, decenas de reacciones emotivas que se traducen, en gran medida, como elementos valorativos de lo que estamos percibiendo. Podemos aceptarlas o rechazarlas, y hasta quererlas en mayor o menor medida. Lo que no podemos negar es que, cada una de ellas es una ventana abierta al más íntimo deseo de soñar.

Construir una fotografía no es difícil, sin embargo, enseñar cómo hacerlo se torna algo mucho más complejo. ¿Por qué «construir» y no realizar? Por lo general, todas las personas estamos capacitadas para hacer una buena fotografía. Para ello solamente conviene estar en el momento y en el lugar adecuados y que se junten algunos elementos como una correcta iluminación, una situación-escena-objeto fotográfico determinado que sea pintoresco, gracioso, de alto valor histórico, ilógico o irrepetible, encuadrar y *ipum...!* Tenemos una foto digna de mostrar, de regalar, de comercializar y de sentirnos bendecidos con la gracia de santa Verónica, patrona-protectora de los fotógrafos.

Una buena fotografía se descubre enseguida; uno la siente. Con muy pocas excepciones, el sentido común no falla. Lo bueno descubre una sonrisa, un asombro, un arqueamiento

de cejas y hasta una reacción explosiva, pero no nos deja impasibles. Hoy en día, gracias a los avances de la tecnología, el hecho fotográfico se ha democratizado como nunca antes; seguramente mucho más que hace cincuenta años. Ahora mismo, cualquiera que disponga de un dispositivo digital, ya no de una cámara fotográfica como normalmente se entiende, sino de un teléfono celular, una tableta, un ordenador portátil o de cualquier otro artefacto de este tipo, puede registrar lo que sucede y guardar, como en una bitácora, cada uno de los momentos que marcan su vida. No tuvo que tener grandes pretensiones para hacerlo, solo desear conservar ese instante determinado para recordarlo. Eso, en sí, también es hacer fotografía.



© Zulem López, 2019

Durante mucho tiempo se consideró que este género visual pertenecía a cierta élite que dominaba, más que nada, una técnica porque el concepto vino después. Tomar una foto duraba lo mismo que ahora: un instante; es un hecho completamente fugaz. Pero el proceso final para poder tenerla en las manos y percibirla tal cual, tenía otro *tempo*

y requería mucho más conocimiento, porque revelar la foto era una verdadera alquimia que podía complicarse en las manos de cualquier joven inexperto. En cambio, ahora mismo, nadie se preocupa ya por eso, porque lo inmediato terminó por olvidar una parte de la historia y aceleró a niveles impensables el proceso de producción, distribución y consumo. Nada de esto determina, todavía, la calidad.

Salvo en personas con una condición profesional determinada, construir una fotografía sigue siendo un proceso instintivo. Nadie intenta filosofar ni analizar al extremo una situación antes de disparar: «quiero que esto salga y esto otro también. Ah, y cuidado con que esto de aquí no...». Nada de eso: una fotografía no se hace así. Es un acto reflejo, mecánico y connatural, asimilado por el tiempo, el ejercicio constante y porque la fotografía no es algo extraño para nosotros. Siempre organizamos, siempre manipulamos la composición, siempre buscamos o queremos que esa foto nos quede bien y nos hable...

Una buena fotografía siempre nos comunica algo. Bueno, una mala también: que quien la tomó todavía no sabe cómo hacerlo. Día tras día, a partir de nuestras vivencias, situaciones, circunstancias emotivas... llenamos ese arsenal de herramientas que nos define y, poco a poco, forma también nuestro gusto, que es un elemento importante para construir y valorar cualquier imagen. Construir una fotografía requiere de conocimientos, que se solidifican con el tiempo, de una experiencia práctica, porque quien no hace fotos no puede pretender ser un fotógrafo y, finalmente, de un por ciento muy particular de genialidad, esa que requiere cada artista.

La calidad de una foto pasa por un proceso que va de lo empírico-casual a lo altamente pensado o, como diría Roland Barthes: lo manipulado.¹ De la *eidos* o la forma pensada

1 Sobre este concepto me referiré más adelante.

a la *morphé* o la forma realizada. No podemos olvidar que la fotografía fue la más rezagada de las artes, porque muchos se negaron a considerarla así y se denigró como algo técnico, que *realizaba* un aparato y que era fruto de la casualidad. Por suerte, el tiempo y la permanencia logró desterrar esa posición negacionista, aunque todavía algunos pocos se resisten.

La fotografía es arte; es un género que intenta subvertir la realidad y captar lo imposible.² Eso, para mí, no es un simple hecho sino algo que me preocupa y las razones son diversas. ¿Enseñar a construir una foto te hace artista? ¿Conocer la técnica fotográfica es una garantía de algo? ¿Sigue teniendo valor artístico una construcción empírica? ¿Hasta dónde una «escuela» forma a un verdadero artista del lente?

Aunque son relativamente jóvenes, la ciudad se ha visto irrumpida de proyectos que estimulan la producción fotográfica. Este fenómeno, impensable hace veinte años, tiene ya algunos espacios de referencia, que comienzan a conformar una hilada dentro de la singular historia de la pedagogía de este campo en nuestro país.³ Digo *singular* porque, increíblemente, hasta la fecha no se ha instituido de manera oficial la formación de fotógrafos ni la especialización dentro de las escuelas de arte, algo que no solo es un reclamo de tiempo, sino que ya es preocupante. Hay quienes opinan que sí, que es necesario, mientras que otros... A falta de ponerse de acuerdo, la iniciativa privada ha tomado la delantera. Las pocas *escuelas* de fotografía han procurado adentrarse en un área del conocimiento en el cual existe una necesidad. Cada uno de estos espacios cuenta con una

2 Sobre este particular se puede profundizar en Pink (1996), Fontcu-
berta (2004), Martín Nieto (2005) y Rodríguez Aguilar (2014).

3 Me refiero a Cuba, y en particular a La Habana, como objeto de estudio, aunque en otras provincias de la isla comienzan a aparecer proyectos pedagógicos similares.

manera muy propia de abordar el fenómeno. A mi juicio, todavía se quedan en el aspecto más técnico. Sin demeritar su trabajo, pudiera decirse que intentan «graduar fotografías», porque formar a un verdadero artista requiere de otros derroteros.



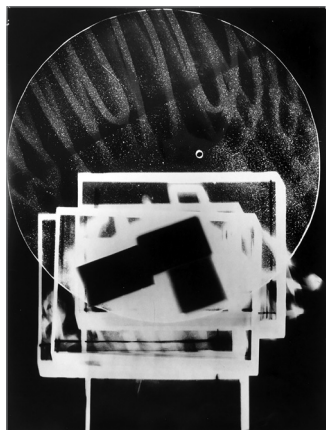
Lograrlo, como se piensa, no es algo que se consiga tan fácil. Primero, porque depende muchísimo de lo que se enseñe, del plan formativo que se persiga y de lo que se pretende «graduar». Si eso no se tiene claro, bueno... Otro factor determinante es quién lo enseña, porque cualquiera no transmite este tipo de conocimientos. Muchas veces un buen creador no logra comunicar verbalmente lo que, se supone, forma parte del acervo especializado necesario o, simplemente, no sabe cómo motivar, provocar o despertar determinado potencial en un estudiante. Esto se entrelaza, ineludiblemente, con la metodología que se utiliza, lo cual es esencial y, por último, el alumnado, para mí lo más importante. Se debe tener muy en cuenta sus competencias intelectuales, sus motivaciones, su capacidad de asombro, de saber

preguntarse y de ver, a largo plazo, qué pretenden hacer y cómo se ven dentro de esta profesión.

Algo más que sucede, que atenta en gran medida contra la calidad de ese graduado, es comprender que los procesos formativos especializados del arte se estructuran en un sistema.⁴ Tal vez un hacedor de fotos, de mira y aprieta, se puede *fabricar* en tres meses o un año, pero un verdadero artista, cuyo medio de expresión es la imagen fotográfica, requiere de un tiempo de vida, de producción y de choque constante con el fenómeno. Necesita conocer sus antecedentes, construir una línea discursiva, una manera de decir efectiva desde el ensayo, desde el discurso conceptual y desde la proyección de su obra en espacios legitimadores, así como explorar nuevas formas de representar más allá de la foto impresa, que no es la única opción válida y que sigue siendo tan común encontrar.



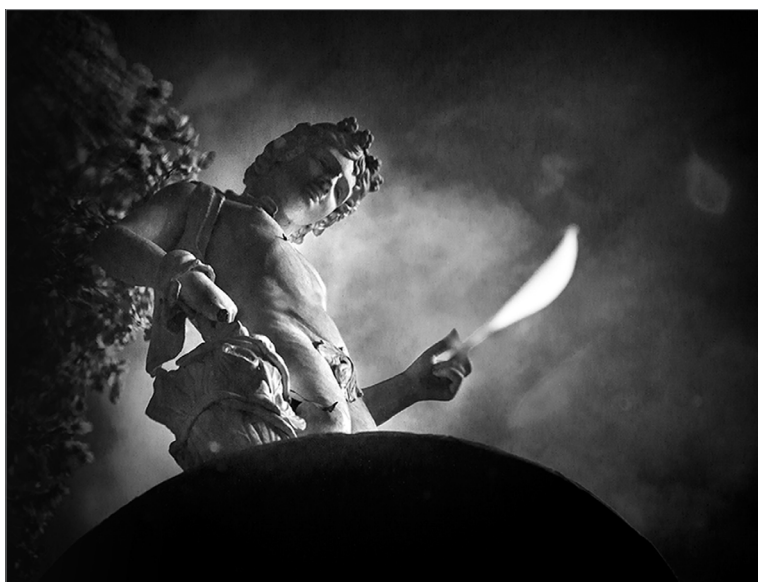
© Tony Schanuel, 2012



© László Moholy-Nagy, 1924

4 Sistema: conjunto de componentes de un objeto, que se encuentran separados del medio e interrelacionados fuertemente entre ellos, cuyo funcionamiento está dirigido al logro de determinados objetivos, los cuales posibilitan resolver una situación problemática (Álvarez de Zayas, 1995, p. 18).

Existe una rivalidad no declarada sobre la pedagogía fotográfica, matizada en los *cómo* y los *porqués* de cada una de las partes que intervienen en el proceso. Las escuelas, cursos o talleres que hoy pueblan el espacio privado nacional, que intentan romper el inmovilismo de la «enseñanza» de la fotografía en Cuba, han encontrado muchos asideros donde descansar lo loable de su empeño. No pondero una forma sobre otra, pero cuidado: aparecen espacios por ahí, porque lo ven seguramente como un negocio para lucrar, que deslucen el trabajo de otros.



© Pablo Larralde, 2019

Un medio que se ha revelado tan democrático, ha visto crecer y destacarse a una buena cantidad de entusiastas que, desde estas escuelas o como parte de algunos proyectos culturales —me atrevo a mencionar Lente Artístico, que vincula el ejercicio fotográfico con lo ameno e instructivo que resulta caminar y descubrir la ciudad de La Habana, acompañados por especialistas de la Oficina de Patrimonio

Cultural—, espacios de promoción y de concursos sobre determinados aspectos y temas, potencian la producción fotográfica. Cabe destacar, así, las exhibiciones de los resultados finales de estos talleres y la socialización-interacción que en ellos se provoca. También, por qué no, la presencia en aumento que tienen en las redes sociales que, si no es el espacio ideal, por lo menos, es el más idóneo.

En este sentido, vale la pena destacar la más reciente exposición de la Casa del Fotógrafo (antigua Academia) Cabrales del Valle, un verdadero termómetro que nos permite medir el nivel de impacto de este género y de la calidad de lo que se puede hacer solo con el empeño y la metodología adecuada. Insisto en que nadie es dueño de una metodología superior ni mejor, sino que esta, para ser adecuada, debe cumplir sus propósitos y ser óptima, como enunciaba Gombrich (2004), desde la relación función-norma-valor, lo que sin dudas la convierte en efectiva.

Con *I love Habana*, exhibida en la galería La Moderna de Centro Habana, se hacen patentes los resultados de los talleres de la Casa, con piezas como *Caminando junto al Apóstol* y *Cuba sí, coño*, de Alejandro Hernández Barnett, que rememoran el fotorreportaje más épico, junto a *El piano* de María Zaima Alfonso Kijek, muy abstracta en su naturaleza, pero muy simbólica en su mensaje, lo que vislumbra un dueto comunicativo excelente. Otras dos, destacables en su concepción, porque realzan la subjetividad del ángulo que utilizan y la luz para matizar los contrastes desde los medios tonos que hay en la fotografía —en una el edificio: la Ciudad Deportiva; en la otra, a un jugador de ajedrez—, es *En el anochecer* de Yadira Collado Bello y *Chess Time* de Yailén Ruz Velázquez.

Cada una, a su manera, nos permite reconocer una profundidad objetiva dentro de la óptica social de nuestra Habana. Nos muestran un recorrido por los espacios más emblemáticos de la urbe, lo que puede ser, en cierto modo,





© Maria Zaima Alfonso, 2019

contraproducente porque obliga a repetir los mismos tópicos de siempre: el malecón, sus pescadores, el viejito desahuciado, el anciano que pasa trabajo, que tiene problemas psicológicos o físicos, los niños que juegan en la calle o los detalles de una ruina de lo que pudo ser cualquier edificio notable. Así y todo, hay piezas que realzan su valor al mostrar un juego muy bien logrado de contrastes visuales, con temáticas propias, asumidas no desde la efectividad, sino desde la solución bien pensada que se propone como diálogo, porque la fotografía debe contarnos una historia, debe revelar un mensaje que, si bien muchos declaran polisémico, tiene que poder cautivar y motivar la reflexión. La foto vacía, por el mero hecho de recoger un objeto o inmortalizar un momento, no dice nada.



© Alejandro Hernández, 2019

Un elemento que todavía pesa y que no es exclusivo de esta muestra, es la curaduría, que no permite ver con claridad una línea conceptual o el porqué recurrir solo a la fotografía impresa, sin valorar lo efectivo y oportuno como recurso formal que apoya y refuerza una idea, desde otras

operatorias como la foto instalación, la proyección, el video, la foto volada, sin enmarcar... Pero estas observaciones, a fin de no querer ser críticas contra una metodología, coinciden con los argumentos inicialmente expuestos, que señalan la necesidad de replantearse algunas condiciones generales del proceso formativo no sistémico de la fotografía, al menos, en la ciudad.

Otro tanto ocurre con el desmedido uso de determinados programas de retoque, posproducción o revelado digital, como le suelen llamar. De todos, el Photoshop, se erige como el preferido para recomponer y ajustar los «detalles» molestos, a veces, innecesariamente. En mi opinión, una foto que requiera ser procesada más allá del reencuadre, el ajuste de contrastes o el viraje tonal, deja de tener sentido. Si lo que se desea es hacer un *collage* o una fotocomposición a manera del más tradicional arte digital, entonces sí cualesquiera de estas herramientas es imprescindible. Pero si lo que se pretende es hacer fotografía, sobran las razones. Por tal sentido, no comprendo la importancia que le dan algunos de estos talleres y escuelas al aprendizaje y explotación, casi a nivel cibernético, de estos programas. Tal vez sería más efectivo —lo digo desde mi experiencia—, asumir una metodología resolutive de problemas artísticos desde la fotografía, que no necesariamente implican la utilización de un software de edición. Una vez enunciado el «ejercicio», los estudiantes trabajarán y decidirán, como parte de su proceso creativo, si las procesan o no y cuáles serían, entonces, las mejores opciones para resaltar u opacar determinada situación en la imagen. Es, nada más, que asumir un proceso significativo de aprendizaje, mediante el cual cada uno aprende a partir de sus necesidades y fija el contenido desde la práctica: despertar la motivación desde la solución de un problema.⁵

5 En tal sentido, conviene estudiar de qué manera el trabajo en la fo-



Para que no se malinterprete mi posición, vale aclarar que no niego las bondades de la tecnología, sino su mala educación y empleo. Defiendo la fotografía que sale limpia de la cámara y apuesto por esa que no necesita más que lo mínimo; y es que lo otro, la verdadera manipulación, debe lograrse en el proceso de componer y armar la escenografía, de controlar la iluminación, de seleccionar el objeto o modelo adecuado a parámetros ideales con vistas al logro de una buena imagen de origen, y no en el proceso de una posproducción «photoshopgráfica». Si asumimos este principio, conseguiremos un resultado competente.



© Lisandra Isabel García, 2014

Muchos ven el proceso de otra manera y hasta pueden no coincidir en todo conmigo; es parte de la dialéctica y del debate que defiendo. Más allá del ámbito que he tomado como referencia (La Habana, Cuba), cada día se abren nuevos espacios *académicos* donde la enseñanza de la fotografía toma cuerpo y permanencia. Aunque no necesariamente asuma la pedagogía que se propone en muchos

tografía entronca con la solución de problemas típicos de la investigación-creación en las artes. Véase, al efecto, Moya Méndez (2019).

de estos proyectos, considero que es oportuno y necesario ampliar y diversificar las zonas para el estudio de la fotografía. No se gana nada con cerrar y prohibir, que ha sido la tónica oficial. El arte, del cual la fotografía forma parte ineludiblemente, es una manifestación abierta, que llevamos todos por dentro, que brota del alma y que no se puede detener. Se necesitan más espacios para el diálogo y la creación. Lo han demostrado las iniciativas privadas; ahora... ¿es efectiva la manera en que están asumiendo el ejercicio educativo desde la fotografía? ¿Cuál es el fundamento que sostiene la metodología que utilizan? ¿Pueden los estudiantes construir sus propios currículos a partir de motivaciones o intereses personales?

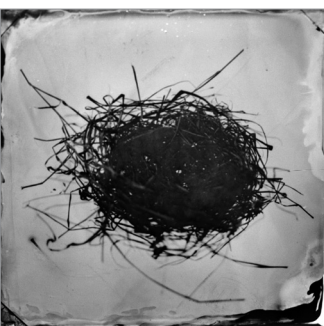
Todas estas dudas me asaltan cada vez que me entero de que existe una nueva escuela o que conozco a alguien que está *estudiando* fotografía de manera particular. ¿Por qué? Es muy sencilla la respuesta. Parte del hecho de que casi todos me cuentan experiencias similares, que me obligan a pensar en que, mucho más allá de lo que proponen como «modelo pedagógico», la tendencia es a repetirse en lo básico, en una «tradición» que intenta «formar» a un hacedor de fotografías y no a un creador-productor de significaciones simbólicas, a un intelectual de la imagen. Y regreso a mis cuatro preguntas iniciales: ¿enseñar a construir una foto te hace artista? ¿Conocer la técnica fotográfica es una garantía de algo? ¿Sigue teniendo valor artístico una construcción empírica? ¿Hasta dónde una «escuela» forma a un verdadero artista del lente?

“Decir que
una **Cámara**
saca buenas fotos
es como decir
que una
guitarra
toca bonitas
melodías”
ALFONSO BRAVO

Para John Szarkowski, «la fotografía es un sistema de edición visual. En el fondo, todo consiste en enmarcar una porción del cono de nuestra visión al tiempo que se está en el lugar apropiado y en el momento apropiado. Como el ajedrez, o la escritura, consiste en elegir entre varias posibilidades determinadas, pero en el caso de la fotografía el número de posibilidades no es finito sino infinito» (Sontag, 2006, p. 266).

EL PRINCIPIO DE LAS COSAS

En los últimos diez años la fotografía se ha dinamizado de una manera nunca antes vista. La tecnología ha hecho su parte; los medios de comunicación lo demás. Aun así, el hecho fotográfico no queda claro. La promiscuidad de géneros y estilos se ha exacerbado y los resultados, obviamente, han cambiado.



© Margel Sánchez, 2015



Antes del embrujo digital era fácil reconocer una fotografía «buena» de una que no lo era tanto. Todos nos cuidábamos. Ahora, es muy fácil corregir una foto y, cuando no, el defecto se vuelve efecto en manos de cualquier habilidoso, ayudado por algún artificio informático o de una defensa convincente. Cada vez es más difícil encontrar errores que no sean de «ojo». Las nuevas cámaras están preparadas para hacerlo todo bien y, por supuesto, eso favorece la democratización del proceso. Nunca antes el arte fue más

cercano a todos. Ni Vjutemas ni Bauhaus ni el Black Mountain College ni Fluxus ni la Fábrica de Warhol o el hiperrealismo pudieron generalizar tanto la fotografía ni los efectos secundarios que de ella se derivarían y que terminarían por imprimirle un carácter homogeneizador al arte de los últimos quince años.

Hoy en día la fotografía es algo normal. Ya nadie se asusta ni la desconoce. Cualquiera puede hacer una, bien con su teléfono móvil o con una diminuta aplicación en cualquier otro dispositivo digital. Se ha desarrollado a niveles nunca antes visto. Pero nada de eso garantiza un buen resultado. ¿Por qué mientras más popular y menos elitista se vuelve, más atractivo resulta pasar un curso, un taller o una escuela? Porque todos necesitamos, de una u otra manera, comprender sus secretos.

Por lo general, un curso, un taller o una escuela de fotografía se unen bajo un denominador común: enseñar la técnica fotográfica, lo que no es suficiente pues la fotografía no solo es eso. Un mejor curso, taller o escuela es aquel que enseña a crear, a pensar, a ver la fotografía, a entender su proceso total. Es una tarea difícil, no lo niego, pero vital. Y este es el punto en el que gira todo. Es importante hacerle comprender a los estudiantes que la fotografía no solo es un proceso técnico sino también artístico. Lo primero se consigue sin mucho ruido: encuadrando y, posteriormente, apretando el obturador de la cámara; pero lo segundo no es tan fácil enseñarlo.

Hay muchas formas de hacer una fotografía, lo que no te convierte, *per se*, en fotógrafo. Ni una mejor cámara ni una buena foto son condiciones inmediatas y absolutas para transformarse en un fotógrafo-artista. Si la fotografía no se piensa, como refería Roland Barthes, desde la subversión de la imagen, o Ernst Haas, desde la transformación fotográfica, nunca se comprenderá el verdadero sentido del arte fotográfico.

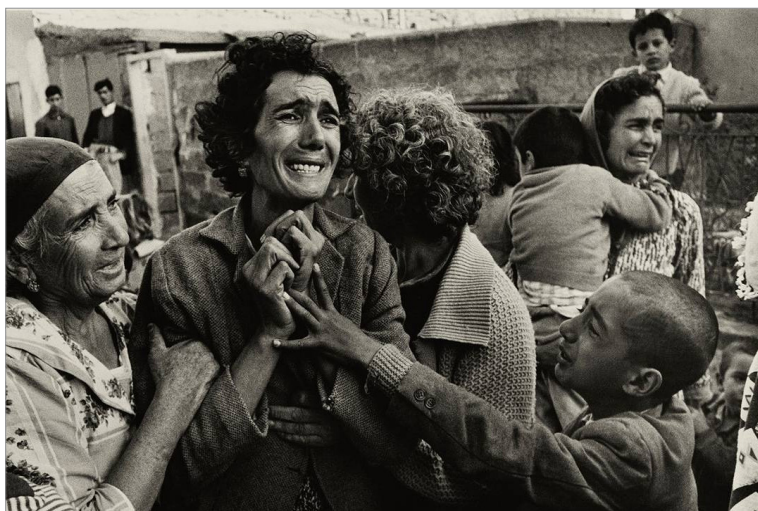
¿Qué hace que una foto se recuerde, se impregne en la memoria, trascienda su época y su marco social? Muchas son las posibles respuestas, pero de todas, el carácter artístico que la produjo es la más acertada. La única garantía de convertirla en un fenómeno perdurable y placentero es su calidad estética, que no se consigue si no se piensa y se investiga mucho.



La memoria fotográfica hay que cultivarla, de ahí que buscar un antecedente no puede ser un ejercicio mecánico, de referencia auditiva. Hay que saber hasta dónde y cuánto uno bebe de cada una de las fuentes anteriores. Desconocer un antecedente es sinónimo de poca investigación. Un fotógrafo —parafraseando al maestro Rafael Morante—, aunque no lo conozca todo sí debe saber de todo. El conocimiento es la única arma que disponemos contra la mediocridad, la vanidad visual y la cursilería. Una fotografía, aunque se tome en menos de un segundo, no debe ser gratuita en su esencia. La gratuidad de su mensaje, a estas alturas y en estos tiempos, no puede ser el derrotero que

marque la producción fotográfica contemporánea. Uno se convierte en fotógrafo trabajando y cultivándose.

Los genios cada vez son menos. Ya no se repetirán los Weegee, los Man Ray, los Mapplethorpe, los Avedon o los Cartier-Bresson. Ahora los tiempos son otros y las miradas distintas. Ya no se requiere de mucho esfuerzo para tener una foto de calidad. Y aunque las cámaras, cada vez más, «ayudan» a la mano temblorosa y al ojo miope, no creo que puedan resolver la falta de creatividad, la selección incorrecta o el desfase de tiempo al querer captar el «instante decisivo» que tanto trabajo cuesta atrapar. Don McCullin lo apuntaba hace algún tiempo: «Mi mente es una cámara» (Busselle, 1980, p. 10). ¡Qué mejor sentido que ese!



La mejor foto no es ya solo un hecho de la casualidad. Lo exclusivo cedió espacio a lo inclusivo. Hoy en día los géneros se unifican y se reescriben las poéticas. Los códigos lingüísticos y comunicativos se extienden y el proceso se vuelve más dinámico y productivo. Pensar todavía en lo tradicional como único referente es acortar la mirada,

reducir el campo y cerrar para siempre el espectro artístico-creativo. Lo formal complementa el proceso conceptual y garantiza que el discurso se muestre de la manera más idónea o efectiva, pero la idea sigue siendo el motor impulsor. Hay que enseñar a pensar y hay que educar la creatividad, como también se hace necesario explicar cómo se «vende» una obra. No siempre la fotografía se hace para mirarse sobre una pared, en un marco bonito, iluminado, e impresa en un gran formato. Lo instalativo, como recurso visual de las Artes Visuales, tiene más de cincuenta años y aún, en nuestros predios, sigue siendo una espina mal sacada. La fotoinstalación —precursora del videoarte de Nam Jun Paik—, las proyecciones de Abelardo Morell, las secuencias fotográficas de los esposos Becher, la sobreimpresión en soportes no tradicionales a lo Joan Fontcuberta, el neocollage de Gordon Matta-Clark o Eduardo Hernández, la manipulación imaginaria de Lisandra Isabel García o John Baldessari, siguen siendo recursos aún sin explotar.



