

El murmullo de la circulación de la sangre: la fotografía como medio narrativo en Educación Artística.

The whispering of the blood stream: The Pho- tography as a means narrative in Art Education.

JOSÉ MARÍA MESÍAS LEMAS
Dpto. Didáctica de la Expresión Plástica
Universidad de Santiago de Compostela
jmmesias@usc.es

Recibido: 20 de abril de 2007
Aceptado: 8 de mayo de 2007

Resumen:

Este artículo propone una reflexión respecto a la utilización de la fotografía en Educación Artística desde el posicionamiento de la investigación artístico-narrativa y, particularmente, desde el enfoque de la *Photo-Based Research*. Se expone un proyecto fotográfico desarrollado con el alumnado de la Universidad de Santiago de Compostela, en el cual se manifiesta la aplicación práctica de los argumentos vertidos en el discurso del presente documento.

Palabras Clave:

Fotografía, Arte contemporáneo, Investigación artístico-narrativa, Photo-Based Research, Proyectos de Educación Artística.

Mesías, J.M. El murmullo de la circulación de la sangre: la fotografía como medio narrativo en Educación Artística. *Arte, Individuo y Sociedad*, 20: 69-94

Abstract:

This article proposes a reflection regards to the use of photography in Art Education from the *Narrative-Art Research* position and, particularly, from

the *Photo-Based Research* approach. It explains a photography project developed with students from the University of Santiago de Compostela, and manifests the practice application about the arguments to exposed in this paper.

Key words:

Photography, Contemporary art, Narrative-Art Research, Photo-Based Research, Art Education Projects.

Mesías, J.M. The whispering of the blood stream: The Photography as a means narrative in Art Education. *Arte, Individuo y Sociedad*, 20: 69-94

Sumario:

1. El corazón: Introducción; 2. El sistema circulatorio: la narrativa fotográfica en nuestras vidas; 3. Venas y capilares: la presencia narrativa de la fotografía en el arte contemporáneo; 4. El murmullo de la circulación de la sangre: Proyectos fotográficos en Educación Artística basados en la investigación artístico-narrativa; 5. By Pass; 6. Bibliografía.

1. El corazón: Introducción.

Aunque la fotografía sea un “medio visual”, no es un medio “puramente visual”. No me estoy refiriendo sólo a que son pocas las veces en que vemos una fotografía en uso sin que aparezca acompañada de la escritura (aunque éste sea un hecho harto significativo), sino también a que incluso la fotografía “artística” sin leyenda, enmarcada y aislada en la pared de la galería, se ve invadida por el lenguaje en el preciso instante en que se mira, ya que en la memoria, por asociación, se entremezclan e intercambian continuamente fragmentos de palabras e imágenes. Podrá objetarse que es éste un ruido de fondo confuso e insignificante frente a nuestro acto primordial de ver. Si se me permite una analogía fisiológica, el murmullo de la circulación de la sangre es aún más confuso, y no por ello menos importante.

(Burgin, V. 2004: 163)

Aún recuerdo ese día. Está tan presente en mi memoria, que al rescatarlo del pasado, experimento en este preciso instante, como la respiración se entrecorta, como mi corazón comienza a reaccionar más y más fuerte, como se coordinan los latidos con la agitación uniforme que mis manos ejercen sobre la cubeta del revelador y, en cuestión de segundos, muy lentamente, recuerdo como aparece la primera fotografía que positivé. Desde luego que ya han pasado unos cuantos años de esta primera experiencia, pero ese poder ciertamente ilusionista, mágico y hechicero de la fotografía, es el sentimiento que me ha cautivado, el motor de la investigación que planteo, como si del órgano más importante de mi cuerpo se tratase.

Se puede intuir el enfoque narrativo y, en cierto modo, autobiográfico del discurso del presente artículo y, efectivamente, esa es la intención. Nuestras vidas, como el arte y la fotografía, están en simbiosis con un entramado sistema circulatorio de todo tipo de experiencias personales, artísticas, estéticas y visuales. Convivimos en un mundo de imágenes

que nos resulta especialmente atractivo y, tanta concentración y densidad de mensajes audiovisuales que éstas transfieren, influyen, de manera decisiva, a la hora de narrar e inventar nuestra identidad. Precisamente, esta cuestión sobre como la imagen circula libremente en el sistema social y, particularmente, en el sistema personal, supondrá el primer punto de reflexión del texto que a continuación se presenta. Analizaremos como la imagen genera pautas narrativas de actuación social a *nivel público*: la fotografía como objeto de consumo en las sociedades desarrolladas económica y tecnológicamente y, a *nivel privado*: la fotografía desde la perspectiva del álbum familiar.

La segunda parte del discurso, presenta el panorama artístico como un sistema circulatorio que “transporta” las fotografías de un lado hacia otro y, como tal, posee múltiples ramificaciones y diversificaciones. Al igual que venas y capilares llegan a los espacios más recónditos del cuerpo, la fotografía, de una forma u otra, también se ha instaurado en *lugares casi inaccesibles* pero de tránsito popular y cultural como, por ejemplo, los museos de arte contemporáneo. Estos espacios están esparcidos a lo largo de toda la geografía nacional e internacional y los artistas, cual glóbulos rojos, son los encargados de llenar estos escaparates de cultura visual. Miles de personas pasan por estos espacios expositivos a lo largo de un año o, al menos, eso es lo que desvelan los estudios de público. Por ello, los museos, son sistemas periféricos que las sociedades ponen a nuestro alcance, a nuestro conocimiento y, obviamente, también influyen en nuestra manera de pensar, crear y observar.

