

# Contexto y narración en fotografía

Maria Short



Manuales de fotografía creativa aplicada

# Contexto y narración en fotografía

Maria Short

**Título original:** *Context and Narrative*. Publicado originariamente por AVA Publishing SA

**Diseño gráfico:** an Atelier project, [www.atelier.ie](http://www.atelier.ie)

**Traducción** de Cristina Zelich

**Diseño de la cubierta:** Toni Cabré/Editorial Gustavo Gili, S.L.

**Ilustración de la cubierta:** © Emily Watts

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, [www.cedro.org](http://www.cedro.org)) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

La Editorial no se pronuncia, ni expresa ni implícitamente, respecto a la exactitud de la información contenida en este libro, razón por la cual no puede asumir ningún tipo de responsabilidad en caso de error u omisión.

© de la traducción: Cristina Zelich

© AVA Publishing SA, 2011

para la edición castellana:

© Editorial Gustavo Gili, SL, 2013

ISBN: 978-84-252-2632-8 (digital PDF)

[www.ggili.com](http://www.ggili.com)



### **Título: El retrato**

**Fotógrafo: Maria Short**

Colocar al sujeto en un lugar descontextualizado o, como en este caso, en su entorno cotidiano, influye en la interpretación o en el contenido narrativo de la imagen.

### **Editorial Gustavo Gili, SL**

Rosselló 87-89, 08029 Barcelona, España. Tel. (+34) 93 322 81 61

Valle de Bravo 21, 53050 Naucalpan, México. Tel. (+52) 55 55 60 60 11





<b>La fotografía</b>	<b>8</b>
La función de la fotografía	10
El <i>brief</i> fotográfico	20
El contexto y la fotografía	28
Estudio de caso: The Regency Project –Richard Rowland	34
Ejercicios y resumen	38

<b>El tema</b>	<b>40</b>
La elección del tema	42
El concepto	44
El equipo y los materiales	48
Factores externos	54
Estudio de caso: Exmilitares sin hogar –Stuart Griffiths	60
Ejercicios y resumen	64

<b>El público</b>	<b>66</b>
El público e intención	68
Declaración de intenciones	74
La respuesta del público	78
Intención, interpretación y contexto	80
Estudio de caso: The King Alfred –Simon Carruthers	90
Ejercicios y resumen	94

# Índice



<b>La narración</b>	<b>96</b>
¿Qué es la narración?	98
La serie o conjunto de fotografías	<b>102</b>
Estudio de caso: Average Subject	
–Kim Sweet	<b>114</b>
Ejercicios y resumen	<b>118</b>



<b>Signos y símbolos</b>	<b>120</b>
Teoría básica	<b>122</b>
Gestión de signos y símbolos	<b>126</b>
Enigmas y verdades	<b>132</b>
Técnicas prácticas	<b>134</b>
Estudio de caso: Les Moguichets	
–Betsie Genou	<b>136</b>
Ejercicios y resumen	<b>140</b>



<b>El texto</b>	<b>142</b>
Uso del texto	<b>144</b>
Texto integrado	<b>150</b>
Texto en la imagen	<b>156</b>
Información adicional	<b>160</b>
Estudio de caso: Incertidumbre	
–Trevor Williams	<b>162</b>
Ejercicios y resumen	<b>166</b>

<b>Conclusión</b>	<b>168</b>
<b>Lecturas recomendadas</b>	<b>170</b>
<b>Recursos online</b>	<b>172</b>
<b>Créditos fotográficos</b>	<b>173</b>
<b>Índice temático y de autores</b>	<b>174</b>
<b>Agradecimientos</b>	<b>176</b>
<b>La ética profesional</b>	<b>177</b>

La mayoría de nosotros vivimos rodeados de fotografías; fotografías que desempeñan miles de papeles y funciones en nuestras vidas y en torno a ellas. Algunas fotografías nos animan a comprar cosas, otras nos hablan de noticias locales e internacionales; hay fotografías cuya función es mostrar personas y lugares, otras documentan acontecimientos y ofrecen pruebas de lo ocurrido. En algunos casos, las fotografías son incluso lo que desencadena un acontecimiento. Para algunos de nosotros, las fotografías constituyen uno de nuestros tesoros más preciados.

Las fotografías nos hablan del pasado; de los últimos segundos, minutos, horas y años. Informan y contienen recuerdos. Influyen en nuestra identidad y nuestra relación con los demás. Sirven para compartir ideas, conceptos y creencias. Las fotografías pueden distorsionar la verdad y la realidad; pueden constituir trabajos de propaganda muy subjetivos, pueden crearse y utilizarse de forma responsable o irresponsable. Como ocurre en muchas áreas de la comunicación, las fotografías son un reflejo de las creencias individuales o de grupo, de sus ideales, dignidad e integridad.

### **Definir el contexto y la narración**

El arte de contar historias se basa, en gran medida, en la comprensión del papel que el contexto y la narración desempeñan en relación con el medio que se utiliza para contar dichas historias y con el público al que van dirigidas. La forma de relatar una historia, tanto visualmente como con palabras, depende de la época, la cultura y el público. Podemos decir que esto es el contexto en su forma más simple. Describimos el contexto como las circunstancias que rodean a un acontecimiento, una declaración o una idea. En fotografía, la palabra “contexto” está relacionada con el contenido de la imagen, con su relación con las palabras o imágenes

que la acompañan, con el lugar en que se publica o se expone, pero también se refiere a un contexto más amplio, fotográfico, social, cultural, histórico y geográfico.

La palabra “narración” designa un relato hablado o escrito de acontecimientos conectados entre sí, una historia que transmite una idea. Al utilizar la fotografía para contar una historia o transmitir una idea, se utilizan técnicas narrativas para construir y desarrollar la historia, captar la atención del público y permitirle relacionarse de alguna manera con la historia y su intención. La fotografía puede contar una historia con una única imagen o con una serie o conjunto de imágenes. Así pues, el contexto y la narración adoptan funcionamientos distintos según la fotografía para permitir una comunicación visual eficaz.

### **Conseguir buenas imágenes**

Así pues ¿cómo se obtiene una buena fotografía? Muchos fotógrafos y artistas tienen tendencia a actuar de forma bastante intuitiva en el proceso de realización de la imagen, utilizando de forma inconsciente su sensibilidad visual para crear, producir técnicamente y editar su trabajo. Si consideramos el contexto y la narración en términos de estructura o método y los aplicamos al proceso de producción del trabajo fotográfico, podremos identificar, hasta cierto punto, los elementos significativos que se esconden detrás de una buena fotografía. Este libro trata la fotografía como una tarea creativa y académica y, por lo tanto, aunque sea posible aprender técnicas prácticas y ahondar en debates teóricos, no existe una fórmula preestablecida. El fotógrafo creativo, cuya práctica se basa en la reflexión, toma decisiones que tienen que ver con la aplicación adecuada de determinadas técnicas, siempre sobre un fondo de comprensión teórica basada en su forma de abordar el lenguaje visual.

## La estructura del libro

Este libro examina los conceptos y mecanismos que sustentan el proceso de realización de las imágenes con relación al contexto y a la narración. Está dirigido a aquellos fotógrafos que desean desarrollar su forma de abordar el lenguaje visual.

Está dividido en capítulos que muestran las interrelaciones y las superposiciones de algunos de estos conceptos y mecanismos, centrales en la práctica y el debate fotográficos. Los tres primeros capítulos subrayan las tres formas de relación que se establecen entre el fotógrafo, el tema y el público. Al plantear conceptos básicos en torno a las nociones de verdad y realidad, estos capítulos tratan de la pertinencia del contexto y de la narración en la realización y lectura de una fotografía.

Los tres últimos capítulos tratan de forma específica los mecanismos contextuales y narrativos del lenguaje visual, basándose en los conceptos vistos en los capítulos previos y explorando cómo esos mecanismos pueden ser utilizados para producir imágenes coherentes.

## La fotografía

El capítulo 1 explora el papel y la función desempeñados por la fotografía; su finalidad e intención. Examinaremos el *brief* fotográfico y discutiremos qué aspectos deben ser tenidos en cuenta tanto cuando creamos un *brief* como cuando respondemos a sus exigencias, y veremos cómo la comprensión del contexto da forma a nuestras decisiones.

### El tema

En el capítulo 2 trataremos de la elección del tema para la fotografía; cómo lo investigamos, preparamos y nos vinculamos a él antes y durante el proceso fotográfico, y, también, cómo todo esto conforma las fotografías resultantes.

### El público

En el capítulo 3 examinaremos la intención que se esconde detrás de nuestras fotografías en relación con el público y en qué modo la presentación y la calidad de la imagen apoyan dicha intención.

### La narración

En el capítulo 4, a través de distintos ejemplos, hablaremos de las técnicas narrativas y exploraremos su uso para conseguir traducir nuestras ideas y conceptos en fotografías.

### Signos y símbolos

El capítulo 5 presenta una teoría básica en torno al uso y la lectura de signos y símbolos en las fotografías. Consideramos los signos y símbolos como claves visuales que ayudan al público a interpretar la imagen.

### El texto

El texto puede convertirse en la herramienta más importante a la hora de reforzar la intención de nuestras imágenes. En el capítulo 6, exploraremos la fotografía como texto, el texto dentro de la fotografía y la presentación de texto acompañando a la fotografía.





# La fotografía



## Título: de la serie *Madre de mártires*

Fotógrafo: Newsha Tavakolian

Todos los jueves y viernes, las madres iraníes, orgullosas de que sus hijos hayan entregado sus vidas por Irán, visitan el cementerio. Sus hijos murieron combatiendo contra los Guardias Republicanos iraquíes. Todas conservan con cariño sus retratos. Esta fotografía es un claro ejemplo de la importancia que tienen las fotografías para quienes han perdido a un ser querido. Tavakolian es una joven fotógrafa iraní, ganadora de varios premios. Su trabajo se centra en temas sobre la mujer en Oriente Próximo y ha sido publicado extensamente en la prensa internacional.

**En esencia, las fotografías siempre pertenecen al pasado. El momento ocurrió o fue creado. Fue fotografiado y pasó. Estos momentos documentados pueden ser utilizados de muchas maneras y, aunque se refieren al pasado, tienen una relevancia directa para el presente y nos animan a reflexionar sobre el futuro.**

**Las fotografías son objetos y son imágenes: transmiten o inspiran aspiraciones e incluso expresan pensamientos, sentimientos e ideas que trascienden las diferencias históricas y culturales. Las fotografías crean y evocan recuerdos o sencillamente describen un tema, cumpliendo una función informativa.**

**Las buenas fotografías son el resultado de la implicación del fotógrafo, tanto a nivel práctico como conceptual, con un conjunto de criterios relacionados con el contexto de la fotografía y el *brief*. El *brief* debe explicitar la función y el propósito de la fotografía y el fotógrafo trabaja para conseguirlo.**

**En este capítulo, exploraremos el uso de las fotografías desde la perspectiva del fotógrafo. Sacaremos a relucir todo lo que debe tenerse en cuenta cuando se trabaja siguiendo las indicaciones de un *brief* o bien por cuenta propia.**

# 1

## La función de la fotografía

Los debates sobre verdad y realidad han rodeado a la fotografía desde su inicio. La fotografía posee la habilidad de describir literalmente la apariencia visual, pero también se puede construir o manipular de forma subjetiva, conceptual y técnica para presentar una visión o idea particular.

En el texto “El heroísmo de la visión” publicado en *Sobre la fotografía* (1979), Susan Sontag dice: “Muchas personas se inquietan cuando van a ser fotografiadas [...] porque temen la reprobación de la cámara. Quieren la imagen idealizada: una fotografía donde salgan mejor que nunca. Se sienten reprendidas cuando la cámara no les devuelve una imagen más atractiva de lo que realmente son en realidad [...] A mediados del decenio de 1840, un fotógrafo alemán inventó la primera técnica para retocar el negativo. Sus dos versiones del mismo retrato –una retocada, otra sin retocar– asombraron a multitudes en la Exposición Universal de París en 1855 [...] La noticia de que la cámara podía mentir popularizó mucho más el afán de fotografiarse”.

Tal como nos cuenta Sontag, la cámara puede mentir, y la dinámica que se establece entre el hecho de ser una herramienta mecánica y su uso altamente subjetivo ocupa un lugar central en el debate fotográfico relativo a la relación entre el fotógrafo, el tema, la fotografía y el público.

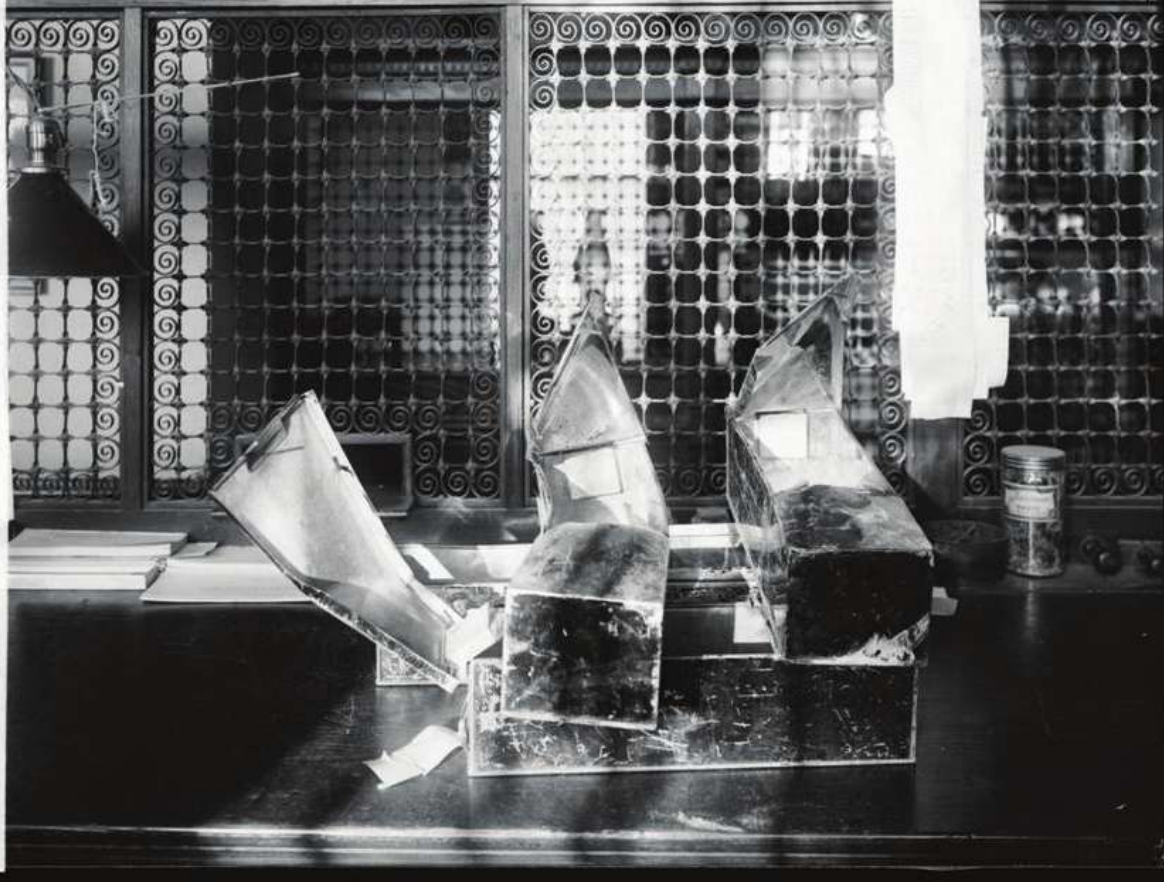
El propósito y la función de la fotografía dibujan y dan forma al enfoque del fotógrafo. Según el resultado final deseado, el fotógrafo deberá implicarse en estos “niveles de verdad” con mayor o menor intensidad, tanto desde un punto de vista práctico como conceptual.

Las páginas siguientes ofrecen un breve repaso de algunas de las funciones básicas de la fotografía para explorar estos “niveles de verdad” en relación con distintas maneras de abordar la fotografía. No se trata de una lista exhaustiva, sino que las distintas categorías indican los puntos básicos de algunas funciones generalizadas de la fotografía que condicionan el enfoque del fotógrafo con relación a las nociones de verdad y realidad. Al atender a las interrelaciones y coincidencias de dichas categorías, veremos que el contexto en el que se contempla la fotografía condiciona tanto el método de producción como su interpretación.

### La descripción literal de las apariencias

Existen determinados tipos de fotografías cuya función principal es describir o registrar la apariencia visual de algo, alguien o algún lugar. Las fotografías de pasaporte, la fotografía de productos para catálogos, las imágenes médicas (radiografías o imágenes de resonancia magnética), la fotografía policial de la escena del crimen son los ejemplos más obvios. Salvo las fotografías de pasaporte, debe realizarlas un experto con una probada habilidad técnica.

Estas fotografías existen como prueba, así que es necesario que el observador perciba la mayor cantidad posible de detalles en ellas. Por lo tanto, la fuerza conductora del trabajo y la finalidad del fotógrafo serán la producción de imágenes de alta calidad que repliquen el tema original con la mayor exactitud posible. Para conseguirlo, el fotógrafo tomará decisiones relativas a la iluminación, la composición y la calidad de la imagen final.



**Título: Atraco al Sandy Springs Bank (c. 1920)**

Fuente: Cortesía de National Photo Company Collection (Library of Congress)

Fotografía de la escena de un crimen. Destaca la atención puesta en la exposición y calidad tonal, que permiten que la imagen sea muy detallada.

### Más allá del registro de las apariencias

En *La cámara lúcida* (1980), Roland Barthes escribe sobre un retrato de su madre a la edad de cinco años. Barthes se encuentra en el piso en el que murió su madre, mirando una colección de fotografías de ella: busca "la verdad del rostro que amé". Encuentra la fotografía que contiene esos aspectos del carácter de su madre que él busca a través de la colección de fotografías. En esta búsqueda, Barthes articula una manera de relacionarse con las fotografías que compartimos muchos de nosotros: la manera en que las fotografías transmiten un aspecto de la experiencia humana compartida y ofrecen una forma de prueba tangible o de puerta hacia la existencia de nosotros mismos y de los demás.

Que la fotografía vaya más allá del registro de las apariencias y transmita algo del carácter del individuo o de sus circunstancias es algo que podemos relacionar tanto con la producción como con el hecho de compartir nuestras fotografías personales. Quizá conservemos fotografías de los seres queridos fallecidos o de tiempos remotos. Las fotografías ayudan a confirmar o incluso a crear nuestro sentido de una historia e identidad personales. Utilizamos fotografías para representar nuestra identidad; una identidad que puede ser construida conscientemente, o simplemente desvelada a través de una sonrisa o un gesto. Las fotografías conservan vivos los recuerdos, pero también los crean, distorsionan o sustituyen.

En nuestra colección personal, quizá guardemos también otro tipo de imágenes que describen de forma literal las apariencias; por ejemplo, una imagen obtenida con resonancia magnética o una radiografía de nosotros mismos, de un pariente o de un animal de compañía. Estas imágenes, producidas originalmente con una finalidad médica u objetiva, adquieren un significado nuevo, vistas en el contexto de una pertenencia personal; se convierten en parte de la identidad del sujeto y es posible que él establezca con ellas una relación a un nivel más emocional. Esto ilustra la importancia del contexto, capaz de condicionar la interpretación.

### Niveles de verdad

- La fotografía distorsiona la realidad a través de:
  - La intención o propósito del fotógrafo: representando el momento, la persona, el lugar o incluso una idea de una determinada manera.
  - La perspectiva literal del fotógrafo: incluyendo o excluyendo elementos relevantes, a través de la composición y la elección del momento.
  - La intención del sujeto fotografiado: atendiendo a su deseo de aparecer de un modo u otro, componiendo su expresión y su gestualidad.
  - El enfoque técnico: el formato, la colocación y forma de presentar la imagen.
  - El valor que el público atribuye a la fotografía: informativo, intelectual, científico, emocional y físico.



**Título: Una colección de fotografías de familia**

Fotógrafo: desconocido

Colección de fotografías de familia, formales e informales, que ofrece una ventana abierta a nuestra vida y a la de los demás.

### Contar historias - ¿verdad o ficción?

El relato a través de fotografías adopta muchas formas y la presentación o la contemplación de una imagen en un contexto particular determinarán su lectura. Por ejemplo, la publicación británica *Picture Post* (1938-1957) y la estadounidense *Life Magazine* (1936-1972) son famosas por sus relatos fotográficos, denominados con frecuencia "fotoperiodismo" o "fotografía documental".

El fotógrafo de Magnum David Hurn habla con Bill Jay en *On Being a Photographer* (1997) sobre la connotación que poseen estos términos: "Si me llamaran, o si me llamara a mí mismo, fotógrafo documental, esto implicaría para la mayoría de gente en este momento que fotografié alguna verdad objetiva; cosa que no hago. El único aspecto objetivo y correcto de la fotografía es que muestra la apariencia de algo en un conjunto de circunstancias muy particular. Pero esto no es lo mismo que la verdad que subyace en el acontecimiento o en la situación fotografiada".

Debido a la naturaleza e implicaciones de la terminología empleada, los términos "fotoperiodismo" y "fotografía documental" suscitan debates bastante complejos relacionados con las nociones de verdad y autenticidad. Tal como señala Derrick Price en "Surveyors and Surveyed" en el libro *Photography*, editado por Liz Wells: "Sin duda, la naturaleza de la propia imagen no es suficiente para clasificar una determinada fotografía como esencialmente documental; al contrario, necesitamos observar el contexto, las prácticas y las formas institucionales en los que se sitúa la obra".

### La fotografía como crónica social

Karin Becker Ohrn ofrece una definición de documento fotográfico en el libro *Dorothea Lange and the Documentary Tradition* (1980): "El propósito del fotógrafo era llamar la atención del público sobre el tema de su obra y, en muchos casos, preparar el camino para el cambio social". Aunque la fotografía quizá no sea una descripción objetiva de la realidad, puede considerarse como un instrumento para transmitir lo que el fotógrafo percibe, por ejemplo, el espíritu o esencia de una idea, persona, lugar o acontecimiento. Las fotografías como documentos sociales, aunque se basen en la experiencia del fotógrafo y esten configuradas por su enfoque conceptual, ofrecen una experiencia visual de un conjunto de circunstancias que permite compartir o transmitir una comprensión que va más allá de las palabras.

El término "fotoperiodismo" implica una relación importante con el texto, con acontecimientos actuales y con la ilustración de una historia periodística. En pocas palabras, la fotografía documental y el fotoperiodismo se refieren ambos al relato fotográfico de una historia con una intención particular.

El enfoque documental o fotoperiodístico requiere la implicación del fotógrafo en el tema, un sentido de responsabilidad hacia el *brief*, el tema y el público, así como la habilidad para tratar con los aspectos éticos que rodean a la fotografía.



**Título:** de la serie *Chicos y chicas, Gladys, East London, 2009*

**Fotógrafo:** Shaleen Temple

Shaleen describe su serie de fotografías como: “una serie de retratos de criadas y jardineros negros sudafricanos, fotografiados en las casas de los blancos que los tienen como empleados. Me crié en Sudáfrica antes de trasladarme

al Reino Unido, así que conozco bien este aspecto del modo de vida sudafricano. El proyecto plantea cuestiones sobre los avances del país después del *apartheid* y la relación entre los trabajadores y los blancos para los que trabajan”.



## La función de la fotografía



**Título: Sin título, 1998-2002**

**Fotógrafo: Gregory Crewdson**

En esta imagen, "lo mágico y lo sobrenatural" que Crewdson persigue se consiguen no solo a través de una combinación inusual de jardín y cocina, sino también por la forma en que la escena está iluminada y por la relación entre los aspectos clave de la imagen; no importa solo *qué* se fotografía, sino también *cómo* se fotografía.

### Realidades alteradas

Los apartados anteriores examinaban la idea de que toda fotografía está construida. Algunas fotografías están claramente construidas con la finalidad de transmitir una determinada idea o concepto en relación con una realidad alterada, descontextualizada y re-presentada. Esto se consigue fotografiando una escena preparada o manipulando la imagen, tanto con la cámara como en la posproducción, pero el tema central que hay detrás de toda construcción es el concepto y la idea. Tanto si va a ser expuesta en una galería como utilizada en publicidad, la fotografía altamente construida apela a quien la observa de tal modo que cuestiona o distorsiona sus nociones de verdad y realidad.

El fotógrafo estadounidense Gregory Crewdson realiza puestas en escena surrealistas, muy elaboradas y costosas, que representan hogares y vecindarios americanos. Cada escena se construye poniendo una atención minuciosa en todos los detalles, con la intención de “esbozar y aludir a los anhelos y al malestar de la vida en los suburbios de Estados Unidos”. En la obra de Crewdson existen claras referencias a diversas influencias cinematográficas y artísticas.

En una entrevista con Antonio López en SITE Santa Fe, en febrero de 2001, Crewdson dice: “Pienso que, en cierta medida, hay algo en la fotografía que podemos asociar con la memoria, el pasado o la infancia. Nunca hice trenes en miniatura, ni cuadros, ni nada que fuera literal. Sin embargo, mi proceso de trabajo tiene un aspecto muy infantil [...]. Siempre me interesaron los dioramas de los museos y siempre quise construir el mundo en fotografías [...] tanto en mi estudio como en localizaciones en exterior. Pienso que una de las cosas que podemos obtener mediante la fotografía es la creación de un mundo”.

“Siempre me ha fascinado la condición poética del crepúsculo. Por su cualidad transformadora. Por su poder para convertir lo ordinario en algo mágico y sobrenatural. Deseo que en las imágenes la narración juegue con las circunstancias. Me interesa esa sensación de indeterminación.”

**Gregory Crewdson, fotógrafo estadounidense**

## La función de la fotografía

### Uso comercial de realidades alteradas

En términos de creación de mundos, las marcas y las empresas utilizan la fotografía para transmitir un estilo de vida a través de la publicidad y el diseño de los envoltorios de sus productos. Muchas empresas –desde compañías locales independientes hasta multinacionales– utilizan la fotografía, en alguna medida, para afirmar y reforzar su identidad de marca y animar al consumidor a comprar un estilo de vida. Esto queda reflejado en las fotografías que crean un mundo al que el consumidor cree acceder al comprar el producto.

Desde la perspectiva del fotógrafo, el eje principal del *brief* publicitario es trabajar para crear –y evocar en el espectador– ese espíritu de un estilo de vida. En algunas circunstancias, el fotógrafo debe realizar una puesta en escena, una distorsión y exageración de la verdad para aludir a algo que está más allá del producto. En otras circunstancias, la puesta en escena y la distorsión no están tanto en la fotografía como en el contexto en el que dicha fotografía se utiliza y se presenta.

Por ejemplo, los músicos se basan mucho en la fotografía y en otros tipos de comunicación visual para transmitir su identidad artística. Así, el *ethos* creativo va más allá de la propia música y se transforma en una experiencia cultural a través del lenguaje visual utilizado. La foto de la portada del álbum *Nevermind* de Nirvana (en la que aparecía un bebé buceando y persiguiendo un billete de un dólar) fue realizada en California en 1991 por el fotógrafo Kirk Weddle, especialista en fotografía subacuática. La portada, diseñada por Robert Fisher del sello discográfico Geffen, constituye una imagen llamativa y es una alusión irónica al *ethos* contracultural de la banda.

Esta forma de abordar la construcción de una realidad alterada conduce a menudo a este tipo de imagen divertida, chocante y compleja. Para lograrla, el fotógrafo debe implicarse con el mundo siguiendo principios definidos por una idea, que se saca del contexto habitual.





### Título: Sin título

Fotógrafo: Phil Glendinning

Las fotografías construidas no siempre requieren grandes presupuestos. Phil Glendinning fabrica cabezas de papel maché que luego fotografía en escenarios contruidos. Actuando él mismo de modelo, Glendinning coloca la cámara sobre un trípode y usa un cable disparador para realizar la toma, tras ocupar su lugar en la escena. Durante una demostración en su estudio, Glendinning, acalorado, se quitó la máscara entre dos tomas. El estudiante que se encontraba detrás de la cámara disparó y captó a Glendinning con la cabeza bajo el brazo. Glendinning aprovechó esta idea más adelante para un nuevo trabajo con la cabeza. Esta vez ya no la llevaba puesta y, por lo tanto, aparecía en la fotografía, añadiendo así una nueva dimensión que hacía referencia a la representación de la identidad.



## El *brief* fotográfico

El *brief* fotográfico define el contexto del producto final y algunos de ellos también contienen información relevante sobre el enfoque conceptual. El *brief* fotográfico no tiene por qué ser complicado. Por ejemplo, puede ser tan sencillo como que un grupo de amigos decidan pararse en un lugar bonito para tomar una fotografía que les ayudará a recordar ese momento. El *brief* es claro: saben qué están fotografiando, dónde y por qué.

Llevemos el ejemplo un poco más allá: uno de los amigos lleva una cámara de cine y otro una digital y deciden utilizar la cámara digital ya que después será más fácil enviar la imagen al llegar a casa. El grupo de amigos ha esbozado claramente su *brief* y el producto final y actuarán con la imagen resultante tal como han decidido.

Demos un paso más y veamos en detalle el *brief* de un estudiante, el *brief* como proyecto personal y el *brief* profesional.



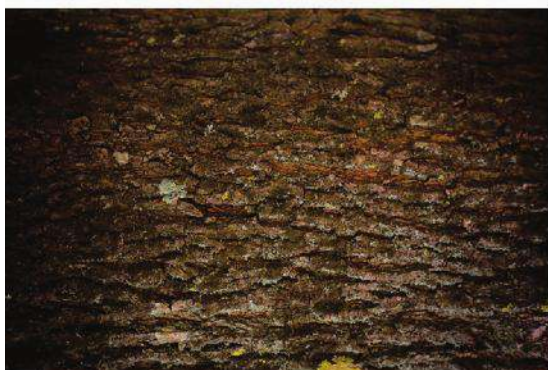
### Título: Nan

#### Fotógrafo: Tim Mitchell

Tim Mitchell, estudiante de fotografía digital de nivel básico, tuvo que responder a un *brief* compuesto de dos palabras: "Tiempo suspendido". Mitchell declaró que su objetivo de aprendizaje era conseguir utilizar su cámara manualmente. Eligió fotografiar a su abuela en su entorno, en otoño, realizando un conjunto de imágenes que relacionaban la edad de su abuela y la época del año. La inclusión en el encuadre de sus pies sirve de referencia visual a la edad del fotógrafo y transmite la brecha generacional. Estas fotografías fueron la respuesta inicial al *brief*.

"Es necesario sentir cierta afinidad con lo que se fotografía. Hay que sentirse parte de ello y, al mismo tiempo, lo suficientemente distante para verlo de forma objetiva. Es como mirar desde la platea una obra de teatro que conocemos de memoria."

**George Rodger, fotoperiodista británico**



### El *brief* del estudiante

En muchos estudios es habitual que los alumnos tengan que trabajar en un proyecto, desarrollando un *brief* en un período de tiempo definido. Si el *brief* es muy específico –por ejemplo, si indica que el producto final debe ser una obra con un estilo particular, sobre un tema concreto o que utilice una técnica determinada– el eje principal de la tarea resulta muy claro. Sin embargo, en muchos cursos se plantean *brief* bastante vagos para animar a los estudiantes a dar una respuesta más personal que les permita, al mismo tiempo, identificar esas áreas de interés que les servirán como vehículo para desarrollar un lenguaje visual propio. Sea cual sea el tipo de *brief*, los estudiantes deberán elaborar ideas, desarrollarlas y articularlas a través de un trabajo fotográfico.

Por lo tanto es importante empezar investigando ideas y haciendo fotografías lo antes posible. Así se podrá presentar un trabajo visual en las tutorías y en los seminarios de grupo y participar en el proceso de *feedback*. Este método de aprendizaje anima a implicarse de forma genuina en la relación entre concepto y técnica, además de favorecer el desarrollo de buenos métodos de trabajo y técnicas adecuadas para la resolución de problemas.

### Trabajar de acuerdo con un *brief*

- Leer el *brief* cuidadosamente y confeccionar una lista con los puntos que hay que tratar.
- Tener una idea clara de la finalidad que se persigue con el aprendizaje en el ámbito del *brief*.
- Dividir el tiempo del que se dispone en partes manejables. Delimitar tiempos para la investigación, la experimentación, el procesado, la impresión, la manipulación digital y para la preparación de la presentación final.
- Ir realizando imágenes para poder compartirlas en tutorías y seminarios.
- Practicar verbalizando las ideas; escribir las ideas puede ayudar a organizarlas.
- Preparar preguntas a las que quizá se desee contestar o ideas para compartir.
- Es aconsejable llevar un cuaderno de notas con las respuestas y los comentarios recibidos.

### Crítica de grupo

- Es importante conocer el tiempo de que se dispondrá para hacer la presentación.
- Si la presentación es importante, es aconsejable practicarla para no sobrepasar el tiempo asignado.
- Hay que anotar cómo se desea presentar el trabajo y cualquier punto clave que se quiera cubrir, así como las preguntas que se desean plantear.
- Hay que participar en la discusión y responder a los demás, ya que esto también sirve de aprendizaje.
- El *feedback* debe ser constructivo y hay que ofrecer opiniones objetivamente calificadas.



### Título: Papá

Fotógrafo: Tim Mitchell

Mitchell siguió desarrollando sus ideas acerca de los roles y la identidad en el seno de la familia y pasó a utilizar la fotografía analógica en blanco y negro. Esta imagen demuestra un avance importante en el uso del lenguaje visual, ya que explora descripciones visuales menos obvias, que obligan a ir más allá de un impacto visual inmediato.



### El *brief* como proyecto personal

Cuando somos conscientes de los ámbitos que nos interesan, tanto desde el punto de vista del enfoque conceptual como del tema, podemos plantearnos un proyecto e ir desarrollándolo durante un tiempo, simultáneamente con otros trabajos. Estos proyectos personales a menudo toman derroteros curiosos e inesperados.

En una conversación sobre su trabajo con Susan Butler, en 1993, el artista y fotógrafo Keith Arnatt decía: “Se empieza con una idea, aunque sea mínima, y luego obtienes un resultado y lo miras [...]. No sé decir exactamente qué, pero algo ha ocurrido y es como si se apartara de forma radical de la idea original, como si el resultado te condujera a otra parte. Creo que no es algo que se pueda planificar. La habilidad de la cámara para transformar lo que se fotografía me parece una fuente inagotable de fascinación”.

Los comentarios de Arnatt subrayan la importancia de concederse tiempo para desarrollar una idea a través de la práctica. Las ideas cambian y evolucionan de muchas formas inimaginables, por lo tanto es importante darse tiempo para que se produzca ese desarrollo. El proceso de realización de la imagen permite la asimilación de ideas surgidas de la interacción entre la experiencia del fotógrafo y el tema.

### La relación personal con el tema

En una entrevista que Brian Sherwin le hizo a la fotógrafa Michelle Sank, esta habla de la relevancia de la formación en su obra fotográfica y subraya la importancia que otorga al proceso de realización de la imagen: “Establezco una fuerte conexión con los sujetos que fotografío, tanto en la calle como en entornos de trabajo más preparados. Considero que se trata de un proceso bidireccional y siempre he dicho que la interacción con mis sujetos tiene tanto significado como la fotografía”.

Sank explica que las personas que ella fotografía a menudo han tenido vidas difíciles, y con sus retratos intenta “mostrar los matices sociales, psicológicos y físicos de estas personas” a través de la humanidad que desprenden. Tal como Sank dice “creo que crecer en el sistema del *apartheid* –yo formo parte de una comunidad de refugiados– me condujo a fotografiar a esas personas que viven en el margen de la sociedad”.

### Desarrollar ideas

- Plantearse realizar una fotografía diaria en el mismo lugar. Identificar qué tiene más importancia, ¿el lugar o el momento?
- Reunir fotografías que puedan ser fuente de inspiración en un cuaderno de trabajo.
- Intentar elegir un tema y realizar varias fotografías para formar una colección.
- Definir un objetivo como, por ejemplo, fotografiar el tema una vez al mes.
- Reservar tiempo cada semana para investigar las ideas.



**Título: de la serie Jóvenes cuidadores**

Fotógrafo: Michelle Sank

Este proyecto se realizó durante una estancia financiada por Ffotogallery, Cardiff, Gales. Sank fotografió a jóvenes cuidadores: niños y niñas menores de 18 años sobre los que, a menudo, recaía el cuidado de padres o hermanos enfermos. Sank explica que "con estos retratos quise fortalecer a estos jóvenes con el sentido de su propia identidad y normalidad. Quise apartarlos de sus casas y colocarlos en espacios abiertos y 'luminosos'. Al dejarles elegir la ropa y ser ellos mismos, pienso que en el momento de la fotografía se sentían especiales, seguros y libres".

