

TESIS DE DOCTORADO

**VER, OBSERVAR, PENSAR.  
EL PROYECTO FOTOGRÁFICO  
PERSONAL DESDE  
UNA PERSPECTIVA ARTOGRÁFICA**

Guillermo F. Calviño Santos

ESCUELA DE DOCTORADO INTERNACIONAL

PROGRAMA DE DOCTORADO EN EDUCACIÓN

SANTIAGO DE COMPOSTELA

2019







## DECLARACIÓN DEL AUTOR DE LA TESIS

**Ver, observar, pensar.**

**El proyecto fotográfico personal desde una perspectiva artográfica.**

D./Dña. Guillermo F. Calviño Santos

*Presento mi tesis, siguiendo el procedimiento adecuado al Reglamento, y declaro que:*

- 1) *La tesis abarca los resultados de la elaboración de mi trabajo.*
- 2) *En su caso, en la tesis se hace referencia a las colaboraciones que tuvo este trabajo.*
- 3) *La tesis es la versión definitiva presentada para su defensa y coincide con la versión enviada en formato electrónico.*
- 4) *Confirmando que la tesis no incurre en ningún tipo de plagio de otros autores ni de trabajos presentados por mí para la obtención de otros títulos.*

*En Santiago de Compostela, 17 de mayo de 2019*

Fdo. D. Guillermo Calviño Santos



## AUTORIZACIÓN DEL DIRECTOR / TUTOR DE LA TESIS

Ver, observar, pensar.

**El proyecto fotográfico personal desde una perspectiva artográfica.**

Dña. Carmen Franco Vázquez

Dña. Carmen Pomar Tojo

INFORMAN:

*Que la presente tesis, corresponde con el trabajo realizado por D. **Guillermo F. Calviño Santos**, bajo mi dirección, y autorizo su presentación, considerando que reúne los requisitos exigidos en el Reglamento de Estudios de Doctorado de la USC, y que como director de ésta no incurre en las causas de abstención establecidas en Ley 40/2015.*

*En Santiago de Compostela, 17 de mayo de 2019*

Fdo

Carmen Franco Vázquez

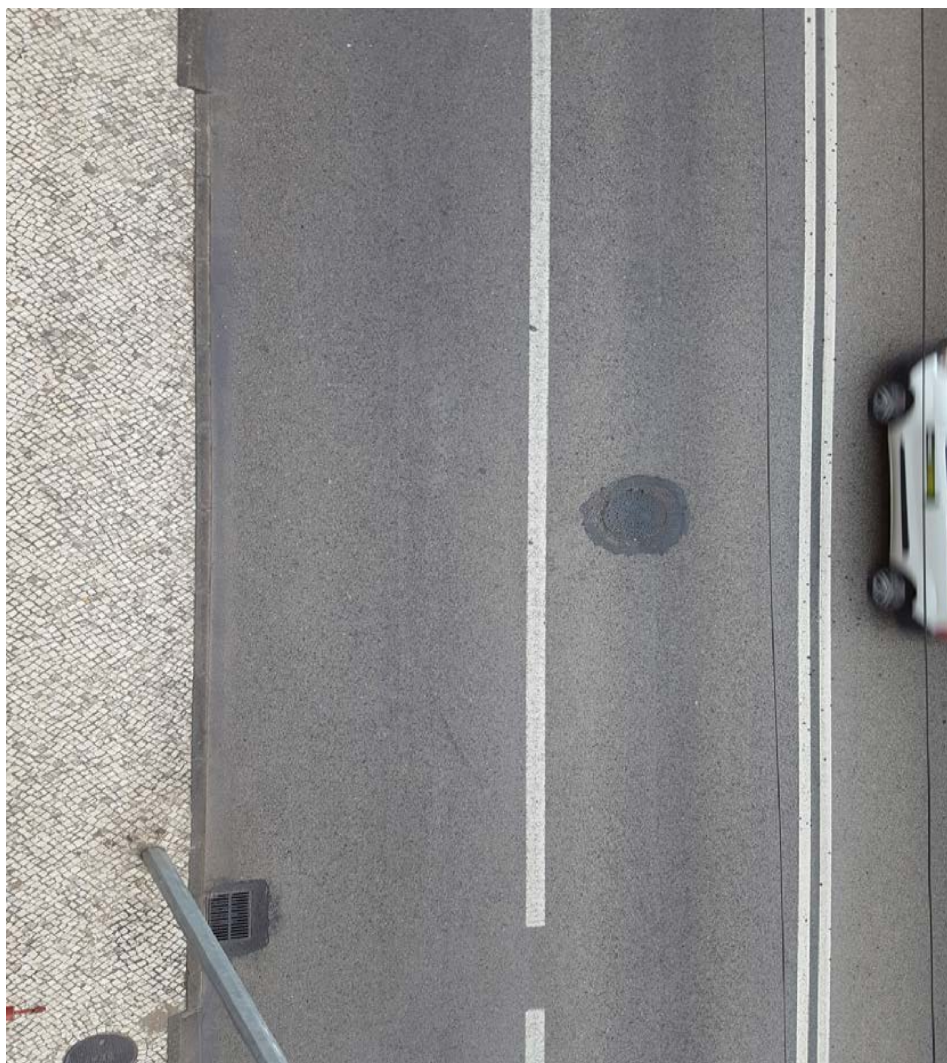
Fdo

Carmen Pomar Tojo



# Ver Observar Pensar

**El proyecto fotográfico personal desde una perspectiva artográfica**





*Ver, observar, pensar*  
August Sander

*Escribir es sacar de las sombras lo que sabemos*  
Karl Ove Knausgard







A mi hija Carmen, que me inspira cada día.

A Tatá, nada habría sido posible sin ella.

A mis padres, modelos de vida.





## **Agradecimientos**

A Carmen Franco y Carmen Pomar,  
por sus sabios consejos, por confiar en mí  
y por darme tanta libertad y oportunidades.

A Chus Agra, alma mater a la que tantos  
debemos tanto (y por esa última conversación  
antes de la entrega).

A Chema Mesías (amigo y maestro), Roberto  
Suárez y Javier Macho, por una acogida  
inmejorable en la Universidade da Coruña.

A los compañeros en la Universidade de  
Santiago de Compostela, Carol Gillanders,  
Cristina Trigo, Olalla Cortizas y Javier Cabo.

A Carlos Escaño, por su generosidad.

A los alumnos de la USC y de la UdC.

A todo el equipo de la Unidad de Atención  
Educativa en Altas Capacidades de la USC,  
Miriam, Paula, Andrea, Laura, Martiño, Noelia,  
Sara...

A todos los niños y niñas de ASAC  
y del proyecto QvO de los que tanto aprendo.

A los padres y madres de ASAC y de QvO,  
por su confianza.

A todos los compañeros monitores.

A Ana y a Dani, por el diseño de la primera  
exposición Walkscapes.

A Xosé Carlos, por su zapato.

A Fuco y a Marcial, por ayudarme  
desinteresadamente.

A la familia y los amigos,  
imposible nombrarlos a todos.



# Resumen Resumo Abstract

## Resumen

Desde una visión de las corrientes contemporáneas de la educación artística el papel del educador es triple: artista (artist), investigador (researcher) y profesor (teacher). La a/r/tografía es la fuente de inspiración del taller Walkscapes en el que un grupo de adolescentes, sin experiencia previa, desarrolla un proyecto fotográfico personal que tendrá un epílogo en una exposición colectiva.

La hipótesis de trabajo es que cualquier persona puede sentirse artista si es expuesto a una provocación in-

telectual adecuada que espolee su creatividad. Los ingredientes que se ponen en juego son la libertad de elección, la reflexión sobre la identidad (ponerse ante un espejo), la búsqueda o creación de entornos que faciliten la experimentación, la promoción de la duda y el error como motores del proceso, la exposición a referentes diversos, desconocidos y de calidad contrastada (no sólo del campo de la fotografía, sino también del cine, la literatura, la música, la filosofía, la ciencia, la ilustración, el diseño...) y, sobre todo, la espera. Conceder el tiempo, un bien

cada vez más escaso, que cada uno necesita para que germine la idea, y respetar los diferentes ritmos y direcciones de avance.

Las herramientas utilizadas son la metáfora, el aprendizaje multisensorial, el pensamiento visual, la experiencia directa, la escucha atenta a cualquier mínimo indicio de potencial creativo y el fluir de la fantasía. La creatividad no puede garantizarse. Hay algo misterioso en este proceso que lo hace imprevisible, esa es su naturaleza. Precisamente, es cuando el profesor no puede predecir el resultado y es sorprendido por el alumno, que la creatividad se manifiesta luminosamente.

## Resumo

Desde unha visión das correntes contemporáneas da educación artística o papel do educador é triplo: artista (artist), investigador (researcher) e profesor (teacher). A a/r/tografía é a fonte de inspiración do taller Walkscapes no que un grupo de mozos e mozas, sen experiencia previa, desenvolve un proxecto fotográfico persoal que terá un epílogo nunha exposición colectiva.

A hipótese de traballo é que calquera persoa pode sentirse artista se é exposto a unha provocación intelectual adecuada que aguillõe a súa creatividade. Os ingredientes postos en xogo son a liberdade de elección, a reflexión sobre a identidade (porse ante un espello), a pro-

cura ou creación de contornas que faciliten a experimentación, a promoción da dúbida e o erro como motores do proceso, a exposición a referentes diversos, descoñecidos e de calidade contrastada (non só do campo da fotografía, senón tamén do cine, a literatura, a música, a filosofía, a ciencia, a ilustración, o deseño...) e, sobre todo, a espera. Conceder o tempo, un ben cada vez máis escaso, que cada un necesita para que xermole a idea, e respetar os diferentes ritmos e direccións de avance.

As ferramentas utilizadas son a metáfora, o aprendizaxe multisensorial, o pensamento visual, a experiencia directa, a escoita atenta a calquera mínimo indicio de potencial creativo e o fluír da fantasía. A creatividade non pode garantirse. Hai algo misterioso no proceso que o fai imprevisible, esa é a súa natureza. Precisamente, a creatividade maniféstase luminosamente cando o profesor non pode predicir o resultado e é sorprendido polo alumnado. Precisamente, a creatividade maniféstase luminosamente cando o profesor non pode predicir o resultado e é sorprendido polo alumnado.

## Abstract

Contemporary trends in artistic education state that the role of the educator is triple: artist, researcher and teacher. A/r/tography is the main source of inspiration for Walkscapes workshop in which a group of ad-

olescents, with no previous experience, develop a personal photographic project that will have an epilogue in a collective exhibition.

The working hypothesis is that everyone can go into the artist role when he or she is exposed to an adequate intellectual provocation that spurs his or her creativity. The ingredients that are put into play are freedom of choice, reflection on identity (putting oneself before a mirror), the search or creation of environments that facilitate experimentation, the promotion of doubt and error as engines of educational process, the exposure to diverse models, unknown and of proven quality (not only in the field of photography, but also in cinema, literature, music, philosophy, science, illustration, design ...) and, above all, the patience to wait for results to come to fruition. Time, an increasingly scarce good, that everyone needs to germinate their idea should be granted, as well as the respect for the different rhythms and directions of progress.

Metaphor, multisensory learning, visual thinking, direct experience, attentive listening to any minimal indication of creative potential and the flow of fantasy, are the tools used. Creativity can not be guaranteed. There is something mysterious in the process that makes it unpredictable, that is its nature. Precisely, creativity manifests itself brilliantly when the teacher can not predict the result and is surprised by its students.







# Índice

## **23 Sombras en la penumbra**

- 23 Cámara obscura/Cámara lúcida
- 29 El fotógrafo
- 31 El profesor
- 34 Investigación: ficción y metáfora
- 35 Maquetación
- 35 Conclusión inicial

## **37 Fractal Justificación**

- 37 Tema
- 38 Actualidad y avance
- 38 Aplicación
- 38 Enfoque metodológico
- 39 Objetivos e hipótesis
- 41 Estructura de la investigación

## **45 Investigación artográfica Ruinas y rizomas**

- 45 Antecedentes
- 49 A/r/tografía
- 61 Vínculos con el concepto de rizoma

## **65 El proyecto fotográfico personal**

- 65 Slow Phography
- 66 El proyecto fotográfico personal
  - 66 El proyecto formal
  - 66 El proyecto emocional
  - 66 El proyecto visual
  - 67 El proyecto experimental
  - 67 El proyecto de apropiación
  - 68 La ambigüedad e hibridación
  - 69 Realidad y/o ficción
  - 71 Apertura del contexto posmoderno
  - 72 Sobre el mercado del arte
- 73 La investigación en fotografía
  - 73 Planificar
  - 74 Desarrollar ideas
  - 76 La práctica como investigación
  - 76 Recopilación de datos
  - 77 Investigación y práctica
  - 77 El impacto de la investigación

## **79 El proceso creativo**

- 79 En proceso creativo
  - 80 Enfoques místicos
  - 80 Enfoques pragmáticos
  - 80 Enfoques psicodinámicos
  - 80 Enfoques psicométricos
  - 81 Enfoques cognitivos
  - 81 Enfoques sociopersonales
  - 82 Enfoques componenciales
- 86 Creatividad en el dominio artístico
  - 86 Los requisitos iniciales
  - 86 Áreas temáticas generales
  - 86 Dominios
  - 87 Micro-dominios

87	Creatividad en las artes visuales
88	La persona creativa
89	El proceso creativo
91	Desarrollo artístico y su entorno
92	La creatividad en fotografía
94	Violencia
95	Momento
96	Realidad
97	Tecnología
97	Inmediatez
98	Meta-creatividad
98	Fotografía contemporánea
98	La fotografía más allá de la fotografía
99	Reinventando la fotografía documental
99	La fotografía en la globalización
99	Expandiendo archivos
100	Fotografía entre la realidad y la ficción
101	Lo performativo
101	¿Es esto arte?
101	Érase una vez
101	Impávido
101	Algo y nada
102	La vida íntima
102	Momentos históricos
102	Revividos y rehechos
102	Reflexión y concepto
102	Sueño y sugerencia
102	Tradición documental
103	Proceso al medio
103	Creatividad en Walkscapes
104	Preparación
105	Incubación
106	Insight
107	Verificación
107	Recursividad

## 109 Antecedentes

109	Proyecto QvO
111	El objetivo general
111	Objetivos concretos
112	Inteligencia emocional
112	Localización

112	Método
115	Conclusiones
135	Taller de autorretrato
136	Planteamiento
137	Freaks y la alteridad incómoda
138	The flaw
141	The bell jar
141	La aventura de un fotógrafo
143	El taller / La lección de María
143	Bartleby
144	El profesor yo-yo
144	Ars Combinatoria
145	La máscara
146	Soliloquium
150	El silencio de las almas confundidas
150	Post scriptum
151	Conclusiones

## 153 Walkscapes

153	Metodología
153	Modelo SEM
156	Walkscapes, un taller para perder el tiempo
156	La vida modo de empleo
175	Semionautas
177	Menhires y mapas

## 185 Resultados

186	Alessandra
192	Mateo
196	Anxo
206	Daniel
210	Martín
214	Irene
220	Sara
224	Anira
226	Laura
230	Andrea
234	Áurea
236	Lucía
242	María
244	Paulo
248	Marcos

256	Brais
260	Clara
264	Gonzalo
266	Iago
268	Marina
270	Manuel
272	Mario
276	Mateo
280	Román
284	Manoel
288	Antía
292	Telmo
300	Álvaro
302	Elena
328	Caso 30
330	Guillermo: Artist Statement

### **337 Interpretación de resultados**

### **341 Conclusiones artográficas**

343	Jam Session
343	Retales / fractales / invisibilidad
344	Hartografía [Sí, con H]
344	Both directions at once
345	Arqueología del presente
345	Lo no escrito y el murmullo de la sangre

### **347 Bibliografía**





Walkscapes #2  
Proyecto Fotográfico Personal

# Sombras en la penumbra

## **Cámara oscura / Cámara lúcida**

No recuerdo cuándo fue la primera vez que tuve entre mis manos la Nikon FE que usaba mi padre, pero en aquel momento impreciso de la preadolescencia se grabó en mi memoria la sensualidad causada por aquel objeto tan cercano a la perfección mecánica y estética. A escondidas, disfrutaba activando los mecanismos de apertura del respaldo o cargando el obturador al hacer girar la palanca de arrastre, notando cómo aumentaba la tensión de los muelles del disparador para luego apretarlo con el dedo índice y sentir cómo se desencadenaba una se-

cuencia rapidísima de actos de precisión impecable: el abatimiento del espejo, la apertura de la cortinilla y el obturador, el ajuste del diafragma. Al finalizar el tiempo de exposición (que yo ajustaba para que durara al menos un segundo intentando percibir así la sucesión de movimientos) todo el proceso se repetía a la inversa. Ese acto simple de presionar el disparador activaba un parpadeo único liberado por un mecanismo, frío como una cuchilla, perfectamente sincronizado con un sonido metálico y gélido. Y después, el silencio... Y después, el deseo de volver a disparar.

Al no haber película en el plano focal, era mi retina la que recibía los rayos de luz redirigidos por la óptica, pupila contra pupila, era un ojo mirando a otro ojo. No fue hasta mucho más tarde cuando empecé a entender parte de las implicaciones que tenía este proceso y es en este preciso momento cuando fantaseo con la idea de que esta confrontación entre ojos es la misma que contó Duane Michals en *"A Story About a Story"*.

**When at last he finds  
the tiniest box of all,  
he takes a magnifying glass  
to see what he can see.  
But all he can see  
is a giant eye  
looking back at him**

**Duane Michals**

A Story about a story

También guardo en la memoria las proyecciones de diapositivas en el salón de la casa familiar, cuando después de varias semanas de la vuelta de un viaje, llegaban las cajas amarillo-Kodak con sus 36 marquitos numerados. Era un misterio cómo aquellos rollos de Ektachrome se transformaban en fotogramas llenos de colores translúcidos. La magia alcanzaba su cénit en el momento en que, en la sala oscura, la primera fotografía empezaba a brillar en la pantalla justo después de que el carro avanzaba con su sonido de apertura y cierre tan característico. La sucesión de fotogramas ampliados al tamaño de la pared, el contraste y la saturación intensa de los colores, el ruido del ventilador que evitaba el sobrecalentamiento de la lámpara, el ambiente familiar, aquella simultaneidad sensorial, producía un efecto hipnótico. Dentro de aquella platónica cámara oscura, en algunas ocasiones me giraba para ver las caras iluminadas por el reflejo de las imágenes, como si una segunda proyección se volviera tridimensional en los cuerpos y formara a su vez sombras en la penumbra.



Walkscapes #3  
Proyecto Fotográfico Personal

En aquella oscuridad parcial, las voces narraban lo que veíamos, ponían nombres a las calles, los edificios, las esculturas, los parques, a veces también a las personas. Ese *con-texto*, ese entorno lingüístico, ayudaba a entender lo que se veía y permitía archivar un recuerdo debidamente etiquetado, pero no conseguía disipar completamente una cierta inquietud. Había algo turbador y desconcertante en aquellas imágenes y esto era tanto más evidente cuando la fotografía sobre la pantalla no respondía a ningún nombre. Aquellas imágenes que se habían hecho como respuesta a un impulso irreflexivo y que no tenían la intención de documentar un hecho significativo del viaje, aparentemente sólo comunicaban una oportunidad malgastada y en consecuencia se contabilizaba como una pérdida. Esas imágenes que desafiaban la austeridad narrativa, me fascinaban. Dice Sontag (1977) que "*fotografiar es apropiarse de lo fotografiado*" y que por lo tanto las fotografías son "*miniaturas de la realidad que cualquiera puede hacer o adquirir*" (p. 4). Del mismo modo para mí era fácil comprender que los monumentos fueran objeto de captura pero me desconcertaban aquellas otras fotografías que tenían origen en un derroche, cuando no en un error. No había etiqueta posible y, en consecuencia, tampoco podía haber una interpretación clara, dejando a la imagen en una vulnerabilidad emocionante. En términos semióticos podría decirse que la ausencia de una función de anclaje daba paso a la función de relevo. Al no haber una correspondencia fuerte con un nombre (un título) cualquier cosa podía pensarse (no hay error de

asociación) y, sobre todo, quedaba al descubierto esa capa de sentido (y de *lo sentido*) que rehúye la verbalización y que no depende tanto de la imagen en sí como de la mirada que se proyecte sobre ella. Es la presencia del *punctum* de Barthes (1980) "lo que añadido a la foto y *que sin embargo está ya en ella*" (p.105), y que habita en un *terrain vague*, en un espacio intersticial, un campo ciego inefable.

Es también el primer indicio de la importancia del escombros y el error como germen creativo. Fernández Mallo (2018a) lo argumenta:

"Uno de los rasgos del proceso creativo consiste en aprovechar los errores en beneficio propio, utilizar lo que está en los márgenes, el ruido, el residuo, como quien afirmase que ha aprendido a leer valiéndose de la mayor biblioteca del mundo: los contenedores de basura, que en los envases vacíos albergan millones de textos. (p. 365)

En la presente narración subyace permanente la idea (brillantemente desarrollada por Fernández Mallo, 2018a) del escombros como elemento germinal de la la docuficción, la (re)creación posible sólo como reciclado de ideas previas (apropiaciónismo) y la relación entre estos dos principios. El escombros es presente en conflicto, y este proceso es identitario.

Desde la perspectiva de los manuales de fotografía una imagen movida,



desenfocada o con el horizonte inclinado, es un error, y no uno cualquiera, sino uno tan grave que sólo cabe tomar la decisión de desecharla. Sin embargo, son estos residuos sólidos los que liberan espacio a la imaginación. Las fotografías de Robert Frank, Iroshi Sugimoto, Daido Moriyama, Bernard Plossu, Andréi Tarkovski, Igor Posner, y tantos otros, exploran el potencial narrativo y poético de tales anomalías estéticas. Se puede intuir en ellas la multitud de capas de significado que el autor coloca deliberadamente, trampas para la mirada del espectador, permitiendo al mismo tiempo espacios vacíos, grietas e imperfecciones, que hacen partícipe de la obra al observador.

En cierto modo, cuando en mis años de estudiante en la clase de Fotografía Contemporánea impartida por Jesús Micó, me vi ante una proyección de diapositivas de Diane Arbus mientras sonaba el álbum Beautiful Freaks de Eels, las sensaciones perturbadoras de la infancia volvieron aunque con una intensidad mayor, mucho mayor.

La obra de Arbus también tiene que ver con el error, pero esta vez no se detecta en la forma estética. Sus composiciones están calculadas con una precisión cartesiana y se presentan con una sencillez engañosa. La nitidez brillaba en la pantalla del aula. Pronto sentí esa perfección como un cuchillo. No hay espacio para eludir lo que se nos presenta: la tara del sujeto, *the flaw*, por utilizar el término que empleaba la propia fotógrafa. Son personajes ex-céntricos, aquellos que viven al margen de los códigos de la

**Son los errores los que guían  
la evolución, la perfección  
no ofrece ningún incentivo  
para el mejoramiento**  
**Colson Whitehead**



Walkscapes #4  
Proyecto Fotográfico Personal

sociedad, pero que lejos de avergonzarse, lejos de eludir la mirada de la fotógrafa, atraviesan la lente y la superficie de la fotografía para alcanzar como un bisturí la mente del espectador. "Este soy yo y te reto a mirarme cara a cara", parecen decir. Es la afirmación de una identidad diferente que al revelarse sin tapujos altera los términos del acuerdo tradicional del retrato. Arbus y los sujetos de sus fotografías no quieren compasión, ni edulcorantes que laven la conciencia de los bienpensantes. Se trata de todo lo contrario.

Un retrato de Arbus es una confrontación entre espectador y sujeto que abre una grieta entre realidad y representación. La tara del sujeto así representada se vuelve espejo turbador para el que mira. Es por tanto una obra triplemente identitaria que involucra a la fotógrafa, al sujeto y al observador, aunque el visionado sea actual. Porque (siempre) es presente en conflicto.

En el plano personal esa proyección refleja bien el nacimiento de una preferencia por la creación fotográfica nacida del cuestionamiento del yo-artista, de la investigación que implica y de la necesidad de explorar las posibilidades de compartir y *enseñar* este proceso.

## **El fotógrafo**

En el origen de mi acercamiento a la fotografía ya se encuentran las obsesiones que a lo largo de los años se han ido fijando como áreas de exploración en mi práctica fotográfica y en mi conformación de espectador (el

**You're such a beautiful freak  
I wish there were more just  
like you  
You're not like all of the  
others**

**Mark Oliver Everett (Eels)**

Beautiful Freak

que mira, pero también el que espera y el que especula), y que son las mismas que ahora forman parte de los contenidos que constituyen el eje de mi labor como profesor: la relación de la fotografía con la memoria, el archivo, la verdad (y la veracidad), el paso del tiempo (*memento mori*), la secuencialidad y la narrativa, la ficción y lo imaginario, el conocimiento y la identidad. Todos estos temas sirven como etiquetas que permiten una aproximación conceptual pero, en realidad, ninguno de ellos puede aislarse por completo. De este modo, por ejemplo, no es posible analizar la relación entre fotografía y memoria sin hacer referencia a cómo la aparición de la fotografía en el s. XIX afectó a la función del archivo y cómo éste consolidó la idea de que la identidad está anclada en lo visual (permitiendo a partir de entonces la categorización en tipologías humanas de un modo institucional e interesado).

Estos temas dependen necesariamente del dispositivo fotográfico y, por tanto, de las propiedades diferenciales que ayudan a responder a la pregunta *¿qué es la fotografía?* Este dispositivo es un conjunto de elementos materiales y humanos: óptica, obturador, material fotosensible, revelado, sistema expositivo y también un operador que toma decisiones técnicas y un espectador que forma parte de una audiencia. Pero esta aproximación sería muy limitada si no se tuvieran en cuenta los usos sociales y los contextos institucionales de las imágenes que responden a la pregunta *¿para qué se hacen las fotografías?* En este sentido cabe destacar la actualidad

de los debates sobre la configuración del yo (y el papel que juega el autorretrato en su formato *selfie*), sobre los límites de lo público y privado (que el mundo panóptico y las redes sociales han exacerbado) y sobre la difusión de imágenes con ánimo de engañar (el reverso visual de las *fake news*). Nada de esto es ajeno a la transformación de la fotografía en la era digital y es por eso que Dubois (2016) alerta sobre la reducción de la imagen a una codificación numérica que arrasa con las diferencias entre archivos generados por medios diferentes y pone en cuestión el *noema* de la fotografía, el *"esto ha sido"*, que decía Barthes. Se ha perdido el rastro de la transferencia orgánica de lo real para dar paso a un mundo que no es más que *"una serie de imágenes: los simulacros que constituyen nuestra propia vida amenazando con ahogarnos en un universo fraudulento que suspende todos los lazos con lo real y disuelve el mundo en simulación"* (p. 160). Es difícil encontrar una descripción más ajustada del mundo de las apariencias en que se han convertido las redes sociales, esa nueva realidad (virtual) que tiene sus propias normas de comportamiento y que se ha disociado del mundo físico. Igual que la fotografía digital, los efectos se producen sin huella de tal modo que en ese universo blando el certificado de presencia ha dejado su lugar a las creencias. No se trata ya de si lo que se ve es un testimonio de lo real sino de si es merecedor de aprobación o reprobación desde una posición ideológica predeterminada. Ante la abrumadora cantidad de mensajes y la velocidad convulsa con que se suceden unos a otros, la verificabilidad

queda en un segundo plano o desaparece por completo. Dicho de otro modo, la autenticidad pierde terreno ante la viralidad. Estamos como dice Fontcuberta (2017) en la era de la *postfotografía*.

## El profesor

La intuición inicial del desplazamiento del foco de interés de la experiencia estética que no tiene su centro en el objeto sino en una actividad mental<sup>1</sup> relacionada con lo cognitivo y lo emocional, tendrá como consecuencia una concepción de una educación artística centrada principalmente en crear las condiciones que favorecen el enriquecimiento de la mirada y no la producción técnica de obras que sólo tratan de aproximarse a modelos preestablecidos. Cuando el marco de referencia es verdaderamente artístico, la creación de la obra no seguirá un libro de instrucciones para imitar (reproducir) un modelo sino que abordará el proceso como una experimentación a partir del estímulo de los referentes, la motivación intrínseca (relacionada con la satisfacción) y las orientaciones del profesor y de los compañeros. Los resultados del proceso se manifiestan, siguiendo el criterio de Eisner (2004, pp 120-123), cuando el alumno tiene interés en seguir con la actividad artística fuera del aula, cuando muestran una capacidad mejorada de percibir el arte (para hacerse preguntas relevantes), cuando su lenguaje se enrique-

**Es necesario que les enseñe que no tengo nada que enseñarles**

**M. Jacotot**

Sommaire des leçons publiques de M. Jacotot sur les principes de l'enseignement universel, publicado por J. S. Van de Weyer, Bruxelles, 1822, p. 11.

---

1 O como dice Schaeffer (2012 p. 64) la "dimensión estética no procede de una propiedad ontológica de los objetos, sino de un tipo de activación mental de esos objetos".

ce con símiles y metáforas (desarrollo del razonamiento cualitativo), cuando sus gustos estéticos evolucionan y su propia obra gana en sutileza y profundidad psicológica. Pero sobre todo, el mejor indicador de una transformación reveladora es el cambio de actitud individual y colectiva.

Después de más de quince años dedicándome a la docencia de la fotografía en distintos ámbitos educativos, ha llegado el momento de reflexionar profundamente sobre mi práctica en este campo. La diversidad de esos ámbitos abarca desde alumnos preadolescentes a trabajadores en activo, desde talleres extracurriculares a la educación formal o la formación de profesorado, desde espacios reducidos con cinco o seis alumnos a clases universitarias con más de cien, desde la enseñanza de técnicas fotográficas (laboratorio analógico y digital) hasta teoría sobre fotografía contemporánea.