Por último, una tercera reflexión pretende centrarse en el *murmullo de la circulación de la sangre* que los sistemas anteriores generan, esto es, como desde la Educación Artística (influenciada por la investigación artístico-narrativa) se plantean proyectos fotográficos que tengan en cuenta los apartados tratados anteriormente, mostrando como ejemplo, el proyecto *Identidades Inventadas: narrativa de la simulación*¹.

Finalmente, y retomando las palabras del artista y profesor de la Universidad de Londres, Victor Burgin, no nos cabe la menor duda de que la fotografía sea un medio de comunicación visual, pero este autor quiere

¹ Realizado por el alumnado de la Facultad de CC. de la Educación durante el curso académico 2005-2006, en la materia *Iniciación al Lenguaje Audiovisual*, adscrita al área de Didáctica de la Expresión Plástica de la USC.

resaltar que el hecho de mirar constituye un proceso de construcción social. Las *imágenes visuales* se transforman en *imágenes mentales* y, como tales, en su interpretación influyen –por asociación– infinidad de factores y prácticas ambientales, vivenciales y sociales. Todas las interpretaciones son válidas, así la fotografía, adquiere nuevas identidades en función del lugar en donde éstas se ubiquen y en función de la ubicación del público espectador de las mismas. Por eso, el lenguaje visual que transmite los diversos contextos, hace que la fotografía adquiera un determinado discurso, simbología o estética característica.

Este será el objetivo del artículo: nuestro corazón; el punto de partida y exposición de principios. Ahora y, siguiendo con la metáfora, nos corresponde bombear y argumentar todas las ideas anteriormente expuestas, hacia otros sistemas relacionados con *el insignificante murmullo de la circulación de la sangre*.

2. El sistema circulatorio: la narración visual de la fotografía en nuestras vidas.

Cuando éramos escolares nos explicaban el sistema circulatorio como un circuito cerrado, en donde la sangre iba y venía bajo las órdenes de la bomba cardiaca. En realidad, existía una doble circulación porque, por un lado, la ruta de transporte de oxígeno (la denominada circulación menor) y, por otro, existía una ruta alternativa que transportaba esa sangre oxigenada al resto del cuerpo (circulación mayor).

En cierto modo, en la relación establecida entre la fotografía y nuestra vida, podríamos decir que pasa algo semejante al funcionamiento del sistema circulatorio. Un primer circuito vendría dado a **nivel público**: los medios de comunicación que muestran la fotografía como un bien de consumo y, un segundo circuito, a **nivel privado**: la producción fotográfica desarrollada desde la construcción de la mirada a través del álbum familiar. Nos interesa destacar estas dos rutas complementarias y al mismo tiempo indisociables, con múltiples conexiones e inferencias que tratamos de exponer a continuación.

En la esfera pública, la fotografía se ha convertido en una práctica masiva de consumo desorbitado. En la época posmoderna estamos acostumbrados a determinados *regímenes de visualidades*, es decir, a



modos muy particulares de ver y observar. Poseemos –o creemos tener– una visión panorámica del mundo, donde todo ya está expuesto y en donde las fotografías se suceden de manera vertiginosa. Sin embargo, es curioso observar y analizar como proliferan las imágenes de accidentes, catástrofes, asesinatos o atentados terroristas en los medios de comunicación, como elementos de entretenimiento de una población mediatizada en el morbo de la siniestralidad. Tecnología sin cables, web-cams situadas en cualquier parte del mundo, información visual vía satélite en tiempo real... hacen que las guerras sean televisadas, las muertes se conviertan en fetiches de los medios de comunicación y parece que lo único que importa es capturar esa fotografía de *paparachi*, en donde dos “famosos” se besan y las agencias especializadas en este tipo de “prensa” pagan miles de euros por la supuesta –en muchos casos– instantánea.

En este sentido, las investigadoras Selva y Solá (2004: 168), analizan como la cotidianeidad de la fotografía genera, en los medios de comunicación, una narrativa de poder y negociación social en la población, porque:

...en las sociedades contemporáneas, las imágenes difundidas por los medios de comunicación adquieren un papel de memoria colectiva, memoria formada por experiencias mediáticas, que con su constante proliferación han poblado el imaginario de muchas personas de personajes creados básicamente por los medios de comunicación, los cuales no difunden acciones o particularidades reales de éstos, sino que los construyen, como si se tratase de personajes de ficción.

Se hace evidente que los múltiples usos atribuidos a la fotografía en internet, televisión o cine, son consecuencia de la inmediatez de sucesos e informaciones en cualquier parte del planeta, siendo su estandarte, el

“aquí y ahora”. Como argumenta el sociólogo Anthony Giddens, el ritmo marcado por la llamada *aldea global*, provoca la irrupción de las nuevas tecnologías de la comunicación y la información en el mercado de consumo, con una presencia abrumadora en todos los aspectos sociales de nuestra vida. Probablemente, nos sorprenderá, la anécdota que narra este investigador (Giddens, 2001: 19) acerca de cómo se produce la globalización de los acontecimientos visuales en un mundo cada vez menos fronterizo:

*Una amiga mía estudia la vida rural de África central. Hace unos años hizo su primera visita a una zona remota donde iba a efectuar su trabajo de campo. El día que llegó la invitaron a una casa local para pasar la velada. Esperaba averiguar algo sobre los entretenimientos tradicionales de esta comunidad aislada. En vez de ello, se encontró con un pase de **Instinto básico** en vídeo. La película, en aquel momento, no había ni llegado a los cines de Londres.*

Encontrarnos con esta sesión de cine, supone un hecho arto significativo de hasta que punto llegamos a producir y consumir fotografía (fija o, como en este caso, móvil). No cabe la menor duda de que el desarrollo de la tecnología favoreció y propició esta situación. Así, la popularización del cine, la fotografía y posteriormente la televisión, marcaría una estilización en los ritmos de vida y, desde entonces, la población ha crecido mediatizada en el entretenimiento de la cultura (audio)visual.