### El *brief* profesional

El *brief* profesional puede estar “dirigido” a un cliente potencial, a una entidad financiadora, o ser la respuesta de un fotógrafo contactado por un cliente potencial. Según la función que deba desempeñar la fotografía, el cliente puede pedir al fotógrafo un presupuesto inicial, algunas ideas o ejemplos del trabajo.

El contexto del producto final definirá no solo los aspectos que deben tenerse en cuenta desde un punto de vista conceptual y práctico, sino también económico. Por lo tanto, siempre es preferible dedicar un tiempo a reunir toda la información posible desde el primer contacto. Es importante saber de cuánto tiempo se dispone para confeccionar el presupuesto y llegar a un acuerdo sobre cuándo y cómo hay que presentarlo. Cumplir con las exigencias del *brief* y presupuestar el trabajo en el mismo momento de su realización puede suponer un gran riesgo. Hay que evitar esta situación para garantizar que se dispone de tiempo suficiente para investigar y reflexionar sobre las prioridades profesionales y la habilidad para cumplir con el *brief* de forma adecuada.

### Equilibrio entre *brief* y tema

El fotógrafo británico Keith Morris es un buen ejemplo de cómo se cumple adecuadamente con un *brief*. Morris fotografió durante un período de cuatro años una serie de músicos entre los cuales se encontraban Marc Bolan, Nick Drake, Janis Joplin, Ian Dury y Dr. Feelgood.

Morris era conocido por su pasión y entrega, su habilidad para expresar la personalidad de cada músico y, sobre todo, por realizar un trabajo de gran calidad, prácticamente sin incidencias. Estudió fotografía en la Guildford Arts School y después consiguió un contrato de prácticas con David Bailey en plena década de los sesenta. En el trabajo documental de Morris se refleja la conciencia del autor sobre el clima social y cultural de la época, tanto en su forma de fotografiar a los músicos como en los entornos elegidos para los retratos.

“Una buena fotografía es la expresión total de lo que uno siente acerca de lo que está fotografiando, en el sentido más profundo, y, a la vez, es la expresión verdadera de lo que uno siente acerca de la vida en su totalidad.”

**Ansel Adams, *Photographers on Photography: A Critical Anthology*, de Nathan Lyons (ed.)**



**Título: Dr Feelgood, Canvey Island**

Fotógrafo: Keith Morris

Keith Morris fue un fotógrafo prolífico y comprometido que retrató a músicos de distintos géneros. Jake Riviera, exdirector de Stiff Record y más tarde manager de Elvis Costello, decía: "Tenía la habilidad de saber exactamente todo sobre cada banda y sabía cómo capturarlo rápidamente".

## El contexto y la fotografía

El contexto determina el modo en que los espectadores interpretan la fotografía. En contextos distintos, la misma imagen tendrá significados diferentes. Todo fotógrafo que trabaja en respuesta a un *brief* debe tener en cuenta el contexto en el que las fotografías se utilizarán y se verán. El contexto se define por: la función de la fotografía, su colocación, su relación con otras imágenes de la misma serie o trabajo, el uso de texto y otros factores externos como la temática, la ubicación geográfica de la fotografía, y la formación cultural y las experiencias que el público aporta a la lectura de la fotografía.

### Distorsión contextual

Encontramos un buen ejemplo de cómo el contexto afecta al significado en lo que sucedió cuando la artista Joy Garnett utilizó un fragmento de una fotografía de Susan Meiselas como base para su cuadro *Molotov Man*. La fotografía original de Meiselas mostraba a un miembro del Frente de Liberación Nacional Sandinista de Nicaragua lanzando un cóctel molotov contra una de las últimas guarniciones de la guardia nacional de Somoza. La fotografía se tomó el 16 de julio de 1979, el día antes de que el dictador Anastasio Somoza Debayle huyera de Nicaragua. Meiselas presentó la fotografía como parte de una extensa serie que muestra muchos aspectos de la situación, relevantes desde un punto de vista político, social, cultural e histórico, para situar la acción del sujeto.

En el cuadro de Garnett, el sujeto aparece como un alborotador cualquiera expresando su ira. Esta recontextualización de la fotografía de Meiselas puede considerarse no solo como irrespetuosa con la trascendencia de la acción e intención del sujeto, sino también una muestra de desprecio hacia lo que fue –para aquellos que participaron en ella– una larga y dura lucha por la justicia.

En *Harpers Magazine* de febrero de 2007 se publicó una conversación entre Garnett y Meiselas sobre lo ocurrido. Para Meiselas “no se puede negar que en la era de lo digital, cada vez más las imágenes se desplazan y descontextualizan con mayor facilidad. La tecnología nos permite hacer muchas cosas, pero esto no significa que debamos hacerlas. De hecho, a mi juicio, si la historia trabaja en contra del contexto, nosotros, como artistas, debemos trabajar con ahínco para reclamar ese contexto. Tenemos una deuda de especificidad no solo entre nosotros, sino con los sujetos de nuestras fotografías, con quienes tenemos un pacto implícito”. Meiselas defiende la integridad del sujeto fotografiado y sus motivaciones, así como lo que podríamos describir como un grado de rigor histórico y de comprensión amplia. Tal como este incidente ilustra, es vital para los fotógrafos reconocer tanto las implicaciones prácticas y éticas del contexto como desarrollar su propio sentido de los límites éticos y su propio código deontológico profesional.



**Título: Sandinistas ante los muros del cuartel general de la guardia nacional de Estelí, 1979**

Fotógrafo: Susan Meiselas

Susan Meiselas declara: "Para mí es importante —ocupa un lugar central en mi trabajo— hacer todo lo posible para respetar la individualidad de las personas que fotografío; todas ellas existen en lugares y momentos específicos. Este era el contexto de esta imagen: la hice en Nicaragua, país gobernado por la familia Somoza desde antes de la II Guerra Mundial. El FSLN, conocido popularmente como los Sandinistas, comenzó su oposición al régimen a principios de

los años sesenta [...]. Tomé esta fotografía el 16 de julio de 1979, el día antes de que Somoza abandonara para siempre Nicaragua. Se trataba de una protesta violenta. De hecho, el hombre está lanzando un cóctel molotov contra una guarnición de la guardia nacional, una de las últimas que seguían siendo fieles a Somoza. Fue un momento importante en la historia de Nicaragua; poco después los sandinistas tomarían el poder".

### El producto final exigido y su destino

Cuando se trata de dar respuesta a un *brief* profesional, es vital establecer el formato del producto final. ¿La imagen final debe ser un archivo digital, una diapositiva en color, una copia fotográfica o presentarse en otro tipo de formato? Si el fotógrafo trabaja para un *brief* personal, parte del proceso consistirá en experimentar con varios formatos para el producto final, desarrollando así el enfoque conceptual.

Una vez establecido el formato, es importante tener una idea clara y exacta de dónde y cómo será utilizada la imagen. Por ejemplo, algunas situaciones requerirán un enfoque que transmita una sensación de tiempo y lugar; imágenes evocadoras que creen una atmósfera. Otras fotografías requerirán que el espectador pueda ver todos los detalles posibles del tema fotografiado, de forma precisa y casi clínica. El uso de texto –que será tratado en el capítulo 6– influirá a su vez, en gran medida, en la lectura de la imagen.

También hay que tener en cuenta cómo se relacionan entre sí las fotografías de una serie. Un fotógrafo puede crear un conjunto de imágenes para transmitir una sensación general del trabajo en el que cada fotografía transmita aspectos específicos de la narración de conjunto. El orden, el tamaño, la forma y la colocación en la página determinan todos ellos el modo en que las fotografías se ven y se leen. La presentación de las fotografías funciona como parte del concepto. Es importante preguntarse si el método de presentación se ajusta a nuestro enfoque conceptual.





### Título: Pavilion Unseen

Fotógrafo: Michael C. Hughes

Mientras fotografiaba de noche el Royal Pavilion (un edificio icónico de la vibrante ciudad británica de Brighton), utilizando solo focos exteriores, a Hughes se le ocurrió fotografiar "a través de los estratos" de edificios famosos. Hughes decidió iluminar con focos colocados en el exterior de los edificios para aludir conceptualmente a la idea de "escenario teatral" a oscuras, sugiriendo la presencia de los moradores de antaño como si fueran actores esperando entre bambalinas. El folleto que acompañaba la exposición refleja el viaje a través del tiempo y el espacio.



## El contexto y la fotografía



“Los fotógrafos deben buscar activamente ideas, actitudes, imágenes e influencias de los mejores fotógrafos de todas las épocas. No se puede aprender si nos aislamos del resto del mundo. Toda la historia de la fotografía es un tesoro gratuito y abierto para la inspiración. Sería masoquista negar su riqueza y utilidad.”

**David Hurn y Bill Jay, *On Being a Photographer***



**Título: Cámaras funerarias familiares**

**Fotógrafo: Mehdi Vosoughnia**

Los retratos de los fallecidos se exponen en las cámaras funerarias de un viejo cementerio de Qazvin, en Irán. Algunas de estas fotografías tienen más de cincuenta años. Vosoughnia fotografió las cámaras funerarias durante 2005 y 2006, y describe así la experiencia: “De nuevo se hallan frente a un fotógrafo. Ahora nadie muere por ellos ni nadie se enamora de ellos. Solo su recuerdo va y viene de vez en cuando. En su momento, acudieron a un estudio fotográfico para eternizar su imagen y, ahora, el fotógrafo ha entrado en su santuario para documentar sus fotografías”.

**El clima cultural y social**

Tan importantes es tener en cuenta el contexto más inmediato de la imagen final y el destino de la fotografía como el contexto cultural y social en el que la imagen final se verá. Por ejemplo, ¿la fotografía hará referencia directa a sucesos del presente o tendrá un significado nuevo u otras dimensiones debido a las creencias locales, acontecimientos actuales o a las experiencias de cada espectador?

Así como es importante apreciar las costumbres locales cuando se visitan lugares nuevos, también es importante tener en cuenta la experiencia y expectativas del público al crear y situar imágenes dentro de una temática y en un lugar geográfico.

En una entrevista realizada por John Tulsa y emitida por BBC Radio 3, Eve Arnold, fotógrafa de la agencia Magnum, hablaba sobre lo que ocurría en sus fotografías a través de los pies de foto; en concreto, en aquellos lugares en los que no hablaba la lengua autóctona y prácticamente no entendía lo que estaba fotografiando: “Después del trabajo, un intérprete me explicaba lo que sucedía [...] Ya que yo no era capaz de juzgar lo que pasaba exactamente, me preguntaba si mis espectadores serían más listos y comprenderían algo más [...]. Ahora la moda es colocar los pies de foto al final del libro y te pasas el rato yendo de la imagen al pie de foto, del pie de foto a la imagen. Pienso que esto es una muestra de arrogancia”.

Esta es la opinión de Arnold y, hasta cierto punto, la lógica que se esconde detrás de su trabajo. Todos los fotógrafos tienen códigos personales deontológicos, así como una visión creativa única, sobre la que ahora hablaremos.



**Título: de la serie The Regency Project**

Fotógrafo: Richard Rowland

"Puesto que anteriormente había trabajado como terapeuta especializado en drogadicción y como trabajador social ayudando a los sin techo, me sentía relativamente cómodo en el entorno en el que hacía las fotografías, y eso fue una ayuda a la hora de tratar con estas personas, a menudo marginadas.

Pude trabajar en un proyecto que reflejaba algunas de mis preocupaciones sociales, aplicando un enfoque documental a la exploración de estos temas. Mi forma de abordar el proyecto consistió en fotografiar a los residentes, los espacios y los objetos abandonados."

# Estudio de caso

Durante más de un cuarto de siglo The Regency House ofreció alojamiento privado para los sin techo del sur de Inglaterra. A principios de la década de 2000, se ganó la reputación de lugar peligroso y sucio. Tanto el edificio, cada vez más mísero y descuidado, como los cincuenta y cinco hombres que habitaban en él cayeron totalmente en el olvido. Los hombres llegaron a la casa por distintos motivos, a menudo con problemas con el alcohol y las drogas, debido a enfermedades mentales o relaciones rotas. Durante años dejaron de recibir asistencia o ayuda y la atmósfera que reinaba en la casa era de desesperación y resignación. El que fuera un edificio espléndido, rematado con aleros ornamentados e impresionantes ventanas en arco, se había convertido en un territorio devastado.

La situación cambió con los planes del Brighton Housing Trust para llevar a cabo una reforma radical. El edificio, que parecía fuera de lugar en la calle en la que se levantaba, iba a ser reformado y los trabajos durarían tres años. El proyecto no solo contemplaba la rehabilitación del edificio, sino también la creación de una red de apoyo y alojamiento para los hombres que utilizaran sus servicios.

En aquel momento, Richard Rowland estaba trabajando para la asociación dedicada a la rehabilitación de las viviendas que había comprado el edificio. Cuando se enteró del estado del edificio y de los planes de reforma, pensó que era un proyecto interesante en el que participar. Consiguió una cita con el director y le presentó un esquema de su propuesta: documentar el proceso de restauración y la vida de los que vivían en el edificio.

### Desvelar una historia social

Rowland explica los motivos por los que decidió trabajar en este proyecto: “En concreto, mi interés se centraba en los aspectos históricos y culturales del edificio. Ya que iba a ser despojado de todo, me interesaba documentar los estratos del inmueble que durante décadas habían permanecido ocultos. Estratos que no solo sacaban a la luz los elementos estructurales, sino que también revelaban algo de su historia social: las vidas de la gente y las referencias culturales habían dejado huellas en el propio tejido del edificio. Había historias incrustadas en él, por ejemplo, una silla vieja, una reproducción de un cuadro manchado de nicotina o una alfombra raída y gastada”.

“A medida que el proyecto se iba desarrollando, cada vez sentía más intensamente la necesidad de fotografiar a los residentes. Aunque estos retratos son una parte pequeña de todo el trabajo, constituyen elementos clave que subrayan la relevancia de este proyecto de rehabilitación en concreto. No se trata de revivir únicamente un antiguo edificio de estilo regencia, sino que el proyecto tiene consecuencias directas en la vida de muchas personas que buscan desesperadamente un ‘hogar’ como este.”

Gracias a su experiencia profesional como terapeuta en casos de drogadicción y como trabajador social con personas sin techo, Rowland supo interactuar de forma adecuada mientras fotografiaba en el edificio y al tener que enfrentarse a los dilemas éticos que planteaba el proyecto. La visión de Rowland del potencial de este proyecto fue fruto de saber combinar su conciencia social y cultural con su forma personal de abordar el lenguaje fotográfico; es decir, que utilizó sus propios recursos personales y profesionales.





### Título: de la serie **The Regency Project**

Fotógrafo: Richard Rowland

Rowland utilizó película Kodak Portra VC 400, una cámara Hasselblad de 6×6 y, casi siempre, iluminación natural con algún golpe de flash directo. Realizó cincuenta y cinco visitas para fotografiar el lugar y a sus habitantes.



# Ejercicios: Examinar la fotografía

---

- ⇒ Reunir en el cuaderno de trabajo una colección de fotografías encontradas que representen varios usos de la imagen fotográfica. Por ejemplo, una fotografía publicitaria, una fotografía de ilustración, etc.
- ⇒ Escribir notas sobre los aspectos clave de cada fotografía.
- ⇒ Reunir algunas fotografías realizadas por fotógrafos cuyo trabajo nos atrae. Colocar las fotografías en algún lugar donde poder verlas habitualmente e intentar identificar esas cualidades inherentes que nos resultan atractivas.
- ⇒ Recopilar un conjunto de fotografías de nuestra colección personal o del “álbum de familia”. Contemplar las fotografías y reflexionar sobre sus elementos clave según la respuesta que nos provocan o la relación que tengamos con ellas.
- ⇒ Reflexionar sobre cómo los aspectos temáticos y geográficos pueden influir en la creación y colocación de las imágenes. Hay que pensar en varios escenarios posibles y en cómo los podríamos incorporar a nuestro trabajo si fuera necesario.
- ⇒ Intentar presentar una fotografía de distintas maneras y ver cómo se puede utilizar en diferentes contextos.
- ⇒ Visitar exposiciones y examinar la presentación de las fotografías. ¿El tamaño, la forma y la secuencia determinan nuestra respuesta?

# Resumen

- ⇒ Hemos repasado brevemente los conceptos de verdad y realidad en relación con la fotografía.
- ⇒ Hemos aprendido que las fotografías, de muchas maneras y a muchos niveles, son creaciones construidas.
- ⇒ La función de la fotografía determinará el enfoque fotográfico.
- ⇒ El contexto en el que se ve la fotografía influye en gran medida en su interpretación.
- ⇒ La propia terminología fotográfica es también materia de debate, ya que las connotaciones implícitas a menudo hacen referencia a nociones de verdad y autenticidad.
- ⇒ Observando el enfoque y el trabajo de determinados fotógrafos, vemos que, si bien es importante implicarse y estar al tanto de los debates teóricos actuales, cada fotógrafo aporta su enfoque propio y único a la práctica profesional.
- ⇒ Profundizaremos en este “enfoque único” del fotógrafo en el próximo capítulo ya que vamos a seguir hablando del uso de la fotografía para explorar los intereses de cada uno y comunicar las ideas.





# El tema



**Título:** de la serie **Retratos de caballos**

**Fotógrafo:** Maria Short

Cuando el espectador ve al sujeto fotografiado mirando directamente al objetivo, se establece una relación basada en la mirada entre ambos.

**Un aspecto crucial del lenguaje visual es la elección del tema y la forma de fotografiarlo. El tema es lo que el espectador “verá”. Por lo tanto, transmitirá una información o planteará toda una gama de interpretaciones, implícitas en el propio tema, en la comprensión que de él tendrá el espectador y en las representaciones ya existentes del mismo. El reconocimiento de estos tres tipos de relación entre el tema, la fotografía y el espectador determinará el modo en que la fotografía se realice y se presente.**

# 2

## La elección del tema

En su ensayo “El instante decisivo”, el fotógrafo francés de Magnum Henri Cartier-Bresson declara: “Viviendo es como nos descubrimos, a la vez que descubrimos el mundo exterior; este mundo nos da forma, pero también podemos actuar sobre él. Debe establecerse un equilibrio entre esos dos mundos, el interior y el exterior que, en un diálogo constante, forman uno solo, y ese es el mundo que debemos comunicar”.

Para ser fotógrafo, es necesario sentir pasión por comunicar “algo”, ya que esto es lo que determinará cada elección que hagamos relacionada con nuestro trabajo. Para ser fotógrafo, también es necesario interesarse por el mundo que nos rodea; interesarse por cosas que están más allá de la fotografía. La sustancia del trabajo es el compromiso con el tema, ya que es esto lo que aparecerá en las fotografías. Este compromiso es el que les dará vida; es la forma de “personalizar” el trabajo. Si se tiene claro por qué se fotografía un determinado tema, entonces será posible elegir *cómo* fotografiarlo, y a su vez esto debería ayudar al espectador a interpretar la fotografía



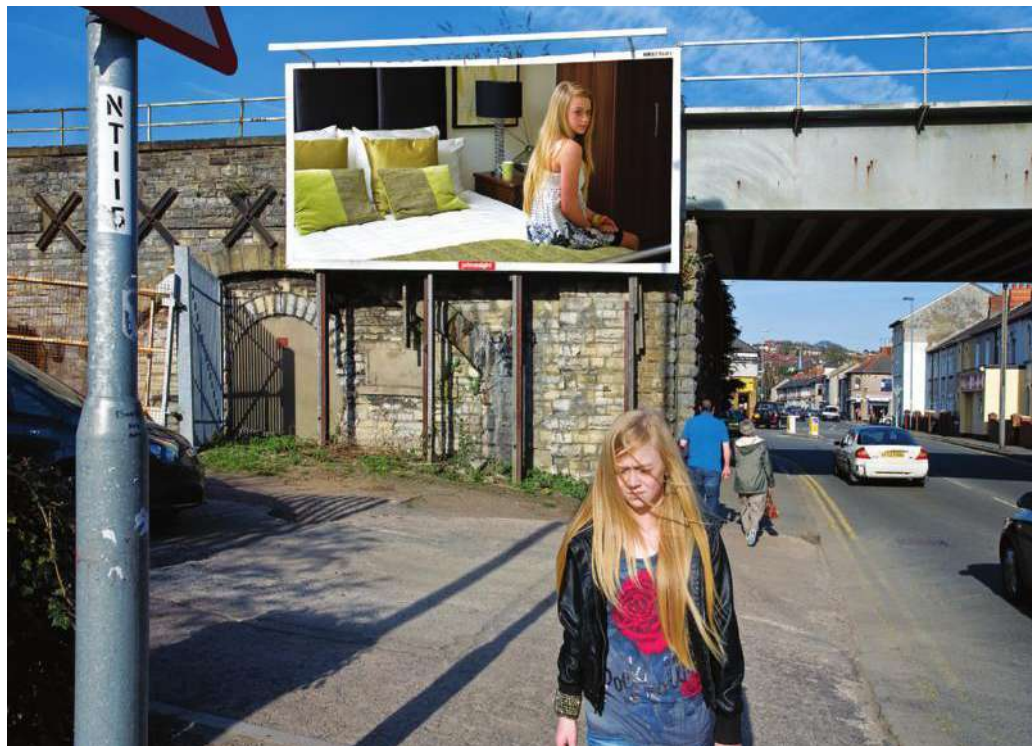
### **Título: de la serie Infancias construidas**

**Fotógrafo: Charley Murrell**

Charley Murrell explica cómo su proyecto Infancias construidas explora el impacto de las imágenes que envuelven la vida cotidiana de los niños: “Las imágenes de la publicidad, de las revistas, de la televisión, de Internet y de cualquier otro medio de comunicación, los juguetes y algunos productos de alimentación tienen un impacto importante en el modo en que los niños se ven a sí mismos. Los niños buscan verse reflejados en esta multitud de imágenes y, en parte, construyen su propio sentido de identidad a partir de dichas imágenes. Mi proyecto explora estas infancias construidas utilizando distintos soportes mediáticos para representar esas identidades ‘ideales’ de los niños en relación con su realidad”.

### **Comunicar una intención: cuestiones clave**

- ¿Es necesario fotografiar realmente el tema en sí? ¿Es posible comunicar nuestra intención haciendo referencia a él, insinuándolo o fotografiando lo que le rodea?
- Si fotografiamos el propio tema, tenemos que plantearnos la importancia del lugar, el momento del día, la calidad de la luz, el equipo y los materiales que vamos a utilizar en relación con el concepto que queremos transmitir.
- Es necesario preguntarse qué necesitamos o queremos mostrar al espectador y compartir con él, además de cómo vamos a hacerlo.





El concepto está directamente relacionado con el *porqué* de fotografiar un determinado tema. El concepto une el tema con el contexto, ahí está el *porqué* de fotografiar y el *modo* en que lo hacemos. Hasta cierto punto el concepto constituye la razón o la intención de cada uno.

Una de las cuestiones más importantes que debemos tener en cuenta es: ¿por qué una fotografía? ¿Por qué no presentar directamente el objeto, o un cuadro, una escultura, palabras o cualquier otra forma de representación? Al nivel más básico –por ejemplo, una fotografía de una propiedad en venta– la respuesta podría ser “porque físicamente es imposible transportar el objeto mismo”.

Otras veces, la respuesta puede que no sea tan sencilla. Entonces es aconsejable reflexionar sobre el papel que desempeña la fotografía al influir en el modo en que el público percibe el objeto, sencillamente porque ha sido fotografiado. La decisión de tomar una fotografía supone involucrarse con toda una gama de referencias e implicaciones que el público aportará a su lectura.

Por este motivo es importante comprender cómo el contexto da forma a la interpretación, no solo en relación con el sujeto o tema fotografiado y con el enfoque conceptual, sino también con la fotografía. Tras reflexionar sobre por qué fotografiamos un tema, en lugar de escribir sobre él o pintarlo, el siguiente paso será considerar cuál es nuestra intención. ¿Qué queremos decir?



**Título: de la serie China Between  
Reunión del equipo de un  
restaurante para una charla  
motivacional y ¿Qué hora es ahí?  
(Xiamen 2007)**

Fotógrafo: Polly Braden

China Between es un ensayo fotográfico sobre la moderna cultura urbana en la China contemporánea. David Company, escritor y comisario, describe así el trabajo de Polly Braden: “Lo que Braden intentaba descubrir, sin siquiera saberlo durante bastante tiempo, era una forma de observar, fotografiar y editar que pudiera expresar la compleja relación que se produce en las prósperas ciudades chinas entre la vida cotidiana y las grandes transformaciones que han tenido lugar en ellas”.

### Un punto de vista personal

Las creencias de cada uno, su integridad, su intuición, sus cualidades personales y sus habilidades técnicas influirán en la lógica y el concepto del trabajo –en el qué, el cómo y el porqué se fotografía–. Estas características personales son elementos esenciales del proceso de realización de la imagen. La fotógrafa estadounidense de Magnum Eve Arnold constituye un buen ejemplo de cómo los puntos de vista personales, la personalidad e incluso la subjetividad pueden desembocar en una fotografía profunda y reveladora. En una entrevista con Mark Irvine, Arnold contesta una pregunta sobre las motivaciones políticas del fotógrafo, explicando su intención al fotografiar los temas elegidos:

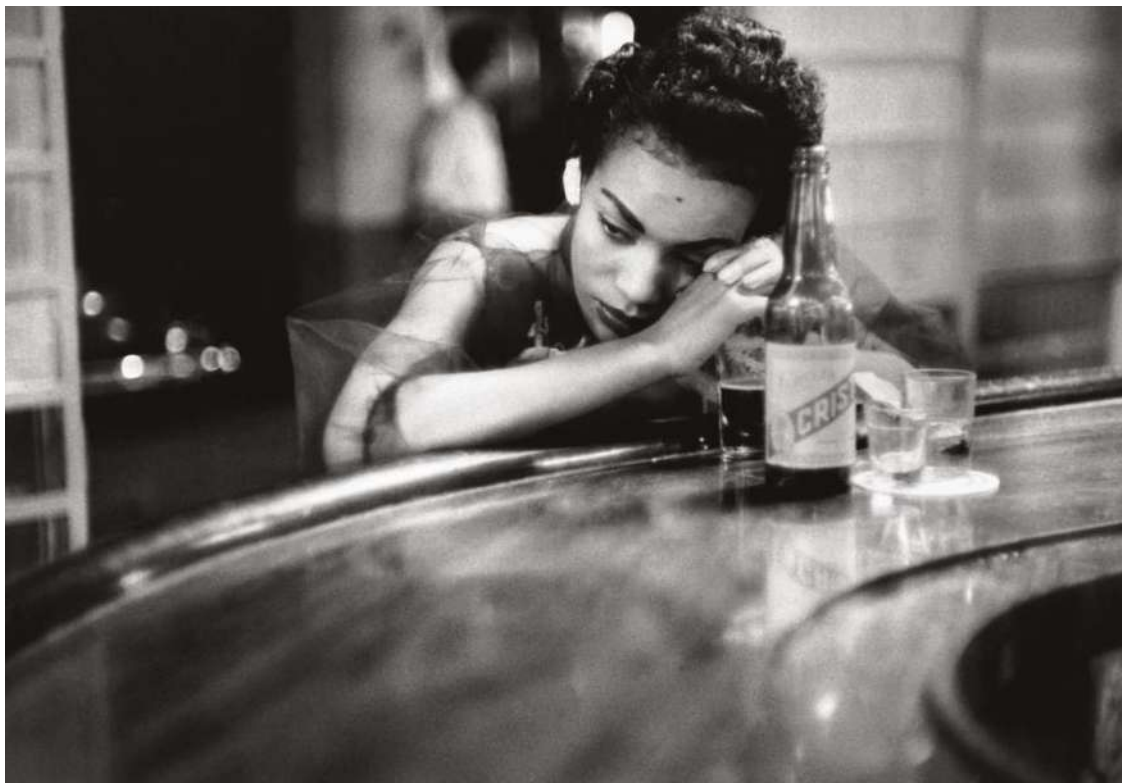
“Algunas veces, me he propuesto mostrar a las personas tal como son; como por ejemplo a Joe McCarthy, que durante años extorsionó al país y arruinó la vida de mucha gente”. Arnold sigue recalcando la influencia inevitable que ejerce sobre nosotros la sociedad en su conjunto: “Todos somos agentes políticos. ¿Cómo es posible divorciarse del sistema en que vivimos? Tenemos sentimientos, no se trata solo del silbido del viento en nuestros oídos”.

Arnold sabe que, en el caso concreto de Joseph McCarthy, político estadounidense muy controvertido, su propia actitud hacia el sujeto influyó su manera de fotografiarlo. Arnold explica que los fotógrafos pueden desarrollar una interpretación del tema más llena de significado a través de la proximidad física, la comprensión profunda y la implicación personal. Cuando le preguntan sobre la fotografía de los *paparazzi* realizada con teleobjetivo, contesta simplemente que: “Lo que hacen no tiene nada que ver con la intuición, no considero que sea fotografía porque se limitan a realizar un registro. Es muy distinto cuando se trabaja con alguien”.

### La comprensión del tema

Elliott Erwitt, fotógrafo miembro de Magnum, explica cómo Eve Arnold traduce estas creencias y su propio carácter en su modo de trabajar y en las fotografías resultantes: “Eve logra presenciar situaciones que para otros están vedadas. No es nada agresiva, es una persona amable, cercana, nada amenazadora. Todas cualidades extraordinarias para conseguir fotografías que otros no logran”.

Eve Arnold utilizaba sus habilidades sociales para conseguir una comprensión profunda de las personas y los temas que elegía y era capaz de utilizar ese conocimiento para desarrollar un concepto para cada tema. La comprensión clara del concepto, la lógica para cada obra, determina muchas de las decisiones que toma el fotógrafo, antes, durante y después de la toma fotográfica. El enfoque conceptual es la esencia del proceso y de la fotografía. La relación entre el concepto y el tema es la base de todo lo que hace el fotógrafo, desde determinar decisiones sutiles sobre el tema, los materiales y la composición, hasta la presentación final.



**Título: Cuba. La Habana. Chica de alterne en un burdel del barrio chino. 1954**

Fotógrafo: Eve Arnold

El día después de cumplir 98 años, durante la ceremonia de entrega de premios en Cannes, el 22 de abril de 2010, Eve Arnold recibió un galardón por toda su carrera en los Sony World Photography Awards. La baronesa Helena Kennedy dijo: "Eve siempre creó verdaderas relaciones de confianza con las personas que fotografió y creo que por eso pudo capturar cualidades de esas personas que para otros pasaron inadvertidas".



Después de haber reflexionado sobre el tema y el concepto, el siguiente paso es seleccionar el equipo y los materiales adecuados para realizar el proyecto. El equipo y los materiales que se utilizarán determinarán, claro está, la apariencia de la imagen resultante.

Sin embargo, es importante recordar que la respuesta del espectador no dependerá únicamente de la manera en que se han utilizado los materiales, sino también de sus propias expectativas. El fotógrafo, por supuesto, puede aceptar el reto de esas expectativas o bien subvertirlas, pero es importante que reconozca esas ideas preconcebidas para tratarlas adecuadamente.

La ejecución técnica es vital como base del enfoque conceptual y para la lectura que haga el espectador de la imagen. Observaremos el trabajo de distintos fotógrafos y analizaremos cómo la elección del formato, el tipo de película y la presentación determinan la lectura que hacemos de las imágenes. De forma similar, reflexionaremos sobre la gama tonal y la definición de los detalles en relación con la lectura de la imagen. ¿La lectura de la imagen se vería alterada si la fotografía tuviera más o menos grano o si fuera en color en lugar de en blanco y negro?

### La presencia de la cámara

Hay que ser consciente de cómo afectan los distintos formatos de cámara a la relación del fotógrafo con el tema durante el proceso de realización de las imágenes.

- Uso de una cámara de 35 mm o encuadre a través del visor.
- Uso de una cámara de medio formato o encuadre a través de un prisma.
- Uso de una cámara de medio formato sujetándola a la altura de la cintura, mirando hacia abajo para enfocar y de nuevo hacia el sujeto, estableciendo un contacto visual directo.
- Uso de un trípode y quizá también de un cable disparador.
- Uso de una cámara de gran formato que implica tiempo para preparar la imagen.
- Detenerse para cargar la película.
- Detenerse para comprobar las imágenes digitales.





**Título: de la serie Pickled**

Fotógrafo: Olena Slyesarenko

Olena Slyesarenko fotografió a sus modelos debajo del agua. Interesada por la ambigüedad, Slyesarenko hizo todo lo posible para que el espectador no notara el agua. Al mismo tiempo, el agua le sirvió para disminuir el control que sus modelos podían ejercer sobre las imágenes resultantes.

Slyesarenko observó cómo, a pesar de experimentar dolor e incluso pánico, sus modelos luchaban por seguir manteniendo la compostura y controlar su apariencia en la medida de lo posible, conscientes de que su "imagen" iba a ser registrada en una fotografía.





### Título: de la serie **The Red River**

Fotógrafo: **Jem Southam**

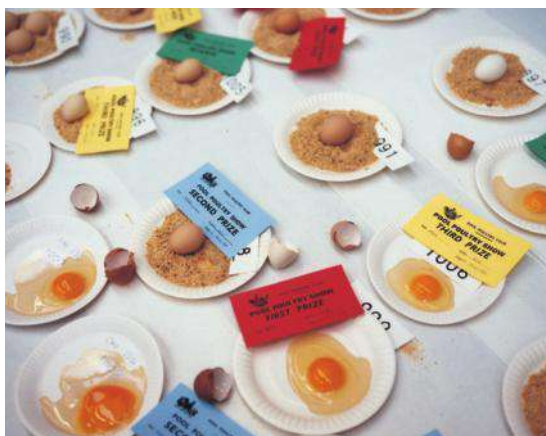
Southam fotografió la serie *The Red River* entre 1982 y 1987. El proyecto consistió en seguir el curso de un riachuelo teñido de rojo, debido a unos trabajos de minería, desde su nacimiento en West Cornwall, Reino Unido, hasta el mar. La serie constituye un viaje a través de un paisaje modelado por la minería del cobre y del estaño, la horticultura y el turismo, y transmite la historia y el legado de esas culturas que han dado forma al territorio. Southam visitó frecuentemente los lugares, de modo que su conocimiento y conexión con el tema, junto con un uso adecuado de la técnica fotográfica, consiguen comunicar de forma articulada y poética.

### El formato de la cámara: cuestiones clave

La elección del equipo adecuado y el desarrollo de un estilo personal son aspectos intrínsecos del modo único de trabajar de cada fotógrafo. Influyen en las imágenes resultantes y determinan su lenguaje visual. Algunas cuestiones clave que todo fotógrafo debe considerar en el momento de elegir su equipo son:

- ¿Qué formato de cámara será el más adecuado para el concepto que perseguimos: una cámara *vintage*, una de 35 mm, una de medio formato o una de gran formato?
- ¿Qué tipo de calidad de imagen reflejará e interpretará mejor nuestra intención? Por ejemplo, ¿es importante conseguir una gran definición de los detalles?
- ¿Qué forma deben tener las imágenes: cuadrada o rectangular?
- ¿Será necesario corregir las líneas convergentes (por ejemplo, en fotografía de arquitectura)?
- ¿Es necesario ser rápido y moverse? Si es así, quizá una cámara de placas de gran formato no sea lo más adecuado debido a su peso.
- ¿Qué medidas deberán tener las copias finales? ¿O las imágenes se presentarán proyectadas en una pantalla?
- ¿Hacemos referencia a un estilo o género fotográfico establecido?
- ¿Qué será más adecuado para el producto final que deseamos: película o soporte digital?
- ¿Cuál es la apariencia o el tono general que queremos conseguir en las imágenes finales? ¿Y cómo y cuándo se verán?
- ¿Necesitamos comunicarnos constantemente con nuestro sujeto o con otros de su entorno? Si es así, tendremos que desarrollar un método para trabajar con nuestro equipo que nos facilite esa comunicación.

## El equipo y los materiales



"En conjunto, mis intenciones artísticas van dirigidas a realizar una obra que explore cómo nuestra historia, nuestra memoria y nuestros sistemas de conocimiento se conjugan para influir en nuestras respuestas ante los lugares que habitamos, visitamos, creamos o con los que soñamos. Eso es lo que pretendo. Sin embargo, soy una persona compulsiva y trabajo porque eso es lo que quiero hacer. Las fotografías son el resultado de mi necesidad de conseguir una obra que haga reflexionar y a la vez sea lo más amena posible."