No es mi intención analizar toda la actividad realizada ni tampoco abordar esta experiencia con ánimo de construir un muestrario de prácticas. Lo que me anima a emprender esta tarea es que me permitirá ordenar las ideas que han ido sedimentado un modo de entender la enseñanza de la fotografía. Mi forma de favorecer el aprendizaje a través de un filtro caleidoscópico supone una dificultad añadida a la tarea, pero tengo la expectativa de que al final de esta investigación pueda obtener como recompensa un mejor entendimiento del proceso de enseñanza-aprendizaje.

En este texto presentaré el resultado de mi trabajo como profesor en los ta-

lles de fotografía en los que tuve como alumnos a jóvenes adolescentes que son miembros de ASAC.<sup>2</sup> También haré mención al efecto de esta experiencia sobre mi actual desempeño en la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidade da Coruña.

Uno de los aspectos clave en la obtención de resultados satisfactorios en la enseñanza es la relación que se establece entre el profesor y el estudiante. De todos los factores que inciden en el proceso de aprendizaje, tal vez sea éste de los que más afecte a corto y largo plazo, pero también es de los más difíciles de analizar. Eisner (1995, pp. 164-165) sostiene que no hay fórmulas para garantizar el éxito en esta relación, sin embargo reconoce algunos procedimientos que pueden ayudar a superar formalismos innecesarios (barreras): la participación del alumnado en las decisiones sobre el programa artístico, la atención a las necesidades intelectuales y emocionales o la comunicación entusiasta. En mis talleres y clases me preocupo por saber cuáles son los intereses del alumnado y cómo incorporarlos al currículum, trato de mantener una actitud vigilante en relación con las respuestas verbales y las reacciones no verbales y hago una selección de materiales (fotografía, cine, música, arte contemporáneo, literatura...) que forman parte de mis referentes fundamentales, de manera que me facilite una comunicación apasionada.

Formado en la escuela tradicional en la que el profesor posee un conocimiento

---

2 Asociación de Altas Capacidades de Galicia,





que transmite al dictado a su alumnado ignorante, siempre me he visto en la necesidad de proponer alternativas a ese modelo basado en el desequilibrio. Como alumno no ha dejado de asombrarme cómo la relación profesor-alumno consistía en poner el foco en la desigualdad, no sólo de conocimiento, sino también de poder (ejercido de manera despótica y violenta en no pocas ocasiones). La alternativa que trato de llevar a cabo está inspirada en los conceptos del profesor ignorante y de alumno emancipado de Rancière (2002), quien los tomó a partir de Jacotot, y que podría resumirse en que el profesor no es un transmisor de conocimiento (no es un sabio al que idolatrar) ni un instructor, sino alguien que confía en la capacidad intelectual de todo ser humano y por tanto anima a sus alumnos a confiar en sus propias capacidades y a usar su propia inteligencia (también para tomar libremente la decisión sobre qué aprender y cómo hacerlo). En los talleres sobre fotografía creativa no se trata de instruir a los alumnos sobre cómo utilizar el dispositivo para realizar un proyecto. Han de ser ellos quienes se crean capaces de realizarlo y enfrentarse sin miedo a la experimentación y la investigación de su propio proceso creativo. Es tan fácil decirlo como difícil romper la representación del papel pasivo por parte del alumno (el espectador) y el papel prepotente del profesor (el sabio instructor).

### **Investigación: ficción y metáfora**

En este contexto la fotografía se presenta como un instrumento valioso para la investigación sobre las maniobras

de simulación, apropiación y recodificación de mensajes visuales o sobre la transgresión de los principios de la fotografía documental cuando se interviene en el plano del objeto, hasta el punto en que es más riguroso hablar de un escenario y de un director de escena que de un paisaje y un fotógrafo. En esos territorios difusos es donde más fértil es el trabajo del investigador artístico, allí donde los límites entre la ficción, el fraude, la teatralización y el documental son más imprecisos. Dubois (2016, pp. 164-166) apunta las vías de exploración en la era de la postfotografía:

- El documento como archivo (la posibilidad de crear archivos "fabricados" aunque no necesariamente falsos);
- El almacenamiento y distribución (la desaparición del almacén físico, el continuo movimiento de las imágenes a través de circuitos digitales y la consiguiente dificultad para mantener separado el ámbito público del privado);
- La unidad espacio-temporal de la imagen (imágenes compuestas con tomas de momentos y/o espacios diferentes pero indistinguibles de la captura única);
- La inmovilidad de la imagen (y la creciente dificultad para distinguir entre fotografía y cine en términos de temporalidad y continuidad del registro, ¿cuál es la diferencia entre fotografía expandida y cine ralentizado?)

No hay mejor instrumento de investigación artística que la metáfora (textual y visual), ese mismo que permite desig-



nar algo con un término creado para una cosa diferente y con la que mantiene una cierta relación (más o menos próxima). Es un efecto de contaminación que tiene consecuencias creativas, tal como dice Lizcano (2006):

Pero igual que las metáforas dan a las cosas y situaciones una consistencia robusta que en ningún modo está en las cosas mismas, basta con alterar y subvertir las metáforas imperantes para que empiecen a esbozarse otras cosas y situaciones, posibles aunque antes inimaginables.(p. 27)

Son las metáforas las que permiten “habitar en otro mundo”. Por eso en los talleres de fotografía partimos de la metáfora del andar como forma de conocimiento y la obra fotográfica como un modo de cartografiar. Es esa idea de construcción de ficciones que se solapan con partes de la realidad (paisajes naturales, sociales y, sobre todo, personales).

## Maquetación

El formato de este libro está inspirado en revistas míticas como *Aperture* (sobre todo sus monográficos) y otras como *La fotografía* o *Staf Magazine*, que se caracterizan por un diseño limpio donde imagen y texto conviven sin interferencias favoreciendo la legibilidad y la visibilidad.

Por otra parte el objetivo es obtener un libro-objeto que sirva de materialización de una investigación artístico-educativa. En un proceso histórico desbordante de distribución digitalizada

del conocimiento, el formato físico de un libro con su dimensión táctil y su sometimiento a las fuerzas gravitacionales, es también una declaración de principios (a la vez que un reconocimiento implícito de su inevitable final).

Durante el período de investigación se aprobaron cambios en la normativa que afecta al formato de la tesis de manera que me he visto forzado a alterar la maquetación original, pero aún así me las he ingeniado para mantener el espíritu del diseño. La estandarización formal no es una cuestión menor y, aunque desconozco el criterio seguido para establecer una norma restrictiva, es evidente que no se ha tenido en cuenta cómo ésta puede afectar a la diversidad de enfoques investigadores. Por todo ello creo que sería muy enriquecedor celebrar un debate en la institución académica. En la revisión sobre las metodologías de investigación artística se hace referencia a cómo se abordaron estas cuestiones en otras universidades.

## Conclusión inicial

Todo lo que sigue (y lo que antecede) parte de la necesidad de encontrar una “voz” para investigar desde unas coordenadas personales (a las que llego por apropiación de las ideas de referentes escogidos y por mis propios errores) y que me dispongo a compartir.

Finalmente, confieso que esta investigación a/r/tográfica en el fondo trata de responder a una pregunta que me hago cada día y que actúa como un murmullo de la sangre: ¿quién soy?



Walkscapes #6  
Proyecto Fotográfico Personal

# Fractal

## Justificación

### Tema

El tema de esta investigación es el proyecto fotográfico como desencadenante del desarrollo de la creatividad visual y como instrumento de indagación y maduración personal, tanto para los adolescentes como para mí, en la doble perspectiva como creador de imágenes y como docente.

Partiendo de la experiencia en el taller de enriquecimiento extracurricular Walkscapes para alumnado de altas capacidades, se extraen unas reflexiones sobre las motivaciones, vínculos teóricos y prácticas educativas y artísticas.

El proyecto fotográfico personal es el resultado de un proceso de investigación, elaboración, edición y exhibición de una obra fotográfica que se concibe como una unidad narrativa y formal. Los objetivos que se plantea la educación artística pueden ser alcanzados mediante la realización de proyectos fotográficos. El acompañamiento del alumnado durante el proceso, la posibilidad de una adaptación a las necesidades e inquietudes individuales y la diversidad de formas expresivas, proporcionan un contexto que facilita la vivencia de experiencias artísticas significativas.

## Actualidad y avance

La investigación sobre el proyecto fotográfico personal contribuye a abrir una vía de exploración del uso de la fotografía en contextos educativos. Muchas investigaciones utilizan la fotografía como instrumento de registro para documentar procesos educativos, pero no es tan habitual que se exploten las potencialidades como medio de creación artística personal durante largos períodos de tiempo. Tampoco es frecuente el manejo de referentes contemporáneos, provocadores y diversos.

La presencia de la fotografía en la vida de los jóvenes es más intensa que nunca antes como consecuencia de la facilidad de uso, la inmediatez del resultado y la posibilidad de compartir instantáneamente las imágenes. Y por eso mismo, ahora es más necesario que nunca promover un pensamiento visual crítico, creativo y responsable.

La identidad adolescente está fuertemente vinculada a la imagen y la huella digital. La proliferación de imágenes estereotipadas e intensamente retocadas y filtradas, pueden convertirse en una pesada carga. La dismorfia snapchat que lleva a individuos a someterse a operaciones de cirugía estética para parecerse a las imágenes retocadas, es un ejemplo. La fotografía como medio de expresión personal ofrece la posibilidad de construir críticamente la identidad.

La accesibilidad que proporciona la tecnología digital libera espacio para el desarrollo libre de la creatividad.

La fotografía no plantea una barrera de entrada tan grande como otras formas de expresión. Los resultados de los alumnos de los talleres y los alumnos de la facultad de Ciencias de la Educación, demuestran que sin tener conocimientos específicos previos pueden llegar a producir una obra fuertemente expresiva.

La adaptabilidad y portabilidad del dispositivo fotográfico la coloca en una situación inmejorable para la exploración y ampliación de los espacios creativos.

Esta investigación pretende contribuir al desarrollo y consolidación de las metodologías de Investigación Basada en las Artes (contemporáneas).

Finalmente, desde un punto de vista político-educativo se sostiene que este enfoque cabe en el curriculum pero también va más allá del curriculum.

## Aplicación

Los resultados de esta investigación demuestran la aplicabilidad del proyecto fotográfico personal para el estímulo de la creatividad artística, el fomento de la inclusividad y como elemento de transformación personal y crecimiento madurativo individual.

## Enfoque metodológico

La investigación se circunscribe en los enfoques característicos de la Investigación Basada en Artes (IBA) porque aportan los instrumentos adecuados para analizar el objeto

de estudio. Hay una gran variedad de planteamientos, desde quienes respaldan una traducción de la estructura metodológica de los informes del modelo APA a la casuística de la IBA, hasta quienes proponen adaptar los instrumentos e informes a cada investigación particular. En la rigidez del primer tipo de enfoque puede intuirse una posición defensiva respecto a las críticas que habitualmente proceden de las áreas que tienen en la investigación científica su instrumento idóneo. La investigación basada en imágenes es una forma no lingüística de investigación y, por lo tanto, es refractaria a modelos completamente estructurados. Requiere de una gran flexibilidad e imaginación para lograr los objetivos de la IBA, esto es, un efecto iluminador, la adecuación referencial, la capacidad generativa, la capacidad incisiva y el potencial de generalización.

Entre la variedad de perspectivas que existen dentro de la IBA, he optado la A/r/tografía porque los conceptos metodológicos en los que se sostiene (contigüidad, indagación vital, metáfora y metonimia, aberturas, reverberaciones y exceso) me aportan un punto de partida para abordar la triple identidad de artista, investigador y profesor. También porque su naturaleza híbrida me permite visitar territorios fronterizos como son la construcción narrativa, la crítica educativa o la investigación-acción.

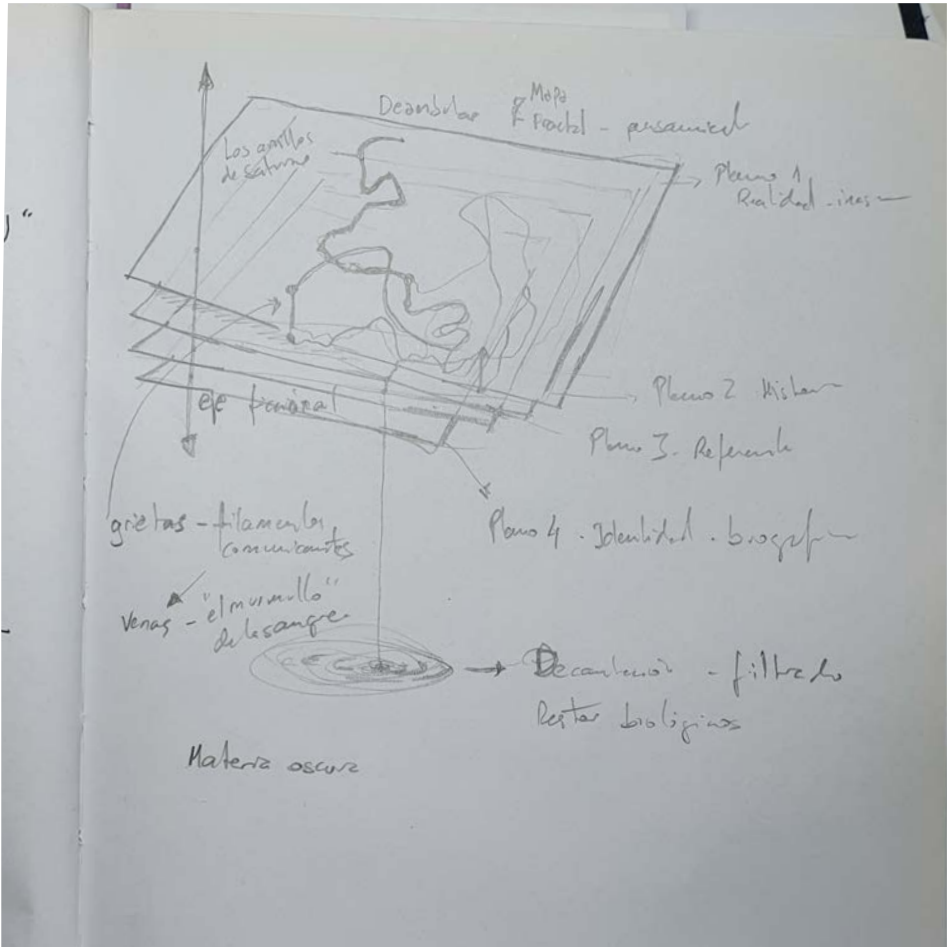
**Recuerdo petrificado,  
como toda foto,  
donde nada faltaba,  
ni siquiera y sobre todo  
la nada, verdadera fijadora  
de la escena**

**Julio Cortázar**

Las babas del diablo  
(Las armas secretas)

## **Objetivos e hipótesis**

El arte tiene una naturaleza fuertemente subjetiva. ¿Entonces la educa-



Esquema de la investigación  
Cuaderno de bitácora

ción artística también debería ser subjetiva? ¿Si se busca una metodología, debería someterse ésta a la evaluación de un método científico? ¿Cómo influye el perfil del docente (formación, experiencia profesional y vital, personalidad, gustos e intereses, influencias metodológicas, artísticas y culturales) en el grado de implicación del alumnado y en el resultado de sus trabajos?

¿Puede la investigación artística a través del proyecto fotográfico personal ser significativa en términos de crecimiento madurativo?

¿Es posible mantener la atención y el compromiso en la tarea mediante una propuesta altamente subjetiva, libre y provocadora?

Método viene de *metá-odos*, subir a través del camino, lo cual implica saber caminar. Caminar requiere una postura, la cual determina un ángulo de visión y un horizonte hacia el que caminar. La postura es la subjetividad necesaria en todo proceso artístico.

Las corrientes educativas actuales colocan al alumno en el centro del sistema (aprendizaje activo, aprender a aprender, constructivismo, etc.), dejando al profesor en el papel de acompañante, facilitador, supervisor..., es decir, monitorizar el aprendizaje (observar mediante aparatos especiales el curso de uno o varios parámetros fisiológicos o de otra naturaleza para detectar anomalías).

No debería ser incompatible la actitud democrática con la presencia activa de un profesor inspirador, influyente y mo-

tivador. ¿No sería mejor hablar de un foro de intercambio alumno-profesor? Foro: reunión de personas competentes en determinada materia, que debaten ciertos asuntos ante un auditorio que a veces interviene en la discusión.

La idea central sería que si el punto de vista del docente condiciona el resultado de su práctica educativa, entonces es vital que su formación sea lo más rica y variada posible y que no se limite a la adquisición de un conocimiento técnico (avalado por un título académico).

Sebald (2008) durante su viaje andando invoca a personajes históricos de diferentes épocas y sostiene con ellos un diálogo. Esta investigación es un camino en el que yo voy invitando a mis autores favoritos (o los que más me influyen) y marcando en el mapa de mi cuaderno las líneas trazadas. Múltiples planos se superponen en el eje ficcional: la realidad, la historia, los referentes, la identidad. Es a través de algunas grietas que el conocimiento se filtra y acumula. Cada libro, cada autor, cada conversación, abre la puerta a un nuevo libro, autor y conversación. Es un conocimiento infinito e inabarcable. Es una estructura fractal.

### **Estructura de la investigación**

El texto tiene una estructura que pretende obedecer a un criterio de progresividad en la búsqueda de respuestas a mis inquietudes como investigador.

En un primer bloque analizo los textos fundacionales de la A/r/tografía,

*Living Inquiry Through Art and Text* de Irwing, Springgay y Wilson (2005) y el posterior libro temático *Being with A/r/tography*, de Springgay, Irwin, Leggo y Gouzouasis (2008). Se trata de ubicar la A/r/tografía en el árbol genealógico de la Investigación Basada en Artes, de describir los conceptos metodológicos y establecer vínculos con el concepto de rizoma de Deluze y Guattari.

En un segundo apartado se analiza críticamente la escasa literatura específica existente sobre el proyecto fotográfico personal. Se examinan los tipos de proyectos y sus características fundamentales, las conexiones con la fotografía contemporánea y los elementos que forman parte de una investigación fotográfica orientada al proyecto personal.

El tercer bloque se inicia con el estudio de la creatividad general y los enfoques ofrecidos desde el campo de la psicología cognitiva. En una línea progresiva, sigue el análisis de la creatividad en el campo artístico, la creatividad en las artes visuales, la creatividad en fotografía y la creatividad en el taller Walkscapes. La fotografía enriquece el debate conceptual sobre la creatividad y entre sus funciones están la comunicación y la investigación de ideas complejas.

En el cuarto apartado se describen dos experiencias fundamentales que son antecesoras del taller Walkscapes: la sección de fotografía del proyecto QvO, que forma parte del Programa Municipal de Educación en Atención a la Diversidad de A Coruña y el taller de

autorretrato con adolescentes de ASAC. Estos tres proyectos están íntimamente relacionados y no pueden entenderse por separado.

El siguiente apartado detalla la metodología SEM empleada en Walkscapes, así como las fuentes de inspiración teóricas y poéticas del taller.

El bloque de resultados es el más importante. Las fotografías del alumnado se presentan como un catálogo. Son los trabajos de Alessandra, Mateo, Anxo, Daniel, Martín, Irene, Sara, Anira, Laura, Andrea, Áurea, Lucía, María, Paulo, Marcos, Brais, Clara, Gonzalo, Iago, Marina, Manuel, Mario, Mateo, Román, Manoel, Antía, Telmo, Álvaro y Elena.

La identidad de artista impregna todo el texto, pero parece coherente y clarificador incluir mi proyecto fotográfico personal como un resultado más del taller Walkscapes. Bajo el título *Guillermo: Artist Statement* se reúnen todas las imágenes que aparecen entrelazadas en la investigación acompañada de un texto con las motivaciones que las inspiraron.

Seguidamente se hace una interpretación de los resultados en función de las hipótesis planteadas y a luz de la contextualización teórica.

A continuación se recogen los principales hallazgos de la investigación desde un punto de vista artográfico.

Finalmente se incluye la bibliografía consultada y referenciada en la investigación.





Walkscapes #7  
 Proyecto Fotográfico Personal



Walkscapes #8  
Proyecto Fotográfico Personal

# Investigación artográfica

## Ruinas y rizomas

### Antecedentes

La **A/r/tografía** es una metodología que explora las posibilidades de aplicación de los procesos de creación artística a la investigación educativa. Se pueden considerar el artículo *A/r/tography as Living Inquiry Through Art and Text* de las autoras Springgay, Irwing y Wilson (2005) y el posterior libro temático *Being with A/r/tography*, de Springgay, Irwin, Leggo y Gouzouasis (2008) como los textos fundacionales de una corriente de investigación emergente que se está asentando en el mundo académico.

Esta consideración ha sido posible después de un largo e intenso debate que

tiene lugar desde los años 80 y 90 del siglo XX cuando la **Investigación Basada en Artes** (Art-Based Research) empieza a dar sus primeros frutos. Eisner (1995) defiende que las formas de representación artística son recursos que tienen el potencial para informar y además pueden mejorar la comprensión sobre el tema de estudio gracias a sus características distintivas. Para él, más que el arte en sí, es la *artisticidad* la que tiene potencialidad para la investigación educativa y esa cualidad la puede tener también la investigación en ciencias sociales. Barone (2001) reconoce las dificultades que supone para la comunidad científica aceptar métodos de inves-

tigación en educación que no sigan los paradigmas de la investigación cuantitativa y cualitativa. En este sentido menciona las discusiones públicas mediante artículos cruzados en la revista *Educational Researcher* de la American Educational Research Association, sostenidas por Eisner (1997 y 1999) y Knapp (1999) y la posterior contribución de Mayer (2000). También Eisner (a favor) y Gardner (en contra) debatieron sobre si una novela puede presentarse como una tesis doctoral en educación (Donmoyer et al., 1996). Tres años después, Dunlop (1999) presentó la obra *Boundary Bay: a novel as educational research* como respuesta al debate de los dos grandes investigadores americanos y convirtiéndose así en la primera novela aceptada como tesis doctoral (The University of British Columbia, Canadá). En la nota al lector se define como "una obra de arte literaria y un ejemplo de investigación educativa cualitativa basada en las artes". La estructura de la tesis presenta una introducción teórica breve a la que sigue la novela de ficción sobre la enseñanza y el aprendizaje de la literatura, la estética y la producción artística. Esta coherencia esencial entre el tema y la forma es la que legitima la naturaleza académica de la investigación.

Las dos principales objeciones a este tipo de propuesta tienen su origen en la dificultad para entender los objetivos de la IBA y el uso de una metodología que no sigue parámetros que permitan replicar y confirmar un conocimiento cierto y pre-

decir por tanto un resultado cuando se parte de las mismas premisas. En otras palabras, el conocimiento científico se enfrenta a la incertidumbre con el ánimo de hacerla desaparecer. La IBA, por su parte, no busca una verdad incontrovertible sino que intenta indagar de un modo lúdico y/o problematizador los fenómenos que estudia. De esta manera, se enfatiza la idea de expandir el campo mediante la generación de preguntas que abren nuevos caminos y vías desconocidas de exploración. Estamos ante un método que utiliza formas de lenguaje directas (a menudo en primera persona), una retórica construida con metáforas que genera textos evocadores que plantean realidades alternativas y ambiguas y que, por tanto, hace que cada proceso sea único e irrepetible.

La A/r/tografía utiliza instrumentos propios de la **Investigación Basada en la Práctica** (Practice-Based Research). La IBP consiste según Candy (2006) en una investigación que busca nuevos conocimientos, fundamentalmente a través de la práctica, los cuales quedan ratificados por los resultados de la misma. Los requisitos académicos de originalidad y contribución al conocimiento se logran mediante los resultados creativos que pueden adoptar la forma de materiales de diseño, piezas musicales, medios digitales, performances y exposiciones. Los informes textuales generados sólo pueden entenderse plenamente si se interpretan a la luz del producto obtenido.

Si el propósito de la IBA es educativo, entonces se adentra en los territorios de la **Investigación Educativa Basada en Artes** (Art-Based Educational Research). Para Barone y Eisner (1997) la IEBA debe cumplir dos requisitos: que amplíe la perspectiva de actividades humanas que están relacionadas con la educación y “que presente ciertas cualidades estéticas o *elementos de diseño* que infunden el proceso y el texto de investigación” (p. 95).

Los elementos de diseño son:

- **El formato**  
Textos experimentales que cumplen con el objetivo heurístico de suscitar cuestiones educativas.
- **El lenguaje**  
Evocativo, contextual, no estandarizado, polifónico.
- **El conocimiento empático y las realidades virtuales**  
Creación de situaciones y realidades alternativas.

Entre los tipos de IEBA se mencionan:

- **La Construcción Narrativa**  
Presentación de la investigación en forma de narración, documental o ficcional, que tiene su origen en la etnografía pero que también recupera la tradición de contar historias en el ámbito escolar.

- **El Conocimiento Educativo y la Crítica Educativa**

Relacionada con la tradición de la crítica del arte y entendida como una escritura informada por la observación sutil y el conocimiento profundo del tema. Valga la obra de Jonh Berger como ejemplo de textos que tienen la capacidad de transformar (y ampliar) la mirada del lector.

- **Las Formas No Lingüísticas de Investigación Educativa**

Experimentación con formas artísticas como la pintura, el collage, la música, el vídeo, la fotografía, el cine, la danza, la performance...

Como criterios de evaluación una IEBA se indica:

- **El efecto iluminador**  
La capacidad para desvelar lo que está oculto.
- **La adecuación referencial**  
La credibilidad, la coherencia y solidez argumentativa.
- **La capacidad generativa**  
La capacidad para provocar nuevas preguntas.
- **La capacidad incisiva**  
Capacidad para suscitar cuestiones educativas relevantes.
- **El potencial de generalización**  
Relevancia de la investigación que permite hacer conexiones *fuera de texto*.



Walkscapes #9  
Proyecto Fotográfico Personal



## A/r/tografía

Después de revisar los antecedentes y volviendo a Springgay et al. (2005) la A/r/tografía reclama su sitio como metodología por derecho propio y no como una extensión de la investigación cualitativa. La interdisciplinariedad no viene de los retales de diferentes disciplinas sino de “una pérdida, un desplazamiento y una ruptura como conceptos fundacionales o metonimias de a/r/tografía” que “crean aberturas, desplazan significados y permiten fracasos” (p. 898). Se alude a un estado íntimo (investigación estética relacional), a unos conceptos (aquí llamados representaciones), a un proceso de creatividad y a unos medios artísticos y estéticos que permiten el estudio de un fenómeno educativo. Estas premisas sólo son compatibles con una acción participativa que conlleve un compromiso y una actitud vital caracterizada por enfrentarse a los interrogantes del mundo por medio de la creación artística y narrativa.

La aportación más significativa de la A/r/tografía es la focalización en los elementos identitarios del investigador. La idea fundamental parte de una coexistencia equivalente e interrelacionada de las tres identidades que dan nombre a la metodología: artista (a), investigador(r) y profesor(t) (**A**rtist, **R**esearcher, **T**eacher, en inglés). Al mismo tiempo, la segunda parte del término hace referencia a la voz de origen griego *grafo* (graphein) que significa grabar o escribir y que en este caso se corresponde tanto con las formas textuales como con las visuales.

Los conceptos metodológicos clave (las representaciones o *renderings*), que se entienden como un punto de partida (por tanto son ampliables) guían al investigador en la creación de oportunidades para profundizar en la triple identidad artográfica. Se trata de un enfoque deleuziano que defiende que los conceptos son vagos y no completamente determinados, que nacen de intuiciones e impulsos y, sobre todo, incitan a pensar (Semetsky, 2004). Son el reverso tangible de la idea de relacionalidad y sirven para orientarse y evaluar la práctica artográfica. En concreto se habla de la contigüidad, la indagación vital, la metáfora y la metonimia, las aberturas, las reverberaciones y el exceso.

### ▪ La contigüidad

Las representaciones artográficas se componen de elementos visuales y textuales que son interdependientes. Las relaciones entre texto e imagen son dinámicas y van más allá de una simple complementariedad porque al entrar en contacto germina una obra nueva. Podría decirse que el texto resultante es un híbrido con vida propia.

La contigüidad también alude a la confluencia de las tres identidades y sus prácticas pero es necesario insistir en que no se trata de categorías sino más bien de capas superpuestas que no son completamente aislables unas de las otras. El artista no es separable del educador y del investigador porque es justamente el resultado de la interacción el que tiene efectos artográficos. Además

**¿Qué es entonces la verdad? Un ejército en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realizadas, extrapoladas, adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes; las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son; metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado y no son ahora ya consideradas como monedas, sino como metal.**

### **Friedrich Nietzsche**

Sobre verdad y mentira en sentido extramoral

estas relaciones son ambiguas, moldeables, retadoras e inquietantes y se desarrollan a lo largo de la vida.

#### ▪ **Indagación vital (Living Inquiry)**

La A/r/tografía tiene vínculos evidentes con la Investigación-Acción ya que como dice McNiff y Whitehead (2002), "es una indagación sobre uno mismo por uno mismo, llevada a cabo en la compañía de otros que actúan como investigadores colaboradores y colegas de aprendizaje crítico" (p.15). Normalmente se tienen en cuenta aspectos ontológicos (quiénes somos), epistemológicos (proceso de aprendizaje) y metodológicos (cómo se hace).