La importancia de exponer cómo la imagen se instaure en el nivel público, reside en que la narrativa fotográfica en la sociedad, inherentemente, emerge de las historias y relatos personales creadas por los individuos en la vida privada. Para entender este sistema de doble circulación, trataremos ahora de observar cómo la fotografía se ha instaurado en el nivel privado y, concretamente, en los álbumes familiares, como un medio recurrente para sentir la constante necesidad de narrar e inventar el momento.

Así pues, en el nivel privado, la fotografía estableció una íntima relación con la familia casi desde sus orígenes pero, significativamente en 1888, cuando la casa George Eastman distribuyó la primera cámara Kodak. Era una cámara cargada con película transparente de 100

fotogramas, con un mecanismo muy similar –obviando salvedades– al proceder de las cámaras desechables hoy en día². Este hecho supuso la inclusión de la fotografía a nivel social, ya que propició el carácter de *foto-aficionado* en Norteamérica y Europa (Freund, 1993). Los turistas adinerados de clase media-alta, en todos sus viajes, llevaban consigo estos modelos de cámaras para *solemnizar* sus estancias vacacionales por las diferentes partes del mundo. La consecuencia más inmediata de este hecho ha sido la trepidante integración y expansión de la fotografía como medio narrativo, autobiográfico, en la construcción de los álbumes familiares como documentos visuales de las historias de vida.

Cuando abrimos el álbum familiar, las fotografías allí embalsamadas, responden a una previa selección meticulosa. Muestran escenas de la vida cotidiana, aceptadas socialmente, que narran el paso del tiempo a través de las diferentes etapas biográficas, claramente distinguibles, por la transformación de los cuerpos, los cambios en la vestimenta o en los muebles del hogar. Seguramente, existan imágenes desde el primer día de nacimiento, recordándonos lo jóvenes que hemos sido, en lo ancianos que nos hemos convertido..., así como, intentar revitalizar todas esas celebraciones acontecidas que, por una heterogeneidad de motivos, quisimos guardar como expresión visual de lo vivido. Sin embargo, al reflexionar más allá de lo aparentemente visible, el álbum, en su conjunto, ofrece fotografías tremendamente convencionales, idealizadas y estereotipadas, que (re)construyen el inconsciente familiar. Dirigen la mirada de los otros hacia la identidad, es decir, el cómo nos miran o el cómo queremos ser mirados por los demás a partir de la visualización fotográfica de la vida que mostramos.

Estos álbumes, narran la crónica familiar desde un punto de vista ortodoxo y moralizante. Como señala el escritor Juan José Millás (2005: 11-12), la gente sólo fotografía momentos felices:

Seguramente, nos chocaría ver en la sala de un tanatorio a un grupo familiar retratándose tristemente junto al cadáver. Lo malo, en el álbum, sólo aparece como ausencia. Así, cuando al contemplar una foto antigua de papá y mamá comentas que papá tiene mala cara, alguien

² Cuyo sugerente y famoso eslogan publicitario era: “Usted aprieta el botón, nosotros hacemos el resto”.

*te explica que la abuela había muerto la semana anterior.
No hay fotografías de la abuela muerta, ni de su entierro,
ni siquiera de sus funerales, pero su pérdida ha dejado
una huella en la presentación fotográfica de la realidad
familiar.*

Sin embargo, la historia de la fotografía³, manifiesta la frecuencia y presencia de prácticas fotográficas *post mortem* en los álbumes familiares, como narración visual del dolor y del recuerdo, simultáneamente. Los retratos *post mortem* son imágenes curiosas en las cuales se pretendía documentar la muerte natural, enfermiza o violenta de las personas, con una narrativa melancólica que envuelve al cadáver bajo una estética atmósfera y, en cierto modo, filosófica. El costumbrismo popular, la estética característica y la aceptación cultural de fotografiar la muerte tenía su razón de ser. El fotógrafo, acudía al domicilio del fallecido a petición de la familia, tal vez, para retratar el único recuerdo visual del pariente. Recordemos que, antiguamente, la fotografía era costosa y no estaba al alcance de cualquiera, lo que en cierto modo determinaba una clase social; para hacernos una idea: un retrato fotográfico en París costaba dos francos, mientras que el sueldo mensual de un obrero era de tres francos (Mirzoeff, 2003). Por otra parte, las condiciones higiénicas y la escasa investigación médica, aumentaba la probabilidad de muerte prematura en los primeros meses de vida, de ahí la necesidad de guardar un recuerdo de la corta existencia de algunos familiares.

Es curioso como ha evolucionado este hecho. La fotografía, como documento visual, es un constante recordatorio y la muerte de una persona, en el imaginario individual y colectivo, no necesita fotografía alguna porque son imágenes mentales que quedan grabadas a fuego en la memoria. La ausencia de determinadas fotografías, narra historias alternativas a la crónica que se nos presenta en los álbumes de familia.

En síntesis, como hemos visto, la fotografía ha entrado a formar parte del complejo sistema circulatorio de la vida social pública y privada con un cargado carácter biográfico-documental. Entonces ¿qué narramos con nuestras imágenes? Muchos serían los hábitos, rutinas u obsesiones

³ A través de sus múltiples fuentes de conocimiento: la etnografía, la sociología y la antropología visual.

que podríamos conocer a partir de un análisis de las fotografías de nuestra vida, teniendo en cuenta que la información que nos aportan las fotografías es diferente en función de la persona que las produce, de la subjetividad del fotógrafo. Dicha subjetividad también se produce al observar una fotografía y, viene dada –en gran parte– por lo que Mirzoeff (2003: 34) denomina como *acontecimiento visual*, esto significa que, al realizar un análisis perceptivo se establece una interacción entre el espectador y, lo que este observa, con el signo visual, los medios de comunicación y la tecnología.

