

EL PODER DE LA IMAGEN Y EL PAPEL DE LA FOTOGRAFÍA EN LA ALFABETIZACIÓN VISUAL

Alfredo López Serrano
IES Altaír

A pesar de su puesto privilegiado como objeto de estudio y de significado dentro de los mensajes icónicos, la fotografía parece haber pasado a un segundo plano en las reflexiones teóricas que aluden a su impacto social. Por el título general de estas jornadas entendí que debía incluirse el estudio de la fotografía en el conjunto de reflexiones sobre la imagen en general, pues hoy día los nuevos caminos del arte y de las telecomunicaciones nos instan a romper las barreras existentes entre unas técnicas y otras, por lo que la "*muerte de la fotografía*" a la que aludía **Hockney** (*Robins, 1997; Walker, 1997: 310*) más bien es un proceso de transformación. Los diferentes formatos y soportes de la imagen no ocultan su parentesco ni su similitud en cuanto al efecto sobre nuestra cognición, ya que el cine y el resto de producciones visuales de alta "iconicidad", es decir, de alto nivel de semejanza con la realidad, son, ante todo, fotografías en movimiento.

La fotografía ocupa un papel intermedio entre las viejas imágenes y las de las nuevas tecnologías, y en muchos sentidos su aparición supone el comienzo de la contemporaneidad. Ante los nuevos medios técnicos, la fotografía ha de actualizar y defender su espacio para que las viejas fotos no sean simples objetos arqueológicos, documentos históricos en el mejor de los casos (*sobre lo que habría mucho que reflexionar una vez digitalizadas*), y puedan convertirse en instrumentos didácticos o fuente de reflexión para los investigadores.

Una vieja historia.

A pesar de su actualidad, el valor de la imagen es uno de los asuntos más antiguos y controvertidos que existen en el mundo de la cultura; sin remontarse al impacto de las pinturas rupestres en la mentalidad del ser humano durante el **Paleolítico superior** o a los albores de la creatividad absoluta (*crear un mundo interior representado en imágenes*) en el **Neolítico**, es fácil sostener que los fundamentos de nuestra civilización, de nuestra concepción del mundo, que el origen de la propia escritura se halla en las imágenes, entendidas como representación del mundo y de nosotros mismos, tanto las que los primitivos pintores captaban intentando imitar la realidad, como las que simplificando, geometrizando o abstrayendo representaban un mundo nuevo, virtual podríamos decir, dentro de la mente de los seres humanos, cuyos trazos irían simplificándose hasta convertirse en los grandes sistemas lingüísticos pictográficos o fonéticos.

Las grandes civilizaciones fluviales del Próximo Oriente, así como las religiones a ellas asociadas, endiosaron las imágenes que habían creado, por no decir que "*imaginaron*" sus dioses, y en torno a estas figuras desarrollaron una compleja ritualización vital, como corresponde a toda civilización des-

arrollada que se precie, y a ellas vincularon toda su existencia. Las provocadoras opiniones de **Wilhelm Worringer** sobre la cultura egipcia, emitidas en 1927, en plena euforia egiptológica tras el descubrimiento de la tumba de Tutankamon, nos hacen dudar de la supuesta profundidad de las imágenes en la cultura egipcia; en ellas, el crítico de arte apreciaba simplemente un gusto por lo perfeccionista, lo grandioso y superficial, y se atrevía a comparar su estilo con el americanismo. Worringer observaba la contradicción existente en el arte egipcio entre la perfección formal de sus dibujos-escritura y la falta de contenido abstracto o filosófico en ella, justo al contrario de lo que sucede con la abstracta y "temblosa" escritura griega, una serie de garabatos sin contenido estético, pero que han servido para transmitirnos la filosofía de los sabios griegos o su teatro, aunque en la piedra de Rosetta podríamos pensar, a juzgar por el nivel técnico de los jeroglíficos, que la civilización más evolucionada era la egipcia.

El aparente misterio que envuelve la artificiosa civilización egipcia, según también Worringer, se desvanecía en cuanto analizaba los textos o estudiaba la monotonía formulista de su arte: no había misterio en la tradición egipcia, pues casi siempre su escritura pictográfica trata de transmitir un complejo ritual sí, pero que débilmente enmascara los temas inmediatos y cotidianos que lo fundamentan. Lo cierto es que el horror al vacío y el pavor que debió sentir un egipcio de la antigüedad ante una imagen sagrada zoomórfica o híbrida, ante un faraón, no podemos concebirlo hoy, salvo aquellos que hayan experimentado la pasión por un mito de la música rock o por la imagen de un líder de una secta fanática.

Las religiones monoteístas supusieron, aparentemente, un corte en lo que respecta al valor sagrado de la imagen, si bien el judaísmo no hace sino ratificar, en el primer mandamiento de la ley mosaica, la importancia y el poder de la imagen religiosa, aunque sea para denostarla, abandonando sus posibles orígenes politeístas, sobre los que han caído un velo de silencio.

"No te fabricarás escultura, ni imagen alguna de lo que existe en los cielos por arriba, o de lo que existe en la tierra por abajo, o de lo que hay en las aguas bajo la tierra. No te postrarás ante ellas ni las servirás, pues yo, Yahveh, tu Dios, soy un dios celoso..." (Éxodo 20, 4).

Tras la fusión de los rasgos culturales hebraicos con la tradición griega y romana (*cuyo producto es la cultura cristiana-occidental*), la imagen impulsó, si cabe, su papel sagrado, apenas desmentido por una teología papal muy alejada de la religiosidad popular, fuertemente arrebatada por el poder de las imágenes, independientemente del formato que éstas tuvieran, si bien algunas de ellas gozaron y siguen gozando de especial predicamento. Los brotes iconoclastas del monoteísmo en el Imperio bizantino y sobre todo en el Islam, aunque de vez en cuando vuelvan por sus fueros (*por ejemplo al producirse la Reforma protestante o en ciertos fundamentalismos actuales*) no han conseguido detener un proceso que podemos considerar ascendente en la presencia de la imagen, algo desacralizada, en el mundo. Y todo ello a pesar de que un sistema de comunicación prometía una revolución que ha durado más de cuatro siglos: la imprenta. La revolución que proponía, una vez más, se basaba en el predominio de la razón abstracta frente al poder fanatizador e irracional de la imagen sobre los seres humanos, y así transcurrió el intento ilustrador, con sus glorias y sus monstruos.