© Gordon Matta-Clark, 1977



© Joan Fontcuberta, 1995

Pero también la fotografía hay que saber presentarla más allá de una exposición. Un dossier de artista, un fotoblog, una página web o una multimedia devienen, hoy por hoy, las nuevas cartas de presentación. Ya no se concibe un buen fotógrafo si no conoce el diseño, y no el elemental sino el gráfico porque, como he repetido en otras ocasiones, la fotografía no es más que un acto de diseño. Es un proceso semiótico y comunicativo. Por eso, se hace cada vez más necesario complementar la formación del fotógrafo-artista con talleres de diseño y edición de presentaciones, que permitan mejorar los resultados en la confección de sus dossiers y los catálogos de las exposiciones, aún deficientes; con talleres de análisis del discurso, que no son más que una suerte de talleres de tesis; con espacios para la presentación y la discusión crítica y el fomento de la producción simbólica desde una manera creativa.



© Pedro Abascal, 2008



© Humberto Mayol, 1990

Junto a esto, se deben buscar antecedentes en todos los campos, no solo el fotográfico, porque reducir el panorama es contraproducente. Un ejemplo bien elocuente es el pictorialismo, desarrollado a finales del siglo XIX y que se vinculó exitosamente a los aportes de la pintura académica. Por otra parte, la captación fotográfica del hombre y del medio ambiente como guía para la pintura fue objeto de

estudio de Eugène Delacroix y de algunos de los más destacados impresionistas (Renoir, Manet y Pissarro), quienes aprovecharon los recursos fotográficos para desarrollar la pintura de paisajes y de retratos.

Debemos reparar en esto, como también en la necesidad de fomentar una nueva mirada fotográfica, lograr que los estudiantes sean atrevidos, osados, completamente desprejuiciados e innovadores, como lo fueron los artistas dada o los surrealistas, quienes obtuvieron de la fotografía posibilidades configurativas totalmente inéditas: la invención del fotomontaje y la schadografía —exposición del papel fotográfico mediante la aplicación directa de objetos—, o el *collage*, con la cual la fotografía llegó a ser completamente «medial» de la expresión artística.



© Cirenaiça Moreira, 1999-2002



© Alfredo Sarabia, 2010

Enfocar los caminos hacia una-otra didáctica de la fotografía no es nada nuevo, pero sí necesario replanteárselo. Urge posicionar la enseñanza actual de la fotografía sobre modelos más significativos, que aborden el recorrido de una manera no cronológica y el proceso como un acto creativo más dinámico: la deconstrucción de las narrativas,

el dispensar del argumento fotográfico y el reencuentro con una dinámica visual que obligue al estudiante a armar su propia estructura discursiva sobre una producción simbólica más elocuente y menos repetitiva.

Se necesita trabajar mucho más y desprenderse de códigos creativos que limitan el acto fotográfico. Es necesario exponer una cultura de la imagen que compita constantemente contra nuestro propio trabajo, que beba de todas las artes y regrese siempre a ellas, sin separarlas.

Otro dilema que se presenta en estos modelos de enseñanza privada es hasta dónde la fotografía es considerada un medio para documentar (las) otras artes y ciencias. Sueña interesante revisar cómo la fotografía, desde sus inicios, ha sido un vehículo utilizado para documentar la actividad científica y artística del hombre. Si se mira rápidamente la historia del arte fotográfico, podremos recordar momentos imprescindibles recogidos por el ojo avieso de uno de los fotógrafos más importantes del siglo XIX americano, Mathew Brady quien, organizando los cadáveres dejados en el campo tras las contiendas de la Guerra de Secesión norteamericana, estableció una suerte de estudio científico y artístico sobre este tipo de sucesos. Para él, su mayor logro había sido avanzar el arte de la fotografía y hacerlo un medio grande y veraz para la historia (Meserve, 1977). Pero si nos detenemos por un momento más, seguro recordaremos y hasta sonreiremos, con muchas de las más conocidas imágenes que ilustran los números de revistas tan prestigiosas como *El Correo de la Unesco*, *Nature* o simplemente, la popular *National Geographic*.

Al decir de Michael Langford: «la fotografía es una herramienta científica y documental de primera importancia, y un medio creativo por derecho propio» (1980/2004, p. 8). Es en esta dualidad que se nos presenta. De esta manera nos ha permitido ponernos en contacto casi directo con otros países, culturas, religiones, modos de vida, formas

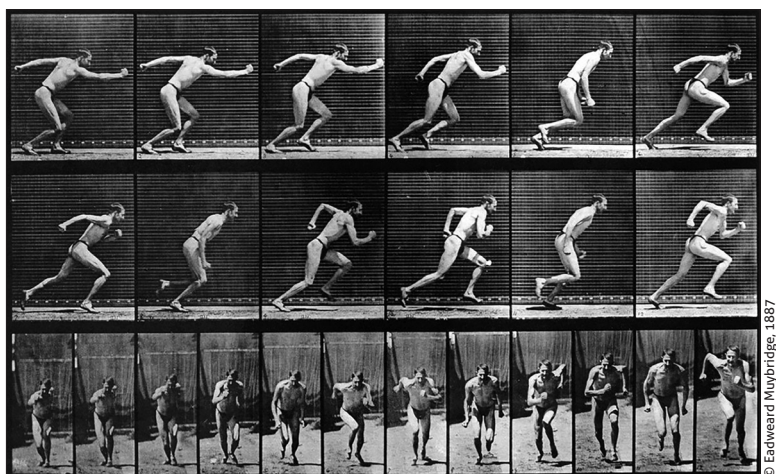
naturales y paisajes, proporcionando imágenes detalladas de cosas que, por lo general, no podemos ver. Cuando el 19 de agosto de 1839, Luis-Jacques Daguerre anunciaba que había descubierto un procedimiento que permitía «fijar la imagen de la cámara oscura por la acción de la propia luz» (Langford, 1980/2004, p. 8), marcaba para siempre el inicio de una actividad que se debatiría en lo adelante, entre lo científico y lo artístico, aunque, a decir verdad, esto es lo que menos importa al verdadero fotógrafo de hoy.



© Louis-Jacques Daguerre, 1837

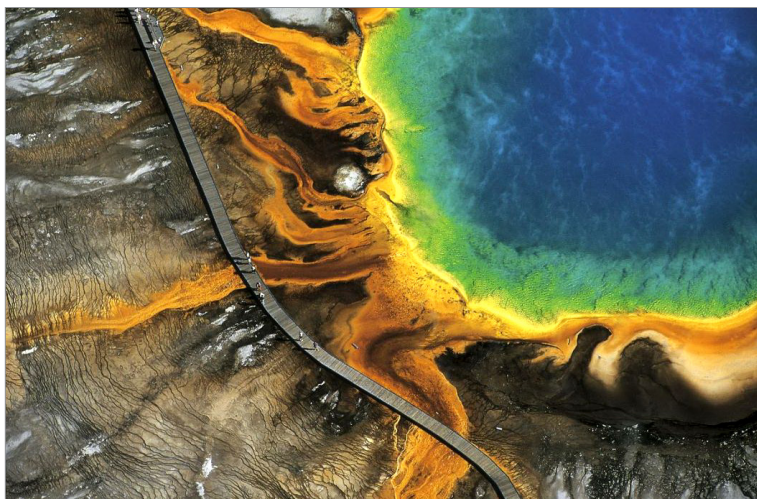
Si la vemos con un solo ojo, la cámara se convierte en un valioso instrumento científico (Eadweard Muybridge, *Movimiento del cuerpo*, 1885), capaz de registrar los acontecimientos más increíbles y fugaces en tan solo milésimas de segundo. Y como por acto de magia, nos permite ver acontecimientos demasiado rápidos como para impresionar la retina o demasiado lentos como para captar su continuidad (Anton Giulio Bragaglia, *Violonchelista*, 1913, creador de la fotodinámica en 1911). De esta manera, y para acabar de embelesarnos,

puede acoplarse a una gama numerosa de instrumentos ópticos que nos permiten escudriñar y estudiar otros mundos, desde lo macro a lo micro, y perfeccionar la visión sobre esas otras realidades: geográficas, astronómicas, biológicas, arquitectónicas, físicas y químicas, y hacer predicciones muy exactas de ellas.



Recuerdo ahora, así de golpe, a Yann Arthus-Bertrand, un magnífico fotógrafo y científico francés que, desde un helicóptero, una avioneta o un globo aerostático hace fotografía aérea, para poner de manifiesto aspectos del paisaje, la vegetación o de la composición citadina, imposibles de apreciar fácilmente y que constituyen verdaderos documentos de estudio de los ambientes naturales contemporáneos (tan cercanos al arte —o arte en sí— y que permite trasuntar fronteras con facilidad).

Pero, si la investigación científica no puede prescindir ya de la fotografía, tampoco lo pueden la publicidad, el diseño, el periodismo —la comunicación en general—, ni los medios masivos de la noticia, en especial las revistas, libros y periódicos —no importa el soporte, su calidad



© Yann Arthus-Bertrand, 1998

ni tamaño—. Así pues, todos nos beneficiamos de ella porque a todos nos llega y la necesitamos.

Ahora, si la miramos con los dos ojos abiertos, la cámara fotográfica se ha convertido en un recurso que día tras día se democratiza y gana popularidad. El viejo adagio «la tecnología irá de la mano del pueblo», tal vez quiera hacer atención en aquel antiguo sueño del «arte popular», pocas veces alcanzado como en estos tiempos, en que cualquiera dispone de una cámara —sin importar la resolución, costo o tamaño— lo mismo acoplada a un teléfono móvil, que independiente. De esta manera, cada quien que disponga de una de ellas se convierte en un potencial fotógrafo, y casi de inicio, en un documentalista.

La fotografía documental artística es uno de los géneros por antonomasia. Empezó con las primeras fotos de viajes y adquirió rápidamente importancia política y social (Dorothea Lange, *Sopa popular de los ángeles blancos*, 1933). Como procura captar la realidad sin velos que la apacigüen, es fácil de recordar, y como suele suceder, toca la fibra más sensible del corazón cuando está bien hecha e intencionada.

Dado su carácter icónico representativo, se considera que la fotografía no miente y constituye una prueba objetiva de la realidad. De esa manera, tendemos a creer todo lo que constituye la «memoria fotográfica» y lo que vemos a través de ella. Sin embargo, la visualidad de una fotografía es tan subjetiva como cualquier otro procedimiento de registro, por ejemplo, el dibujo, la pintura o el grabado.



© Dorothea Lange, 1935



© Lewis W. Hine, 1908

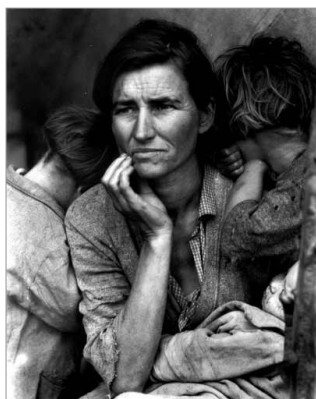
En una imagen documental lo más importante es que sus elementos se centren en la expresión del hecho documentado, es decir, la historia que narra la fotografía (lo denotativo por sobre lo connotativo), aunque en lo particular prefiero lo contrario. Considero más interesante descubrir la historia que yo quiero que cuente la fotografía, es decir, lo que nos mueve y nos motiva a sentir algo por ella, porque estas imágenes llevan un mensaje o una idea más allá de la forma. Entonces, lo connotativo irá sobre lo denotativo y la metáfora se volverá discurso.

Solo citaré cuatro ejemplos que me permitan ilustrar esta consideración: las fotografías realizadas por Robert Capa (*Miliciano abatido en Cerro Muriano*, 1936 y *Omaha*, 1944), que ayudaron a comprender la crueldad de la

Guerra —la Civil Española y la Segunda Guerra Mundial— y la necesidad de dar a conocer la realidad que allí pasaba. Las de Lewis W. Hine (*Niña trabajadora de un molino de algodón de Carolina*, 1908 y *Mecánico trabajando en una máquina de vapor*, 1920) fueron empleadas como prueba de la evidente explotación infantil de la época y de las lamentables condiciones de vida de los trabajadores en Nueva York. Por su parte, las imágenes de Margaret Bourke-White (*Víctimas del campo de concentración de Buchenwald*, 1945), mostraron las duras verdades encontradas en los campos de concentración alemanes tras la caída del nazismo y las de Dorothea Lange (*Farm Security Administration*, 1936), advirtieron sobre la dureza de la depresión norteamericana de los años treinta del siglo pasado, lo que permitió la movilización de la opinión pública a favor de acabar con aquella situación.



© Margaret Bourke-White, 1945



© Dorothea Lange, 1936

La cámara es un instrumento imprescindible para los que se ocupan de confeccionar información y para los que intentan estimular cambios y reformas. En el arte, la fotografía ha sabido ganarse su espacio y contribuir, además, a plantear una dinámica social que cada día se redefine y se multiplica.

Aunque son muchas las líneas expresivas dentro de las Artes Visuales —que algunos llaman escuelas y otros movimientos—, considero la Bauhaus como el punto de inflexión en la fotografía moderna, ya que ejerció una influencia decisiva en la propia conciencia del arte de vanguardia. Si nos movemos en el tiempo unos años atrás, encontramos un proceso de cambio en la metodología formal y conceptual del registro fotográfico, con la inclusión del fotomontaje (con John Heartfield, László Moholy-Nagy, Herbert Bayer y Alexander Rodchenko) y de técnicas de laboratorio poco usuales como la solarización o el efecto Sabattier, la granulosidad y el uso de las tramas, la distorsión —con la inclinación de la ampliadora— y el efecto de relieve (la ampliación conjunta del negativo con una diapositiva): todos recursos válidos aunque, en este período, los cambios formales siguen siendo mucho más atractivos y fundamentados que los conceptuales. Con posterioridad se destacaron muchos otros fotógrafos, como los agrupados en la Agencia Magnum y el Grupo f/64, no obstante, la fotografía artística contemporánea sigue siendo deudora de los procesos creativos generados en la primera mitad del siglo xx.



© Alexander Rodchenko, 1925

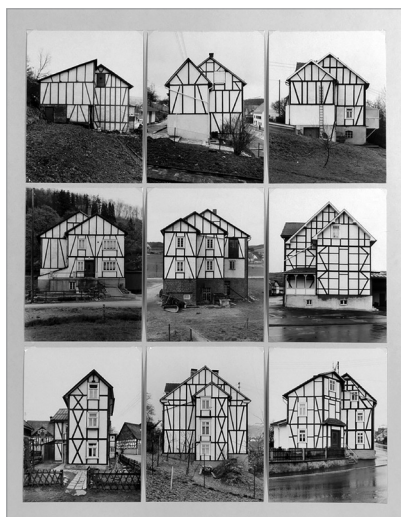
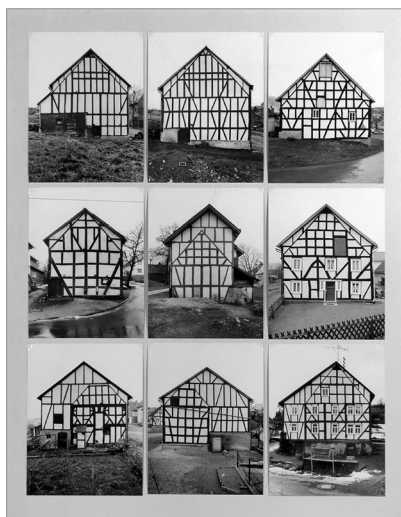
Las Artes Visuales de los años sesenta y setenta del siglo pasado, incorporaron la instalación fotográfica y la documentación a los procesos propios del discurso conceptual. Los primeros, como sentido particular de la experimentación, unida con el videoarte y la generación de obras de carácter proyectual, y las segundas, como manera casi verídica de autenticar un hecho, una acción, un proceso en el tiempo o un resultado de trabajo.

Así, la fotografía comenzó a incorporar nuevos elementos discursivos, que a la larga contribuyeron a romper la frontera invisible que aún mantenía para ciertos sectores críticos el hecho fotográfico, al punto de que, en 1993, Hilla y Bernd Becher recibieron el premio de escultura por su obra fotográfica en la Bienal de Venecia, lo que planteó una serie de incógnitas sobre el carácter reaccionario, lúdico o espiritual de la obra, del género y del jurado.⁶ Para muchos, más interesados en considerar la fotografía como medio de representación fiel de la realidad visible, que no veían en las imágenes más que un vehículo de objetos reproducidos, este reconocimiento generó más de un cuestionamiento. El viejo dilema de la forma y el contenido en la fotografía volvía a despertar y con él, una nueva negación a reconocer la profunda transformación de los paradigmas que, en la fotografía, los nuevos artistas progresistas comenzaban a impregnar.

Y creo entender el porqué. Al decir de Eva Martín Nieto «el valor más clásico de una fotografía, de cualquier foto-

6 Una polémica similar la suscitó Marcel Duchamp en 1917, cuando presentó un urinario en la exposición de la Society of Independent Artist, al que tituló: *Fountain* (Fuente) y firmó bajo el seudónimo de R. Mutt. La pieza causó mucho revuelo al ser calificada de indecente o de una simple burla, ya que no podía «ser en ningún caso una obra de arte» (Marzona, 2005, p. 11). Como dato curioso, vale recordar que la obra se dio a conocer gracias a una foto que le tomó Alfred Stieglitz en la Galería 291 de Nueva York.

grafía, el más aparentemente real y mayormente reconocido por una tradición que se remonta a los orígenes mismos del arte fotográfico, es, y tristemente, ha sido, el valor documental» (Martín Nieto, 2005, párr. 1). Es decir, la ecuación *fotografía es igual a documento*, se impuso con el paso del tiempo como un valor seguro por el que todo el mundo apuesta.



© Bernhard y Hilla Becher, 1959-1974

Y esto es lo peor, ya que la realidad se suele identificar sin duda alguna, a partir de lo que expone una fotografía como veracidad de una «realidad». Una analogía casi inmediata y directa entre la imagen y la objetividad y, por ende, con su valor. Es decir, muchas veces las personas creen ver en las fotografías una realidad —metacategoría— única e indiscutible, con valor propio, al punto de no dudar de ella, como suele suceder muchas veces en la publicidad (Neil Armstrong, Chema Madoz y *National Geographic*). De esta manera, la fotografía se vuelve para estas personas un ente objetivo, veraz y confiable, por sobre la subjetividad misma que ella manifiesta.

Sería bueno citar a Barthes (1961/2017) en su indispensable *El mensaje fotográfico*, quien define seis procedimientos de connotación de la imagen y de su subjetividad, que puede enfrentar una fotografía: el trucaje, la pose, los objetos, la fotogenia, el esteticismo y la sintaxis (pp. 12-17). Desde aquí, la connotación se elabora en diferentes niveles de producción, que se basan en su tratamiento técnico. Estos procedimientos no forman parte de la estructura fotográfica ni de la buena técnica, como sugiere Barthes, sino que debemos separarlos en dos grupos: los tres primeros parten de la modificación de lo real, es decir, del mensaje denotado, y los tres últimos del mensaje connotado.



© Rick Du Boisson, 2016

La fotografía es un retrato de lo real, supuestamente sin elaboración. Se parte de que la fotografía es un mensaje denotado o sin códigos: una captura casual, pero desde el momento en que uno la compone, la sitúa en una relación de luces, poses, encuadres y movimientos, la lleva a un plano en donde su significación cambia hacia lo connotativo o codificado.

Aunque una fotografía, documental, técnica o artística, muestre una «realidad» tan creíble que se confunda con la vida misma que se muestra, siempre está impregnada de la subjetividad del ojo avizor que la compuso y la hizo. También sería bueno apuntar que, una fotografía, por muy real que parezca, es una interpretación bidimensional y a escala de una realidad tridimensional. Nada parecido a la verdad.

Todo esto me lleva a la fotografía como documento artístico (Joel-Peter Witkin) mediante la cual, el artista registra un proceso de trabajo, estructura una metodología, procurando mostrar con ella la veracidad indiscutible de una obra procesual (Robert Smithson, Marina Abramovich y Bárbara Kruger). No obstante, aunque esta metodología está aceptada, no pocos historiadores del arte y estudiosos de la fotografía, como Eva Martín Nieto, dejan de mirar la imagen como vehículo expresivo de la cultura, desde la mirada particular del artista, y se centran en el valor propio de la fotografía como forma de acercarnos a contextos culturales distintos, más que fijando su atención en la fotografía como texto.



© Tony Schanuel, 2020

Lo anterior me permite volver al principio y establecer un margen de relaciones con la fotografía científica, que para Collier (1967/1986) y Wright (1992), como se citó en Martín Nieto (2005), se expresa así:

Los discursos teóricos que han intentado construir un paradigma científico en base a la objetividad de la cámara, no han hecho sino erigir fronteras ficticias entre ámbitos que se superponen y que interactúan: la cultura del que retrata y la cultura del retratado; tal y como nos muestra el pospositivismo y el posmodernismo. (Martín Nieto, 2005, párr. 4).



© Charles Anselmo, 2005



© José A. Figueroa, 1993

Si lo vemos desde la estética, este proceso se manifiesta en la relación Sujeto-Objeto-Sujeto (S-O-S), en la cual el sujeto principal que interviene en el proceso fotográfico es el fotógrafo subjetivo, es decir, la mente; el objeto es la cámara fotográfica, o sea, la máquina; y el otro sujeto, lo fotografiado: el objeto preexistente (Pink, 1996, p. 125-138).

De esta manera, la cámara, como herramienta documental, posibilita aprehender aquello que el ojo es incapaz de segregar y retener (de ahí la objetividad que muchos le

atribuyen). Además, la aparente frialdad del registro fotográfico ayuda a definir una posición neutral respecto al registro de las imágenes, lo cual convierte a la obra fotográfica en un documento objetivo. Pero cuidado: no olvidemos las relaciones que Barthes y Pink apuntaron sobre el proceso de elaboración de la imagen, la relación de la mente del fotógrafo con la cámara que utiliza y, por extensión, con la técnica —porque la fotografía no es solo la cámara, como algunos se obstinan en proclamar y creer—, la relación del fotógrafo con el objeto que existe ante sus ojos, la relación que el propio fotógrafo establece con su mirada; es decir, la lucha conceptual que establece en un diálogo interior para conseguir la imagen que quiere construir y, finalmente, la relación que el objeto preexistente establece con el fotógrafo, algo a lo que hace referencia, también, Eva Martín Nieto.

Lo anterior, Sarah Pink lo define de la siguiente manera:

La fotografía es, por supuesto, una estrategia manipuladora. La fotografía no puede ser veraz porque una cámara no registra una realidad preexistente ni independiente (...). La gente usa las cámaras para crear imágenes que, a su vez, crean y evocan una realidad que es tanto pasada como presente. Las cámaras son usadas y manipuladas de esta forma por aquellos que se encuentran a ambos lados del visor: no solamente el fotógrafo manipula la imagen que toma, los «sujetos» fotografiados pueden también manipular y organizar la manera en que son fotografiados, pueden hacer esto teniendo fines personales o políticos en mente. (Pink, 1996, p. 132).

Pero bueno, tales relaciones son propias del campo artístico y de los procesos que en él se desarrollan. Son la fuente que le permiten establecer un discurso más personal con el público receptor y, por más real y fiel que parezca, siempre tendrá mayor peso captar el hecho que la forma —lo que

Cartier-Bresson denominó el «instante decisivo»—, de manera que la imagen final, la fotografía que veremos como resultado de esa acción, es fruto de tal cúmulo de intereses y circunstancias, y sus interpretaciones polisémicas, el resultado de la riqueza de la fotografía como representación más que como documento.

Nos queda entonces replantearnos qué posición asumir ante el hecho fotográfico. Y no desde la teoría sino en la práctica, como lo hicieron y lo hacen muchos de los grandes fotógrafos en la historia del arte. Cabría entonces hacernos la pregunta: ¿representación es igual a documento? Cualquiera que sea la respuesta que tengamos, considero oportuno ilustrarlo con algunos de los mejores trabajos de los más importantes fotógrafos de los últimos cien años, que más que una cita constituyen un verdadero ejercicio de crítica y aprendizaje.



© Raúl Cañibano, 2005



© Sergio Romero, 1984

Todo lo anterior puede verse con claridad en las obras realizadas por fotógrafos como Josef Ehm (*Sabbattier*, 1932 y *Desnudo*, 1935), Vilém Reichmann (Serie *Abandonada*, 1939), conocido por sus imágenes en blanco y negro de la vida de la ciudad de Brno, Emila Medková (*Escenas*

nadlyrikas, c. 1930), quien se centró en la creación de varios ciclos temáticos a partir de superposiciones y Herbert List (*Esclava*, 1936; *Pecera*, 1937 y *Composición*, 1939), con el uso del objeto y de la figura humana en posiciones decisivas. También, está presente en las fotografías de Gyula Halász —*Brassai*— (*Casa de ilusiones*, 1940; *Prostituta en París*, 1940 y *Estación de policías*, 1940), con sus escenas solitarias y de altos contrastes, quien junto a André Kertész y sus deformaciones corpóreas (*Deformaciones*, 1936), ahondó también en el realismo poético y el brillo seductor del mito de la capital francesa. Por su parte, se destacan Alois Nozicka (*Composición*, c. 1950), a partir del trabajo con desecho de industrias, Philippe Halsman (*Dalí atómico*, 1948), con sus arreglos artificiales, Angus McBean (serie *Retratos*, 1930-1950) y sus retratos manipulados, Eugène Atget (*El vendedor de lámparas*, 1921 e *Impasse des Bourdonnais*, 1908), el infatigable fotógrafo nómada de los surrealistas, quien fotografió el mundo al borde de la desaparición y la decadencia, procurando la naturalidad y el equilibrio, y Jindrich Stýrský, quien utilizó el *collage* para realizar composiciones con un fuerte ideal surrealista.