En el caso de la A/r/tografía, la práctica autorreflexiva está relacionada con un interés profundo por el arte y sus implicaciones estéticas y presta especial atención a las manifestaciones de arte contemporáneo (precisamente porque es en éstas en las que se espera encontrar más estímulos para abordar las cuestiones que afectan a la comunidad). Sólo por poner un ejemplo de máxima actualidad de este potencial, la propuesta artística "inSITE" que tuvo lugar por primera vez en la frontera entre México y Estados Unidos en 1992 (seguidas por las ediciones de 1994, 1997, 2000, 2005, 2007-12), inicialmente pretendía denunciar la ausencia de actividad artística en Tijuana y San Diego y acabó por convertirse en un compromiso activista que dio visibilidad a la situación social y política a ambos lados de la frontera. Como dicen en su página web Casa Gallina\_México (2015), sus ob-



jetivos principales son “producir un trabajo relevante, promover la investigación y activar los espacios urbanos a través de experiencias grupales trascendentales.” Treinta años después de aquella mañana de noviembre que vimos emocionados las imágenes de Mstislav Rostropóvich tocando el cello ante el saludo de un Mickey Mouse pintado en los restos del Checkpoint Charlie en Berlín, asistimos con perplejidad a la construcción y ampliación de muros que vuelven a enjaularnos.

Por otra parte los instrumentos para la recolección de datos pueden ser los mismos que en investigación etnográfica (entrevistas, notas generadas por la observación y documentación diversa) pero la A/r/tografía “tiene en cuenta la necesidad de explorar las percepciones” (Irwin, 2017, p. 137). Las ideas, los datos, los procesos (y añadido, los referentes artísticos y extra-artísticos) crean intuiciones que sirven para la construcción de nuevos significados. La capacidad para interpretar la experiencia está en continuo crecimiento. Por eso es una forma de investigación ligada a lo vital: experiencia y comprensión van de la mano. Es la interacción de los tres roles en continua transformación la que favorece el planteamiento (y el replanteamiento) de mejores preguntas y mejores prácticas educativas.

Este es un concepto que marca el nivel de exigencia del investigador. No es suficiente con encontrar una fórmula exitosa que se pueda repetir una y otra vez con garantías. El

artógrafo se obliga a buscar nuevas fuentes de conocimiento en todo momento, seleccionando entre la desbordante oferta cultural aquellas que puedan aportar un salto de calidad en la práctica artístico-educativa. Como dice Fernández Mallo (2018a) “los autores más que nunca son nómadas, *semionautas*, y no tienen problema en asumir que su raíz es la suma de todos esos lugares lejanos o cercanos antiguos o contemporáneos, que han visitado” (p. 174). Es un viaje que permite establecer lazos, conexiones, que eventualmente devendrán en redes intrapersonales e interpersonales. Subyace aquí la idea del intersticio social de Bourriaud (2006) definido como un espacio creado por la obra de arte con la finalidad de establecer relaciones humanas diferentes de las fijadas por las instituciones hegemónicas. Se habla por tanto de una actitud inconformista, enriquecedora y renovadora. Supone, también, un compromiso con una vida creativa que se decide compartir con los demás.

#### ▪ **Metáfora y metonimia**

Metáfora y metonimia son tropos literarios que juegan con el desplazamiento de significado que se produce al sustituir unos términos por otros, ya sean del mismo campo semántico (metonimia) o de otros (metáfora). En la A/r/tografía esta idea se aplica también a las relaciones entre texto e imagen y las imágenes entre sí.

En su aplicación artográfica se destaca que no siempre la finalidad es esclarecedora sino que, en su papel

**Encontráis mis palabras  
oscuras, ¿pero no creéis  
que la obscuridad está  
dentro de nuestras almas?**

**James Joyce**

evocador y provocador, el "significado metonímico no pretende cerrar espacios con interpretaciones singulares, sino que permite que la ambigüedad del significado cambie en el espacio y el tiempo" (Springgay et al., 2005, p. 904).

Las relaciones metafóricas entre los términos reales y los imaginarios son dinámicas y sugieren la relectura y la re-interpretación. Esta polisemia reclama un lector activo e imaginativo que hace sus propias conexiones semánticas. Esta deliberada opacidad se ajusta bien a la naturaleza de la investigación artística la cual, si no quiere verse reducida a un mero espectáculo de entretenimiento, debe enfrentarse a la complejidad del mundo ampliando el mapa de intersticios que permiten desafiar las convenciones. No hay una búsqueda de una verdad irrefutable sino, en todo caso, una verdad de orden artístico. Como dice Martel (2015) las obras clásicas (en referencia a las obras significativas de distintas épocas) "sólo tienen una cosa en común: la grieta que rompe el consenso y constituye una abertura al caosmos de la auténtica realidad" (p.89).

Artógrafos como Boulton, Grauer e Irwin (2016) utilizan la metáfora visual como un proceso libre de reflexión sobre la propia práctica educativa de los candidatos a la profesión docente. Esta investigación sugiere que "la visualización de la metáfora es un proceso creativo, una ruptura de asignación, que puede crear la oportunidad para que los candidatos reconsideren imaginativamente

sus percepciones sobre la práctica docente como una línea de fuga de los discursos normativos e idealizados de la enseñanza” (p. 201). La metáfora y la metonimia son el contingente que permite explorar el juego relacional entre ideas que tienen un origen en campos diversos y hacerlo accesible a otros.

Es interesante señalar como, una vez más, las constantes referencias a Deleuze y Guattari impregnan el discurso artográfico: las líneas de fuga (*ligne de fuite*, como cuñas que fuerzan aberturas) o el triádico evento de la visualización (percepto, afecto, concepto como entidades autónomas, escindidas de la obra y su autor).

La idea metafórica que subyace en todo el presente texto es que el proceso artístico (en forma de proyecto fotográfico personal) es un viaje (en sentido muy amplio pero más próximo a la idea de deambular que a la de recorrido planificado y organizado). Se trata de mantenerse lo más fiel posible a una definición de la metáfora no como “un elemento ornamental del lenguaje sino como una herramienta cognitiva que nos capacita para expresar conceptos complejos y abstractos.” (Hijazo-Gascón, 2011, p. 143).

#### ▪ Aberturas

La A/r/tografía como práctica de creación de significado explora el territorio con la intención de hacer aflorar el conocimiento oculto en los espacios intermedios. Se alude a una actitud abierta, activa, curiosa y va-

liente, que no se arredra ante las dificultades. La metáfora recurrente es la de un tejido que cumple con la función de filtro a la vez que presenta agujeros y desgarros. En su naturaleza dual hay espacio para la fluidez y la ruptura, la sorpresa y el conflicto, la flexibilidad y la fragilidad. El potencial de interacciones es infinito.

Son conexiones inestables y temporales caracterizadas por el encuentro del artista/educador/investigador, la obra y su espectador/estudiante/lector. Aquí hay un reconocimiento del otro (como ser individual o colectivo participante), que sirve como vacuna ante cualquier exceso egocéntrico. Por así decirlo, si el sujeto es el punto de referencia del espacio, la coexistencia de distintos agentes legítimos y activos define el mapa del conocimiento intersubjetivo.

#### ▪ Reverberaciones

Del latín *re* (volver) + *verberare* (azotar). Volver a golpear. El sonido requiere de un sentido (sensación acústica), un cuerpo en movimiento vibratorio en forma de ondas y un medio elástico transmisor. En sonido, a la reverberación también se le llama resonancia (volver a sonar) y por eso en los textos artográficos se emplean indistintamente.

Aplicado al conocimiento, la reverberación o resonancia se refiere a un modo de producir conocimiento derivado de la observación cuidadosa de un fenómeno dinámico (temblores, movimientos, ritmos) que puede estar presentes previamente o tener su origen en nuestra propia activi-

dad. La simultaneidad de los sonidos generan los acordes y estos tienen una sonoridad que depende de los intervalos y las escalas. Consonancia y disonancia son el resultado de una armonía proporcionada (en un sentido clásico) o llena de tensiones y golpes, respectivamente. El desarrollo horizontal de los acordes dan lugar a la melodía.

Con la metáfora del sonido en mente es más fácil entender a Springgay et al. (2015) cuando dicen en relación con la reverberación que:

“Es el deseo de responder a la desaparición y aparición de signos, el impulso entre lo que se conoce y lo que no se puede expresar, lo que le da una nueva tensión y vibración al significante. La investigación, por lo tanto, se convierte en un acto de inquietud, una evocación que llama, pide una respuesta, una pregunta viva, transforma los momentos estáticos en un momento, se multiplica y se metamorfosea” (p. 907).

Las ondas (los textos teóricos, la ficción, la práctica, las producciones audiovisuales, las experiencias...) interactúan, golpean y se transforman repetidamente en nuestros sentidos. Todo puede aflorar a la superficie, todo puede generar significado. Todo puede dar en melodía.

#### ▪ Exceso

“El exceso es una práctica continua que se ocupa no de insertar hechos, figuras, imágenes y representacio-

nes en el lenguaje, sino de crear una apertura donde el control y la regulación desaparecen” (Springgay et al., 2015, p. 907).

El exceso artográfico parece referirse a un modo de escritura, entendida ésta en el sentido postestructuralista de Derrida (1986), es decir, una escritura que desborda el lenguaje porque es “todo aquello que pueda dar lugar a una inscripción en general, sea o no literal e inclusive si lo que ella distribuye en el espacio es extraño al orden de la voz: cinematografía, coreografía, por cierto, pero también “escritura” pictórica, musical, escultórica, etc.” (pp. 14-15).

El exceso implica una referencia a un marco normativo previo que se trata de cuestionar. Como explica Dumoulié (2011), es una salida (*excessus*) que identifica primero los límites para saltárselos y violentarlos. En el contexto de las investigaciones académicas, la artografía se sitúa en la estética de los límites, empezando por considerar la escritura (en forma de texto, imagen, cuerpo) como un complejo campo de significantes que invaden el campo del significado (en el interior del logos).

En una interpretación libre puede decirse que hay un ánimo de desbordar las rígidas estructuras del discurso científico desafiando la identificación entre éste y la expresión de verdad. La aplicación del exceso artográfico en este caso permite localizar la frontera que separa el conocimiento científico del conocimiento artístico para derribarla y con ella hacer visi-

ble ciertos prejuicios y actitudes presentes en la comunidad académica.

Algunas vías de investigación en el arte contemporáneo elaboran discursos en este sentido. Por ejemplo, la obra de Joan Fontcuberta (1997) desmonta la idea de que la fotografía es el reflejo de la realidad, que no miente (por tanto es la verdad misma). Esta creencia tiene su origen en la percepción de un proceso basado en un dispositivo mecánico que atrapa y fija la huella luminosa del objeto, una interpretación que ya puso de manifiesto William Henry Fox Talbot al nombrar su libro pionero de calotipos (publicado por entregas entre 1844 y 1846), como *"El lápiz de la naturaleza"* y en cuyo texto introductorio aludía a su deseo de encontrar un método en el que la naturaleza pudiera imprimirse a sí misma. Esto está en consonancia con un contexto de superación del Romanticismo por el Positivismo, el cual asociaba lo positivo a lo real, útil y cierto, y declaraba el triunfo de la racionalidad, alcanzando así el deseado orden y progreso burgués. Así que cuando Fontcuberta (1997, p.15) manifiesta que "toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera" está aludiendo a la idea de construcción de un discurso dentro de unas coordenadas ideológicas y culturales y unas convenciones históricas determinadas (y determinantes). En la misma línea, Tagg (1988) sostiene que el retrato, los archivos fotográficos, la fotografía policial y judicial, la fotografía social y documental no son "una *emanación* mágica, sino un producto material de un aparato ma-

**"Sólo hay un principio que puede ser defendido bajo cualquier circunstancia y en cualquier etapa del desarrollo humano. Es el principio: todo vale"**

**Paul Feyerabend**

Tratado contra el método

**Muchas veces, para ser verdaderamente "científico", no hay que ser más "científico" de lo que la situación permite**

**Humberto Eco**

Tratado de semiótica general

terial puesto en acción en contextos específicos, por fuerzas específicas, con unos fines más o menos definidos" (p.10).

Pues bien, del mismo modo, siguiendo el planteamiento de (Wagensberg, 1998 y 2014), quien dedicó buena parte de sus reflexiones a la tarea de comprender la naturaleza multidisciplinar del conocimiento, el edificio científico se construye sobre tres pilares fundamentales: objetivación del mundo (principio simplificador de la no intervención subjetiva del investigador), inteligibilidad del mundo (supuesto de que la naturaleza puede ser entendida y de ese modo sea posible hacer predicciones de un futuro incierto o reconstrucciones de un pasado desconocido) y dialéctica entre las mentes y el mundo (relacionada con el principio de falsabilidad de Karl Popper y que es el responsable de que el progreso del conocimiento sea posible). De estos principios que la ciencia *asume* (dado que los principios fundamentales no son demostrables), en especial del primero, se deriva el carácter universal del conocimiento científico. Pero tal afirmación tiene un indudable rasgo utópico porque el método científico, como defienden algunos autores, como el dadaísta epistemológico Paul Feyerabend (1984), está necesariamente afectado por factores históricos, sociológicos y psicológicos que añaden subjetividad a la investigación:

"La elección de un estilo, de una realidad, de una forma de verdad, incluyendo criterios de



Walkscapes #10  
Proyecto Fotográfico Personal



realidad y racionalidad, es la elección de un producto humano. Es un *acto social*, depende de la *situación histórica*, ocasionalmente es un proceso relativamente consciente –se reflexiona sobre distintas posibilidades y se decide una por una–, mucho más frecuentemente es acción directa basándose en intuiciones más fuertes. Es “objetiva” esta elección sólo en el sentido condicionado por la situación histórica: también la objetividad es una característica de estilo (...)” (p. 189).

Y en la explicación de su emblemático “todo sirve” Feyerabend (1977) dijo:

“Es esto, pues, lo que entiendo bajo el eslogan ‘todo sirve’: no hay garantía de que las formas conocidas de racionalidad tendrán éxito y de que las formas conocidas de irracionalidad fracasarán. Cualquier procedimiento, aunque sea ridículo, puede conducir al progreso, cualquier procedimiento, aunque sea seguro y racional, puede dejarnos atascados en el fango.” (p. 368).

Lo interesante de este planteamiento es la aceptación, desde el ámbito científico, de un pluralismo epistemológico que lo emparenta con el arte, especialmente con el dadaísmo: “Dada, dice Hans Richter en *Dada: Arte y Anti-Arte*, “no sólo no tenía ningún programa, sino que

se oponía a todos los programas” (Feyerabend, 1986, p. 17).

También parece oportuno destacar el papel que las intuiciones (con toda su carga de imprevisibilidad y aleatoriedad) tienen en el proceso de investigación, sea esta de naturaleza científica o artística.

Por otra parte, Wagensberg (2014) define el arte como “conocimiento obtenido usando el método del arte, donde el método del arte es cualquier método que respete un único principio: el de la comunicabilidad de pensamientos (incluidos los ininteligibles) que extienden o amplían una experiencia de la realidad” (p. 37). Y sobre la obra de arte dice que “es un pedazo de realidad que distorsiona una experiencia del mundo para encender, en la propia mente o en la ajena, una ampliación de tal experiencia” (p.43). Por lo tanto el fenómeno artístico añade complejidad a un mundo complejo y sus procesos son tan diversos como diversos son los modos de estar y ser en el mundo.

Con esto se trata de afirmar que el conocimiento del mundo es producto de la interacción de diversos modos de abordarlo, y la A/r/tografía ve, mira, observa, experimenta y comunica la complejidad del mundo educativo desde la perspectiva de los procesos artísticos y utiliza sus propios medios para comunicarla. La ciencia acota una parte de la realidad compleja para establecer un modelo que pueda predecir un determinado fenómeno a partir de unos



códigos compartidos por la comunidad científica. Es la acumulación de tales investigaciones la que genera un cierto conocimiento del mundo, que es necesariamente parcial y limitado. El objetivo del arte es desafiar y desbordar los límites y comunicar una visión de la realidad mediante un proceso que genera sus propios códigos (insertos en la propia obra) y que cuando actúa con éxito hace detonar un cóctel cognitivo-emocional que transforma al individuo (o a una comunidad). Mediante este proceso, a una realidad inabarcable y confusa se le añade una pieza más. Esa es su función *creativa*.

Cortázar en su espacio-literatura crea un conjunto de normas vitales para que sus cronopios, famas y esperanzas tengan sentido, sean creíbles aunque habiten en un mundo imposible (o tal vez no). En el fondo no se trata de otra cosa que hacerse las preguntas que estimulen las respuestas creativas.

El exceso también se refiere a un modo escritura que es un proceso de investigación o lo que, en términos artísticos, llamamos un *work in progress*. El escritor portugués Gonçalo Tavares lo expresa nítidamente:

“Cuando hablo de investigación me refiero al momento de la escritura, no al trabajo previo. [...] para mí la investigación coincide con el propio acto de la escritura. Y es que no entiendo la escritura como el escribir después de saber algo, sino como el escribir porque no sé al-

**¿Cómo hacer para no escribir sino sobre lo que no se conoce, o se conoce mal?**

**Gilles Deleuze**

go. En otras palabras, la escritura es una revelación, es el proceso de descubrimiento de lo que no sé.” (Tavares, 2018).

O si se prefiere de un modo más poético, “como decía [Nathalie] Sarraute, escribir es tratar de saber qué escribiríamos si escribiéramos” (en Vila-Matas, 2017, p. 12).

La palabra investigación tiene su origen en el sustantivo latino *vestigium*, es decir, huella, trazo, rastro, marca y también, ruina. La investigación es por tanto una búsqueda de las huellas, de los indicios que son fuente de re-revelación, o dicho de otro modo, que permiten desvelar lo que está oculto. La palabra *research* deriva (previo paso por el francés) del latín *circare*, que significa ir de un lugar a otro, atravesar, recorrer, deambular, vagabundear.

Se puede definir la investigación como un proceso de búsqueda de huellas o pistas que se encuentran en el territorio y cuyo significado permanece oculto hasta que alguien se aventura a formular una interpretación, que bien puede manifestarse en forma de mapa. Un mapa que codifica el territorio: representándolo con una reducida paleta de colores, utilizando símbolos y señales convencionales, discriminando y jerarquizando elementos, destacando lo que se considera importante y ocultando lo que se considerara prescindible. Es la distancia entre *el mapa* y *el territorio*, (parafraseando el título de la novela de Houellebecq, 2011), la que recorre el investigador.

Requiere, por tanto, de capacidad de observación, análisis y movimiento. Incita, pues, a “un andar solitario entre la gente”, volviendo a la literatura, esta vez de mano de las citas tomadas de Camoes y Quevedo y que también dan nombre a la última novela de Antonio Muñoz Molina (2018). Diría que la creación artística es un deambular por un territorio lleno de referentes muy diversos que favorecen los encuentros y los hallazgos más inesperados y felices, *dando lugar* eventualmente a algo nuevo en donde las cosas están conectadas por la imaginación. ¿Cuánto hay de apropiación y cuánto de creación? Los griegos decían, *Ex nihilo nihil fit* (nada surge de la nada); Foucault (1992) decía “lo nuevo no está en lo que se dice, sino en el acontecimiento de su retorno” (p. 15), convirtiendo así la lectura en acto creativo fundamental.

Es un caminar entre los vestigios, esos residuos sólidos que Fernández Mallo (2018a) identifica con la realidad o la experiencia directa, pero también con todo el material inventado que conforman las partes *blandas*, es decir, todo aquello que permite construir una narración creíble. Encontramos fósiles que esconden un mensaje que proviene del pasado y recorre un tiempo inverso hasta manifestarse como un presente en conflicto. Residuos que se interpretan en el presente y se expanden con teorías que son una «ficción consensuada». Esas son las partes blandas, todo aquello que se superpone a las evidencias y que constituye un relato creíble aunque no com-

pletamente verificable, (cabe aplicar aquella leyenda cinematográfica: “basado en hechos reales”). Esta acumulación de capas de sentido tiene un efecto multiplicador en el conjunto y a la vez desliza un componente identitario en relación con el investigador porque la interpretación en el presente habla de nuestra propia mirada. El instante vivido se convierte en historia personal (e infinitesimalmente colectiva), el territorio se convierte en mapa a cada paso. Desde esta perspectiva podemos concluir que no hay investigación sin ficción.

### **Vínculos con el concepto de rizoma**

Por último, todas las conexiones esbozadas en este apartado establecen vínculos rizomáticos porque, a diferencia del modelo arbóreo, al no haber jerarquías, cualquier elemento tiene el potencial para conectarse y afectar a otro. Veamos los principios y principales características según Deleuze y Guattari (1977):

- **Principio de conexión:**  
“cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo” (p. 17).
- **Principio de heterogeneidad**  
“eslabones semióticos de cualquier naturaleza se conectan con él [el rizoma] con formas de codificación muy diversas, eslabones biológicos, políticos, económicos, etc.” (p.17).

**Y sin embargo, decía Browne, todo conocimiento está rodeado de una oscuridad impenetrable. Lo que percibimos no son sino luces aisladas en el abismo de la ignorancia, en la estructura de un mundo traspasado por profundas sombras. Estudiamos el orden de las cosas, pero lo que está esbozado en ese orden, dice Browne, no lo concebimos. Por eso no podemos escribir nuestra filosofía más que en pequeñas letras, en las abreviaturas los taquigramas de la naturaleza transitoria, sobre los que únicamente asoma un destello de eternidad**

**W.G. Sebald**

Los anillos de Saturno

- **Principio de multiplicidad**

“Un agenciamiento es precisamente ese aumento de dimensiones en una multiplicidad que cambia necesariamente de naturaleza a medida que aumenta sus conexiones” (p. 20).

- **Principio de ruptura de significante**

“Un rizoma puede ser roto, interrumpido en cualquier parte, pero siempre recomienza según ésta o aquella de sus líneas, y según otras. (...)

“Hay ruptura en el rizoma cada vez que de las líneas segmentarias surge bruscamente una línea de fuga, que también forma parte del rizoma” (p. 22).

- **Principio de cartografía vs Principio de calcomanía**

“Un rizoma no responde a ningún modelo estructural o generativo” (p. 27).

“La lógica del árbol es una lógica del calco y la reproducción” (p. 28). “Si el mapa se opone al calco es precisamente porque está totalmente orientado hacia una experimentación que actúa sobre lo real” (pp.28-29).

Por lo tanto el rizoma es mapa y no calco.

Como puede inferirse fácilmente, la investigación artográfica toma como

modelo referencial el rizoma y cumple todos sus principios. Las representaciones (renderings) favorecen la conexión múltiple entre todas ellas, establecen capas de contenido semiótico y naturaleza diversa (visual/textual) y cambiante, prestan especial atención a las rupturas y discontinuidades en el proceso de conocimiento y elaboran un mapa (una narrativa múltiple) que no se superpone sobre la realidad sino que la interpreta de un modo dinámico y subjetivo.

Finalmente, cabe relacionar la forma rizomática con las imágenes tridimensionales de las conexiones neuronales, las cuales se expanden en todas direcciones, son dinámicas (permitiendo un cierto grado de plasticidad) constituyendo un tejido clave de la condición humana. Por otra parte, no deja de ser curioso que las palabras texto (textus), tejer y textura (texere) compartan raíz.

Al reflexionar sobre mis prácticas educativas en los talleres de fotografía realizados en los últimos años, no he encontrado un instrumento que se ajuste mejor al complejo entramado de interrelaciones personales, métodos lógicos y conceptuales que el que brinda la Artografía. No hay por mi parte una pretensión de abarcarlo todo ni de lograr una explicación definitiva, después de todo no puedo escribir más que en pequeñas letras y tratar de descubrir algo de lo que sé y asomarme al abismo de todo lo que me queda por aprender.



Walkscapes #11  
Proyecto Fotográfico Personal



Walkscapes #12  
Proyecto Fotográfico Personal

# Proyecto fotográfico personal

## **Slow Phography**

El proyecto fotográfico personal no es más que el resultado de un proceso de investigación, elaboración, edición y exhibición de una obra fotográfica que se concibe como una unidad narrativa y formal. Esta definición cumple con el objetivo de ser lo suficientemente abierta como para abarcar una gran diversidad de propuestas. Cuando la narrativa tiene una función periodística puede identificarse con el ensayo fotográfico o photo essay que popularizó, entre otras, la revista Life de Jeffrey Nace (quien compró la cámara en 1936 y la convirtió en un referente mundial del fotoperiodismo).

Pero el proyecto fotográfico personal también se aplica a cualquier narrativa que tenga una intención artística.

En términos generales suele estar compuesto por una serie de fotografías (en ocasiones acompañadas de texto) y cuya difusión se canaliza a través de exposiciones (enmarcadas, en instalaciones, en proyecciones...) o frecuentemente mediante publicaciones analógicas y digitales (catálogos, revistas, libros).

El proyecto exige una intención creativa (definida por una actitud y un punto de vista subjetivo) y cumple con

una doble función narrativa y estética (distinción válida a efectos conceptuales y de análisis). Hablamos por tanto de un proceso que se despliega en el tiempo y que evoluciona con una cierta lentitud a medida que se van obteniendo resultados.

### **El proyecto fotográfico personal**

Hay una cantidad inabarcable de proyectos fotográficos personales publicados pero no hay mucha literatura específica que aborde la cuestión en un nivel teórico. Esto puede ser debido a la propia naturaleza del proyecto. Cuando existe una intención artística, no hay moldes que puedan adaptarse a todos los fotógrafos. Precisamente las propuestas son válidas en la medida en que se mantienen flexibles y obedecen a la libertad creativa.

Recientemente han aparecido algunas publicaciones que tratan de servir como guías orientativas para la creación del proyecto personal. Aunque la presente investigación parte de la hipótesis de que el proceso creativo no puede manifestarse como una sucesión de recetas o instrucciones, es interesante analizar algunos de estos libros y sacar conclusiones.

La artista, profesora, escritora y comisaria Rosa Isabel Vázquez en su reciente obra *"El proyecto fotográfico personal. Guía completa para su desarrollo: de la idea a la presentación"* (2017), propone diferentes modelos de proyecto con la intención de cubrir una buena parte de la casuística. Hay una intención de establecer una metodología a partir del análisis del traba-

jo de distintos autores. Los modelos propuestos son el formal, el emocional, el visual, el experimental y el de apropiación.

#### ▪ **El proyecto formal**

Tiene un carácter documental y responde al modo habitual de trabajo.

Sigue la siguiente secuencia:

- elección del tema
- investigación y documentación
- experimentación
- concreción
- toma fotográfica
- edición
- definición del formato final

#### ▪ **El proyecto emocional**

Se parte de una emoción o sensación que se denomina *idea difusa*. Tiene un carácter manifiestamente subjetivo.

Sigue la secuencia:

- idea difusa
- experimentación
- toma fotográfica
- conclusiones
- edición
- definición del formato final

#### ▪ **El proyecto visual**

Se parte de "una imagen que se forma en la mente de los artistas" (Vázquez, 2017, p. 26).

La secuencia sería:

- imagen mental/idea
- bocetos
- conclusiones
- investigación/experimentación
- concreción del proyecto



- toma fotográfica
- edición
- definición del formato final

▪ **El proyecto experimental**

Se parte de la experimentación como fuente de inspiración.

Consta de las fases siguientes:

- idea/imagen difusa
- experimentación
- conclusiones y concreción del proyecto
- toma fotográfica
- edición
- definición del formato final

▪ **El proyecto de apropiación**

El proceso parte de la obra de otros autores.

La secuencia sería:

- idea/tema
- imágenes de otros
- investigación
- experimentación
- concreción del proyecto
- edición
- intervención de la copia/manipulación
- definición del formato final

La autora advierte inmediatamente que “es conveniente que el lector tome esta clasificación como una sugerencia y no se sienta obligado a pasar por todas las fases de proyecto propuestas en cada modelo” (Vázquez, 2017, p. 30).

Esta tipología de proyectos tiene el valor de tratar de despejar el camino creativo para aquellos que no tienen experiencia en los procesos de inves-

tigación artística, pero es también la constatación de las dificultades que tiene ordenar un fenómeno que por su naturaleza libérrima se resiste a cualquier tipo de etiqueta. No resulta fácil diferenciar el tipo de idea generatriz, ¿cómo distinguir entre tema, idea difusa o imagen mental? Y no es fácil tampoco identificar algunos modelos. Por ejemplo, ¿en qué tipo de proyecto entraría una selección de imágenes propias, de archivo, bajo un criterio narrativo o estético nuevo? ¿Se podría llamar auto-apropiaciónismo? Es oportuno recordar que son precisamente las áreas límite las que más frecuentan los artistas conceptuales y experimentales. Los límites son grietas que se abren a la imaginación. Una vez más, este interés por el encasillamiento denota, por otra parte, la obsesión por una forma de abordar el conocimiento del mundo a partir de categorías taxonómicas.

En todo caso, lo interesante es el reconocimiento de que hay múltiples formas de iniciar un proyecto, unos elementos que siempre están presentes (ideación, investigación, experimentación, concreción del proyecto, realización de fotografías –excepto en el proyecto de apropiación–, edición y elección de formatos de exhibición) y distintos recorridos que llevan a un resultado final.

En un último capítulo Vázquez hace unas breves reflexiones con las que mi propia investigación encuentra coincidencias. Los temas tratados son la ambigüedad e hibridación, realidad y/o ficción, el contexto posmoderno y el mercado del arte.

**–Pensar/clasificar.**  
**¿Qué significado tiene la barra de separación?**  
**¿Qué se me pregunta?**  
**¿Si pienso antes de clasificar? ¿Si clasifico antes de pensar?**  
**¿Cómo clasifico lo que pienso? ¿Cómo pienso cuando quiero clasificar?**

**Georges Perec**

Pensar–clasificar

▪ **La ambigüedad e hibridación**

Menciona la tendencia del arte contemporáneo a cuestionar los límites y a investigar sobre las áreas intermedias.