**Jem Southam, fotógrafo británico**



### Título: de la serie **The Red River**

Fotógrafo: **Jem Southam**

Jem Southam explica algunas de las decisiones técnicas que han influido en su trabajo: "Compré una cámara de gran formato MPP 5"x4" en 1975 y empecé a trabajar en color. Sin embargo, los resultados no me gustaron. Estaban demasiado saturados y no se correspondían con lo que quería hacer. Así que lo dejé y me pasé los seis años siguientes trabajando con la misma cámara, en blanco y negro. El trabajo de los Becher me influyó mucho y realicé fotografías de paisajes arquitectónicos". Southam cuenta que gracias a Paul Graham, que le mostró algunos trabajos de William Eggleston, se dio cuenta de que existían materiales que le permitirían trabajar en color tal como él quería. Volvió a pasarse al color y, desde entonces, no ha vuelto a hacer fotografías en blanco y negro.

### Consideraciones técnicas

Las consideraciones técnicas, como el tipo de película o la sensibilidad, en relación con la intención y el producto final son factores importantes en el proceso de realización de la imagen. Antes de tomar estas decisiones, es aconsejable preguntarse si deseamos decantarnos por una gama tonal particular, si queremos imágenes con grano o ruido y si pensamos corregir o manipular la imagen durante la posproducción. Para decidir sobre su calidad es especialmente importante saber cómo y dónde se verá la imagen.

Aspectos técnicos que hay que tener en cuenta para reforzar el concepto de la obra:

- ¿Color o blanco y negro?
- ¿Digital o película?
- ¿Copia en papel o diapositiva?
- ¿Sensibilidad de la película y grano?
- ¿Luz natural o flash?
- ¿Cámara de 35 mm, de medio formato o de gran formato?
- ¿Fotografía sin cámara?
- ¿Fotografía impresa o proyectada en pantalla?
- ¿Tipo de papel?
- ¿Procedimiento de impresión?

A menudo, los fotógrafos tienen que ocuparse de factores externos como retrasos en el transporte, condiciones meteorológicas y otras personas. Cualquiera de estos elementos puede cambiar completamente la naturaleza de la toma fotográfica. Aquí es cuando el fotógrafo debe reaccionar con rapidez; debe demostrar su creatividad y su habilidad en las relaciones interpersonales. La clave está en no perder de vista la intención conceptual y en buscar nuevos caminos para visualizarla.

También es aconsejable tener en cuenta que el sujeto, o las personas del entorno, tienen sus propias expectativas sobre cómo deben comportarse el fotógrafo y él mismo. Por ejemplo, tal vez crean que tendrán que posar ante la cámara de una cierta manera o esperan que se realicen muchos disparos rápidamente. A veces esto puede resultar un poco molesto, pero es importante encontrar una forma de trabajar que sea lo más armoniosa posible; discutir esas expectativas durante la fase preparatoria facilitará las cosas.

### Encontrar una pasión común

Un ejemplo de la influencia de un factor externo en el proyecto lo encontramos en la serie Salam, de Seba Kurtis (véase la siguiente doble página). Kurtis describe así la realización de Salam: “Fui a fotografiar al norte de África, donde los traficantes de personas crean rutas nuevas para introducir ilegalmente a los emigrantes en Italia, Grecia y demás países. Después de transcurridos dos días, mi contacto me dio una navaja para defenderme y desapareció. No hablo árabe y mi cámara de 5×4 y yo no éramos bien recibidos en muchos lugares; sentí mucha tensión, incluso con la gente corriente con la que me cruzaba en las calles, algunos incluso intentaron físicamente impedir que fotografiara”.

Durante su viaje, Kurtis se sintió fascinado por los estudios fotográficos que encontró en los pueblos. En dichos estudios era muy bien recibido y pudo disfrutar de conversaciones entusiastas y apasionadas sobre fotografía. Así pues, empezó a visitar el estudio fotográfico de cada pueblo, mientras esperaba el permiso para acceder a algún lugar determinado o localizar a alguno de sus contactos. Así describe la experiencia: “Encontré consuelo en los estudios fotográficos locales, donde tanto yo como mi cámara éramos bien recibidos, con respeto, gracias a la pasión común que nos unía, el lenguaje de la fotografía. En su lucha por resistir a la globalización había algo hermoso e ingenuo; estaban dispuestos a vender en su local helados y productos para el pelo con tal de alimentar sus sueños. De forma inesperada, este proyecto cobró vida en estos lugares en los que el tiempo parecía haberse detenido, pero los corazones permanecían abiertos”.

## La influencia de los antecedentes personales

Es importante recordar que Kurtis nació en Argentina en 1974 y creció en Buenos Aires durante la dictadura. Estudió periodismo y fue activista político. En 2001, Argentina sufrió una crisis política y económica. Kurtis emigró a Europa y permaneció en España de forma ilegal durante más de cinco años. Por lo tanto, es acertado establecer lazos entre sus experiencias vitales y la forma en la que aborda y desarrolla su trabajo fotográfico. En su trabajo más reciente, *The Promised Land*, encargo que recibió al recibir el premio Vauxhall Photography, ha realizado una serie de retratos que pretenden capturar la esencia de los británicos en la actualidad; tanto si son personas nacidas y crecidas en el Reino Unido como residentes de segunda generación o inmigrantes ilegales.

## La información oculta

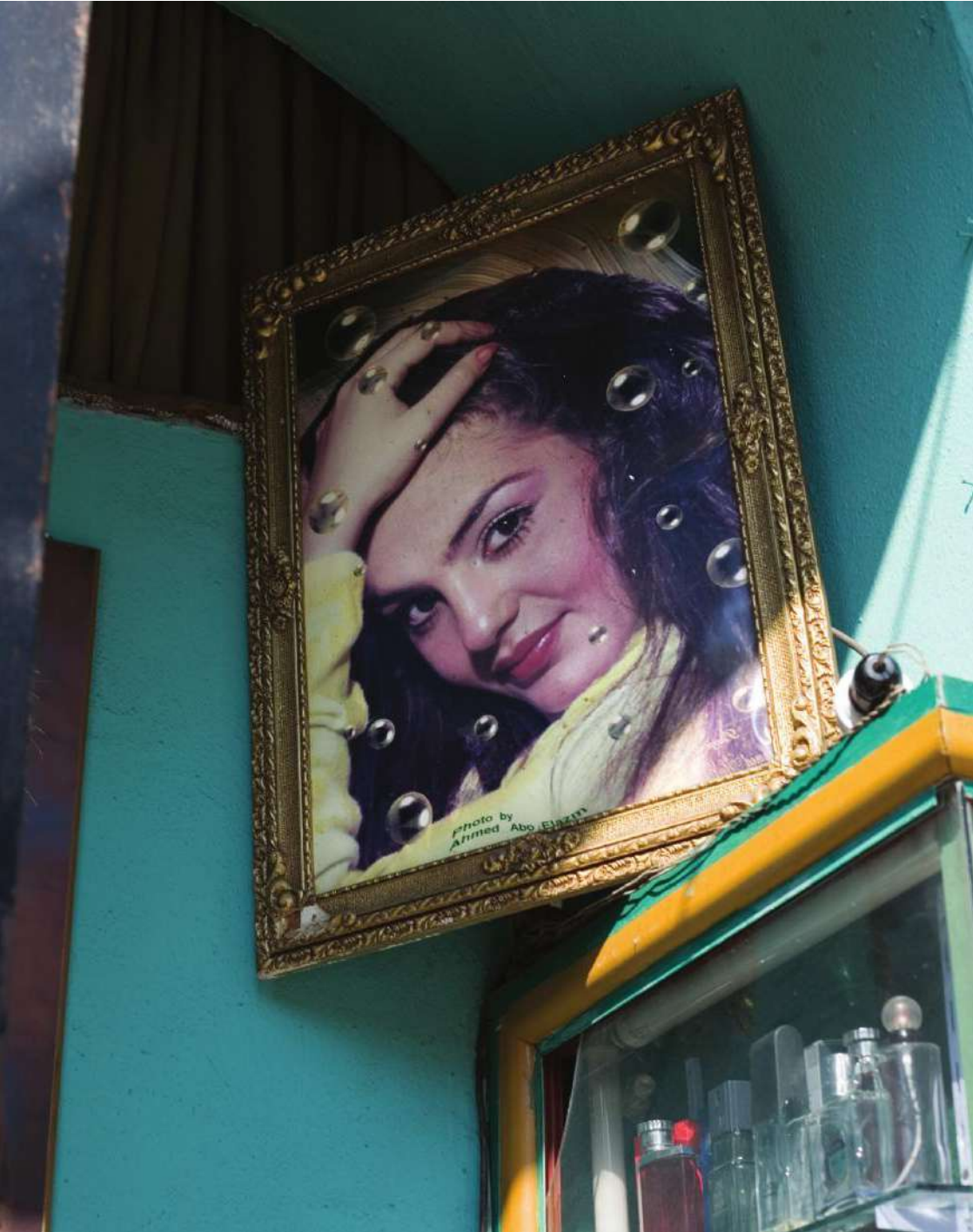
Al fotografiar un determinado tema, debemos analizar la experiencia tridimensional, haciendo una lista de aquellos elementos que contribuirán a crear esa atmósfera que queremos captar, pero que no será visible en la imagen; hay que reflexionar sobre cómo dichos elementos impactan en el “silencio” de la fotografía y si hay algún modo para visualizarlos y así incluirlos o evocarlos. Por ejemplo:

- Ruido de fondo: música, sonidos de la calle, el canto de los pájaros, el ruido de un tractor, el sonido de los cascos de un caballo.
- Olores: café, hierba, mar, flores, un olor desagradable.
- Temperatura y clima: calor, humedad, viento, frío.
- El acento y los dialectos de las personas.

“Hay algo que la fotografía debe contener; la humanidad del momento. Este tipo de fotografía es realismo. Pero el realismo no es suficiente, debe existir una visión y, juntos, ambos pueden desembocar en una buena fotografía. Es difícil describir esa línea sutil en la que acaba la materia y empieza el espíritu.”

**Robert Frank, *World History of Photography* de Naomi Rosenblum**







### Título: de la serie Salam

Fotógrafo: Seba Kurtis

Seba Kurtis viajó al norte de África y, aunque encontró muchas dificultades y hostilidad para acceder al tema que deseaba fotografiar, llegó deambulando a un estudio fotográfico que parecía salido de un gabinete de curiosidades. Allí fue bien recibido y el hecho de compartir con el dueño su pasión por la fotografía, le permitió establecer con él una relación positiva. A partir de entonces, Kurtis empezó a visitar todos los estudios fotográficos de las ciudades y pueblos que encontró en su camino.





### Lugar y tiempo

La naturaleza del *brief* determinará si solo habrá una oportunidad para realizar las fotografías o si, por el contrario, se dispondrá de un período de tiempo amplio para tomarlas. Las condiciones lumínicas, y su uso más adecuado, tienen que ser examinadas durante la investigación y preparación del proyecto. En algunos casos, la imagen depende de las condiciones meteorológicas y requiere una luz específica en un momento determinado del día. Esto supone un cierto grado de flexibilidad y paciencia: esperar a que el cielo se nuble o se despeje, o esperar a que amanezca o anochezca.

En el artículo “A View of a Private World”, Alex Novak habla de la experiencia de Sonja Bullaty cuando trabajó de ayudante del fotógrafo checo Josef Sudek: “Su sentido de la luz se convirtió en algo crucial y, a menudo, dejaba pasar un año o más para captar la situación lumínica exacta que había planificado [...]. Solíamos colocar el trípode y la cámara, nos sentábamos en el suelo y empezábamos a charlar. De repente, Sudek se levantaba como un relámpago. Un rayo de sol había penetrado en la oscuridad y ambos nos poníamos a sacudir trapos para que el polvo revoloteara y así conseguir ‘ver la luz’, como decía Sudek. Naturalmente, él sabía de antemano que el sol llegaba hasta allí dos o tres veces al año y había estado esperando ese momento”.



### Preparación y flexibilidad

Este ejemplo ilustra perfectamente la importancia de conocer el tema y de estar preparado para captar las condiciones de iluminación adecuadas. A la inversa, del mismo modo que es importante estar preparado y en el lugar adecuado en el momento correcto, también lo es ser flexible con cómo nuestro objetivo puede manifestarse visualmente. Si somos demasiado rígidos en nuestro enfoque y nos pasamos horas y horas esperando que se produzca la imagen exacta, es posible que dejemos pasar cientos de imágenes posibles. Por lo tanto, es importante estar abierto respecto al tema, buscando otras composiciones y dinámicas posibles.



#### Título: Summer's Bounty

Fotógrafo: Ray Fowler

Ray Fowler conoce bien este rincón del territorio y ha observado durante años los cambios en el paisaje según las estaciones. Gracias a ello, fue capaz de prever las condiciones estacionales y, así, pudo buscar el equipo y los materiales adecuados para captar la escena en ese preciso momento del día. Fowler utilizó una cámara Hasselblad Xpan, con un objetivo de 45 mm y película Velvia para maximizar el barrido del paisaje, el cielo y los colores, consciente de que intentar condensar el paisaje a través del objetivo de la cámara puede resultar decepcionante en comparación con la alegría de experimentar directamente el paisaje en tres dimensiones. De ahí que decidiera utilizar un formato panorámico. Su conocimiento del lugar y del equipo se puede equiparar a la investigación del tema y a la aplicación de la técnica adecuada para producir la imagen que tenía en mente.

## Estudio de caso: Exmilitares sin hogar – Stuart Griffiths



**Título: de la serie Exmilitares sin hogar**

**Fotógrafo: Stuart Griffiths**

Griffiths utilizó una cámara Leica y película Kodak para fotografiar a los residentes de un albergue para exmilitares.

# Estudio de caso

En 1988, a la edad de 16 años, Stuart Griffiths se alistó en el Regimiento de Paracaidistas. Lo hizo para evitar lo que él describe como la “vida insulsa” de Warrington, Reino Unido, su ciudad natal. Tras cinco años de servicio, Griffiths se dio cuenta de que como más había disfrutado durante su carrera militar había sido haciendo de fotógrafo de su unidad. Así pues, Griffiths decidió abandonar el Regimiento de Paracaidistas y dedicarse profesionalmente a la fotografía.

En 1997, cuatro años después de dejar el ejército, Griffiths se graduó en fotografía editorial. Decidió continuar trabajando en proyectos que él mismo elegía, explorando los conflictos militares en Albania, los ejércitos privados en Bagdad y la guerra civil en Congo. Tal como Griffiths cuenta, eran proyectos peligrosos: “En el viaje a Kinshasa comprobé que no estaba preparado para aquello, ni emocional ni mentalmente. Me vi rodeado de multitudes que me abucheaban, presencié ejecuciones simuladas, sufrí intimidaciones y abusos. Acabé en una cárcel congoleña”. Sin embargo, su firme convicción de que su vida, su voz y sus opiniones eran relevantes y valiosas hizo que siguiera trabajando. En concreto, Griffiths quería transmitir un aspecto de la realidad de la vida militar. Quería crear empatía con los retos a los que se enfrentan los exsoldados y al mismo tiempo comprenderlos.

La financiación de estos proyectos supuso una gran inversión y, en 2000, Griffiths se encontró en la calle, trabajando como *paparazzi* en Londres para sobrevivir. Mientras buscaba un lugar para vivir, descubrió un albergue para exmilitares. Allí se encontró con un grupo de hombres que compartían su situación. Griffiths empezó a fotografiar a exmilitares sin hogar y este trabajo fue publicado en el periódico británico de tirada nacional *The Guardian*, en mayo de 2005.

## Influencias

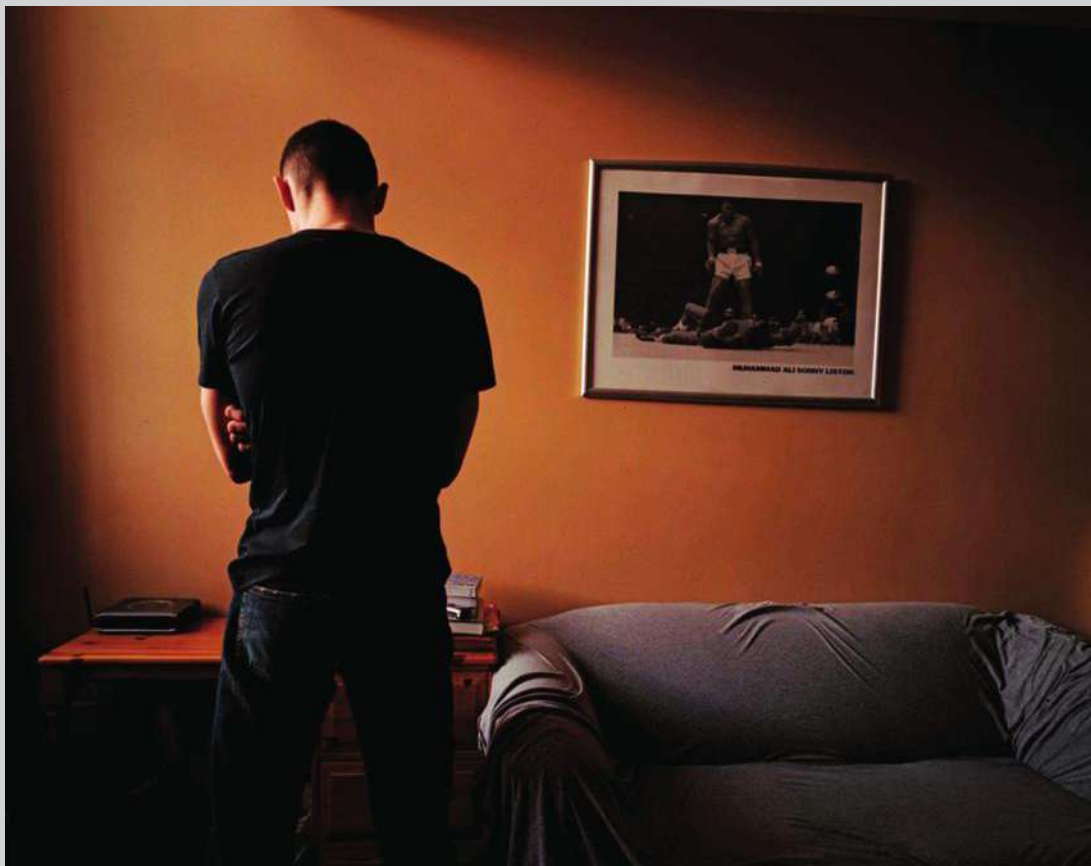
Al hablar de sus influencias, Griffiths hace hincapié en la importancia de tener alguna conexión con el tema o sentir pasión por él: “Cuando era adolescente empecé a mirar fotografías. Uno de los primeros libros que compré fue *Skinhead* (1982), de Nick Knight, porque yo mismo era un *skinhead* y quería conocer más en profundidad esa forma de vida”.

“Más tarde, mientras estudiaba, me influyó el libro de Paul Graham *Troubled Land* (1987). Había fotografiado algunas de las zonas que yo había patrullado siendo soldado y lo que a mí me resultaba interesante era que sus fotografías eran sutiles: en sus fotos solo se sugería el conflicto que tenía lugar en el Ulster.”

“El libro de Philip Jones Griffiths *Vietnam Inc.* (1971) me sirvió de estímulo. La primera vez que vi su trabajo, me conmovió cómo se había implicado en el tema y descubrir que el libro estaba hecho desde la perspectiva de los vietnamitas [...]. Conocí a Philip Jones Griffiths un año antes de que falleciera. Para mí fue como un mentor, me animaba a que siguiera adelante con mi trabajo sobre los veteranos. También compartíamos un desprecio similar hacia la posición controlada que ocupa un fotógrafo ‘incrustado’ [integrado en una unidad operativa], posición que actualmente se ha convertido en la norma del reportaje. También me inspiré en el compromiso de Chris Steele-Perkins, reflejado en sus trabajos sobre zonas de exclusión social, como en *The Ted's* (1979).”

“Luego empecé a interesarme por la obra de los fotógrafos estadounidenses: William Eggleston, Stephen Shore, Lee Friedlander, Diane Arbus, Nan Goldin. Fueron una gran inspiración para mí porque fotografiaban lo que les rodeaba, incluso situaciones corrientes; se trataba de la documentación de sus propios viajes personales y esto tuvo un gran impacto en mi forma de mirar las cosas que me rodean. En mi práctica busco fotografiar ese mismo punto de vista subjetivo y autobiográfico.”

La historia de Griffiths y su trabajo fotográfico han sido documentados en la película *Isolation* (2009).



**Título: de la serie Exmilitares  
sin hogar**

Fotógrafo: Stuart Griffiths

Griffiths quiere crear un sentido de empatía y comprensión hacia la situación con la que se enfrentan los exsoldados.



# Ejercicios: Centrarse en el tema

⇒ Confecciona una lista de las actividades que te gustan, de los entornos que prefieres y anota si los disfrutas en compañía de otras personas o a solas. Esto servirá para dar forma a la lista del “proceso”. Quizá indique una cierta aptitud para trabajar en determinados entornos, en ciertas condiciones. A continuación, haz una lista de “cosas” que la gente asocia contigo, por ejemplo gatos, perros, música, teatro o ropa. Así obtendremos una lista de “temas”. Finalmente, haz una lista de las cosas que te interesan. Por ejemplo, cuando ves la televisión o películas, cuando escuchas las noticias o las lees, ¿qué tipo de historias te atraen? Esto puede servir para dar forma tanto a la lista del “proceso” como a la del “tema”.

A partir de estas listas, identificaremos aquellos elementos que pueden trasladarse al proceso fotográfico y aquellos que pueden trasladarse al tema.

Ahora, nos fijaremos en la lista de temas y nos preguntaremos si es visual. Elegiremos un elemento de la lista “tema” y otro de la lista “proceso”. Veremos si podemos combinarlos y fotografiar el tema elegido utilizando el proceso elegido. Esto nos ayudará a aclarar cuáles son nuestros puntos fuertes y quizá nos permita ver cuáles son nuestros intereses y motivaciones reales.

⇒ Ahora observaremos la obra de otros fotógrafos. ¿Qué es lo que nos atrae tanto desde un punto de vista visual como técnico y conceptual? Elegiremos a un fotógrafo o un tipo de enfoque y nos impondremos un *brief* al que tendremos que dar respuesta utilizando una técnica o un concepto similar. El *brief* debe ser conciso y marcar un tiempo. Algunas maneras útiles para identificar el tipo de trabajo que nos resulta atractivo son: fotografiar las diez cosas favoritas que poseemos, fotografiar un recorrido que hagamos habitualmente o fotografiar un mismo lugar durante un período de tiempo establecido.

# Resumen

- ⇒ Hemos explorado la fuente de ideas y la lógica o concepto que dirige el trabajo de los fotógrafos.
- ⇒ Hemos hecho hincapié en la importancia que tiene que el fotógrafo sienta pasión por el tema fotografiado y respeto hacia las personas retratadas, al tiempo que aporta sus cualidades personales y habilidades al proceso.
- ⇒ El proceso de realización de las imágenes no está divorciado de la experiencia vital y de la ideología personal del fotógrafo; a veces es su manifestación creativa.
- ⇒ Al reconocer estos aspectos significativos, aceptamos que el desarrollo profesional del fotógrafo es un proceso bidireccional entre la creatividad y el afianzamiento una ética y unas creencias individuales.
- ⇒ Ahora pasaremos a cómo inciden el enfoque conceptual del fotógrafo, su ideología y su código deontológico en la interpretación que el público hace de su trabajo.



# El público



**Título: Will from The Prince Albert**

Fotógrafo: María Short

La ausencia de contexto puede conducir al espectador a reflexionar sobre la importancia del sujeto fotografiado.

Los dos capítulos anteriores han tratado los tres tipos de relación entre sujeto o tema, fotografía y público. Tras haber analizado en detalle la fotografía y el tema, ahora vamos a reflexionar sobre el público.

En su ensayo, “Brodovitch on Photography” (1969), el influyente director de arte Alexy Brodovitch declara: “Así como el director artístico es responsable ante el público, el fotógrafo, para mantener su integridad, debe ser responsable ante sí mismo. Debe buscar un público dispuesto a aceptar su visión y no, al contrario, pervertir su visión para adecuarse a un público”.

En el capítulo anterior, hemos examinado el tema y lo importante que era para el fotógrafo determinar los objetivos que se esconden en la comunicación fotográfica. Un aspecto significativo de esta comunicación es comprender la función de la fotografía. La función de la fotografía determina la toma de decisiones fundamentales antes, durante y después de la realización de la fotografía. También es importante conocer a quién va dirigida la fotografía y en qué contexto se verá.

# 3

## El público e intención

No siempre es posible predecir exactamente cuál será la reacción del público ante una fotografía, en ello pueden influir la relación que el fotógrafo mantiene con el tema y el grado de precisión de sus objetivos. Muchos fotógrafos hablan de una "sensación" o un "reflejo instintivo" como parte esencial de su práctica fotográfica, utilizando estos impulsos intuitivos para responder al entorno y al tema. En relación con el público, al parecer estas "respuestas intuitivas" forman parte intrínseca del lenguaje visual. El fotógrafo responde al tema, y su respuesta da lugar a un elemento esencial de la fotografía que se transmite al público.

Uno de los grandes retos a los que se enfrenta un estudiante de fotografía es la traducción de las ideas en imágenes. Así como la sinceridad, la pasión y el compromiso son vitales para la creación de fotografías capaces de llegar al público, la sinceridad de la intención del fotógrafo debe quedar clara a través de la técnica utilizada.



### **Título: de la serie Los dormitorios**

**Fotógrafo: Emma O'Brien**

En su serie Los dormitorios, Emma O'Brien reconoce que el público aporta a la obra su interpretación personal. Dice O'Brien: "Para las personas que vivimos solas, el dormitorio es el lugar en el que realmente nos encontramos a solas. Puede ser una experiencia agradable o desoladora. El dormitorio puede ser un santuario o una cárcel, según el carácter y la disposición de la persona. Estas imágenes quieren transmitir un carácter y una atmósfera ambiguos, dejando entrever algo pero revelando muy poco sobre el modelo. El espectador proyectará su propia experiencia en la fotografía".



### Traducir las ideas en imágenes: técnicas para la resolución de problemas

- Intenta aclarar tus objetivos escribiendo una o varias frases clave.
- Examina las fotografías en relación con las frases que resumen los objetivos.
- Haz una lista de los elementos esenciales de una fotografía.
- Vuelve a repasar la lista de los objetivos descritos.
- Valora si dichos objetivos necesitan una aclaración ulterior.
- Valora si las fotografías requieren un mayor desarrollo para ajustarse a los objetivos.

### Reflexionar sobre la intención

En un artículo para el periódico *The Guardian*, escrito en mayo de 2010, el fotoperiodista británico Don McCullin hablaba con Nicholas Wroe sobre cómo algo que vivió mientras fotografiaba le hizo reflexionar sobre sus motivaciones. Tras aquella experiencia su intención primera cambió. McCullin explica que al principio sus motivaciones tenían muy poco que ver con intentar cambiar la percepción de la gente sobre las cosas: “Era joven y entusiasta y quería hacer buenas fotografías para que las vieran los demás fotógrafos. Esto, unido al orgullo profesional de convencer a un editor de que yo era la persona indicada para enviar a cualquier lugar, eran las cosas que más me importaban”.

Mientras fotografiaba la guerra de Biafra en 1969, comprendió que su objetivo debía ser llamar la atención sobre lo inaceptable a través de sus imágenes: “Me di cuenta de esto cuando visité una escuela destinada a hospital en la que había ochocientos niños muriendo ante mí. Yo era padre de tres niños. Aquella experiencia sirvió para que me apartara de la optimista imagen hollywoodiense del fotógrafo de guerra. Me convertí en otra persona”.

En su ensayo sobre el trabajo del fotógrafo Keith Carter, Bill Wittliff describe un momento parecido, cuando Carter empezó a pensar de forma diferente sobre su manera de comunicarse fotográficamente: “[...] miró hacia arriba: sobre él las ramas de un árbol estaban engalanadas con guirnaldas hechas jirones que bailaban al viento. A Keith le parecieron fantasmas pálidos que intentaban emprender el vuelo. De forma instintiva alzó la cámara para ver cómo quedaban aisladas en el encuadre del visor y se quedó impresionado por su fuerza simbólica. Ya no veía los objetos, sino el significado –el concepto humano– que representaban”.

La clave está en que una fotografía puede tener una resonancia que va mucho más allá del simple registro del acontecimiento. Hay que observar la fotografía desde la perspectiva de la intención y examinar los elementos que contiene y cómo se presentan, ya que esto es lo que el público verá y a lo que reaccionará. Si declaramos “deseo transmitir una sensación ‘x’ en mi fotografía”, es útil expresar con palabras qué es “x” y a continuación examinar la fotografía preguntándonos si cada uno de sus elementos contribuye a transmitir esa sensación “x”.



### Título: de la serie **Neither**

Fotógrafo: Kate Nolan

“Me dijeron que debía encontrar un trabajo, que debía ser responsable, crecer y convertirme en alguien importante. Aquí en Rusia, se da por supuesto que una mujer con 25 años ha formado una familia, tiene un hogar, un buen trabajo y todo resuelto. A veces empiezo a creer que es así y entonces me encuentro con alguien como tú y todo cambia.” Son palabras de Irina, citada en el proyecto **Neither** de Kate Nolan. **Neither** explora los corazones de la nueva generación postsoviética de Kaliningrado. Encerrados en sueños de futuro que su tierra de adopción no puede satisfacer, muchos rusos buscan su identidad mientras se debaten bajo el peso de su historia y de su aislamiento, tanto de su tierra natal como de la nueva Europa. Abandonados en una tierra que aplasta sus deseos, les cuesta pensar en el futuro.







**Título: Quiosco; 32nd Street & Third Avenue. Nov. 19, 1935**

Fotógrafo: Berenice Abbott

En *About Changing New York*, escrito para la New York Public Library en 1996, Julia Van Haften explica la intención que se esconde detrás de las fotografías de Nueva York realizadas por Berenice Abbott: "Las imágenes de Nueva York son fruto de la visión extremadamente personal de la artista y de sus complejas motivaciones. Son la respuesta de Abbott a los rápidos cambios que percibe en el paisaje urbano y al concepto que tiene de un vocabulario formal adecuado para la documentación fotográfica".

### La pasión por el propio trabajo

La intención que se esconde detrás de *Changing New York*, documentación fotográfica de Nueva York realizada por Berenice Abbott gracias a una beca del Federal Art Project, es clara. Abbott empezó a interesarse por fotografiar Nueva York en 1929, cuando, tras pasar casi una década en París trabajando como fotógrafa retratista, regresó a la ciudad y vio que la ciudad decimonónica que antaño había sido su hogar se estaba convirtiendo en una metrópolis de vanguardia. Se inspiró en la fotografía moderna europea, impaciente por aplicar el lenguaje visual que estaba desarrollando y sus intenciones creativas.

En 1939, Abbott explicó cuál era el objetivo de *Changing New York*: “conservar para el futuro una crónica fotográfica precisa y fiel del aspecto cambiante de la mayor metrópolis del mundo [...] una síntesis que muestre el rascacielos en relación con los edificios menos colosales que lo precedieron [...] producir un resultado expresivo en el que los detalles emotivos coincidan con un equilibrio en el diseño y con la relevancia del tema”.

Elizabeth McCausland, crítica de arte del periódico liberal de Massachusetts *The Springfield Republican*, escribió una reseña sobre *Changing New York* en la que decía que “la forma realista y objetiva con la que Abbot ha abordado la ciudad [...] consigue recrear el espíritu de la ciudad”. Durante una charla con Abbott, después de publicar la reseña, McCausland expresa su opinión sobre la “pasión” que Abbott pone en su trabajo: “Solo desde la pasión y la pasión fantástica se consigue un sentido de realidad en el arte o en la vida”.

Así pues, una vez más, podemos ver la importancia de la pasión y del compromiso en el trabajo, tanto en relación con el tema como con la intención.

“Lo que sentimos al mirar una imagen no debe separarse de la imagen o de nosotros mismos. La sensación, la imagen y nosotros estamos unidos en un único misterio.”

**René Magritte, artista surrealista belga**

## Declaración de intenciones

Tal como decíamos en el apartado anterior, la intención del fotógrafo es de suma importancia y determinará el sabor de las fotografías. El espectador creará en la historia construida por el fotógrafo si confía en la autenticidad de la fotografía. La autenticidad relacionada con la imagen fotográfica es un concepto sobre el que se discute mucho; en pocas palabras, se refiere a si el fotógrafo al comunicar procura atenerse todo lo posible a la verdad.

### Shootback

Para ilustrar este aspecto, observemos las fotografías de Shootback y comparemos la declaración de intenciones con el estilo y contenido de las imágenes. El proyecto finalmente se publicó con el título *Shootback: Photos by Kids from the Nairobi Slums* y fue editado por Runyon Hall, Karen Wong y Lana Wong (1999). Para su realización se dieron cámaras de plástico a los adolescentes de Mathare, una de las barriadas de chabolas más extensa de África, situada en Nairobi, para que documentaran su vida cotidiana. El texto de introducción a las fotografías es claro y sencillo; se trata de fotografías realizadas por los adolescentes, acompañadas por descripciones escritas por ellos mismos sobre cuándo y cómo tomaron cada imagen.

En el epílogo, la coordinadora del proyecto, Lana Wong, explica cómo se le ocurrió la idea y los detalles de sus experiencias. Un texto firmado por las Naciones Unidas subraya la base y el alcance del proyecto. Dos textos más señalan su importancia, uno de la presidenta de la Ford Foundation, Susan V. Berresford, y otro de su colega sudafricana Mary Ann Burris, que escribe:

“En África oriental somos muy conscientes de que nuestro futuro colectivo está en manos de los jóvenes [...]. Por todas partes encontramos historias sobre acosos, muertes por sida, consumo de drogas, inseguridad política y económica; estos son los temas de las noticias de portada sobre los jóvenes de nuestra región. Sin duda son ciertas, sin embargo las imágenes captadas por el equipo de Shootback están más próximas a la verdad, porque también describen la imbatibilidad del espíritu humano y nuestra insaciable necesidad de expresarnos.”

Otro texto de la Mathare Youths Sports Association deja claro los motivos del proyecto y su mecánica. El libro también incluye un retrato y una autobiografía breve de cada uno de los adolescentes participantes.



**Título: de la serie Shootback**

Fotógrafo: Peter Ndolo

Peter habla así de su experiencia en el proyecto Shootback: "Doy gracias a Dios y a Shootback, porque de lo contrario hubiera estado por las calles pidiendo dinero, robando bolsos a las mujeres y esnifando pegamento, pero ahora sé hacer fotografías, sé revelar la película y usar Internet".



### Título: de la serie Shootback

Fotógrafo: Saidi Hamisi

Una de las principales cualidades de las fotografías que componen Shootback es que fueron hechas por adolescentes que viven en los entornos que fotografían. Desde el punto de vista del público, esta autoría implica un sentido de la honestidad que no se daría del mismo modo si el autor hubiera sido un fotógrafo foráneo.

En este proyecto sobre el entorno y la comunidad, que sean los propios adolescentes quienes tomaron las fotografías tiene efectos positivos y duraderos en sus vidas y las de sus familias. Se trata de un proyecto integrador y creador de valores. Shootback supuso un gran impacto para Hamisi, que comenta: "Lo que deseo en el futuro es convertirme en un buen periodista".

### **Premisas claras**

Sobre todo, el texto que acompaña las imágenes de Shootback ofrece información sobre cómo se tomaron las imágenes y las premisas del proyecto. De este modo, el público no se enfrenta a ningún misterio conceptual relativo a las fotografías, está claro cuál es su función y su objetivo, lo que significa que la visión de las fotografías se realiza en un contexto bien definido. El trabajo se compone de imágenes en color y blanco y negro que guían al espectador a través de la vida diaria de los fotógrafos, de forma creativa e informativa. Hay imágenes detalladas de interiores, retratos y escenas callejeras. Así pues, cubren una gran variedad de aspectos del entorno en que se mueven los fotógrafos y transmiten en qué consisten sus vidas cotidianas.

Hay que subrayar que las fotografías coinciden con el texto de introducción. Para aplicar este principio a nuestras fotografías desde la perspectiva de nuestra intención, resulta útil observar las imágenes analizando qué hay realmente en ellas y reflexionar sobre el qué, dónde, cómo y porqué. Esta reflexión personal nos permitirá comprender otros aspectos más importantes del contexto de la fotografía y nos ayudará a pensar en cómo desarrollar un lenguaje visual eficaz.

“Precisamente porque solo se produce en el presente y porque se basa en lo que existe objetivamente delante de la cámara, la fotografía ocupa su lugar como el medio más satisfactorio para registrar la vida fáctica en todos sus aspectos, y de ahí surge su valor documental. Si a esto añadimos sensibilidad, comprensión y, sobre todo, una visión clara del lugar que debe ocupar en el ámbito del desarrollo histórico, creo que el resultado merece ser incorporado a la producción social, a la que todos debemos contribuir.”