La fotografía, como un doble sistema circulatorio de expresión contemporánea, narra lo que queremos que narre, es decir, lo más interesante de un análisis visual sea, quizás, colocar al narrador –el fotógrafo– como objeto de su propia reflexión, provocando que al narrar su historia –implícitamente– se narre a sí mismo tal y cómo es, mostrándonos su identidad, porque las fotografías narran los hechos, pero también narran las ausencias, al verdadero narrador.

3. Venas y capilares: la presencia narrativa de la fotografía en el arte contemporáneo.

Como venas y capilares que irrigan todo el sistema circulatorio, los artistas nutren con su obra las mentes inquietas de ciudadanos críticos con la cultura visual que les rodea. Actualmente, la fotografía aporta una nueva forma de entender los procesos y producciones artísticas como un medio discursivo en auge, por la literalidad, narratividad y simbolismo que las imágenes transfieren en las sensaciones de los espectadores. La fotografía en el arte contemporáneo, ha adquirido un modo muy particular de representar la realidad posmoderna con referentes claros hacia la crítica pública de la vida social, facilitando a los artistas, *escribir* otras realidades subjetivas, utópicas e inverosímiles.

Es Gisèle Freund (1993: 171), quién analiza el uso que los artistas hacen de la fotografía y, diferencia claramente, entre *venas y capilares* dentro del presente mercado artístico:

Entre las actuales tendencias, cabe distinguir dos grandes corrientes: los fotógrafos para quienes la imagen es un medio de expresar, a través de sus propios

sentimientos, las preocupaciones de nuestro tiempo. Se sienten aludidos por los problemas humanos y sociales, viven comprometidos. Para otros la fotografía es un medio de realizar sus aspiraciones artísticas personales.

Según esta perspectiva y, apropiándonos de la clasificación elaborada por esta investigadora, nos estaríamos refiriendo a, por un lado:

- artistas que utilizan fotografías en sus procesos, obras e instalaciones (metafóricamente serían *venas*) y, por otro lado,
- artistas cuyo único medio de expresión elegido sea la fotografía⁴ (*capilares*).

Los primeros, son artistas que utilizan todo tipo de medios y técnicas, entre ellas, la fotografía. Trabajan con una gran heterogeneidad de soportes: escultura, pintura, vídeo o fotografía, que facilita la internarratividad de la obra, en donde crean un mestizaje de géneros y estilos que confieren identidad y carácter propio a la instalación. Es por ello que, a nivel artístico y narrativo, me gustaría destacar las instalaciones de dos artistas, Jim Hodges y Meridel Rubenstein, cuya obra no es exclusivamente fotográfica pero, sin embargo, las fotografías que utilizan poseen un alto poder visual y narrativo.

Jim Hodges (Spokane, Washington, 1957) es un artista reconocido a nivel internacional, que reflexiona sobre el paso del tiempo a partir de experiencias y objetos cotidianos. Toma como fuente de creación su propia vida como narración de experiencia humana. En sus exposiciones, juega con todo tipo de materiales: servilletas de papel, flores de plástico, fotocopias, espejos, cadenas de metal y, por supuesto, fotografías que transforma y secciona para otorgarle nuevas narrativas.

Probablemente, *Meridel Rubenstein* (Detroit, Michigan, 1948), no sea una de las grandes reconocidas en el mundo artístico, pero la mezcla de medios y materiales que utiliza en sus instalaciones, produce narrativas metafóricas en donde los lugares precarios, las historias

⁴ Algunos autores, como Dominique Baqué (2003) editorial Gustavo Gili, han denominado a este estilo fotográfico como *la fotografía plástica*, entendida como el mestizaje de técnicas, como una hibridación generalizada de la práctica, de las separaciones entre los diferentes campos de producción artística.

personales y colectivas o los mitos, cambian automáticamente de sentido. Combina diversos soportes (vídeo, acero, madera, tierra...) con fotografías transparentes, proyección de imágenes sobre cristal, confiriendo a su obra el sentido de fragilidad y transparencia. Concretamente, en su obra *Critical Mass (1988-1993)*, una instalación sobre la fabricación de la primera bomba atómica en Los Álamos (New México), Rubenstein proyecta fotografías sobre una escultura de acero que representa un proyectil nuclear⁵.

En segundo lugar, existen artistas que han encontrado en la fotografía su medio expresivo de ensoñación como vehículo comunicativo. Son fotógrafos que adquieren el rol de artistas. Escapan del mero documentalismo para recuperar imágenes de la realidad o crearlas desde la ficción, colocando en jaque lo iconográfico y la memoria visual asumida por la sociedad contemporánea. Irrumpen de manera profunda con el imaginario colectivo, a través de la narración de visiones individuales construidas por los espectadores. Detrás de cada fotografía existe un punto de vista sobre una realidad -más o menos- explícita, interpretada, vislumbrada o consustancial a la vida personal del artista.