© André Kertész, 1933



© Philippe Halsman, 1948

Por otra parte, también se destacaron Bill Brandt (*Belgravia*, 1951 y *Perspectivas del desnudo*, 1953), conocido por sus imágenes en blanco y negro sobre contrastes sociales en la sociedad británica y sus fotos distorsionadas de desnudos y paisajes, Henri Cartier-Bresson (*Giacometti*, 1932; *Alicante*, 1933; *Coronation of King George VI*, 1937; *México*, 1964), quien predicó siempre con la idea de atrapar el instante decisivo, es decir, poner la cabeza, el ojo y el corazón en el mismo momento en el que se desarrolla el clímax de una acción, Robert Doisneau (*Prisionero bárbaro y Venus Calipígea*, 1966; *Coco*, 1952; *Fox terrier en el Puente de las Artes*, 1953 e *Infierno*, 1952), que se centró en la vida pública, para situar a sus personajes en un ámbito cotidiano y Werner Bischof (series *Desnudo*, *Perú* y *Vietnam*, 1940-1950), que siguió un estilo perfeccionista, caracterizado por la composición de la luz y la estructura formal de sus instantáneas.



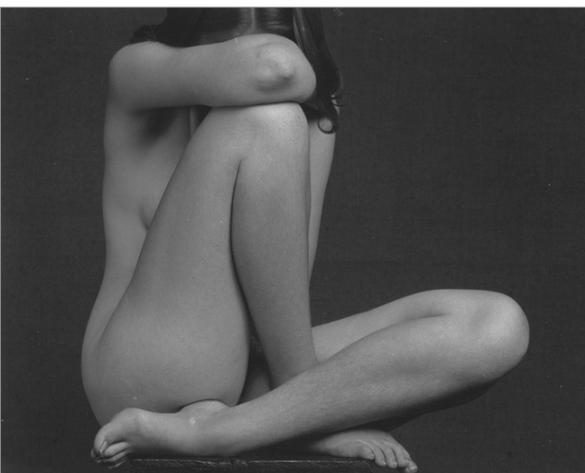
© Robert Doisneau, 1966

Otros fotógrafos, influenciados por las corrientes constructivistas, dadá y la Bauhaus, tuvieron una concepción muy contemporánea del proceso documental, como Man Ray

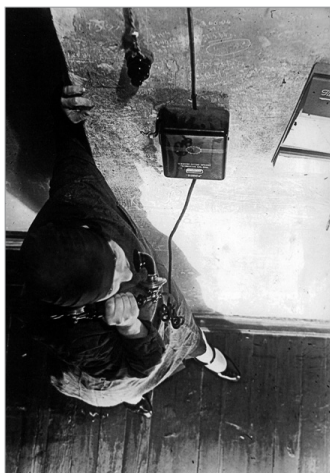


(*Lágrimas*, 1936; *El violín de Ingres*, 1924; *Desnudo*, 1929 y *La plegaria*, 1930), verdadero mago de la fotografía con tendencias pragmáticas, que amplió los límites del medio como ningún otro fotógrafo, László Moholy-Nagy (*Fotograma*, 1924) y la representación más sobria de los objetos fotografiados, como una vía convincente de presentar la complejidad de la relación espacio-tiempo, de acuerdo

con los últimos avances científicos, Herbert Bayer, quien fue el diseñador de publicidad más innovador de la Bauhaus, que desarrolló un estilo visual nítido, influenciado por el minimalismo, y Alexander Rodchenko (*Muchacha con Leica*, 1934; *Vladimir Maiakovski*, 1924 y *En el teléfono*, 1928), quien se propuso liberar a la fotografía de todas las convenciones y puntos de vista comunes en la época, siendo uno de los más importantes pioneros del constructivismo fotográfico, a través de la utilización de planos contrapuestos —cenitales o nadir—, con los que impactaba al espectador, causándole dificultades en reconocer el objeto fotografiado.



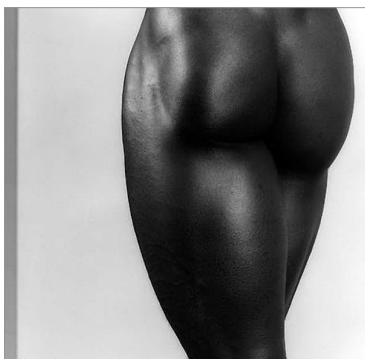
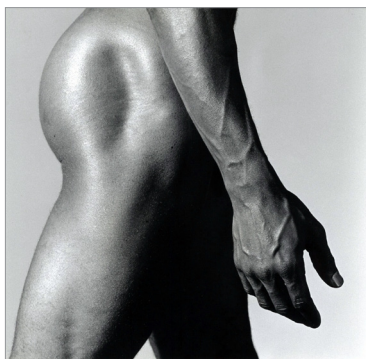
© Edward Weston, 1934



© Alexander Rodchenko, 1928

Por otra parte, podemos reconocer en este período a Paul Strand (*Wall Street*, 1915; *Quinta Avenida de New York*, 1915 y *Ciega*, 1916) y la fotografía de la ciudad de Manhattan que hizo en los años veinte y treinta del siglo pasado, en donde rescata la modernidad de una ciudad naciente, sus juegos de luces y sombras, sus personas, lo grande e inmenso contra lo pequeño, las composiciones a veces abstractas de una ciudad que hablaba por sí misma,

Edward Weston (*Concha*, 1927; *Pimiento*, 1930 y serie *Desnudo*, 1936-1945), extraordinario fotógrafo de los años treinta, con sus fotografías apasionadas, inconformistas y cínicas, reflejos de una realidad inigualable, Walker Evans (*Joe's Auto Graveyard*, 1936 y *Hale County*, 1936), que estudió las clases sociales y cuáles de sus apariencias suelen ser las correctas, sacralizando zonas de las construcciones de importancia especial en su discurso y René Burri, un fotógrafo de la vida diaria, escéptico ante la inhumanidad del sistema y la sociedad, reflejado en su arquitectura, de fuertes contrastes de luz y de posición, de composiciones atrevidas en donde la altura era un atractivo especial.



© Robert Mapplethorpe, 1980 y 1983

También son referencia las obras de Cindy Sherman, que rememora escenas de películas mediante una nostálgica puesta en escena, sin que esta pueda identificarse a primera vista y la agresividad de la mujer en la sociedad de consumo y la publicidad, Robert Mapplethorpe (serie *Desnudos*), quien rasga el velo de la hipocresía, la moral, los placeres y el pudor del sexo, mediante imágenes de un rigor casi clásico, y Andrés Serrano, que ataca el símbolo cristiano de la cruz para denunciar el abismo que separa la realidad de la ideología y los valores cristianos a los que apela una sociedad.

Por último, es imprescindible hacer referencias a la obra de Joel-Peter Witkin, cuyas fotos suelen involucrar temas y cosas tales como la muerte, el sexo, los cadáveres —o partes de ellos— y personas como enanos, transexuales, hermafroditas o gente con deformaciones físicas, Barbara Kruger, quien interpreta y trabaja sobre documentos fotográficos ya existentes con textos sucintos y agresivos que envuelven al espectador en la lucha de valores cotidianos predeterminados por el ámbito sociocultural, Sherrie Levine (*Fuente después de Duchamp*, 1991) que usa la apropiación para criticar a las vanguardias, al concepto de originalidad y a la idea de la producción en masa como ajena al arte, y Nan Goldin, que repasa la propia existencia del artista, sin concesión alguna. La fotografía se transforma en un arma al servicio del conflicto entre generaciones, la vida sentimental y sexual, la pobreza, el amor, la soledad, la violencia y la enfermedad.



© Joel-Peter Witkin, 1990, 1987 y 1988



Todos ellos —los fotógrafos anteriormente citados—, de una manera u otra, son testigos de la relación estrecha que se manifiesta en la fotografía, en su dualidad representación-documento. Cada uno abordó sin recelos ni temores la fotografía que mejor le convino y que de una manera más clara y segura, le permitió traducir la realidad a partir de sus intenciones.

Muchos son los géneros en los que se desarrolla y se hace imprescindible el uso de la fotografía en la actualidad, pero tanto para unos como para otros, lo importante es lo que se quiere decir. Para un fotógrafo, sea cual sea su especialidad, es fundamental conocer con claridad cada uno de estos géneros, las particularidades que los distinguen, así como las ventajas y desventajas que implica el mismo proceso de trabajo. En atención a esto, la fotografía como documento científico o artístico, se encuentra en una posición provechosa dadas las nuevas y múltiples posibilidades del medio y del fuerte impacto social y cultural que ha alcanzado en el desarrollo de la sociedad contemporánea. La fotografía siempre será un recurso a la mano de quien quiera documentar, mostrar, disponer, ilustrar, captar o conservar un instante de tiempo. Este es un género que descansa en la subjetividad y la gracia de quien la hace, pero también en la elegancia con que se propone, como testimonio de la verdad y la objetividad, por lo que requiere de un fuerte profesionalismo y dedicación.

Mientras tanto, en las escuelas privadas ¿qué sucede? Del mismo modo que definiendo a la fotografía como un medio que nos permite documentar los procesos que ocurren dentro de las artes y las ciencias, las imágenes fotográficas tienen un gran peso como elemento documental para la investigación artística. Y en esto quiero detenerme, pues como parte del modelo de enseñanza que asumen las nuevas escuelas privadas en Cuba, no se ocupa a la fotografía, propiamente, como una metodología artística de investigación (término conocido en inglés como *Arts-based Research*).

Es curioso que de tanto intentar entender la parte más técnica del proceso, la que alude al *morphé* o la forma realizada, se haya desatendido la otra esfera, la que responde a la forma pensada, o sea, el *eidós*. Vivimos en la contemporaneidad y, aunque a muchos no les guste o no

entiendan las dinámicas en las que se estructuran y desarrollan las producciones artísticas más actuales, no se puede pretender establecer un modelo de enseñanza que oculte o niegue estas posiciones, pues somos hijos del momento histórico en que nos ha tocado vivir. Es decir, no podemos abstraernos de la realidad de ser contemporáneos y de intentar hacer, ya sea como un ejercicio desprejuiciado y curioso, o bien por ósmosis, influido por algo que vimos o como un simple divertimento, una obra que dialogue o sencillamente coquettee con lo contemporáneo.



© Nat Finkelstein, 1964-1967

Me gustaría poner un ejemplo, para que me entiendan. Si repasamos la posmodernidad, en tanto condición dentro de la contemporaneidad, que no nos llegó a todos al mismo tiempo ni con la misma fuerza, encontraremos tres pilares fundamentales en los que sostener un proceso creativo más democrático y universal, si bien de un marcado sentido autorreferencial, que intenta eliminar la distancia entre el arte y la vida: la apropiación, la eliminación del concepto de autoría y la serialidad. Estos tres elementos, si se quiere,

pueden servir para estructurar una metodología diferente en la enseñanza de la fotografía y no solo porque defienden la idea de progreso, evolución e innovación frente a lo tradicional y repetitivo, sino porque están presentes en la actualidad en la manera en que se comporta el fenómeno de la imagen en las redes sociales.

La apropiación se desarrolla a partir del diálogo que se establece, como proceso comunicativo, con la búsqueda cultural en el pasado, con el préstamo y la cita intertextual, aunque también tome de lo no creado y de lo popular, en ese intento por imitar patrones y obras reconocidas dentro del campo visual. Al mismo tiempo, porque esto no ocurre como un fenómeno aislado, se establece una interrelación con lo legítimo, con lo reconocido, con el concepto de autoría, con la copia, la (re)distribución y el consumo de la imagen, con la serialidad, al estar una y mil veces aquí y allá, en un proceso de total hibridación, eclecticismo, mixtificación de la cultura popular, la deconstrucción y la experimentación.

Es, entonces, una nueva manera de asumir las tendencias culturales contemporáneas y de imbricarlas en un proceso pedagógico actualizado y diferente, mucho más creativo e innovador, que va a encontrar estilos más elásticos de expresión en la pervivencia de formas y maneras de abordar lo artístico, sin importar la cultura ni el tiempo en que se hicieron, porque son ahora, también, de este tiempo.

Es decir, al asumir un proceso de formación donde está presente la acción investigativa desde una metodología que se sostiene en los procesos centrados en la investigación educativa basada en las Artes Visuales⁷ (con atención en la fotografía digital), se acepta un proceso de acción investigativa en el cual el contenido teórico forma parte de la

⁷ Conocida en inglés como: *Visual Arts-based Educational Research*.

actividad práctica y la revisión de las obras producidas en la clase o en la casa, forman parte de la retroalimentación y la constatación real del contenido abordado. Y, así, en espiral, profundizando cada vez más un nivel.

Esta es la metodología que he desarrollado desde hace más de quince años en el taller de fotografía SHOT, que imparto a los estudiantes de Artes Visuales de la Academia Nacional de Bellas Artes San Alejandro de La Habana. Y, aunque los resultados son sorprendentes y conocidos, sobre todo los relacionados con la deconstrucción de la historia y el uso de cualquier dispositivo que permita realizar una foto, las metodologías que defienden un proceso hacia lo artístico por encima de lo técnico, parecen no tener mucho eco.



© Marcos E. Hernández, 2018



© Luis H. Avellana, 2012

Los procesos más contemporáneos, dentro del campo de la producción artística, apuntan hacia una incorporación de todas las partes, razón por lo cual no suena descabellado asumir esta metodología como axiología que reorganice la didáctica de la fotografía. Al excluirse procesos tan actuales y ricos en cuanto a producción, como suelen ser los dispositivos digitales de comunicación de más reciente tecnología, amén de lo diversificador que resulta la visualización de las imágenes en cada uno de ellos o en las redes sociales, se impone un replanteamiento de la

estructura tradicional de las clases y talleres de fotografía, en cuanto a medios y formas de organización del proceso docente educativo y de su enseñanza-aprendizaje.

Hoy por hoy, sería desastroso negar las posibilidades de los nuevos recursos tecnológicos, aun cuando todos comprendemos que ellos, de por sí, no garantizan la calidad de una buena fotografía. Sin embargo, si somos capaces de sacarle provecho, de conocerlos, como reza una de las reglas para la buena fotografía (Rodríguez Aguilar, 2017), lograremos resultados increíbles, verdaderos, que nos permitirán obtener piezas de un marcado sentido artístico. También es necesario cambiar la concepción de que la fotografía es un medio que puede ser consumido de mil maneras. ¿Por qué pensar que la visualización de una fotografía se reduce a su impresión sobre papel fotográfico mate, en el mejor de los casos, para luego terminar editada, firmada y enmarcada (los marcos dorados, yo no sé por qué suelen ser tan atractivos para algunas personas...) y colgada sobre una pared?



© agullarjr, 2012

Ya aceptamos que no se puede vivir de espaldas a la tecnología. Sin embargo, los procesos pedagógicos continúan amarrados a una etapa predigital o básica, donde no se le saca provecho a las bondades que tienen estos *aparatos*. Existen cientos de opciones y maneras de abordar la fotografía, de experimentar con la cámara y una buena cantidad de las clases continúan enseñando y propugnando lo básico: el uso y manejo de la cámara, la edición de imágenes o «el revelado digital» como si fuera analógico, y la presentación sobre los mismos soportes de siempre. Son muy pocos los talleres que se aventuran a aceptar estudiantes con celulares, que muestran sus resultados únicamente en ese soporte, ya sea en las redes, en una galería virtual, un blog o mucho más simple aun: como un libro-dossier en pedeeffe. Cabría entonces preguntar: ¿es acaso la cámara del teléfono un medio menor? ¿La fotografía tomada con un celular no es fotografía también?

En una reciente entrevista, Chema Madoz apuntaba: «no me da mala espina que usemos los móviles y la foto como lo hacemos» (Díaz Guardiola, 2020, pp. 4-6). Y me parece fantástico que así suceda. Hay una gran cantidad de obras producidas con los nuevos soportes que no gozan de la aceptación que tiene ganada la fotografía realizada con una cámara «tradicional». Es increíble, pero me parece estar presenciando las mismas discusiones que sosteníamos, hace veinticinco años, los que apostábamos por la fotografía digital, que era menospreciada, cuando lo que se usaba eran las cámaras analógicas, de rollo o carrete.

Muchas veces pretendemos comprender el arte contemporáneo cuando constantemente estamos demarcando lo que se hace desde soportes diferentes, que son propiamente «lo contemporáneo»: lo más actual. Todavía hay círculos muy específicos donde se denosta al dadá, el surrealismo o al pictorialismo, donde no se valoran de igual manera los que hacen *collage* fotográfico y fotomontaje,

o los que simplemente prefieren lo abstracto. Es como si la foto épica, la histórica y la social (el fotorreportaje) fueran mejores o estuvieran en una categoría superior. Hay otros espacios donde una fotografía conceptual no camina, porque el paisano de a pie no conoce ese arte y lo ve raro, ya que sigue siendo muy fuerte la herencia clásica, neoclásica y romántica, cuando ya esas épocas han sido superadas por la contemporaneidad, pero... muchas escuelas favorecen esa dirección.

¿Por qué no incluir elementos gráficos y tipográficos en la imagen? (ver a los vanguardistas rusos, como El Lissitzky y Alexander Rodchenko) ¿Por qué no salirnos de la impresión en papel? ¿Por qué no regresar, de vez en cuando, al *collage* y a la manipulación inteligente (que ya lo hacían Heartfield y Schwitters en 1920, con la creación del fotomontaje político, el *collage* y la fotomanipulación) y a la experimentación que nos dejó el dadá, por ejemplo, en las obras de Man Ray y Marcel Duchamp?

Son muy pocas las *escuelas*⁸ que imparten nociones de historia del arte, porque prefieren lo práctico. Y muchas de las que lo hacen las siguen impartiendo desde lo cronológico-tradicional, donde se excluyen algunos campos como la misma fotografía nacional. ¿Cómo se puede pretender estudiar un género de las Artes Visuales sin conocer los referentes y antecedentes históricos más cercanos? ¿Hasta dónde puede ser significativa para un estudiante la obra de Chema Madoz cuando no se conoce la de Janler Méndez o la de Eduardo Hernández, por ejemplo?

8 Me referiré con este término, también, a los talleres, proyectos culturales, espacios, aulas, academias, cursos y demás alternativas, que enseñan y trabajan la fotografía, en grupos, como proceso no sistémico.



“La **cámara**
es un medio fluido
de encontrar
esa otra
realidad”

JERRY UELSMANN

UNA CUESTIÓN DE ESTILOS

A pesar de que La Habana fue una de las ciudades pioneras en abrir un estudio fotográfico (1841),⁹ la institución de un sistema académico regular para la impartición de esta materia, se demoró muchos años más.¹⁰ No fueron muchos los espacios, como tampoco las libertades en el proceso de enseñanza-aprendizaje. El sentido de una fotografía como resultado de una necesidad informativa-comunicativa y documental-testimonial, marcó el surgimiento y desarrollo del fotoperiodismo, a partir de 1860 (Acosta, 2012, p. 61).

Posiblemente, esta fue la rama de la fotografía que más se desarrolló en la Isla, asociada ineludiblemente al auge de la prensa, la publicidad y el mundo noticioso. También lo fue el retrato, o la llamada «foto de estudio», en estrecha sintonía con los intereses de la aristocracia y la burguesía nacional de finales del *xix* y la primera mitad del *siglo xx*, para quienes la fotografía se convirtió en un inseparable

9 Cuba fue el segundo país del mundo y el primero en Hispanoamérica, en inaugurar oficialmente la primera galería o estudio público de fotografía, en la azotea del Real Colegio de Conocimientos Útiles, en la calle del Obispo entre Cuba y Aguiar, el domingo 3 de enero de 1841, por el daguerrotipista norteamericano George Washington Halsey (Del Valle y Cabrales, 2005, p. 8).

10 No se tiene conocimiento exacto de la fecha, pero se sabe que la primera escuela de fotografía en La Habana comenzó en el *siglo xx*. Algunos años antes, en 1843, Esteban de Arteaga enseñaba «este arte incomparable en cuatro días», en su estudio de la calle Lamparilla entre Compostela y Aguacate (Del Valle y Cabrales, 2005, p. 8).

recurso testimonial. En ambos, el recurso artístico-creativo emulaba los patrones provenientes de Europa y Estados Unidos, fundamentalmente, lo cual le otorgaba al producto fotográfico cierta homogeneidad. A pesar de que algunos fotógrafos del patio intentaron sentar cátedra, acogiendo aprendices y ayudantes que, con el tiempo se convirtieron en excelentes fotógrafos, no hay constancia de una estructura de estudio organizada con estos fines. El oficio pasaba del maestro al aprendiz, muchas veces como resultado de un largo proceso de repetición, sin que se revelaran todos los secretos de a golpe, porque era el método al uso, heredado desde siempre.



© Charles de Forest Fredricks, 1865



© Antoine Desquignon, 1888



© Jacinto de la Coteria, 1868-1872

El método era sencillo, básicamente proponía un conjunto de poses y trucos «de estilo» sobre los aspectos físicos e idiosincráticos que se debían resaltar y tener en cuenta en el retrato, con el fin de ampliar la clientela según las solicitudes artísticas y sociales del momento. Así se mantuvo por décadas, sin que cambiara significativamente. La enseñanza, casi gremial, a partir de pequeños núcleos fue la estructura que prevaleció, aun después de la creación del Club Fotográfico de Cuba, que desapareció en 1962.



Con la llegada de la Revolución, la fotografía asumió un renacer marcado por el protagonismo de la épica¹¹ y del reportaje histórico, pero las búsquedas vanguardistas o conceptuales quedaron aplazadas y relegadas. Solo importaba recrear lo que sucedía en el plano político-social. Las especulaciones estéticas de un arte por sí mismo, no tuvieron lugar —no podían tenerlo—, en aquellos años iniciales del nuevo proceso político (Acosta, 2012, p. 83).

La fotografía pasó a ser considerada un arte menor y no se tuvo en cuenta en los programas de estudio de las escuelas y universidades del país, en tanto no era considerada una de las Artes Visuales. Tampoco era frecuente que los fotógrafos expusieran y, si lo hacían, no eran tratados con mucho respeto como autores (Vives, 2001, p. 54). Hasta casi los años ochenta se mantuvo esta exclusión forzosa, pero ya en la década siguiente comenzaron a experimentarse

11 Período de la fotografía cubana, posterior al triunfo de la Revolución, que se caracterizó por la magnificación del suceso político como fenómeno visual de primera dimensión, que encerraba sus raíces en el potencial utópico o místico nacional (Acosta, 2012, p. 85).

ciertos cambios que permitieron la creación del Premio de Fotografía Latinoamericana y Caribeña en 1981, instituido por la Casa de las Américas y, en 1982, el Premio Nacional de Fotografía José Tabío, bajo el auspicio del Ministerio de Cultura y la fundación de la Fototeca de Cuba, institución rectora para el desarrollo, conservación y promoción de la fotografía (Acosta, 2012, p. 89).

Aun con toda la presencia que fue ganando la fotografía cada día, en el ámbito de exposiciones, coloquios, bienales y premios, en el espacio académico continuó relegada de los planes de estudio. Y poco se ha ganado al respecto pues, todavía permanece distanciada, sin el amparo de una titulación oficial universitaria, incluso, en la Universidad de las Artes.¹²

La iniciativa que, desde hace algunos años, sostienen algunos proyectos privados, ha venido a poner en relieve un reclamo de tiempo, que confío no demore mucho en encontrar una solución favorable para todos. Pero, mientras tanto, es menester replantearnos un cambio en la metodología, si no en todos los casos, por lo menos una oxigenación a la luz de las nuevas dinámicas educativas. Y no es que reniegue del trabajo que se está realizando, sino que me pregunto: ¿es clara y precisa la metodología que utilizan? ¿Por qué entonces multiplicar más proyectos que se ocultan tras una tradición academicista? ¿Dónde está lo novedoso de un sistema que se repite? ¿Cuándo terminaremos por asumir la tecnología de una manera proactiva (que no es solamente utilizar una cámara digital o una computadora para ajustar las imágenes)? ¿Qué distingue a un estudiante de estas escuelas de otro, aficionado igual, que no haya pasado ningún curso? Imperan condiciones

12 Me refiero a la facultad de Artes Visuales, porque la de Arte de los Medios de Comunicación Audiovisual (Famca) expide un título de licenciado en Comunicación Audiovisual, con perfil en Fotografía.

mucho más preocupantes que la existencia de una especialización homologada estatalmente, un criterio que se vuelve común en muchos certámenes, concursos y jurados de exposiciones, por ejemplo, que rechaza las fotografías ajustadas a un formato incómodo, que desde el arte es permitido, pero que presupone una batalla contra las reglas más tradicionales de la pedagogía fotográfica.



Si aceptamos un cambio en la metodología y asumimos la presencia del arte como eje que articula todo el proceso docente, creativo e investigativo, reactivaremos un campo imaginativo por excelencia, en el cual la producción simbólica y metafórica determina, en gran medida, el proceso comunicativo.

Por eso, apuesto por una metodología de investigación educativa basada en Artes Visuales, con atención a la fotografía digital (*Visual Arts-based Educational Research*), como una nueva manera de indagar dentro del campo de las humanidades y las ciencias sociales, donde intervienen y encuentran respuesta los procesos de la creación artística. Las artes son polémicas y subjetivas, como también

lo son las investigaciones que se sustentan en este campo. Pero tienen la ventaja de partir de la experiencia y lo vivencial-afectivo, que es un recurso inigualable y efectivo como parte del proceso productivo.



© Luis García, 2019

Si observamos que la metodología es un conjunto de métodos utilizados para algo; en este caso, para aplicar una estrategia docente, de enseñanza-aprendizaje o para desarrollar una investigación, entonces podemos decir que, la metodología se encarga de establecer métodos y procedimientos, vías, alternativas, estrategias, caminos, formas y maneras, todas ellas, con el fin de desarrollar una tarea o cualquier actividad humana. Desarrollar una estructura conceptual —primero— antes que práctica, que se fundamenta en la proposición de un problema (porque el arte trabaja sobre sus propios problemas subjetivos), la definición de los objetivos que se utilizarán para resolverlo, los tipos de instrumentos de investigación que utilizaremos, las maneras y el cómo se hará (es decir, cómo se organizará).