**Tina Modotti, 1000 Photo Icons de Anthony Bannon (Prefacio)**

En los capítulos anteriores vimos en qué medida las experiencias sociales, culturales, geográficas y temáticas influyen en la comprensión e interpretación de las fotografías por parte del público. Otro factor que hay que tener en cuenta es la actitud con la que el público se enfrenta a la imagen y la forma en que esta le influye y determina su conducta.

### **Influencia de la percepción en la comunicación**

Las imágenes de la hambruna en el sur de Sudán realizadas por el fotoperiodista británico Tom Stoddart, en 1998, son un buen ejemplo de imágenes que tuvieron un efecto comprobable en el público.

En la revista *Reportage*, Colin Jacobson escribe en la introducción a las imágenes sobre la influencia civilizadora del fotoperiodismo en la humanidad:

“Las fotografías de Stoddart realizadas en Sudán pertenecen a esa tradición del fotoperiodismo que puede cambiar la forma de relacionarnos con el mundo”.

Jacobson prosigue: “Estas imágenes no son solo clichés visuales, tomados a toda prisa para cumplir con un plazo de entrega. Nos convencen de la necesidad de responder a los sentimientos de las personas que aparecen en ellas. Son el resultado del interés, la pasión y el compromiso, cualidades que saturan las imágenes. Stoddart es además un contador de historias visuales de gran talento. Y esto es lo que, en última instancia, consigue aferrar nuestra mirada”.

En otro artículo de la revista *Reportage* sobre las fotografías de Stoddart, John Sweeney señala el resultado económico directo de la publicación de las fotografías. Explica que las imágenes aparecieron por vez primera en el periódico británico *The Guardian* en un artículo de Victoria Brittain en el que aparecía también el número de teléfono de Médicos sin Fronteras. El día en que se publicó, la ONG recibió setecientas llamadas y se recaudaron 50.000 euros. Las mismas imágenes aparecieron después en la publicación semanal *The Guardian*, la edición internacional del periódico, y se consiguió recaudar más dinero, incluida una donación de 12.500 euros de una persona de Nueva Zelanda. Las fotografías se publicaron a continuación en otras revistas de Estados Unidos, Alemania, Francia, Holanda, España y en todo el mundo, concienciaron al público de la situación y consiguieron ayuda económica para la población de Sudán.



**Título: Un niño llora mientras un voluntario le suministra alimento en el Centro de Alimentación de Ajiep, en el sur de Sudán, durante la hambruna de 1998**

Fotógrafo: Tom Stoddart

Las fotografías de Stoddart sobre la hambruna en Sudán consiguieron reunir una ayuda económica importante y demostraron –al menos desde un punto de vista económico– que el concepto de “desgaste de la compasión” era solo eso: un concepto.

### ¿Desgaste de la compasión?

Existe, sin embargo, un punto de vista contrario a la publicación de este tipo de imágenes. Cuando el *Daily Express* publicó las fotografías de Stoddart, fueron muy criticadas por la política británica Clare Short por “insistir machaconamente sobre la hambruna”. Short argumentaba que situaciones como la hambruna en Sudán exigían soluciones políticas en lugar de caridad individual y que de la difusión de las terribles fotografías de Stoddart solo resultaría un “desgaste de la compasión”. Con esta expresión se refería a la idea de que los espectadores, bombardeados con imágenes e historias de sufrimiento, se vuelven insensibles y no quieren prestar su ayuda.

John Sweeney, defendiendo la publicación de las imágenes, señalaba: “El éxito de las fotografías de Stoddart sugiere que la idea del desgaste de la compasión es un mito cómodo para aquellos que detentan el poder político. *The Daily Express* ha conseguido donaciones por valor de 625.000 euros. Pienso que la gente responde espléndidamente. Los lectores no son idiotas. Dejemos que sean ellos los que decidan”.





El contexto es un elemento de gran importancia cuando se pretende transmitir una intención y que el público la interprete. Hasta ahora, hemos examinado la relevancia de la sinceridad del fotógrafo en la comunicación fotográfica. Además, hemos visto que un público puede enfrentarse a una fotografía con cierto grado de incredulidad o con el deseo de comprometerse con la fotografía y con las creencias e ideologías personales que representa. También hemos examinado cómo distintos tipos de condicionamientos, sociales, culturales, geográficos y temáticos, determinan la interpretación que el público hace de una fotografía.

Cuando se combinan todos estos factores, se ve con claridad que, aunque los fotógrafos pretendan transmitir una intención o expresión, no siempre es posible predecir la respuesta del espectador al detalle. Sin embargo, si el fotógrafo utiliza el lenguaje visual eficazmente de acuerdo con su intención, puede determinar la respuesta del espectador.

### Comunicación clara

El contexto refuerza la intención del fotógrafo, tanto al poner en contacto el tema con el público a través de la fotografía como comunicándolo. Para el fotógrafo que pretende producir fotografías que sean la traducción de una idea, el análisis del contexto es una herramienta útil para comprender si se está utilizando el lenguaje visual de la manera adecuada para comunicar con la máxima claridad.

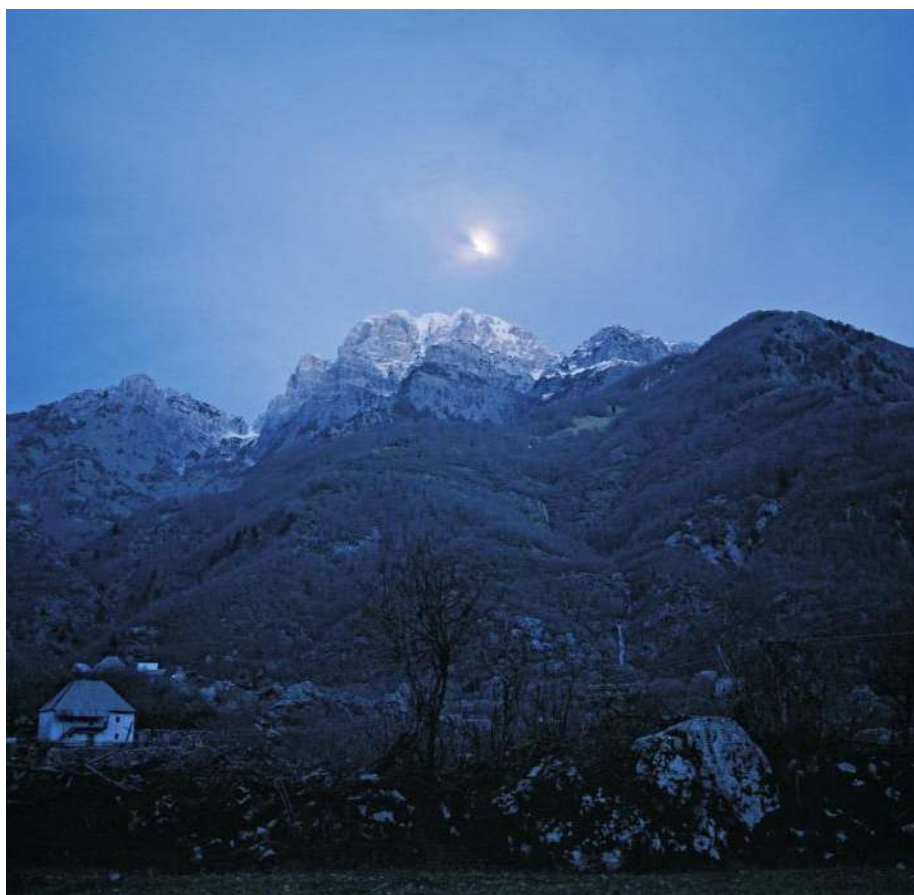
En las páginas siguientes, retomaremos algunos puntos relacionados con la técnica que vimos al hablar del tema en el capítulo 2, y los examinaremos teniendo en cuenta cómo el contexto determina la interpretación que el público hace de una imagen.



#### **Título: de la serie La vida según Zog y otras historias**

Fotógrafo: Chiara Tocci

A principios de la década de 1990, en el sur de Italia, Chiara Tocci fue testigo de la llegada masiva de albaneses a las costas de su ciudad natal, llegada que ella describió como "un viaje brutal y frustrante". Chiara explica: "Huyendo de un futuro sin esperanza, hacia algo igualmente oscuro y complejo, se dispersaron por toda Europa. Sus historias, imaginadas y supuestas, me rondaban por la cabeza: ¿a quién dejaban atrás y qué buscaban? Años después, esta fascinación hacia esa tierra enigmática y sus gentes se convirtió en un viaje fotográfico a las remotas regiones montañosas de Albania".



### La composición y la calidad de la imagen

La calidad técnica de la imagen es un aspecto muy relevante del lenguaje visual. Los factores principales que intervienen en la calidad técnica de la imagen son el formato de la cámara, el tipo de película y la sensibilidad, la iluminación y el tiempo de exposición.

Resulta enormemente provechoso visitar exposiciones para ver la calidad del detalle y de la exposición en una fotografía realizada con una cámara de gran formato y utilizando un fotómetro para determinar el tiempo de exposición. Esta es una buena manera para ir aprendiendo a apreciar la importancia de la ejecución técnica. El espectador que observa una ampliación fotográfica bien realizada puede meterse en el tema y examinar el concepto.

Si el enfoque conceptual consiste en poner a prueba la calidad técnica y producir una imagen técnicamente "incorrecta", debe quedar claro que es intencional. Se requiere cierto grado de continuidad en la aplicación coherente del tratamiento técnico para que se pueda apreciar y entender la relevancia de la relación entre concepto y técnica.

### Imagen de poca calidad

De vez en cuando, algún estudiante presenta una fotografía mal expuesta o mal positivada y dice: "Pienso que le añade un cierto sabor a la imagen". Pero ¿es realmente así? Una fotografía mal positivada puede que solo sea eso y que carezca totalmente de interés; incluso puede desviar y devaluar la intención del fotógrafo.

En *On Being a Photographer* (1997), David Hurn explica: "La pregunta que hay que hacerse es ¿estoy traduciendo lo mejor posible lo que veo en términos visuales? En otras palabras, para poder comunicar, el comunicador debe conocer su oficio, tanto desde el punto de vista técnico como organizativo. Estos son los mecanismos que le ayudan a comunicarse con claridad. Todo fotógrafo que maneje con torpeza sus herramientas de trabajo e intente decir algo, sin conseguirlo, por muy sincero que sea, sigue siendo un aprendiz; y en el peor de los casos, un fraude".

En algunas ocasiones, las circunstancias añaden involuntariamente un significado mayor a la imagen, como sucede con la imagen de la página de la derecha. Los rollos de película de Robert Capa se estropearon durante el revelado y mucha gente opina que el daño ocasionado refuerza el poder emotivo de los negativos que se salvaron.

"Se podría decir que las imágenes icónicas que realizó Robert Capa durante el desembarco del Día-D consiguen comunicar mejor el horror de la guerra porque el técnico de laboratorio que reveló los negativos los quemó. Las fotografías de Capa, así como las obtenidas con teléfonos móviles y vídeos, están tan lejos de las imágenes relamidas de la publicidad contemporánea y parecen mucho más reales, con toda su fragilidad."

**Mark Power, "Between Something and Nothing"**



**Título: Francia. Normandía. Omaha Beach. La primera oleada de tropas estadounidenses desembarca al amanecer. 6 de junio de 1944**

Fotógrafo: Robert Capa  
© 2001 by Cornell Capa

Los negativos de las fotografías del desembarco en Normandía realizadas por Robert Capa fueron secados demasiado rápidamente por el técnico de laboratorio y el exceso de calor provocó que la emulsión se deshiciera. Se perdieron muchas tomas y las que quedaron resultaron también dañadas y distorsionadas por el calor excesivo. Sin embargo,

es posible interpretar estas imágenes dañadas como una evocación aún más fuerte del horror que describen, cosa que no hubiera sucedido si se hubieran revelado correctamente. esas imágenes dañadas como más sugestivas de horror que retratan lo que se hubieran sido producidas con perfección.

### “Pura” descripción fotográfica

Jürgen Perthold realizó una serie de fotografías con una cámara atada al collar de su gato. La calidad y composición aleatoria de las imágenes permite a los espectadores situarlas en su contexto. Este es un buen ejemplo de la creatividad del fotógrafo, desde la gestación de la idea y el desarrollo técnico de la cámara, hasta la realización y edición de las imágenes, aunque en este caso no haya participado en la toma propiamente dicha. Se podría decir que la principal fuerza conceptual de estas imágenes está en la idea y en el proceso.

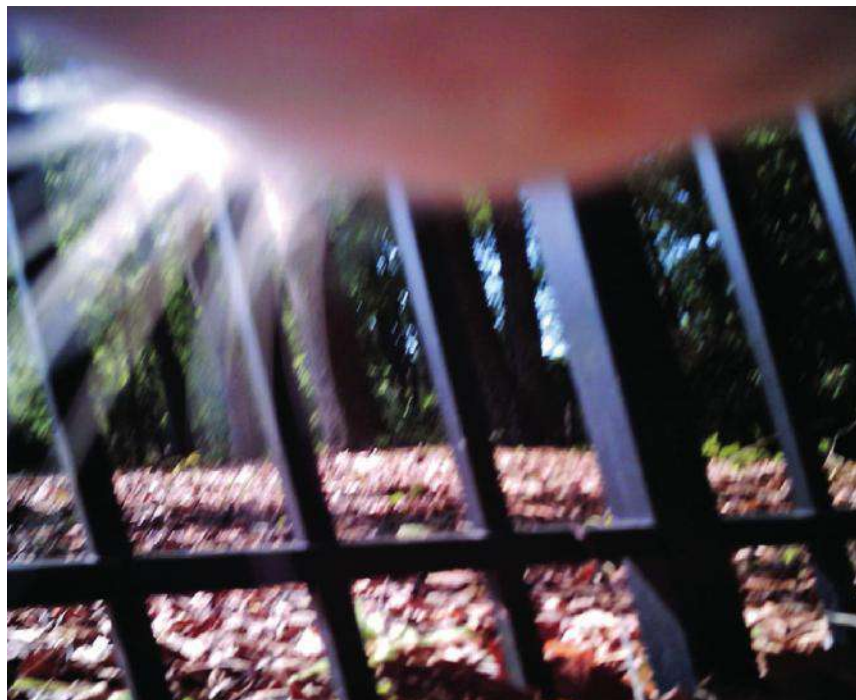
Lo que ofrecen estas imágenes depende de la interpretación del público. Sin embargo, debemos tener en cuenta cómo ese contexto amplio de las imágenes determina nuestra interpretación. Es precisamente este contexto amplio el que no solo determina sino que también posibilita nuestra interpretación. Como la fotografía se ha convertido en algo tan democrático –la mayoría de la gente posee o tiene acceso a una cámara–, todos conocemos los conceptos de verdad y realidad, de composición y calidad, no solo como espectadores sino también como productores de imágenes. Es posible que hayamos realizado algunas composiciones poco ortodoxas, algunas imágenes mal expuestas, etc. Aceptamos estas imágenes porque parecen escapar al control del fotógrafo, incluso podemos considerarlas como una “pura” descripción fotográfica de lo real y verdadero.



#### Título: de la serie **Cat's eye view**

Fotógrafo: Jürgen Perthold

La cámara utilizada es una cámara digital, ligera y barata, diseñada para ser colocada en el collar del gato y programada para que dispare una fotografía cada minuto. Todas las imágenes, hechas con la misma velocidad de obturación y sin flash, nos recuerdan las viejas instantáneas familiares. Algunas están movidas y, en general, presentan unos colores no muy precisos y sin detalles en las sombras.



### Proceso e interpretación

La forma de presentar la fotografía es un aspecto importante del contexto en el que se ve y, por lo tanto, se interpreta. El tamaño, la forma y la secuencia de las imágenes son los principales elementos que nos dicen cómo una serie de imágenes se relacionan entre sí o bien que subrayan la relevancia de una única imagen. En el último capítulo hablaremos del orden y de la secuencia de las fotografías (véase la página 106), así que por ahora nos centraremos en una presentación general.

Los conjuntos tipológicos o series de imágenes son una forma sencilla pero eficaz de permitir al espectador ver las similitudes y diferencias que existen entre un grupo de fotografías. La tipología es sencillamente el estudio de los tipos. La fotografía puede utilizarse de manera sistemática para producir un conjunto de imágenes relacionadas entre sí, tal como ocurre con las fotografías de Jamie Sinclair de la página siguiente, y así hacer evidentes aspectos tanto del tema como del enfoque conceptual. La presentación del grupo tipológico en forma de cuadrícula, por ejemplo, es parte integral de la interpretación y, al mismo tiempo, un ejercicio que obliga a plantearse de qué manera los espectadores pasarán de una imagen a otra, pero también cómo utilizar o considerar el espacio de exposición.

### Claridad de intención

Los artistas alemanes Bernd y Hilla Becher fotografiaron edificios industriales durante más de cuarenta años, a partir de 1959, y realizaron fotografías en blanco y negro de varios tipos de estructuras industriales. Tal como explica Michael Collins en un texto para *Tate Magazine*: “Existe cierto tipo de sencillez que encierra un saber profundo. Así es el arte de Bernd y Hilla Becher [...]”. El objetivo de los Becher siempre ha sido realizar con la máxima claridad posible fotografías de estructuras industriales. No les interesa hacer imágenes eufemísticas ni sociorrománticas que glorifiquen la industria, ni tampoco realizar imágenes espectaculares y fatídicas mostrando el coste y el peligro que esta supone. Tampoco tienen nada en común con aquellos fotógrafos que lo que pretenden es realizar abstracciones modernas y atractivas, tratando las estructuras como formas decorativas disociadas de su función”.

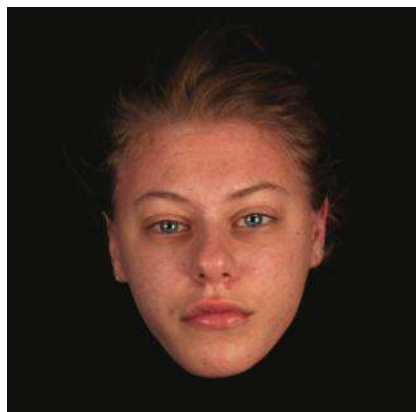
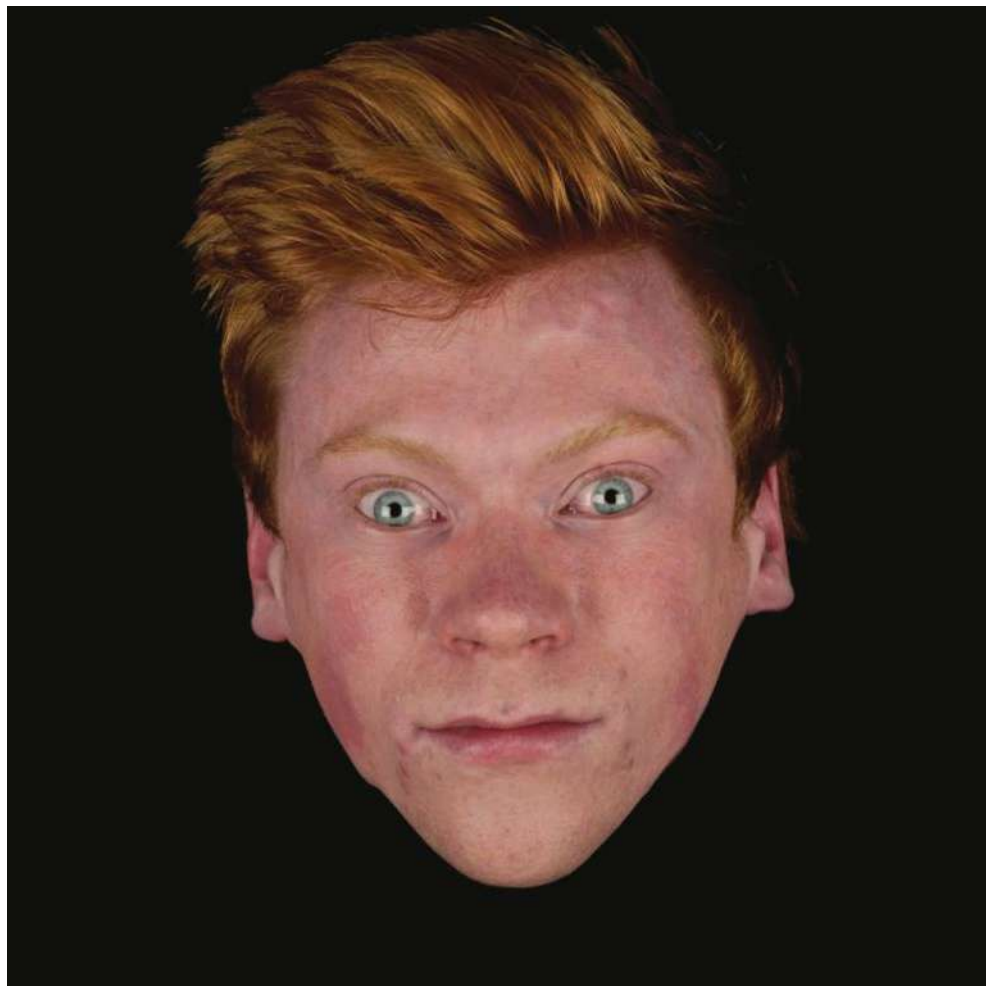
En el caso de las tipologías de los Becher, el concepto se encuentra en la lectura de las imágenes, basada en la alta calidad de su ejecución. Los Becher se esforzaron por alcanzar una excelencia técnica y el concepto está en la mirada del espectador: la “sencillez” de su producción y presentación revela ese “saber profundo” al que se refiere Collins.



#### **Título: de la serie Constricted Reality**

**Fotógrafo: Jamie Sinclair**

En estos retratos, Sinclair describió su sentimiento de falta de control sobre su cuerpo debido al asma. Para reflejar este sentimiento, Sinclair ideó un método para fotografiar a sus modelos boca abajo, conteniendo la respiración. De este modo, pudo captar las respuestas involuntarias del cuerpo.





### El proceso como base conceptual

El proceso seguido por Laura Pannack en su serie Cristal constituye la base conceptual de las imágenes, como ella misma explica: “Examiné la relación entre el sujeto fotografiado y el fotógrafo y decidí colocar a los fotógrafos en la posición del sujeto. Coloqué un cristal entre mi cámara y el sujeto para simbolizar el objetivo, que es el único obstáculo que existe entre el fotógrafo y el tema real. Pedí a cada uno de los fotógrafos que posaban ante mi cámara que cerraran los ojos para que no se dieran cuenta de cuándo tomaba la fotografía. Así, anulaba su posibilidad de control y los aislaba. Todo esto tiene que ver con lo que pienso sobre los reparos que a menudo pone la gente para ser fotografiada y en su forma de reaccionar cuando se enfrentan a esa situación. Quería que mis modelos no tuvieran ningún control sobre la imagen ya que sabía que, siendo fotógrafos, resultaría mucho más evidente su conciencia de la imagen y su participación en ella”.

El trabajo de Laura es un buen ejemplo de cómo el propio método suscita un aspecto de la interpretación del público, además de constituir un ingrediente esencial que determina la presentación e interpretación de la fotografía.



### Título: de la serie Cristal

Fotógrafo: Laura Pannack

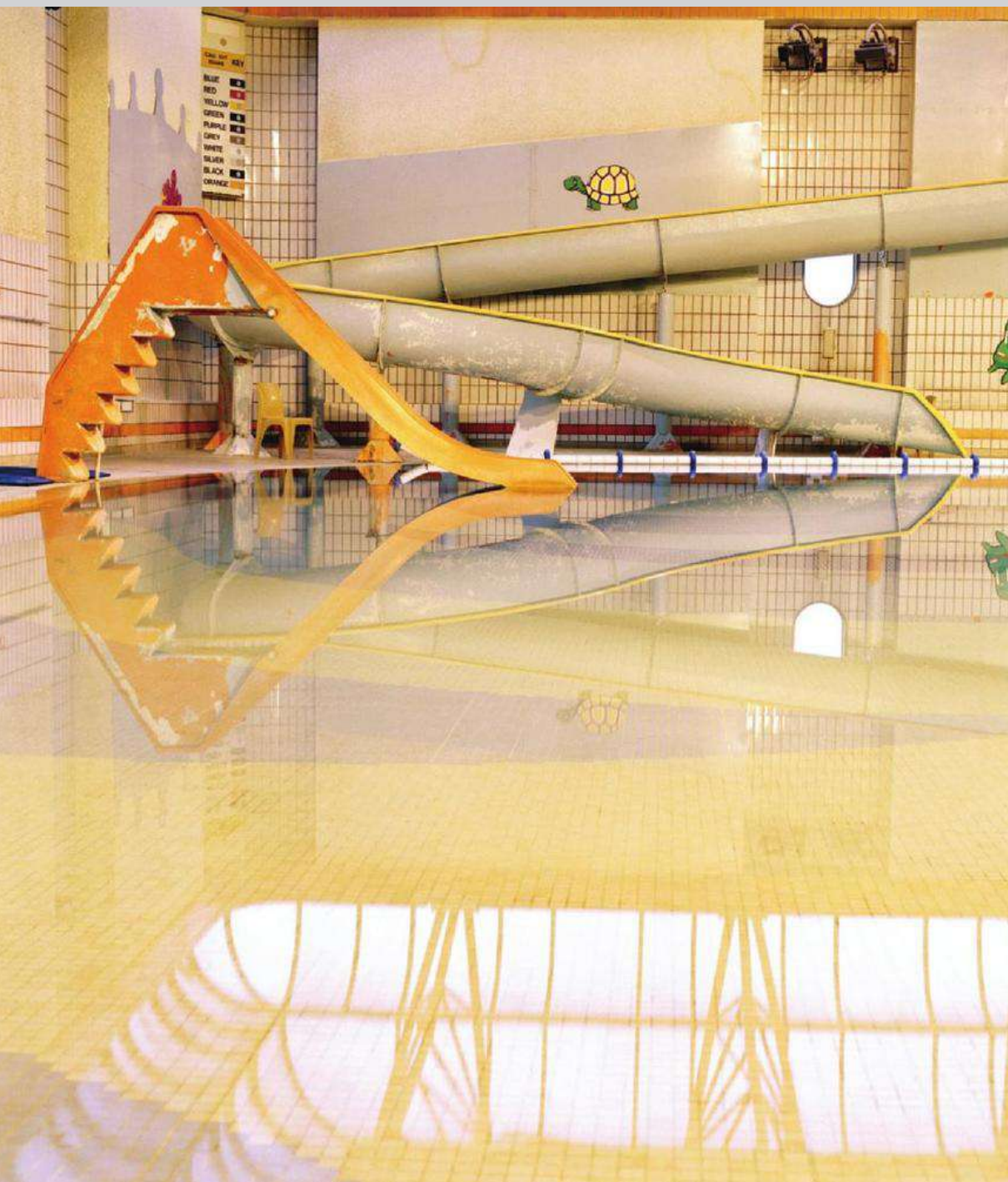
Pannack colocó a otros fotógrafos en el lugar del sujeto fotografiado, puso un cristal entre ellos y la cámara y les pidió que cerraran los ojos mientras los fotografiaba.

“Una fotografía es una impresión subjetiva. Es lo que el fotógrafo ve. Por mucho que intentemos meternos en la piel o sentimientos del sujeto fotografiado o en la situación, por mucha empatía que sintamos, lo que finalmente aparece en las imágenes es lo que vemos, es nuestra reacción ante el tema y, al final, el conjunto de nuestra obra se convierte en nuestro propio retrato.”

**Marilyn Silverstone, fotógrafa de Magnum**



## Estudio de caso: The King Alfred – Simon Carruthers



# Estudio de caso

El decadente centro de ocio King Alfred en la costa de Hove, al sur de Inglaterra, Reino Unido, se inauguró en la década de 1930. Tras permanecer abierto al público durante más de setenta años, va a ser remodelado. Frank Gehry ha diseñado y propuesto una nueva estructura que incluirá un complejo deportivo y 754 apartamentos con un coste estimado de 362,5 millones de euros. Es muy probable que el gobierno municipal apruebe el proyecto. Muy pronto el nuevo complejo, diseñado por este arquitecto mundialmente famoso, borrará la memoria del actual centro de ocio, que ha quedado obsoleto.

Simon Carruthers, fotógrafo de la localidad, decidió captar la atmósfera del complejo original antes de que fuera borrado de forma permanente del paisaje y de la memoria de la gente. Utilizó una cámara Bronica ETRS de 6×6 y película Kodak VC160 con las que pudo fotografiar con la luz ambiente para así capturar la calidad de la luz y, a través de ella, poder transmitir la atmósfera del edificio. Incluso en los espacios más oscuros, iluminados con luz artificial cenital, es posible sentir la presencia de la luz intensa reflejada por el mar y el entorno llano y abierto de la costa de Hove. Moviéndose por el edificio, pasando de un tipo de luz a otro, se percibe la cercanía del mar, ya que los materiales de edificación de los años treinta no excluyen el entorno exterior y las ráfagas de viento ocasionales o la brisa de verano se cuelan por los pasillos. Esta calidad de la luz y del aire marino es un elemento importante de lo que se siente a orillas del mar en Hove, pero podría desaparecer en un edificio moderno dotado con aire acondicionado.



**Título: de la serie The King Alfred**

**Fotógrafo: Simon Carruthers**

Al ajustar el objetivo a la mínima apertura de diafragma, Carruthers consigue que el espectador aprecie la precisión de su técnica a través de los detalles y de la atmósfera que aparecen representados en sus imágenes.

### Estética versus concepto

Carruthers describe la atracción que siente hacia el edificio y la intención que se esconde detrás de sus fotografías:

“Me sentí atraído por The King Alfred porque, por motivos que no alcanzo a comprender totalmente, me intrigan los procesos de decadencia, sobre todo cuando afectan a lo fabricado por el hombre. Es posible que esto tenga algo que ver con el proceso gradual de la naturaleza, que reclama el territorio ocupado por el hombre. Soy muy consciente del problema de los residuos y del efecto que nuestra sociedad de usar y tirar tiene sobre el planeta. Es probable que detectara un cierto grado de derroche en nuestra actitud hacia este edificio antiguo, que durante tanto tiempo ofreció un servicio a la comunidad”.

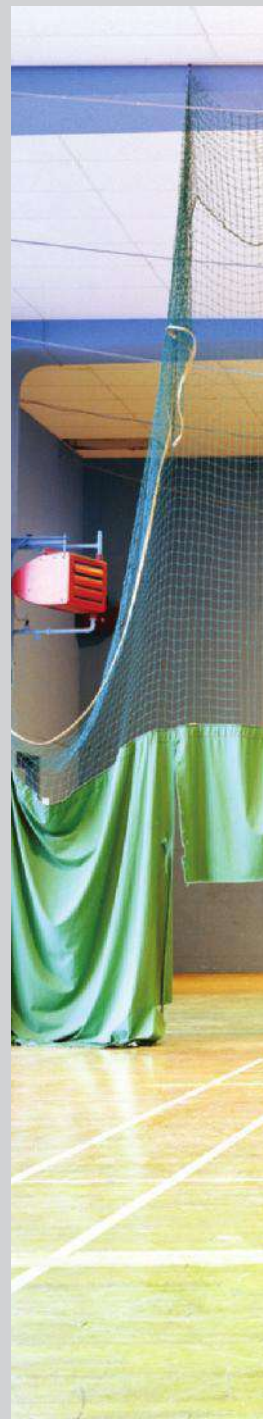
“Mi público ideal es el público en general, ya que considero que mi obra tiene un carácter informativo. Lo último que deseo es que mi trabajo se convierta en algo exclusivo que solo entiendan las personas que han estudiado arte. Mi obra es conceptual –tiene que serlo–, pero solo hasta cierto punto. Si solo un diez por ciento de los espectadores que la ven la entienden, entonces significa que he fallado. Mi objetivo es producir imágenes impactantes para captar la atención, pero una vez conseguido esto, debe aflorar el significado. Si el trabajo no es impactante, no conseguiré atraer la atención del público y desde el principio habré fracasado. Debe existir un equilibrio, estético y conceptual. Si el trabajo es puramente estético, no me interesa, y si es demasiado conceptual se convierte en una obra centrada en sí misma o excluyente, con el riesgo de resultar inaccesible para el público”.



#### Título: de la serie The King Alfred

Fotógrafo: Simon Carruthers

El decadente centro de ocio King Alfred se inauguró en la década de 1930. Tras permanecer abierto al público durante más de setenta años, va a ser remodelado.





# Ejercicios: Reacción del espectador

---

- ⇒ **Antes de visitar una exposición, consulta la obra *online* o en un libro. Toma nota de tu reacción y luego compárala con la reacción que te suscite la obra expuesta.**
- ⇒ **Es importante escribir nuestras observaciones y reflexionar sobre la relación que existe entre lo que dice el fotógrafo sobre su obra, la obra y nuestra respuesta.**
- ⇒ **Entrevista a un amigo o familiar que no se mueva en el ámbito de la fotografía. Discute con él su reacción ante una gama variada de fotografías preseleccionadas.**
- ⇒ **Intercambia fotografías con un compañero y escribe una descripción para cada una de ellas. No debes haberlas visto antes. Escribe qué sentimientos te suscitan las fotografías y en qué contexto se podrían utilizar.**
- ⇒ **Intenta positivar una de las fotografías de distintas maneras; por ejemplo, haciendo una copia en formato grande, otra en formato pequeño, copias utilizando distintos tipos de papel fotográfico, etc. Discute con tus compañeros el impacto del tamaño de la copia en relación con el concepto.**

# Resumen

⇒ Hemos visto los puntos clave que determinan la lectura de una imagen según la intención del fotógrafo, la conexión con el tema y el uso de un lenguaje, una técnica y una presentación adecuados.

⇒ Tras observar la relación entre el concepto y el contexto, podemos decir que al fotógrafo se le exige ser consciente de las “reglas” necesarias para obtener el resultado deseado. El público tiende a realizar una interpretación de la imagen basada en el contexto en el que esta aparece.

⇒ Si observamos la imagen más de cerca, veremos que el uso de la composición que hace el fotógrafo, así como su ejecución técnica, ofrecen marcos de referencia que el público utiliza para interpretar la imagen.

⇒ El fotógrafo también se posiciona desde el punto de vista ético y define su código deontológico. Esto aflora cuando el fotógrafo es consciente de sus intenciones y de cómo interactúa con la vida y a través de la fotografía.





# La narración



**Título: Sunday New York Times  
1982**

**Fotógrafo: Tina Barney**

Tina Barney ha declarado: “Empecé fotografiando lo que conocía”. Esto significa que la mayoría de las fotografías tomadas en las décadas de 1980 y 1990 tenían como protagonistas a sus amigos y familiares en su vida cotidiana, en zonas ricas de Long Island, Nueva York y Nueva Inglaterra. Utilizó una cámara de gran formato de 8×10 pulgadas para obtener negativos con mucho detalle que no perdían definición ni riqueza al ser ampliados a un tamaño de 120×150 cm. Barney utiliza a veces una iluminación adicional y dirige a sus modelos. Declara que: “Cuando la gente dice que mis fotografías son distantes y rígidas, que las personas que aparecen en ellas no conectan entre sí, yo contesto que no sabemos hacerlo mejor. Esta incapacidad de expresar afecto físico es parte de nuestra herencia”.

**En el capítulo anterior vimos cómo el público utiliza los marcos de referencia y el contexto para interpretar las imágenes que ve. Las técnicas de la narración visual se utilizan para describir o crear esos marcos de referencia y ese contexto.**

**En fotografía, la finalidad de estas técnicas narrativas es dar sentido, coherencia y, si es necesario, ritmo a una imagen o secuencia de imágenes. Estas técnicas pueden considerarse como signos de puntuación visual. En este capítulo examinaremos la importancia de la técnica narrativa aplicada a imágenes individuales y a imágenes múltiples.**

# 4

## ¿Qué es la narración?

La narración se utiliza en muchos ámbitos de trabajo donde es útil ofrecer al público un hilo del que tirar, transmitir un concepto o examinar una información en un contexto determinado; por ejemplo, cuando se desea compartir una experiencia para comunicar un conocimiento o instigar al cambio.

En pocas palabras, en general una narración tiene tres partes: un inicio, un desarrollo y un desenlace. Sin embargo, una narración fotográfica no sigue necesariamente esta estructura. Por ejemplo, puede que simplemente insinúe lo que ha pasado o sugiera lo que podría ocurrir. La narración fotográfica puede ser una interpretación ficticia de un personaje, un lugar, un acontecimiento o un momento. Tal como Chris Killip escribe en la introducción a sus fotografías, publicadas en *In Flagrante* (1988): “Las fotografías dicen más sobre mí que sobre lo que describen. El libro es una ficción acerca de una metáfora”. Especialmente en el ámbito de la comunicación visual, la narración no necesita desarrollarse en sentido lineal. Puede ser cíclica o estar contenida en una imagen o sugerir referencias cruzadas que, reunidas, determinan la comprensión global del espectador o la interpretación de las intenciones del fotógrafo.