Estos artistas también utilizan todo tipo de recursos compositivos y técnicas plásticas –series, repeticiones, grandes formatos, dípticos, trípticos, pinturas acrílicas, etc.- aportando una mayor vigorosidad narrativa a sus fotografías. Su obra, generalmente, suele tener una evolución, constancia, recurrencia e identidad narrativa que envuelve su trabajo profesional. Desde este punto de vista, analizaremos algunos referentes artísticos (“capilares”) bajo el enfoque narrativo que adquieren sus fotografías:

- **Narrativa inquietante:** *Gregory Crewdson* (Nueva York, 1962). Profesor de fotografía en la Universidad de Yale, es uno de los fotógrafos más impactantes del mundo artístico contemporáneo reconocido a nivel mundial. Sus fotografías, claramente influenciadas por la cinematografía de Lynch, Hitchcock o Spielberg, así como por artistas como Eggleston, Robert Frank o Edward Hopper (este último muy presente en su obra), muestran una narrativa con una fuerte tensión dramática, inquietante, psicológica y emocional. En una entrevista⁶, Crewdson, explica que los

⁵ Toda la obra artística se puede consultar a través de su web personal www.meridelrubenstein.com

⁶ En prensa: **El País digital**, “Busco el sentido de una belleza complicada”. Entrevista a *Gregory Crewdson*. 22 de abril de 2006. Las citas textuales se extraen de este documento.

fotógrafos tienen una única historia que contar (aunque intenten darle a ese relato diversas formas), y la suya viene dada por su experiencia infantil cuando de niño trataba de escuchar con la oreja pegada al suelo como su padre, psicoanalista, pasaba consulta en el piso de abajo. Escuchaba historias disparatadas, desorbitadas, angustiosas, sin sentido pero al mismo tiempo reales –lo vivido por el paciente-, imaginativas, creativas, cotidianas, que le han servido como referentes reales para *provocar una tensión psicológica con ansiedades, miedos o deseos irracionales*.

Construye paisajes cotidianos que adquieren rasgos inexplicables, presentando una imagen completamente congelada, en donde no hay antes ni después. Crewdson utiliza esta limitación de la imagen fija para dar fuerza narrativa a la acción, como si el estatismo fotográfico relatará la historia imaginaria sin pasado y futuro conocidos. En palabras del propio artista:

...trato de crear situaciones de aparente cotidianidad, donde hay todavía un sentido subyacente de misterio y asombro. En este sentido, la utilización de la luz es algo realmente importante para mí. Creo esas situaciones cotidianas, e intento usar la luz, junto al color y las formas, como un código narrativo que descubre la historia.

Crewdson trabaja desde el detalle recurrente de elementos iconográficos que aparecen en su obra: espejos, ventanas, moquetas, cuadros, flores, papeles y todos ellos impulsan el contenido narrativo, como si crearan un microcosmos dentro de la propia fotografía, es decir, objetos de nuestras vidas que aparecen y reaparecen para revelar obsesiones y luchas internas. El verdadero esfuerzo de este artista es realizar una *belleza complicada*, no una belleza que sea puramente seductora o elegante, sino que sus imágenes *residen en el choque entre su necesidad irracional de hacer un mundo perfecto y la imposibilidad de conseguirlo*.

- **Narrativa poética:** *Chema Madoz y Manuel Vilariño.*

Chema Madoz (Madrid, 1958) inicia su aventura onírica de objetos confiriéndole una animada estética fotográfica. Crea un universo pletórico de poética visual a partir de la intersección narrativa de objetos cotidianos, que adquieren nuevas identidades inimaginables. De hecho, nos podemos encontrar con una cuchara que proyecta una sombra de tenedor, un castillo



Texouras. 1983. 100×100 cm. Manuel Vilarinho

de naipes construido con puertas de madera o una lata de conserva en donde las sardinillas se han transformado en dos abrelatas. Este artista juega con una narrativa metafórica de la apariencia física de objetos (lo explícito de la imagen) que representan otras funciones diferentes a las finalidades para las que estos fueron construidos (lo implícito, lo conceptual). Son imágenes que surgen del inconsciente del espectador creadas por la mente creativa y soñadora de Madoz (cit. en Olivares, 2005). Sin duda, sus fotografías de formato pequeño y positivadas en blanco y negro, son lecturas poéticas en donde coexisten infinidad de interpretaciones visuales.

De igual modo, el artista gallego Manuel Vilarinho (A Coruña, 1952), con una narrativa poética característica de la época romántica, crea imágenes a partir del diálogo entre la vida y la muerte. Escenas de naturaleza muerta con símbolos religiosos, animales disecados, elementos naturales, pimentón, limones... para estructurar una narración de la soledad,



Serie Vida y muerte de las estatuas. Victoria Diehl. 2004

del silencio. Su serie fotográfica, *Bestias Involuntarias* (1982-1990), parte de espacios neutros, blanquecinos, con una luz intensa que da la sensación de vacío, cuya composición parte de la presencia de la bestia, animales mutilados y/o disecados en relación simbólica con algún tipo de objeto – martillo, sierra, tijeras- que descontextualiza y transforma para quebrantar el espacio fotográfico (Vilariño, 1992).

- **Narrativa transgresora:** *Julia Galán y Victoria Diehl* .

Julia Galán (Castellón, 1963) trabaja con la idea de la identidad, del rostro como máscara superficial de la persona. La narrativa transgresora que se esconde detrás de sus fotografías, parte del *concepto de cómo somos y de cómo nos vemos a partir de una apariencia diferente, transformando nuestra cara que se convierte en una máscara* (Olivares, 2005: 142). Un tema muy recurrente en sus fotografías es la violencia y agresiones hacia la mujer, como una forma de escenificar una de las cuestiones sociales más problemáticas y preocupantes.