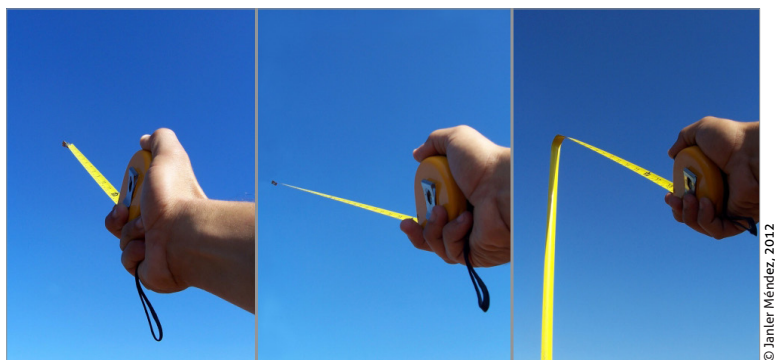
Una investigación artística para el campo del arte no tiene que probar nada objetivo, pues la producción de una obra es la esencia del proceso.¹³ No tiene por qué arribar a conclusiones ni demostrar su validez; pero sí debe ser efectiva (Gombrich, 2004), en tanto propuesta visual (la calidad artística y estética ha de ser necesaria) y cumplir con ciertas exigencias propias de la cultura, el momento histórico y el género en que se desarrolla. Es decir, no se puede desconocer su naturaleza, como tampoco la relación de la obra con la historia del arte, su aspecto, los suplementos verbales proporcionados por el artista, el género o medio de la obra de arte, el material en el que está hecha, la escala, su duración temporal y el contexto de la obra. También, se debe tener en cuenta el destino de la misma a través de su permanencia en el tiempo, la tradición iconográfica específica y las propiedades formales de la obra, los gestos y actitudes y la conciencia cognoscitiva de ellas (McEvelley, 1984).

La metodología de investigación educativa basada en Artes Visuales, en tanto metodología cualitativa, intenta comprender las complejidades y circunstancias de los procesos involucrados en las situaciones que se investigan (Roldán y Marín Viadel, 2012, p. 20). Tiene un marcado carácter autorreflexivo, ya que indaga en las particularidades de los seres humanos, sus subjetividades, sus entornos de acción y en todo lo que se relaciona con ellos. Es una suerte de diálogo, de conversación entre sujetos por medio de un objeto (la famosa relación dialéctica Sujeto-Obra-Sujeto) que buscan entenderse mutuamente.

Dentro de la metodología de investigación educativa basada en Artes Visuales encontramos, entre otros, la investigación-acción participativa (*Participatory Action Research*), la investigación narrativa (*Narrative Research*),

13 Tampoco debe asumirse la metodología cuantitativa, pues no nos interesa medir las variables que intervienen.

los ensayos fotográficos y la foto-historia, que son métodos experimentales que recurren a lenguajes y formas de (re) presentación que no son únicamente el lenguaje verbal y derivan o se abren hacia otros campos o manifestaciones de la creación artística. Por ejemplo, los lenguajes musicales, visuales, corporales o audiovisuales (Roldán y Marín Viadel, 2012, p. 22), de ahí que el resultado final de la investigación puede ser un ensayo fotográfico en formato libro, un foto performance o una exposición de fotografías.



El rasgo distintivo de las metodologías artísticas de investigación en las investigaciones educativas es que se han centrado en las cualidades estéticas de la forma de (re)presentación de los procesos y de los resultados de la investigación (Roldán y Marín Viadel, 2012, p. 24); es decir, en la relación forma-contenido, cuando lo que se quiere es descubrir nuevos problemas que puedan ser abordados desde la investigación educativa en arte (por ejemplo: ¿hasta dónde la fotografía puede propiciar un proceso de enseñanza-aprendizaje más creativo, motivador y participativo dentro de un contexto social desfavorable?).

De ahí que se propone al arte como un modo de conocimiento en sí, sobre problemas sociales y humanísticos. Aprovechar las artes para hacer investigaciones desde

una mirada subjetiva de las cualidades estéticas de los diferentes lenguajes artísticos (desde otra estética: la del pobre no necesariamente es peor que la de alguien con mejor poder adquisitivo)¹⁴ para analizar e interpretar la conducta humana. De un arte que ha superado el paradigma baumgartiano de lo «bello y lo feo» y apuesta por otras categorías, como la relación función-norma-valor de Mukařowský (1977/2011) o las dimensiones expresivas y cognoscitivas como la verdad (Heidegger, 1985 y Vattimo, 1967/2014), la experiencia (Dewey, 2008), el lenguaje y el símbolo (Goodman, 2010), lo semiótico y la polisémico de la *Opera aperta* (Eco, 1982 y 1992), lo óptimo (Gombrich, 2004), la relación entre lo denotativo-connotativo (Barthes, 1980/2020), o en la profundización de las emociones y contradicciones de los seres humanos (Roldán y Marín Viadel, 2012, p. 27), para mostrar e interpretar la complejidad de cualquier acontecimiento en la vida del hombre, como las emociones, los conflictos, las dudas, las satisfacciones, lo que ha sido abordado por los artistas durante toda la historia del arte.



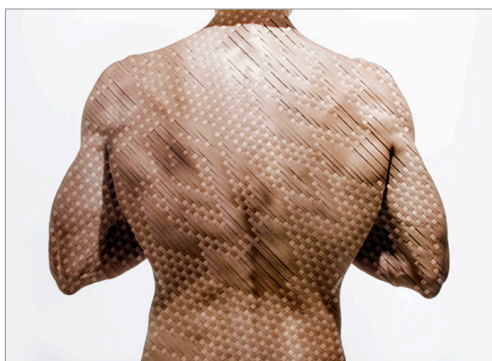
© Raúl Cañibano, 1999



© Rolando Pujol, 1992

14 Sobran ejemplos de lo abigarradas que suelen ser muchas de las casas de los nuevos ricos y lo «comercial», kitsch y estereotipado que suelen ser los objetos y «obras de arte» que cuelgan o exhiben en las paredes.

Para Barthes (1980/2020, p. 20), la imagen fotográfica es la reproducción analógica de la realidad y la connotación, un lenguaje. De ahí que las personas (sujetos) pueden hacer suyos los problemas a que alude una obra de arte y extrapolarlos a su vida, a partir de la experiencia y de un proceso muy personal donde intervienen las sensaciones, la memoria y las vivencias. Es tal la empatía que logra una obra de arte, que nos obliga a establecer una indagación en lo personal, donde lo imaginativo, como recurso, se impone sobre lo literal, lo estético-creativo por sobre lo verosímil y la metáfora sobre lo objetivo. Por tal razón, no se precisan tantas reglas y se propugna lo espontáneo, la búsqueda a partir de sensibilidades y de una representación más cercana a lo emocional, forzando las composiciones, los contrastes, las relaciones entre las formas, el equilibrio, la ¿necesidad? de un contenido, la dualidad simetría-asimetría, la búsqueda o no de una significación (lo polisémico, lo polisignico y lo ambiguo), la contradicción entre lo ambiguo-objetivo. En resumen: contraatacar lo convencional.



© Jorge Otero, 2014



© Alexandra Álvarez, 2017

En las Artes Visuales se parte de la condición de que la forma se supedita al concepto, desde la unidad forma-contenido (que en el diseño se le agrega la *función* como elemento indisoluble de esta triada decisoria); de tal manera

que lo que se dice (el contenido) no puede expresarse de otra manera que no sea desde la forma más adecuada u óptima.¹⁵ Es decir: ¿cuál será el soporte que hará más efectivo el contenido de la obra? ¿Cuál es el medio ideal para que la idea se exprese de la mejor manera, sin contradicciones? ¿Hasta dónde esa idea es más efectiva: presentada como una fotografía, un videoarte, una foto instalación o un video mapping? ¿Cuál le aporta mayor significado?

La necesaria vinculación entre el lenguaje verbal, el pensamiento abstracto y la imagen visual,¹⁶ subyace en la manera de abordar la metodología de investigación educativa basada en Artes Visuales, con atención a la fotografía digital, al ser recursos complementarios. La metodología educativa tradicional en la enseñanza no sistémica de la fotografía, no ha cubierto los espacios que posibilitan desarrollar una metodología diferente, ya que ella misma no permite abarcar todo el diapason de posibilidades que se manifiestan en las problemáticas sociales y humanísticas de la contemporaneidad. De la misma manera, tampoco permite profundizar en las necesidades investigativas (sociales) en estos apartados, que las Artes Visuales pueden proporcionar más allá del simple hecho estético contemplativo.

15 Lo óptimo, lo adecuado y lo conveniente, es un grado de eficiencia que Ernest Gombrich (2004, pp. 369-379) definió como *Decōrum* (aspecto y propiedad que le corresponde a algo según su destino respectivo; realización eficiente para cumplir su función o finalidad).

16 Sería apropiado consultar a Foucault (2010).

“La **fotografía**
es una herramienta
para tratar con cosas
que todos
pero **conocen**
a las que nadie
presta
atención”

EMMET GOWIN

INDAGACIONES DESDE LA FOTOGRAFÍA (INVESTIGATIVA)

Comoquiera que la fotografía es un medio que registra una realidad no como es, sino como uno quiere que sea,¹⁷ lo más correcto no es juzgarla *a priori* por la cantidad de efectos o filtros que sobre ella se encuentren, ni tampoco darla por cierta inmediatamente. Siempre en ellas están presentes las intenciones de quienes las toman, sus puntos de vista, sus pasiones, ideas y, también, por qué no, las condiciones casuales del momento. Dos personas, una al lado de la otra, pueden tomar fotos completamente diferentes de una misma situación. Baste con que se cambie el ángulo o el encuadre y ya la imagen resultante será distinta. Por tanto, como apunta Sontag (1973/2006), la fotografía está relacionada con los contenidos simbólicos y las cualidades estéticas del discurso fotográfico, así como con el valor de sus afirmaciones y razonamientos visuales.

Anteriormente señalé lo importante que resulta constatar el hecho de que la fotografía es una herramienta que nos permite documentar (una imagen visual es un dato), como también, que es un hecho artístico, de manera que sirve como un instrumento para registrar un modelo de pensamiento visual, una idea o un concepto.

Bien, la fotografía, como parte de una investigación educativa (*Photography based Educational Research*) es

17 Ernst Haas manifestó que «la etapa final de la fotografía es transformar un objeto desde lo que es a lo que deseas que sea» (Busselle, 1980, p. 80).

aquella que utiliza las imágenes para indagar en problemas relacionados con la enseñanza y el aprendizaje (Roldán y Marín Viadel, 2012, p. 42). De ahí que no exista una sola manera de poder lograrlo (Hamilton, 2006): existen tantas maneras —didácticas— como formas en que cada profesor, investigador o estudiante las aplique.



© Ángel Vázquez, 2013

En la actualidad, con la presencia y difusión que ha alcanzado la fotografía en nuestra vida cotidiana, las imágenes resultado de nuestro accionar y registro diario, son un recurso vital para descubrir, analizar e interpretar los procesos y las actividades, tanto artísticas como educativas (entendiendo lo educativo no como la tarea escolar sino como parte de una metodología investigativa, igual a conocimiento). También, porque nos permite organizar y demostrar ideas, hipótesis y teorías de modo equivalente a cómo lo hacen otras formas del conocimiento y, finalmente, porque es un medio estético, de manera que nos proporciona información que acciona sobre el gusto y sobre los procesos, objetos o actividades (Roldán y Marín Viadel, 2012, p. 42).

Por tanto, podemos asumir la investigación basada en la fotografía, desarrollando cada una de estas líneas y en su

vinculación interdisciplinar con otras manifestaciones o sumando a ellas recursos necesarios dentro de la comunicación, como el suplemento verbal, los recursos de la gráfica, el simbolismo y los demás aportes y elementos ganados en la historia del arte. El documento o el registro más desprejuiciado de la realidad será su característica fundamental, siempre y cuando quede explícita como parte de nuestra intención, lo que primero nos obliga a conocer quiénes somos y qué hacemos. El hecho de portar una cámara no nos convierte en fotógrafos (menos en artistas) si no sabemos qué pasará después con esa imagen que hemos tomado.

Hay cientos y cientos de personas a mi alrededor que hacen fotos a diario, pero las guardan en sus teléfonos celulares y sus computadoras y solo las miran un día, como recuerdo de algo que sucedió. Otros tantos, las comparten en Facebook, Instagram y las demás plataformas sociales, pero ¿qué hay después de eso? ¿Son conscientes de que ese registro es parte de una historia? ¿Comprenden que como herramienta de investigación social una fotografía nos permitirá conocer y comprender las costumbres, maneras y modos de vida, los colores, las modas, la idiosincrasia de un pueblo y una época?



© Juan Carlos Fernández, 2003

© Nauli Cañibano, 2004



No pretendo que cada persona que apriete el obturador de su cámara o la pantalla de su teléfono, se detenga a filosofar sobre el futuro de esa imagen. Mucho menos, que intente responder las tres preguntas existenciales: ¿quiénes somos, de dónde venimos y hacia dónde vamos? Claro que no, porque eso no tiene sentido. Pero, los que ven la fotografía desde la otra manera, los que la estudian, la utilizan y dependen de ella como un recurso de expresión visual, sí deben estar conscientes de su importancia y de su función documental. De manera que, cada una de ellas, nos permiten construir argumentos históricos y artísticos (que es, sencillamente, transmitir ideas) más allá de ser un «instrumento mecánico de representación». Una fotografía no es solo un hecho visual registrado; no es un simple continente de objetos, momentos y formas, sino también es un contenido. Cada imagen lleva implícita un contenido, lo cual es información y conocimiento. Y como dialogan y se mueven mediante su propio lenguaje visual, son elementos imprescindibles de la comunicación. Por tanto, una imagen fotográfica no solo es parte de un discurso estructurado por sus cualidades estéticas. Es, al mismo tiempo, una ventana donde se nos presenta lo representado, que nos formula preguntas, nos describe situaciones, define posiciones estéticas y alcanza conclusiones justificadas (Roldán y Marín Viadel, 2012, p. 44). Las fotografías provocan respuestas verbales que no se centran solamente en el reconocimiento de sus cualidades estéticas, sino en la reacción de las personas que las observan. Lo importante y significativo no es la imagen ni lo que representa de la realidad, sino las respuestas que provocan (Collier, 1967/1986; Prosser, 2003).

Mi taller, el que he desarrollado durante varios años con jóvenes estudiantes de Artes Visuales, se enmarca en lo que se conoce como fotografía de investigación. Lejos de pretender enseñar este arte de la manera más tradicional,

intento buscarle solución a problemas artísticos que sugiero y que deben ser resueltos desde la fotografía. Es un tipo de enseñanza donde se propone un aprendizaje significativo, basado en la resolución de problemas. En él, parafraseando a Roldán y Marín Viadel (2012, p. 57), no busco que los estudiantes representen las cosas como son, sino que muestren nuevos modos de representar las cosas. Para esto me auxilio de la investigación-acción participativa, de la deconstrucción de la historia, de la foto-historia y de la investigación narrativa. Así, cada ejercicio es generador de una hipótesis visual, de manera que sirve, desde su concepción, para el análisis de la realidad. Pero, ¿qué ventajas encierra la aplicación de una estrategia significativa del aprendizaje?



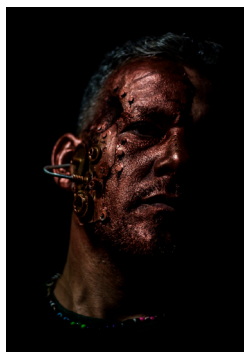
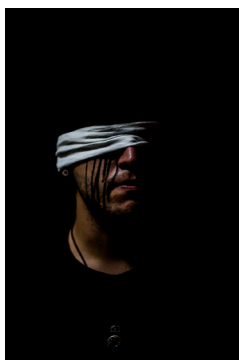
© agullarjr, 2023

Ya desde la década de los setenta del siglo pasado, las propuestas de Jerome Bruner sobre el «aprendizaje por descubrimiento» tomaban fuerza frente al aprendizaje por exposición, mucho más memorístico y repetitivo. En ese momento, las escuelas buscaban que los estudiantes

construyeran su conocimiento a través del descubrimiento de contenidos, privilegiando el activismo y los experimentos dentro del aula. Ante la llegada de lo nuevo, se criticó severamente el modelo expositivo tradicional. En tal sentido, David Ausubel consideró que el aprendizaje por descubrimiento llevaba, como estrategia de enseñanza, a lograr un aprendizaje significativo, mediante el cual los nuevos conocimientos se incorporaban en forma sustantiva en la estructura cognitiva del alumno. De esta manera, el estudiante relaciona los nuevos conocimientos con los anteriormente adquiridos; en donde también es necesario que el alumno se interese por aprender lo que se le está mostrando. Ausubel nunca consideró oportuno oponer el aprendizaje por descubrimiento al aprendizaje por exposición (o aprendizaje por recepción), pues este puede ser igualmente eficaz y puede lograr en el alumno aprendizajes de calidad (llamados por él: significativos) o aprendizajes de baja calidad (memorísticos o repetitivos). De ahí que un aprendizaje significativo proporcione las siguientes ventajas (Rodríguez Aguilar, 2010):

- Produce una retención más duradera de la información.
- Facilita la obtención de nuevos conocimientos relacionados con los anteriormente adquiridos de forma significativa, ya que al estar claros en la estructura cognitiva se facilita la retención del nuevo contenido.
- La nueva información, al ser relacionada con la anterior, es guardada en la memoria a largo plazo.
- Es activo, pues depende de la asimilación de las actividades de aprendizaje por parte del alumno.
- Es personal, ya que la significación del aprendizaje depende de los recursos cognitivos del estudiante.

Para Ausubel, el aprendizaje significativo es un estímulo hacia el entrenamiento intelectual constructivo relacional, en donde la capacidad intelectual es un factor relevante del aprendizaje. La inteligencia es una red expansiva de significaciones y una alternativa razonada a la dominante tendencia escolar hacia lo memorístico (Tapia, 2001).



© Favio Felipe González, 2019

Muchas veces, los planes de estudio y programas de la asignatura¹⁸ tienden a definir la fotografía como una materia

18 Muchos son los cursos, talleres, encuentros, charlas, grupos y demás que, sobre fotografía, hasta el momento, se han organizado e impartido en la ciudad. De todos ellos, cito los más conocidos, aunque sus resultados sean diferentes: Fotografía analógica, en la facultad de Artes Visuales de la Universidad de las Artes; los talleres de la facultad de Periodismo de la Universidad de La Habana y el Instituto Internacional de Periodismo José Martí; SHOT, en la Academia Nacional de Bellas Artes San Alejandro; el curso optativo de la facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad de Ciencias Pedagógicas y la Escuela de Instructores de Arte; el taller del *Chino* Arcos en la Uneac y el de la Universidad del Diseño; el Proyecto Lente Artístico de la Oficina de Patrimonio Cultural; los cursos de verano de la Fototeca de Cuba, el Espacio Altamira y los «Noviembre Fotográfico»; el evento teórico «Fotón»; los talleres de la Oficina del Historiador de la Ciudad, la Casa del Alba Cultural, la Maqueta de La Habana, el Museo de Ciencias Naturales, la Unaicc, la Asociación Cubana de Comunicadores Sociales y la librería

puramente formal y reproductiva, de oficio, desligada de toda actividad intelectual y creativa, desvinculada de lo experimental y abierto, lo que ha llevado a algunos profesores a proponer talleres en donde se defiende una posición más significativa y desarrolladora para el aprendizaje en el estudiante. Pero el problema no solo se presenta en la estructuración del tipo de curso o de la impartición del mismo, a partir de modelos abstractos o muy formalistas. A esto se le suma que, el mismo proceso de enseñanza-aprendizaje de estos cursos ha sido implementado por profesores que no tienen una formación pedagógica y que, aunque son profesionales de la fotografía y conocen el arte fotográfico, no aportan en el ejercicio docente los aspectos fundamentales para que sus experiencias como profesionales se conviertan en los resortes para propiciar un proceso de aprendizaje mutuo, significativo y desarrollador.



Alma Mater, así como las diversas escuelas privadas diseminadas por la ciudad, entre las que se encuentran: la Escuela de Fotografía Creativa de La Habana, la Casa del Fotógrafo Cabrales del Valle, el Club Taller y la Academia Foto-Bastón.

Otras veces, el profesor carece de una base artístico-pedagógica de la fotografía, lo que imposibilita transmitirle al estudiante una motivación desde la experiencia y la vivencia o, simplemente, ayudarlo a encontrar una solución o respuesta a problemas de mayor envergadura y complejidad. Esto, también, ha generado una sobrevaloración de la información teórica, en contraste con el trabajo de taller. Así, cuando los profesores abordan la dimensión afectiva, lo hacen bajo una perspectiva empírica, de relación, concibiendo lo afectivo separado de lo cognitivo y no como unidad, en constante interacción, que se expresa en la personalidad durante el proceso de aprendizaje. En la actualidad, con muy contadas excepciones, no existe una estrategia o acción pedagógica encaminada a aprovechar la vivencia emocional de los estudiantes, de forma sistemática y científica para propiciar su aprendizaje.



© Lázaro Luis García del Campo, 2007



A través de mi experiencia docente, he podido comprobar que en las aulas los estudiantes no siempre encuentran que su formación está estructurada de manera tal que les permita relacionar lo que aprenden con lo que viven, que les ayude a comprender mejor el mundo que los rodea, que les dé las herramientas adecuadas para ser competentes en el mercado profesional y laboral. En fin, que haga que su estancia en las aulas les proporcione experiencias

de aprendizaje más significativas que, al provocarles satisfacción, les promueva soluciones personales acordes con su contexto sociocultural.

Para lograrlo, se debe procurar una enseñanza de la fotografía más participativa, que motive el aprendizaje con el concurso de los elementos necesarios para lograr que este sea significativo. Ahora, para que se pueda desarrollar un aprendizaje significativo deben estar presentes cuatro condiciones o dimensiones, las cuales constituyen estadios de un proceso único y totalizador que tienen una misma naturaleza, dado por su carácter de proceso consciente. Estas cuatro dimensiones de la metodología del aprendizaje significativo, como variable dependiente de estudio, son: la motivación, la comprensión, la participación y la aplicación.



© Ronald Vill, 2013

La *motivación* se puede definir como el conjunto de factores internos y externos, conscientes e inconscientes, que impulsan a una persona a la acción. En este sentido, se hace imprescindible conocer las metas que persigue el estudiante y el tipo de motivación, sea esta intrínseca (que se centra en la tarea misma y en la satisfacción que suministra) o extrínseca (que depende de la valoración que los demás hacen de la actuación del estudiante).



© Harold Ferrer, 2017

Existen tres conceptos que son de suma importancia para lograr la motivación en el período inicial del aprendizaje significativo, y que se transforman en reguladores internos del autoaprendizaje y la autotransformación personal de los estudiantes: la autoexpresión, la auto adaptación y la autoidentificación (Lowenfeld, 1961/1970), lo que propone hacer un énfasis en los procesos más que en los resultados, sin desestimar estos últimos, valorar la identificación

de los estudiantes con su trabajo y realizar tareas que partan de la experiencia y del nivel de conocimientos de los estudiantes, elementos que Vigotsky (1934/2020) plantea en su teoría de las zonas de desarrollo, tan cercanas a los enfoques cognitivos y constructivistas contemporáneos.

Según Claudia María González, la clave del trabajo motivacional en el aula reside en la habilidad del profesor de poner en contacto a los estudiantes con ideas potentes, que permitan vincular estructuras de contenido, clarificar las principales metas de enseñanza y proporcionar las bases de aplicaciones auténticas (2003, p. 64). Además, concluye: la motivación en el aula depende de la interacción entre el profesor y sus estudiantes. En resumen, la *motivación* pasa por un proceso de experimentación, de descubrimiento y de autoconocimiento, al involucrar al estudiante en actividades y acciones específicas, de lograr un ambiente de trabajo productivo, de respeto a los resultados y a las búsquedas personales en el ejercicio artístico.



© Jessica San Román, 2014



© Ernesto Castiñeira, 2018

David Ausubel señala que, para que se dé la *comprensión*, se requiere ir entendiendo lo que se va estudiando. Dicho de otra manera: para aprender no solo es suficiente estar motivados y tener ganas de estudiar, sino que se necesita que los contenidos sean comprendidos, que el estudiante, al incorporar los conocimientos nuevos, se apropie de ellos, los aprehenda, reestructurando sus percepciones, ideas, conceptos y esquemas anteriores, aprendiendo a construir su conocimiento.



© Laura Sofía Torres y Marcos E. Hernández 2019

Esto tiene como efecto directo un aumento en el gusto y el interés. En las etapas básicas o iniciales del aprendizaje es necesaria la comprensión de esquemas visuales de comunicación, mapas conceptuales, así como los procesos de análisis y síntesis de diferentes elementos de muy diversa índole, como agentes contribuyentes de este proceso. En ellas juega un papel primordial el aspecto creativo y, por

tanto, se necesita comprender los aspectos que intervienen en él y los procesos para su desarrollo. En la escuela se adquieren cuatro tipos de aprendizajes y los cuatro tienen que ver con el manejo de la información: aprendizaje de contenidos, de métodos, de habilidades y de actitudes.



De tal manera, las clases de fotografía han de estructurarse en talleres teórico-prácticos, que inserten la crítica, para que la comprensión se genere a partir de una asimilación directa de la experimentación, ya que los conceptos se relacionarán directamente con un *hacer* a través del cual se desarrollará el pensamiento artístico del estudiante. La práctica nunca debe estar dissociada de la reflexión crítica.

La otra dimensión indispensable para el aprendizaje significativo es la *participación* activa en el proceso de aprendizaje. Esta se logra a partir de la motivación que se alcance en el estudiante ya que, al estar este motivado, comprenderá mejor la información que le llega, propiciando así la participación. Para esto se requiere que la participación sea con un sentido de responsabilidad y no de «cumplimiento del deber». Si solamente se promueve la formación de individuos

para «cumplir», se estará privilegiando la imitación, la copia y la reproducción, el seguir esquemas establecidos y aceptados y, por tanto, caminos ya hechos que no promoverán el mejoramiento y la humanización del individuo ni de la sociedad en la cual «participa» el estudiante. Mientras más se involucra activamente el estudiante en la tarea, más a gusto se encontrará y mucho más comprenderá lo que aprende. También, es de vital importancia la vinculación que se establece entre el profesor, como agente «acompañante» y guía de este proceso de «iniciación», y el estudiante, quien debe garantizar el desarrollo de su propio aprendizaje.