### El relato lineal

Por ejemplo, la serie Full Circle de Susan Derges muestra unos renacuajos recién salidos de las huevas y su desarrollo hasta convertirse en ranas. Esta secuencia describe literalmente el desarrollo de la vida de forma lineal. Sin embargo, esta descripción literal ha sido creada y presentada de tal manera que permite una interpretación más amplia de las imágenes. Visualmente, se ofrece un hilo conductor de la información, ya que vemos las distintas etapas: la hueva, el renacuajo y la rana. Esta metamorfosis literal, combinada con la belleza de los detalles y de la secuencia de las imágenes, consigue que el público interprete las fotografías como una alegoría o una metáfora visual.

Esto es lo que dice Derges al hablar de su trabajo: “En los últimos veintisiete años, el agua ha constituido el centro de mi trabajo fotográfico. Cuando vivía en Japón, a principios de los ochenta, me di cuenta de la fragilidad y del valor de este elemento, comprendiendo al mismo tiempo su potencial como metáfora en un enfoque holístico del mundo natural que incluye nuestra participación creativa”.

“A fin de cuentas, donde realmente busco una historia es en mi relación con el tema: la historia me cuenta algo, más que contarla yo.”

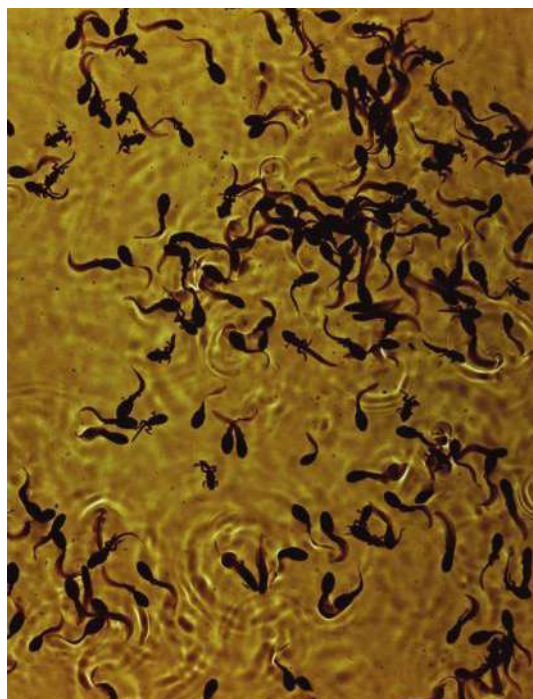
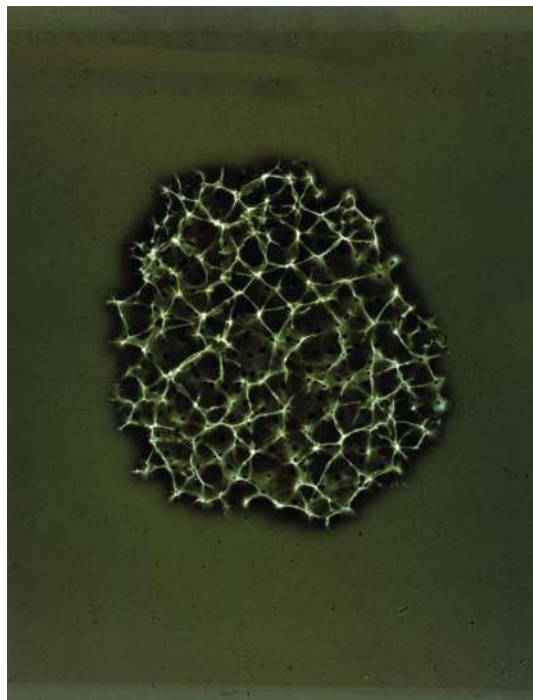
**Bruce Davidson, fotógrafo de Magnum**



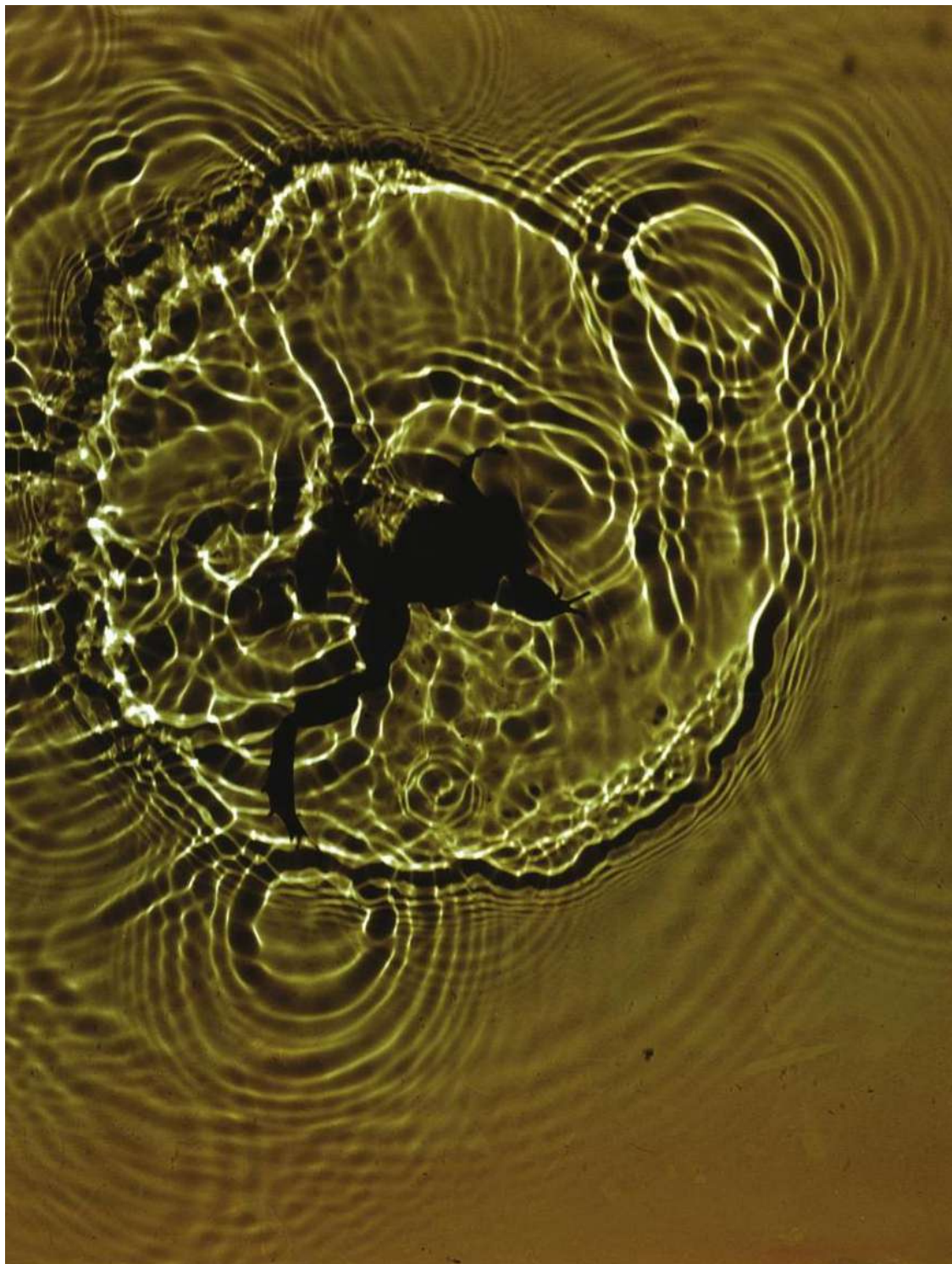
**Título: de la serie Full Circle**

Fotógrafo: Susan Derges

Las fotografías de las huevas de rana convirtiéndose en renacuajos funcionan como una metáfora visual de la mirada científica.



## ¿Qué es la narración?



### **Simbiosis entre proceso e ideas**

A menudo Derges utiliza fotogramas y otros métodos para producir imágenes sin cámara. Al observar las imágenes, el espectador empieza a leerlas y comprende cuál es el tema gracias a la continuidad visual que les da el color y el tamaño de lo fotografiado con relación a la copia fotográfica, así como gracias al ángulo de la perspectiva. En términos generales, este nivel de continuidad proporciona al espectador una visión global que le permite deducir que existe una progresión entre una imagen y otra. Tras examinar con más detenimiento los detalles del tema fotografiado, el espectador se da cuenta de qué se trata, de cómo se desarrolla, y empieza a interpretarlo. Al hablar de la relación entre ideas y proceso, Derges dice: “Soy reacia a considerarme una fotógrafa porque gran parte de mi trabajo parece hecho como si utilizara la luz para dibujar y porque hago un uso muy táctil del papel y de las superficies, utilizando distintos tipos de emulsiones. La impresión en papel de los negativos supone una base técnica muy importante y es algo que no creo dominar totalmente. Sin duda, me considero una creadora y me gusta la idea de ser considerada como tal. El trabajo y las ideas siempre surgen y se desarrollan a partir del acto creativo, y no al revés”.

Así pues, como en los capítulos anteriores, vemos que el artista explica que su método de creación constituye un elemento esencial para transmitir su intención. En la serie Full Circle de Derges, podemos imaginarnos a la autora en contacto con el tema durante todo el tiempo en que las huevas se metamorfosean. Esta metamorfosis es la línea conductora del proyecto, un tema en constante crecimiento y evolución, que determina la representación a través de una serie de imágenes narrativas. Este es solo un ejemplo de cómo pueden usarse las técnicas narrativas. En los próximos apartados veremos otros métodos de producción y otras formas de presentación.



#### **Título: de la serie Full Circle**

**Fotógrafo: Susan Derges**

Full Circle trata en concreto los ciclos de la vida natural y la relación entre las huevas de rana, los renacuajos, las ranas y el agua en la que viven.

Un conjunto de fotografías puede funcionar como una narración. Su método de producción y modo de presentación ofrecen al público claves visuales sutiles que determinan la lectura. Por ejemplo, en los relatos fotográficos típicos de las revistas *Picture Post* y *Life*, la “historia” se transmite en pocas páginas y cada fotografía desempeña un papel informando acerca de un nuevo aspecto. Para ello el fotógrafo debe tener en cuenta algunos puntos clave durante la producción y la planificación de la presentación del trabajo. Deberá pensar en cómo el público verá las imágenes y en cómo el contexto debería determinar sus decisiones.

Por ejemplo, ¿queremos crear una tipología, tal como vimos en el capítulo 3 (véase la página 86)? ¿O bien un relato fotográfico en el que cada fotografía muestre un aspecto de la historia para construir una impresión de conjunto? ¿O quizá trabajamos en una instalación en la que se exija al público cierta interacción con “la puesta en escena”? ¿O queremos producir un conjunto de fotografías que puedan funcionar por separado, pero que juntas adquieran mayor relevancia? ¿O una serie de fotografías que deben presentarse en una secuencia determinada para mostrar el desarrollo de la historia o idea?

### Continuidad estética

En el proyecto de Jill Cole, *Pájaros*, la singularidad del trabajo es fruto de la manera en que ha fotografiado el tema. Al encuadrar, Cole tiene en cuenta la necesidad de dar una marcada continuidad visual a las distintas imágenes. La continuidad también se aprecia en la iluminación, el color y la gama tonal. Por lo tanto, las imágenes, aunque a veces puedan resultar muy turbadoras, son atractivas; transmiten una sensación de fragilidad. Las fotografías tienen garra y consiguen que el espectador se detenga y examine su contenido.

Clare Grafik, comisaria de exposiciones en The Photographer’s Gallery de Londres, describe así el trabajo de Cole en un artículo sobre Graduate Photography Online publicado en 2008 en la revista *Source*: “Jill posee una sensibilidad visual consumada que le permite combinar varios elementos diferentes en esta serie coherente e impactante”.



“Una buena imagen es fruto de un estado de gracia. La gracia se expresa cuando está libre de toda convención, libre como un niño que empieza a descubrir la realidad. El juego consiste entonces en organizar el rectángulo.”

**Sergio Larrain, fotógrafo de Magnum**



**Título: de la serie Pájaros**

Fotógrafo: Jill Cole

Esta imagen forma parte de una serie que la autora realizó durante un período de dieciocho meses. Fotografiaba pájaros capturados para investigaciones científicas y de conservación en una reserva natural, situada en un acuartelamiento militar en el norte de Inglaterra. Como parte de una campaña nacional de anillamiento, los pájaros se capturaban al vuelo utilizando redes finas extendidas entre dos mástiles. Los encargados del anillamiento eran expertos que trataban con cuidado a las aves durante todo el proceso, desde la captura, y durante la recolección de datos y el anillamiento, hasta su puesta en libertad.



### Un relato secuencial

En Trashumantes, José Navarro documenta un viaje de tres semanas realizado en el mes de noviembre, acompañando a un rebaño de cinco mil ovejas y a sus pastores en un recorrido de cuatrocientos kilómetros a través de los campos españoles. El rebaño empezó el viaje en los pastos agostados de su tierra natal, la Sierra de Albarracín, dirigiéndose hacia las verdes colinas invernales de Andalucía. Recorrió las cañadas, tradición que se remonta a hace mil años y que representa una alternativa al transporte por carretera, mucho más ventajoso tanto desde el punto de vista económico como medioambiental.

Las fotografías transmiten la odisea del viaje, y permiten al espectador seguir al rebaño a través del paisaje y de los núcleos urbanos. Este es un ejemplo de relato secuencial, cuyo flujo y ritmo natural vienen impuestos por el propio acontecimiento. Como la mayoría de los espectadores desconocerá los detalles y lugares de la ruta, el orden de la fotografías se puede alterar para conseguir una secuencia visual más fluida. El uso de un formato único y de la misma gama tonal en blanco y negro ayudan a reforzar la continuidad a lo largo de toda la serie.

### Aspectos que hay que tener en cuenta acerca de las técnicas narrativas

- ¿Qué grado de control tenemos sobre el orden en que serán vistas las imágenes?
- ¿El público verá todas las imágenes a la vez?
- ¿El público seguirá una secuencia determinada?
- ¿Algunas imágenes tendrán más importancia que otras?
- ¿Necesitamos una imagen "líder" que resuma nuestra intención?





### Título: de la serie Trashumantes

Fotógrafo: José Navarro

Navarro acompañó a los pastores trashumantes en su viaje estacional de cuatrocientos kilómetros, a través de España. Él mismo explica: "Durante el viaje, experimenté la camaradería que impregna la relación que hay entre los pastores y fui testigo de cómo su oficio determina su personalidad. Son trashumantes y no podrían ni querer ser otra cosa. Es triste comprobar que a menudo se les considera como algo anacrónico en el marco de nuestra sociedad tecnológica. Sin embargo, para los trashumantes, el viaje no es un ejercicio de nostalgia sino una alternativa al transporte por carretera, mucho más ventajoso tanto desde el punto de vista económico como medioambiental: ahorran dinero al trasladar las ovejas a pie en lugar de cargarlas en camiones. Su actividad está indudablemente arraigada en una economía moderna de mercado".



### La puntuación visual

Hemos vistos varias técnicas narrativas específicas aplicadas a un conjunto o serie de imágenes. Otros aspectos que deben tenerse en cuenta, de los que ya hablamos en un capítulo anterior al hacer referencia a la presentación, son la importancia del tamaño y de la forma de las imágenes. Si producimos un conjunto secuencial de imágenes, podemos conseguir una determinada cadencia en la serie utilizando un tamaño o una forma particular de imagen en un punto clave de la secuencia, para subrayar un tema recurrente o un tema singular. Este tipo de técnica es lo que se describe como una forma de puntuación visual.

Otra técnica es producir trípticos u otras combinaciones; imágenes que funcionan a modo de pequeños conjuntos dentro de una serie más amplia. La yuxtaposición de imágenes distintas es un recurso que sirve para presentar un argumento o plantear una cuestión. Algunos ejemplos obvios son la tensión que se crea entre una imagen en negativo y otra en positivo, o la yuxtaposición de un interior y un exterior.

“Me interesa el espacio psicológico entre el sueño y el estado consciente, y cómo el cambio que se produce en dicho espacio queda reflejado en las ropas de la cama. A través de las fotografías, capturo la tensión entre la experiencia privada del sueño y el espacio público del hotel.”

**Barbara Taylor, fotógrafa**

También merece la pena plantearse el papel del ojo de la cámara en relación con la narración. ¿Es la cámara una cuarta pared, el ojo del espectador o el “ojo” del sujeto, como ocurría en las imágenes de Jürgen Perthold tomadas por una cámara colgada del collar del gato (véase la página 85)? Podemos llevar estos planteamientos más allá y pensar en otros puntos de vista que podrían ser representados por el ojo de la cámara. También es útil observar otras formas de comunicación visual y reflexionar en qué modo el uso del punto de vista contribuye al ritmo e interpretación de las imágenes.

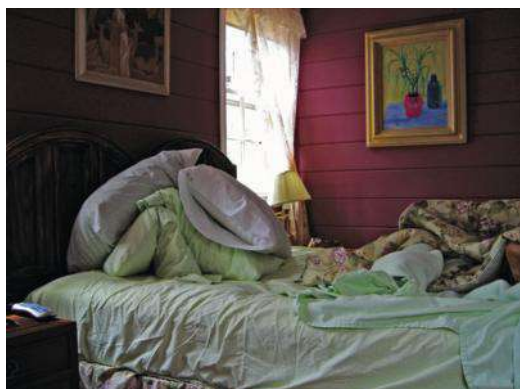
En capítulos posteriores trataremos de la importancia de los signos y símbolos, así como del texto, pero vale la pena que veamos ya aquí su relevancia en la construcción y desarrollo de la narración visual.



#### **Título: de la serie Camas**

**Fotógrafo: Barbara Taylor**

Barbara Taylor realizó la serie Camas utilizando cámaras de distintos formatos, dependiendo del equipo que llevara en el momento de la toma, durante cierto período de tiempo. El hilo conductor del proyecto, desde el punto de vista narrativo, es el tema: las camas deshechas en habitaciones de hotel y el tipo de iluminación.





**Título: Mháithreacha agus  
Iníonacha (Madres e hijas)**

Fotógrafo: Laura Mukabaa

Laura Mukabaa superpuso tres generaciones de mujeres en una única fotografía para representar las relaciones entre madre e hija en un solo encuadre.

¿Qué es la narración referida a una única imagen y cómo trabaja el fotógrafo para transmitirla o crearla? Todos los componentes de la imagen, así como la dinámica o tensión que se establece entre ellos, contribuyen a elaborar la narración. La fotografía puede expresar agitación y confusión o inmovilidad y sosiego. Sea lo que sea, la narración viene determinada por la apariencia de los elementos que componen la imagen en el momento de ser fotografiados. Las cuestiones que plantea dicha apariencia son las siguientes: ¿Qué aparece en la fotografía? ¿Qué ocurre? ¿Qué importancia tiene el espacio vacío/el cielo oscuro/el color de la alfombra? Esto puede parecer muy simple, pero el análisis de cada elemento por separado ayuda al fotógrafo a reflexionar sobre lo que muestran al espectador, cómo lo muestran y por qué.

### Creación de significado

En el capítulo 1 vimos el trabajo escenificado de Gregory Crewdson (véase la página 17). Es evidente que recurriendo a la escenificación, el autor está pensando en lo que quiere mostrar al espectador, en cómo lo quiere mostrar y, hasta cierto punto, en por qué lo hace. En este tipo de circunstancias, es posible responder a la reacción de los sujetos fotografiados. Por ejemplo, el modelo puede expresar una emoción de tal manera que aporta algo inesperado pero valioso a la imagen. Aquí lo importante es estar preparado y tener las ideas claras sobre la intención que queremos dar a cada proyecto fotográfico. Es vital ser consciente de las herramientas narrativas que utilizamos y de sus implicaciones, y al mismo tiempo ser receptivo ante los elementos inesperados que puedan aportar algo a la fotografía. En última instancia, el objetivo de la técnica narrativa es dotar a la imagen de significado y coherencia a ojos de todo aquel que la contemple.

“No hay nada inherente a un medio que garantice su valor como arte. La relación entre hecho y símbolo, expresión e idea, que hace que consideremos arte un objeto, no es algo propio de un medio en particular, sino el resultado de la negociación del artista con el mundo real según unos principios determinados.”

**Mike Weaver, “The Picture as Photograph”, *The Art of Photography***

### Aislar imágenes a partir de un trabajo amplio

Algunas imágenes únicas muy conocidas se produjeron originariamente como parte de un relato fotográfico o como parte de un trabajo más amplio. Por ejemplo, a Henri Cartier-Bresson se le conoce sobre todo por sus imágenes únicas. Sin embargo, Colin Jacobson, en un artículo publicado en 1998 en el periódico *The Independent*, recuerda su pasado como fotoperiodista: “Veinticinco años después de que Cartier-Bresson dejara de hacer fotografías, existe una corriente de la crítica fotográfica contemporánea que reclama su trabajo fotográfico para el mundo del arte y niega su pasado de fotoperiodista. El propio Cartier-Bresson es en parte responsable de ello. Al aislar imágenes, extrayéndolas del contexto de los relatos a los que pertenecían, y presentarlas de nuevo en exposiciones y libros, ha permitido que se le conozca sobre todo como fotógrafo de imágenes únicas”.

Jacobson prosigue describiendo el reportaje que Cartier-Bresson realizó durante el funeral de Mahatma Gandhi: “¿Existe algún ejemplo de fotoperiodismo profesional más clásico que ese reportaje que Cartier-Bresson realizó en 1948 en la India? Cartier-Bresson cubrió los cincuenta actos distintos que tuvieron lugar durante los tres días de duelo, utilizando treinta rollos de película y fotografiando todos los ángulos posibles”.

### La fotografía artística como un derivado del fotoperiodismo

El académico estadounidense Claude Cookman, de la Universidad de Indiana, entrevistó a Cartier-Bresson para la edición de primavera de 1998 de *History of Photography*. En esa entrevista describe así sus fotografías del funeral de Gandhi: “Muchas de las imágenes aisladas funcionan como obra artística, pero cuando fotografió el funeral de Gandhi no lo hizo pensando en la estética. Los fotógrafos artistas no suelen abrirse paso entre multitudes de cientos de miles de personas. No demuestran esa fuerza y resistencia de las que hizo gala Cartier-Bresson al conseguir llegar hasta la pira funeraria de Gandhi”.

Estas imágenes aisladas de un trabajo más amplio a menudo transmiten la esencia absoluta de la intención que se esconde detrás de la imagen, capturando los aspectos cruciales del momento, la persona, el acontecimiento o la idea. Cuanto más se sumerja el fotógrafo en el proceso, más asimila y representa la experiencia tridimensional a través del objetivo de la cámara, de tal manera que combina su respuesta personal ante lo que está viviendo con la comprensión y el uso del lenguaje visual. Este proceso supone interactuar con el entorno sin perder de vista la intención fotográfica, el lenguaje visual y las decisiones técnicas adecuadas. Tal como Don McCullin señala: “Incluso en la fotografía de guerra, suelo comprobar la exposición. ¿Qué sentido tiene que te maten si resulta que la fotografía sale mal?”.



**Título: India, Delhi, 1948.  
Incineración de Gandhi a orillas  
del río Sumna**

Fotógrafo: Henri Cartier-Bresson

Como sucede con esta imagen, extraída de los treinta rollos de película que Cartier-Bresson utilizó para fotografiar el funeral de Gandhi, la fuerza de una imagen única deriva del esfuerzo y compromiso del fotógrafo durante el proceso físico y mental de la realización del reportaje.



### Inmersión total

La inmersión total en el proceso permite al fotógrafo estar al tanto de todos los aspectos cruciales de la fotografía. En una fracción de segundo, el fotógrafo es capaz de reconocer cómo condensar la dinámica de un momento en una fotografía que exprese la intención de su corazón, su mirada y su mente. El fotógrafo es capaz de darse cuenta del significado simbólico, alegórico o metafórico de determinados aspectos de una escena que, al ser reunidos en un mismo encuadre y fotografiados en el momento oportuno, expresan algo que el fotógrafo ha visto o pretende comunicar.

A medida que el fotógrafo adquiere experiencia en este proceso, le será posible prever:

- El desenfoque producido por una velocidad de obturación lenta.
- En qué ángulo y lugar del encuadre el movimiento quedará congelado.
- Qué elementos aparecerán enfocados y cuáles no al disparar con poca profundidad de campo.
- Dónde y cómo cae la luz.
- Si es mejor exponer para las luces altas o para las sombras.
- Cuántos disparos deberá realizar antes de que un objeto en movimiento se coloque en el lugar adecuado.
- Dónde hay que colocarse o en qué ángulo hay que situar la cámara para componer la fotografía tal como desea.

Todo esto en una fracción de segundo, sin dejar de interactuar con el tema y el entorno.

El compromiso por parte del fotógrafo de sumergirse en el proceso contribuye en gran medida a la creación de una narración contenida en una única imagen. Este proceso interactivo y esta inmersión total son los que "hacen" la fotografía. Como explica Cartier-Bresson: "Para mí una fotografía es el reconocimiento simultáneo, en una fracción de segundo, por una parte del significado de un hecho y, por otra, de una organización rigurosa de las formas percibidas visualmente que expresan ese hecho. Fotografíar es poner la cabeza, el ojo y el corazón en el mismo punto de mira".





### Título: de la serie **Derry Road**

Fotógrafo: **Lydia O'Connor**

Derry Road es un estudio de una comunidad de personas que viven junto a una carretera que recorre nueve kilómetros a través del Condado de Kildare, en Irlanda. El tema central de este trabajo explora el modo en que una comunidad da forma al paisaje que la rodea y también la influencia de dicho paisaje en la comunidad. Esta imagen sencilla, aunque pertenece a un trabajo más amplio, es capaz de expresar de forma bastante directa la esencia de la intención del proyecto, ya que se establecen lazos visuales claros entre el sujeto fotografiado y su entorno.



### Título: **El molino, Korana de la serie “Vražji Vrt” (El jardín del diablo)**

Fotógrafo: **Eleanor Kelly**

Este es un proyecto en desarrollo que se centra en una zona del interior de Croacia, a través de la cual discurre el río Korana, que va desde los lagos y cascadas de Plitvice Jezera hasta la ciudad renacentista de Karlovac. Esta imagen podría presentarse aislada de las demás, o representar todo el trabajo ya que contiene los elementos clave que nos hablan de las creencias y circunstancias de la región.

## Fotografía de estudio y bodegón

Incluso con la fotografía hecha en estudio o al fotografiar un bodegón, el fotógrafo llega a implicarse tanto con la idea y el tema que hasta el objeto más sencillo se convierte en todo un mundo que le habla mediante su código de lenguaje visual. Teniendo en cuenta la composición, la iluminación y la relación entre los elementos, reflexionando sobre ello, el fotógrafo será capaz de expresar la narración en una imagen o entre varias imágenes.

Por ejemplo, en su libro *John Blakemore's Black-and-White Photography Workshop* (2005), Blakemore reflexiona sobre el viaje que realizó para fotografiar tulipanes: “Pasé mucho tiempo contemplando las flores, sin pensar en la cámara. Disfrutaba de la voluptuosa presencia de los tulipanes. Estos períodos de contemplación, de placer visual, siempre son una parte necesaria de mi proceso de trabajo. Se trata de profundizar en mi experiencia del tema y en mi relación con él”.

## Estudio de caso: Average Subject – Kim Sweet



### **Título: de la serie Average Subject**

Fotógrafo: Kim Sweet

El título de la serie Average Subject se ha tomado del dial de exposición de la cámara *vintage* utilizada para fotografiar. Hace referencia a una exposición a medio camino entre la necesaria para un tema con luz escasa y la necesaria para un tema con mucha luz. El manual de instrucciones de la cámara sugiere utilizar esta posición del dial para temas como: "Escenas de jardín o a orillas de un río, retratos de cuerpo entero en los que los modelos visten ropas con colores medios, escenas con buena iluminación". El título relaciona de forma clara el concepto del proyecto con la técnica utilizada.

# Estudio de caso

Kim Sweet se graduó en la Central St. Martins School of Art de Londres a finales de la década de 1980. En 2010, decidió retomar la fotografía como medio creativo, reiniciando su vocabulario visual y desarrollando simultáneamente sus conocimientos técnicos y su forma de ver e interpretar el mundo a su alrededor.

Tras mudarse de Londres a Eastbourne, una población costera, muy popular entre los jubilados que desean retirarse, Sweet quiso documentar su nueva ciudad como forma para conocer y explorar el entorno. En concreto, el espacio que se extiende entre su casa y el malecón, un recorrido de aproximadamente un kilómetro y medio. La intención principal de Sweet era conocer mejor la ciudad, su población y sus visitantes, así como la reputación que se le atribuye. Algunos aspectos de la ciudad y de la fachada marítima han permanecido sin sufrir grandes cambios durante los últimos cuarenta años, pero ahora empiezan a desaparecer y son sustituidos por elementos con una identidad más moderna. La fricción entre lo antiguo y lo nuevo supone un reto en el momento de determinar el tema de cada imagen y el modo de documentarlo.

Sweet empezó a fotografiar con una cámara Olympus OM-1 y película en blanco y negro de 35 mm, exponiendo más o menos dos carretes de película cada semana durante unas diez semanas. Al pasar de la primavera al verano, la calidad de la luz cambió, pero también cambió la población visitante, parejas, figuras solitarias o grupos, nuevas amistades. Los numerosos bancos colocados a lo largo de la fachada marítima, utilizados como espacio social y lugar de reflexión, constituían lugares adecuados para desarrollar el trabajo.

## Experimentación

Los pequeños detalles de las figuras sentadas que atraían la atención de Sweet, como peinados, sombreros, pañuelos e indumentaria vacacional, perdían su fuerza al ser fotografiados con película en blanco y negro de 35 mm. Adquirían un tono demasiado antiguo, demasiado obvio. En cambio, experimentando con cámaras de medio formato y cámaras *vintage*, Sweet empezó a utilizar una vieja cámara Kodak comprada en un bazar de beneficencia. La combinación de las distancias focales predeterminadas con la película en color y con los temas elegidos por Sweet dio como resultado imágenes suaves que evocaban las instantáneas de vacaciones de los años setenta (época que coincidía con el momento en que la cámara fue fabricada).

Esto es lo que Sweet comenta: “Tardé en comprender que lo que intentaba hacer era rebajar el ritmo de la fotografía documental, de la *street photography*, para encontrar lo que Gerry Badger describe en *The Pleasures of Good Photographs* (2010) como un enfoque ‘tranquilo’, que sirviera para extraer algo de ese espacio y de esa generación de personas que visitan o habitan la ciudad, en lugar de imponer una visión. Deseaba explorar esa fase de la vida en la que todos entraremos inevitablemente, así como nuestro deseo de retener o recordar esos aspectos que se vuelven familiares para cada generación. Aunque empecé fotografiando a la gente, últimamente intento encontrar la información que me interesa en el espacio público y privado de los jardines, las casas y los hoteles, muchos de los cuales conservan una atmósfera particular. Quería hacer imágenes que pudieran transmitir esta sensación de tiempo pasado y de observar sin juzgar”.

Aquí lo importante es señalar que Sweet no se conformó con las fotografías obvias que realizó al iniciar el proyecto, durante las primeras semanas. Volvió una y otra vez al lugar que había elegido y siguió experimentando y explorando nuevas ideas. Uno de los temas principales de Sweet consistía en observar sin juzgar y esto se manifiesta en la técnica elegida y en la “tranquilidad” de las imágenes.

**Título: de la serie Average Subject**

Fotógrafo: Kim Sweet

La narración en las imágenes de Sweet viene determinada por su forma "tranquila" de abordar el tema y por el uso de una vieja cámara de los años setenta. Al combinarse, ambos elementos ofrecen coherencia visual a las imágenes.



# Ejercicios: Deconstruir la narrativa

- Reúnete con tus compañeros para editar por turnos el trabajo de los demás. Cada uno recolocará y reagrupará un conjunto de entre diez y quince fotografías. Observa cómo al reordenar las fotografías, estas expresan distintos relatos según la secuencia y las relaciones que se establecen entre cada una de ellas.
- Elige el trabajo de un fotógrafo y describe en aproximadamente 1.500 palabras de qué manera cada imagen determina la interpretación global que hacemos de él. Establece el contexto en el que examinamos el tamaño, la forma, el color y la calidad tonal. Establece lazos entre los “hechos” que vemos y lo que realmente está en la imagen. ¿Cómo interpretamos las relaciones entre las imágenes y cuál es el impacto –si es que lo tienen– en nuestra lectura?
- Elige una fotografía de Tina Barney o de Annie Leibovitz (véase la página 96). Observa la imagen detenidamente y escribe mil palabras sobre ella. Describe cuál es el contenido, la composición, la iluminación y la dinámica de la imagen para comentar la narración y nuestra reacción ante ella.
- Realiza el ejercicio anterior con un compañero, escribid ambos sobre la misma fotografía. No comentéis la imagen hasta no haber terminado de escribir vuestros textos. Leed lo que habéis escrito y discutid las similitudes y diferencias de cada interpretación. Examinad todos los razonamiento que motivan vuestras respuestas.
- Observa el trabajo de algún fotógrafo. Lee alguna crítica o introducción a su obra tras ver las imágenes. Reflexiona detenidamente y examina hasta qué punto el texto y las opiniones de terceras personas influyen en nuestra interpretación.
- Visiona la película *La Jetée* de Chris Marker (disponible en YouTube) realizada en 1962, como fuente de inspiración en lo tocante al uso de técnicas narrativas.

# Resumen

- 
- ⇒ Hemos examinado las técnicas narrativas, tanto en imágenes únicas como en series de imágenes.
  - ⇒ De nuevo hemos comprobado la importancia básica de la intención del fotógrafo en la elección de los métodos adecuados de producción y de las técnicas narrativas.
  - ⇒ Al referirnos a la presentación, hemos visto que el contexto en el que se ven las imágenes también contribuye a la narración.
  - ⇒ La implicación activa del fotógrafo en el proceso de realización de la fotografía viene determinada por las preguntas ¿qué?, ¿cómo? y ¿por qué?, preguntas que sirven para dar coherencia y fijar el significado.





# Signos y símbolos



**Título: de la serie  
The Consumed**

Fotógrafo: Christine Hurst

The Consumed es un trabajo que explora una zona boscosa que en el pasado alojó un sanatorio para tuberculosos. El trabajo es un reflejo de historias heredadas y se inspiró en el recuerdo de algunos tratamientos poco ortodoxos que se aplicaban en el sanatorio.

**Signos y símbolos forman parte de nuestra cotidianidad: las señales de tráfico, los envases de alimentos, los símbolos de encendido o apagado, las señales de abierto o cerrado. Algunos de estos signos y símbolos tienen aplicaciones universales y requieren pocas explicaciones, por ejemplo colores como el rojo y el azul, que simbolizan calor y frío respectivamente. Otros signos, como el código Morse o el lenguaje de signos para sordos, exigen un aprendizaje más profundo.**

**El estudio de los signos se denomina semiótica y se aplica a muchos campos de actividad, entre los que se encuentran la lingüística, las ciencias y las artes visuales. La semiótica sirve para comprender el lenguaje visual de manera pertinente y socialmente relevante. Sin embargo, pueden surgir problemas si no se tiene en cuenta el trasfondo social; es importante tener presente el contexto de los signos analizados, así como las condiciones culturales y políticas que determinan la interpretación.**

**El contexto en el que los signos y símbolos se utilizan e interpretan es importante tanto para los fotógrafos como para el público. En este capítulo, plantaremos aspectos clave que los fotógrafos deben tener en cuenta al utilizar signos y símbolos en su trabajo.**

# 5

Aunque este libro va dirigido al estudiante de fotografía y trata del proceso de crear imágenes, poniendo un énfasis particular en las consideraciones prácticas, también es importante conocer el trasfondo teórico de la práctica para identificar el lugar que ocupa el propio trabajo en relación con algunos términos y debates clave.

Las figuras clave de la semiótica que es necesario conocer en relación con la fotografía son el lingüista suizo Ferdinand de Saussure (1857-1913) y el filósofo estadounidense Charles Sanders Peirce (1839-1914). A menudo se hace referencia a sus aportaciones en relación con el significado y el significante y con la naturaleza indicial de la fotografía.

La semiótica no es el único método para descodificar, deconstruir, interpretar, leer o responder a las imágenes fotográficas. Las fotografías se utilizan con muchos propósitos y en muchos contextos, cada uno con sus propios marcos de referencia. Por ejemplo, una fotografía puede leerse como:

- Una prueba.
- En relación con el contexto y la intención del fotógrafo.
- A través de la referencia al proceso y a la técnica.
- Cómo un análisis de la estética y las tradiciones artísticas.
- En relación con la clase social, la raza y el género.