Este es un debate que tiene un largo recorrido en el arte contemporáneo. Valga de ejemplo el seminario y posterior coloquio que tuvo lugar en la Biblioteca Nacional de Francia a finales de los años 90 del s. XX, *La confusión de géneros. Fotografía, fotografías* y que quedó registrado en el libro *La confusión de los géneros en fotografía* (Arbaizar y Picaudé, 2004). La tesis central podría resumirse en este extracto del libro:

“la problemática de la confusión nació de un deseo político: recordar que la obra de arte exige por parte de sus observadores el libre ejercicio del juicio. En cuanto a la problemática de los géneros, nació de un deseo poético: entender el devenir de las artes y del arte con los medios teóricos que nos proponen una tradición filosófica que va desde Lessing al post-modernismo” (p.13).

Situar el contexto de una obra dentro de un género fotográfico clásico (bien sea para someterse a las normas o bien para cuestionarlas) o en los territorios ambiguos y fronterizos, es una opción. Buena parte de las obras de Andreas Gursky (paisaje) o de Jeff Wall, Tracey Moffatt, Philip-Lorca diCorcia (documentalismo), Cindy Sherman, Yasumasa Morimura o Gillian Wearing (retrato) podría situarse dentro del géneros de paisaje, documentalismo o retrato, pe-

ro hay una intencionalidad crítica que cuestiona la tradición modernista que los caracteriza.

#### ▪ **Realidad y/o ficción**

La confusión de los límites se extiende a la distinción entre documentalismo fotográfico y fotografía subjetiva. Vázquez defiende la posibilidad de actitudes diferentes ante una realidad que no es “única ni verdadera sino tantas como miradas e intenciones de los autores que las muestran” (Vázquez, 2017, p.282). Puede haber fotografía escenificada con intención documental, o fotografía documental que manipula la escena con un ánimo enfático.

La tensión entre realidad y ficción tuvo un antecedente interesante en la convulsa Alemania de la primera mitad del s. XX. La Nueva Objetividad (Neue Schlichtheit) de Albert Renger Patzsch, August Sander o Karl Blossfeldt, tenía como principio fundamental la obsesión por la reproducción más exacta posible de la forma. Por otra parte, la Fotografía Subjetiva (Subjektive Fotografie) de Otto Steinert y el grupo FotoForm) defendía una fotografía que somete la realidad a la mirada del artista a través de una experimentación extrema a partir de los medios técnicos disponibles. En concreto, Steinert (1965) menciona los elementos potenciales de la creación fotográfica: la elección del objeto (o motivo) y el acto de aislarlo de la naturaleza, la visión en la perspectiva fotográfica, la visión dentro de la representación fotoóptica, la transposición en la escala de tonos y colores fotográficos y el aislamiento de la temporalidad debido a la exposición fotográfica.

Ambos enfoques tratan de explotar las características del medio, aunque para alcanzar objetivos diferentes. Pero, en realidad, las decisiones implicadas en el proceso de elaboración de un proyecto suponen necesariamente un grado de subjetividad que responde al programa artístico y/o documental diseñado por el autor. Esta idea la representa muy bien la obra generada a partir de los presupuestos artísticos que Bernd y Hilla Becher difundieron desde la Academia de Bellas Artes de Düsseldorf a partir de mediados de los años 60 del s. XX. Sus imágenes directas, precisas, nítidas y encuadradas académicamente, de construcciones industriales de distintas partes del mundo (depósitos de agua, silos, naves, máquinas) presentadas de manera seriada y uniforme en grandes formatos, tienen una apariencia de objetividad y distanciamiento similar al de un observador científico. Sin embargo, esta acumulación (más de 20.000 tomas fotográficas) es un manifiesto artístico-estético que define una mirada personalísima y única. De esta escuela han salido algunos de los nombres más reconocidos e influyentes del panorama de la fotografía contemporánea, entre ellos, Candida Höfer, Axel Hütte, Thomas Ruff, Thomas Ströth, Petra Wunderlich, Andreas Gursky y Jörg Sasse.<sup>1</sup>

---

1 Debe resaltarse que aún bebiendo de las mismas fuentes los trabajos de estos autores han tomado caminos muy diferentes alentados por el espíritu abierto de los maestros. Como dice Stefan Gronert (2010) “la enseñanza de los Becher, de carácter muy liberal, no desembocó en la uniformidad del lenguaje iconográfico de sus alumnos, sino en el desarrollo de planteamientos individuales extremadamente divergentes”.



Walkscapes #13  
Proyecto Fotográfico Personal

Dubois (1986) menciona la película *Blow Up* (Ponti y Rouvede, 1966) dirigida por Michelangelo Antonioni (inspirada libremente en el cuento de Julio Cortázar, "Las babas del diablo", de 1959) como ejemplo clarificador de lo que él llama la distancia espacio-temporal inevitable entre el referente y el signo fotográfico, que da como resultado que "el revelado revela otra cosa que lo que la latencia nos hacía creer, algo que no habíamos visto y que está ahí —y muy inquietante puesto que es indicio de muerte" (p. 89). Cuando Thomas (el fotógrafo protagonista y trasunto del Roberto-Michel de Cortázar) hace una copia ampliada (en inglés, *blow-up*) de las fotografías tomadas furtivamente a la pareja del parque, cree ver indicios de un crimen. Cuanto más amplía el negativo, más parece confirmar lo que *no* había visto. Pero cuando vuelve a la escena del supuesto crimen, nada permanece igual (porque ya no está, el acontecimiento ha muerto) y esa distancia temporal —que está presente en toda fotografía— hace imposible encajar la imagen con la realidad (el mapa no coincide con el territorio). En palabras del propio Antonioni, "el mundo, la realidad en que vivimos [...] es invisible, y por tanto debemos contentarnos con lo que vemos" (en Tassone, 2005); y ahí reside el germen de toda ficción. Esa es "la relación de la fotografía con la alucinación" (Dubois, 1986, p. 88). La fotografía es la expresión máxima de que el pasado es presente en conflicto.

Finalmente, la aparición invasiva de las nuevas formas de comunicación (de relación interpersonal, de conocimiento...) ha acentuado la disociación

de una realidad que es cada vez más lejana y extraña. En términos del papel de la fotografía "la cuestión de representar la realidad deja paso a la construcción del sentido" (Fontcuberta, 1998, p. 19). Tal vez la diferencia entre un enfoque objetivo y un enfoque subjetivo esté en la medida de la *distancia de sentido* respecto al referente. Es posible que incluso cuanto más se acerque la representación al objeto, mayor sea la conciencia del vacío que los separa y mayor la sensación de extrañamiento solipsista.

Todo en fotografía tiene un cierto grado de escenificación, así como todo retrato (y autorretrato) tiene algo de máscara.

#### ▪ Apertura del contexto posmoderno

Vázquez (2017) reivindica la naturaleza contradictoria del contexto artístico contemporáneo e identifica dos corrientes: un discurso subjetivo (autorreferencial y emocional) y un discurso crítico (reactivo frente al primero).

Esta división en dos corrientes es excesivamente esquemática y parece remitir a dos posiciones antagónicas. Lowry, Green y Campany (2007), advierten de que la crítica teórica va a rebufo de las propuestas artísticas. Esta relación causal y dinámica obliga a repensar constantemente los textos, lo cual, en último término, constata que "la fotografía [...] ya no tiene (si es que alguna vez la tuvo) ninguna estabilidad ontológica" (p. 8). Esta naturaleza huidiza de "lo fotográfico" tiene una explicación histórica relacionada tanto

con lo tecnológico como con lo cultural (Osborne, 2007). Si es posible definir la fotografía contemporánea será en función de las prácticas (de producción, exhibición y recepción) que tienen lugar en unos contextos institucionales cambiantes, motivo por el cual cualquier clasificación es inestable y vulnerable.

#### ▪ **Sobre el mercado del arte**

Vázquez (2017) habla de una evolución (también contradictoria) del mercado del arte contemporáneo. Primero hay un movimiento que desafía al crítico norteamericano Clement Greenberg y la tiranía del mercado y las instituciones que representaba. Después, dice Vázquez, se cae en una nueva institucionalización que simplemente sustituye las viejas fórmulas modernistas por otras nuevas igualmente rígidas y excluyentes.

La cuestión del mercado del arte queda fuera del interés de la presente investigación. El objetivo del taller es que el alumnado experimente el proceso creativo del modo más intenso posible, enfrentándose a las dificultades que conlleva. En términos educativos, la idea de mercado puede generar efectos perversos, al asociar valor artístico con valor económico. Este aspecto solo es interesante en la medida que se pueda introducir el debate sobre prácticas relacionadas con lo performativo que cuestionan desde dentro la propia dinámica del mercado.

El texto de Vázquez acaba con la "mayor recomendación: cada autor debe buscar su propio camino, porque la

mejor manera de diferenciarse de los demás es ser uno mismo" (Vázquez, 2017, p. 287). Esta conclusión reconoce abiertamente que todo el desarrollo propuesto ha de interpretarse críticamente de tal forma que la investigación personal de cada fotógrafo despeje sus propios horizontes.

También Simmons (2015) hace un planteamiento similar del proyecto fotográfico personal, prestando, en su caso, especial atención a la idea del proceso como un ciclo de actividades. El ciclo está compuesto por cinco actividades que interactúan en distintos niveles:

- **Identificar**  
Elección del tema
- **Preguntar**  
Dar forma a las ideas
- **Planificar**  
Desarrollo de ideas a través de la investigación
- **Crear**  
Realización
- **Registrar**  
Contenido narrativo del proyecto

Todas ellas están interrelacionadas y sometidas a una reflexión y revisión constante. La idea de ciclo podría ampliarse a una imagen en espiral expandida, ya que la experiencia (adquirida por acumulación) puede influir en los siguientes proyectos.

Simmons habla del proceso como un viaje que requiere de curiosidad, pasión y obsesión y "esto nos ayudará a ampliar nuestros horizontes creativos, a construir un marco en el que desa-

rollar soluciones innovadoras para nuestras ideas y a encontrar una voz personal para expresarlas” (p. 14).

Cuando al proyecto fotográfico se le añade el apellido “personal”, se está poniendo el foco en las cuestiones de tipo identitario, pero es necesario puntualizar que en un contexto educativo no es la originalidad (concepto conflictivo y lleno de trampas) sino la capacidad de reflexión sobre lo que se quiere contar y cómo se quiere contar lo que orienta todo el proceso. Podría incluso tener resonancias de un sentido poético, siendo así que el proyecto fotográfico personal tiene algo que ver con “la imagen poética cuando la imagen surge de la conciencia como un producto directo del corazón, del alma, del ser del hombre captado en su actualidad” (Bachelard, 1993, p.54). Algo que Henri Cartier-Bresson (2016) trasladó a la fotografía al decir que “fotografiar es colocar la cabeza, el ojo y el corazón en un mismo eje” (p.11). En este listado tal vez falten otros órganos relacionados con la creatividad visceral, pero lo que es seguro es que toda fotografía habla más del propio autor que de lo fotografiado.

### **La investigación en fotografía**

Tal y como se puede inferir de lo anterior, en el proyecto fotográfico personal la característica fundamental es la investigación. ¿Pero qué se entiende por investigación en el contexto fotográfico?

Fox y Caruana (2014) relacionan la investigación con la exploración del medio, “investigando historias y teorías

de la fotografía, observando el mundo, leyendo y escuchando, participando en debates, reflexiones críticas y muchas otras actividades” (p. 6). Esta afirmación describe *una actitud*, un estado de atención curiosa y permanente, y no tanto una secuencia metódica de etapas en la realización un proyecto concreto (aunque este aspecto lo abordan más adelante). Esta disposición a mantenerse informado sobre las prácticas y las teorías fotográficas contemporáneas tiene un trasfondo académico que resulta coherente con la formación de ambas. Anna Fox es graduada en Estudios Audiovisuales en The Surrey Institute en Farnham y su obra recibe influencias de la tradición documentalista británica y los Nuevos Coloristas norteamericanos (movimiento que identifica a los sucesores del pionero de la fotografía en color William Eggleston y que tuvo su hito fundacional en la exposición *The New Color Photography* del International Center of Photography de Nueva York, en 1981). Natasha Caruana, por su parte, se graduó en el Royal Collage of Art, regenta el estudio artístico studioSTRIKE en Londres y es profesora de fotografía en el Creative Arts de Farnham.

Ana Fox y Natasha Caruana ordenan el proceso de investigación según los siguientes criterios: planificar, desarrollar ideas, la práctica como investigación, recopilación de datos, investigación y práctica y el impacto de investigación.

#### ▪ **Planificar**

Es la estructura básica del proyecto y contiene todo aquello que de-



bería reseñarse en la redacción de una propuesta artística: el título, idea o tema, público objetivo, enfoque y métodos, permisos, presupuesto y financiación, calendario y referencias.

En esta fase se dedica especial atención a la importancia de mantenerse informado (mediante libros de teoría e historia de la fotografía, revistas, exposiciones...)

La fase de planificación afronta aspectos pragmáticos (permisos, presupuesto, financiación, agenda) y otros relacionados con la generación de ideas. El equilibrio entre idealismo y pragmatismo es una de las contribuciones educativas importantes del proyecto fotográfico personal e implica la toma de decisiones notables: cómo hacer viable una idea a partir de unos recursos limitados, búsqueda de financiación, estimación del tiempo disponible...

También es relevante la incorporación del elemento de alteridad en la figura del público objetivo. El target del proyecto condiciona su desarrollo, algo que aprendí personalmente durante mi estancia, como alumno del programa Erasmus, en la University of Westminster. Hasta entonces intuía que lo honesto era seguir el plan de ruta lo más libre de injerencias. Sin embargo, parece claro que cuando la meta final es la exposición del proyecto hay un reconocimiento implícito del receptor (un público) y una institución que facilita la recepción (una galería, un libro, un espacio público, una red social...). Fue en las clases en el cam-

pus de Harrow donde yo entendí lo valioso que es ser consciente de que nos dirigimos a una audiencia. Con esta proposición no pretendo decir que el proceso creativo haya de retorcerse para encajar en los gustos o intereses de un público, sino que hay que considerar el efecto de exponer la obra en contextos alternativos. La recepción no será la misma a la vista de audiencias diferentes.

#### ▪ **Desarrollar ideas**

Se logra mediante la búsqueda de referencias en bibliotecas, museos, archivos, galerías. También se menciona internet (marcadores, buscadores, blogs, redes sociales), pero se advierte del peligro de limitarse a la red para encontrar información.

También introducen la investigación de la fotografía vernácula: instantáneas, fotografía social (bodas, bautizos y comuniones), fotografía industrial, de estudio, de medios de comunicación, etc. No lo mencionan expresamente pero podría incluirse el álbum familiar, fuente de interesantes trabajos contemporáneos.

Asimismo, proponen la realización de entrevistas, la revisión del proyecto mediante el visionado del portafolio y, cómo no, ¡escuchar!

Es destacable la advertencia contra el abuso de la búsqueda en internet. Cada vez es más frecuente documentarse exclusivamente a través de la red en una aceptación errónea de que toda la información necesaria está accesible inmediatamente des-



de la pantalla de un ordenador. No se pone en duda el valor de internet como medio facilitador pero la cantidad y diversidad de los datos disponibles pone a prueba la capacidad de selección y análisis, haciendo muy difícil no sucumbir a la tentación de dar como válidos los primeros descubrimientos, por superficiales que sean estos.

El olvido de fuentes analógicas de información (e inspiración) es empobrecedor y limitante. Una de las maneras de personalizar el proyecto de un modo más efectivo es partiendo de elementos cercanos como los archivos locales o el álbum familiar. Hay en la fotografía-objeto encolada de este libro-objeto una oportunidad de recuperar sensaciones perdidas, el tacto del papel, el sonido al pasar las páginas, el olor a humedad y a fijador no completamente retirado. Hay también en el álbum familiar un sentido fotonarrativo cronológico que se levanta sobre los cimientos del acontecimiento y la identidad familiar.

Reconocidos artistas han explorado esta vía. Gillian Wearing, en su trabajo *Album*, despliega un juego inquietante a partir de máscaras de sí misma que representan a diferentes miembros de su familia. También el trabajo *Seven Years* de Trish Morrissey, quien recreó un álbum familiar vintage que destila un trasfondo crítico en el cuestionamiento de las relaciones familiares y la imposición de roles a los más jóvenes. La serie de fotografías grupales, cargada de ironía, del fotógrafo japonés Masahisa Fukase es otro ejemplo.

La producción información por uno mismo es un recurso que aporta valores únicos. Este es el caso de las entrevistas a personas que tienen relación con el tema o a artistas que nos pueden aportar su experiencia y una mejor comprensión del proceso creativo. Un ejemplo de estas últimas se puede encontrar en el libro recopilatorio de entrevistas *Aperture, Conversations 1985 to the present*, editado por Harris y Farrighetti (2018). En este libro hay entrevistas con setenta y una de las figuras más influyentes en la fotografía de las últimas décadas, como Robert Adams, Bruce Davidson, Tacita Dean, David Hockney, Sally Man, Daido Moriyama, Cindy Sherman, Barbara Kruger ...

Kvale (2011) ilustra con dos metáforas el alcance epistemológico de la entrevista: el entrevistador como minero y el entrevistador como viajero. La primera se compara con el minero que extrae el conocimiento interior del sujeto, siendo una metáfora válida no solo de "una recogida de datos positivista y empirista, sino también de la búsqueda de Sócrates de verdades ya existentes y de la búsqueda de Freud de significados ocultos enterrados en el inconsciente" (p.43). En la segunda, el viajero-entrevistador "explora los numerosos dominios del país, como un territorio desconocido o con mapas, deambulando libremente por él" (p.44), en concordancia con el significado etimológico de la palabra *conversación*, recorrer en compañía. Es un viaje que no sólo aporta conocimiento a partir de la comprensión de la alteridad y sus contextos sociales, sino que tiene efectos transformadores en

el entrevistador. Este modo de entender las entrevistas es aplicable en términos educativos a la escucha activa como forma de acercamiento y comprensión del alumnado. Hay una mina valiosa en cada alumno (con vetas que ni ellos mismos pueden imaginar) y un territorio amplio por explorar.

Por último, una de las prácticas más habituales en los eventos fotográficos es el visionado del trabajo para una valoración por parte de críticos y/o artistas prestigiosos. También en las escuelas de fotografía es un procedimiento habitual. Es importante mostrar el trabajo al criterio de otros para detectar áreas de mejora. En los talleres el intercambio de opiniones es fundamental para la evolución de los proyectos.

- **La práctica como investigación**  
"Las fotografías se realizan a través de un proceso de exploración de soluciones prácticas" (Fox y Caruana, 2014, p. 61).

Esta parte del proceso incluye la decisión del tema, la realización de las fotografías iniciales, establecimiento de una idea directriz, cartografía del proceso práctico a partir de las fotografías, trabajo en estudio fotográfico y/o en la calle, análisis visual de las localizaciones, selección del equipo, decisión sobre el género fotográfico (paisaje-territorio, documental o reportaje, artística, moda y publicidad), decisiones técnicas del medio y del estilo, proceso de producción y posproducción. También hacen mención a dos aspectos fundamentales: la gestión del tiempo y la reflexión.

Hasta este momento se han descrito partes del proceso en las que se acumula y analiza la información creando un depósito de conocimiento que debe precipitar en acciones concretas. Se deben tomar decisiones prácticas para escoger entre todas las alternativas posibles aquellas que mejor sirven al propósito del trabajo y que entren en el terreno de lo posible (en términos materiales y de tiempo).

Por otra parte, no hay mejor forma de empezar a visualizar el trabajo (literalmente pero también en cuanto a las dificultades que entraña) que haciendo fotografías. Es el momento de probar, de equivocarse, de reflexionar, de tomar un camino.

- **Recopilación de datos**

Los métodos de recogida y análisis de datos son muy diversos, pero se recomienda llevar un cuaderno de trabajo (ya sea mediante medios analógicos o digitales) y mantener algún sistema de archivo que facilite la búsqueda de información.

No hay ningún fotógrafo que no sea un coleccionista de información, ya proceda de una noticia, una referencia, una anécdota, un documento, una nota, un apunte, un sueño, una conversación, un película, una exposición, un poema, un cuento, una pieza musical. Todo tiene potencial como fuente de inspiración. Ese caudal de información, más o menos estructurado, se ha de archivar de alguna manera. Hay quien utiliza los clásicos libros de artista y quien utiliza medios digitales, pero normalmente se quiere tener algún medio a mano para reco-

ger esos datos tan pronto como surjan (al modo de los viejos exploradores occidentales).

- **Investigación y práctica**

Se refiere a un sistema de análisis crítico durante todas las fases del trabajo. Se trata de evaluar la eficacia del proyecto y de comprobar cómo el trabajo está logrando el objetivo en relación al público al que va dirigido. Se incluyen aspectos éticos y de compromiso con las personas y las instituciones involucradas, la revisión de trabajos archivados, evaluación de la pertinencia de los procesos técnicos utilizados, evaluación del efecto del paso del tiempo en las fotografías (especialmente si el proyecto cubre un amplio espacio de tiempo), adaptación y modificación del proyecto a medida que evoluciona, y decisiones sobre formatos (Fox y Caruana hablan específicamente de los libros autoeditados).

En este apartado hay más que nada una afirmación de un compromiso y una actitud que impregna todo el proceso y que exige una evaluación permanente, una atención a los elementos éticos relacionados con la investigación. Un espíritu autocrítico, inconformista y flexible sitúa al autor en una senda de evolución y en una búsqueda continuada en el tiempo de nuevos y mejores proyectos.

- **El impacto de la investigación**

Todo proyecto publicado tiene una repercusión que ha de estudiarse conscientemente. "La reflexión tiene lugar a través de un proceso de

supervisión y evaluación, y produce una información particular que contribuye a la mejora de la práctica fotográfica" (Fox y Caruana, 2014, p. 144). Se recomienda discutir el trabajo públicamente para cobrar distancia y cotejar ideas y lograr así una mejor perspectiva. Es útil llevar un diario para registrar las anotaciones durante todo el proceso. Es especialmente importante tener presente los contextos históricos y culturales en los que se inscribe el proyecto.

Una vez finalizado y expuesto el proyecto, éste empieza una nueva vida en el espacio público. El paso del tiempo lo transforma. Los contextos cambian, las miradas cambian. El artista cambia. Todo ello supone un *feedback* constante que cuestiona las prácticas y los enfoques y nos hace evolucionar.

También es decisivo, muy especialmente, si se actúa en el ámbito educativo, el efecto que un proyecto tiene sobre los individuos y la comunidad. Los procesos creativos tienen una naturaleza imprevisible, por lo que no se pueden prever todas las consecuencias, algo que supone un desafío y requiere de una gran atención y sensibilidad. Los tiempos del artista que actúa en una burbuja moral impermeable a las consecuencias de sus acciones parece que han caducado.

En resumen, la investigación fotográfica orientada al proyecto personal requiere de tiempo, actitud curiosa y compromiso ético.



# Proceso creativo

## El proceso creativo

Si, como se ha visto, el proceso de elaboración de un proyecto fotográfico personal supone la implicación de actividades cognitivas relacionadas con la ideación, investigación, experimentación, síntesis, realización de fotografías, selección, postproducción y edición de imágenes y elección de formatos, todo sometido al escrutinio permanente de la reflexión y la revisión, nos estamos refiriendo a un marco creativo general y, sin duda, a uno específico de las artes visuales. La psicología cognitiva aporta una gran variedad de teorías para explicar el proceso creativo y son los modelos de

etapas probablemente los más conocidos. Runco (2007) emplea la metáfora de la mente como un ecosistema para recordar que, del mismo modo que existen muchas especies viviendo en medioambientes diversos, también hay disparidad de enfoques en función de los elementos que se introduzcan en la ecuación (afecto, emociones, maduración, personalidad, entornos...). Igualmente es importante mantener la mente abierta ante las diferencias individuales y respetar la exploración de caminos y modos alternativos. Cada persona y cada situación requieren de un ordenamiento y una velocidad de proceso particular.

Sternberg y Lubart (1999) se aventuran en una clasificación de las teorías sobre creatividad distinguiendo entre los enfoques místico, pragmático, psicodinámico, psicométrico, cognitivo y sociopersonal. Estos paradigmas están siendo superados por los llamados modelos componenciales que aglutinan lo mejor de cada uno de ellos.

#### ▪ Enfoques místicos

El enfoque místico se basa en la creencia de que la persona es creativa gracias a algún tipo de intervención superior. Habría individuos afortunados con la capacidad de invocar a las Musas para ser colmados con su inspiración. Así, las Musas sólo dictan a unos pocos afortunados: *Quod natura non dat, Salmantica non præstat*. Esta idea está más arraigada de lo que inicialmente se pueda pensar y no es infrecuente etiquetar a los individuos desde edades muy tempranas. Algo se está haciendo mal en el sistema educativo cuando se transmite la idea de que la creatividad es un don recibido por una mágica y afortunada combinación genética.

#### ▪ Enfoques pragmáticos

Los enfoques pragmáticos se basan en el desarrollo de rutinas y técnicas que permiten entrenar el pensamiento lateral (De Bono, Osborn, Adams, von Oech). La popularidad de estos planteamientos se asienta en el convencimiento de que la creatividad se puede adiestrar siguiendo una lista de verificación. Detrás de estos métodos suele haber una gran estructura comercial que se encarga de la venta de cursos de formación, libros, charlas... El alto

grado de interés que la creatividad ha alcanzado en la actualidad es un reclamo para todo tipo de propuestas, no todas lo suficientemente informadas ni serias. Lamentablemente la educación no escapa a esta tendencia banalizadora.

#### ▪ Enfoques psicodinámicos

Los enfoques psicodinámicos estudian la tensión entre el deseo inconsciente y la realidad consciente (Freud, Kris, Kubie). La obra es la manifestación de los deseos inconscientes del autor. Se basan en el estudio de casos en los que el individuo destaca por sus productos creativos de manera que existe el peligro de identificar la creatividad con la excepcionalidad. En todo caso, este enfoque tiene el valor de tener en cuenta el papel del inconsciente en el proceso y por tanto asume la imposibilidad de controlarlo y garantizarlo.

#### ▪ Enfoques psicométricos

Los enfoques psicométricos (Guildford, Torrance) elaboran tests para la medida del pensamiento divergente y la capacidad de resolución de problemas. Miden la fluidez, la flexibilidad, la originalidad, la elaboración de detalles y análisis, la capacidad para formular preguntas, las propuestas de mejora de un producto o la capacidad de imaginar usos alternativos. Este punto de vista se asienta sobre la idea de que la creatividad se puede medir en función de una serie de ítems, pero parece discutible que tales elementos constituyan una definición de la creatividad completamente válida, porque no tiene en cuenta factores ambientales o dinámicos.



### ▪ Enfoques cognitivos

Los enfoques cognitivos tratan de describir los procesos mentales relacionados con la creatividad.

El modelo Geneplore (Finke, Ward y Smith, 1992) identifica dos etapas: la fase generativa y la fase exploratoria. En estas fases tienen lugar actividades cognitivas relacionadas con los procesos generativos (la recuperación, asociación, síntesis, transformación, transferencia analógica, categorización) y con los procesos exploratorios (encuentro del atributo, interpretación conceptual, inferencia funcional, cambios contextuales, evaluación de hipótesis, búsqueda de limitaciones). También tienen en cuenta las estructuras preinventivas (patrones visuales, mezclas mentales, categorías inusuales, modelos mentales, combinaciones verbales). En este listado es notoria la ausencia de factores personales, sociales o culturales.

No es casual que exista una corriente que se ocupe de analizar los procesos computacionales en una comparación inquietante entre ser el humano y la máquina. Klahr y Simon (1999) describen cómo un programa llamado BACON es capaz de simular el descubrimiento de la ley de Boyle, la tercera ley de Kepler, la ley de Ohm, la ley de Coulomb, la ley de gravitación y otras. Otros programas como KEKADA o CDO consiguieron llegar a las mismas conclusiones que Krebs para describir la ruta metabólica que lleva su nombre. Por todo ello defienden que estos programas son creativos.

Ahora que la llamada inteligencia artificial amenaza con revolucionar la existencia humana, quizá sea más pertinente que nunca reflexionar sobre los efectos de la ausencia del factor emocional en la toma de decisiones. Aunque también podemos hacernos la pregunta de si la inteligencia artificial podrá replicar algún día los sentimientos humanos. En la interesante película *Her*, (Ellison, Jonze y Landay, 2013) dirigida por Spike Jonze, Theodore, un escritor de cartas ficticias para clientes que necesitan fabricar recuerdos, se enamora del avanzado sistema operativo OS1. Los únicos rasgos humanos del software son el nombre y la voz. Samantha tiene acceso a tanta información de Theodore que es capaz de crear un personaje a la medida de sus gustos y deseos. Algo que hace un par de décadas era impensable puede estar empezando a suceder. Las grandes corporaciones que dominan el tráfico de datos de internet acceden a todo tipo de información y pueden personalizar los impactos publicitarios hasta niveles aterradores.

### ▪ Enfoques sociopersonales

Los enfoques sociopersonales estudian cómo intervienen los factores motivacionales, personales y socioculturales. Destacan los estudios de Amabile, Barron, Eysenck Gough MacKinnon. Según estas teorías, en las personas creativas suelen coincidir ciertos rasgos de personalidad como son la independencia de juicio, la autoconfianza, la atracción por la complejidad, el interés por la estética, la toma de riesgos, espíritu libre, espontaneidad...