Después de los primeros ensayos, la fotografía se fue imponiendo como un fenómeno de masas en la segunda mitad del siglo XIX, al mismo tiempo que **Nietzsche** declaraba que Dios había muerto. Pero desde entonces las imágenes fotografiadas de santos (*y aspirantes a serlo*) contemporáneos (*bellísimamente retocadas*), hacen furor entre los fieles de toda la vida y de casi todas las religiones, que se intercambian estampas con oraciones y llenan sus vehículos, sus lugares de trabajo, sus salas de estar con los nuevos iconos. Un siglo más tarde, los posters con imágenes de ídolos musicales pueblan las paredes de las habitaciones de los jóvenes.

La desacralización de la imagen sin mengua de su poder.

Ciertamente, la multiplicación y facilidad de adquisición, casi la saturación de imágenes en que vivimos, hace perder valor simbólico y religioso a la imagen aislada, según un elemental principio económico, como dice Susan Sontag con respecto a las imágenes atroces, que nos afectan menos cuantas más veamos (*Sontag, 1981*). Pero el predominio en el universo cultural contemporáneo del mensaje icónico, tanto de la imagen fija como en movimiento, es hoy indiscutible. **Marshall McLuhan**, ante la nueva invasión de nuestra mente por las imágenes, esta vez aliadas de nuevas y poderosas tecnologías a lo largo del siglo XX, dilucidó como ningún otro el papel que la imprenta había tenido como configuradora de la civilización occidental desde su aparición, así como los resortes por los cuales este papel se llevaba a cabo, fundamentalmente en su relación directa con el fomento de la capacidad inventora y la creatividad (*McLuhan, 1969*).

Apenas recién liberados de la aldea medieval, hemos vuelto a la aldea, esta vez global, donde los hábitos imitativos se extienden a escala planetaria uniformándonos (*McLuhan, 1971*), mediante el mismo procedimiento de imitación que regía las relaciones entre los habitantes de un villorrio feudal del siglo IX, arrasando viejas culturas que loable pero vanamente se intentan preservar y todo ello gracias al instinto de los primates, que compartimos plenamente los seres humanos, de imitar la conducta observada en sus semejantes con leves variaciones: como muestra, las tendencias y los hábitos imitativos de los jóvenes en todo el mundo, las mismas zapatillas y casi las mismas marcas, el mismo corte de pelo y otros adornos. Si sólo dejara esta civilización restos arqueológicos, un historiador del futuro deduciría la existencia de una verdadera invasión, más que la rápida aculturación, globalización cultural o uniformización en la pluralidad del globo a la que estamos asistiendo. Incluso podemos pensar que en el pasado, aquello que interpretamos como invasiones no fueron más (*o fueron ante todo*) influencia cultural esencialmente icónica de una sociedad sobre otra (*el caso de la cuestionada invasión islámica de la Península ibérica en el siglo VIII*).

Me resulta sorprendente que nadie se moleste en ver la relación entre la oleada o bombardeo de imágenes que está cayendo sobre el planeta y el rebrote de fundamentalismos religiosos, particularmente el islámico, tal vez porque se ha perdido la perspectiva del poder religioso o, si se prefiere una expresión más laica, del poder configurador de conciencias de las imágenes, con el consiguiente conflicto cultural y la aparición de actitudes acérrimamente defensivas.

El doble papel de la imagen fotográfica.

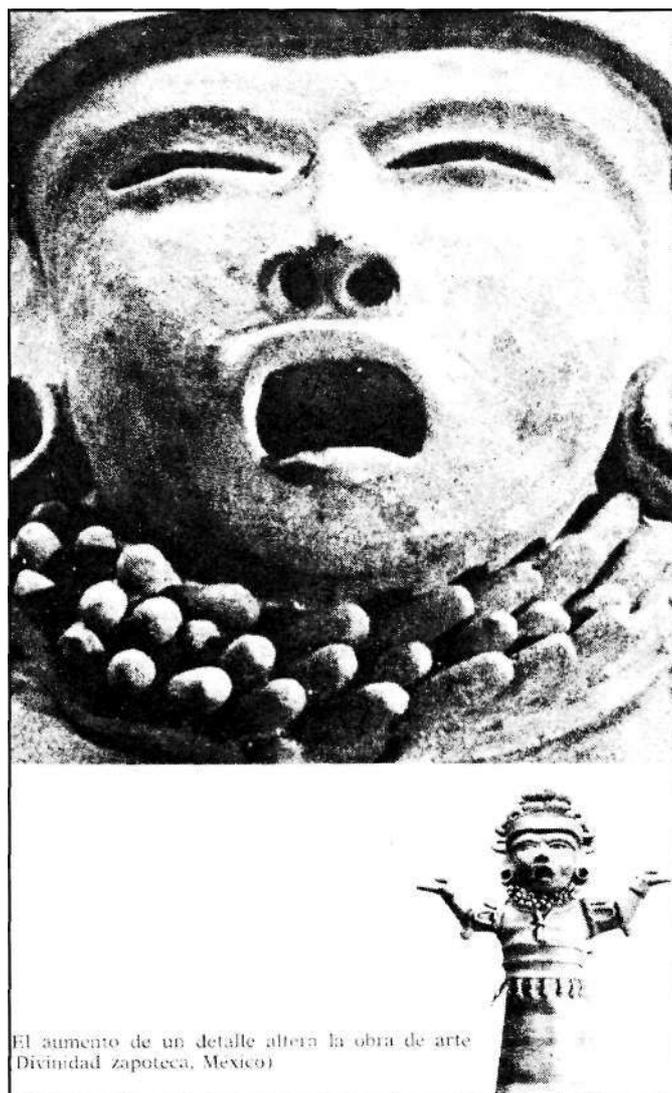
De forma doble y simultánea, los papeles asociados, por un lado, a la imagen-realidad y, por otro, a la imagen-símbolo, son el origen de la confusión que puede existir al contemplar la imagen fotográfica y al estudiar su influencia sobre las personas. Demasiado simplista sería considerar que el primer aspecto sería el objetivo y el segundo el subjetivo, pues tanto uno como otro tienen elementos fuertemente subjetivos y, al mismo tiempo, pueden ser objeto de estudio, es decir, son "*objetivables*", presupuesto fundamental de esta comunicación.