© Marta María Pérez, 2005



© Harold Ferrer, 2014

La última dimensión necesaria para lograr un aprendizaje significativo es la *aplicación*, la cual se considera la acción totalizadora que realizan, en conjunto, los actores del proceso de enseñanza-aprendizaje, ya que establece la relación entre el ámbito académico y el contexto social. Las tres dimensiones anteriores definen un aprendizaje efectivo,

pero es verdaderamente significativo cuando lo aprendido no se olvida. Para esto, es necesario que el que aprende aplique esos conocimientos a su vida. Y en este sentido, Claudia María González aclara: «la función principal de los profesores es lograr que sus alumnos aprendan de forma significativa, o sea, lograr que se den las cuatro condiciones del aprendizaje, en todo momento, a lo largo de todo su curso» (2003, p. 29).



© José A. Figueroa, 1988

Desde la visión sistémica del aprendizaje significativo, la aplicación está implícita en todos los demás elementos, ya que es la referencia práctica y concreta del individuo con su entorno. Por tanto, deberá hacerse presente en todas las etapas posteriores del proceso de formación. En ella, finalmente, se hacen presentes otros indicadores como la selección, el diseño y la utilización de los medios, el estudio individual y la relación con otras asignaturas o áreas del conocimiento.

No obstante, a pesar de estas ventajas, muchos estudiantes prefieren aprender de forma memorística, convencidos por su experiencia, ya que frecuentemente los profesores evalúan el aprendizaje mediante instrumentos que no comprometen otra competencia que el recuerdo

de una información, sin verificar su comprensión. Por tanto, como señala Tapia (2001), el aprendizaje es significativo cuando:

- Genera en los estudiantes sentimientos positivos.
- Se sienten mejor por sus logros.
- Son más propensos a trabajar espontáneamente.
- Empiezan a establecer conexiones o interrelaciones.
- Comprenden lo que están haciendo y por qué lo están haciendo.
- Empiezan a socializar el conocimiento.

En suma, es significativo el aprendizaje cuando los estudiantes asumen la responsabilidad de su propio aprendizaje, lo que implica no solo calidad de este sino, también, un cambio en el significado de la experiencia.



© René Peña, 2008

El taller SHOT propone un grupo de ejercicios que, sin ser únicos ni definitivos, plantean problemas específicos sobre el arte contemporáneo, que deben ser resueltos desde la fotografía, donde cada estudiante es, al mismo tiempo, un artista, un fotógrafo y un investigador. Así, el proceso, el cual solamente guío, me permite, en el momento necesario, introducir los elementos técnicos o retóricos del arte fotográfico. Cada uno de los ejercicios aumenta su grado de complejidad en relación con el anterior, y la correlación entre todos se hace evidente a medida que avanza el taller. En todos es importante la utilización del suplemento verbal, que puede aparecer como parte de la imagen o del título. También, se toma un artista o teórico de la fotografía como referente, de manera que el estudiante indague y establezca relaciones con su obra. Para una mejor comprensión, resumiré algunos de estos ejercicios:

- *Cazadores de formas (primeros detalles silenciosos).* Encontrar en el aula tantos detalles como sean posibles, para que se construya una historia que emane de la totalidad de la imagen-aula. Paradigmas: Francisco Gomes y Alain Kleinmann.



© Alain Kleinmann, 2019

- *Neoconstrucción (ejercicio abstracto a partir de figuras geométricas)*. Localizar antecedentes visuales de la fotografía abstracta y constructivista en los alrededores de la escuela. Paradigmas: László Moholy-Nagy, Alexander Rodchenko y El Lissitzky.



© Zulem López, 2019

- *Situaciones extraartísticas (serie documental sobre la escuela)*. Representar una escuela de arte sin caer en los estereotipos. Paradigma: Christopher Anderson.



© aguilarrjr, 2016

- *De la pintura a la fotografía.* Intentar un pictorialismo inverso, al apropiarse de una obra del neoclasicismo, el realismo o el romanticismo, para convertirla en fotografía. Paradigmas: Ernst Haas y Desiree Dolron.

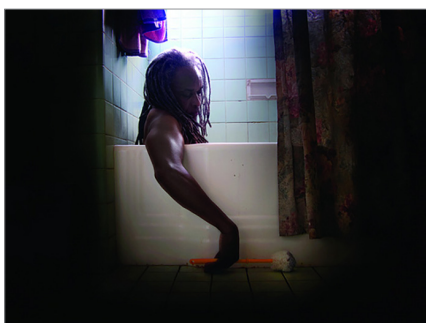


© Brian Canelles, 2014

- *Cazadores de formas (segundos detalles silenciosos).* Encontrar en una obra de arte clásica tantos detalles como sean posibles, para que se construya otra realidad desde la misma historia, que emane de la fragmentación de la imagen total. Paradigma: Alex Webb, René Peña y Fulvio Bugani.



© Pablo Víctor Bórdón, 2018



© René Peña, 2009

- *Mi pedacito de verdad.* Representar un símbolo patrio fuera de los patrones existentes, mediante imágenes capturadas en la calle. Fotografía documental, sin post-producción fotográfica. La simbología como elemento connotativo contenidista. Paradigma: Roland Barthes.



© Ramón Frontera, 2018

- *Mi beso (emulando a Cartier-Bresson)*. Capturar un beso que parezca espontáneo, sin importar que sea fabricado y, a la vez, ahondar en la psicología del modelo (retrato psicológico). Paradigmas: Alfred Eisenstaedt y Henri Cartier-Bresson.



© Brian Canelles, 2014

- *Aproximaciones al movimiento*. Realizar una fotografía sobre un hecho cotidiano, que conserve la magia de una acción congelada; el instante decisivo. Paradigmas: Elliott Erwitt y Henri Cartier-Bresson.



© Alexander Sviridov, 2020



© Pablo Victor Borden, 2021



- *La foto cliché.* Tomar un lugar gastado por la imagen «turística» y representarlo desde otro punto de vista. Paradigma: Robert Adams.



© Ornel D. Castro, 2011

- *Reportaje (Narración fotográfica)*. Contar una historia basada en el montaje cinematográfico de doce fotografías. Paradigmas: Robert Capa y Josef Koudelka.



© Alejandro Gómez-Wanguemert, 2019

- *Analogías con modelos (fotocollage).* Cambiar las estructuras compositivas y de presentación, a la vez que subvertir el concepto tradicional representativo del modelaje. Paradigmas: David LaChapelle y Jan Saudek.



- *La bitácora*. Hacer un libro-arte a partir del registro fotográfico de un día de camino de la casa a la escuela. Paradigmas: Ken Leslie y Peter Turnley.



- *La foto esculturada.* Realizar una fotoinstalación. Las tres dimensiones como recurso escénico. La imagen fuera del soporte tradicional. Paradigma: Charles Anselmo.



© aguilart, 2015

- *Libertad creativa.* La metáfora y el símbolo como portador de contenidos. Paradigmas: Eugenio Recuenco, Annie Leibovitz y Alessandro Bavari.



© Joan Parera, 2018

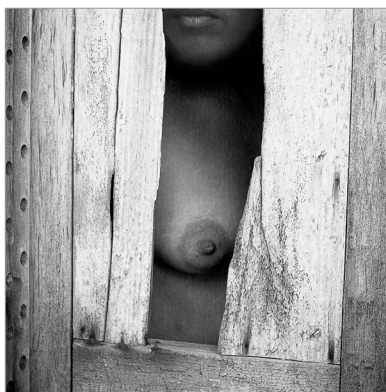
Cada fotografía encierra un problema, lo cual nos hace analizar cómo se registra la información. Cada artista transforma la realidad en arte, desde su cuestionamiento, interpretación y representación de los hechos, que no es más que su subjetividad. Pero detrás de cada imagen subjetiva hay una objetividad latente que, como investigador de la imagen, siempre deseo descubrir. Esta es una relación interdisciplinar entre el arte, la antropología y el contenido ideológico de la imagen, que crea nuevas conexiones semánticas y nuevas metáforas.

De esta manera, cada artista intenta cuestionar, problematizar, preguntar y subvertir una realidad por otra porque, como dijo Barthes (2020), «en el fondo la fotografía es subversiva y no cuando asusta, trastorna o, incluso, estigmatiza, sino cuando es pensativa» (p. 81). De ahí la importancia de compartir las imágenes, de hacerlas públicas en cualquier plataforma social o desde una exposición, como se ha hecho siempre. El hecho de socializarlas replantea su discurso comunicativo, al conducir una mirada subjetiva en un proceso de transformación objetivo (de lo intuitivo-personal a lo colectivo-cultural). A través de los procesos y convenciones propias de cada cultura o de cada grupo profesional, la imagen personal llega a configurarse como cultura visual (Roldán y Marín Viadel, 2012, p. 53).

La investigación fotográfica es una herramienta más que, bien conducida, amplía los «modos de ver», estructura nuevos lenguajes y crea nuevas metáforas, que no es más que volver a creer en el poder transformador de la imagen y el arte. Entonces, ¿enseñar a construir una foto te hace artista? Ayuda, pero no determina. El verdadero artista se lleva por dentro; él sabe cuándo necesita emerger. Muchas veces las reglas y los patrones preconcebidos coartan la creatividad. Las normas mal utilizadas o mal comprendidas restringen la libertad y la creación de metáforas. Más que enseñar a construir una foto, prefiero enseñar a comprender

el lenguaje, la lectura visual, el cómo leer una fotografía, para que mis alumnos aprendan a formarse como espectadores de imágenes artísticas.

Hacerlas no implica tanto riesgo como no saber comprenderlas, porque de ello depende que trasciendan, perduren, se conserven o terminen desechadas en la basura (o borradas, ahora, de las memorias de la cámara o de la computadora). ¿Cuántas veces alguien no me ha dicho que botó una caja llena de fotos viejas? ¿Cuántas veces no he escuchado que alguien se encontró botadas en la basura una colección completa de fotos viejas? El desconocimiento y la unilecturalidad fotográfica (sobre lo formal, lo que ella representa, el *morphé*) suele ser más dañino que la carga ideológica que transmiten.



© Alberto Arcos, 1999



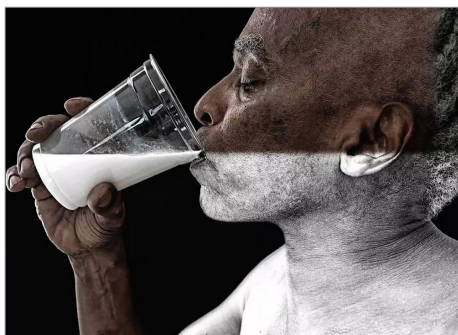
© Claudia Corral, 2011

Continúa el estereotipo de la foto «linda», que no dice nada, pero gusta, contra la otra... «Ten cuidado con esa foto». «Oye, borra eso, que es muy fuerte». «No se la enseñes a nadie, que te buscas un problema». Los procesos que ocurren en nuestros pensamientos muchas veces terminan sacrificando buenas imágenes fotográficas, que nuestra propia censura no comprende o no sabe leer.

¿Conocer la técnica fotográfica es una garantía de algo? Tampoco. Casi me atrevo a afirmar que un alto por ciento de las fotos que se hacen hoy en día y que se comparten en las redes sociales, son fruto de lo inmediato, sin que medie por detrás un conocimiento tácito del arte fotográfico. Ahora, cuando los dispositivos que pueden realizar una fotografía son tan «inteligentes», lo único que se necesita (a nivel aficionado o de entusiasta) es saber encuadrar. Estoy convencido de que la mayor cantidad de errores fotográficos que podemos encontrar en la fotografía aficionada actual, es de encuadre, porque lo otro, la selección del motivo a fotografiar, eso es cuestionable. Puede que el hecho o el objeto no nos atraiga ahora, puede que sea «feo» y sin ninguna significación, pero... ¿y mañana? Si algo he aprendido es a no desechar ninguna foto de las que hago, aun cuando parezcan, *prima facie*, un desastre. El tiempo me ha demostrado que lo que en algún momento guardé en una carpeta aparte (cuando son imágenes digitales), las he sacado un día y me han sorprendido positivamente. El gusto es una condición generada por el sentimiento y el conocimiento adquirido previamente, el cual, junto a los ideales, conforma la conciencia estética del ser humano. Por tanto, si la conciencia estética se educa, igual sucede con el gusto. La estética se ha convertido en una estrategia económica (Calvera, 2003, p. 24).



© Ossain Raggi, 2005-2010



© René Peña, 2018

Otra verdad que he adquirido y transmitido como parte de mi ejercicio profesional es que un artista visual necesita ver imágenes constantemente. No importa si son de revistas, de la televisión, del cine o de la internet. Un fotógrafo que no consume fotografías realizadas por otros no aprende a ver las otras miradas, los otros modos de ver. Este hecho, además de que puede servir como motivación creativa, permite descubrir y conocer cuáles son nuestros antecedentes y referentes más cercanos.

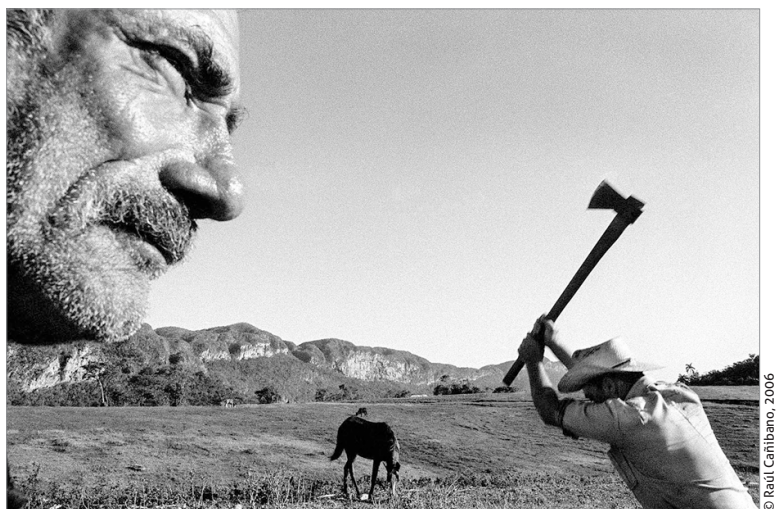


© Harold Ferrer, 2014

La calidad de una fotografía no la determina solamente el conocimiento técnico. Y, sí, es cierto que en ella influyen variables¹⁹ como la composición y el encuadre, la iluminación, el contraste, el centro de interés, el uso de las líneas, la dirección, el ritmo y el flujo, la utilización o no de elementos repetidos, la selección del color o el blanco y negro como portador de contenido, el interés en los grupos de tres, el aprovechamiento de los espacios negativos, el trabajo con las dimensiones del plano y el enmarcado natural, pero también están presentes los factores motivacionales, la historia que se narra, lo subjetiva y comunicativa que puede ser la fotografía y las condiciones del momento en que se realizó. En ocasiones la casualidad ha sido la madre

19 Barthes (1982: 20) los denomina: «elementos retóricos».

de fotos únicas, sin mayor requisito que la espontaneidad del fotógrafo y la «suerte» de estar ahí, como puede apreciarse en la serie *Fotografías documentales y anti-gráficas*, de Cartier-Bresson. Cada uno de estos elementos connotadores es susceptible de funcionar independientemente como un mensaje secundario, por lo que son asimilables a un lenguaje. Dicho de otra manera: el estilo es lo que hace que la foto sea un lenguaje (Barthes, 1980/2020, p. 20), del que traduciremos la calidad.



¿Sigue teniendo valor artístico una construcción empírica? Por supuesto, la empírea y el arte no son enemigos. Si revisamos la historia del arte, existe un término para acuñar a los artistas que trabajan a partir de sus códigos propios, alejados de las normas académicas, bien porque así lo desean o porque no han cursado estudios: son los naífs (que en francés significa ‘ingenuo’). Pero la misma historia del arte nos deja ver el manierismo, en el que se deformaron las estructuras y las formas a partir de los cánones propios de cada artista, contra las reglas impuestas por la

Academia. Y fueron la base formal, más que conceptual, del barroco y del romanticismo.

En la fotografía tenemos al húngaro André Kertész, que como aficionado, pero con mucha imaginación, deformó a sus modelos intentando encontrar la dignidad de la vida o un ángulo diferente en el que destacar un detalle y un momento revelador. Para esto se refugió en lo que consideró fundamental y su serie *Distorsiones*, publicada en 1933 por la revista *Sourire*, deviene una nueva mirada de la fotografía surrealista.

¿Hasta dónde una «escuela» forma a un verdadero artista del lente? La mejor escuela está en la constancia y la superación personal, en los deseos que cada quien tenga de aprender algo nuevo todos los días y en el ejercicio permanente de realizar fotografías. De nada valen todas las tareas, los cursos y tutoriales, los mejores profesores o lo prestigiosa que pueda ser una escuela, si no hacemos de la práctica fotográfica un credo perpetuo. Siempre le digo a mis estudiantes que una foto no hace al fotógrafo. Es el ejercicio diario, sin importar el resultado, la experimentación, la innovación, la creatividad, la búsqueda más allá, lo que determina al verdadero artista. Es la actitud que se asume frente al hecho y no la titulación o la escuela.

Por desgracia, muchos proyectos de este tipo relegan a un segundo plano las prácticas artísticas por sobre lo técnico, que en ocasiones «suplen» con unas charlas teóricas sobre la obra de un artista determinado o con la impartición de varios temas de la historia del arte.

Formar a un artista lleva tiempo; educarlo, mucho más, porque la parte instructiva se resuelve dándole elementos técnicos, de oficio, pero el espíritu, lo más personal y distintivo, requiere de sedimentación, de mucho análisis y de confrontación, de intentos y fallos, de noches sin dormir, de fracasos momentáneos y de obstáculos, porque todo no es fácil en ninguna profesión y, en el arte, menos.

Pareciera que soy pesimista en este sentido y sé que algunos no coincidirán conmigo, porque ven en lo técnico el grueso del proceso formativo (responden al modelo logocentrista, que se caracteriza por darle valor a la instrucción y en dotar a los alumnos de las herramientas y conocimientos precisos para conocer y producir una obra), lo que se conoce como «la vieja escuela». Sin embargo, ¿después qué? Mientras se niegue una visión más artística por el mero hecho de garantizar la «economía» de lo técnico, estaremos desechando lo principal.



© Abelardo Morell, 1996

Lo subjetivo siempre encuentra una oposición. No importa si hacemos bodegones, retratos, fotografía *fashion*, de arquitectura o de paisaje rural: a alguien le resultará extraña una de nuestras fotos o no la aceptarán en un concurso mientras que, esa misma, en otro, triunfará. Y esto es lo mejor que puede sucedernos, porque si uno se conforma, ahí mismo acaba todo. El artista no puede ser

conformista, sino un alma inquieta, que no descansa; ese es su destino. Puede que algunas de estas nuevas escuelas ayuden a formar mejor a los futuros artistas del lente, pero todo depende de uno, del esfuerzo que cada quien haga y de saber, por sobre todas las cosas, hasta dónde estamos dispuestos a llegar.

No basta con realizar fotografías con determinadas cualidades estéticas, más o menos bellas, aceptables, si no comunican. Cada imagen que realicemos debe tener un significado y propiciar un debate, más alto o menos callado; no importa. Lo importante es que nuestras fotos no pasen desapercibidas. Por eso, un verdadero artista del lente no solo debe saber tomar una foto: debe saber observar esa realidad de la que congelará un instante y sacará una imagen icónica. Debe saber, también, cómo se observa, porque es la manera en que traducirá una realidad por otra; la suya por la nuestra. Saber observar influye directamente en el resultado de la imagen y, como elemento formativo del gusto, generará sentimientos y conocimientos. De manera que



© Ralph Gibson, 1968



© Alfredo Sarabia, 2013

el conocimiento que se tenga de esta realidad, influirá determinadamente en el cómo se consumirá la fotografía.

Este es el mejor método de investigación, a mi juicio, que se puede estructurar, porque es sistemático y constante y resuelve el primer problema del artista: su obra. Después aparecerán otros problemas, como la calidad, la aceptación (que no necesariamente dependen una de la otra), el consumo (mercado del arte) y la trascendencia. Pero estas no son inherentes al proceso creativo. Más bien son extraartísticas y en ellas la subjetividad suele ser mayor.

El aporte fundamental de la fotografía está en su componente comunicativo, más que en su estética. En esto radica mi metodología: en proponer con cada fotografía nuevas narraciones visuales (*Narrative Research*), como parte de una lectura subjetiva de la imagen de nuestra realidad objetiva.

Una fotografía transforma una realidad en otra y nos mueve a cambiar, al mismo tiempo, nuestras ideas. Una fotografía siempre tiene un contenido, aunque, en ocasiones, yace oculto tras innumerables capas de efectos y filtros. Las imágenes fotográficas contienen muchos tipos de información, en dependencia de la función para las que fueron realizadas: comunicativa, estética, ilustrativa, semiótica, educativa, documental... Por tal razón, asumir una metodología que favorezca lo técnico sobre lo artístico, que no nos proporcione instrumentos para la investigación personal desde la fotografía y la solución de nuevos problemas inherentes al campo del arte, no resultará beneficiosa en el futuro.

«La búsqueda de nuevas formas de imaginar es la única forma de que disponemos para superar el límite de nuestros logros, para romper los límites de nuestro modo actual de concebir lo posible» (Roldán y Marín Viadel, 2012, p. 57).



“Tomo **fotografías**
para descubrir
qué aspecto tendrá
algo una vez
fotografiado”

GARRY WINOGRAND

IMÁGENES EXPLORATIVAS. APUNTES DESDE EL LENGUAJE FOTOGRÁFICO

Utilizar la fotografía en este tipo 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 de nuestro trabajo y la forma en que se presentará. Incluso el medio (color, blanco y negro, sepia...) determina su carácter.

Leer una fotografía responde a una gramática. 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.

Me atrevo a 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 el de «hablar», el de decirnos algo, de entablar una conversación con un público y también, por qué no, 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.

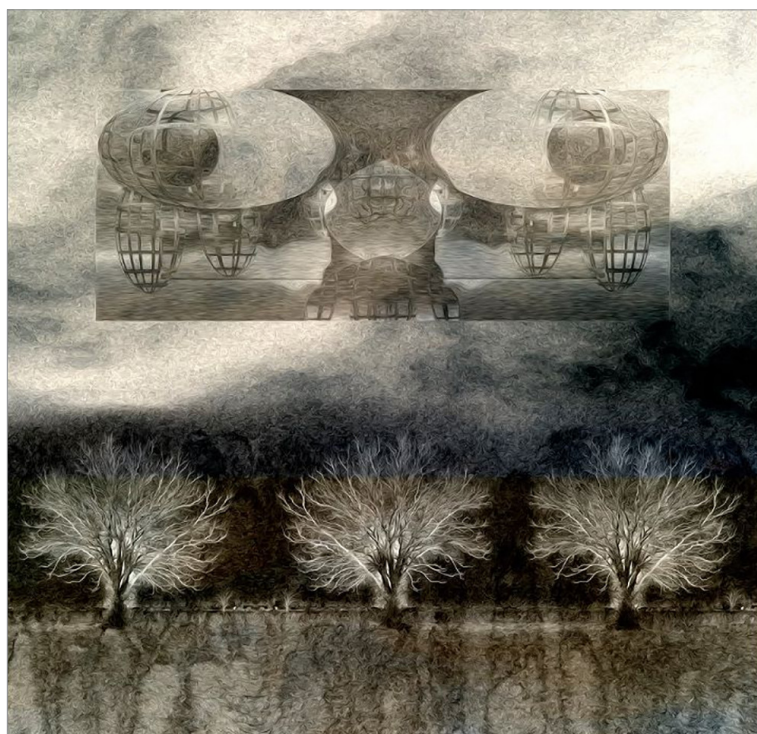
No creo que nadie haga una foto para no mostrarla. Por lo menos, no ahora, a no ser que sea muy íntima, que se da el caso, por supuesto. Pero descontando estas *rarezas*, el resto de ellas, los cientos de miles de millones de fotos que se toman a diario, en una semana o en un mes, intentan, como ente 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.



© Humberto Mayol, 2007

Aunque sean sin colores, todos necesitamos chocar constantemente con esa otra «entidad» que toma vida independiente, más allá de nuestra 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 la vuelves a encontrar, como a una vieja amiga, de los años), 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 foto nunca muere (bueno, 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.



© Tony Schanuel, 2012

Si en algún momento, por la incomprensión, 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 queremos 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 nos enseñó 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.

Percibimos imágenes constantemente, porque vivimos en una sociedad poblada, atiborrada, completamente mediatizada donde, a la vez, estamos obligados a interactuar con ellas. Consumimos imágenes desde que abrimos los ojos y hasta que los cerramos al dormir. La cámara fotográfica fue el invento que nos permitió cambiar la historia y, la fotografía, la que nos permitió cambiar 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 una artista total, que nos dejó conservada una parte importante de la memoria y de la historia americana de los años cincuenta y sesenta.

Pero, claro, 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 nos enseña algo. Si partimos 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, dejemos 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 esos 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.



© Helmes Aguilera, 2023



© Ossain Raggi, 2004

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 nos causa la imagen y, después, poco a poco, en descubrir esos aspectos que se nos 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.



© Brian Canelles, 2014

Como parte de esta metodología, a fin de sistematizar algunas formas en las que podemos emplear la fotografía como instrumento artístico-investigativo, independiente de la actividad y los propósitos que realicemos, me referiré a cinco maneras de abordarla, según la clasificación de Roldán y Marín Viadel (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 propios, que narran una historia de principio a fin, o bien congelada en ellas mismas. Su interés y valor está incluidos 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 ejercicio de retrato psicológico a partir de la interpretación del beso de Cartier-Bresson o de Eisenstaedt (que enuncié anteriormente).



© Aris Klompetsanis, 2022



© Alberto Korda, 1966

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, 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 Viadel, 2012, p.72). Ejemplo de su uso: ejercicio de reportaje, basado en un montaje cinematográfico según el paradigma de Capa y Koudelka.



© Josef Koudelka, 1987

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: ejercicio sobre las situaciones extraartísticas, desde la mirada de Anderson.