Helena Almeida. Serie Azul. CGAC

Victoria Diehl (A Coruña, 1978) en su serie fotográfica *Vida y muerte de las estatuas*, nos permite observar, como la tecnología digital ofrece un potencial expresivo y plástico al campo artístico. Son imágenes manipuladas en donde lo vivo y lo inerte desafían a la propia anatomía, piedra y carne se unen para simbolizar lo eterno y lo efímero en torno a la idea de la muerte.

- **Narrativa intervencionista:** *Helena Almeida* (Lisboa, 1934). Aunque realmente esta artista a lo largo de su trayectoria ha experimentado con muchos soportes y técnicas –escultura, performance, pintura...–, ha encontrado en la fotografía su modo de narración y expresión. Sus fotografías son un verdadero discurso narrativo autobiográfico y experiencial, en

donde su cuerpo provoca la aparición del color. “La obra es mi cuerpo, mi cuerpo es la obra” dice Almeida en reiteradas ocasiones. Es pues, a partir de su cuerpo, el generador de espacios, formas y tiempos –seriaciones-, cuya intervención se hace dentro del fotograma, desde el negativo, como objeto de experiencia. Su cuerpo pasa de un estado físico a uno metafórico.

3. El murmullo de la circulación de la sangre: proyectos fotográficos en Educación Artística basados en la investigación artístico-narrativa.

A lo largo del presente artículo, se ha pretendido establecer la vinculación que posee la fotografía con el arte y nuestra mirada, semejándose al *insignificante* murmullo que produce la sangre a su paso por venas y capilares. Esta primera aproximación, nos sirve como base argumentativa para reivindicar la importancia de la importancia de procesos y proyectos fotográficos en Educación Artística, desde el enfoque de la *investigación artístico-narrativa* (Agra, 2005).

Hablar de *investigación artístico-narrativa* como una metodología científica, es referirse a una forma de indagar dentro del extenso campo de la investigación educativa basada en las artes visuales, o en palabras de Ricardo Marín (2005: 260) de la *arteinvestigación educativa*, reconocida como:

... la metodología que adopta los modos propios de la creación artística en las artes y culturas visuales. Sus estrategias conceptuales, su enfoque de los temas, sus técnicas e instrumentos de investigación se asimilan a los procesos propios de creación en el conjunto de las artes y culturas visuales para abordar y resolver los problemas educativos.

El paradigma artístico-narrativo plantea que los modos de investigación narrativa conectan especialmente con los procesos de creación artístico y, por supuesto, con los procesos de aprendizaje artístico: “*la narrativa como el arte, responde a una cualidad esencialmente humana, es sensible a los valores del contexto contemporáneo, propone un modo cualitativo de conocer y es una forma de expresión artística*” (Agra, 2005: 134). La investigación artístico-narrativa entreabre una posibilidad importante para plantear un modelo docente coherente y congruente con

la esencia y finalidades que la Educación Artística reclama. Como señalan Bolívar Botiá y Domingo Segovia (2006: 97):

... la investigación narrativa ofrece en educación, un marco conceptual y metodológico para analizar aspectos esenciales del desarrollo de la sociedad o de una profesión en el tiempo de una persona y marca “sus” personales líneas y expectativas de desarrollo, proporcionando el marco biográfico que hace inteligible la complejidad de la vida y de la acción humana y social. La vida puede ser interpretada como un relato, siendo básico para comprender la acción profesional y el conocimiento humano.

Concretamente, el método de conocimiento científico que intento argumentar y defender bajo el enfoque artístico-narrativo, es la *investigación basada en imágenes* (Image-Based Research; Prosser, 1998)⁷ pero desde un nuevo posicionamiento: **Photo-Based Research** (Burgin, 1999; Weiser, 2000), reivindicando el potencial de la investigación basada en la fotografía como instrumento y medio narrativo de trabajo en el ámbito de la Educación Artística.

Desde mi punto de vista, el giro terminológico y conceptual de la *Image-Based Research* hacia la *Photo-Based Research*, responde fundamentalmente a tres razones de tipo personal:

- La primera de ellas, la *Photo-Based Research* se erige como un paradigma artístico y visual, como una *narrativa-en-acción*, contribuyendo al desarrollo de nuevas metodologías dentro de la *investigación artístico-narrativa*, cuya práctica y producción sea exclusivamente fotográfica.
- En segundo lugar, concebir la fotografía desde un punto de vista dicotómico, por un lado, como práctica artística y, por otra parte, como reflexión del proceso de aprendizaje artístico. Esto implica pensar en la fotografía desde la mirada introspectiva: cómo observamos, producimos e interpretamos imágenes, pero

⁷ Nutrida por la interdisciplinariedad de la sociología, la etnografía o la antropología visual, entre otras, que tratan de investigar sobre cómo el cine, el vídeo, la fotografía... documentan y construyen nuestra cultura.

también revierte hacia el sujeto, es decir, a preguntarnos cómo somos mirados, cómo miramos a los demás e incluso reconocer la mirada del otro.

- Por último, la fotografía se establece como un enfoque metodológico, permitiendo aproximarnos de modo interpretativo a las narrativas de sus creadores, infiriendo nuevas perspectivas científicas y tecnológicas encaminadas hacia un conocimiento más exhaustivo sobre la relación entre la teoría y la práctica en Educación Artística.

Comprometerse con la *Photo-Based Research* desde la corriente artístico-narrativa (emergente línea de investigación que ha comenzado a vislumbrar los trabajos de María Jesús Agra y Ricardo Marín Viadel en el 2005), implica la toma de contacto con un enfoque investigador basado en metodologías puramente fotográficas, para orientar la docencia y la enseñanza a través de la propuesta de proyectos-proceso de aprendizaje artístico (Agra, 2003).