La perspectiva de considerar a la fotografía como documento periodístico o histórico obliga a ser especialmente puntillosos a la hora de establecer la relaciones entre realidad e imagen, o lo que es lo mismo, de saber valorar e interpretar cada una de las acciones que conducen desde una a la otra, de modo que se contrarreste y se haga objetivo el "*efecto-verdad*" que la fotografía posee (*Ledo, 1998: 65*). **Susan Sontag**, al comparar las fotografías con la escritura y otras creaciones humanas, afirma:

"Lo que se escribe sobre una persona o acontecimiento es francamente una interpretación, al igual que las afirmaciones visuales hechas a mano, tales como pinturas o dibujos. Las imágenes fotográficas no parecen tanto afirmaciones sobre el mundo cuanto fragmentos que lo constituyen, miniaturas de realidad que cualquiera puede hacer o adquirir" (Sontag, 1981: 14).

Esta característica convierte a la fotografía en una útil herramienta ideológica, tanto como instrumento del poder establecido como dispositivo de contrainformación. Durante los años 70, una fotografía de una niña quemada por el napalm pudo ser un instrumento de denuncia más poderoso que los más inspirados discursos antimilitaristas. Esta misma valoración no podríamos hacerla hoy, cuando el control sobre la información, y particularmente sobre la imagen, es exhaustivo en las cadenas de televisión (*no es exagerado afirmar que vemos estrictamente lo que cada día se decide que veamos*) y comienza a serlo en internet.

Descendiendo a los detalles, al análisis, vemos como cuestiones técnicas condicionan el mensaje que quiere transmitirse, partiendo inicialmente de presupuestos estéticos. Así, simplemente la elección de un detalle agrandado tiene un efecto inmediato sobre nuestra percepción de lo fotografiado, como puede observarse en las siguientes instantáneas (*tomadas de Freund, Gisèle (1986): La fotografía como documento social. Barcelona, Gustavo Gili, pág. 88*):



Pero además de los aspectos técnicos, cuyas posibilidades de retocar el significado de la obra son tan ilimitadas como una gama de colores, de sombreados, de contraste, etc., el contenido simbólico de la imagen es lo que le da su poder configurador de conciencias, según venimos estimándolo. Obligado es citar, una vez más, a **Walter Benjamin**, quien en su ensayo, también de 1927, La obra de arte en la época de la reproductividad técnica, ya anticipaba no sólo adonde iría a parar el propio concepto de arte teniendo en cuenta los nuevos medios de reproducción, sino adonde iría la sociedad influida estéticamente por la omnipresencia de las imágenes artísticas, una verdadera estetización de la vida. La fotografía y sus derivados (*entre los que incluimos el cine, el vídeo, etc.*) son, con mucho, las formas de arte que tienen más capacidad de influencia sobre las conductas, debido a su alto grado de iconicidad, de similitud con la realidad y su enorme poder de evocación. Los tipos humanos que aparecían en las vallas publicitarias de la marca **Benetton** podemos verlos hoy día, de forma masiva, paseando por las calles, en lo que supone una muestra más de cómo la realidad termina pareciéndose a la imagen, y no al revés, lo que es especialmente evidente en el caso del cine. Si para **Platón** las copias eran imperfectas en relación a un modelo ideal, hoy las copias, las imágenes multiplicadas, son el ideal, ya que lo real suele estar lleno de "*imperfecciones*" y parece buscar acercarse a esos momentos excepcionales captados en las imágenes foto o cinematográficas.

Precisamente por lo que tiene de captación de lo excepcional, la fotografía queda en entredicho en su papel como documento histórico, más allá de la mera ilustración. Cuando hace una década visité una aldea cercana a **Timimoun** (*Argelia*), me convirtieron en fotógrafo oficioso del lugar (*pues las fotografías o imágenes, a pesar de lo que supone el estereotipo habitual, son esenciales en el desierto y en el mundo islámico más tradicional para darse a conocer hijos e hijas entre familias, de cara a posibles matrimonios*), pero no conseguía naturalidad en ninguna de las personas que posaban para mí. Tuve que robar imágenes de sus expresiones naturales con un teleobjetivo de gran poder, pero el resultado no fue de su agrado. Este tipo de paradojas, así como la eterna y congelada sonrisa de álbumes enteros, hace pensar a veces que la fotografía sigue teniendo algo del falseamiento de la realidad (*o construcción de la misma*) que tenían las pinturas funerarias egipcias o los retratos de reyes y cortesanos del barroco, y nos permite comprender el desprecio que **Thomas Bernhard** mostró hacia esta técnica con aspiraciones artísticas:

"Fijan en sus fotos un mundo perversamente deformado que no tiene otra cosa en común con el real que esa deformación preversa de la que son culpables. La fotografía es una manía innoble que, poco a poco, abarca a la humanidad entera, porque ésta no sólo está enamorada sino chiflada de la deformación y perversidad, y realmente, a fuerza de fotografiar, con el tiempo toma ese mundo deformado y perverso por el único verdadero" (Bernhard, 1992: 24).