**Leí en una ocasión un cuentecillo titulado “Los tres príncipes de Seréndip”: en él sus altezas realizaban continuos descubrimientos en sus viajes, descubrimientos por accidente y sagacidad de cosas que en principio no buscaban: por ejemplo, uno de ellos descubría que una mula ciega del ojo derecho recorría últimamente el mismo camino porque la hierba estaba más raída por el lado izquierdo –¿comprende ahora la serendipia?”**

**Horace Walpole**

Carta que el Sr. Walpole escribió a Sir Horace Mann el 28 de enero de 1754

En cuanto al efecto del entorno social y cultural autores como Simonton (1994) defienden que variables como la diversidad cultural, los conflictos, la accesibilidad de modelos de referencia (muy particularmente los que provienen de la familia o los iguales), la disponibilidad de recursos, la competencia en un dominio... modulan el éxito creativo. Este autor se plantea tres preguntas: ¿Por qué hay tantas diferencias individuales?, ¿cómo cambia el potencial y el logro creativo a lo largo de la vida de una persona? y ¿cuál es el impacto del entorno? Naturalmente hay un debate transcultural sobre las diferencias en los modos de entender la creatividad en función de los contextos sociales.

#### ▪ Enfoques componenciales

Las perspectivas contemporáneas interaccionales asumen las aportaciones de los distintos modelos. La idea fundamental es que todas las personas tienen un potencial para ser creativas pero son las circunstancias ambientales las que determinan en buena medida el nivel de logro. Puede decirse que hay circunstancias que favorecen el florecimiento de la creatividad y otras que la inhiben.

Stenberg y Lubart (1999) mencionan en este grupo el sistema evolutivo de Gruber, el modelo de sistemas de Csikszentmihalyi y su propia teoría de la inversión de la creatividad.

Gruber (1989) sostiene que el trabajo creativo evoluciona en largos períodos de tiempo en los que hay una constante interacción entre el propó-



sito, el juego y el azar. Es un enfoque múltiple en el que se describe a la persona creativa como alguien que combina un rango amplio de percepciones, metáforas, relaciones sociales, proyectos, métodos de investigación, etc. Es también un proceso interactivo que tiene lugar en unas condiciones históricas, sociales e institucionales que dan lugar a relaciones conflictivas o colaborativas y de influencia. Es constructivista en la medida en que interviene sobre una realidad que se transforma. Finalmente tiene muy en cuenta la experiencia sensible del individuo, conformada por emociones e inclinaciones estéticas.

Csikszentmihalyi (2014) concluye que la creatividad es el producto de la interrelación de tres sistemas: el campo (conjunto de instituciones sociales que controlan o influyen en un dominio), el dominio cultural (que selecciona y traspasa el conocimiento a las futuras generaciones) y el individuo (quien a través de la interacción de complejos procesos cognitivos, rasgos de personalidad y motivación transforma un dominio y/o un campo de conocimiento logrando la aceptación de los expertos). Los tres sistemas son condición necesaria para que tenga lugar la creatividad.

La teoría de la inversión de la creatividad de Stenberg y Lubart (1992) está inspirada en el modelo económico norteamericano. El individuo *compra* ideas desconocidas o infravaloradas y aprovecha su potencial para *venderlas* al campo de estudio

una vez mejoradas, interviniendo en el proceso los seis recursos de la creatividad:

- La inteligencia, en especial el proceso ejecutivo que permite la reformulación de problemas.
- El conocimiento, normalmente las personas creativas tienen más conocimientos que la media.
- Los estilos de pensamiento (interfaz entre las habilidades y personalidad).
- La personalidad, destacando atributos como la tolerancia a la ambigüedad, voluntad de superar las dificultades, deseo de crecer, inclinación a tomar riesgos apropiados y autoconfianza.
- Motivación, enfocada a la tarea y no tanto a resultados, y de carácter eminentemente intrínseco.
- El ambiente, desata, apoya y permite la evaluación y corrección de las ideas creativas.

La dificultad del proceso consiste en que es necesaria la confluencia de todos estos recursos, aunque no siempre en la misma medida. En este enfoque se considera que las ideas más arriesgadas tienen un mayor potencial de crecimiento.

Hay otros modelos componenciales destacables como es el caso del modelo de componentes de Amabile (1983, 1996) en el que integran la motivación intrínseca y la influencia

socioambiental con las teorías cognitivas y de las personalidad.

La creatividad se ve afectada por tres componentes internos y uno externo. Los internos son:

- Habilidades relevantes del dominio (expertise): conocimientos básicos, habilidades técnicas y talento específico para el dominio. Es una combinación de factores cognitivos innatos y de la educación.
- Procesos relevantes de creatividad: estilo cognitivo flexible, rasgos de la personalidad como la apertura a la experiencia, habilidades de pensamiento creativo heurístico y persistencia en la tarea.
- La motivación intrínseca orientada a la tarea.

Estos tres componentes son necesarios para que la creatividad tenga lugar y se combinan con efectos multiplicativos.

El componente socioambiental influye sobre los tres internos de maneras diversas. Las habilidades de dominio y las habilidades de pensamiento creativo se ven afectadas por el entrenamiento, el ejemplo de referentes y la experiencia, pero, sobre todo, es la motivación intrínseca la que sufre una influencia más directa y prevalente.

En la revisión de la teoría llevada a cabo por Amabile, Barsade, Muller y Staw, (2005), se añade el componente afecto, tanto en el sentido de estado afectivo como en el de rasgo afecti-

vo. La influencia sobre el estado afectivo de lo que sucede en el espacio de trabajo es un condicionante importante de los procesos relevantes de la creatividad.

Las aportaciones de Amabile sobre el componente motivacional son especialmente destacadas. La motivación intrínseca es aquella que nace de la percepción por parte del individuo del valor de comprometerse con la tarea. Se vive con interés y satisfacción y supone un reto positivo. Es el factor determinante de la creatividad. La motivación extrínseca tiene su origen en la promesa de recompensas y reconocimientos o en la expectativa de obtener evaluaciones positivas o negativas. Así, se establece el Principio de la motivación intrínseca de la creatividad: el individuo logra su máximo grado de creatividad cuando está motivado por el interés, la satisfacción y el desafío de la tarea y no por presiones externas.

Las investigaciones de Amabile demuestran que los factores de motivación extrínseca, ya sean positivos o negativos, pueden tener un efecto inhibitorio sobre los factores de motivación intrínseca causando un detrimento en la actividad creativa. Esto tiene un efecto directo sobre la educación artística. La perspectiva de la evaluación y de recompensas pueden ser contraproducentes en términos creativos.

De todas estas teorías pueden desprenderse varias conclusiones. La creatividad como campo de estudio está en plena efervescencia pero no hay un acuerdo unánime sobre su defi-



Walkscapes #15  
Proyecto Fotográfico Personal

nición, componentes o su naturaleza. Son tantos los factores que intervienen en el proceso que es difícil determinar el papel y la importancia de cada uno de ellos.

## **Creatividad en el dominio artístico**

Para añadir complejidad al paisaje, la creatividad se manifiesta de forma diferente en cada dominio y éstos evolucionan, aparecen y desaparecen con rapidez en un mundo que se transforma aceleradamente.

Boden (1994), se refiere a la creatividad "en términos de mapeo, exploración y transformación de espacios conceptuales" (p. 521). Estos espacios conceptuales se identifican con estilos de pensamiento que tienen la función de unificar y dar estructura a un dominio creando un espacio de posibilidades. Es Miles Davis descubriendo nuevas vías expresivas en el jazz, William Klein en la fotografía o Erwin Schrödinger en la física.

Baer y Kaufman (2017) presentan el modelo The Amusement Park Theoretical Model (APT) que distingue entre cuatro niveles de especificidad creciente: los requisitos iniciales, las áreas temáticas generales, los dominios y los micro-dominios.

La metáfora de la visita a un parque de atracciones enumera la cadena de decisiones que se inicia con los requisitos de tiempo y los recursos materiales y finaliza con la elección final de una de las actividades dentro del parque.

### ▪ **Los requisitos iniciales**

Para ser creativo en un campo hay que superar un umbral mínimo de inteligencia (aunque esto no siempre es necesario), motivación suficiente y un entorno favorable.

### ▪ **Las áreas temáticas generales**

Luego entran en juego los diferentes tipos de inteligencias. Se citan varias clasificaciones, entre ellas la muy conocida Teoría de las Inteligencias Múltiples de Gardner (1999): interpersonal, intrapersonal, viso-espacial, naturalista, lingüístico-verbal, lógico-matemática, corporal-cinestésica y musical.

### ▪ **Los dominios**

En un nivel superior de especialización se encuentra el dominio. Dentro del arte, por ejemplo, hay disciplinas con requisitos diferentes (cine, fotografía, instalación...).

En relación con el ámbito de esta investigación diversos autores incluyen separadamente en su clasificación el arte (Feist, Kaufman) o las artes visuales (Carson, Peterson y Higgings e Ivcevic y Mayer).

Feist (2004) sostiene que las personas creativas lo son en uno, dos o tres dominios a lo sumo. La creatividad y el talento no son generales sino específicas para cada dominio. En el pensamiento creativo se identifican siete áreas: psicología, física, biología, lingüística, matemáticas, arte y música.

Kaufman (2012) creó el instrumento de evaluación Kaufman Domains of Creative Scale (KDOCS) en el que dis-

tingue cinco grandes dominios: auto/cotidiano (relacionado con la creatividad intrapersonal e interpersonal), académico, performativo (incluye la escritura y la música), mecánico/científico y artístico. En esta escala el factor de creatividad artística se evalúa en función de ítems como hacer una escultura o pieza de cerámica, dibujar un boceto de una persona u objeto, o dibujar algo imaginario. Estos ítems reflejan el concepto de arte que se estudia.

Carson, Peterson y Higgings (2005), emplean el Creative Achievement Questionnaire (CAQ) en el que identifican diez dominios: artes visuales, música, escritura creativa, danza, teatro, arquitectura, humor, descubrimiento científico, invención y arte culinario. También estudian la posibilidad de reagruparlos en tres: expresivo, performativo y científico.

Ivcevic y Mayer (2009) tienen un enfoque diferente ya que analizan el espacio vital, entendido éste como un conglomerado de la identidad, el comportamiento y el ambiente (educación, trabajo y relaciones personales). Se distinguen tres grandes dominios: cotidiano, artístico e intelectual. La creatividad artística abarca las áreas de artes visuales, música, danza, teatro y escritura y los ítems se corresponden con el número de pinturas completadas, número de dibujos completados, el tiempo dedicado a pintar, esculpir o dibujar. No se estudian preferencias sino la frecuencia con la que los individuos realizan ciertas actividades. En el caso del dominio artístico las mayores frecuencias se corresponden con

el dibujo, la escritura de canciones, la composición de música, escritura de poemas, preferencia por actividades artísticas, visitas a webs artísticas, tocar un instrumento, cantar en un coro o banda, pintar o aprender de forma autodidacta un instrumento. No deja de ser llamativo que hacer fotografías se incluye en el dominio de la creatividad diaria o cotidiana, compartiendo categoría con el scrapbooking, la marquetaría o la peluquería. El lenguaje de estos estudios denota, también, ciertos sesgos. Las áreas relacionadas con la creatividad intelectual son el logro científico, la orientación académica y la tecnología. Nótese que el resto es creatividad doméstica o artística (y por tanto no intelectual).

#### ▪ **Micro-dominios**

Por último, los micro-dominios son especialidades que representan el grado máximo de concreción en el modelo. El proceso creativo puede ser muy diferente para un fotógrafo publicitario de bodegones que para un fotoperiodista.

El enfoque APT, que tiene un resabio naif anunciado en el mismo nombre, ofrece una explicación poco o nada reveladora para las personas vinculadas a alguna actividad artística, esto es, que los modelos generales de creatividad necesitan adaptarse a los distintos dominios para que resulten aceptables.

### **Creatividad en las artes visuales**

En el caso de las artes visuales Pelowski, Leder y Tinio (2017) advierten de la dificultad del estudio de un

fenómeno que acompaña a la humanidad desde que conocemos su existencia y en el que intervienen una larga lista de habilidades superpuestas: "percepción, memoria, control motor, lenguaje, razonamiento espacial, por no mencionar la imaginación" (p. 81). Además, no debe olvidarse que la obra emplaza al artista y el receptor a un encuentro con sus respectivas creati-vidades. Una dificultad añadida es el carácter huidizo del concepto de arte. Si se aplican criterios estéticos clásicos quedan fuera de estudio las manifestaciones más relevantes del arte contemporáneo. Si la definición se adapta para que éstas sean aceptadas, el concepto pierde operatividad para su estudio. ¿Cómo diseñar un modelo de creatividad que sea válido para explicar producciones tan dispares como el pórtico del transepto norte de la catedral de Chartres, un cuadro de Jackson Pollock, una película de Bergman, una fotografía de Lisette Model o una videocreación de Bill Viola?

Pelowski Leder y Tinio (2017) han ordenado los estudios en cuatro tipos en función de dónde se ponga el foco: la persona creativa, el producto creativo, el proceso creativo y el desarrollo artístico y su entorno.

#### ▪ La persona creativa

Las características de la personalidad creativa de los artistas son prácticamente los mismos que ya se nombraron anteriormente en las teorías socio-personales de la creatividad general (independencia, habilidad, espontaneidad, tolerancia al riesgo, capacidad para asumir conflictos y ambigüedades...). No es sorprendente que uno

de los rasgos distintivos del potencial artístico sea la gran riqueza imaginativa visual. También correlacionan positivamente algunas características biográficas como un interés en actividades culturales (visitas a museos, participación en talleres), la influencia familiar, el acceso a medios de producción artística y curiosidad por la diversidad.

El producto artístico suele ser evaluado desde esta perspectiva mediante ejercicios de dibujo: continuar un dibujo incompleto (test de Torrance), dibujar libremente varios elementos (CDAT), colocar unas piezas tridimensionales y dibujarlas (Getzels y Csikszentmihalyi), realización de collages (Amabile) y otros. Ante la dificultad para evaluar los resultados de un modo objetivo, la solución más frecuente es recurrir al criterio de los pares, del profesorado o de los expertos (Consensual Assessment Technique-CAT).

Este modelo de evaluación supone un reconocimiento implícito de que la producción artística no se puede medir objetivamente y que la forma más justa de hacerlo es confiar en el criterio experto. Cuantos más participen en el juicio, mayor será la representatividad del mismo. Podría decirse que esa media refleja el estado de opinión del momento para el dominio, dicho de otro modo, es la norma institucional de la academia. Pero este sistema implica que las obras que desafían las normas establecidas corren el peligro de ser subestimadas. Si se toma como referencia el modelo de las cuatro C de la creatividad de Helfand, Kaufman



y Beghetto, (2017), obras que podrían ser consideradas dentro de la categoría de "creatividad eminente" (Big C), es decir, aquellas que suponen un hito en la historia porque hacen variar su rumbo, corren el peligro de pasar temporal o permanentemente desapercibidas al ser manifestaciones artísticas adelantadas a su tiempo.

Dentro de coordenadas educativas existe el riesgo de evaluar conforme a estándares que pueden subestimar el potencial creativo de trabajos singulares cuando precisamente ese es su rasgo definitorio principal. En esta investigación se sostiene la idea de que el papel de la educación artística no es identificar a genios (no hay nada que resulte menos pedagógico que convertir las aulas en un talent show) sino crear condiciones favorables para que el alumnado pueda vivir una experiencia artística significativa. La evaluación no se hace tanto en referencia a un patrón general (que en muchos casos no es más que un eufemismo que oculta el gusto personal del profesorado) sino en términos de transformación del individuo y del grupo. Quizá el mejor indicador se resume en una de las frases más repetidas al final del taller Walkscapes: "no sabía que yo era capaz de hacer estas fotografías". (Recuérdese que se trata de chicos y chicas que nunca antes se habían planteado la fotografía como medio de expresión personal).

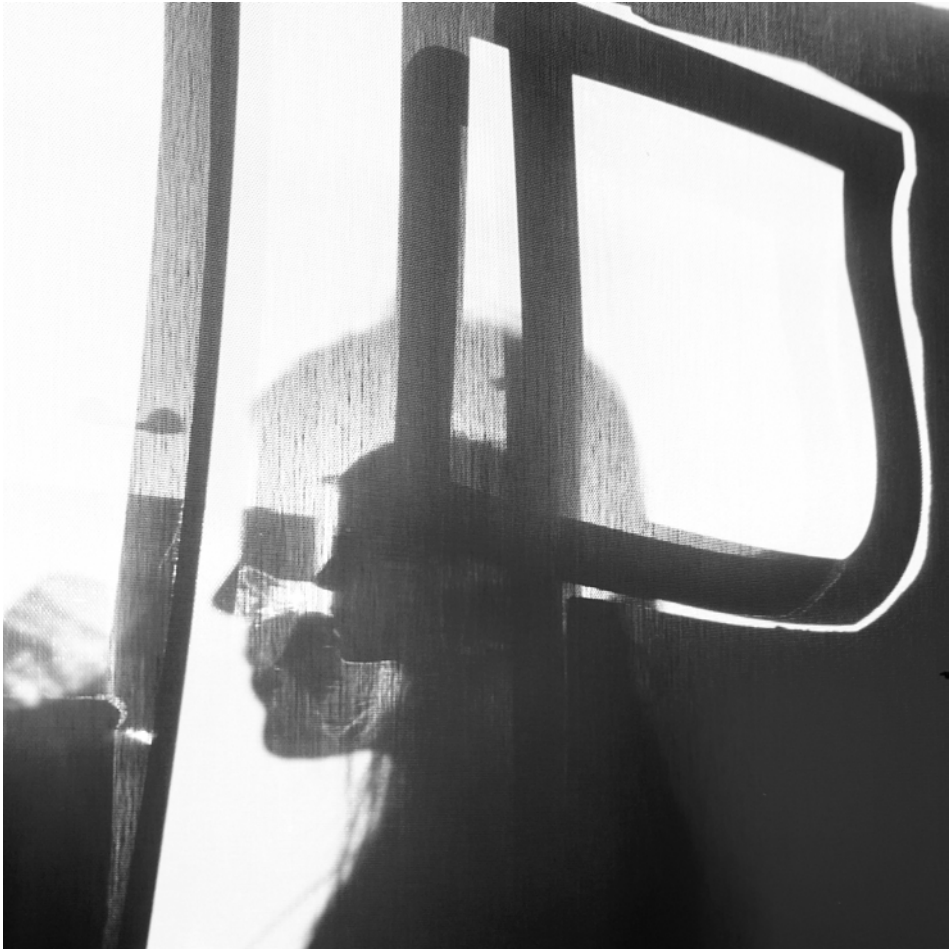
#### ▪ El proceso creativo

Las perspectivas que se centran en el proceso creativo suelen derivar del modelo de cuatro (más una) eta-

pas de Wallas, que se desarrolla más adelante.

Bogousslavsky (2005) propone tres etapas: proceso de percepción, extracción y abstracción (síntesis de las principales características) y ejecución final. Esta tríada combina funciones sensoriales, cognitivas y motoras que actúan simultáneamente y están sometidas a otras influencias: la voluntad, el proceso de toma de decisiones, la autoconciencia, la teoría de la mente, la presión cultural, el estado emocional y la resolución de conflictos (ambiente), memoria, otras percepciones y background.

Cabe señalar que este neurólogo hace una curiosa distinción entre el arte que provoca emociones (relacionado con la belleza y la estética) y el arte intelectual (relacionado con el misterio y el conflicto). Bogousslavsky menciona el ready-made *La fuente* de Marcel Duchamp para explicar que "la fascinación que ejercen las obras feas o extrañas" (p. 105) tiene que ver con el misterio o la apertura (openness) de la obra de arte. El valor de esta obra reside en que obliga al espectador a representar mucho más activamente imágenes mentales sobre lo que está mirando. No hay en ello ninguna experiencia estética. Esta manera de entender el arte denota el problema estructural de muchas de las investigaciones científicas al reflejar lo alejadas que están de las corrientes contemporáneas de la filosofía del arte. Pueden ser impecables desde un punto de vista científico pero actúan sobre parcelas limitadas, estereotipadas y obsoletas del fenómeno artístico. ¿Qué nos



Walkscapes #16  
Proyecto Fotográfico Personal



podrían decir estas teorías de la pintura *El jurista* de Giuseppe Arcimboldo, de la fotografía *El beso* de Joel Peter Witkin o de la película *Freaks* de Tod Browning?

Tinio (2013) por su parte trata de conectar los campos de la creatividad y la estética mediante el Mirror Model of Art. Si el proceso de creación artística sigue una secuencia de tres etapas, iniciación, expansión y adaptación y finalización, la experiencia estética hace el recorrido inverso.

La creación de una obra esencialmente consiste, según Tinio, en la transformación de un concepto en una manifestación física. En la iniciación, el artista explora una idea que considera viable (a veces es una investigación acumulada a lo largo de grandes períodos de tiempo). Es la etapa de los primeros ensayos visuales que consisten en lo que Arhheim (1994) llama esqueleto estructural, esto es "la configuración de fuerzas visuales que determina el carácter del objeto visual" (p. 111). Durante la expansión y adaptación se produce un ajuste fino de la idea inicial pero también se incorporan nuevas soluciones o se descartan algunas fallidas. La finalización implica mejoras y modificaciones que ya no pueden considerarse estructurales y establecen las bases definitivas que desatarán la experiencia estética en la recepción de la obra.

La experiencia estética del modelo de Tinio se describe como una secuencia progresiva que parte del procesamiento de elementos visuales básicos, continúa con un procesamiento inter-

medio basado en la memoria y culmina con operaciones cognitivas complejas que permiten dar sentido a una obra, hacer juicios estéticos y experimentar emociones. John Berger lo pone en práctica en su texto *El traje y la fotografía* (1980, pp. 35-43), en el que hace una lectura inspirada y evocadora de la fotografía de August Sander, *Campesinos camino del baile*, Westerwald, 1914.

#### ▪ **Desarrollo artístico y su entorno**

Los modelos componenciales de creatividad (ya referenciados en el apartado de la creatividad general) prestan especial atención a la interacción entre biología, cultura y ambiente.

Rostan (1997, 2010) concluye que en los jóvenes con talento artístico que acuden a talleres extracurriculares destinados a mejorar las habilidades expresivas concurren una serie de factores multiplicativos y difícilmente aislables: fuerte motivación, esfuerzo, soporte familiar (emocional y financiero). También analiza el efecto sobre la creatividad de la evolución en las habilidades técnicas relacionadas con el dominio.

Otros autores como Hetland, Winner, Veenema y Sheridan (2007) observan el papel crucial del profesorado en el desarrollo de habilidades de pensamiento relacionadas con la actividad artística: habilidades técnicas, compromiso y persistencia, visualización, expresión, observación, reflexión, exploración y reconocimiento de las claves de un dominio. Además creen que el desarrollo de la creatividad artística tiene un efecto catalizador so-

**There's only instant,  
and it's right now.  
And it's eternity.**

**Richard Linklater**

En 21 Years: Richard Linklater  
de Michael Dunaway y Tara Wood

bre las habilidades de pensamiento. También prestan atención a la estructura de las clases (expositivas, trabajo del alumnado, evaluación crítica y las interacciones alumno-profesor). Los hábitos de pensamiento y la estructura de la docencia se inspiran en el concepto de disposición descrito por Perkins, Jay y Tishman (1993). La disposición se entiende como una tríada compuesta por la inclinación (motivación, hábitos, normas), la sensibilidad y la habilidad. Distinguen siete disposiciones generales que son necesarias y suficientes para desarrollar un buen pensamiento: tener una actitud abierta y aventurera, mantener una curiosidad intelectual, buscar la claridad y la comprensión, ser planificador y estrategia para marcarse retos y superarlos, ser intelectualmente cuidadoso, buscar y evaluar razones y ser metacognitivo (tener autoconciencia cognitiva, control del flujo del pensamiento, tener capacidad autocrítica...). Este enfoque hace un guiño a la Teoría del desarrollo social de Vygotsky (1978) cuando manifiesta que aunque estas disposiciones se localizan en el individuo, éste las adquiere en un entorno cultural a través de unas instituciones y unas relaciones interpersonales concretas.

### **Creatividad en fotografía**

Los estudios sobre el desarrollo del talento y la creatividad artística más habituales insisten en analizar el dibujo desde una perspectiva de resolución de problemas. Pero la fotografía es un medio diferente en el que concurren elementos distintivos.



Walkscapes #17  
Proyecto Fotográfico Personal

**I am a reflection  
photographing  
other reflections  
within a reflection.  
To photograph reality  
is to photograph nothing.**

**Duane Michals**

A failed attempt to photograph reality

La irrupción de la fotografía a mediados del s. XIX provocó un enorme desconcierto en el ámbito de la cultura. ¿Cómo debía entenderse esta nueva forma de expresión? Como refiere Batchen (2004) ni los propios pioneros (él les llama protofotógrafos) sabían cómo denominar lo que habían inventado. Niépce dudaba entre *physaute* o *auto-phuse* (la naturaleza misma o su representación), Daguerre y Talbot hablaban de la naturaleza dibujándose a sí misma. La tensión entre naturaleza y cultura sigue vigente en la dialéctica entre los enfoques formalistas (Szarkowsky) y la crítica postmoderna (Sekula, Solomon-Godeaud, Burgin) y de algún modo explica lo difícil que es abordar la creatividad en este ámbito.

Según Serafin y Dollinger (2017) la fotografía es un nuevo arte que enriquece el debate conceptual sobre la creatividad y entre sus funciones están la comunicación y la investigación de ideas complejas. Identifican los siguientes rasgos distintivos: la violencia inherente al acto fotográfico, el momento (decisivo), la relación con la realidad, el dispositivo tecnológico, la inmediatez y la meta-creatividad.

#### ▪ **Violencia**

Una revisión del lenguaje aplicado al acto de la toma fotográfica certifica el carácter violento de la misma. Susan Sontag (2005) lo hace al referirse a la película de Michael Powell, *El fotógrafo del pánico*, interesante metáfora sobre la mirada agresiva que transforma la mujer en un objeto sometido al antojo y al consumo del mirón. Esta cosificación, esta transformación de la persona en objeto, "esta fantasía, se la nom-

bra sin sutilezas cada vez que hablamos de «cargar» y «apuntar» una cámara, de «apretar el disparador» (Sontag, 2005, p. 14). Vítor Vaqueiro (1998) relata una curiosa anécdota personal en la que en los años setenta, mientras hacía uso de su cámara, una pareja de la Guardia Civil se acercó para comprobar su permiso de armas.

El acto fotográfico es un acto de intercambio. Milgram (1976) dice que el acto de fotografiar interrumpe el normal discurrir de los acontecimientos, devaluando el momento presente a cambio de la promesa de un goce futuro. Se diría que con la generalización de la fotografía digital la transacción es todavía más aterradora. La vida se interrumpe para obtener el goce inmediato y efímero de su propia representación. Nada fluye, todo se convierte en una sucesión de potenciales momentos para ser fotografiados. Esto se hace especialmente violento cuando el objeto de la fotografía es otra persona, porque el intercambio es injusto. Pero si aceptamos que toda fotografía es una producción de la cultura y no puede por tanto abstraerse del contexto en el que tuvo lugar ni el contexto en el que se exhibe, debería aceptarse que el acto de fotografiar en realidad también es un acto de afirmación vital que puede dotar de contenido al instante. En el caso del retrato, especialmente cuando el sujeto mira directamente al objetivo (y por tanto al receptor de la imagen) puede entenderse como un acuerdo tácito de aceptación de los términos de un contrato.

#### ▪ **Momento**

El momento del disparo se impone como una de las características distinti-

vas de la fotografía. Serafin y Dollinger (2017) aluden al conocido momento decisivo de Cartier-Bresson, quien dijo que “la fotografía es, para mí, el impulso espontáneo de una atención visual perpetua, que atrapa el instante y su eternidad.” (Cartier-Bresson, 2016, p. 35). El concepto es doble. La primera parte es la más fácilmente comprensible porque remite a la selección del momento del disparo. La segunda, lo decisivo, tiene que ver con la construcción de una narrativa. Lo importante es que la fotografía cuente una historia y la mejor manera de hacerlo es precisamente en el momento en que la composición alcanza un equilibrio dinámico. Esa armonía se perdería un instante antes o un instante después. Por lo tanto, cuando se da por válido el instante decisivo como concepto fundamental de la fotografía (lo puede ser para buena parte de la fotografía de calle o del fotoperiodismo), cabe esperar que la creatividad esté condicionada por la capacidad para observar, valorar las oportunidades del espacio (la composición) y escoger el mejor punto de vista y el mejor momento de activación del obturador. La reacción instantánea de estos fotógrafos hace pensar con demasiada frecuencia en un acto instintivo, pero la facilidad para producir imágenes significativas tiene mucho que ver con el entrenamiento, el conocimiento y la memoria (la experiencia visual acumulada).

Por otra parte no toda la fotografía documental tiene que ver con el instante decisivo. Robert Frank y William Klein fundaron una nueva manera de mirar que prestaba atención al momento intersticial (the indecisive moment). Sus fotografías son gestuales, espontáneas,

cercanas al concepto de flujo de la conciencia de Virginia Woolf y James Joyce o a una improvisación jazzística (Badger, 2004). También existe toda la fotografía contemporánea heredera de la fotografía directa y objetiva de August Sander o Paul Strand, en la que no se trata de salvar un instante decisivo, sino de registrar una época o una vida. La narrativa surge de una idea ampliada del momento.

Entonces, ¿cómo se puede valorar la creatividad en fotografía respecto al tiempo o el espacio? En función del programa artístico y los valores de cada autor, que pueden estar fundamentados total o parcialmente en los códigos dominantes del género fotográfico en el que se circunscribe la obra.

Las fotografías en blanco y negro que forman parte del fotoensayo *Harlem is Nowhere* que Gordon Parks realizó en colaboración con Ralph Ellison y las posteriores fotografías, *Invisible Man, Harlem, New York, 1952* y *The Invisible Man Retreat, Harlem, New York, 1952*, ilustran y documentan la novela *Invisible Man* (1952) del propio Ellison. Sus imágenes en blanco y negro de la comunidad afroamericana de Harlem integran la función documental, el simbolismo y la estética de los trabajos humanistas que Parks llevaba años publicando en revistas como *Life* o *The magazine of the Year*. Se trataba de denunciar los efectos invisibilizadores de la política de segregación y construir una identidad visual afroamericana (desde dentro de la tradición, no desde el paternalismo de los fotógrafos blancos).