Precisamente, de la preocupación e interés suscitado por trabajar desde la *Photo-Based Research*, surge ***Identidades Inventadas: narrativa de la simulación***, como proyecto fotográfico de aprendizaje artístico para la formación inicial de maestros.

La esencia de este proyecto surge de una reflexión personal a raíz de las palabras del escritor Gabriel García Márquez (2002), quien afirma que “*la vida no es la que uno vivió, sino la que uno recuerda y cómo la recuerda para contarla*”. Es entonces, cuando en la práctica docente, me planteo que al narrar nuestra autobiografía, en el discurso, se une el relato con la imagen. Ese intento de introspección produce, en la mente del sujeto, un álbum fotográfico procedente de la pragmática de la cultura visual que vivencia, quizás entonces, que la identidad personal se forme



Proyecto: “*With Out Roof*”. Alumno: David Peetermans.

desde la aparente fragmentación caótica de las imágenes que conforman tu propia historia de vida.

Aceptando esta premisa, el proyecto *Identidades Inventadas: narrativa de la simulación*, nace con el propósito de crear un personaje inventado, contarnos su historia personal mediante una narración fotográfica que se mueve, de forma consciente, entre la ficción: *crear una identidad*, y el documental: *mostrar características y estereotipos de esa identidad*. Se ha escogido la fotografía como medio expresivo porque, como afirma García Jiménez (1995: 18):

...la imagen narrativa se ha erigido en contenido privilegiado del imaginario colectivo, ha contribuido a la construcción de la conciencia individual y social, ha difundido nuevos estilos de vida y ha edificado el olimpo de la mitología contemporánea.

Desmantelar esa *mitología contemporánea* es el motor que pone en marcha el proyecto. Para ello, se le propone al alumnado unas preguntas, planteadas por la investigadora Allan Sekulla (2004: 39), en torno a la formación de la identidad: “¿cómo nos inventamos nuestras vidas a partir de un número ilimitado de posibilidades? o ¿cómo inventan nuestras vidas, en nuestro lugar, los que están en el poder?”, todas ellas, cuestiones para generar proyectos fotográficos en base a una reflexión personal, como el ejemplo que a continuación presentamos:

El álbum familiar recreado por este alumno dista mucho de lo que podríamos encontrarnos en nuestros hogares. Tal vez, porque el registro visual de la vida de un “...sin techo, pocas veces se nos muestra a través de acciones cotidianas que llenan el tiempo de estas personas” (extracto del portafolio, David Peetermans). Además de las imágenes seleccionadas, el alumno utiliza un soporte muy común en la vida del personaje: el cartón, confiriéndole un mayor poder visual a las fotografías que presenta, complementando su interpretación.

Al proponer a los alumnos construir una identidad fotográfica cuyo modelo es su propio cuerpo, se pretende huir del simple retrato para convertirlo en símbolo. El aspecto físico, material y efímero o la elección de escenarios, atrezzo, encuadres o ángulos, se convierte, por medio de



Proyecto "La vida de Lulú". Alumna:
Olaia Novo.

la fotografía, en una narrativa que nos muestra una identidad simulada, creíble y tangible visualmente. De este modo, el alumnado se inventa a sí mismo y es a la vez inventado por la mirada de los espectadores. Produce una negociación entre la fotografía, el personaje y el contexto donde este proceso se lleva a cabo. Desde luego, que no se trata de realizar imágenes impersonales, carentes de contenido, sino de intentar comprender la fotografía como una posibilidad cercana de narrativa ficticia. El proyecto que aparece a continuación, es un claro ejemplo de cómo la narrativa



Proyecto "El Ying-Yang
no existe". Alumno:
Iván Pastrana

fotográfica desestabiliza y critica realidades sociales para abrir los ojos a historias que están muy próximas a nosotros como ciudadanos y como educadores.

Decidió marcharse...pero no tenía a donde ir...Al escapar de las garras del infierno decidió echarse a la calle...según ella era lo único que sabía hacer...lo haría durante un par de meses para salir del agujero y eso...

Pero ya veis...tiene veintidós años un turbulento pasado a sus espaldas...

Un hombre la abrumba...los mismos juegos, el mismo veneno, los mismos robos...



Proyecto "Identities encontradas".
Alumnos: J. Castro y F. Núñez.

¿Quién lo sufre ahora? Dos niñas. La que nunca creció y la que tiene ahora...fruto de la violencia,...de la calle y del chulo que la anula...

Esta es la triste vida de Lulú...

El alumnado, a la hora de plantear sus proyectos, han tenido referencias de artistas cuyos trabajos se basan en la generación de fotografías, en las cuales, aparecen personajes que no responden a arquetipos o estereotipos aceptados socialmente, como la obra de *Cindy Sherman*, *Lorna Simpson* o *Martha Rosler*. Es interesante que tengan presente la obra de artistas que colocan a los personajes en situaciones y escenarios que desestabilizan su significado convencional porque, en cierto modo, ese es el reto propuesto en el proyecto.



Proyecto “La inspiración desde la soledad”. Alumno:
Miguel Curra

“He buscado una estética de contrastes entre el dramatismo y la suavidad, entre la fuerza y la debilidad, entre encuadres de detalle hasta grandes espacios abiertos en donde se pierda el equilibrio del Ying –Yang.”

Un reto del proceso de aprendizaje artístico es la invención de identidades sobre sí mismas para simular nuevos relatos. Incluso, el proyecto presentado por estos dos alumnos, va un poco más allá y tratan de cruzar dos identidades aparentemente paralelas pero coincidentes a través de la fotografía.