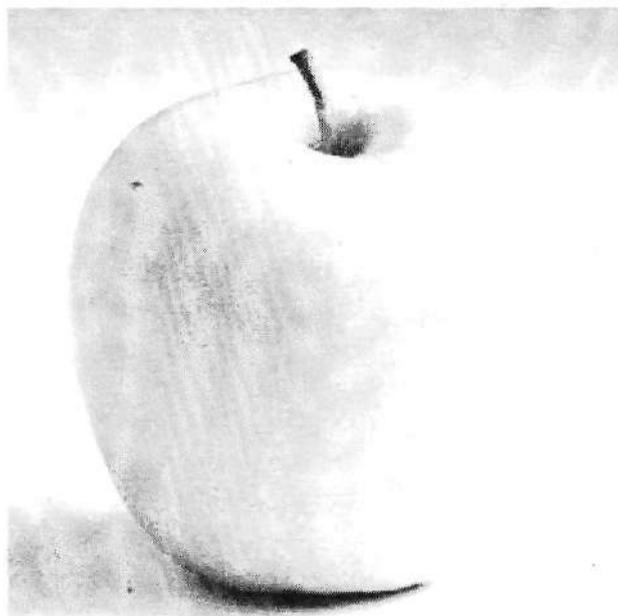
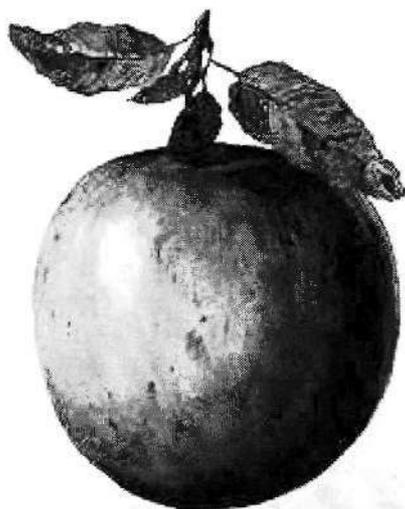
Fotografía, tecnología y realidad.

Actúa en contra de la fotografía como documento histórico la manipulación de que puede ser (y ha sido) objeto. La alianza entre fotografía y tecnología reproductiva es inevitable y discutible, pues la manipulación digital de la que es susceptible hace que no exista el sello de autenticidad y que de forma más perfecta, pueda hacerse impecablemente lo que ya se llevó a cabo de forma tosca en otros momentos de la historia, sobre todo en regímenes totalitarios o imperialistas: falsear fotografías en las que desaparecen personajes que han caído en desgracia y otras manipulaciones significativas. El "*calumnia que algo queda*" es especialmente válido, con los nuevos medios, en el caso de lo que podríamos llamar la "*calumnia visual*", es decir, transmitir hasta el aburrimiento una imagen falsa o descontextualizada para desprestigiar a una nación o postura política. Y la fotografía, por su

alto grado de iconicidad, debe ser considerada el paradigma de la imagen según la concebimos en estas reflexiones. Su poder deriva de la enorme capacidad de evocación del objeto fotografiado, hasta el punto de confundirlo con la realidad en nuestro habitual modo de pensar. Permítaseme un juego conceptual a partir de la supuesta paradoja de **Magritte**:

ESTO SÍ ES UNA MANZANA

Ceci n'est pas une pomme



En este sentido, el cine, como su nombre indica, no sería más que el movimiento de esas fotografías, y aunque se ha avanzado enormemente desde el punto de vista técnico, esencialmente el mismo impacto que causó la fotografía sigue vigente en el cine, el vídeo, las proyecciones en tres dimensiones y otros medios que tienen como base la fotografía. Varias generaciones han soñado en blanco y negro, porque las fotografías que veían era lo mejor de su realidad, lo que más se parecía a sus sueños, y más tarde porque la televisión en grises continuó alimentando nuestro mundo onírico.

Desde los experimentos de los fotógrafos vanguardistas de los años 60, o tal vez desde los primeros retoques del negativo, a finales del siglo XIX, la fotografía perdió su ingenuidad. No hace falta que se vuelvan a producir los excesos manipuladores que se pusieron en marcha en un escenario mundial durante la Guerra del Golfo y que permitieron a **Baudrillard** afirmar, dentro de su particular óptica posmoderna que *"la Guerra del Golfo no había tenido lugar"*, en un actitud que en último extremo insinúa el desinterés y el abandonismo de la sociedad hacia una presunta verdad objetiva. No es necesario que queden sin esclarecer imágenes sobre los atentados del Pentágono el 11 de septiembre de 2001 ni que se repita la falsedad de los presuntos festejos palestinos a pleno día por esos mismos atentados (*cuando era casi de noche en Próximo Oriente, es decir, que un somero análisis técnico-lumínico de las imágenes habría revelado instantáneamente la manipulación*). Negada la mayor, ya no tenemos confianza para la fotografía de consumo diario, aunque nuestra mente está tan conformada a un modelo de realidad puesto en imágenes que no admitimos, corremos un tupido velo para las que no cuadran con nuestro esquema de ideas, muy a menudo cercano al dominante. No sabemos, por ejemplo, quién determina el ritmo de publicación de fotografías de un desastre como el del 11 de septiembre en Nueva York, ni por qué resulta tan difícil encontrar las fotografías de los soldados iraquíes muertos durante la Guerra del Golfo.

Consideraciones geopolíticas, cuestiones éticas, alineamientos mentales variados, chocan con la ruptura de estereotipos que está detrás de muchas de estas fotografías proscritas, reservadas a la minoría si no de una cultura underground, que sería difícil delimitar hoy, sí al menos, "intersticial" (Gras), que ocupa los innumerables huecos y grietas que deja tras sí la apisonadora cultura occidental preponderante.