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. Es el mejor ejemplo de la documentación científica. Tiene 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 usa para significar lo que se dice sobre la fotografía, sino lo que estas son capaces de decir y argumentar (Roldán y Marín Viadel, 2012, p. 78). Ejemplo de su uso: el ejercicio del libro-arte a partir del registro fotográfico de un día de camino, según los paradigmas de Leslie y Turnley.



© Ken Leslie, 2002

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: ejercicio sobre 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 educativa basada en Artes Visuales,

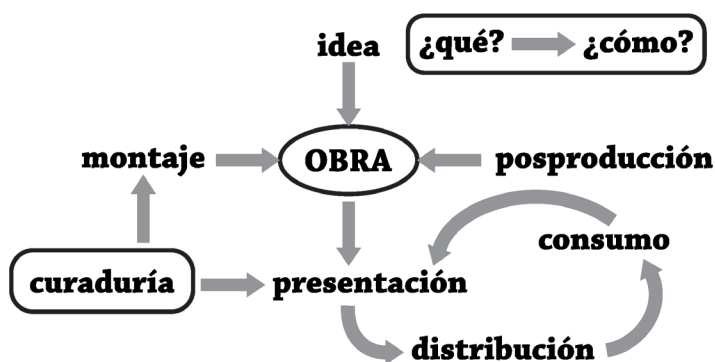


© Pedro Abascal, 1993

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, corresponde a cada uno de nosotros, así como la manera en que seremos capaces de motivar al estudiante para que continúe su búsqueda investigativa en otros espacios y tiempos. No podemos olvidar que la fotografía es un gran laboratorio, donde coinciden múltiples maneras de pensar y de hacer. Dominarla totalmente es un sueño al que todos aspiramos, pero, mientras tanto, nos queda la experimentación. Esa es la mejor arma contra el aburrimiento y el tedio o, para esos momentos en que, fugazmente, nos pasa por la cabeza la idea de que ya nos lo sabemos todo. El otro recurso que siempre tendremos a mano, que no me canso en repetir, porque no cuesta nada y nos proporciona mucha información, es el de visualizar tantas imágenes como podamos. Internet es el recurso inmediato más fabuloso de que disponemos. En él, sin discriminación, podemos encontrar cualquier cantidad de artistas, profesionales o aficionados

-entusiastas, de cualquier edad y nacionalidad, así como espacios (blogs, chats, foros, páginas...) donde compartir nuestras 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 (ya lo he dicho...) y, para esto, se nos descubren diversas posibilidades, todas relacionadas primero con la posproducción y, luego, con el montaje y la presentación final.



En lo particular, defiendo 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 me 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 deseo es un Jpeg.

Por lo general, mis fotografías y las de mis 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 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.



© Francisco Suárez, 2019

En atención a su defensa me gustaría señalar que, entre varios autores, José María Mellado (2007/2013, p. 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 en 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, irremediablemente, casi de manera impositiva, el cambio de una técnica por otra y la reconversión tecnológica de lo analógico hacia lo digital.

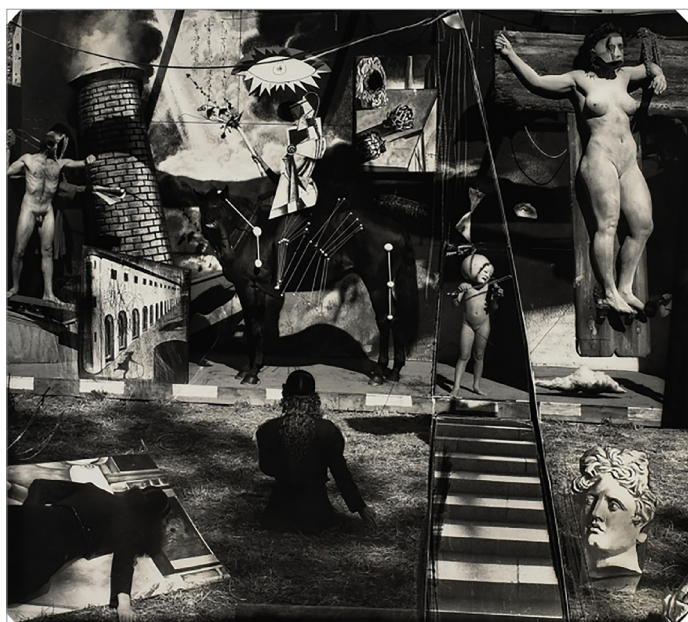
Pero este reacomodo no llega de igual manera para los más jóvenes que para aquellos que llevan años sumergidos en los laboratorios fotográficos. Encontrarse, ahora, con un nuevo lenguaje, con el aprendizaje de determinados *softwares* y herramientas de edición, no es algo que le resulte atractivo y sencillo 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 de las de otros, precisamente, gracias a la falta de procedimientos que unifiquen su metodología porque, desde el contenido, la cosa 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 nos obligue, siempre, a manipularla).²⁰

Sin embargo, por más que defienda una postura, no me puedo permitir rechazar la otra, pues el uso de cualquiera de estos *softwares* como, por ejemplo, el Photoshop, 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

20 Recomiendo, nuevamente, regresar a Barthes (1961/2017, pp. 127-138).

que lo usan «mal»; es decir, sin un propósito adecuado, sin más intención que echarle cuanta cosa aguante encima una foto, con tal de hacerla diferente, porque... de ahí a lo *kitsch*,²¹ va poco.



© Joel-Peter Witkin, 1994

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 años²² y, como apunta Mellado (2006, p. 12),

21 *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, Gilbert & George, Pierre et Gilles, Byron Werner..., que cuestionan las diferencias entre esta tendencia y la del gran arte.

22 Se considera al fotógrafo inglés Henry Peach Robinson (1830-1901), como el primero en realizar un fotomontaje, en 1857. En el siglo xx, como

«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 nuestras imágenes, narrando una historia que nos permita establecer un diálogo con los espectadores, que los imbuya de la carga expresiva y de la atmósfera que deseamos 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.



© Livinus Bleyen, 2017

Entonces, aparece la última de las interrogantes: ¿cómo se lee una fotografía? Y 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

parte del constructivismo, El Lissitzky, Gustav Klutssis, 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.

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).



© Laura Leyva, 2019



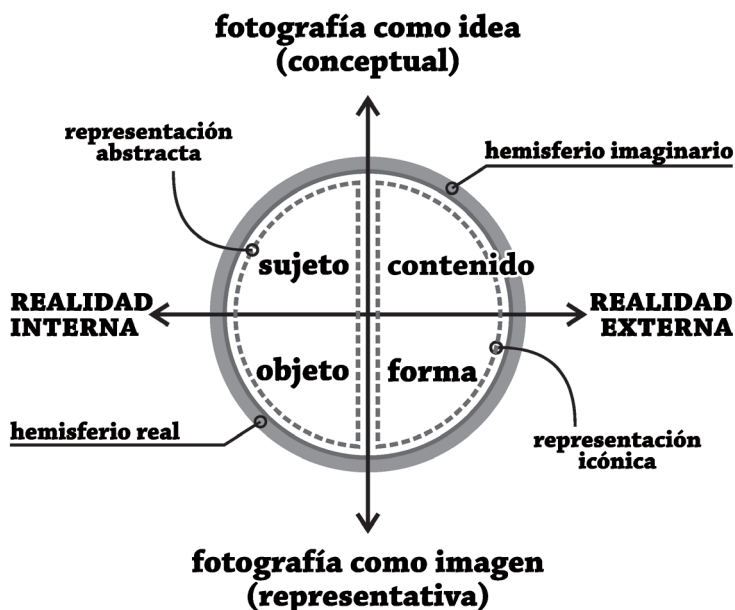
© Carla Bellido de Luna, 2010

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, esa realidad que nos rodea, en la cual nos movemos y en donde trabajamos, es la encargada, de una u otra manera, de sorprendernos y propiciar los recursos para hacer que nuestra 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 fotomanipulación. 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 lo que fueron creados, que son interpretados por el ojo perceptivo a partir de lo que consideremos «creativo». De ahí que la creatividad es un recurso propio de nuestra naturaleza artístico-imaginativa y de la actitud-intención del artista, que se educa, y no del tema de nuestras 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 vemos 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». Esta gramática, a fuer de querer servir para comprender la relación que existe entre la creatividad y lo que resulta fotografiable, nos 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.

Comprender este gráfico no es difícil. Así, diseñado como una brújula, encontramos en su norte a la fotografía como idea. Es decir, la fotografía conceptual, mediante la cual



mostramos visualmente una idea o un propósito que queremos desarrollar de esta manera (la foto en su expresión más subjetiva: como significado) y que podemos 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 encontramos 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 nos permite 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 de nuestro trabajo 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. Por tanto, si intentamos leer la fotografía a partir de las referencias que nos proporciona este eje, encontraremos 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 y Fulvio Bugani, o como un medio de expresión de nuestro propio mundo interior, tan rico en subjetividades, al oeste, en la obra de Chema Madoz y Philippe Halsman.

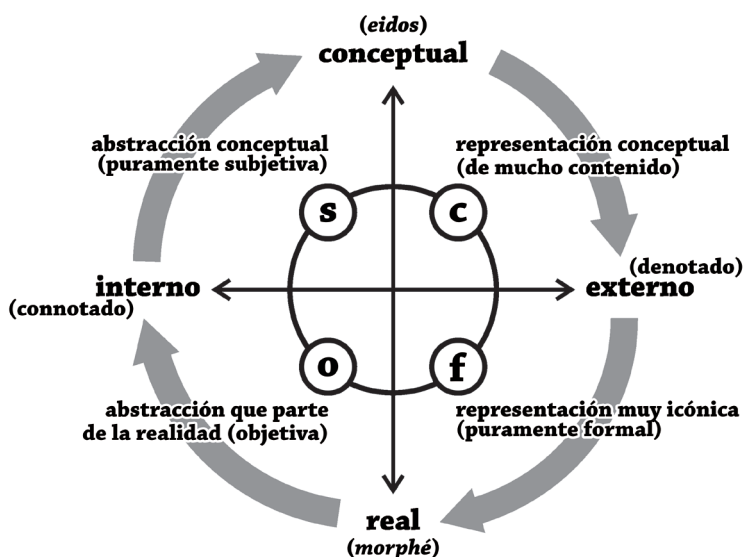


© Fulvio Bugani, 2016

Pero, más allá de los ejes, que representan los grados puros, encontramos cuatro cuadrantes que nos 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 tomamos como referencia los cuadrantes que se encuentran a la izquierda del eje norte-sur, estaremos bajo un área donde podremos 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 busquen 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, encontraremos 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 analizamos cada cuadrante de manera independiente, siguiendo el sentido horario (Brau, 2020; Lemagny, 1992), podemos 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

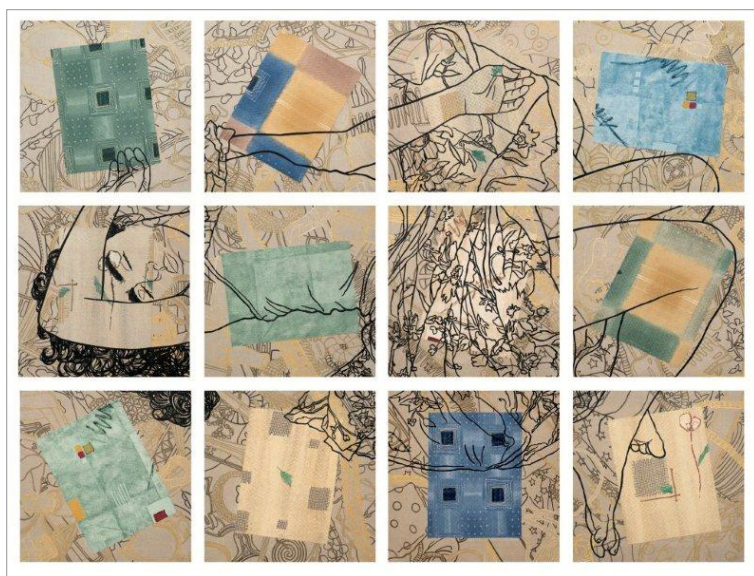
de la obra recae en el concepto y no en el objeto que lo representa. En este cuadrante lo más importante es el contenido, entendido como tema. Un ejemplo claro lo tenemos en las fotografías de Sophie Calle y la de aquellos fotógrafos que reflexionan acerca de una idea y la transforman en contenido, como 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).



A continuación, situaremos 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 lo podemos encontrar en las fotografías de William Klein, Moriyama Daido, 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 podemos situar 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.



© Lisandra Isabel García, 2013



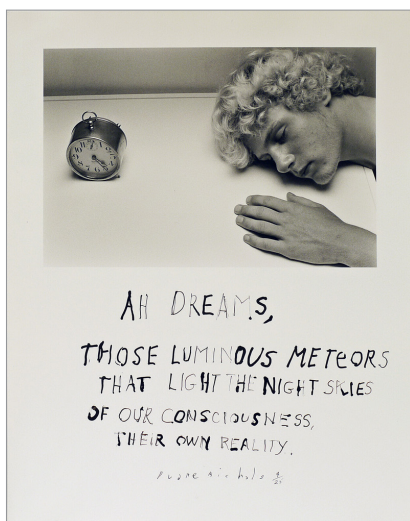
© Alain Kleinmann, 2019



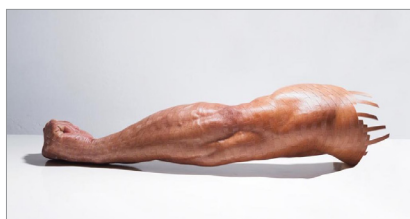
© agullari, 2012



© Herbert List, 1937



© Duane Michals, 1984



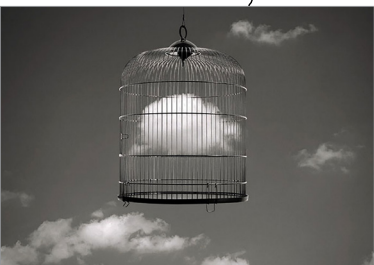
© Jorge Otero, 2016



© Duane Michals, 1964



© Robert Frank, 1952



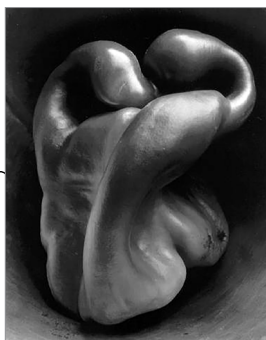
© Chema Madoz, 2005



© Josef Sudek, 1956



© Ansel Adams, 1947



© Edward Weston, 1930

(lo subjetivo como protagonista)

**Robert Frank
Victor Burgin
Duane Michals
Alfredo Sarabia
Pablo Larralde
Luis H. Avellana**

*(la personalidad
vs. la realidad)*
el surrealismo

**Chema Madoz
Paul de Nooijer
Philippe Halsman
Brian Canelles
Janler Méndez**

(aumenta la imaginación)

**Josef Sudek
Anselm Adams
Adrián Fernández
Abelardo Morell**

(el objeto en su misterio interior)

**Emmanuel Sougez
Ferran Freixa
Edward Weston
Cirenaica Moreira
Marta María Pérez Bravo**

(el objeto ensñado, la gráfica)



© José Manuel Fors, 1999



© Enro, 2023



© Liborio Noval, 1959

(la significación y el sujeto se solapan)

el concepto

Christian Boltanski
José A. Figueroa
José Manuel Fors
Enro

(la fotografía más espontánea)

Henri Cartier-Bresson
Brassaï
William Eugene Smith
Raúl Corrales
Liborio Noval

(equilibrio entre contenido
y expresión)

(aumenta la realidad)

Don McCullin
Josef Koudelka
Robert Capa
James Nachtwey
Korda

la realidad

(el testimonio directo
de una realidad)

© Alberto Korda, 1959



William Klein
Shomei Tomatsu
Ernst Haas
Raúl Cañibano

(fuerza en los aspectos
técnicos)

Raoul Hausmann
Eduardo Hernández
(collage y fotomontaje)

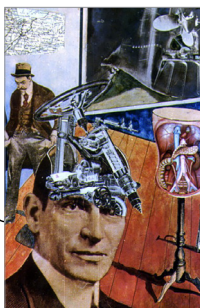
Man Ray
Pierre Cordier
Jean-Pierre Soudre
László Moholy-Nagy
Jorge Otero
Lisandra Isabel García

la materia

(la foto como obra en sí)



© Man Ray, 1943

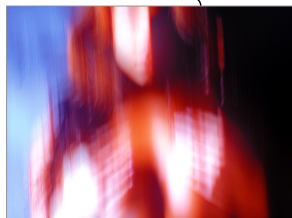


© Raoul Hausmann, 1920



© Eduardo Hernández, 1999

© Jorge Félix Díaz Gómez, 2015





© Aleksandr Borisov, 2013

En el último cuadrante situamos 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.

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 yo agregaría al segundo cuadrante, junto al referente del *collage* y el fotomontaje, por considerarla una forma digital *pura*, lo cual la acerca a la materia, aunque virtual.

“La **cámara**
es mi herramienta.
A través de ella
doy razón de todo
lo que **me rodea**”

ANDRÉ KERTÉSZ

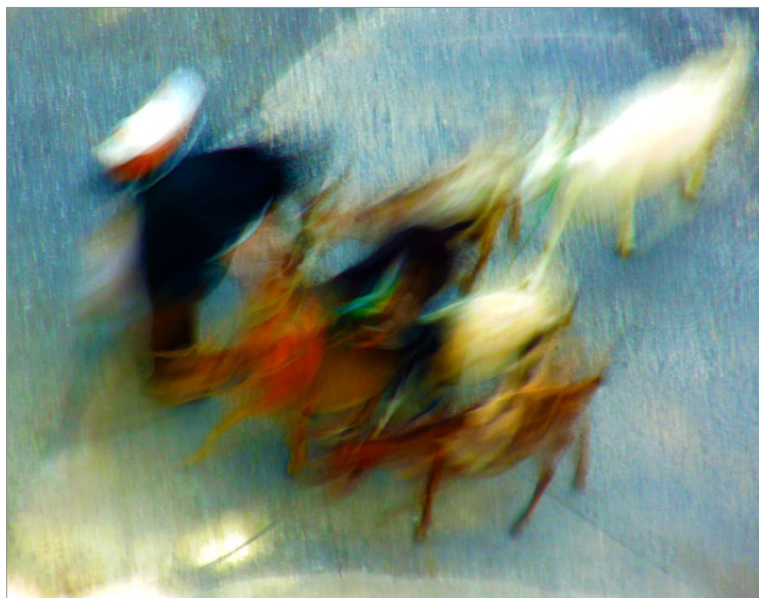
UN CIERRE MOMENTÁNEO, A MANERA DE CONCLUSIÓN...

Las prácticas artísticas son hoy cada vez más promiscuas, porque se entremezclan. Del mismo modo, los artistas ya no son puros. Aun cuando en algunas academias sus estudiantes se gradúan como pintores o como escultores, ni la especialización ni la titulación los encierra en esa clasificación. Tal vez por eso soy enemigo de los estancos disciplinares, que reducen la visión del arte hacia un camino cuando después, fuera del ámbito escolar, comprendemos que son cientos las posibilidades que se nos ofrecen y pocas las habilidades que tenemos. Conviene entonces hacer lo que muchos, que regresan a la práctica y al autoaprendizaje (de ahí la importancia de la significatividad del proceso de enseñanza-aprendizaje que expuse).

Cuando se tienen las herramientas todo es más fácil y la travesía mucho más cómoda. Comencé este libro realizando una crítica sobre una exposición que me motivó a escribir unas palabras y que desataron algo más: un ejercicio de reflexión sobre la metodología que considero más conveniente. Siento que sobran las razones para que se dé un cambio sustancial en el proceso de enseñanza-aprendizaje de la fotografía cubana, marcado por una historia que pesa y que se ha acomodado en repetirse.

Sé, por la experiencia, que es mucho más cómodo enseñarle fotografía a un estudiante de arte que a otro que, por ejemplo, proviene de las ciencias puras, como sucede en los proyectos de formación no sistémicos que funcionan

en la ciudad. Y no es que uno sea más o menos sensible que el otro, sino que ya el primero dispone de un conjunto de herramientas creativas y conceptuales que le permiten apreciar, comprender y producir desde la subjetividad, mientras que en el otro se necesita comenzar su formación desde lo más básico. Pero esto no significa que el reto sea imposible. Muchas veces, desde la mirada desprejuiciada y libre del arte, las propuestas se descontrolan o terminan por no decir mucho.

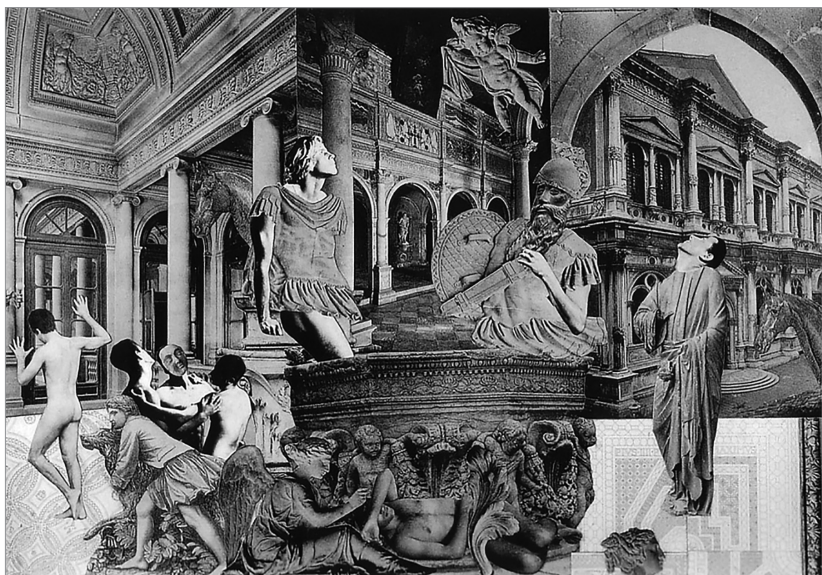


© Jorge Félix Díaz Gómez, 2016

Como la fotografía es ese puente que Haas (2009) definió «entre las ciencias y el arte», lo mejor que tiene, es que es, en sí, un laboratorio. Pero un laboratorio en todos los sentidos: de ideas y de prácticas productivas. En la fotografía pesa mucho su condición estética, ya que es puramente visual, como también su función comunicativa. Ambas, definen la naturaleza del arte. Y, si la primera es difícil de educar, la segunda es compleja de llevar a vías de hecho.

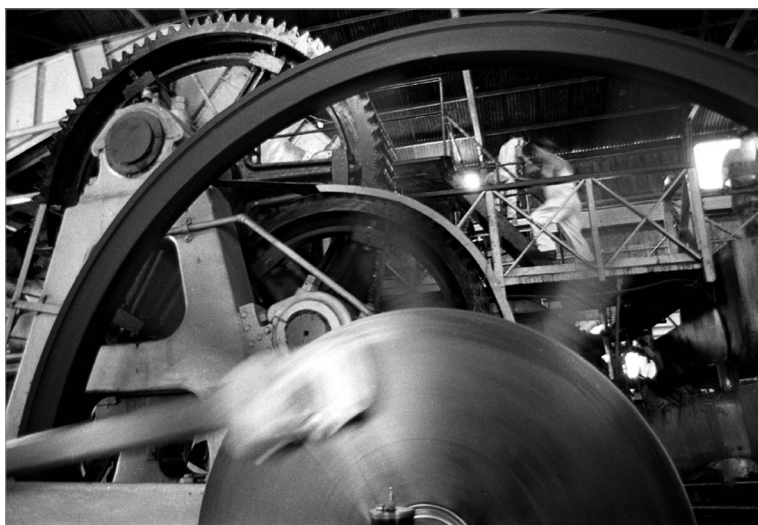
No todo lo que fotografiamos comunica lo que se quiere decir. Para lograr una buena comunicación muchas veces hace falta ser sutiles o dotar a la foto de un ligero toque de ironía. Dentro de las Artes Visuales el lenguaje directo es mucho más denotado, lo que no quiere decir que no lo utilicemos, pues corresponde a la función para la que fue creada la fotografía, determinar el grado de denotación-connotación que le corresponde. Lo que sí no debemos olvidar es que una imagen, sea cual sea su sentido y función, intenta dialogar con el espectador desde la simbología y la metáfora.

Estos dos elementos forman parte de la retórica del lenguaje visual, sin los cuales es «difícil concebir un sistema de imágenes u objetos cuyos significados puedan existir» (Barthes, 1964/1971, p. 14). Partiendo de esta condición, considero indispensable, dentro de una metodología que proponga un cambio en el proceso docente, creativo e investigativo de la fotografía cubana (otra mirada, otro modo de ver), enseñar a pensar y a crear desde la simbología y la metáfora.



© Eduardo Hernández, 1996

Como agentes articuladores de este proceso, se hace necesario desmontar la metodología tradicional, repetitiva y acomodada a los procesos técnicos, y sustituirla o «upgrdearla» por otra más dinámica, investigadora, significativa y desarrolladora. Los cambios que se proponen, a la luz de las dinámicas actuales del arte contemporáneo, reactivarán el espacio productivo y crítico en torno a los ejercicios, así como también reevaluarán la manera de percibir y leer la imagen fotográfica. En el ámbito investigativo, la asunción de esta metodología permitirá sistematizar otras formas en las que se puede emplear la fotografía, como instrumento de estudio y análisis de los diferentes problemas sociales y humanísticos de nuestro entorno comunitario y nacional.



© Enrique de la Uza, 1970

Del mismo modo, es imprescindible una reflexión crítica, de manera individual, de todos los profesores que participan en estos nuevos proyectos. Encontrar sus fortalezas y debilidades, así como también conocer las oportunidades y amenazas que pesan sobre su ejercicio profesional, contribuirá enormemente a su mejor desempeño docente.

Sean cuales sean los resultados, buenos, regulares o menos favorables, lo importante no es encerrarse en su zona de confort. Que llevemos años haciendo un determinado ejercicio o repitiendo un proceso de la misma manera, no significa que sea bueno o provechoso, que sea desarrollador o aporte un punto de inflexión en el desarrollo artístico-creativo-investigativo del estudiante. La subjetividad se enriquece con lo objetivo, en una unidad dialéctica. Así, con la inclusión de los métodos histórico-lógico, descriptivo-interpretativo y experimental, se fortalecerá el proceso de conceptualización y realización de las obras. Y, con esto, el ejercicio investigativo desde la fotografía, ya que se pueden asumir otros lenguajes y formas de expresión.