### Modelos semióticos y terminología

Ferdinand de Saussure y Charles Sanders Peirce desarrollaron sus modelos semióticos en la misma época. Saussure utilizó un modelo diádico del signo, compuesto de dos partes. Según su modelo el signo está formado por:

- Un *significante* – la forma que toma el signo.
- Un *significado* – el concepto que representa.

Peirce utilizó un modelo triádico, compuesto de tres partes:

- El *representamen*: la forma que toma el signo (no necesariamente material).
- Un *interpretante*: no un intérprete sino el significado del signo.
- Un *objeto*: al cual se refiere el signo.

Roland Barthes, filólogo, filósofo, crítico y semiótico francés (1915-1980) se interesó por los matices sutiles del lenguaje visual fotográfico. Reconoció que cuando se comunica algo relevante desde un punto de vista personal, su lógica simbólica puede racionalizarse. Su ensayo *La cámara lúcida*, que Barthes empezó a escribir en 1977, el año del fallecimiento de su madre, examina las relaciones complejas entre subjetividad, significado y sociedad cultural. Los dos conceptos clave que ofrece en *La cámara lúcida* son:

- El *studium*: el interés general o el interés educado ante una fotografía.
- El *punctum*: aquello que retiene la atención del espectador y depende de cada individuo; aquello “que penetra en el espectador”.



**Título: de la serie The Spectre of an Impossible Desire**

Fotógrafo: Emma Blaney

Blaney explora el significado con el que a menudo revestimos a objetos pequeños y cotidianos: "El deseo es recordar y ser recordados. Este proyecto se centra en objetos pequeños y cotidianos que muchas veces pasan desapercibidos. Sin embargo, son estos objetos los que a menudo desencadenan en sus propietarios recuerdos relacionados con otras personas o momentos de su pasado".



### Símbolos e iconos

Algunos aspectos clave que hay que tener en cuenta al tratar de semiótica son: el significado y el significante, la diferencia entre un símbolo y un icono y, quizá lo más importante para la teoría fotográfica, la naturaleza indicial de la fotografía.

Un símbolo es algo que representa otra cosa. En este caso, el significante no se parece al significado. La relación debe aprenderse, como ocurre con los lenguajes, los números, el código Morse, las luces de tráfico y las banderas.

Los iconos son ligeramente distintos, en este caso el significante se percibe como algo parecido o que imita al significado, ya que posee algunas de sus cualidades. Se consideran iconos, por ejemplo un retrato, una viñeta, un modelo a escala, las metáforas, los efectos de sonido y los gestos imitativos.

“Para mí la fotografía no es mirar, sino sentir. Si no eres capaz de sentir lo que estás mirando, nunca conseguirás que los demás sientan algo al mirar tus fotografías.”

**Don McCullin, *Sleeping With Ghosts: A Life's Work in Photography***

### Indicialidad

Un indicio tiene una relación física o causal con el significado. Esta relación es observable o deducible. Por ejemplo, son indicios los signos naturales, incluyen el humo (que indica un fuego o calor), el trueno (que indica el rayo) y las huellas (que indican pisadas). De forma similar, los síntomas físicos como el dolor, un sarpullido o el latido acelerado del corazón pueden ser signos relacionados con la existencia de algún problema médico.

La indicialidad, tal como la describió el filósofo estadounidense Peirce, es un rasgo particular y pertinente de la fotografía, sencillamente porque una fotografía es una “huella” literal del objeto o sujeto original fotografiado. Este lazo indicial entre objeto e imagen genera análisis críticos complejos de las fotografías y debates.

El teórico y crítico Walter Benjamin (1842-1940), judío alemán, escribió *Pequeña historia de la fotografía* en 1931 y *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* en 1936, texto en el que trataba de lo que suponía la fotografía respecto a la obra de arte manual. Planteó dos temas esenciales: la capacidad de la tecnología para reproducir y la forma en que la cámara representa el mundo.

Aquí, lo importante con relación a los términos clave y a la naturaleza indicial de la fotografía es que, al mirar una fotografía, el espectador se enfrenta a conceptos de verdad y realidad que el propio medio elegido pone de manifiesto, sin importar su función e intención.



**Título: de la serie *The Spectre of an Impossible Desire***

Fotógrafo: Emma Blaney

Aunque el proyecto de Blaney se centra en determinadas personas y recoge sus palabras sobre lo que significa para ellas cada objeto, su proyecto tiene un alcance más amplio ya que la mayoría de nosotros poseemos objetos con valor sentimental. La forma de componer elegida por la autora subraya este aspecto: los objetos se convierten en el centro de interés de cada imagen.

¿Cómo gestiona el fotógrafo el uso de signos y símbolos en su trabajo? Muchos dicen que responden de forma intuitiva al momento, a la situación o al acontecimiento sin dejar de tener en cuenta su intención. Otros construyen la imagen de forma consciente y minuciosa antes, durante o después de la toma fotográfica. Por otro lado, algunos fotógrafos argumentan que no existe eso que llamamos intuición, sino que el fotógrafo responde ante el tema utilizando su propio sentido del lenguaje visual, fruto de su experiencia. Creen que dicho lenguaje visual se desarrolla a través de la combinación del hecho de vivir en un entorno y ser tanto consumidor como profesional de la imagen.

La aparición de un signo o símbolo en una fotografía puede responder o no a una decisión consciente del fotógrafo. Todo fotógrafo que trabaje construyendo minuciosamente la escena tiene tiempo de reflexionar y utilizar signos y símbolos.

En cambio, aquellos que trabajan de forma más periodística o a la manera de los reporteros necesitarán tomar decisiones sobre el terreno. Si el fotógrafo tiene claro la función, el propósito y la intención que animan sus fotografías, esa toma de decisiones será más fácil, sobre todo si ha elegido fotografiar un lugar y un tema por los signos y símbolos que ofrecen.

A menudo al fotoperiodista solo se le presenta una ocasión para realizar una imagen determinada y, por lo tanto, la decisión de incluir elementos simbólicos reviste un carácter más crucial que cuando se puede realizar una serie de composiciones diferentes. Los signos y símbolos pueden aparecer en una serie o en una única imagen de acuerdo con un plan específico, o bien incluirse de forma más libre a medida que el fotógrafo responde a cada situación o sujeto fotografiado.



### **Título: de la serie Sense of Place**

**Fotógrafo: Maria Short**

En 1993 a mi padrastro le diagnosticaron una insuficiencia renal grave y tuvo que someterse a diálisis. Era hortelano y, por lo tanto, el tiempo que pasó en el hospital, alejado de sus cultivos, supuso que gran parte de la cosecha no se recogiera a tiempo, madurara demasiado y poco a poco se fuera estropeando. Visualmente, reconocí una relación clara entre el ciclo de vida de la cosecha al aire libre y la nueva vida de mi padrastro dentro del hospital, mientras se adaptaba a la diálisis.

### Significado simbólico

Con frecuencia se hace referencia al trabajo *Los americanos* de Robert Frank al examinar el significado simbólico de la fotografía. Sarah Greenough, conservadora jefe de Fotografía en la National Gallery of Art (Washington, DC) describe *Los americanos* como: “el libro de fotografía más importante, según la opinión general, desde la II Guerra Mundial”.

Frank dividió el libro en cuatro partes y cada una de ellas empezaba con una fotografía en la que aparecía una bandera. Cada parte trataba un aspecto distinto de la cultura estadounidense. Se considera que *Los americanos*, cuya introducción fue escrita por Jack Kerouac, cuestiona la identidad estadounidense de la posguerra.

La fotografía titulada “Political Rally, Chicago 1956” da inicio a la cuarta y última parte del libro. Greenough describe así esta imagen: “Fijémonos en cómo la tuba oculta por completo el rostro de la persona que la sostiene, como si la imagen sugiriera que esos símbolos de la democracia americana –la banda de música con las banderas que ondean sobre ella– han ahogado la voz del americano medio que se encuentran tras ellos”.

La lectura que Greenough hace de la imagen nos muestra cómo los aspectos de la escena se encuadran en una fotografía para transmitir, intencionadamente o no, un significado que va más allá del simple registro de la escena.







### Título: de la serie Gall

Fotógrafo: Maria Short

"Desde el momento en que el hombre eligió el caballo como compañero de sus múltiples actividades, este empezó rápidamente a reflejar el estilo, el gusto y las inclinaciones de cada civilización en su físico, su paso e incluso en su color".  
Luigi Gianoli, *Horse and Man*

*Gall*, en inglés tiene distintos significados: irritación dolorosa de la piel, especialmente en un caballo; llaga causada por rozamiento; una rozadura; un lugar desnudo; un defecto o una tara; correr o herir por frotamiento; irritar; rozarse; restregar.



### La metáfora visual

“Gall fue un proyecto realizado entre 1994 y 1995 con la idea de utilizar el caballo como metáfora visual para expresar cómo sentía yo los retos a los que se enfrentan las jóvenes en relación con su sentido de identidad y su lugar en la sociedad. Hice fotografías en varios lugares durante seis meses, desarrollando un lenguaje visual adecuado a mi propósito y metodología. Fotografié los signos y símbolos de cada imagen, de manera que al presentar las fotografías como una serie expresaran en conjunto mis ideas y al mismo tiempo plantearan cuestiones como: ¿cuándo se convierte la protección en represión?, ¿cuándo la libertad no es más que un cliché? La estructura oculta o enfoque del trabajo nunca pretendió ser didáctica. Al contrario, quise transmitir la esencia de mis ideas y hacer evidentes los dilemas que rodean la expresión y la representación.”

### La respuesta a los signos

“A medida que el proyecto se iba desarrollando, a veces veía algo mientras fotografiaba en algún lugar y a menudo tomaba nota mentalmente para volver sobre ello más adelante. Por ejemplo, una vez observé la “marca por congelación” de los números de seguridad sobre el lomo de un caballo, pero las condiciones no eran las adecuadas para tomar una fotografía precisa. Me mantuve atenta, y cuando llegó el momento apropiado, estaba lista para fotografiar.”

“Me resulta difícil explicar estos símbolos, pero al reunirlos fotográficamente, cobran sentido. En otra imagen, la idea obvia que se esconde detrás de la marca de la letra ‘P’ denota una identidad particular ‘dada’ o ‘asumida’, tal como sucede en inglés con el uso de la palabra *branded* que denota propiedad o identidad. Sin embargo, para sugerir visualmente esta idea necesitaba más que una simple fotografía de la marca: necesitaba que el entorno, la iluminación y el caballo funcionaran para que la dinámica de la imagen cuestionara el símbolo.”

“La fotografía de la marca ‘P’ fue tomada en el establo en el que se encontraba el caballo cuando llegué al lugar. Pedí permiso para hacer la fotografía antes de que la luz cambiara o de que sacaran al caballo del establo. Para la exposición, medí las luces altas para que el resto del animal quedara subexpuesto y conseguir así que desapareciera. Este enfoque técnico creó una imagen que, en mi opinión, habla sobre el escamoteo de la identidad verdadera que se produce al dejar visible solo la marca.”

“El espectador se ve involucrado con un lugar que se encuentra más allá de lo visible. Todo cambia cuando te mueves, en los distintos momentos de la vida aparecen cosas diferentes, y tratas de articular todo esto.”

**Chris Steele-Perkins, fotógrafo de Magnum**



### **Título: de la serie Sakura (Cerezos en flor)**

Fotógrafo: Risaku Suzuki

En su ensayo sobre la obra de Suzuki "The Photographer as Pendulum", la comisaria Harumi Niwa examina la idea de: "Capturar la vida, que no puede ser capturada, en una fotografía y dejar un registro de su existencia. Las fotografías, que son una huella química del paso de la luz, a veces pierden intensidad, sus imágenes se desvanecen y solo queda el blanco del papel sobre el que estaban impresas. Sin embargo, incluso entonces, Kumano, la nieve y los cerezos en flor seguirán existiendo, al ritmo del cambio de estaciones, en un ciclo sin fin. El fotógrafo acepta este hecho y crea sus fotografías a partir de la relación que establece con lo que fotografía –el tiempo, el lugar, la existencia en sí–".

### **Dotar de significado**

A medida que el fotógrafo desarrolla su proyecto o responde a las exigencias de un *brief*, subraya determinados aspectos del tema al fotografiar de acuerdo con unas condiciones específicas. Ocurre así, por ejemplo, si decide fotografiar un edificio de noche, un paisaje durante una tormenta o un jardín durante los cambios estacionales. En concreto, si el fotógrafo realiza una serie o un conjunto de imágenes, puede ocurrir que las condiciones particulares en las que fotografía den pie a signos o símbolos o, incluso, que las propias condiciones adquieran un carácter simbólico.

Por ejemplo, Risaku Suzuki fotografió la simbólica floración de los cerezos durante la celebración japonesa del Sakura, que tiene lugar cada año al principio de la primavera, fuente de inspiración de los artistas desde el reinado de la saga imperial en el siglo VIII. La floración de los árboles después del invierno simboliza esperanza y fuerza, mientras que la caída de los pétalos expresa la fragilidad de la belleza y de la propia vida.

Los signos y símbolos influyen en la dinámica de la imagen y en la lectura que de ella haga el espectador. Aportan una estructura coherente al trabajo, denotan un ritmo, una secuencia, plantean cuestiones, incorporan un subtexto visual y, sobre todo, añaden significado al sujeto fotografiado y al lugar que ocupa en la imagen.



### Factores medioambientales

En un viaje a Nueva York, hubo dos escenas que llamaron la atención de Jane Stoggles, cantante profesional y gran aficionada a la fotografía. Las fotografió, ya que para ella resumían algunos aspectos de los momentos vividos en esa ciudad. En ambas fotografías, aparecen símbolos representativos de Nueva York y Estados Unidos, pero lo que realmente contribuye a la atmósfera y a la cualidad evocadora de las imágenes no son solo los signos sino también las condiciones climáticas y la luz. Este es un ejemplo sencillo de los matices sutiles de la semiótica y del lenguaje visual.

Volviendo a algunos de los puntos clave que hemos visto en capítulos anteriores, no se trata únicamente de *qué* fotografiamos, sino de *cómo* y en *qué condiciones* lo hacemos. En otras palabras, para desarrollar ideas sobre el espíritu del lugar o el entorno a menudo es importante tener en cuenta lo que Stoggles supo ver en un instante: el modo en que el clima y las condiciones lumínicas del momento y del lugar dan forma a la atmósfera de la fotografía.



#### Título: 5th Avenue, Nueva York y Radio City

Fotógrafo: Jane Stoggles

El tipo de luz de 5th Avenue, New York —disparando a contraluz, con el sol iluminando las banderas y reduciendo la escena a meras siluetas— enfatiza el dominio de la bandera sobre la vida cotidiana. De forma parecida, la niebla en Radio City aporta un contexto sugerente a la imagen.

### Experiencia en la realidad dividida

Algunos fotógrafos hablan de que las imágenes van a su encuentro sin que ellos tengan una comprensión real del acontecimiento o del tema que están documentando, pero fotografían porque la presencia del sujeto fotografiado añade o dota a su intención primera con el sabor de una experiencia en primera persona.

Así sucedió con algunas de las imágenes tomadas por el Bang-Bang Club, grupo de fotógrafos que recibió el encargo de documentar la realidad del *apartheid* en Sudáfrica. Les pusieron ese nombre en un artículo que trataba sobre el trabajo colectivo de los fotógrafos Kevin Carter, Greg Marinovich, Ken Oosterbroek y João Silva.

El 18 de abril de 1994, durante un tiroteo entre miembros de la Fuerza Nacional de Mantenimiento de la Paz y del Congreso Nacional Africano que tuvo lugar en el gueto de Tokoza, Oosterbroek resultó muerto por fuego cruzado y Marinovich fue herido de gravedad. En julio de 1994, Carter se suicidó. En 2000 Marinovich y Silva publicaron el libro *The Bang-Bang Club*, que documenta sus experiencias.

En un artículo publicado en el periódico *The Guardian* en septiembre de 2009, David Smith explica que Silva y Marinovich desconocían la historia que había detrás de dos de sus imágenes: “Silva se detuvo ante una de sus fotos en la que aparecía un grupo apaleando a una mujer mientras un individuo que pasaba en aquel momento sonreía abiertamente a la cámara. No sabía por qué motivo agredían a la víctima. ‘Es una de esas cosas que se quedarán sin respuesta’, dijo. La imagen sigue siendo un enigma”.

“Marinovich mostró una hermosa imagen en blanco y negro realizada en el albergue de Soweto antes de una incursión de la policía en 1992. Allí se había encontrado con un zulú que llevaba puesto un vestido y se comportaba como una mujer. Nunca ha podido saber por qué”.

Marinovich contextualizó este “desconocimiento”: “El trabajo de escritura e investigación para el libro nos llevó mucho tiempo y realmente nos propusimos llegar a la verdad, especialmente a nuestra verdad. Resulta más fácil llegar a la verdad de los demás, pero profundizar en aquello que tú has establecido como tu versión de la realidad, y luego excavar en ella más y más, poniéndote a prueba sobre tu percepción de lo que realmente ocurrió, fue toda una experiencia”.

## Reflexiones sobre la verdad

A menudo los fotógrafos deben decidir sobre si conseguir imágenes visualmente potentes en un entorno que cambia velozmente y plantea cuestiones acerca de la ética y la integridad. Tal como hemos ido viendo en las páginas precedentes, es importante que reflexionemos sobre los conceptos de verdad y representación. Así pues, esos momentos con los que el fotógrafo se encuentra, aunque no respondan estrictamente a las nociones tradicionales de signos y símbolos, funcionan de forma similar: son parte del lenguaje visual y, al ser fotografiados, pueden llegar a representar una idea o a transmitir su esencia. Esos momentos pasajeros pueden incluso llegar a convertirse en momentos emblemáticos, metafóricos u ofrecer motivos para conceptos o movimientos más amplios.

## Signos y símbolos: aspectos que deben tenerse en cuenta

- ¿Cuál es la función del signo o símbolo en nuestra obra?
- ¿Estamos introduciendo un nuevo significado referido a un signo o símbolo existente?
- ¿Cómo hacemos para que el espectador comprenda el significado del signo o símbolo?
- ¿El símbolo funciona como un motivo recurrente, para significar una atmósfera determinada o un aspecto relevante?
- ¿Confiamos en que el espectador conozca de antemano el significado del signo o símbolo?
- ¿En qué modo encuadramos el “contexto” de uso que hacemos del signo o símbolo?
- ¿Estamos aplicando alguna dinámica de relaciones como, por ejemplo, la yuxtaposición?

“Las imágenes que tomaba espontáneamente –con una sensación parecida al júbilo, como si llevaran tiempo en mi subconsciente– eran con frecuencia más potentes que aquellas que componía como si fueran una pintura. Aferraba su magia al vuelo.”

**Herbert List, fotógrafo de Magnum**

Otro método para introducir signos y símbolos en la fotografía es el uso de técnicas prácticas, como modificar la abertura de diafragma y la velocidad de obturación en relación con la sensibilidad de la película, el tema y las condiciones lumínicas. Un ejemplo de esto es la serie de fotografías realizada por Paul Fusco sobre el funeral de Robert F. Kennedy.

El 8 de junio de 1968, Paul Fusco, que trabajaba en aquel momento como fotógrafo para la revista *Look*, viajaba como pasajero en el tren que transportaba el ataúd de Robert F. Kennedy desde la ciudad de Nueva York hasta Washington. El editor no le dio ninguna indicación sobre el tipo de imágenes que quería o esperaba, solo le dijo “súbete al tren”, y eso fue lo que hizo Fusco.

En una producción para *The New York Times* titulada “The Fallen”, publicada el 1 de junio de 2008, Fusco explica que sobre todo pensaba tomar fotografías durante el entierro, en el cementerio. En el momento en que el tren salió de Nueva York, se sorprendió al ver a cientos de personas alineadas en los andenes. Haciendo caso a su instinto, se puso en pie, se acercó a la ventanilla y bajó el cristal para poder fotografiar lo que estaba viendo, lo que estaba sucediendo.

El viaje duró aproximadamente ocho horas y Fusco no se movió de la ventanilla en todo el recorrido, fotografiando a la gente, de pie junto a las vías. Describe las ocho horas de viaje como “un flujo constante de emoción”. Fusco explica que no podía cambiar su punto de vista o perspectiva, solo “intentar captar aquello, si podía, y esperaba que así fuera”.

### La técnica como herramienta emocional

Fusco describe una imagen en concreto: vio a una familia, de pie junto a las vías, no llevaban nada consigo, ni camión, ni coche, ni bicicletas. Solo tenía una oportunidad para tomar la fotografía. Después, cuando vio la imagen, esto es lo que leyó en ella: “una confirmación real y contundente, a mi juicio, una declaración única y de peso del compromiso, del efecto que ese hombre tuvo en la gente y la esperanza que le transmitió”.

Fusco utilizó una película de baja sensibilidad. Esto hubiera podido ser un problema ya que se encontraba en un vagón en movimiento, fotografiando a gente también en movimiento y a veces con poca luz. Tuvo que capturar el movimiento utilizando una velocidad de obturación lenta. Al hablar del movimiento de cada encuadre, Fusco dice: “El movimiento que aparece en muchas de las fotografías subraya, a mi entender, un mundo que salta en pedazos, el desgarró emocional de una sociedad. Todo el mundo estaba ahí, Estados Unidos salió para expresar su duelo, para llorar, para mostrar su respeto y cariño por un líder, por alguien en quien creían, alguien que les prometió un futuro mejor, y ahora toda aquella gente veía pasar de largo su esperanza en un tren”.



**Título: Tren funerario de Robert Kennedy, 1968**

Fotógrafo: Paul Fusco /  
Magnum Photos

Fusco describe el movimiento como un elemento que enfatiza la idea: "un mundo que salta en pedazos, el desgarrar emocional de una sociedad".



Estudio de caso: Les Moguichets – Betsie Genou



# Estudio de caso

La obra de Betsie Genou pone de relieve cómo, incluso del entorno más simple, el fotógrafo es capaz de extraer un simbolismo rico, mediante el uso de la luz y mostrando sensibilidad hacia el tema, para así traducir sus ideas en imágenes conmovedoras.

Les Moguichets es el estudio de la decadencia de una casa familiar en Francia. Cuando era niña, muchas veces Genou pasaba sus vacaciones en casa de su abuela en Les Moguichets. Una traducción aproximada podría ser “lugar decadente” o “terreno baldío”.

En la finca se levantaban la residencia de la abuela de Genou y la del su tío abuelo. Cuando pasaba las vacaciones con su abuela, solía jugar en el jardín que se extendía entre ambas casas. Al morir la abuela, el tío abuelo se trasladó a la casa de su hermana y dejó que la naturaleza fuera apropiándose poco a poco de su hogar.

Cuando Genou se preparaba para completar sus estudios de grado en fotografía, recibió la noticia de que su tío abuelo estaba a punto de fallecer y decidió volver a Les Moguichets para estar con su familia. Se quedó fascinada por la casa que había sido abandonada.

Una cámara de gran formato y exposiciones largas, que iban desde varios minutos hasta más de una hora, permitieron a Genou contemplar el pasado, no solo el suyo, sino también el de su familia y de sus antepasados –algo con lo que muchos de nosotros podemos conectar si queremos–. Intentaba encontrar un denominador común universal; algo que hiciera que su proyecto pasara de ser una experiencia personal a formar parte de un ámbito en el que cualquiera pudiera reconocerse.



**Título: de la serie Les Moguichets**

**Fotógrafo: Betsie Genou**

La sensibilidad con la que Genou aborda el tema permite que las imágenes atrapen al espectador. Aquí no se trata de una visión general detallada de unas apariencias físicas, sino que, debido a la observación minuciosa de la composición y de la luz, la autora consigue presentar un viaje evocador a través de un espacio que, a pesar de su decadencia, está lleno de dignidad.

## Una historia personal

En palabras de Genou: “La casa se había ido deteriorando durante años y tenía grietas por todas partes; parecía como si se fuera a derrumbar de un momento a otro. Su último morador estaba a punto de fallecer. Me di cuenta de que mi familia se desprendería de aquel lugar y de los recuerdos que evocaba en nosotros. Empecé a sentir la pérdida de una parte fundamental de mi propia historia y de la de mi familia”.

“La idea de este proyecto surgió de forma natural y produjo las imágenes de forma muy instintiva. La atmósfera oscura de las imágenes fue debido a la escasez de luz natural que se filtraba en el espacio cerrado. La casa llevaba seis años deshabitada y sin que nadie la hubiera tocado y parecía haber conservado con mimo las huellas de las personas que la habían abandonado. Esa luz que se filtraba en el interior me permitió desvelar dichas huellas y también ocultarlas en determinadas zonas.”

“En cuanto al concepto, el tema me permitió empezar a explorar un aspecto distinto de aquello en lo que se había convertido el ‘hogar’, creando imágenes que reflejaban el paso del tiempo, y los conceptos naturales de vida y muerte. La decadencia del lugar se hacía eco de la bruma en la que se disolvían mis recuerdos lejanos y de épocas que nos habían pertenecido pero que ahora se alejaban y desvanecían lentamente, aludiendo a la fragilidad de la vida.”

“Explorar y fotografiar el lugar fue un proceso lento. Utilicé una cámara de gran formato para obtener calidad en los detalles y, durante las largas exposiciones, pude reflexionar sobre el espacio y los recuerdos, aceptando aquel adiós inminente. Esta reflexión constituyó una parte intrínseca de mi proyecto; mis emociones en relación con la historia del lugar surgieron en el momento oportuno. Así pues, la toma se transformó en un proceso lento y emotivo.”



**Título: de la serie Les Moguichets**

**Fotógrafo: Betsie Genou**

Si observamos cómo transmiten estas imágenes la relación de la fotografía con el lugar, es posible que reconozcamos el uso sutil del lenguaje visual, no solo desde un punto de vista literal, sino también metafórico. Los restos de esos pequeños detalles de una casa –una pieza de vajilla, una cortina, las contraventanas, las paredes y los suelos desnudos– son examinados con dulzura a la luz delicada de la atmósfera de la casa. Genou consigue conmovir al espectador de manera tranquila, evocando la historia que hay detrás del propio proyecto; el lento avance del tiempo y de la decadencia.



# Ejercicios: Variaciones sobre un tema

---

⇒ Da un paseo por tu casa observando cuántos signos y símbolos distintos encuentras. Tómate veinte minutos para anotarlos y ordenarlos en categorías, tal como se explicaba en el apartado sobre “símbolo, icono, indicio” (véase la página 124).

⇒ Haz el mismo ejercicio con un recorrido que hagas habitualmente, quizá de camino al trabajo, a la universidad o al ir a visitar a un amigo.

⇒ Elige y observa la obra de un fotógrafo. Escribe acerca de una serie o conjunto de imágenes en cuyo desarrollo se haga uso de signos y símbolos.

⇒ Visiona la película de Cameron Crowe *Vanilla Sky* (2001). Observa cómo se utilizan las imágenes para construir recuerdos y transmitir el concepto de felicidad.

⇒ Realiza un proyecto corto utilizando una metáfora visual para expresar una idea sencilla, por ejemplo crecimiento o decadencia.

⇒ Intenta yuxtaponer temas básicos como interior y exterior, caliente y frío. Incorpora el paso del tiempo.

⇒ Experimenta con las condiciones atmosféricas. Incorpora un elemento “fijo” a la imagen en el que las condiciones atmosféricas puedan reflejarse, por ejemplo: “el cobertizo del jardín” o “a través de la ventanilla de un tren”.

# Resumen

- ⇒ El fotógrafo recurre a los signos o símbolos y los incorpora cuando responde a su entorno.
- ⇒ El ritmo y flujo de la narración se organizan mediante signos y símbolos; son importantes en una única imagen y hacen que el lenguaje visual, el hilo conductor que conecta unas imágenes con otras, sea menos rígido.
- ⇒ Los signos y los símbolos constituyen un aspecto de la estructura y del lenguaje de las imágenes, creando un subtexto sutil que las une.
- ⇒ La función y la finalidad de las imágenes, el enfoque y también la experiencia física del proceso de fotografiar facilitan la comprensión de signos y símbolos tanto a nivel conceptual como práctico.

Piratizua

MOJA E.G  
NOCE



URGENTA

Do you speak English?  
@hotmail.com



★ Star Academy ★

From:

Good Girl  
gona



Aurora

Miss  
Baud

Big Brother  
Amaris

# El texto



**Título: de la serie Life  
after Zog and Other Stories**

Fotógrafo: Chiara Tocci

El texto que aparece en una imagen a menudo nos habla de cómo se relacionan con un determinado entorno sus habitantes, así como sobre aspectos culturales y sociales de la época.

Los pies de foto, los títulos, los ensayos y los textos editoriales que acompañan las imágenes ayudarán a los espectadores a situarlas. Por lo tanto, el texto está directamente relacionado con el contexto en el que se observa una imagen. El fotógrafo que recibe un encargo para producir una serie de imágenes para acompañar un texto, debe tener en cuenta la relación entre la imagen y el texto. Por ejemplo, deberá plantearse si las imágenes tienen que ilustrar el texto o bien si pueden acompañarlo de forma independiente y trabajar a un nivel más evocativo. Otra posibilidad es que el fotógrafo se dirija a un editor –o reciba un encargo de un editor– para proponerle unas imágenes que constituyan la historia principal con un texto que cumpla una función más explicativa o sirva para plantear cuestiones. Estos son únicamente un par de ejemplos de los matices posibles de la relación entre imagen y texto.

Ahora vamos a examinar algunos de los aspectos más relevantes de esta relación.

# 6



Es comprensible que un fotógrafo, cuyo objetivo principal es la comunicación visual mediante fotografías, tenga dudas en el momento de utilizar texto. Es lícito preguntarse si la fotografía cumple con su tarea cuando necesita mucho texto para explicarse.

Reflexionemos un instante sobre las fotografías que vemos diariamente y pensemos en el papel que desempeña el texto en relación con la imagen y viceversa. Una campaña publicitaria puede tardar varios meses, o incluso años, en alcanzar ese momento en el que el público reconoce la marca a través únicamente del estilo y la temática de las imágenes. Por lo tanto, los anuncios utilizan eslóganes, pies de foto, títulos, etc., para ayudar al público a situar el contexto de la imagen: este enfoque también es válido para otras formas de trabajo fotográfico. En algunas ocasiones, una sencilla frase explicativa ayudará al público a comprender de qué trata la fotografía, añadiendo algo a la imagen, sin negar ni reducir su poder.

### **Sombras en la interpretación**

En su libro *Zoo* (1986), compuesto por 74 fotografías en blanco y negro de animales fotografiados en el zoo, Britta Jaschinski incluye curiosamente un texto en prosa corto al final del libro a modo de epílogo. En él escribe: “Las paradojas incómodas

inherentes a los zoológicos me han llevado a descubrir aspectos de mí misma, de los animales y de esta sociedad que siente la necesidad de recluir. Una corriente de asociaciones emotivas, sociales y psicológicas ha desfilado a través de mi objetivo y, precisamente debido a su complejidad, no deseo que mis imágenes sean didácticas, ni siquiera completas. No pueden ilustrar, pero sí encarnar esas tensiones incómodas que yo siento, al igual que probablemente mucha otra gente. La intención es permitir sombras en la interpretación, de tal modo que si alguno de mis sentimientos, impresiones y modos de ver reflejan alguna verdad, esta sea reconocida por el espectador”.

Cada fotografía va acompañada de un pie de foto con el número de negativo, el lugar y el año, por ejemplo: “70. San Diego, 1995”. La simplicidad de cada pie de foto permite al espectador trabajar con la profundidad de cada imagen a nivel personal y emotivo. Se podría decir que un pie de foto simplemente informativo ayuda a evitar cualquier intención “didáctica” que pudiera influir en la interpretación del público. De este modo, el fotógrafo anima al espectador a reaccionar ante el lenguaje visual con sus propios recursos.

“Pienso que lo que se debe hacer es descubrir la verdad esencial de la situación, y tener un punto de vista sobre ella.”

**Burt Glinn, fotógrafo de Magnum**



**Título: de la serie Zoo  
Bremerhaven, 1993**

Fotógrafo: Britta Jaschinski

Mediante el uso de un título informativo y al dejar clara la intención de su obra, Jaschinski permite que las imágenes hablen por sí mismas y que el público tenga la oportunidad de reflexionar acerca de sus propias ideas sobre los animales en cautividad. La sencillez del título principal "Zoo" y de cada título individual, combinada con el enfoque técnico, creativo y secuencial, plantea cuestiones que hacen reflexionar al público.

**UNLIMITED ACCESS TO VETPHONE FOR £20 A YEAR.  
BECAUSE DOGS WILL BE DOGS.**



Joining Dogs Trust only costs £20 and you get so many benefits, including unlimited access to 24 hour expert advice from Vetfone. But most importantly, becoming a member means you'll be helping us to give life, love and a second chance of happiness to over 16,000 dogs every year. To join, call 020 7837 0006 or visit [dogstrust.org.uk](http://dogstrust.org.uk)



## Llegar al público

En el capítulo 3 hemos analizado si una fotografía puede producir un cambio social (véase la página 78). También vale la pena sopesar en qué medida el contexto en el que se ve una imagen (dónde y cómo aparece publicada) influye en el número y composición de los espectadores que la verán y, por lo tanto, en su capacidad para instigar un cambio social. Britta Jaschinski es un ejemplo de fotógrafa clara y comprometida con el tema que trata. Su trabajo fotográfico se ha combinado con el trabajo escrito de otros, así ha conseguido llegar a un público más amplio, que va más allá de los aficionados a la fotografía y alcanza a aquellas personas interesadas en el mismo tema y que trabajan en él.



### Título: Trabajo de encargo para Dogs Trust

Fotógrafo: Britta Jaschinski

En un capítulo anterior vimos la importancia que tenía para el fotógrafo reflexionar sobre su propio código deontológico. Solo si el fotógrafo tiene claras sus intenciones fotográficas en conjunto, podrá crear y desarrollar una obra que responda a dicho código deontológico. Aquí Jaschinski trabaja para unos clientes con los mismos objetivos que ella.

## El poder de la imagen visual

Randy Malamud, profesor en la Georgia State University y autor de libros que cuestionan la explotación de los animales, entre los que se encuentra *Reading Zoos* (1998), habla de Jaschinski, su “compañera de conspiración”, en un simposio celebrado en la Stanford University: “Aunque me guste mucho *Reading Zoos* (creo que es el mejor libro que he escrito o escribiré), a veces pienso que lo más importante en él es que presenta en la cubierta la extraordinaria fotografía de Britta [...]. El arte visual es incluso más eficaz en la tarea de subversión del zoo, ver los zoos en lugar de leerlos, y verlos no como desean los propietarios de los zoos sino como realmente son; mostrando a los animales despojados de todo, congelados; mostrando lo que realmente significa la cautividad”.

En una entrevista con la Captive Animal Protection Society, en noviembre de 2009, Jaschinski dice: “Me gusta saber que animo a la gente a actuar, porque hago mi trabajo para cambiar algo. Lo que me mantiene activa es la esperanza de ser una pequeña rueda que forma parte de un movimiento lento. Me han preguntado muchas veces si me molesta cuando otro fotógrafo ‘copia’ mi obra y yo respondo: a) no se puede hablar de copiar una foto porque cada fotógrafo aporta algo nuevo al tema, incluso aunque sea inconscientemente, y b) cuantas más fotografías describan la verdad acerca de los animales en cautividad, mejor. Cuanto más grandes sean las ruedas, más rápido será el movimiento”.

### Influencias literarias

Además del texto a modo de epílogo y de unos pies de foto sencillos que contextualizan las imágenes, Jaschinski también explica sus influencias literarias y artísticas: "Sospecho que se podría decir que la literatura alemana y el arte de Europa del Este de autores como Friedrich Nietzsche, Fyodor Dostoiévski, Josef Koudelka y László Moholy-Nagy encierran una cierta oscuridad que ha influido en mi estilo".

Muchos fotógrafos recurren a la literatura como parte de su investigación. Sus lecturas dan forma al proyecto, al modo de abordarlo y les sugieren nuevas ideas o temas para explorar. Por ejemplo, el estudiante de fotografía Andy Robinson tenía que realizar un trabajo basándose en las palabras "cielo e infierno" y empezó leyendo interpretaciones tradicionales de esos conceptos y analizando usos más metafóricos.