En síntesis, diremos que los proyectos también deben reflejar el proceso de aprendizaje llevado a cabo en la materia, cuyas reflexiones no sean puramente literarias, sino fotográficas. Es un proceso de aprendizaje entendido desde el modelo *construccionista* de la educación en y por las artes visuales, en donde, tal y como señala Fernando Hernández (2006):

Se asume que las realidades son aprehendidas en forma de múltiples construcciones mentales intangibles, que están fundamentadas social y experiencialmente, que son locales y específicas en su naturaleza y dependiente en su forma y contenido de las personas individuales o los grupos que mantienen las construcciones. Estas construcciones no son más o menos verdaderas, sino

*más o menos informadas, complejas y elaboradas.
Las construcciones son alterables, así como lo son las
realidades a las que están asociadas*

“...Está claro que hoy en día la lectura se ha visto desplazada por la ficción y las nuevas vetas de expresión artística que los avances tecnológicos y la sociedad globalizada nos ofrecen. El consumo desahogado dejan poco tiempo para la inventiva, para la inspiración, para la liberación que supone el contar o recrear una historia inventada.” (extracto del portafolio de Miguel Curra).

4. El By-Pass para la Educación Artística:

Sin duda, huimos del *By-Pass* como una operación quirúrgica para centrarnos más en su significado literal que, una vez más, nos servirá de metáfora para el cierre del discurso. Esta palabra inglesa, tan asentada en nuestra jerga, se traduce literalmente por “rutas alternativas”. Precisamente, esa es la meta del artículo: crear rutas alternativas, vías más directas y eficaces en Educación Artística para encontrar métodos y estrategias docentes más cercanas al alumnado y congruentes con la investigación actual sobre la educación en artes visuales.

Si desde un principio, he tomado la expresión de Victor Burgin “...el murmullo de la circulación de la sangre” como título, es con la pretensión de reivindicar la interdisciplinariedad de la fotografía como medio narrativo y de innovación docente en Educación Artística. La fotografía se propone así, como una metodología de investigación dentro del enfoque artístico-narrativo y particularmente desde la *Photo-Based Research*, para consolidar o sistematizar una base teórico-práctica sobre la cual abrir y establecer nuevas líneas de actuación en el campo de la *arteinvestigación educativa*.

5. Bibliografía:

Agra, M^aJ. 2003: La formación artística y sus lugares. *Educación Artística. Revista de Investigación*, (1), 67-82, Institut de creativitat i innovacions educatives, Universitat de Valencia.

Agra, M^aJ. 2005: *El vuelo de la mariposa: la investigación artístico-*

narrativa como herramienta de formación . En MARÍN VIADEL, R. (coord.): *Investigación en Educación Artística* (págs. 127-150). Granada, Universidad de Granada.

Bolívar, A Y Domingo, J. 2006: La investigación biográfica y narrativa en Iberoamérica: Campos de desarrollo y estado actual. *Forum: Qualitative Social Research*, 7(4), art. 12. [On-line Journal] en <http://www.qualitative-research.net/fqs-texte/4-06/06-4-12-s.htm> [última consulta: 08/11/2006]

Burgin, V. 1999: *Art, common sense and photography*. En EVANS & HALL (eds). *Visual culture: The reader* (págs. 41-50). London, Sage.

Burgin, V. 2004: *Ver el sentido*. En RIBALTA, J. (ed.): *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía* (págs. 163-185). Barcelona, Gustavo Gili.

Freund, G. 1993: *La fotografía como documento social*. Barcelona, Gustavo Gili. (Ed. Orig. 1974).

García Jiménez, J. 1995: *La imagen narrativa*. Madrid, Paraninfo.

García Márquez, G. 2002: *Vivir para contarla*. Barcelona, Mondadori.

Giddens, A. 2001: *Un Mundo desbocado: los efectos de la globalización en nuestras vidas*. Madrid, Taurus.

Hernández, F. 2006: *Bases para un debate sobre investigación artística. Campos, temas y metodologías para la investigación relacionada con las artes*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia.

Marín Viadel, R. 2005: *La "investigación educativa basada en la artes visuales" o "arteinvestigación educativa"*. En MARÍN VIADEL, R. (coord.): *Investigación en Educación Artística* (págs. 223-274). Granada, Universidad de Granada.

Mesías Lema, JM^a. 2006: *Cruce de miradas entre la Cultura Visual y la Educación Artística. Implicaciones en la formación del profesorado en Didáctica de la Fotografía*. Tesis de Licenciatura. Dpto. Didáctica de la Expresión Plástica, Universidad de Santiago de Compostela. (No publicado)

Millás, Jj. 2005: *Todo son preguntas*. Barcelona, Ediciones Península.

Mirzoeff, N. 2003: *Introducción a la Cultura Visual*. Barcelona, Paidós.

Olivares, R. 2005: *100 Fotógrafos españoles*. Madrid, Exit Publicaciones.

Prosser, J. 1998. (ed.): *Image-Based Research: a sourcebook for Qualitative Researchers*. London, Falmer.

Sekula, A. 2004: *Desmantelar la modernidad, reinventar el documental. Notas sobre la política de la representación*. En RIBALTA, J. (ed.): *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía* (págs. 35-63). Barcelona, Gustavo Gili.

Selva, M. Y Solá, A. 2004: *El imaginario. Invención y convención*. En ARDÈVOL, E. y MUNTAÑOLA, N. (coords.): *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea* (págs. 129-173). Barcelona, Editorial UOC.

Vilariño, M. 1992: *Bestias Involuntarias*. A Coruña, Centro Galego de Artes da Imaxe-CGAI.

Weiser, J. 2000: *PhotoTherapy techniques. Exploring the secrets of personal Snapshots and Family Albums*. Vancouver, PhotoTherapy Centre Press. (Ed. Orig. 1993).