Medio siglo después, en el año 2000, Jeff Wall presentó la fotografía *After "Invisible Man" by Ralph Ellison, the Prologue* empleando códigos identificables con el arte contemporáneo: fotografía de puesta en escena, película de gran formato en color y expuesta en una gran caja de luz de aluminio (174 x 205,8 cm.). Ambos son procesos discursivos muy diferentes, aún partiendo de la misma idea generativa, y conviene valorarlos en función de los contextos en que fueron creados.

#### ▪ Realidad

Otra característica diferencial del medio fotográfico es su relación con la realidad. Serafin y Dollinger (2007) se preguntan sobre las posibilidades de creación en un medio que reproduce la realidad mediante huellas o trazos.

Como ya se ha referido anteriormente (y se insiste más adelante) esta parece ser un tema que se inicia en los albores de la fotografía y que se ha avivado en la era digital (en forma de posfotografía).

Para evitar la reiteración, en esta ocasión cabe simplemente recordar que el contacto entre lo real y su representación está mediado no sólo por el dispositivo mecánico (con multitud de ajustes posibles) sino también por la mirada inevitablemente subjetiva del autor. La fotografía es la realidad, pero lo es de tal manera que cuando se superpone sobre la realidad de la que procede, no encaja. El grado de transparencia, como sucede en las capas de un editor gráfico, la escala, la bidimensionalidad, el cromatismo, la

materia... bloquean parcial e imperfectamente el referente del que parte.

La fotografía ofrece inagotables vías de creación porque precisamente lo que hace es ampliar el catálogo de objetos que constituyen la realidad.

#### ▪ **Tecnología**

Desde el daguerrotipo o el calotipo hasta la actualidad el dispositivo ha evolucionado hacia formas de simplificación del proceso. Las cámaras con que están equipados los teléfonos móviles permiten la realización del sueño del fotógrafo amateur (y por eso mismo la pesadilla de muchos fotógrafos profesionales), apuntar, disparar, visualizar y compartir sin necesidad de formación y sin necesidad de leer ningún manual de uso mal traducido del japonés.

Para talleres como Walkscapes, en el que se trata de entrenar la mirada y desarrollar un proyecto fotográfico, vale lo que decía Bresson (2003): "La técnica es importante sólo en la medida en que uno la maneja para comunicar lo que ve. Debemos crear y adaptar una técnica propia, pero con la intención de hacer efectiva nuestra visión en la película" (p. 232).

Si lo que se quiere contar se puede hacer con la cámara de un teléfono móvil en modo auto, no tiene sentido emplear otros medios. El factor tecnológico puede llegar a desviar la atención de lo que es realmente importante, el objetivo artístico.

Además los límites tienen potencial creativo. En cuanto se identifica un

límite, la mente creativa busca cómo saltárselo o cómo incorporarlo al propio proceso. Recuerdo como, aún siendo estudiante, uno de los encargos más motivadores del taller de fotografía creativa de Mariano Zuzunaga, consistía en hacer un autorretrato en un fotomatón. No deja de ser curioso que un dispositivo tan rígido, pensado para que el sujeto tome asiento, introduzca las monedas y espere el fogonazo del flash, tenga como finalidad la obtención de imágenes para el carnet de *identidad*. Pero el fotomatón se convirtió en un catalizador de la creatividad de tal modo que en la sesión crítica aparecieron fotografías en las que se habían modificado los fondos o la iluminación (intensidad y color), se empleaban espejos para modificar el punto de vista, se colocaban máscaras, fotografías, textos...

#### ▪ **Inmediatez**

En relación con lo anterior, la fotografía suele identificarse con lo inmediato. La reacción rápida del fotógrafo, que espontáneamente responde a un estímulo sensorial apretando el obturador y obteniendo como recompensa una buena imagen, es identificable con la fase de iluminación de Wallas (1926). Sin embargo es un error ignorar el papel de las otras fases.

Ha de tenerse en cuenta que lo que diferencia a los grandes fotógrafos es la capacidad de previsualización y la rapidez de reacción (en los casos en los que esto sea necesario), pero también la preparación (tanto específica para un proyecto como la que tiene lugar a lo largo de la vida) y la edi-



ción posterior. Mencionan Serafin y Dollinger (2017) a Holleley (2009) quien describe la fotografía como un proceso de selección progresiva: empezando por la decisión sobre el encuadre y el momento del disparo, siguiendo con la elección de imágenes finales y finalizando con su edición. Todo el proceso tiene por objetivo la creación de significado.

#### ▪ **Meta-creatividad**

Finalmente se considera que el factor tecnológico añade una presión creativa extra a los fotógrafos y por eso mismo cobra importancia el concepto de meta-creatividad, esto es, la búsqueda creativa de la inspiración. Y ahí entra en juego la cultura, entendida como en Jovchelovitch (2007), un espacio intermedio situado entre las inmediatas relaciones sociales (familia, amistades, colegas) y las normas generales impuestas por la organización social (gobiernos y otras instituciones). Ese espacio es fuente de recursos materiales y simbólicos. Los creadores hacen uso de símbolos que pertenecen a su cultura y, a la vez, sus productos son evaluados desde parámetros establecidos en ella a lo largo de tiempo.

### **Fotografía contemporánea**

La fotografía contemporánea ofrece un espectro de fuentes de inspiración muy amplio que permite romper con prejuicios muy asentados sobre el medio. Esta variedad de enfoques amplía las posibilidades expresivas para los neófitos.

Aunque los referentes extrafotográficos son necesarios para enriquecer la mirada, la fotografía es la fuente natural de meta-creatividad.

El profesor T.J. Demons (2006) dibuja un mapa sobre las distintas formas en que la fotografía contemporánea reflexiona sobre los retos del s.XXI. Se trata de un enfoque basado en los compromisos éticos respecto a los conflictos sociales y políticos que configuran la realidad presente. No son compartimentos estancos ni definitivos, sino un intento de resaltar las líneas de creación artística más relevantes en la fotografía contemporánea.

#### ▪ **La fotografía más allá de la fotografía**

Es la fotografía llevada a sus límites, o incluso más allá. La hibridación con el videoarte, el formato de instalación, pero sobre todo las prácticas apropiacionistas y la manipulación digital promueve el debate sobre estos autores. ¿Están adentrándose en un arte conceptualmente nuevo o bien están extendiendo el área de actuación de la fotografía? Son los sucesores de la fotografía posmoderna (Cindy Sherman, Barbara Kruger, Victor Burgin, Richard Prince) que obtiene significados derivados de la transformación del signo inicial (lo cual no solo no los invalida como documentos sociales, sino que pueden ser incluso más poderosos que la fotografía tradicional).

Artistas: Devid Claerbout, Sean Snyder, Rachel Harrison, Gregory Crewson.



### ▪ Reinventando la fotografía documental

El peligro de aniquilación de lo real que supuso la masiva presencia de la televisión con su maquinaria de transformación del mundo en un mero espectáculo, y la más reciente invasión de la digitalización, la virtualidad y la conectividad, no han conseguido erradicar el interés por la fotografía documental.

La nueva fotografía documental actúa con la conciencia de que la realidad es alcanzable a través de unas prácticas determinadas, que la condiciona y transforma. En un mundo fragmentado por la invasión de imágenes, paradójicamente se evoluciona hacia una estandarización de tales representaciones. Por eso mismo los fotógrafos documentales hacen aflorar lo identitario allí en donde las diferencias están invisibilizadas o infrarrepresentadas.

Artistas: Liu Zheng, Simryn Gill.

### ▪ Fotografía en la globalización

Estos autores abordan la globalización como un proceso de estandarización y de colonización.

Para ello fotografían los paisajes postindustriales decadentes y sus artefactos (contenedores, postes de electricidad, totems publicitarios, naves industriales...). Son los herederos artísticos de Bernd y Hilla Becher.

También hay una corriente que presta atención a las minorías étnicas o sociales y las tensiones que sufren. Es el caso de Andrea Robbins y Max Becher en relación con los indios america-

nos o Zwelethu Mthethwa y los movimientos migratorios (que él mismo experimentó).

Otros como Ahlam Shibli (Palestina) o Goldblatt (Sudáfrica) plantean cuestiones de orden político-social.

Artistas: Frank Breuer, Andreas Gursky, Hans Eijkelboom, Andrea Robbins, Max Becher, Zwelethu Mthethwa, Ahlam Shibli, David Goldblatt.

### ▪ Expandiendo archivos

Siguen el camino abierto por el "realismo crítico" propuesto por Allan Sekula en las lecciones de geografía: *Sketch for a Geography Lesson* (1984), *Geography Lesson: Canadian Notes* (1995a) y *Fish Story* (1995b). En *Fish Story*, la celebrada culminación de la trilogía, se recoge el fruto de la investigación de seis años sobre los efectos globalizadores del creciente transporte marítimo de mercancías. La conjunción de textos descriptivos y críticos e imágenes, entrelaza dos estructuras: un documental que lee el espacio marítimo contemporáneo y una alegoría artístico-histórica del mar como objeto de representación (Sekula, 1997).

También hay ecos de los espacios del anonimato, los *no lugares*, que Augé (1992) describió como "un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico" (p. 83). El no lugar es producto de "los gestos del comercio "de oficio mudo", un mundo así prometido a la individualidad solitaria, a lo provisional y a lo efímero, al pasaje" (p. 84). Como en la obra

**The eye should learn to listen  
before it looks**  
**Robert Frank**

de Sekula, se coloca la lupa sobre las vías y los medios de transporte, los hilos que mueven la globalización y condenan al individuo a una vida alieneada, creando "una comunicación extraña que a menudo no pone en contacto al individuo más que con otra imagen de sí mismo" (Augé, 1992, p. 85). Probablemente se cree una identidad nueva, pero a costa de desvincularse de una herencia cultural agonizante.

Estos artistas buscan reconectar las comunidades con su pasado, del que en muchas ocasiones forman parte. Se entremezcla el plano político con el biográfico, algo que se refleja en el uso de medios híbridos: anuncios publicitarios, imágenes de guerra, fotografías costumbristas de comunidades tradicionales, etc. Una confrontación, explorada por Martha Rosler o Hanna Höch con anterioridad, que señala las dimensiones del conflicto.

Artistas: Yto Barrada, Luchezar Boyadjiev, Fatimah Tuggar, Nils Norman

▪ **Fotografía entre la realidad y la ficción**

La frontera entre realidad y ficción es el campo de trabajo para artistas multidisciplinares que emplean la fotografía, el vídeo, la performance y las instalaciones. Son trabajos que se podrían definir como falsos documentales porque ensamblan elementos de ficción en instrumentos de representación que culturalmente se asocian con la transmisión de información veraz. Esta deconstrucción y revisión del archivo (de la historia visual) revela la

dificultad para aprehender la realidad y la facilidad con la que la ideología se oculta en los puntos ciegos de los formatos.

Artistas: The Atlas Group/Walid Raad, Zoe Leonard, An-My Lê.

#### ▪ **Lo performativo**

El giro performativo de algunos artistas les lleva a emplear su propio cuerpo o el de otros como representación de diversas identidades. El discurso transgresor visibiliza las identidades minorizadas o excluidas. Es habitual reconocer en estos trabajos la presencia de una reivindicación de la diversidad de género, sexual o cultural. Es un juego de máscaras y artificios escapistas que aluden a los estereotipos que dominan el lenguaje, para cuestionarlos. Inevitable la referencia al trabajo seminal de Cindy Sherman, *Untitled Film Stills* de finales de los años 70 (recopilado en Sherman, 2003).

Artistas: Catherine Opie, Collier Schorr, Nikki S. Lee, Anna Gaskell

Cotton (2004), por su parte, identifica hasta siete corrientes contemporáneas:

#### ▪ **¿Es esto arte?**

Fotografía que registra las performances conceptuales. Tiene su origen en los años 60 y 70. Trasciende el documento para acabar formando parte de la obra conceptual.

Artistas: Zhang Huan, Sophie Calle, Oleg Kulik, Jeanne Dunning, Melanie

Manchot, Erwing Wurm, Gillian Wearing, George Rousse.

#### ▪ **Érase una vez**

Fotografías *tableau* (*mise-en-scène*) en las que la narrativa se construye en una sola imagen.

Artistas: Jeff Wall, Phillip-Lorca diCorcia, Teresa Hubbard y Alexander Birchier, Gregory Crewdson, Izima Kaoru, James Casebere, Rut Bless Luxemburg, Desiree Dolron, Anne Hardy, Christopher Stewart.

#### ▪ **Impávido**

Un tipo de imagen en la que se borra todo rastro de dramatismo. Tanto el contenido como la forma tratan de ser lo más asépticas posibles (iluminaciones planas, poses hieráticas, fondos neutros, formatos grandes).

Artistas: Celine van Balen, Andreas Gursky, Walter Niedermayr, Bridget Smith, Matthias Hoch, Candida Höfer, Thomas Struth, Hiroshi Sugimoto, Thomas Ruff, Rineke Dijkstra.

#### ▪ **Algo y nada**

Fotografía de lo insignificante, de aquello que pasa desapercibido (un contenedor de basura, una habitación abandonada, una pila de platos sucios, una mancha en un muro...). Esta corriente explota la capacidad de la fotografía para rescatar del olvido y la anomia aquello que se registra.

Artistas: Gabriel Orozco, Félix González-Torres, Nigel Shafran, Jean-Marc Bustamante, Win Wenders, Wolfgang Tillmans, James Welling, Laura Letinsky.

### ▪ **La vida íntima**

La fotografía como diario personal. Incluye la reinterpretación de la fotografía doméstica (el álbum familiar) y más recientemente las redes sociales (como modo de acumular y compartir los acontecimientos memorables).

Artistas: Nan Goldin, Nobuyoshi Araki, Larry Clark, Juergen Teller, Corinne Day, Richard Billingham, Nick Waplington, Anna Fox, Alessandra Sanguinetti, Tina Barney, Elina Brotherus.

### ▪ **Momentos históricos**

Estos autores, que suelen tener una formación fotoperiodística, ponen en evidencia las consecuencias de los desastres sociales y políticos. Esta fotografía de base documental y motivación reivindicativa humanista ha encontrado en las galerías de arte un modo de difusión que ya no está disponible en los medios de comunicación tradicionales.

Artistas: Allan Sekula, Paul Graham, Martin Parr, Boris Mikhailov, Sophie Ristelhueber, Zarina Bhimji, Ori Gersht, Simon Norfolk, Zwekethu Mthethwa, Trine Søndergaard.

### ▪ **Revividos y rehechos**

Se trata de reinterpretaciones de fotografías canónicas o bien de estrategias de apropiación de géneros fácilmente reconocibles (fotografía publicitaria o de moda, fotogramas de películas o imágenes de vigilancia o del mundo científico). De este modo afloran en el discurso muchas de las tensiones que a menudo pasan desapercibidas (qué vemos, cómo

lo vemos y cómo estas imágenes configuran nuestras emociones y pensamientos).

Artistas: Vik Muniz, Cindy Sherman, Yasumasa Morimura, Trish Morrissey, Gillian Wearing, Jemima Stehli, Joan Fontcuberta, Tracey Moffatt, John Divola, Richard Prince, Nadir Nadirov y Susan Meiselas, Tacita Dean.

La exposición *Cuatro direcciones. Fotografía contemporánea española. 1970-1990* en el Museo Nacional de Arte Reina Sofía comisariada por Manuel Santos (1991) identificaba conceptual y estéticamente cuatro direcciones:

### ▪ **Reflexión y concepto**

Dominado por las ideas conceptuales en la tradición estética surrealista.

Artistas: Manuel Vilariño, Carlos Cánovas, Jacinto Esteban, Ferrán Freixa, Manolo Laguillo, Chema Madoz, Rafael Navarro, Humberto Rivas.

### ▪ **Sueño y sugerencia**

Fotografía intimista, introspectiva y emotiva.

Artistas: Javier Valhonrat, Toni Catany, Manel Esclusa, Joan Fontcuberta, Ciuco Gutiérrez, José Miguel Oriola, Ouka Lele, Pablo Pérez Mínguez, Jorge Rueda, Alberto Schommer, Manel Serra.

### ▪ **Tradición documental**

En la tradición del fotoperiodismo y a la fotografía documental con preocupación social.

Artistas: Manuel Sendón, Ricard Terré, Vari Caramés, Koldo Chamorro, Clemente Bernad, Gabriel Cualladó, Alberto García Alix, Cristina García Rodero, Hernando Herráez, Xurxo Lobato, Ramón Masats, Carlos Pérez Siquier, Miguel Trillo.

#### ▪ **Proceso al medio**

Protagonizado por artistas experimentales que tratan de ampliar las posibilidades del medio y el lenguaje fotográfico.

Artistas: Pere Formiguera, Antonio Ávila, Pedro Avellaned, Antonio Bueno, Tomy Ceballos, Luis Contreras, Eduardo Cortils, Ramón David, Concha Elorza, Roberto Mota, Ceferino López, Mabel Palacín, Marc Viaplana, Íñigo Royo, América Sánchez, Miguel A. Yáñez-Polo.

Desde entonces han aparecido nuevos fotógrafos, como los que presenta la serie microdocumental, *Generación espontánea* (RTVE y Dadá Films & Entertainment, 2018) Cristina de Middel, Laia Abril, Nicanor García, Óscar Monzón, Ricardo Cases o Santi Palacios. Se podrían nombrar otros muchos como, Soledad Córdoba, Paco Gómez, Carmela García, Bleda y Rosa, Jon Cazenave, Bego Antón o Juanan Requena.

La exposición en la sala Canal Isabel II, *Un cierto panorama*, comisariada por Jesús Micó dentro del programa PhotoEspaña 2017, seleccionó entre cincuenta y cuatro artistas a los gallegos David Barreiro, Amador Lorenzo, Jesús Madriñán, Israel Cubillo y

María Moldes (nacidos todos ellos entre 1973 y 1984).

Todas las clasificaciones, ya se fundamenten en distinciones formales o conceptuales, son arbitrarias y las recogidas en este texto son sólo algunas de las posibles. Asimismo, los artistas mencionados son la punta del iceberg de la cantidad creciente de autores que escogen la fotografía como medio de expresión.

El proceso creativo en la fotografía contemporánea tiene más que ver con la investigación, la experimentación y el compromiso social que con las habilidades técnicas, psicomotoras o serendípicas tan valoradas en la fotografía modernista (precisamente coinciden con descriptores del constructo de creatividad). Desde la perspectiva contemporánea, medir la creatividad o descubrir el talento artístico no tiene sentido.

Lo más importante es que cada una de las propuestas es una contribución al conocimiento y una fuente de inspiración inagotable para el análisis y la creación de propuestas de educación artística.

### **Creatividad en Walkscapes**

Teniendo todo esto en cuenta y a efectos de conectar el taller Walkscapes con la teoría, es conveniente analizar algunos de los elementos, que en la práctica artográfica llevada a cabo, se han revelado especialmente importantes. Esta reflexión fue presentada en el XIV Congreso Internacional Galego-

Português de Psicopedagogia y publicada posteriormente en la Revista de estudios e investigación en psicología y educación (Calviño (2017).

Uno de los modelos de etapas más recurrentes es el de Wallas (1926), quien identifica las siguientes fases: preparación, incubación, iluminación (insight), verificación y recursividad.

### ▪ Preparación

La etapa de preparación incluye identificación y definición del problema y la recogida de información (observación y referentes significativos) y se relaciona con el concepto de ideación del proyecto. Aunque para iniciar la aventura del proyecto personal es deseable una predisposición para abordar lo desconocido, no siempre se logra desde el primer día. El grado de motivación intrínseca oscila entre el muy escaso interés y el entusiasmo. Crear las condiciones necesarias para despertar la curiosidad, por mínima que sea es un factor clave en esta fase.

La preparación se entiende en un sentido amplio. Es necesario superar los bloqueos que tienen origen en prejuicios respecto de las capacidades creativas relacionadas con la fotografía. La imagen estereotipada del fotógrafo con una capacidad innata para ver lo que nadie más puede ver actúa efectivamente como un obstáculo psicológico.

También es importante desmitificar el conocimiento técnico y huir del aprendizaje instruccional. La confusión entre una práctica que genera imágenes ajustadas a un patrón es-

tandarizado (asumido acríticamente, hasta el punto de ser tomado como un credo) y la calidad de un trabajo, en términos de relevancia y profundidad, es incompatible con una didáctica contemporánea del arte.

En el taller Walkscapes el aspecto técnico se reduce a la mínima expresión. Una de las ventajas de la fotografía como medio de iniciación a la expresión artística es que los automatismos de las cámaras actuales (ya sean compactas, réflex o las cámaras de teléfonos móviles) permiten la visualización de las imágenes inmediatamente después de su producción permitiendo que el operador se centre en dos de los aspectos más determinantes en la construcción de una imagen: el encuadre y el momento del disparo.

La desaparición del tiempo de espera característico del proceso analógico (con frecuencia pasaban varios días desde el disparo hasta la visualización de la hoja de contactos) y del coste de consumibles (película, químicos, papel) ha cambiado de facto la práctica fotográfica. Actualmente el proceso de previsualización ha sido sustituido en gran medida por el de revisión. No es tan importante crear una imagen mental anticipada de la fotografía porque puede ser comprobada al momento (los actuales visores *live view* anticipan en tiempo real –curioso concepto– el resultado final, tanto en términos de exposición como de temperatura de color o profundidad de campo). El método de “prueba y error” invita a un aprendizaje rápido pero también desencadena una sobreproducción de imágenes (que-

dando muchas de ellas perdidas en los archivos *gygantescos* de los discos duros y las nubes digitales).

El dominio de las habilidades técnicas no es un fin en sí mismo sino un instrumento para adentrarse en el territorio de la imaginación. Es “lo otro” lo que merece nuestra especial atención: lo desconocido y lo escurridizo, el tiempo, el espacio y la luz. Son los monólogos interiores de Mrs. Dalloway o de Leopoldo Bloom. Es una lenta secuencia en *Nostalghia* de Tarkovsky o la atmósfera extática de *A Love Supreme* de Coltrane. Es la extrañeza de atravesar una obra de Eva Lootz en el CGAC. Es, definitivamente, el escalofrío ante la mirada frontal en un retrato de Diane Arbus o los hipnóticos horizontes infinitos de los mares de Hiroshi Sugimoto. Es la construcción ideológica del género en Cindy Sherman o la amalgama de afectos y violencias cotidianas en los diarios de Nan Goldin. Es el misterio que se esconde más allá de la certeza y la materialidad del dispositivo fotográfico, el enigma que excita la curiosidad inagotable del artista.

En el vasto terreno de la imaginación es bueno contar con guías útiles y con mucho tiempo para experimentar. La creatividad ha de alimentarse de referentes que cumplan unos requisitos: que sean sorprendentes y provocadores, que hayan superado el filtro del tiempo y la crítica (formada e informada) y que sean desconocidos por los jóvenes (la primera mirada rara vez se olvida). Es el conocimiento entendido como el sedimento limoso conformado por los residuos de nuestra expe-

riencia y el descubrimiento y la apropiación de lo ajeno.

La habilidad más importante para el artista es la observación entendida como un acto creativo. La capacidad de observar el mundo sensible se agudiza una vez estimulados los sentidos con referentes desconcertantes. Así se realiza la desautomatización de la mirada que proponía el formalista ruso Shklovski (1917, pp. 60):

La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento (...). El acto de percepción es en arte un fin en sí y debe ser prolongado. El arte es un medio de experimentar el devenir del objeto: lo que ya está “realizado” no interesa para el arte.

Se trata de entrenar el extrañamiento para evitar que el hábito acabe haciendo desaparecer lo que tenemos delante. La observación como un acto intencional que busca un fragmento que no encaja con la expectativa. La mirada lentificada que dilata cada instante.

#### ▪ Incubación

La ciudad como “líquido amniótico donde se forman de un modo espontáneo los espacios otros, un archipiélago urbano por el que navegar caminando a la deriva” (Careri, 2002 p. 21) equivale a la divagación de la mente durante la etapa de incubación en la que están involucradas conexiones inconscientes. Esta metáfora se ve reforzada por la práctica de paseos por Santiago de Compostela en los que la



ruta es aleatoria y los “hallazgos visuales” son frecuentes. Los retos que presenta el mundo visual (la ciudad) para ser mapeado obtienen diferentes respuestas en función de las rutas que el azar disponga. Estas derivas están envueltas de un espíritu lúdico que es necesario para que estados mentales relacionados con la incubación se manifiesten (en Runco, 2007, p. 20):

- trabajo consciente intermitente,
- recuperación de la fatiga ocasionada por el trabajo consciente,
- desaparición de bloqueos mentales,
- más “espacio” para la conexiones remotas
- una mayor facilidad para reconocer casualidades y serendipias.

A la vuelta de una esquina habrá un personaje, una situación, una textura, un efecto de luces/sombras, un color, un olor o un sonido, relacionable con la obra de un fotógrafo, un novelista, un músico o un matemático. Tal vez sí, tal vez no. Pero la mente ha creado ya la expectativa de que esto pueda suceder, ahora o más adelante.

#### ▪ Insight

Y cuando sucede, la bombilla se enciende (insight), dando lugar a la consolidación de una coordenada relevante, un punto en el mapa que merece ser destacado. Ese momento, que puede ser experimentado de manera intensa, breve y muy satisfactoria, en realidad ha sido posible gracias a un proceso de maduración lento. Es

el *punctum* (el agujonazo) que llega inesperadamente tras el largo y lento *studium*. En un fotógrafo de calle es el instante en que reconoce su proyecto visual en el encuadre y activa el obturador en una respuesta casi propioceptiva. En el fotógrafo conceptual es el instante en que encuentra la llave que libera el detonador del discurso.

La celebración del descubrimiento requiere la colocación de un monumento (un menhir, una escultura, una fotografía o un poema) y de esa manera empezar a modificar el paisaje y construir una narración que da sentido al viaje. El mapa organiza el caos del mundo. Y habrá al menos un mapa por cada individuo, perturbando y transformado la realidad misma. Es una realidad aumentada por la creación.

Las fotografías cambian el paisaje: añaden interés a un espacio y a un instante. Así nace lo narrativo, la historia y sus personajes. Es el teatro y sus analogías enriqueciendo con matices el territorio. Lo dice Sebald (2008):

“un poco de agua se convierte en un lago, un soplo de viento en una tormenta, un puñado de polvo en un desierto, un pequeño grano de azufre en la sangre en un fuego volcánico. ¿Qué clase de teatro es este en que somos escritores, actores, tramoyistas, escenógrafos y público, todo en uno. En la travesía de los espacios oníricos ¿hace falta más o menos entendimiento del que uno se lleva a la cama?” (p. 94).



### ▪ **Verificación**

En la última etapa, la verificación, el individuo comprueba, juega y retoca el resultado. En Walkscapes ese momento es el de la edición del trabajo: decidir qué imágenes se seleccionan y cómo se muestran. Esto está relacionado con un término clave en fotografía: la exposición. La exposición es el efecto que produce la luz, después de atravesar la cámara oscura, en el material fotosensible. Es una marca proporcional a la intensidad de la luz y el tiempo que ésta actúa. Es una huella luminosa que marca un antes y un después del instante en que se produce (Dubois, 1986, p.49). Pero también es la exposición del trabajo en un espacio concreto con todos los códigos asociados. Y es, más que ninguna otra cosa, exposición en el sentido de mostrarse uno mismo ante los demás. Una revelación que es siempre parcial ya que tiene tanto de exhibición como de inhibición. Desnudo, máscara, disfraz.

### ▪ **Recursividad**

Actualmente se suele añadir la recursividad como una fase que permite al individuo volver a etapas anteriores del proceso y repensarlo. Esto es una actividad cíclica y no tiene que ser necesariamente lineal (Runco, 2007). En Walkscapes está presente todo el tiempo y suele desencadenarla el diálogo permanente sobre los avances, los errores y las dudas planteados. Se trata de reflexionar sobre el proceso, de enriquecerlo, estilizarlo, en definitiva, de acortar la distancia entre lo que se quiere mostrar y lo que realmente se enseña al público.



Taller QvO  
Fotografiando la ensenada del Orzán.

# Antecedentes



Aunque ya tenía experiencia en la enseñanza de la fotografía, vídeo y diseño gráfico para adultos, no es hasta que vuelvo a la Universidad de Santiago de Compostela para realizar el Máster en Profesorado de Educación Secundaria Obligatoria y Bachillerato, Formación Profesional y Enseñanza de Idiomas, que empiezo a diseñar talleres para niños, niñas y adolescentes.

Dos experiencias fueron fundamentales en aquel momento: el taller de autorretrato con adolescentes de ASAC (Asociación de Altas Capacidades de Galicia) y la sección de fotografía del proyecto QvO que forma parte del

Programa Municipal de Educación en Atención a la Diversidad de A Coruña.

## **Proyecto QvO**

QvO (*cubo*) es una propuesta de la Unidad de Atención Educativa en Altas Capacidades de la Universidad de Santiago de Compostela. Este proyecto orientado a niños con altas capacidades intelectuales trata de estimular tanto el desarrollo de la inteligencia cognitiva como de la inteligencia emocional. La investigación sobre el proyecto ha dado lugar a las publicaciones *El resultado del proyecto QvO: Metamorfosis 5* (Pomar, Calviño,

Irimia, 2014); *Los programas de enriquecimiento: desarrollo integral de las altas capacidades* (Pomar, Calviño, Irimia, 2014); *El sonido de la inteligencia* (Irimia, Calviño y Pomar, 2014); *A experiencia QvO 1.0* (Calviño, 2016).