La creación es un proceso maravilloso, que abre las puertas a la imaginación. La fantasía, la metáfora, el simbolismo, los recursos formales y conceptuales de las Artes Visuales, sus cualidades estéticas, semióticas, referenciales y comunicativas, todo junto, contribuyen a mantener un legado del que la fotografía es una parte importante. Las prácticas artísticas contemporáneas, desde los diferentes lenguajes artísticos, exigen un cambio en la estructuración y en la dinámica del proceso docente-investigativo de la fotografía. Un desafío que puede ser posible para todos los que amamos este apasionante arte. Sentémonos a pensar en ello y asumamos el reto.

“Siempre estoy
fotografiando
todo mentalmente,
para **practicar**”

MINOR WHITE

BIBLIOGRAFÍA

- Aaland, M. (2003): *Shooting Digital*. Sybex Inc.
- Acosta, R. (2012): *La seducción de la mirada*. Polymita.
- Aguirre, I. (2006): *Modelos formativos en educación artística: imaginando nuevas presencias para las artes en educación*. Universidad Pública de Navarra.
- Álvarez de Zayas, C. M. (2019). *Metodología de la Investigación Científica* (9^{na}. ed). Grupo Editorial Kipus (obra original publicada en 1995).
- Arcos, A. Comunicación personal. 13 de julio de 2018.
- Arnheim, R. (2016). *El pensamiento visual*. Paidós Estética (obra original publicada en 1969).
- Arnheim, R. (2020). *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*. Alianza Forma (obra original publicada en 1954).
- Ausubel, D. P.; Novak, J. D. y Hanesian, H. (2012). *Psicología educativa. Un punto de vista cognoscitivo*. Trillas (obra original publicada en 1968).
- Barthes, R. (1971). *Elementos de semiología*. Alberto Corazón (obra original publicada en 1964).
- Barthes, R. (1992). Retórica de la imagen. En *Lo obvio y lo obtuso* (pp. 29-47). Paidós (obra original publicada en 1964).
- Barthes, R. (2017). El mensaje fotográfico. En *Un mensaje sin código: Ensayos completos de Roland Barthes*

- en Communications* (pp. 7-20). Ediciones Godot (obra original publicada en 1961).
- Barthes, R. (2020). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós Comunicación (obra original publicada en 1980).
- Bastón, C. A. Comunicación personal. 23 de marzo de 2018.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ítaca (obra original publicada en 1936).
- Berger, J. (2016). *Modos de ver*. Gustavo Gili (obra original publicada en 1972).
- Bernard, B. (2002). *Century*. Phaidon.
- Bourdieu, P. (2003a). Campo intelectual y proyecto creador. En *Campo de poder, campo intelectual* (pp. 11-39). Quadrata Editorial (obra original publicada en 1966).
- Bourdieu, P. (2003b). *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Gustavo Gili (obra original publicada en 1965).
- Brau, G. (2020). La dimensión variable. *Super foto digital*, 34(290), 57-61.
- Busselle, M. (1980). *El libro guía de la fotografía*. Salvat Editores.
- Cabralles, R. Comunicación personal. 28 de junio de 2019.
- Cabrera, A. Comunicación personal. 6 de mayo de 2018.
- Calvera, A. (2003). *Arte ¿? Diseño. Nuevos capítulos en una polémica que viene de lejos*. Gustavo Gili.
- Canelles, B. Comunicación personal. 21 de noviembre de 2018.
- Cañibano, R. Comunicación personal. 18 de abril de 2018.
- Cartier-Bresson, H. (2016). *Fotografiar del natural* (2^{da}. ed.). Gustavo Gili (obra original publicada en 1976).

- Castellanos, D., Castellanos, B., Llivina, M. J., Silverio, M., Reinoso, C. y García, C. (2005). *Aprender y enseñar en la escuela: una concepción desarrolladora*. Pueblo y Educación.
- Castellanos, P. (1999). *Diccionario histórico de la Fotografía*. Istmo.
- Castiñeira, E. Comunicación personal. 2 de noviembre de 2018.
- Císcar, C. y Castro, F. (2005). *La fotografía en la colección del IVAM*. IVAM Institut Valencià d'Art Modern.
- Collier, J. (1975). Photography as Visual Anthropology. En *Principles of Visual Anthropology* (211-230). Mouton Publishers.
- Collier, J. y Collier, M. (1986). *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*. University of New Mexico Press (obra original publicada en 1967).
- Csikszentmihályi, M. (1998). *Creatividad. El fluir y la psicología del descubrimiento y la invención*. Paidós Ibérica.
- De la Llera, G. Comunicación personal. 8 de julio de 2019.
- Del Valle, R. Comunicación personal. 27 de junio de 2019.
- Del Valle, R. y Cabrales, R. (2005). Cuba: sus inicios fotográficos. *Opus Habana*, 8(3), 4-15.
- Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. Paidós Ibérica (obra original publicada en 1980).
- Díaz Guardiola, J. (25 de enero de 2020). Entrevista a Chema Madoz. *ABC Cultural, Portada* (4-6).
- Dondis, D. A. (2017). *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Gustavo Gili (obra original publicada en 1973).
- Durand, G. (2007). *La imaginación simbólica* (2^{da}. ed.). Amorrortu editores (obra original publicada en 1964).

- Eco, U. (1982). Semiología de los mensajes visuales. En *Análisis de las imágenes* (p. 30). Tiempo Contemporáneo.
- Eco, U. (1992). *La obra abierta*. Planeta-De Agostini S. A. (obra original publicada en 1962).
- Efland, A. D. (2002). *Una historia de la educación del arte. Tendencias intelectuales y sociales en la enseñanza de las Artes Visuales*. Paidós (obra original publicada en 1990).
- Eisner, E. (1998). *Educar la visión artística*. Paidós Ibérica (obra original publicada en 1972).
- Fontcuberta, J. (3 de junio de 2004). La fotografía será narrativa o no será. *El Mundo, suplemento El Cultural* (36).
- Foucault, M. (2010). *Las palabras y las cosas: Una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI (obra original publicada en 1966).
- Gaunt, L. y Petzold, P. (1975). *Enciclopedia ilustrada de fotografía amateur* (2^{da}. ed.). Ediciones Omega (obra original publicada en 1968).
- Gombrich, E. (2004). La historia social del arte. En *Gombrich esencial. Textos escogidos sobre arte y cultura* (pp. 369-379). Debate (obra original publicada en 1996).
- Gombrich, E. H., Black, M. y Hochberg, J. (2007). *Arte, Percepción y Realidad*. Paidós Ibérica (obra original publicada en 1972).
- González, C. M. (2003). *Propuesta de modelo para un aprendizaje significativo del Diseño Básico* [Tesis de maestría, Universidad Autónoma de Nuevo León].
- Goodman, N. (2010). *Los lenguajes del arte: aproximación a la teoría de los símbolos*. Paidós Ibérica (obra original publicada en 1968).

- Gubern, R. (2007). *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Gustavo Gili (obra original publicada en 1987).
- Hamilton, P. (2006). *Visual Research Methods*. SAGE Publications Ltd.
- Haas, E. (2009). *Ernst Haas State: Philosophy by Haas*. <http://www.ernst-haas.com/philosophy01.html>
- Heidegger, M. (1985). *Arte y poesía*. Fondo de Cultura Económica (obra original publicada en 1958).
- Hernández, E. Comunicación personal. 30 de enero de 2019.
- Hernández, F. (2008). La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. *Educatio Siglo XXI*, 26, 85-118.
- Honnef, K. (2002). *Arte del siglo xx*. Taschen (obra original publicada en 1989).
- Jeffrey, I. (2014). *The photography book*. Phaidon (obra original publicada en 2000).
- Jeffrey, I. (2009). *Cómo leer la fotografía*. Random House Mondadori (obra original publicada en 2008).
- Johnson, W., Rice, M. y Williams, C. (2005). *A History of Photography*. Taschen.
- Jubrías, M. E. (2010). *Arte postmoderno*. Félix Varela (obra original publicada en 1993).
- Jung, C. G. (2023). *El hombre y sus símbolos*. Paidós (obra original publicada en 1964).
- Kepes, G. (1968). *La educación visual*. Novaro (obra original publicada en 1965).
- Langford, M. (2004). *Fotografía paso a paso*. Hermann Blume Ediciones (obra original publicada en 1980).
- Lemagny, J-C. (1992). Le cercle d'images. En *L'ombre et le temps. Essais sur la photographie comme art* (pp. 81-92). Nathan.

- Llera, F. Comunicación personal. 10 de julio de 2019.
- Lowenfeld, V. (1970). *Desarrollo de la capacidad creadora*. Kapelusz (obra original publicada en 1961).
- Martín Nieto, E. (2005): El valor de la fotografía. *Antropología e imagen*. *Gaceta de Antropología*, 21. <http://hdl.handle.net/10481/7178>
- Marzona, D. (2005). *Arte conceptual*. Taschen.
- McEvilley, T. (1984). On the Manner of Addressing Clouds. *Artforum*, 22(10), 61-70.
- McLuhan, M. (1996). *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Paidós (obra original publicada en 1964).
- Mellado, J. M. (2013). *Fotografía de alta calidad*. Anaya Multimedia (obra original publicada en 2007).
- Meserve, D. y Kunhardt, P. (1977). *Mathew Brady and his world*. Time-Life Books, Inc.
- Misselbeck, R. (2005): *20th Century Photography*. *Museum Ludwig Cologne*. Taschen.
- Mukařowský, J. (2011). *Función, norma y valor estético como hechos sociales*. El Cuenco de Plata (obra original publicada en 1977).
- Moya Méndez, M. (2019). Contribución teórico-metodológica a la praxis de la investigación-creación en las artes. *Islas*, 192. <http://islas.uclv.edu.cu/index.php/islas/article/view/1155>
- Moya Méndez, M. (2021). *La investigación-creación en arte y diseño. Teoría, metodología, escritura*. Feijóo.
- Otero, C. Comunicación personal. 9 de octubre de 2018.
- Pink, S. (1996). Excursiones socio-visuales en el mundo del toreo. En *Antropología de los sentidos* (pp. 125-138). Celeste Ediciones.

- Prosser, J. (2003). *Image-Based Research. A Sourcebook for Qualitative Researchers*. Routledge (obra original publicada en 1998).
- Read, H. (1995). *Educación por el arte*. Paidós (obra original publicada en 1943).
- Real Academia Española (2005). *Diccionario panhispánico de dudas*. Santillana.
- Rodríguez Aguilar, J. L. (octubre, 2010). *El desarrollo del aprendizaje significativo en la asignatura Diseño Básico*. Ponencia presentada en el Encuentro de Investigaciones Aplicadas a la Enseñanza Artística, La Habana, CU.
- Rodríguez Aguilar, J. L. (2012). *Diseño, diseñar, diseñado. Teorías, estrategias y procedimientos básicos*. Letras Cubanas.
- Rodríguez Aguilar, J. L. (2014). La fotografía como medio para documentar (las) otras artes y ciencias. *Negra*, 7, 27-32.
- Rodríguez Aguilar, J. L. (22 de diciembre de 2015a). Apuntes sobre una tesis de fotografía. *Cubarte. Artes Visuales*. <http://www.cubarte.cult.cu/es/articulo/apuntes-sobre-una-tesis-de-fotograf/34585>
- Rodríguez Aguilar, J. L. (enero, 2015b). *Taller SHOT. Un proyecto artístico pedagógico en la Academia Nacional de Bellas Artes San Alejandro*. Ponencia presentada en el Congreso Internacional Pedagogía 2015, La Habana, CU.
- Rodríguez Aguilar, J. L. (2017). *Cámara en ristre. Treinta y cinco clics para congelar la imagen*. José Martí.
- Rodríguez Aguilar, J. L. (2019). Apuntes sobre la formación no sistémica de la fotografía, a razón de una exposición en La Habana. *Revista de Investigación*

y *Pedagogía del Arte*, 7, julio-diciembre. <https://publicaciones.ucuenca.edu.ec/ojs/index.php/revpos/article/view/3017>

Rodríguez Aguilar, J. L. (2020). El arte de viajar (mejor) desde la fotografía. *Revista de Investigación y Pedagogía del Arte*, 8, julio-diciembre. <https://publicaciones.ucuenca.edu.ec/ojs/index.php/revpos/article/view/3296>

Rodríguez Aguilar, J. L. (diciembre, 2022). *La fotografía comercial. Un proceso de diseño*. Conferencia dictada en el XXIV Salón de la Ciudad, en el Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño de La Habana, La Habana, CU.

Rodríguez Aguilar, J. L. (enero y julio, 2023). *El taller artístico-pedagógico de Diseño Fotográfico: una introducción necesaria*. Ponencia presentada en el Congreso Internacional «Sobre Fotografía. Conversaciones desde la creación, educación, industrias y patrimonio», Alcalá de Henares, ES.

Roldán, J. y Marín Viadel, R. (2012). *Metodologías artísticas de investigación en educación*. Ediciones Aljibe.

Romero, S. Comunicación personal. 3 de abril de 2018.

Salvat, J. (1988). *Enciclopedia práctica de fotografía*. Salvat Editores S. A.

Slávov, I. (1989). *El kitsch; fenomenología, fisonomía y pronóstico*. Arte y Literatura.

Sobrino, E. Comunicación personal. 11 de marzo de 2019.

Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. Alfaguara (obra original publicada en 1973).

Sougez, M-L. (2011). *Historia de la Fotografía*. Cuaderno Arte Cátedra (obra original publicada en 1985).

- Sullivan, G. (1993). Art-Based Art Education: Learning that is meaningful, authentic, critical and pluralist. *Studies in Art Education*, 35(1), 5-21.
- Tapia, G. (2001). *Compendio de Aprendizaje Significativo*. CDIP.
- Tausk, P. (1977). *Historia de la Fotografía en el siglo xx: De la fotografía artística al periodismo gráfico*. Oriente (obra original publicada en 1977).
- Tribe, M. y Jana, R. (2009). *Arte y nuevas tecnologías*. Taschen (obra original publicada en 2006).
- Vattimo, G. (2014). *Poesía y ontología*. Universidad de Valencia (obra original publicada en 1967).
- Vigotski, L. (2020). *Pensamiento y lenguaje*. Paidós Ibérica (obra original publicada en 1934).
- Vilches, L. (2002). *La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión* (9^{na}. ed.). Paidós (obra original publicada en 1983).
- Vives, C. (2001). Fotografía cubana, una historia personal. *Artecubano*, 3, 54.
- Wright, T. (1992). Photography: Theories of realism and convention. En E. Edwards (ed.). *Anthropology Photographed* (pp. 18-31). Yale University Press.
- Williams, V. (2012). *When Photography Really Works*. Barron's Educational Series, Inc.

“Hacer **fotografía**
es un caleidoscopio”

WILLIAM FOX TALBOT

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Cualquier libro que aborde la fotografía quedaría incompleto sin un grupo de imágenes que lo ilustren. Por tal razón, he querido, con la selección realizada, establecer un puente para la mejor comprensión del contenido del texto. Con este propósito, he procurado localizar a los propietarios de los derechos y, en el caso en que no lo hubiera logrado, ha sido sin intención, por lo que ruego a los mismos que se dirijan a mí para hacerlos valer. Por último, quiero dar las gracias a todos los amigos, artistas, alumnos y colegas que hicieron posible, con sus fotografías, que *Explorando con la imagen. La fotografía como objeto investigativo*, sea una mejor obra. También, del mismo modo, quiero agradecer a todas las instituciones públicas y privadas, estates, agencias, fundaciones, representantes y coleccionistas que se aprestaron en ayudarme: Fototeca de Cuba, Casa del Fotógrafo Cabañas del Valle, Galería Habana y el Estate de Alberto Korda, La Habana; Museum Ludwig y Rheinisches Bildarchiv, Colonia; VG Bild-Kunst, Bonn; Museo de Artes Decorativas, Praga; Federació Catalana de Fotografia; Federation Internationale de l'Art Photographique; Le Fonds Raoul Hausmann/Musée d'art contemporain de la Haute-Vienne-Château de Rochechouart; Société française de photographie; Hamiltons Gallery, Londres; Departamento de Fotografías del J. Paul Getty Museum, Los Ángeles; The Ansel Adams Publishing Rights Trust, California, y The Oakland Museum of California; The Arizona Board of Regents and the Center for Creative Photography, University of Arizona, Tucson; The Moholy-Nagy Foundation, Michigan; National Archives and Records Administration, Maryland, y Librería del Congreso, Washington, D.C.; Magnum Photos Agency, Abelardo

Morell y Edwynn Houk Gallery, Estate of André Kertész, DC Moore Gallery, Artist Rights Society, Robert Mapplethorpe Foundation, Museum of Modern Art, The June Leaf and Robert Frank Foundation, The Metropolitan Museum of Art y la Pace Gallery, Nueva York; Yann Arthus-Bertrand/LMS Gallery, Bruselas; así como al Atelier Robert Doisneau, la Agencia Gamma-Rapho, la galería baudoin lebon y la Brownstone Foundation, París.

EL AUTOR

*Las letras a continuación del número de la página indican:
a (arriba), b (abajo), d (derecha), i (izquierda), c (centro).*

6 | aguilarjlr (Cuba, 1974). *Apropiación*, 2015. © Jorge Luis Rodríguez Aguilar (aguilarjlr). **10** | Zulem López (Cuba, 2001). *Colibrí*, 2019. © Zulem López, cortesía de la artista. **13** | Fulvio Bugani (Italia, 1974). De la serie *Twilight*, 2015. © Fulvio Bugani, cortesía del artista. **14i** | Tony Schanuel (Estados Unidos, 1952). *Red and Green*, 2012. © Tony Schanuel, cortesía del artista. **14d** | László Moholy-Nagy (Hungría, 1895-Estados Unidos, 1946). *Photogram*, 1924. © László Moholy-Nagy/VG Bild-Kunst, Bonn, cortesía de The Moholy-Nagy Foundation, Michigan; Museum Ludwig, Colonia, ML/F 1971/0054 y Rheinisches Bildarchiv Cologne, rba co11689. **15** | Pablo Larralde (Cuba, 1996). *Adonis*, 2019. © Pablo Larralde, cortesía del artista. **17** | Yailén Ruz (Cuba, 1980). *Chess Time*, 2019. © Yailén Ruz, cortesía de la artista/Casa del Fotógrafo Cabrales del Valle, La Habana. **18** | María Zaima Alfonso (Cuba, 1963). *El piano*, 2019. © María Zaima Alfonso, cortesía de la artista. **19** | Alejandro Hernández Barnet (Cuba, 1989). *Cuba sí, coño*, 2019. © Alejandro Hernández Barnet, cortesía de la Casa del Fotógrafo Cabrales del Valle, La Habana. **21** | Enro (Cuba, 1989). *Infinito*, 2020. © Enrique González Díaz (Enro), cortesía del artista. **22** | Lisandra Isabel García (Cuba, 1989). *En el jardín de las flores vivas*, 2014. © Lisandra Isabel García, cortesía de la artista.

25 | Margel Sánchez (Cuba, 1978). *Contenedores*, colodión húmedo, 2015. © Margel Sánchez, cortesía del artista. **27** | Ernesto Castiñeira de Dios (Cuba, 1969). *Pura vida*, 2021. © Ernesto

Castiñeira, cortesía del artista. **28** | Don McCullin (Reino Unido, 1935). *Cyprus*, 1964. © Don McCullin/Hamiltons Gallery, Londres. **29i** | Gordon Matta-Clark (Estados Unidos, 1943-1978). *Office Baroque, Antwerp*, 1977 © Gordon Matta-Clark, cortesía de Museum Ludwig, Colonia, ML/F 1983/0001 y Rheinisches Bildarchiv Cologne, rba do47203. **29d** | Joan Fontcuberta (España, 1955). De la serie Terrain Vague, fotograma-químigrama, 1995. © Joan Fontcuberta, cortesía del artista. **30i** | Pedro Abascal (Cuba, 1960). Del ensayo Dossier Habana: *Malecón*, 2008. © Pedro Abascal, cortesía del artista. **30d** | Humberto Mayol (Cuba, 1955). De la serie La memoria compartida, 1990. © Humberto Mayol, cortesía del artista. **31i** | Cirenaica Moreira (Cuba, 1969). De la serie Cartas desde el Inxilio: *La miseria repartida*, 1999-2002. © Cirenaica Moreira, cortesía de la artista. **31d** | Alfredo Sarabia Fajardo (Cuba, 1986). Del ensayo La parábola del sembrador: *Ciego de Ávila*, 2010. © Alfredo Sarabia, cortesía del artista. **33** | Louis-Jacques-Mandé Daguerre (Francia, 1787-1851). *L'atelier de l'artiste*, 1837. © Société française de photographie, París. **34** | Eadweard Muybridge [Edward James Muggeridge] (Reino Unido, 1830-1904). *Animal Locomotion, Plate 59*, (1878) 1887. © Eadweard Muybridge, cortesía de Museum Ludwig, Colonia, ML/F 1977/0543/5 y Rheinisches Bildarchiv Cologne, rba c011692. **35** | Yann Arthus-Bertrand (Francia, 1946). *Grand Prismatic Spring, Wyoming, United States*, 1998. © Yann Arthus-Bertrand/LMS Gallery, Bruselas, cortesía del artista. **36i** | Dorothea Lange (Estados Unidos, 1895-1965). *White Angel Bread Line, San Francisco*, 1933. © Dorothea Lange Collection/The Oakland Museum of California, California. **36d** | Lewis W. Hine (Estados Unidos, 1874-1940). *One of the spinners in Whitnel Cotton Mill*, 1908. © Lewis W. Hine, cortesía de National Archives and Records Administration, Maryland, foto No. 102-LH-462. **37i** | Margaret Bourke-White (Estados Unidos, 1904-1971). *The Living Dead at Buchenwald*, 1945. © Estate of Margaret Bourke-White/Margaret Bourke-White Collection. Special Collection Research Center. Syracuse University Libraries, Nueva York. **37d** | Dorothea Lange (Estados Unidos, 1895-1965). *Migrant Mother, Nipomo, California*, 1936. © Dorothea Lange/The Museum of Modern Art, Nueva York. **38** | Alexander Rodchenko (Rusia, 1891-1956). *Lengiz: Books in All Branches of Knowledge (Ленгиз: книги по всем отраслям знания)*, fotomontaje serigráfico, 1925. © Estate

of Alexander Rodchenko/VAGA at Artist Rights Society (ARS), Nueva York. **40** | Bernd y Hilla Becher (Alemania, 1931-2007; 1934-2015). *Typology of Half-Timbered Houses*, 1959-1974. © Bernhard y Hilla Becher, cortesía de Museum Ludwig, Colonia, ML/F 1985/0034 y Rheinisches Bildarchiv Cologne, rba c011352 y c011353. **41** | Rick Du Boissson (Reino Unido, 1951). *Blue Iceberg*, 2016. © Rick Du Boissson/Solent News/Rex Features/Shutterstock. **42** | Tony Schanuel (Estados Unidos, 1952). *Among the Trees*, 2020. © Tony Schanuel, cortesía del artista. **43i** | Charles Anselmo (Estados Unidos, 1952). *Church Cafeteria*, 2005. © Charles Anselmo, cortesía del artista. **43d** | José A. Figueroa (Cuba, 1946). *Homenaje, La Habana*, 1993 © José A. Figueroa, cortesía del artista. **45i** | Raúl Cañibano (Cuba, 1961). De la serie Apagón: *La Habana*, 2005. © Raúl Cañibano, cortesía del artista. **45d** | Sergio Romero (Cuba, 1955). *Sin título*, 1984. © Sergio Romero, cortesía del artista. **46i** | André Kertész (Hungría, 1894-Estados Unidos, 1985). *Distortion No. 52*, 1933. © Estate of André Kertész/Edwynn Houk Gallery, Nueva York. **46d** | Philippe Halsman (Letonia, 1906-Estados Unidos, 1979). *Dalí Atomicus*, 1948. © Philippe Halsman/Magnum Photos, cortesía de Museum Ludwig, Colonia ML/F 1977/0300 y Rheinisches Bildarchiv Cologne, rba c026568. **47** | Robert Doisneau (Francia, 1912-1994). *Bárbaro preso y Venus calipigia, Versailles*, 1966. © Robert Doisneau/Gamma-Rapho. **48** | Man Ray (Estados Unidos, 1890-Francia, 1976). *Kiki, Violon d'Ingres*, 1924. © Man Ray [Emmanuel Rudnitsky]/Artists Rights Society, Nueva York, cortesía de Museum Ludwig, Colonia, MF/L 1977/0648 y Rheinisches Bildarchiv Cologne, rba d032681. **49i** | Edward Weston (Estados Unidos, 1886-1958). *Nude*, 1934. © Edward Weston Archive, cortesía de Arizona Board of Regents, Center for Creative Photography, University of Arizona, Tucson. **49d** | Alexander Rodchenko (Rusia, 1891-1956). *At the telephone*, 1928. © Estate of Alexander Rodchenko/VAGA at Artist Rights Society (ARS), Nueva York. **50** | Robert Mapplethorpe (Estados Unidos, 1946-1989). *Alistair Butler*, 1980 y *Derrick Cross*, 1983. © The Robert Mapplethorpe Foundation. **51** | Joel-Peter Witkin (Estados Unidos, 1939). *Daphne & Apollo, Los Ángeles*, 1990; *Amour, Nuevo México*, 1987 y *Siamese Twins, Nuevo México*, 1988. © Joel-Peter Witkin, cortesía de la galería baudoin lebon, París. **53** | Nat Finkelstein (Estados Unidos, 1933). *Warhol Factory*, 1964-1967. © Nat Finkelstein, cortesía de Museum

Ludwig, Colonia ML/F 1994/0005/f y Rheinisches Bildarchiv Cologne, rba d032025. **55i** | Marcos E. Hernández (Cuba, 2002). *Autorretrato*, 2018. © Marcos E. Hernández, cortesía del artista. **55d** | Luis H. Avellana (Cuba, 1945). *Hoboken, New Jersey*, 2012. © Luis H. Avellana, cortesía del artista. **56** | aguilarjlr (Cuba, 1974). *La historia y sus objetos*, 2012. © Jorge Luis Rodríguez Aguilar (aguilarjlr). **59** | Eduardo Hernández (Cuba, 1966). *El ciervo herido*, fotocollage, 2008. © Eduardo Hernández, cortesía del artista.