A partir de ese trabajo previo se le ocurrió fotografiar un ascensor para explorar la visualización de las emociones. La investigación y las lecturas que realizó Robinson le ofrecieron una estructura simple con la que trabajar. Tras establecer su método de trabajo y conseguir que sus modelos se interesaran por el proyecto, pudo concentrarse en la tarea de animarlos a que se implicaran con las ideas. Esta estructura clara de trabajo permitió que tanto el fotógrafo como los sujetos fotografiados exploraran la expresión de las emociones de manera natural e interesante, dando forma a las imágenes resultantes.

En respuesta a un *brief* textual parecido al anterior, la estudiante de fotografía Laura Mukabaa realizó una secuencia de imágenes. Cada una de ellas iba acompañada de una cita de Jeanette Winterson que, para Mukabaa, reflejaba la atmósfera de un viaje interior personal que quería expresar. Mukabaa se centró en emociones universales de pérdida y tristeza, y en el deseo de resolver dichas emociones para seguir adelante. Fotografiando escenas cotidianas durante las distintas estaciones del año y combinando citas, Mukabaa logró transformar una vivencia personal en un conocimiento humano compartido.



#### Título: de la serie **Still Time**

Fotógrafo: Laura Mukabaa

"Incluso las cosas más sólidas y más reales, lo que más queremos y lo que mejor conocemos, son solo sombras sobre la pared. Espacio vacío y puntos de luz."

Jeanette Winterson



### Título: Heaven and Hell

Fotógrafo: Andrew Robinson

Robinson decidió utilizar un ascensor para simbolizar un espacio de transición entre los dos mundos de Heaven and Hell. Robinson describe así las imágenes:

"El ascensor es a la vez un taller y una prisión para las emociones de quienes lo usan: las puertas se abren y estas emociones o pensamientos quedan expuestos en la transición de lo privado a lo público. La forma de caja del ascensor y el formato 6×6 refuerzan este relato".

Otra forma de utilizar el texto para estructurar un conjunto de fotografías es incluyéndolo como una parte explícita y significativa del proyecto de la que el público sea consciente. Un buen ejemplo de esto es *The Shipping Forecast* de Mark Power. *The Shipping Forecast*, programa de radio diario que se emitió por vez primera en 1922, informa a los navegantes acerca de las condiciones atmosféricas en las costas y mares del Reino Unido.

Como explica Power: “La información sobre el tiempo fue parte de mi infancia, se deslizaba suavemente a través de la sala de estar desde la radio gramola de caoba situada en un rincón, junto a una silla de mimbre que colgaba del techo con una cadena. En aquella época, había pocas emisoras para elegir y la mayoría de la gente escuchaba Home Service de la BBC [...]. Su lenguaje extraño, rítmico y esotérico resulta claramente romántico, y daba una imagen de nuestra nación como una isla azotada por el viento y la mar gruesa, lo que explica por qué todo el mundo prefiere escucharla metido en una cama caliente y segura”.

Power visitó y fotografió cada uno de los lugares mencionados en la emisión, como Cromarty, Fisher, German Bight, etc., lugares que se habían vuelto familiares para generaciones de oyentes de todo el Reino Unido. El texto que acompaña cada imagen corresponde a la información de las seis de la mañana del día en que fue tomada la fotografía.

### **Una experiencia multidimensional**

En el momento de la exposición, el trabajo iba acompañado de una instalación sonora en la que podían oírse algunos de los partes a través de aparatos de radio de la marca Roberts, diseminados por la sala. Era importante que la marca de las radios fuera conocida, y Roberts es toda una institución, al igual que las emisoras que se escuchaban. Tal como muestra este ejemplo, tanto las palabras escritas como dichas pueden incluirse en un trabajo fotográfico y ser un aspecto esencial del mismo.

“Fotografiar es como pescar o escribir. Es sacar de lo desconocido eso que se resiste y se niega a salir a la luz.”

**Jean Gaumy, fotógrafo de Magnum**



**Título: G.B. Inglaterra. Tyne. Domingo 25 de julio de 1993. Viento del oeste o sudoeste de fuerza 3 o 4, aumentando a 5 o 6. Aguaceros. Buen tiempo. De la serie The Shipping Forecast 1993-1996**

Fotógrafo: Mark Power / Magnum Photos

Mark Power describe así esos "momentos extraordinarios": "La belleza de trabajar de este modo, un método que es esencialmente el de la fotografía de calle, es que nunca estás seguro de lo que va ocurrir a continuación."

"En mis momentos más bajos, cuando pienso que no he hecho ni una fotografía decente en los últimos tres o cuatro días, algo extraordinario aparece de repente [...] un hombre de mediana edad vestido con traje, con un paraguas cerrado en la mano y un reloj de bolsillo juega al fútbol mientras una pareja mayor construye castillos de arena en primer plano."





**Título: The Critic**

**Fotógrafo: Weegee**

Weegee declaraba que solo constató la dinámica de la imagen en el momento de positivarla. Sin embargo, Louie Liotta, que trabajaba con él como ayudante, dice que Weegee preparó minuciosamente el momento. Al cambiar el título, poniendo The Critic en lugar de The Fashionable People, consiguió desviar la atención de los espectadores de las figuras centrales hacia la mujer que las observa.

## La importancia de los títulos

Se dice que para su fotografía *The Critic*, Weegee escenificó la situación para conseguir yuxtaponer riqueza y pobreza. Según su ayudante, Louie Liotta, Weegee le pidió que se acercara a un bar del barrio e invitara a beber a alguno de los clientes habituales. Después, Liotta condujo a la mujer ebria a la inauguración justo en el momento en que algunas personas de la alta sociedad salían de sus limusinas. Las dos damas elegantes que aparecen en la imagen eran dos conocidas benefactoras que realizaban generosas donaciones a instituciones culturales. Weegee decía que no se dio cuenta de la presencia de la mujer que observa a las mecenas hasta que positivó el negativo.

La imagen se publicó por vez primera en la revista *Life*, el 6 de diciembre de 1943, con el título *The Fashionable People*. El título se cambió por *The Critic* cuando la fotografía fue publicada en el libro de Weegee *Naked City* (1945). Al utilizar el título *The Critic*, Weegee anima al público a ver la relación entre las dos damas elegantes y la mujer que, según cuenta su ayudante, él colocó para que apareciera en la imagen. Una segunda mirada nos induce a interpretar que ella es "la crítica".

El International Centre of Photography de Nueva York describe así la obra de Weegee: "Este contraste de apariencias, entre las damas ricas con sus joyas y la gente corriente bien educada era exactamente lo que Weegee buscaba en sus fotografías. Las contradicciones de la vida, entre los ricos y los pobres, las víctimas y los salvados, los muertos y los vivos. Sus fotografías poseían la habilidad de convertirnos en testigos y *voyeurs*".

### Cargado de significado

La fotografía Taryn Simon, en su libro *An American Index of the Hidden and Unfamiliar* (2008), acompaña cada fotografía con un texto. Este se sitúa con precisión en la página, debajo de cada imagen. La presentación general alude al "índice" del título. Hojeando rápidamente el libro, el lector tiene la sensación de que las imágenes están "documentadas", como si se tratara de un sistema archivístico en el que cada fotografía se almacena y etiqueta. El propio texto describe con un estilo llano y objetivo el contenido y el lugar en que fue tomada cada fotografía.

Geoffrey Batchen, en un artículo para *Museo Magazine*, señala: "Mirar una de estas obras implica echar un vistazo a la imagen y luego leer el texto para volver de nuevo a la imagen, deteniéndose en ella y asimilándola tras cargarla de significado. Esto hace que la obra sea un híbrido de texto y fotografía. Quizá, ante todo, esta marca de realismo social en la obra de Simon sea también una forma de práctica crítica que pone en cuestión el propio medio".

La comprensión de la obra por parte del espectador es fruto de la combinación de la imagen y el texto. Sin el texto que acompaña la imagen, esta no consigue comunicar todo su significado y viceversa.

El texto que acompaña la fotografía de Taryn Simon de la página de la derecha dice así:

"Ratas de cañaverales africanos infestadas de gusanos, ñames africanos (dioscorea), patatas andinas, plantas cucurbitáceas de Bangladesh, carne de animal salvaje,

chirimoyas, hojas de curry (murraya), cáscaras de naranja secas, huevos frescos, caracol gigante africano, cráneo de impala, semillas de jaca, yuplón, nueces de cola, mango, quimbombó, fruta de la pasión, morro de cerdo, bocas de cerdo, cerdo, aves (pollo), cabeza de cerdo de América del Sur, tamarillos sudamericanos, lima de Asia infectada de úlcera cítrica, caña de azúcar (poaceae), carnes crudas, plantas subtropicales no identificadas."

"Todos los artículos de la fotografía fueron incautados a lo largo de 48 horas de los equipajes de pasajeros que llegaron del extranjero a Estados Unidos al aeropuerto JFK, Terminal 4. El JFK es el aeropuerto con más llegadas internacionales del país y recibe más pasajeros internacionales que cualquier otro aeropuerto de Estados Unidos."

"Los productos agrícolas prohibidos pueden ser portadores de animales foráneos y plagas y enfermedades que pueden ser dañinos para las cosechas estadounidenses, así como para la ganadería, los animales de compañía, el medioambiente y la economía. Antes de entrar en el país, se pide a los pasajeros que declaren las frutas, verduras, plantas, semillas, carnes, pájaros o productos animales que llevan consigo. Especialistas en agricultura de la CBP determinan si los productos se ajustan a las exigencias de entrada. Estados Unidos exige permisos para animales y plantas para evitar enfermedades altamente infecciosas, como la fiebre aftosa o la gripe aviar. Todos los productos incautados se identifican, se analizan y luego se entierran o se incineran."



**Título: U.S. Customs and Border Protection, Contraband Room.  
John F. Kennedy International Airport, Queens, Nueva York**

Fotógrafo: Taryn Simon

La relación entre el texto descriptivo y sin florituras (página izquierda) y la imagen casi clínica alude a la naturaleza de la fotografía como prueba.

Este enfoque sencillo, presente en todo el trabajo, combinado con los lugares elegidos por Simon y con la información sobre aquellos otros que no quisieron participar, crea un retrato acorde con el título *An American Index of the Hidden and Unfamiliar*.



Muchos fotógrafos utilizan el texto que aparece incluido en la propia imagen. Por ejemplo, en el trabajo de Paul Reas *I Can Help*, la fotografía de lo que parece ser una cola en el exterior de un supermercado a las afueras de la ciudad contiene las letras “que” [cola en inglés es *queue*], que aparecen al fondo en el centro de la imagen. Otra de sus imágenes, perteneciente al mismo trabajo, es una escena navideña en la que aparecen dos clientes esperando ser atendidos delante de un mostrador vacío, con una banderola detrás en la que se lee “Season’s Greetings”. Ya que nadie atiende a los dos clientes, ni les entrega la compra, se crea una tensión irónica en la imagen que cuestiona la orientación de los valores y el consumo.

De forma parecida, *Sick of Goodby’s* de Robert Frank es una imagen en blanco y negro muy potente en la que aparece un texto escrito por él mismo sobre un espejo. Liz Jobey, editora asociada de la revista *Granta* y autora de *A Photographic History of the 20th Century* (2000), describe la imagen relacionándola con las experiencias vitales del fotógrafo, con sus pérdidas personales y sus penas: “*Sick of Goodby’s* es una imagen de agotamiento emocional... Esta fotografía encierra todo el hastío de Frank. Son demasiadas las personas y cosas a las que ha dicho adiós”.

## La personalidad de la escritura a mano

Hay que tener en cuenta la diferencia entre un texto manuscrito y un texto impreso; el texto manuscrito dice algo de la persona y de sus condiciones de vida en el momento de escribir para la imagen, cosa que no ocurre con un texto impreso. Por ejemplo, “Notes from Jo” (1990-1994) de Keith Arnatt comprende una serie de mensajes escritos con pluma estilográfica por su mujer y fotografiados por Arnatt tras su muerte en 1996. Las notas que le dejaba su esposa eran simples recordatorios de cosas cotidianas, por ejemplo, comunicándole a qué hora llegaría, etc.

En un artículo publicado en *Hotshoe International*, Sophie Baylis observa: “la belleza que encierra la obra de Arnatt reside en su capacidad para disfrutar de lo ordinario, de los objetos cotidianos; objetos desechables de los que nos desembarazamos sin vacilación. Notas llenas de humor, como ‘*You bastard you ate my last crackers!*’ (‘¡Desgraciado, te has comido mis últimas galletas!’) u otras más prácticas, como ‘*Turn off onions if burning!*’ (‘Apaga el fuego si ves que las cebollas se queman’), no solo ofrecen una instantánea resumida, pero emotiva, de la vida de la pareja, sino que también personifican la creencia de Arnatt de que incluso el detalle más pequeño puede transformarse en un objeto interesante o bello al aislarlo en una fotografía.”



### Título: El soldado

Fotógrafo: Barney Craig

El texto que aparece en esta imagen plantea cuestiones relacionadas con el cambio de los valores sociales, tal como demuestra el hecho de que el libro infantil *The Soldier* haya acabado en la basura.

### Añadir texto

Las exposiciones múltiples, los negativos rayados, la superposición de texto en el momento del positivado o el fotomontaje realizado con un negativo con texto y otro con una imagen son solo algunos de los métodos con los que podemos experimentar; también se puede utilizar *software* fotográfico que permita combinar texto e imagen. Los diarios escritos incorporados a la imagen o en un formato adecuado para ser adjuntados a las fotografías también son un método interesante de combinar texto e imagen.



### Título: Sin título

Fotógrafo: Rhiannon Ellis

Ellis, estudiante de diseño, se rige por aquello que funciona visualmente y está acostumbrada a explorar y crear técnicas que luego puedan ser aplicadas para la realización de un *brief* o para plasmar un concepto. En este caso, estaba experimentando con la superposición de imágenes y quería ver cómo los espectadores y sus compañeros respondían e interpretaban el efecto visual, y archivar las respuestas para trabajos futuros.



### Título: Sin título

Fotógrafo: Emily Watts

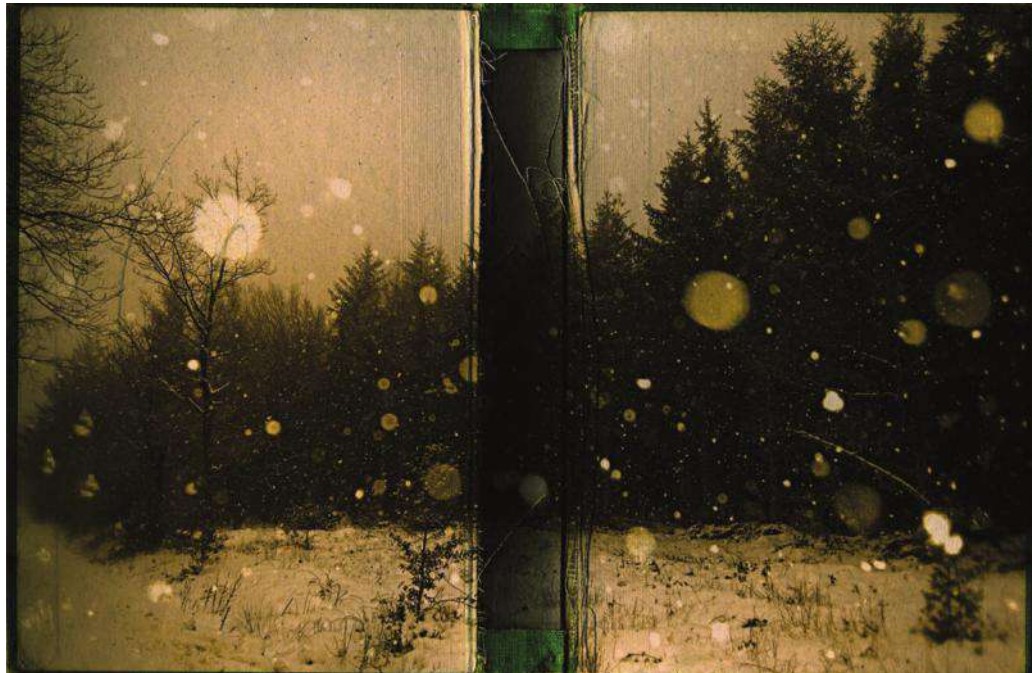
Watts fotocopió sobre acetato una página de su diario de viaje y luego superpuso el acetato sobre el papel fotográfico colocado en la ampliadora justo antes de exponer el negativo. Ya que la exposición se hizo a través del acetato, la imagen resultante combina la fotocopia sobre acetato del diario y la imagen del negativo que estaba en la ampliadora.





### Superposición

Rhiannon Ellis, estudiante de diseño gráfico, decidió escanear el interior de libros que tenían inscripciones. En este caso, el método de trabajo fue escogido antes que el concepto. En estos dos ejemplos, Ellis combinó los escaneados de las inscripciones de los libros con fotografías tomadas por ella en la nieve. Con un propósito conceptual, la combinación de ambas imágenes sirve para hacer referencia a relaciones entre el pasado y el presente. Podría desarrollarse en forma de serie o bien podría funcionar como una imagen o narración única.





## Información adicional

Algunos proyectos se prestan a incluir texto en forma de diario complementario. Por ejemplo, Mike Feary escribió un diario para acompañar el estudio que realizó durante un año sobre las parcelas de Tenantry Down Road. Fearey utilizó una cámara Pentax de 6x7 y película en blanco y negro para fotografiar de forma continuada las parcelas desde 1990 hasta 1991 y documentar, entre otras cosas, el cambio pausado de las estaciones. El diario toma nota con un estilo minimalista de cada visita realizada, señalando los cambios, desarrollos e incidentes que se produjeron en las parcelas.

Las fotografías se explican por sí mismas, sin necesidad del texto. Sin embargo, al adjuntar el diario, el texto añade otra dimensión al proyecto, pues recoge las relaciones humanas que de él se deducen, sin que aparezcan descritas literalmente en las fotografías.

Dos de las anotaciones dicen:

**Miércoles, 21 de noviembre, 1990.**

**Hora 11.00 a.m. Disparo: 1/125 de seg. F5.6 – f8.**

Día luminoso, nublado. Hoy hay más gente. No hablo con nadie. Sigo fotografiando los cobertizos.

**Sábado, 12 de enero, 1991.**

**Hora 2.48 p.m.**

**Disparo: 1/125 de seg. F16.**

Primera visita de 1991 a Tenantry Down Road. Día hermoso y soleado; sin nubes, pero sopla viento del norte. De momento, no hay mucha gente. Todo parece bastante apagado. El día de Año Nuevo se trajo estiércol de caballo. Me encuentro con Caroline. Hablo con un joven que tiene una parcela junto a la de su padre en la parte alta de la cuesta. Le han roto todas las ventanas de su cobertizo, pero los vándalos no han podido romper la puerta metálica. No le han robado nada.



**Título: de la serie Parcelas de Tenantry Down Road**

**Fotógrafo: Mike Fearay**

El enfoque sencillo y práctico de Fearey conduce al espectador a viajar a través de las parcelas. La diferencia del punto de vista de cada imagen sugiere que no se trata de comparar y examinar minuciosamente las estructuras y parcelas, sino la forma en que la tierra y sus pobladores trabajan juntos, como un todo cambiante, al ritmo de las estaciones.





## Estudio de caso: Incertidumbre – Trevor Williams



### Título: de la serie Incertidumbre

Fotógrafo: Trevor Williams

"Movido por el ardiente deseo de ver la gran confusión de formas extrañas creadas por el ingenio de la naturaleza, estuve paseando por los acantilados en sombra hasta llegar a la entrada de una gran cueva. Por un momento me quedé allí quieto, estupefacto, ya que desconocía su existencia, con la espalda inclinada, la mano izquierda apoyada en la rodilla y haciéndome sombra con la derecha para ver si

conseguía discernir algo dentro de la cueva. Pero la oscuridad que reinaba en el interior me lo impidió; al cabo de un rato sentí crecer en mí el miedo y el deseo: miedo por la oscuridad amenazante de la cueva y deseo de ver si había algo milagroso en su interior."

Leonardo da Vinci (1452-1519)  
Pintor, científico y filósofo renacentista.

# Estudio de caso

La gran pasión de Trevor Williams es la física cuántica, la rama de la física que describe el comportamiento de las partículas subatómicas. La exposición que realizó en 1997 al finalizar sus estudios de grado de fotografía, titulada *Incertidumbre*, fue fruto de dicha pasión. El objetivo de William era responder al tema con una serie de fotografías para comunicar su interpretación y su forma de comprender los principios fundamentales de la teoría, sin buscar una ilustración literal, sino a través de la evocación de la esencia de los conceptos en cuestión. La intención era interesar al público en la idea de la física cuántica a través de las fotografías. Williams concibió una estrategia para fotografiar escenas y objetos cotidianos y conseguir dirigir la atención del espectador hacia el modo en que la luz ilumina la materia.

Mientras experimentaba el enfoque técnico, Williams pensaba en la presentación final y en el uso de texto. Hubiera podido escribir simplemente una introducción a las fotografías que explicara con un lenguaje sencillo algunas de las ideas básicas de la física cuántica y la finalidad de su proyecto. Sin embargo, ese enfoque hubiera podido convertirse en algo muy personal y poco relevante para el espectador o tal vez no hubiera guardado mucha coherencia con las imágenes; así pues, Williams buscó una estructura que sirviera para unir las imágenes.

### Interpretar palabras e imágenes

Tras muchas discusiones y tras compartir sus experimentos con sus compañeros, Williams elaboró una lista de once puntos clave para fotografiar y presentar la obra. Decidió utilizar las letras de la palabra “incertidumbre”, serigrafiadas sobre cartón blanco junto con cada una de las once copias en cibachrome, de 20×20 cm, pegadas sobre cartón pluma y colocadas debajo de cada letra. Debajo de las imágenes colocó un fragmento de un texto de Leonardo da Vinci (véase la página anterior), de manera que a cada imagen le correspondía una columna de palabras. El marco medía 61×234 cm con una profundidad de 5 cm y con un *passepartout* hecho a medida.

Williams explica: “Se trataba de cuestionar la idea de un conocimiento absoluto, jugando con las convenciones de la mirada y de la interpretación de las palabras y las imágenes, métodos con los cuales adquirimos gran parte de nuestro conocimiento. Cuando miramos por vez primera las columnas de palabras colocadas debajo de cada imagen, nos parecen palabras aleatorias, pero al leerlas pasando de una columna a otra, adquieren sentido. Utilicé este método de presentación para reflejar mi intención. Quería que el público descubriera cómo había que ver las imágenes y el texto”.

El peligro que comporta un proyecto basado en temas científicos o filosóficos complejos es que puede resultar difícil conseguir un debate crítico sobre las fotografías, porque la naturaleza y complejidad del tema o bien impide el debate o bien la intención que esconden las imágenes niega cualquier debate crítico al justificarse en sí mismo o al mostrarse evasivo.

La clave de este proyecto para obtener un resultado satisfactorio fue la participación activa de Williams en una comunidad dedicada a la práctica fotográfica, junto con su conocimiento profundo de la física cuántica. A través de discusiones frecuentes con sus compañeros, Williams se vio obligado a comunicar verbalmente cuál era su intención, y esto le ayudó a definir con claridad sus ideas. El enfoque sistemático de Williams aplicado a la realización de las fotografías hizo que las llevara a seminarios en los que compartió sus ideas y recibió respuestas que a su vez le llevaron a hacer nuevas fotografías. Este enfoque constituyó un método de trabajo disciplinado y activo que le permitió desarrollar la obra. La presentación final es un ejemplo de cómo una relación sencilla entre imagen y texto comunica ideas complejas.



### Título: de la serie Incertidumbre

Fotógrafo: Trevor Williams

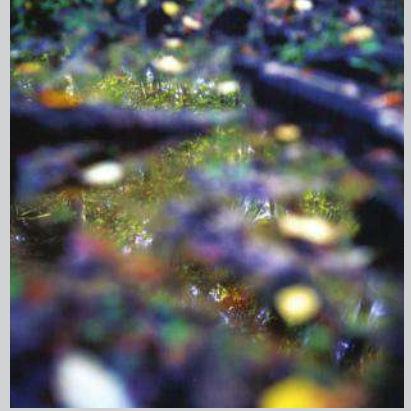
Dos de las once imágenes finales que fueron presentadas en un marco hecho a medida. El título “Incertidumbre” estaba situado encima de las fotografías y el texto de Leonardo da Vinci aparecía en columnas, debajo de cada imagen. A primera vista, parecía que el texto fuera una selección aleatoria de palabras, sin embargo al leerlo de izquierda a derecha adquiría significado. La utilización de este estilo de presentación refleja el hilo conceptual de la obra.



### Título: de la serie Colapsar la función de onda

Fotógrafo: Trevor Williams

Williams ha seguido desarrollando otras ideas a partir de Incertidumbre y ahora trabaja en un proyecto a largo plazo titulado Colapsar la función de onda, término tomado de la teoría de la física cuántica. Inspirándose en el modo en que los fotógrafos solían marcar su *copyright* en el borde de las copias fotográficas analógicas, el texto aparece en el ángulo inferior izquierdo, ofreciendo detalles del *copyright*, la descripción del proyecto y la fórmula matemática para el colapso de la función de onda.



# Ejercicios: Uso del texto

---

- Mira la película de Alan J. Pakula *The Parallax View* (*El último testigo*, 1974), en concreto la secuencia en la que el protagonista es sometido a una prueba cinematográfica. Observar el uso del texto, del sonido, de la secuencia y cómo se han ordenado las imágenes con relación al texto. Intenta identificar algunas fotografías muy conocidas.
- Produce tu propia secuencia imitando el estilo de *The Parallax View*. Elige el tema o idea que quieras expresar. Presenta la secuencia a tus compañeros y discute su respuesta en relación con nuestro propósito.
- Elige y observa la obra de tres fotógrafos distintos. Escribe un pequeño ensayo comparativo de 1.500 palabras sobre el uso que hacen del texto.
- Forma grupos con tus compañeros. Intercambiad los títulos de las fotografías, asignando un nuevo título a cada imagen. Intentad imaginar hasta cinco contextos distintos en los que mostrar las fotografías, inventando un nuevo título para cada una de ellas. Compartid los resultados y debatidlos con el resto de los compañeros.
- Elige un fragmento corto de un texto en prosa, de un poema o de una canción y utilízalo para iniciar un pequeño proyecto.
- Experimenta con exposiciones múltiples y técnicas de posproducción, tanto analógicas como digitales, para combinar imagen y texto.

# Resumen

- ⇒ Existen varios métodos que pueden utilizarse para combinar imagen y texto. Es importante recordar cuál es la intención que subyace tras la fotografía, cuáles son su enfoque conceptual y su función. Conceptos distintos exigen enfoques diferentes.
- ⇒ El texto se utiliza para potenciar y complementar el significado de una imagen.
- ⇒ El texto sirve para sugerir una idea o para estructurar y dar coherencia a las imágenes.
- ⇒ Las fotografías ilustran el texto y el texto se utiliza también para examinar o cuestionar las fotografías.
- ⇒ El texto puede estar en la fotografía, formando parte integral de la imagen, puede utilizarse como título o pie de foto o ser un texto editorial tradicional. El texto será útil, sobre todo, para apoyar a las imágenes o para ofrecer un contexto apropiado en el que presentarlas y leerlas.





“Cuando los académicos escriben tesis y dan conferencias ante los estudiantes y cuando los escritores o artistas publican o exhiben sus obras, están ofreciendo sus ideas e intenciones a sus discípulos y es así como influyen en la sociedad y en la política. Cuanto más importante sea la obra artística o académica, mayor será la influencia que ejercerá en su época y mayor será la probabilidad de que sirva para preparar el camino para el cambio político.”

**Daisaku Ikeda, fotógrafo, escritor, educador y promotor internacional de la paz.**

***Choose Life: A Dialogue***

# Conclusión

Este libro ha examinado cómo la función que se quiere dar a una fotografía determina las decisiones del fotógrafo relativas al uso del lenguaje visual y de la técnica adecuada. A su vez estas decisiones configuran la obra ya que el fotógrafo utiliza el contexto y las herramientas narrativas para comunicar el concepto que sustenta la fotografía.

Reconocer la importancia del contexto y saber emplear las herramientas narrativas adecuadas se convierte en un acto reflejo para el fotógrafo, que responde tanto al contexto como a un enfoque personal del lenguaje visual. También es un viaje experimental, de examen y reflexión, ya que el fotógrafo utiliza el proceso de la fotografía para desarrollar sus propias ideas, sus respuestas y su metodología creativa.

Tal como Bill Jay afirma apasionadamente en su artículo “The Thing Itself: The Fundamental Principle of Photography”:

“Si el tema de la fotografía constituye el vehículo para otras cuestiones más profundas, entonces es responsabilidad del fotógrafo sentir y reflexionar más profundamente sobre dichas cuestiones[...]. El objetivo último es una oscilación entre el yo y el tema, siendo la imagen una manifestación física de esta interfaz alimentada entre el espíritu y el mundo. Exige reiteración: esta conciencia del fotógrafo no es algo que se aprenda, de lo que uno se pueda apropiarse, no es algo que se descubra o se pueda adquirir rápidamente y sin esfuerzo. Es una función de la vida del fotógrafo.”

De este enfoque deducimos que la relación entre concepto, tema, técnica y producto final es una experiencia simbiótica, a menudo compleja, que va más allá de la imagen bidimensional. Podemos decir que en el trabajo del fotógrafo se manifiestan la comprensión que tiene de sí mismo y su relación con el mundo que le rodea, su motivación y disciplina, así como su deseo de crecer y desarrollarse.

Por último, la fuerza directriz que sustenta el uso del contexto y de la narración debe ser el enfoque conceptual del fotógrafo, ya que será él quien determine y configure el proceso y la imagen final.



**Título: Silos de misiles**  
**Agosto 2007. De la serie**  
**Greenham Common 2006-2010**

Fotógrafo: Richard Chivers

En el Reino Unido, durante las décadas de 1980 y 1990, Greenham Common se convirtió en sinónimo de la Guerra Fría y se produjeron numerosas protestas de los pacifistas contra el almacenamiento de misiles nucleares allí. Aquellas protestas fueron importante y Greenham se convirtió en un icono internacional de la lucha por la paz y en contra de la guerra nuclear.

## Lecturas recomendadas

### Capítulo 1: La fotografía

Arnold, Eve, ***In Retrospect***, Alfred A. Knopf, Nueva York, 1995.

Barthes, Roland, ***Camera Lucida: Reflections on Photography***, Hill and Wang, Nueva York, 1981. (Versión castellana: ***La cámara lúcida: nota sobre la fotografía***, Ediciones Paidós, Barcelona, 2011.)

Berger, John, ***Ways of Seeing***, Penguin Books, Londres, 2008. (Versión castellana: ***Modos de ver***, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2010, 2ª ed.)

Bull, Stephen, ***Photography***, Routledge, Oxon, 2010.

Cotton, Charlotte, ***The Photograph as Contemporary Art***, Thames and Hudson, Londres, 2004.

Lury, Celia, ***Prosthetic Culture: Photography, Memory and Identity***, Routledge, Oxon, 1998.

Meiselas, Susan, ***Nicaragua***, Pnatheton Books, Nueva York, 1981. (Versión castellana: ***Nicaragua, junio de 1978 - julio de 1979***, Art Blume, Barcelona, 2008.)

Sontag, Susan, ***On Photography***, Penguin Books, Londres, 1979. (Versión castellana: ***Sobre la fotografía***, Debolsillo, Barcelona, 2008.)

Szarkowski, John, ***The Photographer's Eye***, The Museum of Modern Art, Nueva York, 2007. (Versión castellana: ***El ojo del fotógrafo***, La Fábrica, Madrid, 2011.)

Wells, Liz (ed.), ***The Photography Reader***, Routledge, Nueva York, 2003.

### Capítulo 2: El tema

Evans, Jessica (ed.), ***The Camerawork Essays: Context and Meaning in Photography***, Rivers Oram Press, Londres, 1997.

Hill, Paul y Cooper, Thomas, ***Dialogue with Photography***, Dewi Lewis Publishing, Stockport, 1998. (Versión castellana: ***Diálogo con la fotografía***, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2007, 2ª ed.)

Hurn, David y Jay, Bill, ***On Being a Photographer: A Practical Guide***, Lenswork Publishing, Anacortes, 2004.

Jay, Bill, ***Occam's Razor***, Nazraeli Press, Múnich, 1992.

Lifson, Ben, "The Inner Vision", en Wolf, Daniel y Rosenthal, Norman (eds.), ***The Art of Photography, 1839-1989***, Yale University Press, New Haven, 1989.

Southam, Jem, ***The Red River***, Cornerhouse, Manchester, 1989.

Sudek, Josef y Fárová, Ana, ***Josef Sudek: Poet of Prague: A Photographer's Life***, Aperture, Nueva York, 2004.

Traub, Charles; Heller, Steven y Bell, Adam, ***The Education of a Photographer***, Allworth Press, Nueva York, 2006.

Weaver, Mike, "The Picture as Photograph", en Wolf, Daniel y Rosenthal, Norman (eds.), ***The Art of Photography, 1839-1989***, Yale University Press, New Haven, 1989.

### Capítulo 3: El público

Badger, Gerry, ***The Genius of Photography***, Quadrille Publishing, Londres, 2007. (Versión castellana: ***La genialidad de la fotografía: Cómo la fotografía ha cambiado nuestras vidas***, Naturart, Barcelona, 2009.)

Bourdieu, Pierre, ***Photography: A Middle-brow Art***, Polity Press, Oxford, 1996. (Versión castellana: ***Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía***, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2003.)

Capa, Robert, ***Slightly Out of Focus***, Modern Library, Nueva York, 2001. (Versión castellana: ***Ligeramente desenfocado***, La Fábrica, Madrid, 2009.)

Jacobson, Colin, ***Underexposed: Pictures of the 20th Century They Didn't Want You to See***, Vision on Publishing, Londres, 2002.

Lange, Susanne, ***Bernd and Hilla Becher: Life and Work***, MIT Press, Cambridge, Mass., 2006.

Levi Strauss, David (ed.), ***Between the Eyes: Essays on Photography and Politics***, Aperture, Nueva York, 2003.

McCullin, Don, ***Unreasonable Behaviour: An Autobiography***, Vintage, Londres, 2002.

Sultan, Larry, ***Pictures from Home***, Harry N. Abrams, Nueva York, 1992.

Yochelson, Bonnie, ***Berenice Abbott: Changing New York***, The New Press, Nueva York, 2008.

#### Capítulo 4: La narración

Berger, John, ***Another Way of Telling***, Granta Books, Londres, 1989. (Versión castellana: ***Otra manera de contar***, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2008.)

Blakemore, John, ***John Blakemore's Black and White Photography Workshop***, David and Charles Plc., Londres, 2005.

Cartier-Bresson, Henri, ***The Mind's Eye: Writings on Photography and Photographers***, Aperture, Nueva York, 2004.

Chandler, David y Ferguson, Russell, ***Paul Graham: Photographs 1981-2006***, Steidl, Londres, 2009.

Derges, Susan [et al.], ***Kingswood: Susan Derges***, Stour Valley Arts, Kingswood, 2002.

Killip, Chris, ***In Flagrante***, Errata Editions, Nueva York, 2009.

Michals, Duane, "Things are Queer", en Michals, Duane, ***The Essential Duane Michals***, Thames and Hudson, Londres, 1997.

Parr, Martin, ***Common Sense***, Dewi Lewis Publishing, Stockport, 1999.

#### Capítulo 5: Signos y símbolos

Barret, Terry, ***Criticizing Photographs: An Introduction to Understanding Images***, McGraw-Hill, Nueva York, 2005.

Bate, David, ***Photography: The Key Concepts***, Berg, Nueva York, 2009.

Benjamin, Walter, ***The Work of Art in the Age of Mechanical***, Penguin, Londres, 1982. (Versión castellana: ***La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica: Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo. Sobre el concepto de historia***, Abada Editores, Madrid, 2008.)

Burgin, Victor (ed.), ***Thinking Photography***, Macmillan Press, Londres, 1982.

Frank, Robert, ***The Americans***, Cornerhouse, Manchester, 1993. (Versión castellana: ***Los americanos***, La Fábrica, Madrid, 2008.)

Fusco, Paul y Kennedy, Edward, ***Paul Fusco: RFK***, Aperture, Nueva York, 2008.

Greenough, Sarah (ed.), ***Looking in: Robert Frank's The Americans***, Steidl, Londres, 2009.

Marinovich, Greg y Silva, João, ***The Bang-Bang Club: Snapshots from a Hidden War: The Making of the New South Africa***, Basic Books, Nueva York, 2001.

Roberts, John, ***The Art of Interruption, Realism, Photography and the Everyday***, Manchester University Press, Manchester, 1998.

Wells, Liz (ed.), ***Photography: A Critical Introduction***, Routledge, Oxford, 2004.

#### Capítulo 6: El texto

Barth, Miles, ***Weegee's World***, Little, Brown and Company, Boston, 2000.