A partir de mi reciente experiencia docente, y de modo especial a raíz de las posibilidades ofrecidas por los cursos de Humanidades por videoconferencia que he tenido la oportunidad de impartir en la Universidad Carlos III, he podido vislumbrar un nuevo tipo de enseñanza que incorpora la imagen de modo habitual en la dinámica educativa, hasta hacerse tan consustancial a ella como la palabra. En el siguiente apartado, apunto la necesidad la enseñanza visual y sugiero someramente tres principios que deben regir las prácticas educativas que incorporen estas valiosas herramientas, pues en el terreno de la educación apenas si se aprecian cambios en relación con los pasos de gigante que se han dado en otras actividades empresariales o sociales, y este desfase puede tener consecuencias incalculables.

Hacia una nueva alfabetización.

En el origen y en las conclusiones de muchos trabajos de investigación sobre la imagen aparece de forma insistente la necesidad de la educación en y para la imagen, de una nueva alfabetización, con un estudio exhaustivo de su sintaxis, de sus formas de conjugar los distintos elementos, de la detección de sus errores y barbarismos. En el caso de los ordenadores, el mayor reto sigue siendo aprender a hablar con los humanos, lo que está obligando a una profundización en nuestra estructura gramatical. Lo mismo podemos decir de la imagen: los ordenadores, pero también la televisión y otros medios tecnológicos han empezado a hablar el lenguaje de las imágenes, y la comunicación con este material se ha ido haciendo prioritaria, ha ido conquistando el espacio social a lo largo del siglo XX. Es el momento de avanzar en el estudio de la relación de la imagen con nuestro cerebro, las múltiples conexiones que genera, el tipo de discurso que lleva parejo, y educar nuestra sensibilidad y nuestra mente, así como las de nuevas generaciones, para que la grandeza de estos medios, su inmenso poder de comunicación y conocimiento no devenga en miseria, como otros tantos grandes descubrimientos de la humanidad.

Uno de los problemas para que la enseñanza de lo visual sea un hecho en las aulas es la falta de propuestas claras, no tanto en su metodología como en sus fines, o la escasa difusión de algunos trabajos especialmente sugerentes, como el de **Guy Gauthier (1986)**. Pretendemos que nuestros alumnos posean un espíritu crítico a la hora de consumir habitualmente las imágenes de los mass media, pero apenas sabemos cómo se concreta eso de tener espíritu crítico, y lo que es risible es que alguien pueda entender que es ese regodearse, también casi cotidiano, sobre lo mala que fue la programación televisada el día anterior.

La deontología del informador vendrá impuesta, en el terreno icónico, por unos ciudadanos que con su criterio formado (*y con su mando a distancia*) no podrán aceptar determinadas manipulaciones, hasta el punto de resultar contraproducentes burdas maniobras de utilización de imágenes falsas o tendenciosas, uso que viene siendo habitual en los últimos conflictos bélicos, por ejemplo. Una educación ciudadana para la imagen es la mejor garantía no sólo de transparencia informativa, sino incluso de democracia política, pues el televisor (*y en el futuro tal vez la pantalla del ordenador conectado a internet*) ha venido a instituirse en una especie de viciada urna, y nuestro mando a distancia (*o el botón del ratón*) en nuestra papeleta de voto, lo que puede desvirtuar los principios democráticos a no ser que vaya paralelo a una profunda y comprometida educación pública sobre las imágenes.

Según nos recuerda **Ignacio Ramonet** (2000: 14), un niño de cuatro años ha sido sometido a miles de horas de televisión antes de ingresar a la escuela, y en él pueden encontrarse ya rastros subliminales que terminarán por condicionar su pensamiento. A día de hoy parece evidente que la mayoría de estos rastros han sido inoculados en forma de imágenes, cargadas de contenido (*por no decir que ellas mismas son el contenido*), siguiendo el ya clásico dogma semiótico de que el medio es el mensaje. La tarea de reconducir los impulsos recibidos, de evitar el negativo influjo en los escolares de las impactantes imágenes televisivas, es superior a las fuerzas de la actual escuela, ya que no ofrece un modelo visual que pueda competir con los habituales medios de comunicación de masas. Pero no puede sustraerse al intento, si no de contrarrestar el poder de estas imágenes en la mente y el comportamiento de los alumnos, que vano intento sería en las actuales circunstancias, sí al menos canalizar parte del esfuerzo educativo hacia la alfabetización visual, es decir, a que los niños y jóvenes tengan capacidad para dotar de sentido crítico su mirada ante cualquier imagen que les pueda ser presentada, y ello a través de tres mecanismos básicos: el conocimiento del proceso de producción de imágenes, la contextualización y la racionalización.

1. Conocer el proceso de producción de imágenes no significa trabajar para que los alumnos "*estén a la última*" desde el punto de vista tecnológico ni suministrarles una información exhaustiva del proceso técnico, sino tener una clara conciencia de las posibilidades que los nuevos recursos técnicos tienen en la creación de imágenes, no sólo en su captación, con lo que se inicia el primer distanciamiento crítico del alumno, que parte de la consideración de las imágenes observadas como una construcción, no como algo tomado ingenuamente de la realidad. En niveles superiores de la educación secundaria y en la Universidad, los alumnos ya podrán plantearse asuntos más complejos, como el propio concepto de realidad de un fenómeno y cómo es difícil que éste pueda ser captado por un único punto de vista. En este sentido, he de destacar los proyectos docentes de mi compañera **Dulce Expósito**, con cuyos alumnos preparó dos documentales en vídeo sobre la biblioteca de nuestro Instituto, el **IES Altaír de Getafe**. En uno se planteaba "*demostrar*" que nadie acudía a la biblioteca, que casi siempre estaba cerrada y otras veces completamente vacía. En el otro se tomarían imágenes de algunos de sus momentos más ruidosos y masificados, tras lo cual un espectador ajeno al centro sacaría como conclusión que estaba saturada y que era un caos, muy lejos del silencio que debe reinar en una biblioteca. Aunque ambas "*realidades*" eran ciertas (*en algún caso ni eso, pues a veces, por ejemplo, se presentaría como vacía cuando en realidad habría dos o tres alumnos en un extremo*), sólo lo eran parcialmente, y las pretensiones de verismo de las imágenes no hacían sino desinformar sobre la verdadera situación, que sin duda estaba no tanto en un punto medio entre los dos reportajes, sino en un lenguaje diferente, más explicativo que icónico, o lo que es lo mismo, en una contextualización de las imágenes que los alumnos entendían perfectamente, sin necesidad de hacerles reflexionar a partir de un discurso teórico sobre la realidad y la ficción.