62i | Charles de Forest Fredricks (Estados Unidos, 1823-1894). *Pancho Álvarez Muro*, 1865. © Charles de Forest Fredricks, colección privada, La Habana. **62c** | Antoine Desquirón de Saint-Agnan (Francia, s. XIX-Cuba, 1918). *Saturnino Lora, general de división del Ejército Libertador, mambí de alma, Santiago de Cuba*, 1888. © Antoine Desquirón de Saint-Agnan, colección privada, La Habana. **62d** | Jacinto de la Cotería (España, 1833-1893). *Retrato de Fernando de Avilés y LeBlanc, Cienfuegos*, 1868-1872. © Jacinto de la Cotería, colección privada, La Habana. **63** | Liborio Noval (Cuba, 1934-2012). *Ché fotógrafo*, 1964. © Liborio Noval, cortesía del artista. **65** | Laura Sofía Torres (Cuba, 2002). Del ensayo *Dando a media luz*, 2018. © Laura Sofía Torres, cortesía de la artista. **66** | Luis Gárciga (Cuba, 1971). *Jababacoa*, 2019. © Luis Gárciga, cortesía del artista. **68** | Janler Méndez (Cuba, 1972). *Impotencia*, 2012. © Janler Méndez, cortesía del artista. **69i** | Raúl Cañibano (Cuba, 1961). De la serie *Tierra guajira: Sumidero*, 1999. © Raúl Cañibano, cortesía del artista. **69d** | Rolando Pujol (Cuba, 1954). *Neptuno*, 1992. © Rolando Pujol, cortesía del artista. **70i** | Jorge Otero (Cuba, 1982). De la serie *War Hero: Lomo*, fotografía tejida a mano, 2014. © Jorge Otero, cortesía de Galería Habana, La Habana. **70d** | Alexandra Álvarez (Cuba, 1999). *Pixel muerto*, fotomontaje, 2017. © Alexandra Álvarez, cortesía de la artista.

74 | Ángel Vázquez (Cuba, 1985). *Los tres corchos sabios*, 2013. © Ángel Vázquez, cortesía del artista. **75i** | Raúl Cañibano (Cuba, 1961). De la serie *Tierra guajira: Santo Tomás*, 2004. © Raúl Cañibano, cortesía del artista. **75d** | Juan Carlos Fernández (Cuba, 1966). *Por favor, no moleste*, 2023. © Juan Carlos Fernández, cortesía del artista. **77** | aguilarjlr] (Cuba, 1974). De la serie *Incontables objetos de la memoria*, fotolibro, 2023. © Jorge Luis

Rodríguez Aguilar (aguilarjlr). **79** | Favio Felipe González (Cuba, 2001). De la serie Acumulando experiencias, 2019. © Favio Felipe González, cortesía del artista. **80** | Karelis Guerra (Cuba, 1996). *Plaza*, 2016. © Karelis Guerra, cortesía de la artista. **81** | Lázaro Luis García del Campo (Cuba, 1966). De la serie Más adentro, 2007. © Lázaro Luis García del Campo, cortesía del artista. **82** | Ronald Vill (Cuba, 1991). De la serie Oniros: *Melodía*, 2013. © Ronald Vill, cortesía del artista. **83** | Harold Ferrer (Cuba, 1977). De la serie Deseos, 2017. © Harold Ferrer, cortesía del artista. **84i** | Jessica San Román (Cuba, 1989). De la serie Book Immersion, 2014. © Jessica San Román, cortesía de la artista. **84d** | Ernesto Castiñeira de Dios (Cuba, 1969). *Armonía*, 2018. © Ernesto Castiñeira, cortesía del artista. **85** | Laura Sofía Torres (Cuba, 2002) y Marcos E. Hernández (Cuba, 2002). Del ensayo Luz, 2019. © Laura Sofía Torres y Marcos E. Hernández, cortesía de los artistas. **86** | Lidzie Alvisa (Cuba, 1969). *Horizonte*, 2001. © Lidzie Alvisa, cortesía de la artista. **87i** | Marta María Pérez Bravo (Cuba, 1959). De la serie Sueños y estigmas, 2005. © Marta María Pérez Bravo, cortesía de la artista. **87d** | Harold Ferrer (Cuba, 1977). De la serie Ciudad de Fe, 2014. © Harold Ferrer, cortesía del artista. **88** | José A. Figueroa (Cuba, 1946). *Avenida Carlos III, La Habana*, 1988. © José A. Figueroa, cortesía del artista. **89** | René Peña (Cuba, 1957). De la serie Untitled Album: *Sin título*, 2008; © René Peña, cortesía del artista. **90** | Alain Kleinmann (Francia, 1953). *Grand Salon du musée*, 2019. © Alain Kleinmann, cortesía del artista. **91a** | Zulem López (Cuba, 2001). *Sin título*, 2019. © Zulem López, cortesía de la artista. **91b** | aguilarjlr (Cuba, 1974). *Embrujo*, 2016. © Jorge Luis Rodríguez Aguilar (aguilarjlr). **92** | Brian Canelles (Cuba, 1994). Del ensayo Los días más largos, 2014. © Brian Canelles, cortesía del artista. **93ia** | Pablo Víctor Bordón (Cuba, 1992). *Oxíea, Altamira, La Habana*, 2018 © Pablo Víctor Bordón, cortesía del artista. **93da** | René Peña (Cuba, 1957). *Marat negro*, 2009. © René Peña, cortesía del artista. **93b** | Ramón Frontera (Puerto Rico, 1957). *Cubakahn*, 2018. © Ramón Frontera Nieves/Taller Gráfico Colibrí Azul. **94a** | Brian Canelles (Cuba, 1994). Del ensayo Los días más largos, 2014. © Brian Canelles, cortesía del artista. **94ib** | Alexander Sviridov (Rusia, 1969). *Iris & Blinichik*, 2020. © Alexander Sviridov. **94db** | Pablo Víctor Bordón (Cuba, 1992). De la serie The Journey, 2021. © Pablo Víctor Bordón,

cortesía del artista. **95** | Rafael Villares (Cuba, 1989). *Nelson*, 2006. © Rafael Villares, cortesía del artista. **96** | Otniel D. Castro (Cuba, 1989). *Morro*, 2011. © Otniel D. Castro, cortesía del artista. **97** | Alesandro Gómez-Wangüemert (Cuba, 2001). De la serie 27/01/19, 2019. © Alesandro Gómez-Wangüemert, cortesía del artista. **98a** | aguilarjlr (Cuba, 1974). De la serie Ensayo sobre un tema tabú, 2014. © Jorge Luis Rodríguez Aguilar (aguilarjlr). **98b** | Ken Leslie (Estados Unidos, 1952). *Space + Time*, fotolibro, 2002. © Ken Leslie, cortesía del artista. **99a** | aguilarjlr (Cuba, 1974). *Anselmo*, 2015. © Jorge Luis Rodríguez Aguilar (aguilarjlr). **99b** | Joan Parera Pons (España, 1952). De la serie Els sons del silenci, 2018. © Joan Parera Pons, cortesía del artista y la Federació Catalana de Fotografia. **101i** | Alberto Arcos (Cuba, 1956). De la serie Espacio interior, 1999. © Alberto Arcos, cortesía del artista. **101d** | Claudia Corral (Cuba, 1987). De la serie Mission Body Recon: *Cuerpo a cuerpo*, 2011. © Claudia Corral, cortesía de la artista. **102i** | Ossain Raggi (Cuba, 1967). De la serie El anillo y el estanque, 2005-2010. © Ossain Raggi, cortesía del artista. **102d** | René Peña (Cuba, 1957). *Milk*, 2018. © René Peña, cortesía del artista. **103** | Harold Ferrer (Cuba, 1977). De la serie Ciudad de Fe, 2014. © Harold Ferrer, cortesía del artista. **104** | Raúl Cañibano (Cuba, 1961). De la serie Tierra guajira: *Viñales*, 2006. © Raúl Cañibano, cortesía del artista. **106** | Abelardo Morell (Cuba, 1948). *Camera Obscura: Manhattan View Looking South in Large Room*, 1996. © Abelardo Morell, cortesía del artista y Edwynn Houk Gallery, Nueva York. **107i** | Ralph Gibson (Estados Unidos, 1939). From the serie The Somnambulist: *United States*, 1968. © Ralph Gibson, cortesía de Museum Ludwig, Colonia, ML/F 1988/0084 y Rheinisches Bildarchiv Cologne, rba c012184. **107d** | Alfredo Sarabia Fajardo (Cuba, 1986). De la serie Sustitutos: *Hace mucho que te espero*, 2013. © Alfredo Sarabia, cortesía del artista. **109** | aguilarjlr (Cuba, 1974). De la serie En La Habana: *Vecinas*, 2019. © Jorge Luis Rodríguez Aguilar (aguilarjlr).

112 | Humberto Mayol (Cuba, 1955). De la serie Espacio cotidianos, 2007. © Humberto Mayol, cortesía del artista. **113** | Tony Schanuel (Estados Unidos, 1952). *Trees Variation*, 2012. © Tony Schanuel, cortesía del artista. **115i** | Helmes Aguilera Isaac (Cuba, 2004). De la serie Archivo Nexo: *Brian*, 2023. © Helmes

Aguilera Isaac, cortesía de la artista. **115d** | Ossain Raggi (Cuba, 1967). De la serie Ray, 2004. © Ossain Raggi, cortesía del artista. **116** | Brian Canelles (Cuba, 1994). Del ensayo Los días más largos, 2014. © Brian Canelles, cortesía del artista. **117i** | Aris Klempetsanis (Grecia, 1957). *Paraportiani, Mykonos, Greece*, 2022 © Aris Klempetsanis, cortesía del artista. **117d** | Alberto Korda (Cuba, 1928-Francia, 2001). *Sin título. Plaza de la Revolución*, 1966. © Alberto Korda Estate, cortesía de Estate de Alberto Korda, La Habana. **118** | Josef Koudelka (Checoslovaquia, 1938). *Parc de Sceaux, Hauts-de-Seine. France*, 1987. © Josef Koudelka/Magnum Photos. **119** | Ken Leslie (Estados Unidos, 1952). *Space + Time*, fotolibro, 2002. © Ken Leslie, cortesía del artista. **120** | Pedro Abascal (Cuba, 1960). Del ensayo Dossier Habana: *Galiano 209*, 1993. © Pedro Abascal, cortesía del artista. **122** | Francisco Suárez (Cuba, 1952). *Janua Sun Pacis*, 2019. © Francisco Suárez, cortesía del artista. **124** | Joel-Peter Witkin (Estados Unidos, 1939). *Waiting for de Chirico in the artists' section of purgatory, Nuevo México*, 1994. © Joel-Peter Witkin, cortesía de la galería baudoin lebon, París. **125** | Livinus Bleyen (Bélgica, 1951). *Under The Bridge*, 2017. © Livinus Bleyen, cortesía de la Federació Catalana de Fotografia. **126i** | Laura Leyva (Cuba, 2001). *Ángel*, 2019. © Laura Leyva, cortesía de la artista. **126d** | Carla Bellido de Luna (Cuba, 1993). *Paisaje*, 2010. © Carla Bellido de Luna, cortesía de la artista. **129** | Fulvio Bugani (Italia, 1974). De la serie Soul y Sombra, 2016. © Fulvio Bugani, cortesía del artista. **132** | Lisandra Isabel García (Cuba, 1989). De la serie El cuarto del espejo, 2013. © Lisandra Isabel García, cortesía de la artista. **133a** | Alain Kleinmann (Francia, 1953). *Vitraux du musée*, 2019. © Alain Kleinmann, cortesía del artista. **133ic** | aguilarjlr (Cuba, 1974). De la serie Incontables objetos de la memoria: *Rosario era una niña mala*, 2012. © Jorge Luis Rodríguez Aguilar (aguilarjlr). **133dc** | Duane Michals (Estados Unidos, 1932). De la serie Photographs with Text: *Ah, Dreams*, 1984. © Duane Michals/DC Moore Gallery, Nueva York, cortesía de Museum Ludwig, Colonia, MF/L 1993/0359 y Rheinisches Bildarchiv Cologne, rba c011730. **133ib** | Herbert List (Alemania, 1903-1975). *Santorin*, 1937. © The Herbert List Estate/Magnum Photos, cortesía de Museum Ludwig, Colonia, ML/F 1977/0969 y Rheinisches Bildarchiv Cologne, rba d017453. **133db** | Jorge Otero (Cuba, 1982). De la serie War Hero: *Sin título*, fotografía

tejida a mano, 2016. © Jorge Otero, cortesía de Galería Habana, La Habana. **134ia** | Duane Michals (Estados Unidos, 1932). *Ludmilla Tschernina*, 1964. © Duane Michals/DC Moore Gallery, Nueva York, cortesía de Museum Ludwig, Colonia, MF/L 1993/0359 y Rheinisches Bildarchiv Cologne, rba c011730. **134da** | Robert Frank (Suiza, 1924-Estados Unidos, 2019). *London*, 1952. © The June Leaf and Robert Frank Foundation/Collection of The Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Regalo de The Horace W. Goldsmith Foundation, por medio de Joyce y Robert Menschel, 1991.1139, cortesía de Pace Gallery, Nueva York. **134ic** | Chema Madoz (España, 1958). *Jaula nube*, 2005. © Chema Madoz, cortesía del artista. **134ic** | Josef Sudek (Austria, 1896-República Checa, 1976). *La última rosa*, 1956. © Josef Sudek/Museo de Artes Decorativas, Praga, cortesía de sus herederos. **134ib** | Ansel Adams (Estados Unidos, 1902-1984). *Mono Lake*, 1947. © The Ansel Adams Publishing Rights Trust, California. **134db** | Edward Weston (Estados Unidos, 1886-1958). *Pepper*, 1930. © Edward Weston Archive, cortesía de Arizona Board of Regents, Center for Creative Photography, University of Arizona, Tucson. **135ia** | José Manuel Fors (Cuba, 1956). De la serie Atados de memorias I y II, 1999. © José Manuel Fors, cortesía del artista. **135ca** | Enro (Cuba, 1989). *Ausencia*, 2023. © Enrique González Díaz (Enro), cortesía del artista. **135da** | Liborio Noval (Cuba, 1934-2012). *Campesino mirando sombreros*, 1959. © Liborio Noval, cortesía del artista. **135dc** | Alberto Korda (Cuba, 1928-Francia, 2001). *Quijote de la Farola. Biblioteca Nacional*, 1959. © Alberto Korda Estate, cortesía de Estate de Alberto Korda, La Habana. **135dc** | Jorge Félix Díaz Gómez (Cuba, 1985). De la serie Silk: *Sin título*, 2015. © Jorge Félix Díaz Gómez, cortesía de la Casa del Fotógrafo Cabrales del Valle, La Habana. **135db** | Eduardo Hernández (Cuba, 1966). *Del escabroso sondeo de los límites*, fotocollage, 1999. © Eduardo Hernández, cortesía del artista. **135cb** | Raoul Hausmann (Austria, 1886-Francia, 1971). *Tatlin en su casa*, fotomontaje, 1920. © Le Fonds Raoul Hausmann/Musée d'art contemporain de la Haute-Vienne-Château de Rochechouart. **135ib** | Man Ray (Estados Unidos, 1890-Francia, 1976). *Rayograph*, 1943. © Man Ray [Emmanuel Rudnitsky]/The Oakland Museum of California. **136** | Aleksandr Borisov (Uzbekistán, 1986). *Muchacha y gatico*, 2013. © Aleksandr Borisov, cortesía del artista.

140 | Jorge Félix Díaz Gómez (Cuba, 1985). De la serie Vigía: *El hombre que miraba a las cabras*, 2016. © Jorge Félix Díaz Gómez, cortesía de la Casa del Fotógrafo Cabrales del Valle, La Habana. **141** | Eduardo Hernández (Cuba, 1966). *Y por momentos resultan celestiales*, fotocollage, 1996. © Eduardo Hernández, cortesía del artista. **142** | Enrique de la Uz (Cuba, 1944-2018). *No hay otro modo de hacer la zafra*, 1970. © Enrique de la Uz, cortesía de sus herederos.

ÍNDICE DE ARTISTAS

*Las letras a continuación del número de la página indican:
a (arriba), b (abajo), d (derecha), i (izquierda), c (centro).*

- Abascal, Pedro, 30i, 120
Adams, Ansel, 134ib
aguilarjlr [Jorge Luis Rodríguez Aguilar], 6, 56, 77, 91b, 98a,
99a, 109, 133ic
Aguilera Isaac, Helmes, 115i
Alfonso, María Zaima, 18
Álvarez, Alexandra, 70d
Alvisa, Lidzie, 86
Anselmo, Charles, 43i
Arcos, Alberto, 101i
Arthus-Bertrand, Yann, 35
Avellana, Luis H., 55d
- Becher, Bernd y Hilla, 40
Bellido de Luna, Carla, 126d
Bleyen, Livinus, 125
Bordón, Pablo Víctor, 93ia, 94db
Borisov, Aleksandr, 136
Bourke-White, Margaret, 37i
Bugani, Fulvio, 13, 129
- Canelles, Brian, 92, 94a, 116
Cañibano, Raúl, 45i, 69i, 75i, 104
Castiñeira de Dios, Ernesto, 27, 84d
Castro, Otniel D., 96

Corral, Claudia, 101d
Cotera, Jacinto de la, 62d

Daguerre, Louis-Jacques-Mandé, 33
Desquirón de Saint-Agnan, Antoine, 62c
Díaz, Alberto... ver Korda
Díaz Gómez, Jorge Félix, 135dc, 140
Doisneau, Robert, 47
Du Boisson, Rick, 41

Enro [Enrique González Díaz], 21, 135ca

Fernández, Juan Carlos, 75d
Ferrer, Harold, 83, 87d, 103
Figuerola, José A., 43d, 88
Finkelstein, Nat, 53
Fontcuberta, Joan, 29d
Forest Fredricks, Charles de, 62i
Fors, José Manuel, 135ia
Frank, Robert, 134da
Frontera, Ramón, 93b

García, Lisandra Isabel, 22, 132
García del Campo, Lázaro Luis, 81
Gárciga, Luis, 66
Gibson, Ralph, 107i
Gómez-Wangüemert, Alesandro, 97
González, Favio Felipe, 79
González Díaz, Enrique... ver Enro
Guerra, Karelis, 80

Halsman, Philippe, 46d
Hausmann, Raoul, 135cb
Hernández, Eduardo, 59, 135db, 141
Hernández, Marcos E., 55i, 85, 169
Hernández Barnet, Alejandro, 19
Hine, Lewis W., 36d

Kertész, André, 46i
 Kleinmann, Alain, 90, 133a
 Klempetsanis, Aris, 117i
 Korda [Alberto Díaz], 117d, 135dc
 Koudelka, Josef, 118

Lange, Dorothea, 36i, 37d
 Larralde, Pablo, 15
 Leyva, Laura, 126i
 Leslie, Ken, 98b, 119
 List, Herbert, 133ib
 López, Zulem, 10, 91a

Madoz, Chema, 134ic
 Man Ray [Emmanuel Rudnitsky], 48, 135ib
 Mapplethorpe, Robert, 50
 Matta-Clark, Gordon, 29i
 Mayol, Humberto, 30d, 112
 McCullin, Don, 28
 Méndez, Janler, 68
 Michals Duane, 133dc, 134ia
 Moholy-Nagy, László, 14d
 Moreira, Cirenaica, 31i
 Morell, Abelardo, 106
 Muggeridge, Edward James... ver Muybridge, Eadweard
 Muybridge, Eadweard [Edward James Muggeridge], 34

Noval, Liborio, 63, 135da

Otero, Jorge, 70i, 133db

Parera Pons, Joan, 99b
 Peña, René, 89, 93d, 102d
 Pérez Bravo, Marta María, 87i
 Pujol, Rolando, 69

Raggi, Ossain, 102i, 115d

Rodchenko, Alexander, 38, 49d
Rodríguez Aguilar, Jorge Luis... ver aguilarjlr
Romero, Sergio, 45d
Rudnitsky, Emmanuel... ver Man Ray
Ruz, Yailén, 17

San Román, Jessica, 84i
Sánchez, Margel, 25
Sarabia Fajardo, Alfredo, 31d, 107d
Schanuel, Tony, 14, 42, 113
Suárez, Francisco, 122
Sudek, Josef, 134ic
Sviridov, Alexander, 94i

Torres, Laura Sofía, 65, 85

Uz, Enrique de la, 142

Vázquez, Ángel, 74
Vill, Ronald, 82
Villares, Rafael, 95

Weston, Edward, 49i, 134db
Witkin, Joel-Peter, 51, 124

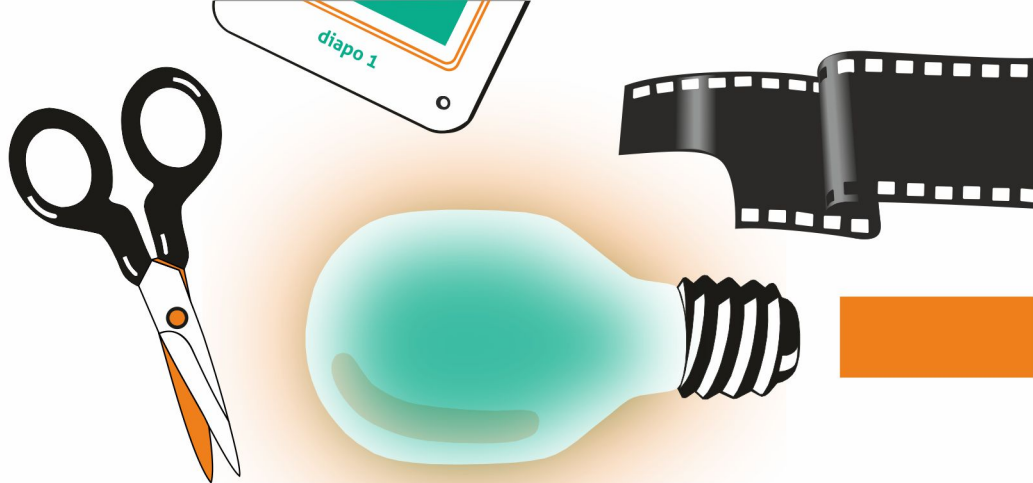


© Marcos E. Hernández, 2018

Jorge Luis Rodríguez Aguilar (La Habana, 1974). Diseñador de comunicación visual y artista visual. Doctor en Ciencias Pedagógicas. Coordinador general de la cátedra de Nuevos Medios de la Academia Nacional de Bellas Artes San Alejandro. Profesor Titular de la Universidad de las Artes, la Universidad de Ciencias Pedagógicas Enrique José Varona y la Facultad de Comunicación de la Universidad de La Habana. Presidente del Comité Prográfica Cubana. Miembro del comité científico de la *Revista de Investigación y Pedagogía del Arte* de la Universidad de Cuenca, de la revista *Islas* de la Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas y de la Red de Investigadores en Diseño de la Universidad de Palermo. Miembro de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, la Asociación Cubana de Comunicadores Sociales, la Asociación Internacional de Artistas Plásticos de la Unesco, la Asociación de Pedagogos de Cuba, el Fondo Cubano de la Imagen Fotográfica y el Fondo Iberoamericano de Fotografía. Ganador de la residencia artística del Tempus Projects de Tampa. Becario del Servicio de Nuevos Medios del Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou y de la Brownstone Foundation de París, del Proyecto Multimedial del Istituto Politecnico Statale di Torino y la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ostenta la Distinción por la Cultura Nacional, el Premio de la Unicef y el Premio del Consejo Nacional de Casas de Cultura. Ganador de la medalla Intercontinental Circuit y la medalla de oro de la Federation Internationale de l'Art Photographique. Premio de la Creatividad y Premio a los Resultados Pedagógicos. Premio de Fotografía de las Naciones Unidas, Premio Especial del Salón Nacional de la Gráfica, Premio Noemí de la Brownstone Foundation, Miec-Pax Romana International Design Award, Golden Branch Award y Premio AGFA de Fotografía, entre otros. Autor de numerosos artículos críticos y especializados, así como de los libros: *Diseño, diseñar, diseñado. Teorías, estrategias y procedimientos básicos* (Letras Cubanas), *Cámara en ristre. 35 clics para congelar la imagen* (José Martí) y *Vamos a hacer una tesis. Reflexiones necesarias sobre cómo enfrentar el ejercicio final de grado en Artes Visuales* (Feijóo).

Esta obra terminó de editarse
el 16 de enero de 2024.





¿Cómo lograr enseñar a realizar una buena fotografía? ¿Hasta dónde pueden influir los nuevos proyectos pedagógicos fotográficos que se desarrollan en el país para garantizar la calidad de la imagen? **Explorando con la imagen. La fotografía como objeto investigativo**, señala de una manera precisa y objetiva los problemas visuales, estéticos, comunicativos y operatorios fundamentales que presenta su enseñanza en los procesos de formación no sistémica. Para esto, se propone una metodología significativa de su didáctica, que recurre a lenguajes y formas de (re)presentación, que derivan hacia otros campos o manifestaciones de la creación artística, por lo que plantea la asunción de la investigación educativa basada en Artes Visuales, desde la investigación-acción participativa, la investigación narrativa, el ensayo fotográfico y la foto-historia.

El doctor **Jorge Luis Rodríguez Aguilar** (La Habana, 1974), es coordinador general de la cátedra de Nuevos Medios de la Academia Nacional de Bellas Artes San Alejandro y Profesor Titular de la Universidad de las Artes, la Universidad de Ciencias Pedagógicas Enrique José Varona y la Facultad de Comunicación de la Universidad de La Habana. Es presidente del Comité Prográfica Cubana y miembro de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba. Posee la Distinción por la Cultura Nacional, el Premio de la Unicef y el Premio del Consejo Nacional de Casas de Cultura, además de las medallas Intercontinental Circuit y de Oro de la Federation Internationale de l'Art Photographique, el Premio de Fotografía de las Naciones Unidas, el Premio Noemí de la Brownstone Foundation, el Golden Branch Award y el Premio AGFA de Fotografía.