Hurn, David y Fuller, John, ***Writing the Picture***, Seren Books, Bridgend, 2010.

Hurn, David y Grafik, Clare, ***I'm a Real Photographer: Photographs by Keith Arnatt***, Chris Boot, Londres, 2007.

Kippin, John, ***Nostalgia for the Future***, Distributed Art Publishers, Nueva York, 1995.

Power, Mark y Chandler, David, ***The Shipping Forecast***, Zelda Cheatile Press, Londres, 1996.

Reas, Paul, ***I Can Help***, Cornerhouse, Manchester, 1988.

Taryn, Simon, ***An American Index of the Hidden and Unfamiliar***, Steidl, Londres, 2007.

Todolí, Vicente y Brookman, Philip, ***Robert Frank: Storylines***, Tate Publishing, Londres, 2004.

### **1000wordsmag.com**

Revista *online* que presenta lo mejor de la fotografía contemporánea.

### **aperture.org**

La Aperture Foundation apoya la fotografía en todas sus manifestaciones. Este recurso *online* ofrece información sobre exposiciones, libros, conferencias y otras actividades realizadas por Aperture, así como sobre su revista.

### **bjp-online.com**

El *British Journal of Photography* se creó en 1854 y es la decana a nivel mundial de las revistas de fotografía.

### **foto8.com/new**

Se trata de una publicación bianual y una revista *online* de fotoperiodismo y fotografía documental.

### **fulltable.com**

Un recurso *online* descomunal sobre narrativas visuales.

### **icp.org**

El International Centre of Photography tiene un recurso *online* muy amplio que incluye The Photographers Lecture Series Archive.

### **lensculture.com**

Revista *online* dedicada a la fotografía internacional.

### **magnumphotos.com**

Fundada en 1947, Magnum Photos es una cooperativa de fotógrafos internacional, propiedad de sus miembros.

### **photoworks.org.uk**

Photoworks encarga y publica trabajos fotográficos contemporáneos en el sudeste de Inglaterra.

### **portfoliocatalogue.com**

Esta página está dedicada a la fotografía contemporánea en el Reino Unido. Su versión impresa ha tenido una periodicidad discontinua, pero el recurso *online* cubre aspectos de números antiguos.

### **seesawmagazine.com**

Revista de fotografía *online*.

### **source.ie**

Revista trimestral de fotografía contemporánea con un archivo *online*.

### **Fotógrafos**

[amber-online.com/exhibitions/weegee-collection](http://amber-online.com/exhibitions/weegee-collection)

[andrewrobinsonphotography.com](http://andrewrobinsonphotography.com)

[barbara-taylor.org.uk](http://barbara-taylor.org.uk)

[betsiegenou.com](http://betsiegenou.com)

[brittaphotography.com](http://brittaphotography.com)

[charleymurrell.com](http://charleymurrell.com)

[chiaratocci.com](http://chiaratocci.com)

[christinehurst.co.uk](http://christinehurst.co.uk)

[commercegraphics.com/ba.html](http://commercegraphics.com/ba.html)  
(Berenice Abbott)

[eleanorkelly.com](http://eleanorkelly.com)

[emmablaneyphotography.com](http://emmablaneyphotography.com)

[gagosian.com/artists/](http://gagosian.com/artists/)

[gregory-crewdsen.com](http://gregory-crewdsen.com)

[henricartierbresson.org](http://henricartierbresson.org)

[jamiesinclairphotography.com](http://jamiesinclairphotography.com)

[blogspot.com](http://blogspot.com)

[janetbordeninc.com/artists/barney](http://janetbordeninc.com/artists/barney)  
(Tina Barney)

[jillcole.com](http://jillcole.com)

[katenolan.co.uk](http://katenolan.co.uk)

[keithmorrisonphoto.co.uk](http://keithmorrisonphoto.co.uk)

[laurapannack.com](http://laurapannack.com)

[magnumphotos.com/evearnold](http://magnumphotos.com/evearnold)

[magnumphotos.com/robertcapa](http://magnumphotos.com/robertcapa)

[mariashort.co.uk](http://mariashort.co.uk)

[markpower.co.uk](http://markpower.co.uk)

[michaelhughesphotography.com](http://michaelhughesphotography.com)

[michellesank.com](http://michellesank.com)

[mothers-of-invention.com](http://mothers-of-invention.com)  
(Kim Sweet)

[mr-lee-catcam.de](http://mr-lee-catcam.de)  
(Jürgen Perthold)

[newshatavakolian.com](http://newshatavakolian.com)

[olenaslyesarenko.com](http://olenaslyesarenko.com)

[pangeafoto.com](http://pangeafoto.com)  
(José A. Navarro)

[paulfuscofoto.com](http://paulfuscofoto.com)

[polybraden.com](http://polybraden.com)

[rchivers.co.uk](http://rchivers.co.uk)

[richardrowland.co.uk](http://richardrowland.co.uk)

[robertmann.com/artists/southam/about.html](http://robertmann.com/artists/southam/about.html)  
(Jem Southam)

[sebakurtis.com](http://sebakurtis.com)

[shaleentemple.com](http://shaleentemple.com)

[shootbacknow.org](http://shootbacknow.org)

[simoncaruthers.org.uk](http://simoncaruthers.org.uk)

[stuartgriffiths.net](http://stuartgriffiths.net)

[susanderges.com](http://susanderges.com)

[susanmeiselas.com](http://susanmeiselas.com)

[tarynsimon.com](http://tarynsimon.com)

[tomstoddart.com](http://tomstoddart.com)

[trevwilliams.com](http://trevwilliams.com)

[vosoughnia.com](http://vosoughnia.com)

[wix.com/eobphoto/eob](http://wix.com/eobphoto/eob)  
(Emma O'Brien)

[wix.com/mslydiaoc/photo](http://wix.com/mslydiaoc/photo)  
(Lydia O'Connor)

**Páginas 60-63:**

imágenes de la serie Exmilitares sin hogar © Stuart Griffiths.

**Página 8:** Madre de mártires © Newsha Tavakolian.

**Página 11:** Sandy Springs Bank Robbery (c. 1920). Cortesía de National Photo Company Collection (Library of Congress).

**Página 15:** Gladys, East London, 2009. Imagen cortesía de la artista, Shaleen Temple.

**Página 16:** Sin título, 1998-2002 © Gregory Crewdson. Cortesía de Gagosian Gallery.

**Página 18-19:** Sin título © Phil Glendinning.

**Páginas 21 y 23:** Nan y Papá © Tim Mitchell.

**Página 25:** Josh and Luke and Bronwyn de la serie Jóvenes cuidadores © Michelle Sank.

**Página 27:** Dr Feelgood © The estate of Keith Morris. keithmorrisphoto.co.uk.

**Página 29:** Sandinistas ante los muros del cuartel general de la guardia nacional de Estelí, 1979 © Susan Meiselas. Cortesía de Magnum Photos.

**Páginas 30-31:** Imágenes de la serie Pavilion Unseen © Michael C. Hughes.

**Página 32:** Cámaras funerarias familiares © Mehdi Vosoughnia.

**Páginas 34-37:** Sin título © Richard Rowland.

**Página 43:** imágenes de la serie Infancias construidas © Charley Murrell Photography, 2010.

**Página 44:** imágenes de la serie China Between © Polly Braden.

**Página 47:** Cuba. La Habana. Chica de alterne en un burdel del barrio chino, 1954 © Eve Arnold. Cortesía de Magnum Photos.

**Páginas 48-49:** imágenes de la serie Pickled © Olena Slyesarenko, 2008.

**Páginas 50-52:** imágenes de la serie Red River © Jem Southam.

**Páginas 56-57:** Serie Salam © Seba Kurtis.

**Página 58:** Summer's Bounty © Ray Fowler LRPS.

**Páginas 68-69:** imágenes de la serie Los dormitorios © Emma O'Brien, 2010.

**Página 71:** Sin título de la serie Neither © Kate Nolan.

**Página 72:** Quiosco; 32nd Street & Third Avenue. Nov. 19, 1935. © 2008 Commerce Graphics Ltd., Inc.

**Páginas 75-76:** imágenes de la serie Shootback © Peter Ndolo/Shootback, Saidi Hamisi/Shootback.

**Página 79:** Un niño llora mientras un voluntario le suministra alimento en el Centro de Alimentación de Ajiep, en el sur de Sudán, durante la hambruna de 1998. © Tom Stoddart. Cortesía de Getty Images.

**Páginas 81 y 142:** imágenes de la serie Life after Zog and Other Stories © Chiara Tocci, 2010.

**Página 83:** La primera oleada de tropas estadounidenses desembarca al amanecer, 6 de junio de 1944.

© International Center of Photography.

Cortesía de Magnum Photos.

**Páginas 84-85:** imágenes de la serie Cat's eye view © Mr. Lee.

**Página 87:** imágenes de la serie Constricted Reality © Jamie Sinclair, 2009.

**Página 89:** imágenes de la serie Cristal © Laura Pannack, 2010.

**Páginas 91-93:** imágenes de la serie The King Alfred © Simon Carruthers.

**Página 96:** Sunday New York Times, 1982 © Tina Barney, cortesía de Janet Borden, Inc.

**Páginas 99-100:** Full Circle © Susan Derges.

**Página 103:** imágenes de la serie Pájaros © Jill Cole/Millennium Images Ltd.

**Páginas 104-105:** Trashumantes © José Navarro Photography.

**Página 107:** Serie Camas © Barbara Taylor.

**Página 108 y 148:** Mháithreacha agus Iníonacha (Madres e hijas) y Still Time © Laura Mukabaa.

**Página 111:** India, Delhi, 1948. Incineración de Gandhi a orillas del río Sumna. © Henri Cartier-Bresson. Cortesía de Magnum Photos.

**Página 112:** Sin título (El molino, Korana) de la serie VražjiVrt (El jardín del diablo) © Eleanor Kelly, 2010.

**Página 113:** De la serie Derry Road © Lydia O'Connor, 2010.

**Páginas 114-117:** Sin título © Kim Sweet.

**Página 120:** Sin título de la serie The Consumed © Christine Hurst Photography.

**Páginas 123-125:** imágenes de la serie The Spectre of an Impossible Desire © Emma Blaney, 2010.

**Página 131:** Radio City and 5th Avenue, Nueva York © Jane Stoggles.

**Página 130:** Sakura N-24, 2002 © Risaku Suzuki. Cortesía de Gallery Koyanagi.

**Página 135:** Tren funerario de Robert Kennedy, 1968 © Paul Fusco.

Cortesía de Magnum Photos.

**Páginas 136-139:** De la serie Les Moguichets © Betsie Genou.

**Página 145:** Bremerhaven, 1993.

De la serie Zoo © Britta Jaschinski.

**Página 146:** Dogs Will be Dogs. Fotógrafo: Britta Jaschinski. Cliente: Dogs Trust. Agency: Ogilvy & Mather.

**Página 149:** Heaven and Hell © Andrew Robinson Photography, 2008. Modelos, Oscar Jeffery y Zubeida Dasgupta.

**Página 151:** De la serie The Shipping Forecast 1993-1996. © Mark Power. Cortesía de Magnum Photos.

**Página 152:** The Critic © Weegee (Arthur Fellig)/International Center of Photography. Cortesía de Getty Images.

**Página 155:** U.S. Customs and Border Protection, Contraband Room. John F. Kennedy International Airport, Queens, Nueva York © 2007/2011 Taryn Simon. Cortesía de Gagosian Gallery/Steidl.

**Página 156:** El soldado © Barney Craig, 2010.

**Página 158:** Sin título © Emily Watts, 2009.

**Página 159:** Sin título © Rhiannon Ellis.

**Páginas 160-161:** imágenes de la serie Parcelas de Tenantry Down Road, Brighton © Mike Fearey.

**Páginas 162-165:** imágenes de la serie Incertidumbre y Colapso de la función de onda © Trevor Williams.

**Página 168:** Greenham Common, Missile Silos, Agosto 2007 © Richard Chivers.

Las fotografías e imágenes restantes son cortesía de la autora, Maria Short: mariashort.co.uk

## Índice temático y de autores

### Los números de página en *cursiva* se refieren a las ilustraciones.

- Abbott, Berenice 72, 73  
antecedentes personales 55, 138  
    *véase también* puntos de vista personales  
apariencias, describir las 10, 11  
Arnatt, Keith 24, 157  
Arnold, Eve 33, 46, 47  
arte y fotoperiodismo 110  
autenticidad 74  
Average Subject (Sweet) 114, 115-116, 117
- Bang-Bang Club 132  
Barney, Tina 96, 97  
Barthes, Roland 12, 122  
Becher, Bernd y Hilla 86  
Benjamin, Walter 124  
Blaney, Emma 123, 125  
bodegón fotográfico 113  
Braden, Polly 44, 45  
*brief* 9, 20-27  
*brief* del estudiante 22  
*brief* profesional 26  
Brodovitch, Alexy 67  
buenas imágenes  
    *véase* imágenes, buenas  
Bullaty, Sonja 58
- calidad  
    de la imagen 51, 82  
    de la película 48  
*cámara lúcida, La* (Barthes) 122  
cambio de percepción 78  
Capa, Robert 82, 83  
características de la película 48  
Carruthers, Simon 90, 91-92, 93  
Carter, Keith 70  
Cartier-Bresson, Henri 42, 110, 111  
Chivers, Richard 168, 169  
claridad 77, 80, 86  
Cole, Jill 102, 103  
comentario social 14, 15  
composición 82  
comunicación  
    cambio de la percepción 78  
    de la intención 42, 67, 80, 82  
concepto 44, 45-47, 169  
    estética versus 92  
    intención y 82, 88  
    signos/símbolos 138  
    *véase también* desarrollo de la idea  
condiciones lumínicas 58, 91, 129, 131, 136, 137-138
- conexiones personales 24, 62  
contar historias 14, 98, 104  
    *véase también* narración  
contexto 6-7, 28-37, 169  
    público 66, 77, 80-89  
    signos/símbolos 121  
    tema 45, 66  
    texto y 143, 147  
contextos culturales 33, 36  
contextos sociales 33, 36, 121  
continuidad 101, 102, 104  
Craig, Barney 156, 157  
Credwson, Gregory 16, 17, 109  
crítica de grupo 22
- de Saussure, Ferdinand 122  
declaración de intención 74-77  
deconstrucción narrativa 118  
Derges, Susan 98, 99-100, 101  
desarrollo de la idea 24, 69, 101  
    *véase también* concepto  
descripciones literales 10, 11, 98  
desgaste de la compasión 79  
destino de la obra 30, 53  
diarios 158, 160  
distorsión 12, 18, 28
- Ellis, Rhiannon 158-159, 159  
enigmas 132-133  
equipo 48-53, 59  
Erwitt, Elliott 46  
estética 92, 102  
estudio de caso King Alfred  
    *véase* King Alfred, estudio de caso  
exigencias del producto final 30, 53  
Exmilitares sin hogar (Griffiths) 60, 61-63  
factores externos 54-59, 131  
    *véase también* condiciones lumínicas  
factores medioambientales 131  
    *véase también* factores externos  
factores temporales 58-59  
Fearey, Mike 160, 160-161  
*feedback*  
    *véase* proceso de *feedback*  
flexibilidad 58, 59  
formatos de la cámara 48, 51, 53, 82  
fotografía comercial 18  
    *véase también* publicidad  
fotografía de estudio 113  
fotografía de la escena del crimen 10, 11  
fotografía documental 14, 114, 115-116, 117, 154  
fotografía experimental 116  
fotografías  
    funciones de las 10-19, 67  
    series/conjuntos de 102-107
- fotografías construidas 17-18, 19, 42, 43, 109  
fotografías de familia 13  
fotografías secuenciales 104, 105, 106  
fotogramas 99-100, 101  
fotoperiodismo 14, 78, 79, 110, 126  
Fowler, Ray 58-59  
Frank, Robert 127, 157  
Fusco, Paul 134, 135
- Gall (Short) 128, 129  
Garnett, Joy 28  
Genou, Betsie 136, 137-138, 139  
Glendinning, Phil 18-19  
Griffiths, Stuart 60, 61-63
- Hamisi, Saidi 76  
herramientas emocionales 134, 138, 144, 148, 149  
Hughes, Michael C. 30-31  
Hurst, Christine 120, 121  
iconos 124  
identidad 12, 18  
imágenes, buenas 6  
imágenes visuales  
    *véanse* imagen; fotografías  
Incertaindumbre (Williams) 162, 163-164, 165  
indicialidad 124, 154  
influencias 55, 62, 148  
influencias literarias 148  
inmersión en el trabajo 110, 112  
inmersión en la obra 110, 112  
intención 42, 45, 67-77, 80-89  
interpretación 80-89, 144, 164  
    *véase también* público
- Jaschinski, Britta 144, 145-146, 147-148
- Kelly, Eleanor 112, 113  
King Alfred, estudio de caso 90, 91-92, 93  
Kurtis, Seba 54-55, 56-67
- Les Moguichets* (Genou) 136, 137-138, 139  
Liotta, Louie 152-153  
*Los americanos* (Frank) 127  
lugar 58-59
- Malamud, Randy 147  
Marinovich, Greg 132  
materiales 48-53, 59  
McCullin, Don 70, 110  
Meiselas, Susan 28, 29  
metáfora 98, 99-100, 101, 129  
metáfora visual 98, 99-100, 101, 129  
Mitchell, Tim 20, 21, 23

- Morris, Keith 26, 27  
 movimiento 134, 135  
 Mukabaa, Laura 108, 148, 148  
 multidimensional  
   véase trabajo multidimensional  
 Murrell, Charley 42, 43  
 músicos 18, 26, 27
- narración 6-7, 96, 97-119, 169  
   véase también contar historias  
 narración en una única imagen 108, 109-113  
 narración lineal 98  
 Navarro, José 104, 104-105  
 Ndolo, Peter 75  
 niños 42, 43  
 Nolan, Kate 71
- O'Brian, Emma 68-69  
 O'Connor, Lydia 113  
 objetos cotidianos 123, 157  
 ojo de la cámara 106
- palabras  
   véase texto  
 Pannack, Laura 88, 89  
 pasión 42, 54, 57, 62, 73  
 Peirce, Charles Sanders 122, 124  
 periodismo 14, 78, 79, 110, 126  
 personalidad y texto 157  
 perspectiva histórica 12, 28, 36, 138  
 Perthold, Jürgen 84, 84-85  
 pies de foto 144  
 Power, Mark 150, 151  
 prepararse para la toma 58-59  
 presentación del trabajo 30, 48, 51, 86, 102
- proceso  
   como base conceptual 88, 169  
   presentación y 86  
   simbiosis de ideas 101  
 proceso de *feedback* 22  
 procesos interactivos 110, 112  
 proyecto Shootback  
   véase Shootback, proyecto  
 proyecto The Regency House  
   véase The Regency House, proyecto  
 proyectos personales 24, 30  
 publicidad 144  
 público 40, 41, 45, 66, 67-95  
   narración y 102, 104  
   respuestas 78-79  
   texto y 147  
 punto de vista individual 46  
   véase también personal  
 puntuación visual 97, 106  
 "pura" descripción 84
- realidad 10, 12, 17-18, 84, 132  
 realidades alteradas 17, 18  
 Reas, Paul 157  
 relación imagen-texto 142, 143-167  
 representación y verdad 133  
 respuestas intuitivas 68, 126  
 Robinson, Andrew 148, 149  
 Rowland, Richard 34, 35-37
- Salam (Kurtis) 54, 56-57  
 Sank, Michelle 24, 25  
 semiótica 121-122  
 series/conjuntos de fotografías 102-107  
 Shootback, proyecto 74, 75-76, 77  
 Short, María 40, 66, 126, 127-128, 129  
 significado  
   creación 109  
   simbólico 127, 130  
   texto y 154  
 signos 120, 121-141  
 Silva, João 132  
 simbiosis de ideas/procesos 101  
 símbolos 120, 121-141  
 Simon, Taryn 154, 155  
 Sinclair, Jamie 86, 87  
 Slyesarenko, Olena 48-49  
 Sontag, Susan 10  
 Southam, Jem 50, 51, 52, 53  
 Stoddart, Tom 78-79, 79  
 Stoggles, Jane 131, 131  
 Sudek, Josef 58  
 superposición 158-159, 159  
 Suzuki, Risaku 130, 130  
 Sweet, Kim 114, 115-116, 117
- Tavakolian, Newsha 8, 9  
 Taylor, Barbara 106, 107  
 técnica 48, 53, 82, 110  
   signos 129, 134, 135  
   teoría y 6  
 técnicas prácticas  
   véase técnica  
 tema 40, 41-65  
   *brief* y 26  
   comprensión 46  
   conexiones personales 24, 62  
   elección 42  
   factores externos 54-59  
   narración y 109  
   público y 40, 41, 45, 66  
 Temple, Shaleen 15  
 teoría  
   signos/símbolos 122-125  
   técnica y 6  
 texto 142, 143-167  
   adicional 154, 158, 160, 161  
   añadir a las fotografías 158  
   destino del trabajo 30  
   en las imágenes 142, 156, 157-159  
   integrar 150-155  
   texto adicional 154, 158, 160, 161  
   texto integrado 150-155  
   texto manuscrito 157  
 The Critic (Weegee) 152, 153  
 The Regency House, proyecto 34, 35-37  
 The Shipping Forecast (Power) 150, 151  
 tipo de película/sensibilidad 53, 82  
 tipología 86  
 títulos 152, 153  
 Tocci, Chiara 80, 81, 142, 143  
 trabajo multidimensional 150  
 tridimensionalidad 55
- verdad 10, 12, 14, 84, 132-133  
 Vosoughnia, Mehdi 32, 33
- Watts, Emily 158  
 Weegee 152, 153  
 Williams, Trevor 162, 163-164, 165  
 Wong, Lana 74
- yuxtaposición 106
- Zoo (Jaschinski) 144, 145, 147





## Agradecimientos

Para todos mis colegas y estudiantes de la Universidad de Brighton: su honestidad, humanidad, entusiasmo y entrega a la práctica profesional del arte hacen que sea una alegría y un privilegio trabajar con ellos.

Para mi querido amigo el doctor Chris Mullen, por su apoyo continuo y perspicaz, sus inteligentes palabras de ánimo y sus acertadas críticas a lo largo de toda mi carrera.

Para mis apreciados clientes, por encargarme muchos *briefs* variados e interesantes.

Para mis estimados amigos y para todos aquellos que han participado en mis proyectos personales a lo largo de los años, por ofrecerme su tiempo, su ayuda práctica, facilitarme el acceso a determinados recursos y creer en mi trabajo.

Para mis extraordinarios colaboradores, para Georgia Kennedy y Brian Morris de AVA, con quienes ha sido un placer trabajar.

Para mi mentor en la vida, Daisaku Ikeda.

Para mis maravillosos padres, Dorothy Leucha Hine e Ian Ernest Short.

Lynne Elvins/Naomi Goulder

## Contexto y narración en fotografía

### La ética profesional

#### Nota del editor

Aunque el tema de la ética no es nuevo, su consideración dentro de las artes visuales aplicadas no es tan frecuente como sería de desear. Nuestro objetivo en este libro es ayudar a las nuevas generaciones de estudiantes, educadores y profesionales a encontrar una metodología que les permita estructurar sus opiniones y reflexiones sobre esta área fundamental.

Esperamos que estas páginas acerca de la **ética profesional** proporcionen una plataforma para la reflexión y un método flexible para incorporar las inquietudes éticas a la tarea de educadores, estudiantes y profesionales de la moda. Nuestro enfoque está estructurado en cuatro partes:

La **introducción** pretende ser una instantánea inteligible del panorama ético, tanto en términos de desarrollo histórico como de temas predominantes en la actualidad.

El **marco** sitúa las consideraciones éticas en cuatro áreas y se cuestiona acerca de las implicaciones prácticas en las que podemos incurrir. Marcar nuestra respuesta a cada una de estas preguntas en la escala incluida a tal efecto y comparar las respuestas entre sí nos permitirá realizar una exploración más profunda de nuestras reacciones.

El **caso práctico** propone el análisis de un caso real sobre el que se plantean unas preguntas éticas que deben ser consideradas en profundidad; esto constituye el núcleo del debate (en lugar de un análisis crítico), de tal manera que no existen respuestas predeterminadas, sean correctas o incorrectas.

Una **bibliografía complementaria** nos invita a considerar con mayor detalle determinadas áreas de particular interés.

## Introducción

La ética es un tema complejo que entrelaza la idea de las responsabilidades sociales con un amplio abanico de consideraciones relativas al carácter y a la felicidad del individuo. La ética concierne a virtudes como la compasión, la lealtad y la fortaleza, pero también la confianza, la imaginación, el humor y el optimismo. La cuestión ética fundamental, tal y como fue planteada en la antigua filosofía griega, es: ¿qué debo hacer? Ir en pos de una “buena” vida no sólo plantea inquietudes morales sobre la repercusión que nuestras acciones puedan tener sobre los demás, sino también inquietudes personales sobre nuestra propia integridad.

En los tiempos modernos, las cuestiones éticas más importantes y controvertidas han sido las de índole moral; con el crecimiento de la población y los avances en la movilidad y en las comunicaciones, no es de extrañar que las consideraciones acerca de cómo estructurar nuestra vida en común sobre el planeta hayan pasado a ocupar un primer plano. Para los artistas visuales y los comunicadores no debería resultar sorprendente que estas cuestiones se hayan incorporado al proceso creativo.

Algunas consideraciones éticas ya están ratificadas por las normativas y leyes gubernamentales o por los códigos deontológicos. Así, por ejemplo, el plagio y la vulneración de la confidencialidad pueden ser considerados delitos punibles, la legislación de varias naciones considera ilegal excluir a personas discapacitadas del acceso a la información o a los edificios, y el comercio de marfil como materia prima ha sido prohibido en muchos países. En estos casos, se ha trazado una clara línea que delimita lo que es inadmisible.

Sin embargo, la mayoría de las cuestiones éticas sigue estando abierta al debate, tanto entre expertos como entre legos en la materia, lo que nos lleva a tomar nuestras propias decisiones sobre la base de nuestros propios valores o principios rectores. ¿Qué es más ético, trabajar para una institución caritativa o para una compañía comercial? ¿Resulta poco ético crear algo que otros pueden encontrar feo u ofensivo?

Este tipo de preguntas específicas puede conducir a otras de tipo más abstracto. Por ejemplo, ¿deben preocuparnos únicamente las consecuencias de nuestras acciones sobre los seres humanos o debemos también prestar atención a sus repercusiones sobre el mundo natural?

¿Está justificado promover la aplicación de la ética incluso cuando ello conlleva sacrificarla por el camino? ¿Debería existir una única teoría unificada de la ética, como la tesis utilitarista, que defiende que la mejor línea de actuación es la que conduce a la consecución de la máxima felicidad para el mayor número de personas? O ¿deberían darse siempre diferentes valores éticos que condujesen a la persona en direcciones diversas?

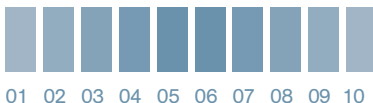
Es posible que, a medida que nos adentramos en el debate ético y nos involucramos con estos dilemas personal y profesionalmente, nuestra manera de ver las cosas o nuestro punto de vista sobre los demás se transformen. La prueba de fuego, sin embargo, consistirá en observar (mientras reflexionamos sobre estas cuestiones) si, a semejanza de nuestro pensamiento, nuestra manera de actuar también se transforma. Sócrates, el “padre” de la filosofía, propugnaba que la gente actuaría “correctamente” de manera natural si sabía que era lo correcto; sin embargo, esto nos conduce a una nueva pregunta: ¿cómo sabemos qué es lo correcto?

### Nosotros

#### ¿Cuáles son nuestras convicciones éticas?

El elemento clave en todo aquello que hacemos es nuestra actitud hacia las personas y los asuntos que nos rodean. Para algunas personas, la ética forma parte activa de las decisiones que toman cotidianamente como consumidores, votantes o trabajadores profesionales; hay quienes apenas piensan en la ética, aunque esto no les convierte automáticamente en personas poco éticas. Las creencias personales, el estilo de vida, la política, la nacionalidad, la religión, el género, la clase social o la educación pueden influir sobre nuestra percepción ética.

Si utilizásemos la escala, ¿en qué lugar nos colocaríamos a nosotros mismos? ¿Qué elementos tenemos en cuenta cuando tomamos una decisión? Compara resultados con tus amigos o colegas.

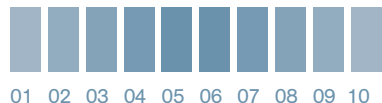


### Nuestro cliente

#### ¿Cuáles son nuestras condiciones de trabajo?

Las relaciones laborales resultan clave para la inclusión de la ética en un proyecto, y nuestra conducta cotidiana es la demostración de nuestra ética profesional. De entre todas nuestras decisiones, la que causará un mayor impacto es la elección de aquellos con quienes trabajamos. Las compañías tabacaleras o los comerciantes de armas son ejemplos que se suelen citar a la hora de considerar dónde debe trazarse la línea, aunque muy raramente las situaciones reales llegan a ser tan extremas. ¿En qué momento deberíamos rechazar un proyecto por una cuestión ética? ¿Hasta qué punto la realidad de tener que ganarnos la vida afecta a nuestra capacidad de elección?

¿En qué lugar de la escala colocaríamos nuestro proyecto? ¿Cuál es el resultado de compararlo con nuestro nivel de ética personal?



### Nuestros requisitos

#### ¿Qué impacto causan los materiales que utilizamos?

Recientemente, hemos sabido que muchos materiales de origen natural escasean; al mismo tiempo, somos cada vez más conscientes de que algunos materiales artificiales pueden causar efectos dañinos a largo plazo sobre las personas o el planeta. ¿Qué sabemos de los materiales que utilizamos? ¿Sabemos de dónde provienen, qué distancia han recorrido y bajo qué condiciones se obtienen? Cuando nuestra creación ya no sea imprescindible, ¿resultará fácil y seguro reciclarla? ¿Desaparecerá sin dejar rastro? ¿Son estas cuestiones responsabilidad nuestra o escapan a nuestro control?

Marca sobre la escala el nivel ético de los materiales que hayas seleccionado.

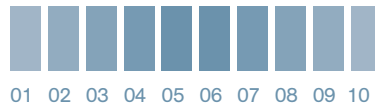


### Nuestra creación

#### ¿Cuál es el propósito de nuestra obra?

Entre nosotros, nuestros colegas y el proyecto acordado, ¿qué conseguiremos llevar a cabo nuestra obra? ¿Cuál es su finalidad en la sociedad? ¿Contribuirá a ésta de manera positiva? ¿Debería nuestro trabajo dar como resultado algo más que el éxito comercial o el premio al tesón? ¿Debería nuestra creación ayudar a salvar vidas, educar, proteger o inspirar? La forma y la función son dos pautas establecidas según las cuales puede juzgarse una obra, pero existe muy poco consenso acerca de las obligaciones de los artistas visuales y de los comunicadores para con la sociedad, o sobre su papel en la resolución de problemas sociales o medioambientales. Si buscamos el reconocimiento por ser los creadores, ¿hasta qué punto somos responsables de lo que creamos y dónde termina esa responsabilidad?

Marca sobre la escala el nivel ético de la finalidad de tu obra.



Un aspecto de la fotografía que plantea un dilema ético es el de la verdad o mentira inherente a la manipulación de las imágenes, sobre todo con el uso de las cámaras digitales. Se puede argumentar que las fotografías siempre han sido objeto de manipulación y que, en el mejor de los casos, representan el punto de vista subjetivo del fotógrafo en un momento determinado. Siempre han existido las manipulaciones realizadas en el laboratorio, a través del retoque o de exposiciones dobles, sin embargo, estos efectos son mucho más fáciles de obtener digitalmente y mucho más difíciles de detectar. En el pasado, el negativo era una prueba física del original, pero las cámaras digitales no dejan ningún rastro parecido.

Si bien la fotografía creativa quizá no pretenda capturar y representar imágenes con la misma intención con la que lo hace la fotografía documental, ¿existe un engaño inherente en hacer que los alimentos parezcan más sabrosos, o que las personas tengan una apariencia física mejor o que un hotel parezca más espacioso y atractivo? ¿Acaso este tipo de manipulación de la imagen se realiza para favorecer el contenido y así conseguir que guste, o es algo contrario al interés público si el resultado final es una compra basada en una fotografía que nunca fue “la cosa real”? ¿Qué responsabilidad debería tener el fotógrafo cuando una alternativa más real no consigue vender?

Al *New York Evening Graphic* de Bernarr Macfadden le dieron el apodo de “Porno Graphic” por el énfasis que hacía en el sexo, los cotilleos y las noticias de crímenes. A principios de la década de los años veinte, Macfadden se propuso abrir nuevos caminos y publicó un periódico cuyo lenguaje era el de las personas corrientes. Una de las características de marca del periódico fue la creación y la utilización de la *composograph*. A menudo las *composographs* eran imágenes fotográficas escandalosas que se hacían utilizando collages fotográficos retocados para sugerir situaciones reales. El uso más notorio de la *composograph* tuvo lugar durante el sensacionalista juicio por divorcio de Rhinelander, en 1925.

Leonard Kip Rhinelander, un personaje de la alta sociedad neoyorquina, se casó con Alice Jones, una niñera y lavandera de la que se había enamorado. Cuando la noticia se divulgó, supuso, durante varias generaciones, uno de los mayores escándalos públicos de la alta sociedad. No sólo Alice era una vulgar criada sino que además se descubrió que su padre era un afroamericano. Tras seis semanas de presiones por parte de su familia, Rhinelander presentó una demanda de divorcio alegando que su esposa le había ocultado sus orígenes raciales. Durante el juicio, el abogado de Jones le pidió que se desnudara hasta la cintura para probar que su marido siempre había sabido que era negra.

Como el tribunal había impedido la presencia de los fotógrafos en ese momento, el *Evening Graphic* escenificó mediante un montaje el acto de Jones mostrando su torso desnudo a los miembros blancos del jurado. Se hizo combinando fotografías distintas de todas las personas implicadas y ajustando las medidas proporcionalmente. Harry Grogin, el ayudante del director artístico, también consiguió que una actriz posara medio desnuda adoptando la actitud que él imaginó que Alice había tenido. Aunque al parecer Grogin utilizó veinte fotografías distintas para conseguir la imagen compuesta, el resultado final era creíble. La circulación del *Evening Graphic* creció de los 60.000 ejemplares a varios cientos de miles después de aquel número.

A pesar de esas ventas tan espectaculares, el periódico tuvo que luchar económicamente porque debido a su mala reputación no atrajo a los anunciantes. A pesar de la situación financiera, Macfadden siguió invirtiendo su fortuna en el periódico. La publicación duró ocho años, desde 1924 hasta 1932, y se dice que Macfadden llegó a perder más de diez millones de dólares durante todo el proceso. Sin embargo, el sensacionalismo, el desnudo y sus imaginativos métodos de hacer reportaje establecieron un modelo para la prensa amarilla tal como la conocemos actualmente.

**¿Es una falta de ética producir imágenes falsas de situaciones reales?**

**¿Se puede tachar de falta de ética la producción de imágenes basada en el sensacionalismo y el desnudo?**

**¿Hubieras creado *composographs* para el *Evening Graphic*?**

**Una fotografía es un secreto acerca de un secreto. Cuanto más te dice, menos sabes.**

Diane Arbus



## Bibliografía complementaria

- AIGA,  
*Design Business and Ethics*  
AIGA, Nueva York, 2007
- Eaton, Marcia Muelder,  
*Aesthetics and the Good Life*,  
Associated University Press, Cranbury, Nueva Jersey, 1989
- Ellison, David,  
*Ethics and Aesthetics in European Modernist Literature:  
From the Sublime to the Uncanny*,  
Cambridge University Press, Cambridge, 2001
- Fenner, David E. W. (eds.),  
*Ethics and the Arts: An Anthology*,  
Garland Reference Library of Social Science, Nueva York, 1995
- Gini, Al y Marcoux, Alexei M. (ed.),  
*Case Studies in Business Ethics*,  
Prentice Hall, Upper Saddle River, Nueva Jersey, 2008
- McDonough, William y Braungart, Michael,  
*Cradle to Cradle: Remaking the Way We Make Things*,  
North Point Press, Nueva York, 2002  
(Versión castellana: *Cradle to Cradle, de la cuna a la cuna: rediseñando  
la forma en que hacemos las cosas*, McGraw-Hill, Madrid, 2005)
- Papanek, Victor,  
*Design for the Real World: Making to Measure*, Thames & Hudson,  
Londres, 1972
- United Nations Global Compact:  
*The Ten Principles*  
[www.unglobalcompact.org/AboutTheGC/TheTenPrinciples/index.html](http://www.unglobalcompact.org/AboutTheGC/TheTenPrinciples/index.html)