Desde que en el siglo XIX los fotografiados se retocaban el pelo antes de hacerse una fotografía, se hacían retoques a mano en el laboratorio, o al elegir el marco de la foto, el retoque y la manipulación son casi consustanciales a la fotografía. Mucho más hoy con el tratamiento digital. Por ello es decisivo conocer los procedimientos técnicos. El llamado retoque es algo más que un retoque, es un acto de creación. Nos resistimos a reconocerlo porque nos gusta ser engañados, tal vez porque a nuestro retrato lo imaginamos mejor que nosotros mismos. Naturalmente, para llegar a alguna conclusión hay que conocer las posibilidades y limitaciones técnicas de la fotografía y su tratamiento digital, de la creación de imágenes en movimiento por ordenador, de los efectos en tres dimensiones, etc. Conocimiento técnico que nos recuerda las enormes posibilidades de manipulación fotográfica: ya no sólo son retoques, sino verdaderas obras de creación que pasan a veces desapercibidas en los fondos tenebristas de una fotografía publicitaria, en divertidos montajes imposibles, en oscuros mensajes carnales en un vaso de whisky con hielo o en los pliegues de un vestido. Las características y las decisiones técnicas están al servicio de un discurso, es decir, que la técnica tiene un papel significante: "*Para*

la captación icónica de la realidad siempre hay diversidad de opciones ante un mismo problema. La selección de una de ellas supone siempre un criterio valorativo en función de un objetivo" (Mariano Cebrián, 1983: 64), lo que es particularmente notable en la presentación de determinados líderes políticos en sus campañas electorales. El asesor de imagen y el equipo fotográfico pueden ser los mejores amigos y también los peores enemigos de un dirigente político en su campaña electoral y los alumnos-ciudadanos deben estar en condiciones de saber por qué.

Esta alfabetización visual sería equivalente a la aparición del sentido crítico a comienzos de la Edad Moderna, cuando comenzaron a ponerse en cuestión los argumentos de un **Aristóteles** o de **Santo Tomás de Aquino**, por no decir toda idea que apareciera en un libro, perdiendo los textos escritos, poco a poco, el marchamo de verdad que las imágenes aún no han perdido. Esto no significa que se persiga crear alumnos escépticos y recelosos ante cualquier imagen, cerrados al mundo que se manifiesta a través de ellas, a veces colándose entre las 625 líneas del televisor, y mucho menos se puede pretender formar iconoclastas destructores, ludditas, seguidores de un swich off radical o sectarios diversos que proponen la vuelta a un mundo sin electricidad pues a todos nos empobrecería este encastillamiento, necesariamente efímero (*por cierto, también en el comienzo de la modernidad se produjeron sonadas quemadas de libros, como en esa ficción cargada de verdades que es el Quijote se recoge*), sino un estudio racional y contextualizado de las imágenes, que debería llegar a convertirse en hábito.

2. Contextualizar significaría, en un sentido educativo, dar las claves para que los alumnos no se conformen con la imagen que se les presenta sin su relación con otras imágenes que tratan el mismo tema ni sin un acompañamiento adecuado de las opiniones más importantes al respecto, y aquí la palabra no tendría el papel de acompañante (*el pie de imagen como paradójico "ilustrador" de la imagen misma*) sino entendida en un pie de igualdad con la imagen, difícil tarea, ya sé, para una población menos lectora de lo que sería deseable, pero ya sabemos, por otra parte, que las imágenes pueden ser un buen estímulo para la lectura (*véanse los libros que se leen a partir de una película de éxito*) lo cual no es nada desdeñable. Esta contextualización se realiza de modo automático si se da a toda persona el tiempo suficiente para reflexionar, pero de sobra es conocido el acelerado ritmo al que se presentan en los anuncios publicitarios de la pequeña pantalla y, bajo su influencia, en los programas televisivos y en el cine (*Ramonet, 2000:16*).

Frente al ritmo trepidante en la sucesión de imágenes que imponen los programas de televisión o frente a la mirada rápida de las vallas publicitarias para no despistarnos del volante del automóvil, el estudio de la imagen fotográfica requiere un tempo más lento de lo normal, un análisis que precisa detenerse no ya en lo evidente tras una visión reposada, difícil ante la presión psicológica que ejerce sobre el espectador actual el aluvión de imágenes que no hemos visto y que, supuestamente, tendríamos que ver y guardar, en una especie de codicia visual: *"las fotografías, que almacenan el mundo, parecen incitar al almacenamiento"* (Sontag, 1981: 14).

La mirada detenida exige observar una imagen fotográfica en varios momentos, analizar la época en que fue realizada, observar e investigar sobre pequeños detalles y objetos, escudriñar en las miradas de los retratos el estado psicológico de sus protagonistas. En este sentido, la fotografía puede ser un excelente recurso para estudiar el cine, la televisión y otros soportes de imágenes frente a los cuales estamos más desvalidos debido al poco tiempo que permiten para la reflexión simultánea.

En la escuela, las prácticas de contextualización deberían poner el énfasis en el contraste entre nuestra percepción cuando las imágenes aparecen de forma rápida en un medio de comunicación y cuando se estudian de forma detenida, seleccionando ejemplos significativos que no faltan a diario en nuestras pantallas, de nuevo mediante la utilización del vídeo. No estaría de más conocer las técnicas de publici-

dad subliminal (*dentro y fuera de los espacios propiamente publicitarios*) y recordar algunos de sus ejemplos más notorios. La legislación existente al respecto no garantiza la seguridad de los individuos a este respecto, al igual que sucede en otros importantes temas de nuestra vida, por lo cual, de nuevo, una buena educación visual es la mejor garantía de que no se cometan abusos contra la libertad de los espectadores.