El punto de partida es un cubo en donde sus seis caras abren las puertas a experiencias de naturaleza diversa que remiten a las inteligencias múltiples de Gardner: Ciencia, Espacio, Expresión, Sonido, Lenguaje e Imagen. Consecuentemente la filosofía del proyecto es multidisciplinar y desarrolla una idea flexible de la educación en la que los recorridos y los resultados son imprevisibles.

Son dos los pilares sobre los que se construye QvO:

- La creatividad nace de la interacción de mundos diversos, en los que ciencia y arte conviven y se retroalimentan.
- El contacto entre individuos con personalidades y estilos de aprendizaje diferentes aumenta las probabilidades de un pensamiento cooperativo e innovador.

Así lo reconoció en su momento la Comisión de las Comunidades Europeas (2008) cuando en el documento de la propuesta del año 2009 como año Europeo de la Creatividad y la Innovación, identificaba la creatividad como un elemento imprescindible de la innovación y la relacionaba con ámbitos y contextos humanos diversos (artísticos, científicos o socioempresariales), a la vez que advertía de la necesidad de establecer

puentes entre estos mundos tradicionalmente aislados.

La naturaleza abierta y flexible del proyecto hace que las decisiones creativas modifiquen frecuentemente el rumbo de tal manera que el resultado final es una sorpresa. Entendiendo el proyecto QvO como un ser vivo, cada día crece, madura y va adaptándose a las necesidades, oportunidades y dificultades que salen al paso.

La primera versión se desarrolló desde octubre de 2012 hasta junio de 2013 coincidiendo con el período escolar. En la actualidad el proyecto sigue activo dentro del programa municipal de atención a la diversidad, aunque con un formato y en una localización diferente.

Los tres primeros años ejemplifican la naturaleza del enfoque educativo. En la primera edición se decidió elaborar un proyecto cinematográfico que permitía encajar las distintas caras del cubo integrando todas las fases del proyecto: idea, guion, storyboard, localizaciones, plan de producción, diseño de arte (vestuario, atrezzo, escenografía, maquillaje, peluquería), grabación (script, dirección, trabajo actoral, sonido directo, foto fija), premontaje (retoque vídeo, foley, banda sonora), montaje final (masterización de audio, efectos visuales), autoría DVD, diseño de cartería, carátulas. Todas las áreas de conocimiento fueron necesarias para obtener un producto final completo, el inquietante cortometraje sobre el bullying, *Metamorfosis 5*.

La segunda versión consistió en el montaje musical de una adaptación de *Romeo y Julieta*, contextualizada en A Coruña. La trama de la obra narraba el enfrentamiento de dos pandillas de los barrios de A Sagrada Familia y Montealto. A todos los elementos de la experiencia cinematográfica se le añadió en este caso la representación de la obra en directo, frente al público.

La tercera edición, en la que participé también como director técnico, consistió en el diseño de un museo científico.

En este caso las áreas del proyecto se modificaron para dar cobertura a las necesidades especiales de la propuesta. El organigrama quedó definido de la siguiente manera:

- Narrativa, Cronopios y Famas
- Arquitectura animal, tecnología, ecología y arte
- Anatomía y Etología animal, el ornitorrinco realidad o fantasía
- Arte y Ciencia, explorando los límites
- Sonido, mundo sonoro
- Documentación, ediciones QvO.

El punto de partida fue el falso hallazgo de unos restos fósiles. El desconocido y sorprendente *lagarto romperrocas* fue descubierto casualmente por los alumnos del QvO durante una exploración en la playa de O Matadoiro. Los restos llegaron a A Coruña probablemente tras haber sido transportados desde las termas de Vilalba, primero mediante afluentes hasta las Fragas do Eume, llegando a la ría de

Betanzos, y alcanzando finalmente la playa. La ficción fue creciendo a medida que los jóvenes artistas-científicos investigaban. Con ayuda de los biólogos colaboradores, idearon las características anatómicas, la etología, el hábitat, causas de la extinción, etc.

La exposición se instaló temporalmente en uno de los espacios de La Domus, el museo científico interactivo dedicado al ser humano.

Las características específicas del área de imagen del proyecto QvO pueden resumirse en los siguientes puntos:

#### ▪ **El objetivo general**

Integrar una actividad de creación fotográfica en un proyecto de enriquecimiento extracurricular para niños de altas capacidades intelectuales.

#### ▪ **Objetivos concretos**

(Tomando el modelo de Garaigordobil (2007) sobre programas de juego).

Objetivos en relación con la inteligencia emocional:

- Identificar y expresar las emociones a través de la imagen fotográfica.
- Mejorar el autoconcepto y autoestima gracias al placer de crear y el sentimiento de logro.

Objetivos en relación con factores intelectuales:

- Desarrollar la creatividad gráfica (fluidez en la producción de ideas, flexibilidad, originalidad, elaboración detallista, conectividad de elementos diversos, la fantasía partiendo de la realidad).

- Mejorar la atención.
- Desarrollar la capacidad de síntesis.
- Aplicar el pensamiento asociativo.
- Mejorar la capacidad de simbolización
- Emplear el razonamiento lógico y no verbal.

Objetivos en relación con el desarrollo psicomotriz:

- Mejora de la coordinación visomotora, percepción visual, organización perceptiva.

Objetivos en relación con factores de socialización:

- Mejorar las habilidades de comunicación verbal y no verbal (interpretar y expresar con palabras e imágenes).
- Mejorar las habilidades sociales (integración amistosa y sentimiento de grupo, positiva y constructiva)
- Aumentar las conductas sociales de facilitadoras de la socialización (liderazgo, sensibilidad, respeto-autocontrol).
- Disminuir las conductas perturbadoras de la socialización (agresividad, terquedad, apatía-retraimiento, ansiedad-timidez).
- Tener una conducta prosocial (cooperar, compartir)
- Aceptar normas sociales (desarrollo moral)

#### ▪ **Inteligencia emocional**

Es importante destacar que, para el proyecto QvO, tanto o más importante que aportar herramientas para estimulación de la creatividad de los niños de altas capacidades, es el

prestar atención al desarrollo de habilidades propias de la inteligencia emocional. En concreto y siguiendo el modelo de quince competencias y habilidades de Bar-On (2000), en esta actividad nos centramos la autorrealización, la empatía, las relaciones interpersonales, la resolución de problemas, la prueba de realidad, la adaptabilidad, el control de los impulsos y el optimismo.

#### ▪ **Localización**

Mención aparte merece el espacio en el que tienen lugar la mayoría de las actividades. La influencia del entorno en una actividad creativa es determinante (Jindal-Snape, et al., 2013). Las prácticas pedagógicas participativas se ven favorecidas por espacios que permiten la libertad de movimiento, que ofrecen disposiciones flexibles y que están rodeados de entornos exteriores atractivos.

Domus, museo cedido por el Concello de A Coruña, es un espacio singular. El centro está dedicado al ser humano y el edificio es obra del japonés Arata Isozaki, arquitecto galardonado con el Premio Pritzker en 2019 (Fig. 1 y 2). Cada metro cuadrado del edificio es inspirador y lo mismo puede decirse de los alrededores. En frente, el paseo marítimo y las playas de O Matadoiro, Orzán, Riaza y muy cerca el Aquarium Finisterrae, la Torre de Hércules, Museo de Belas Artes. Probablemente el proyecto QvO no podría ser igual en ninguna otra parte.

#### ▪ **Método**

La implementación de la fotografía en el proyecto se divide en cuatro fases.



- Fase 1

Entender la fotografía como medio expresivo-narrativo exponiendo a los niños a la obra de algunos autores especialmente significativos.

Algunos ejemplos:

Duane Michals y la secuencia fotográfica. Se analiza especialmente la brillante secuencia "Things are queer" (1973) en donde el juego (en el amplio sentido de la palabra) de escala recrea una historia circular. El papel del lector de imágenes reconstruyendo mentalmente la narrativa fragmentada es una buena metáfora en sí misma del sistema de percepción humano.

Hiroshi Sugimoto y el modo en que fotografía el paso del tiempo mediante el empleo de tiempos de exposición muy largos. Sus paisajes marinos minimalistas estimulan la contemplación y la meditación.

Chema Madoz y la metáfora visual. Una invitación a la inteligencia del espectador, al juego de los mensajes con diversas capas de significado. La metamorfosis del objeto cuando se modifican las condiciones de observación convencionales. Un canto al pensamiento lateral y la creatividad que surge de los encuentros inesperados.

Elliot Erwitt, Martin Parr y el modo de abordar lo cotidiano con sentido del humor, que es una de las armas más poderosas para captar el interés de los niños.

Robert Frank, William Klein, Daido Moriyama y el modo en que hacen



Fig. 1  
Domus, exterior.



Fig. 2  
Domus, sala interior  
empleada en el taller de arquitectura.



Fig. 3  
Maqueta habitación de Julieta

del ensayo fotográfico un documento vivo, intenso y crítico de la sociedad, un catálogo de la diversidad de emociones.

Lartigue, la mirada infantil incisiva y sin prejuicios, pura experimentación visual. El placer de fotografiar.

Pero si algo caracteriza el proyecto QvO es el espíritu mestizo de las propuestas y por eso mismo se visualizan trabajos de otros medios que tienen de alguna manera que ver con lo fotográfico:

Película "Smoke" (Newman, Kuroiwa, Weinstein, Iseki, 1995) dirigida por Wayne Wang y Paul Auster. La escena en que el estancero Auggie Wren (Harvey Keitel) muestra y explica su proyecto fotográfico a Paul Benjamin (William Hurt).

El cuento "La aventura de un fotógrafo" de Italo Calvino (1970) en el que

en pocas páginas un sólo personaje evoluciona su lenguaje fotográfico desde la curiosidad del aficionado hasta la obsesión enfermiza.

"Las Babas del diablo" cuento de Julio Cortázar aparecido en "Las armas secretas" (1959) y que inspiró la película "Blow-up" de Michelangelo Antonioni (Ponti y Rouve, 1966) en los que se reflexiona sobre la relación entre fotografía, realidad y verdad.

La Jetée (Dauman, 1962) película de Chris Marker película futurista realizada a partir de fotografía fija en blanco y negro.

#### • Fase 2

En una segunda fase se empieza a experimentar con la fotografía y se analizan las necesidades de imágenes. Valga como ejemplo que el QvO 2.0, el musical, presenta una escenografía cuyo elemento principal son fotografías proyectadas sobre pantallas.



Fig. 4  
Entrega  
de diplomas



Las imágenes tienen una función narrativa, contextualizando la escena, y una función estética, creando una atmósfera cálida y onírica mediante el juego de luz y la gama cromática (Fig. 31 a 35).

• Fase 3

Realización de imágenes definitivas una vez estudiadas las necesidades para el proyecto, tanto para su utilización final como para ayudar a visualizar espacios imaginarios. Este fue el caso de la representación de la habitación de Julieta. Ante la dificultad de encontrar una localización real se optó por experimentar con una maqueta. La construcción de la imagen incluía todos los aspectos que tiene en cuenta un artista para lograr el objetivo de generar determinadas sensaciones en el público: los objetos de la escena (teniendo en cuenta la escala, la forma, la textura y el color); la iluminación mediante linternas domésticas (dirección, tamaño, color); el punto de vista de la cámara (ángulo, inclinación, distancia, perspectiva); y la narrativa (descriptiva y estética) (Fig.3).

• Fase 4

La última fase, y no menos importante, consiste en la evaluación del proceso y de los resultados obtenidos por parte de los propios niños. No sólo se comprueba si las imágenes han servido para la función práctica dentro del proyecto, sino también si todo el proceso cumplió las expectativas de crecimiento creativo y emocional, porque, recordemos, este es el objetivo más importante. Es interesante destacar que todos ellos se muestran

sorprendidos de las posibilidades del medio fotográfico y algunos de ellos se han convertido en inseparables de su cámara de fotos.

▪ **Conclusiones**

- La fotografía es un medio muy apropiado para hacerse preguntas.
- Toda actividad creativa, ya sea científica, social o artística empieza por la observación.
- La selección y el aislamiento del encuadre fotográfico es una buena manera de aproximarse a las infinitas posibilidades de interpretación del mundo en el que vivimos inmersos.
- La fotografía además se muestra como un medio especialmente válido para expresar ideas y emociones que son difícilmente verbalizables, al permitir trabajar con distintos niveles del lenguaje simultáneamente, todo ello sin comprometer la aparente sencillez del dispositivo fotográfico.
- Quizá este medio sea el de más fácil acceso de entre los que se podrían utilizar en las artes visuales. Cualquier niño puede hacer una fotografía o, para ser más exactos y justos, cualquier niño puede crear una buena fotografía, es decir, una fotografía expresiva.
- Es una práctica que estimula la fluidez asociativa, la imaginación, la curiosidad, la fantasía, la resolución de problemas, la producción de metáforas y el desarrollo de la atención selectiva.



Fig. 5 | 6 | 7  
Fotografiando  
en exteriores









Fig. 8 19  
Localización y  
experimentación  
fotográfica con  
exposiciones  
largas y luz de  
linternas





Fig. 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16  
Preproducción de una de  
las imágenes para la obra  
Romeo y Julieta









Fig. 17 | 18 | 19 | 20 | 21  
Dibujo, arquitectura,  
música, baile



TISCO  
UNIVERSIDADE  
SANTIAGO  
OSTELA



Fig.  
22 | 23 | 24 | 25  
Diseño de  
la exposición  
del lagarto  
romperrocas,  
dibujo y técnicas  
de relajación



UNIVERSIDADE  
SANTIAGO  
OSTELA







Fig. 26 | 27 | 28  
Acting, visualización  
y maquillaje de  
Metamorfosis 5







Fig. 29 | 30  
Investigando las  
características del  
lagarto romperrocas  
y dibujo en libreta de  
campo









Fig. 31 | 32  
Visita a la exposición  
Ducia de Cans  
en NORMAL







Fig. 33 | 34 | 35 | 36 | 37 | 38  
Fotos para escenografía  
de Romeo y Julieta

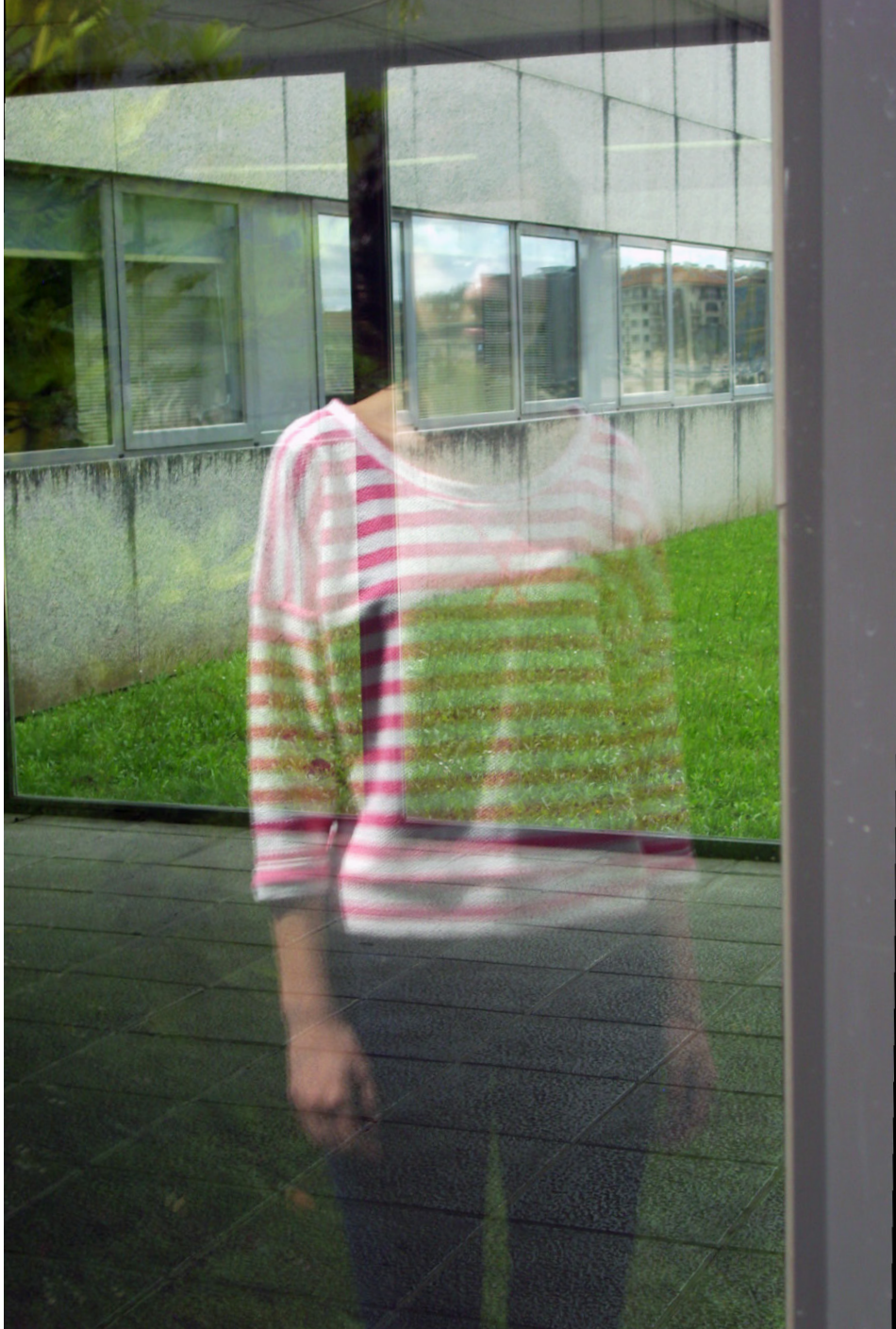


Fig. 39  
Autorretrato de María R.



## • Taller de autorretrato

Las ideas del taller fueron analizadas en el Trabajo Fin de Máster "Fotografía, identidad, adolescencia" (Calviño, 2012). También fueron presentadas las ponencias "*O mistério das cousas, onde está ele?*" en el congreso Configurando o Mapa Contemporáneo (Associação de Professores de Expressão e Comunicação Visual (Melgaço, Portugal, 2014); y "*Ronsel do Campus: Dos décadas de enriquecimiento extracurricular*" y "*En busca de tiempo que perder*" en el Congresso Internacional da ANEIS: Sobredotação: saberes consolidados e desenvolvimentos promissores (Universidade de Coimbra, 2016).

En la primera experiencia dentro del programa Ronsel do Campus de enriquecimiento extracurricular de la Asociación de Altas Capacidades de Galicia (ASAC), se planteaba la fotografía como herramienta de autoexpresión en jóvenes adolescentes. Se partía de la obra de la fotógrafa norteamericana Diane Arbus como elemento inspirador de la propuesta educativa. El carácter revelador e incómodo de su obra introduce elementos con potencial para desencadenar una reflexión crítica sobre la imagen fotográfica: el concepto del otro, la identificación y representación de la diferencia, el retrato fotográfico y la construcción de la identidad, la fotografía como medio de investigación narrativa y la elaboración de un proyecto artístico.

El taller ha ido evolucionando como consecuencia de las circunstancias y la experiencia, pero las ideas fundaciona-

les y las inquietudes siguen siendo las mismas. Los cambios más evidentes se reflejan en una mayor libertad de creación, una interpretación de la exploración de lo identitario más flexible y una mayor atención a la personalidad singular de cada alumno.

Inicialmente, el objetivo consistía en hacer autorretratos con la intención de reconocer y afrontar los conflictos de identidad y expresarlos mediante la fotografía. Pero ya en las primeras sesiones se manifestaron síntomas de un error de planteamiento al haber subestimado la dimensión y el efecto que el encargo tendría sobre los jóvenes. La identidad en adolescentes es un proceso de construcción voluble. Marcia (1980) considera que la formación de la identidad en esta época recibe influencias cognoscitivas (operaciones formales), parentales (entorno afectivo), escolares (dirección vocacional) y socioculturales (contexto social-histórico amplio). Esta diversidad de influencias, añadida a los materiales sensibles y maleables que la conforman, sitúan al adolescente en una posición vulnerable y en un escenario complejo dominado por la incertidumbre. En el caso de una buena parte de estos alumnos, su identidad está condicionada por experiencias traumáticas que inducen la ocultación y el retraimiento. Enfrentarse a un espejo puede resultar emocionalmente perturbador cuando se sufre el acoso por parte de compañeros que cuestionan insistentemente la forma de ser o el aspecto físico. Hoy en día estoy convencido de que lo identitario puede manifestarse de un modo revelador también en proyectos que no están centrados en el autorre-



trato. Es el afloramiento de un mundo interior reprimido el que lo hace posible. Como el ventrílocuo de Vila-Matas que "es mucho más él mismo cuando está simultáneamente siendo otro" (2017, p. p. 194). Por eso la escucha y el diálogo son imprescindibles para descubrir qué tipo de investigación artística se adapta mejor a cada persona. La elección de un tema y el modo de desarrollarlo y presentarlo habla tanto, sino más, de los propios autores.

La madurez cognoscitiva se alcanza no solamente por un desarrollo neurológico sino también mediante estímulos culturales y educativos. El empleo de metáforas ayuda a la construcción de narrativas y ficciones que abordan las inquietudes íntimas de un modo indirecto y menos doloroso. Por otra parte, hay que aceptar que algunas personas no se sienten preparadas para afrontar conflictos internos o, cuando lo hacen, escogen ámbitos muy diferentes. En estos casos es esencial crear unas condiciones con las que el alumno se sienta seguro y pueda desarrollar su creatividad sin amenazas ni prejuicios.

El alumnado está formado por estudiantes de altas capacidades cuyas familias forman parte de la asociación. El primer grupo lo componían catorce chicos y seis chicas con edades comprendidas entre los quince y los diecisiete años que cursaban en aquel momento Bachillerato, con excepción de tres de ellos que, como consecuencia de una aceleración curricular, ya habían iniciado los estudios universitarios. No es objetivo de esta investigación analizar los resultados del taller en función de las características espe-

ciales del alumnado de altas capacidades, sino el tratar de validar el potencial creativo y liberador y los efectos positivos de la personalización del proyecto fotográfico, sean cuales sean los elementos de singularización. Las altas capacidades intelectuales presentan una gran diversidad casuística y no supone *necesariamente* una diferencia significativa respecto a las competencias involucradas en la elaboración de una obra fotográfica. Sin embargo, en mi experiencia personal, lo que más llama la atención (en un análisis de conjunto) es la frecuencia de un elevado porcentaje de jóvenes con algún grado de inadaptabilidad o falta de encaje. Esto puede ser debido a que la identificación de la alta capacidad en muchas ocasiones tiene su origen precisamente en los problemas de socialización. Una forma de intentar superarlos es la participación en talleres en los que se crean entornos emocionales comprensivos y protectores.

El taller de autorretrato, tanto en su estructura como en su enfoque, contiene los elementos de la investigación artográfica que permanece activa en mi práctica educativa, tanto en taller Walkscapes como en las clases de la Facultad de Ciencias de la Educación en la UdC. Lo que sigue es una descripción del proceso.

#### • Planteamiento

La fotografía es un medio con el que los jóvenes de nuestro entorno cultural están familiarizados, es accesible y permite exteriorizar sentimientos que pueden ser complejos de verbalizar. Este proyecto no requiere de conocimientos técnicos previos ni tiene por

finalidad adquirirlos. El planteamiento evita, en la medida de lo posible, los contenidos tecnológicos que habitualmente dan sentido a otro tipo de talleres. El objetivo no es que los chicos se conviertan en fotógrafos profesionales sino que la fotografía en particular, y cualquier otro medio visual en general, pueda ser útil como instrumento de expresión y conocimiento personal.

#### • Freaks y la alteridad incómoda

Diane Arbus era una artista neoyorquina etiquetada como la fotógrafa de los *freaks*. Este término puede llevar a confusión porque hoy en día se utiliza para describir a individuos que, en un acto de autorrepresentación humillante, ganan sus quince minutos warholianos de gloria mediática. Su rareza impostada obedece a un obscuro intercambio comercial en el que juegan el papel de producto de consumo efímero y desechable y en el que participa una audiencia voyeurista, ansiosa por llenar su vacío existencial con espectáculos banales y grotescos.

Los *freaks* de Arbus son aristócratas que nacieron marcados por la diferencia. Saben algo de la vida que otros no se atreven ni a imaginar y lo expresan con una mirada directa y retadora. El término *freaks* fue popularizado por la película homónima dirigida por Tod Browning y que en España se tituló *La parada de los monstruos* (Browning, Esper, Rapf, Stadie, Thalberg, 1932). Esta película presenta a un grupo de personajes circenses que convierten sus deformidades físicas y psíquicas (que no son interpretadas, sino reales) en el reclamo de un espectáculo solo entendible en el contexto de los sides-

**You hand in your ticket  
And you go watch the geek  
Who immediately walks up to you  
When he hears you speak  
And says, "How does it feel  
to be such a freak?"  
And you say, "Impossible"  
As he hands you a bone  
And something is happening here  
But you don't know what it is  
Do you, Mister Jones?**

**Bob Dylan, 1965**

The Ballad of a Thin Man  
(3° estrofa)

hows, muy populares en los Estados Unidos de la época. Las funciones, que tenían lugar en barracas alrededor de la carpa principal, ofrecían un espectáculo que proporcionaba un placer morboso a los visitantes que provenían del centro. Estas excursiones a los territorios de lo desconocido, lo diferente, lo enigmático, lo monstruoso, confirmaban una existencia privilegiada y moralmente superior. La película de Browning es un auténtico drama en el que se invierte el estereotipo romántico. Todos los ingredientes de amores, traiciones y venganzas están presentes pero son el enano Hans y sus compañeros freaks los héroes que reaccionan ante la traición humillante de la bella equilibrista Cleopatra y su cómplice, el forzudo Hércules. La idea de un código que ha sido violentado y la defensa grupal frente a una agresión injusta y humillante desplaza el concepto monstruoso desde el orden físico al moral.

En la tercera estrofa de la canción *The Ballad of a Thin Man* (1965), Bob Dylan presenta otra inversión de roles. Mr. Jones, un aseado miembro de la sociedad acude a un espectáculo en el que, como es habitual, hay dos áreas bien delimitadas, el escenario y la platea. Mr. Jones está acostumbrado a criticar y juzgar desde un plano superior, sin plantearse siquiera su derecho a hacerlo (después de todo tal privilegio se gana al pagar la entrada). Es la misma lógica que opera en los espectáculos de mirones, los peep shows, donde la puesta en escena hace posible que el cliente pueda ver sin ser visto y satisfaga así un deseo mediante la apropiación visual de un cuerpo. Pero cuando

tiene lugar el giro inesperado y es el freak el que pregunta *"How does it feel to be such a freak?"*, se quiebra el código tradicional del espectáculo y se produce un interesante intercambio de papeles. Ahora, el espectador pasa a ser el centro de la función, los focos le individualizan, deja de estar protegido por la masa y toda su vulnerabilidad queda al descubierto. El efecto es revolucionario y desconcertante (*"And something is happening here / But you don't know what it is / Do you, Mister Jones?"*). Cuando se rompe la barrera, se provoca una situación en la que el espectador se siente observado y cuestionado y, en última instancia, se ve reflejado en un espejo, una visión que puede hacerse insoportable.

#### • **The flaw**

Pues bien, la obra de Diane Arbus consiguió abrir un nuevo camino en la fotografía documental, derribando los muros que tradicionalmente separaban los territorios del fotógrafo, del sujeto y del espectador. Arbus se sentía atraída por aquellas personas que tenían algún tipo de marca (*flaw*) que las hacía especiales, diferentes, independientemente de que esta cicatriz fuera visible o invisible, exterior o interior, consciente o inconsciente. Fotografió hasta su muerte en 1970 a todo tipo de personas, enanos, travestidos, gigantes, familias disfuncionales, pero también a participantes en fiestas elegantes o a gente anónima desfilando el 14 de julio. Una lectura precipitada de la obra de Diane Arbus puede hacer pensar que los excéntricos (los que viven en los márgenes de la sociedad, los que exponen en los sideshows) son los únicos que tienen esa tara que les



Fig. 39  
Autorretratos de Jorge

**Una fotografía es un secreto sobre un secreto, cuanto más te cuenta menos sabes.**

**Diane Arbus**

hace únicos. Sin embargo, una vez superadas las primeras capas de lo visible, se puede comprobar que la auténtica contribución de esta fotógrafa consiste en que aborda su proyecto con el espíritu de una entomóloga, no haciendo distinción por clase social. Los sujetos que ella escoge son aquellas piezas que no acaban de encajar en el puzle, aquellos que se ven frecuentemente arrastrados a una corriente incontrolable e incomprensible. En realidad, lo inquietante es que cualquiera podría ser abordado por Arbus en una calle o un parque y acabar en su vitrina.

El modo en que Diane Arbus construye sus imágenes impide cualquier consumo hedonista o voyeurista. El formato habitualmente cuadrado, las poses hieráticas, estáticas, alejadas de esteticismos estereotipados y, sobre todo, la mirada del sujeto dirigida al objetivo, consigue un efecto perturbador. El lector de estas imágenes, inconsciente de la soledad desde la que observa, se siente incómodo ante esa mirada que atraviesa el tiempo para preguntarnos, igual que Dylan pregunta a Mr. Jones, *how does it feel to be such a freak?*, ¿cómo te sientes al reconocerte como un freak? La mera posibilidad de que nosotros también podamos tener una tara nos sitúa al borde de un precipicio. Ese es el poder que ejercen los retratos de Diane Arbus.

En el taller hablamos más detalladamente sobre la obra *"A Husband and Wife in the Woods at a Nudist Camp, N.J., 1963"*. Es un buen ejemplo del trabajo de Arbus, tanto por lo que in-

forma sobre la construcción de la imagen concreta, como por la naturaleza de su proyecto artístico. La diferencia entre la intención y el efecto (Arbus, 1972) está clínicamente registrada en este matrimonio que posa desnudo sin ser consciente de que proyecta la imagen de Adán y Eva en un paraíso invertido. El cálculo milimétrico de la composición (analizada detalladamente por Armstrong, 1993) es un reflejo de la obsesión por crear capas de sentido en que se entremezclan las referencias religiosas, los ritos paganos, la sexualidad y los roles género.