La contextualización exige también el estudio comparado de varias imágenes fijas. Acostumbrarnos a una sola imagen de una persona u objeto, por muy paradigmática que sea, por ejemplo la fotografía clásica del David de **Miguel Ángel Buonarroti**, que muestra la gran escultura de cuerpo entero, con un punto de vista ligeramente bajo, nos da la idea de un joven aparentemente tranquilo, casi sonriente, si no confiado. Una fotografía frontal de su rostro nos muestra al legendario rey David, con la expresión concentrada y fiera del que está a punto de matar.

Imagen del David, fotografía tradicional



Imagen frontal del rostro de la escultura



Con la doble o triple perspectiva, la imagen cobra un nuevo significado, cuando no el verdadero significado profundo que el artista, en este caso **Miguel Ángel**, quería mostrar, y que queda muy solapado si nos habituamos a una sola imagen fotográfica, a un solo punto de vista.

La historia del arte nos muestra numerosos ejemplos de cómo es necesaria una observación detenida, pararse ante un detalle incomprensible, que puede ser la esencial en la interpretación de todo el conjunto. Así, en Los embajadores, **Hans Holbein** parece haber realizado un retrato convencional.

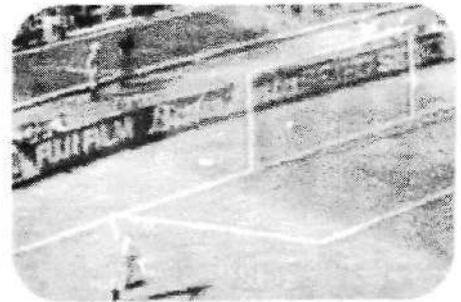


Diríase que estos embajadores traen una misión de paz, y su pose pacífica, calmada, parece aludir a un momento, tal vez excepcional en la historia de Europa, en el que los pueblos han utilizado la diplomacia para resolver sus conflictos de forma pacífica. Sin embargo, una mirada del cuadro procedente desde la parte superior derecha nos muestra la verdadera dimensión del cuadro, al cobrar sentido la mancha blancuecina del centro del cuadro de la que hasta entonces apenas si nos habíamos percatado. En efecto, se trata de una calavera, a la luz de la cual el gesto serio de los dos personajes prelude inquietantes resultados.

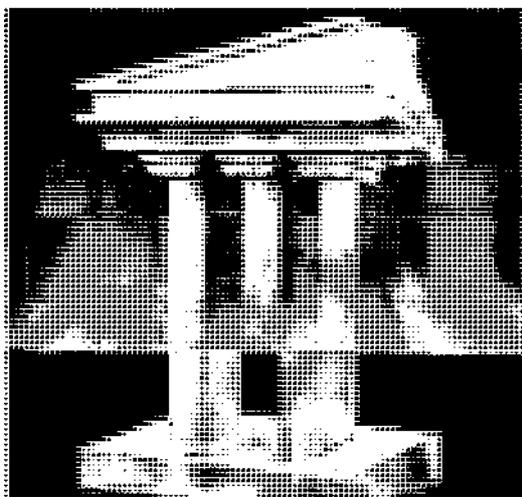
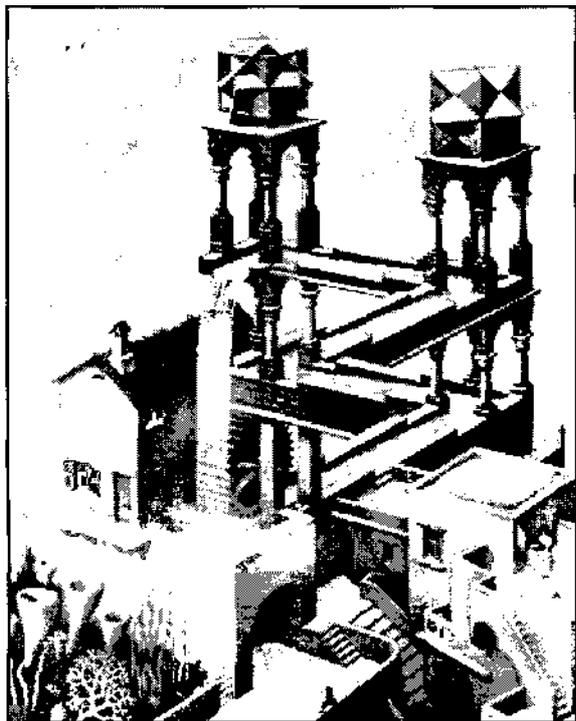
Un estudio similar puede realizarse sobre algunas fotografías con fines publicitarios o de propaganda política, donde una empresa de bebidas, el PSOE o el PP, han utilizado estrategias subliminales:



Palabra "sex" en el vaso



La misma mirada detenida ha de ensayarse, a modo de entrenamiento, con las representaciones imposibles de **Escher**, con los juegos-engaños ópticos y con los objetos fractales, que pretenden recrear, con estrictas fórmulas matemáticas, la complejidad inteligible de la naturaleza:



3. Por último, con el concepto de racionalización queremos plantear, no la trasnochada cruzada por la reconversión a una cultura libresca iconoclasta, pasto de una minoría eternamente protestona e inoperante, sino del cultivo de una mentalidad que, disfrutando de las ventajas que los nuevos medios nos permiten para ampliar nuestra experiencia visual, no pierdan los criterios de rigor intelectual y de dignidad personal que obliguen a los mass media a elevar su nivel y evitar el bochorno de una mala calidad insufrible de nuestros programas televisivos, de la abusiva repetición de las imágenes que consumimos en las vallas publicitarias callejeras, el sensacionalismo mentiroso de algunas imágenes utilizadas en titulares periodísticos, la grosería de tantas páginas en internet y de otros efectos secundarios indeseables de la cultura de la imagen. Tal vez sea cierto que todo pueblo tiene la televisión (y *las imágenes*) que se merece, pero no podemos dejar de esforzarnos desde nuestra condición de docentes para que deje de ser exacta la peor perspectiva que **Gustavo Bueno** recoge en su último libro sobre Telebasura y democracia (*Bueno, 2002*).

La racionalización visualmente alfabetizadora debería plantearse, ante una imagen fotográfica publicada, cuestiones como ¿quién está detrás de esta noticia, desde el punto de vista financiero y técnico? ¿Porqué se ha elegido esta imagen y no otra? ¿Qué efectos se ha pretendido que causen estas imágenes? ¿Qué efectos están teniendo, de hecho? ¿Qué emociones relacionadas con la imagen puedo observar en mí mismo y en mis compañeros? ¿Qué pensamientos me sugiere? ¿Cuáles son los elementos de la imagen que despiertan la emoción? ¿A quién beneficiarán previsiblemente los efectos producidos por la imagen? Etc. Igualmente, el diseño de las sesiones de aprendizaje debería ser eminentemente práctico, y es fundamental que se comparen diversos medios de comunicación para intentar buscar una imagen plural, aunque desgraciadamente, teniendo en cuenta los procesos de concentración empresarial y mediática, pocas esperanzas tenemos de conseguir una información variada, y la experiencia cotidiana nos confirma en la machacona insistencia con que una cadena tras otra, un periódico tras otro, repiten los mismos titulares y contenidos casi con las mismas imágenes, de los mismos acontecimientos.

También deberían explicarse las técnicas psicológicas básicas que muestran cómo los colores, el tamaño de las imágenes, su posición, la combinación de imagen y sonido (*por ejemplo un cuerpo de mujer y una voz de hombre, característicos de muchos anuncios de televisión*), la música, etc. influyen en el estado de ánimo y en la voluntad.

Esta nueva alfabetización requiere, pues, un análisis morfológico, sintáctico y semántico de las imágenes (*incluso un buen repaso "ortográfico"*) que permita situarse en nuestro mundo-matrix (*siguiendo la metáfora planteada por una reciente película de ciencia ficción*), donde nada es lo que parece o no podemos darlo por sentado ingenuamente sólo por el hecho de que lo vemos con nuestros propios ojos, ya que nuestros ojos han sido previamente maleducados. Y el peor condicionamiento de todos es esta creencia en la validez absoluta de la imagen, que nos ha convertido en crédulos, indefensos ante la manipulación y que más mella hace en las mentes jóvenes. No se trata, insisto, en rechazar las imágenes, sino de perder ante ellas, y particularmente ante la fotografía, la actitud reverencial que impide poner en tela de juicio sus pretensiones absolutas de realidad. No podemos ya mantener el apriorismo de considerar válidas como documentos históricos imágenes que no tienen más sello de autenticidad que su aparente verosimilitud. Sólo entendiendo la imagen fotográfica como lo que es: representación y creación, podremos beneficiarnos no sólo de su información evidentemente rica, sino también del sentido profundo y oculto que a menudo alberga, y de esta forma su estudio nos abre un mundo que se escapa, a veces, a nuestros ojos, acostumbrados a lo efímero fugaz de la televisión y no a la suspensión cuasieterna del instante plasmada en cada fotografía.

Bibliografía.

- BARTHES, Roland. *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1997.
- BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 1984.
- BENJAMIN, Walter [1927]. *Discursos interrumpidos. La obra de arte en la época de reproductividad técnica*. Madrid: Taurus. 1973.
- BERNARD, Thomas. *Extinción. Un desmoronamiento*. Madrid: Alfaguara, 1992.
- BUENO, Gustavo. *Telebasura y democracia*. Barcelona: Ediciones B, 2002.
- CEBRIAN, Mariano. *La información audiovisual como servicio democrático*. Madrid: Forja, 1983.
- DORFLES, Gillo. *Nuevos ritos, nuevos mitos*. Barcelona: Lumen, 1969.
- ECCO, Humberto. *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen, 1985.
- FONT, Doménech. *El poder de la imagen*, Barcelona: Salvat, 1981.
- FREUND, Gisèle. *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili, 1986.

- GAUTHIERT, Guy. *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*. Madrid: Cátedra, 1986.
- GRAS Balaguer, Menene (s/f). "Destrucción. Retórica del simulacro en función de lo sublime", en http://w3art.es/magonzal/la_destruccion.html
- LEDO, Margarita. *Documentalismo fotográfico*. Madrid: Cátedra, 1998
- LISTER, Martin (compilador). *La imagen fotográfica en la cultura digital*. Barcelona: Paidós, 1997.
- MCLUHAN, Marshall. *La Galaxia Gutenberg: Génesis del homo tipographicus*. Madrid: Aguilar, 1969
- MCLUHAN, Marshall. *Guerra y paz en la aldea global*. Barcelona: Martínez Roca, 1971.
- PISCITELLI, A. Ciberculturas. *En la era de las máquinas inteligentes*. Quilmes (Arg.): Paidós, 1995
- RAMONET, Ignacio. *La golosina visual*. Madrid: Debate, 2000.
- ROBINS, Kevin. *¿Nos seguirá conmoviendo una fotografía?*. En: Lister, M. (comp.) *La imagen fotográfica en la cultura digital*. Barcelona: Paidós, 1997.
- SCHAFFER, Jean-Marie. *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*. Madrid: Cátedra, 1987
- SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa, 1981.
- WALTER, Ian. "¿Historias desiertas o fe en los hechos?" en Lister, M. (comp.) 1997. *La imagen fotográfica en la cultura digital*. Barcelona: Paidós, 1997.
- WORRINGER, Wilhelm. *El arte egipcio*. Buenos Aires: Nueva Visión. [1927], 1972.