#### • The bell jar

Esther, la protagonista de la novela autobiográfica *The Bell Jar* (Plath, 1963), es una joven en pleno *sturm und drang*. Este término fue utilizado por Hall (1904) para describir el período de la adolescencia y está inspirado en el movimiento literario alemán del mismo nombre, caracterizado por el idealismo, la expresión apasionada de los sentimientos y el rechazo frontal del racionalismo. La sombra en la novela juega un papel comparable a la tara en Diane Arbus. Esther, sumida en una *tormenta* y *estrés* feroz, se refleja en el espejo y lo que ve es tan diferente de lo que espera (de nuevo, la diferencia entre la intención y el efecto) que cree estar ante una fotografía. La experiencia de re-conocerse en un duplicado aterrador es insoportable y cuando, en un impulso, rompe el espejo contra el suelo, su reflejo fragmentario, devuelve una imagen aún más turbadora. Esta necesidad de liberación y de aborrecimiento de uno mismo explica las dificultades que

atravesan muchos adolescentes en su transición hacia la vida adulta.

También Holden Caulfield, protagonista de *El guardián entre centeno*, (Salinger, 1951) ofrece una visión conflictiva y contradictoria de la adolescencia cuando inicia el proceso de desapego. En su errático deambular nocturno por la ciudad hay una pulsión de búsqueda visceral, un primer paso en dirección al logro de la identidad.

#### • La aventura de un fotógrafo

Antonino Paraggi, el protagonista del cuento *La aventura de un fotógrafo*, que forma parte de la colección *Los amores difíciles* de Italo Calvino (1970), es un joven que utiliza la fotografía como un medio para interpelar al mundo que le rodea y con el que parece no tener una relación muy fluida.

Inicialmente, Antonino observa con escepticismo el dispositivo fotográfico al comprobar cómo sus amistades adaptan los ritos familiares para ser fotografiados. Pero su curiosidad aumenta con la experimentación y busca en la fotografía de estudio la profundidad psicológica de la que, a su juicio, carece la fotografía espontánea. De esta manera se adentra en el potencial narrativo de una imagen fuertemente vinculada al momento en que se dispara y a la máscara elaborada por el artificio de la pose, la vestimenta, la puesta en escena y la iluminación. Este enfoque es válido para interpretar los retratos descarnados de Arbus, quien domina el arte de convertir las convenciones en un sustrato revelador. Antonino, es-



**Pensé que la cosa mas hermosa del mundo debía de ser la sombra, el millón de formas animadas y callejones sin salida de la sombra. Había sombra en los cajones de los escritorios y en los armarios y en las maletas, y sombras bajo las casas y los arboles y las piedras, y sombra tras los ojos y las sonrisas de la gente, y sombra, kilómetros y kilómetros de sombra, en el lado de la tierra en que era de noche.**

**Sylvia Plath**

La campana de cristal

clavo de su carácter excesivo, explora las versiones extremas de la pulsión escópica: narcisismo, exhibicionismo y voyeurismo. Su delirio le empuja a buscar la fotografía total. Quiere que un retrato contenga todos los retratos posibles, que el cuerpo que fotografía sustituya al cuerpo que tiene delante. Quiere la fotografía total porque, "la fotografía tiene un sentido únicamente si agota todas las imágenes posibles" (Calvino, p. 80). Agotadas las posibilidades del retrato, se aventura a fotografiar todos los objetos sin orden jerárquico hasta que "comprendió que fotografiar fotografías era el único camino que le quedaba, más aún, el verdadero camino que oscuramente había buscado hasta entonces." (p. 82). Esa búsqueda convierte a Antonino en un auténtico artógrafo que utiliza la fotografía como medio de investigación artística y personal.

El cuento de Calvino contiene muchas de las claves de la fotografía como instrumento de investigación. La necesidad de reaccionar ante los desafíos de la vida mediante la cámara no garantiza más que la acumulación de imágenes que añaden complejidad. Calvino anticipó hace más de cincuenta años la transformación de la vida en una sucesión infinita de imágenes.

Por otra parte, no hay garantía de comprensión sino de ficción. La elaboración de imágenes da cumplimiento a una pulsión imposible de descifrar completamente. Los jóvenes adolescentes, en su proceso de construcción de la identidad, pueden usar la fotografía tanto para contar como para ocultar, tanto con ánimo de hacer

una declaración como de evitarla, tanto para liberarse como para profundizar en su dolor. Sus imágenes son solo signos inestables e inciertos y lo que realmente importa es el proceso de creación visual.

#### • **El taller / La lección de María**

Toda la estructura conceptual del taller tiene el sentido de analizar la diferencia. La adolescencia puede tomarse como un proceso de individuación (en el sentido que Jung da al término) que comporta una transformación física, psíquica y social que presenta frecuentemente dificultades. No todos los jóvenes realizan el proceso de forma fluida y, en el caso de los jóvenes con altas capacidades, los obstáculos pueden llegar a ser aún más difíciles de sobrellevar. El modo en que se manifiesta su diferencia en el entorno educativo formal, en la familia y en otros ámbitos puede generar reacciones conflictivas. Cuando se habla del sentimiento de diferencia ellos saben muy bien de qué se trata. Lo saben profundamente.

La falta de atención a estas cuestiones puede inducir a error y con el tiempo yo acabé por comprobarlo. No porque algo le afecte profundamente un adolescente está dispuesto a compartirlo con un desconocido. La propuesta era novedosa para ellos y parecían mostrar cierto interés por los contenidos audiovisuales pero cuando les proponía que hicieran ellos mismos fotografías y que con ellas expresaran su mundo interior, no lograba ninguna respuesta por su parte. Seguí diferentes estrategias para lograr un compromiso pero siempre acabaron en saco

roto. Esta actitud se repitió durante varias sesiones a la vez que mi preocupación aumentaba.

En Calviño (2014) tuve la oportunidad de reflexionar sobre mi propio proceso de aprendizaje expresándolo mediante una sucesión de metáforas.

#### • **Bartleby**

La situación me recordó la historia Bartleby, el escribiente de Herman Melville (1856). El protagonista de este hito de la literatura norteamericana era un trabajador ejemplar y disciplinado hasta que un día decide no hacer una tarea, respondiendo simple y contundentemente con un lacónico "preferiría no hacerlo" (*I would prefer not to*). El motivo de esta renuncia a cualquier tipo de acción nunca llega a quedar claro en el cuento y ha suscitado todo tipo de interpretaciones de entre las cuales está la muy interesante de Arvin (1957, pp. 243-244): "Si el pobre Bartleby es un lunático, no es porque el resto de los hombres estén de alguna manera sanos, sino porque él ha aceptado su desolación como una circunstancia ineludible y olvidado la necesidad de dependencia". Pero también hay algo de cuestionamiento de un sistema que establece unas ciertas formas de relación en las que Bartleby no encaja. Su modo elegante, pacífico, obstinado y algo melancólico de estar presente y, a la vez, renunciando a la acción, desafía las normas del propio sistema, que no entiende cómo reaccionar a tal desafío.

María, una de las chicas más jóvenes, permanecía siempre observadora y en silencio y se negaba rotundamen-

te a aparecer en cualquier fotografía. Su negativa era innegociable hasta tal punto que un día, tras proponer un pequeño encargo fotográfico, me dijo: "Ninguno de los otros te lo va decir, pero has de saber que no vamos a hacerlo". *I would prefer not to*. Así es como me vi frente a una ventana con vistas a un muro de ladrillos.

### • El profesor yo-yo

Mi reacción fue tan previsible como desafortunada. ¿Cómo podía ser que una propuesta tan meditada fuera ignorada de tal manera? ¿Si yo me esforzaba por buscar contenidos atractivos que invitaban a la reflexión sobre problemas de su interés, por qué obtenía esta falta de respuesta? No necesitaba preguntar a nadie para estar seguro de que el problema era su desidia.

No pasó mucho tiempo hasta que tomé conciencia de que estaba sufriendo los síntomas de un profesor yo-yo. YO estoy haciendo un buen trabajo, son ellos los que no están a la altura. YO estoy sufriendo la falta de compromiso de los alumnos.

### • Ars Combinatoria

En el transcurso del taller improvisé una visita a la exposición 'Ars Combinatoria' de Chema Madoz en el Auditorio de Galicia (2014) como medida para romper esta dinámica negativa. Salir del entorno del aula parecía una buena estrategia para generar un cambio y favorecer una actitud más receptiva. Por otra parte, las imágenes de Madoz en las que se construyen mensajes a partir del juego de relaciones inesperadas y sorprendentes que surgen entre objetos cambiados

de escenario o de posición o ligeramente transformados son una invitación a dejar volar la imaginación. Este juego poético que bebe de las fuentes del surrealismo y el dadaísmo –notable es el parentesco con el objet trouvé, ready-made o assemblage– se presenta con una limpieza y economía visual encomiable. Madoz consigue que la fotografía, a la que tantas veces se le cuestiona su relación con el lenguaje, agite en el observador el libro de las más complejas metáforas. Cada imagen exige una decodificación del mensaje y ese reto es algo que los alumnos agradecen.

La amplia sala repleta con las setenta imágenes de gran formato estaba prácticamente vacía y proporcionaba un escenario tranquilo y sosegado para disfrutar y divertirse. La atmósfera amistosa era propicia para las confidencias. En un momento dado, María se acercó para decirme que el problema es que yo no sabía casi nada sobre ellos. Le bastó un minuto para demostrármelo. La mayor parte de estos chicos sufrían acoso escolar en todas sus variantes. Eran víctimas de maltrato psicológico, físico y verbal.

Esta revelación destrozó mi visión egocéntrica. María tenía toda la razón. Yo no conocía a estos chicos en absoluto. Su silencio y su inacción eran indicios de la antístesis de la indolencia. Su dolor estaba enmascarado, su sufrimiento permanecía escondido bajo una apariencia de desidia. Al igual que Bartleby, habían aceptado su desolación como una circunstancia ineludible. En realidad, las actividades de los sábados les proporcionaban algo mu-

cho más importante que nuevos conocimientos o experiencias. Les aportaba un entorno pacífico en el que no tenían que dejar de ser ellos mismos porque nadie juzgaba su diferencia. Todos compartían y aceptaban esa diferencia.

Este encuentro tuvo un segundo efecto inesperado, María confesó que le gustaba escribir. Me pareció reconocer en su actitud una invitación a su mundo interior, un tímido paso que implícitamente suponía un cambio del rol que hasta ese momento ella me había asignado. Así que le propuse un reto: que hiciera autorretratos con palabras.

#### • La máscara

Decía Oscar Wilde que el hombre es menos él mismo cuando habla por cuenta propia, pero que si le damos una máscara dirá la verdad. Tal vez esto es debido a que la máscara nos permite ser otros, pero está muy lejos de proporcionarnos un disfraz bajo el que ocultarnos completamente. La trampa está en que en el acto de elegir un alter ego manifestamos una voluntad (y tal vez un deseo) que revela aspectos desconocidos de nuestra identidad. Todo retrato fotográfico es un doble transformado que actúa como máscara y eso es algo que sabía muy bien Diane Arbus. Sus fotografías se plantean como un encuentro en el que logra una identificación profunda con el sujeto. Es ese el instante en que entra en conexión con una parte oculta de la personalidad, esa que se esconde detrás de la máscara, ese es el momento en el que se hace evidente la diferencia entre las señales que damos al



Fig. 40  
El profesor YO-YO

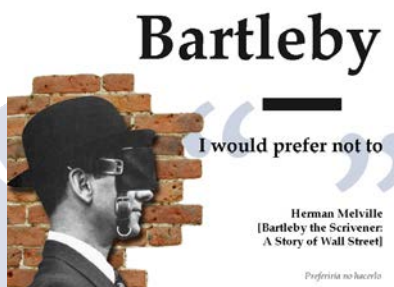


Fig. 41  
Preferiría no hacerlo

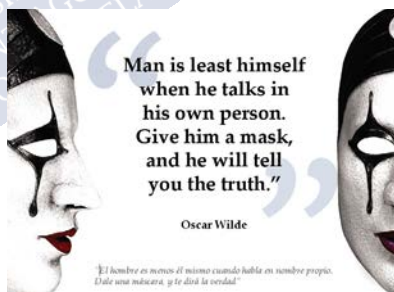


Fig. 42  
Las máscaras

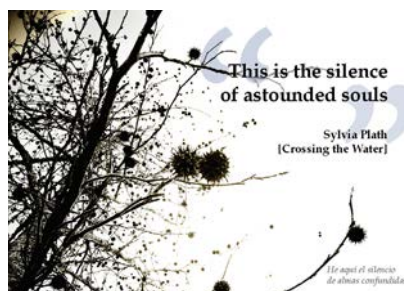


Fig. 43  
El silencio de las almas confundidas

**Man is least himself  
when he talks in his own person.  
Give him a mask,  
and he will tell you the truth.**  
**Oscar wilde**

mundo para ser considerados de cierta manera y lo que los demás realmente piensan de nosotros. Lo que queda es el *flaw*, la materia esencial de su concepto artístico. Lo que demuestran sus fotografías es que esa es la naturaleza común que compartimos fotógrafo, sujeto y espectador, la señal del pecado original.

#### • **Soliloquium**

(Coloquio del alma consigo misma)

Cuando María decidió abrir su corazón, lo hizo valientemente. Sus cortas narraciones acompañadas de fotografías con juegos de sombras y reflejos, eran puro grito. Las imágenes aparentemente neutras resultaban perturbadoras. El modo en que su imagen se representaba en los reflejos, las sombras o en los ojos de otros, eran el rastro de alguien que por una parte trata de no ser identificado y que por otra está manifestando una presencia. Estoy aquí y si quieres re-conocerme, tendrás que acercarte con cuidado, sin asustarme:

“Tal vez, si te protegieras, si corrieras un velo entre tú y los demás, dejarían de importarte sus opiniones y sus risitas. Dejarías de sufrir. Tú sola, y serías libre...”

“Te acercas a ellos, curiosa, y ves tu propia imagen: gorda, desaliñada, fea... lo que siempre has sido y serás a los ojos de los otros”.

“Porque siempre estás ahí para ellos. Siempre estás ahí para lo que necesitan. Siempre, servil y sonriente, pro-



Es cuando te comportas según lo que ven los demás de ti, una especie de coacción para que actúes según lo esperado y no como quieres. Las personas son un reflejo de tu alma, te miran, te observan con mil ojos por mil sitios, te examinan, te torturan, te condenan...

“¿Has visto lo que ha hecho?”  
 “Por lo visto, está saliendo con un pringado”  
 “El compañero perfecto para ella, nadie la aguanta”  
 “Se cree muy lista, contestando a lo que preguntan los profesores como si lo supiera todo”

Se plantan delante de ti, con una sonrisa falsa y estúpida que anuncian a cien kilómetros lo que desean. Les dices que no quieres, que te dejen en paz, pero no siempre provoca el efecto deseado: algunos se van, tomándote por “borde”, y otros continúan ahí, impertérritos, bombardeándote con preguntas y dispuestos a no irse sin ninguna respuesta.

“¿Es cierto lo que cuentan?”  
 “¿Tienes amigos?”  
 “¿Te caigo bien?”  
 “¿Por qué no nos hablas?”

A veces contestas, deseando librarte de ellos, pero otras veces te quedas muda, sin saber qué decir, y lo único que se te ocurre es salir y descargar tus frustraciones, llorar hasta que tus ojos queden secos, gritar hasta que te duela la garganta.

No necesitas su falsa amistad.  
 No los necesitas a ninguno de ellos.  
 Porque siempre ha sido así y siempre lo será.

Sales corriendo, deseando escapar de ellos y de sus estúpidas preguntas, y corres enfurecida calle abajo, con el firme deseo de desentenderte de todo y “marginarte”, como ellos dicen. Levantas la vista en un momento dado de tu frenética huida y los ves. Cristales reflectantes... Te acercas a ellos, curiosa, y ves tu propia imagen: gorda, desaliñada, fea... lo que siempre has sido y serás a los ojos de los otros. Te comparas con la choni que tienes a tu lado, que se mira, se pavonea, saca sus “fototuenti” y se ríe mientras se compara contigo. Frunces el ceño. ¿Por qué necesita compararse con los demás para sentirse mejor consigo misma?

Entonces, tu propio reflejo te responde, señalándola a ella y, después, a ti: “es el efecto Pigmalión. Necesita verse y compararse con otros para sentirse alguien deseable. Vive, igual que tú, que sólo sabes juzgarte según la opinión ajena, víctima de su propio deseo. ¿Es eso lo que quieres?”

Tu reflejo se calla, quedándose en mera imagen estática, y el fuerte resplandor del sol la hace desaparecer por unos instantes. ¿Tendría razón?

Te quedas mirando a la superficie reflectante, sola por fin, y reflexionas sobre las palabras de tu reflejo. Acabas llegando a la conclusión de que tiene razón. Has estado toda tu vida buscando la aprobación de los otros, cuando era evidente que no la necesitabas. Tal vez, si te protegieras, si corrieras un velo entre tú y los demás, dejarían de importarte sus opiniones y sus risitas. Dejarías de sufrir. Tú sola, y serías libre...

Fig. 44  
 Autorretrato de María





## ABRE LOS OJOS

Por un momento, sientes como si esas palabras te las hubieran susurrado al oído, como si hubieran sido reales y no te las hubieras imaginado. Pero esa invitación, más que conseguir su propósito, agrava la situación; aunque la luz que hiere la cómoda oscuridad de tus párpados bajados te intenta convencer de lo contrario, obstinada, mantienes tus ojos fuertemente cerrados y te niegas a abrirlos.

Eres plenamente consciente de que ahí, al otro lado de esa oscuridad, hay todo un mundo pleno y maravilloso, lleno de luz, color y posibilidades de ser feliz. Sabes que, con sólo que abras tus ojos y mires al mundo, puedes hallar tu lugar en él y llevar una existencia, si no fácil, al menos completa. Todo está ahí, al alcance de tu mano, con sólo que te armes de valor y abras los ojos.

Entonces, ¿por qué no lo haces?

¿Por qué cierras tus ojos?

¿Por qué te cierras al mundo?

¿Por qué te obligas a permanecer en esa oscuridad, sin posibilidad de llegar a ver algo de ese mundo tan fantástico al que quieres pertenecer?

Porque tienes miedo.

Ya lo has vivido antes y no quieres repetir la experiencia. Tienes miedo de las risas, de los rostros deformados cruelmente en una eterna burla; de los puños crispados con sus correspondientes dedos índice extendidos en tu dirección, señalándote, marcándote, acusándote; de sus burlas, de sus odiosas voces que rezuman veneno; de esas ácidas palabras que te dirigen, del asco que hay en sus miradas cada vez que te ven...

‘Si no puedo verlos, dejarán de existir’, razonaste un día, desesperada y ansiosa de librarte de ellos, y cerraste los ojos para no volver a abrirlos.

Pasaron los años.

Todas las cosas malas siguieron sucediendo, pero, como no podías verlas, pronto desaparecieron de tu vida. Pero, por desgracia para ti, pasó lo mismo con las cosas buenas. Por culpa de tu miedo, el remordimiento de todo lo que podías haber vivido y no lo hiciste se clava en tu mente, insistente, acusador. Mucha gente te pidió que abrieras los ojos, que volvieras a vivir, asegurándote que todo había pasado; pero no lo hiciste, por si acaso aparecía algo nuevo a lo que temer.

Y así estás aún hoy. La gente te habla, la vida pasa, la luz te envuelve... pero no puedes verlos, sólo percibirlos como si estuvieras muy lejos, amparada en esa oscuridad que no quieres abandonar.

Porque en esa apartada soledad, aunque parezca ilógico, has acabado por encontrar tu felicidad. ■

María

Fig. 45  
Autorretrato de María  
a través de la máscara  
de una amiga

## **This is the silence of astounded souls.**

**Sylvia Plath**

Crossing the water

porcionándoles todo tu cariño. Pero ellos nunca lo están para ti”.

“El mundo es un lugar (...) donde únicamente imperan el odio, la rabia y el egoísmo; donde todo es gris, triste y vacío, un nido de ratas, una prisión.”

“¿Por qué te obligas a permanecer en esa oscuridad, sin posibilidad de llegar a ver algo de ese mundo tan fantástico al que quieres pertenecer? Porque tienes miedo”.

### • **El silencio de las almas confundidas**

En sus autorretratos escritos María busca las palabras que expresen mejor su dolor pero, al hacerlo de un modo tan descarnado, también pone palabras al dolor de otras personas que sufren o han sufrido tanto como ella.

Aquel profesor yo-yo que les acusaba de indolentes no podía estar más equivocado. ¿Realmente eran incapaces de conmoverse o sentirse afectados por algo? ¿Realmente eran insensibles al dolor? Parafraseando a Don DeLillo, cuesta trabajo, supone un abnegado esfuerzo, ver lo que uno está mirando. Yo lo tenía delante y no lo veía. Aquellos chicos, a diferencia de Bartleby, de quien no sabemos la causa de su actitud, mantenían un silencio que era un silencio de almas confundidas.

### • **Post scriptum**

En una última entrega, María incluyó una fotografía en la que por primera vez salía ella. De espaldas, subiendo una escalera de cemento. Sola. Más visible que nunca antes aunque, tal vez, también más oculta.



Fig. 46  
Autorretrato de María.  
Primera vez que su  
cuerpo aparecía en  
una fotografía.

#### • Conclusiones

- La fotografía es un instrumento apropiado para la introspección y que puede contribuir al logro de la identidad.
- La escucha, la observación y la paciencia y la flexibilidad son claves para establecer una relación de confianza.
- Es necesario establecer espacios emocionales seguros.



Fig. 47  
Alumnos creando una fotografía  
de puesta en escena

# Walkscapes

## El taller

### Metodología

El taller cambió de nombre a partir de del año 2015. Se trataba de incorporar algunos cambios inspirados en las experiencias anteriores y a la vez estar en consonancia con el nuevo modelo que la Unidad de Atención Educativa en Altas Capacidades empezaba a implementar en el programa Ronsel do Campus.

Desde el año 2014 la Unidad estaba recibiendo la colaboración estrecha de los profesores Joseph Renzulli y Sally Reis, y los miembros de su equipo de la University of Connecticut, Carla Brigandi y Nicole Waicunas. De esta

cooperación nació el proyecto Talento 3.0 que tenía por objetivo adaptar el modelo The Schoolwide Enrichment Model (Renzulli y Reis, 1997) a la realidad de las aulas en Galicia.

El modelo SEM proporcionó la base metodológica que incentivó los cambios en el programa Ronsel do Campus. Desde entonces los talleres se organizan en formato de clusters.

### • Modelo SEM

En una representación tridimensional los tres ejes están formados por un modelo pedagógico basado en tres tipos de actividades, un modelo orga-



nizacional de escuela (con adaptaciones del currículum, clusters de enriquecimiento y servicios especiales) y un conjunto de recursos (formularios, instrumentos, entrenamiento, etc.).

Los objetivos que se persiguen son tres:

- Desarrollar el talento en todos los niños y niñas.
- Proporcionar una amplia gama de experiencias de enriquecimiento avanzado para todos los estudiantes.
- Proporcionar oportunidades avanzadas de seguimiento en función de sus fortalezas e intereses.

Para lograrlos es necesario que concurren tres factores: las habilidades cognitivas, el compromiso con la tarea y la creatividad. Los tres anillos de Renzulli están interrelacionados y, cuando tienen lugar simultáneamente, el talento potencial encuentra las mejores condiciones para manifestarse.

Es importante resaltar que el modelo está diseñado para que los objetivos puedan ser alcanzados por la totalidad del alumnado. Al estar enfocado a los intereses y los perfiles de aprendizaje y ser flexible con el nivel de desafío o andamiaje, se logran altos niveles de participación. Si todo el mundo tiene talento, la clave está en proporcionar las oportunidades para que éste sea descubierto y desarrollado. Actualmente el SEM se ha implementado en miles de centros en Estados Unidos, Europa, Asia y América Central y del Sur.

Desde una perspectiva pedagógica se distinguen tres tipos de actividades. Las actividades de tipo I tratan de despertar la curiosidad de los alumnos. Es habitual colaborar con expertos en la materia, organizar demostraciones, mostrar referentes, realizar visitas, etc. Se trata de proporcionar experiencias que motiven la búsqueda de información y facilitar medios y coyunturas para que esto suceda.

Las actividades de tipo II tienen por objeto entrenar aquellas habilidades que son necesarias para desarrollar el proyecto. Incluyen aspectos relacionados con la metacognición (pensamiento crítico y creativo), la inteligencia emocional, los métodos de investigación, el aprendizaje de procesos o las habilidades expresivas y de comunicación.

Las actividades de tipo III son aquellas en las que el alumnado lleva a cabo una investigación en un contexto lo más real posible. Normalmente tienen su origen en el interés despertado por las actividades de tipo I y tipo II, alcanzando un compromiso que lleva a la "adquisición avanzada de contenido y la capacitación de procesos en la que asumen el rol de investigadores de primera mano" (Renzulli y Reis, 1997, p. 15). Se trata de obtener una experiencia lo más parecida posible a la de un profesional del campo que escojan. Las actividades de tipo III tienen cuatro objetivos (Renzulli y Reis, 2014):

- Adquirir conocimientos avanzados en disciplinas particulares,

áreas artísticas de expresión y estudios interdisciplinarios.

- Desarrollar productos o servicios reales que estén dirigidos principalmente a lograr un impacto deseado en una o más audiencias específicas.

- Desarrollar habilidades de aprendizaje autodirigido en las áreas de planificación, búsqueda y enfoque de problemas, gestión, cooperación, toma de decisiones y autoevaluación.

- Desarrollar el compromiso con la tarea, la confianza en uno mismo, los sentimientos de logro creativo y la capacidad para interactuar de manera efectiva con otros estudiantes y adultos que comparten objetivos e intereses comunes.

Estudios recientes demuestran la respuesta positiva del alumnado a las actividades de tipo III en términos de actitudes y comportamientos de orientación al logro (Brigandi, 2015).

Del modelo organizacional del SEM, el cluster es la estructura más interesante en relación con el programa Ronsel do Campus y el taller Walkscapes.

La idea fundamental es que en los clusters se agrupan alumnos que tienen un interés común y son orientados por un mentor experto en el área. Por lo tanto, ofrecer la oportunidad para elegir entre una amplia gama de actividades muy diferentes, es un elemento clave. Walkscapes es una de las opciones que están disponibles para los adolescentes.



Fig. 48  
Instante decisivo



Fig. 49  
Gonzalo, tomando el sol



Fig. 50  
Fotografía y parkour

## **Walkscapes, un taller para perder el tiempo**

El objetivo de este taller extracurricular para chicos y chicas entre trece y dieciocho años es desarrollar un proyecto fotográfico personal durante el período escolar de octubre a junio. Las sesiones tienen lugar en la facultad de Ciencias de la Comunicación de la USC un sábado cada dos semanas.

Las actividades de tipo I incluyen la visualización de películas, videocreaciones o reportajes sobre la obra de fotógrafos (referentes mencionados previamente) (Fig. 52) y la visita a exposiciones (Fig. 53 a 55). También entran en esta categoría la participación de fotógrafos como Fuco Reyes, Marcial San Martín o Eutropio Rodríguez y la muy especial colaboración de Antía Varela, alumna de uno de los primeros talleres, quien presentó su trabajo y explicó su proceso creativo a los nuevos alumnos (Fig. 51).

Las actividades de tipo II se desarrollan con la intención de entrenar el pensamiento visual a través del medio fotográfico. Esto es algo que se consigue mediante la resolución de problemas técnicos básicos, la selección y edición de imágenes, las sesiones críticas o los experimentos con la luz o el espacio, el retrato o las secuencias (Fig. 57 a 65) También reinterpretando la obra de artistas visualizados en el aula (Fig. 62). Es importante destacar el papel de la conversación (en grupo e individualmente) para crear un clima de confianza y conocer las inquietudes y problemas. La información recogida propicia el ajuste de las propuestas al perfil cognitivo y de personalidad. A

lo largo de todo el taller, se ponen en práctica las habilidades expresivas y comunicativas, verbalizando decisiones sobre qué tema abordar, cómo hacerlo, la defensa de las imágenes, la explicación de la evolución, la edición, la selección final, el formato, o el orden expositivo.

Por último, la estructura del taller tiene por objetivo más visible proporcionar una experiencia de investigación artística similar a la que siguen los profesionales. Las actividades de tipo III afloran sutilmente cuando los alumnos se esfuerzan en transformar sus ideas abstractas en imágenes fotográficas (Fig. 68 a 70), cuando componen su obra final buscando fuerza expresiva, ritmo visual o coherencia estética (Fig. 71 a 76) y cuando montan sus imágenes (Fig. 77 a 89) y exponen su obra (Fig. 90 a 98).

### **La vida modo de empleo**

Una descripción conceptual del taller fue presentada como ponencia en el Congreso de ANEIS (Calviño, mayo de 2016).

La palabra puzzle, que viene de la inglesa puzzle, añade a su acepción de rompecabezas, las de acertijo, adivinanza (juego mental) perplejidad, desconcierto, confusión, misterio, deambular. Parecen palabras convenientes para describir una experiencia en educación artística.

En las primeras páginas de la novela *La vie mode d'emploi*, George Perec (1978) analiza brillantemente el arte del puzzle. Su intención es ofrecer al lector la llave para comprender la es-

estructura de la obra puesto que las habitaciones del bloque de viviendas en el que transcurre la acción, funcionan narrativamente como piezas de un enrevesado puzzle. El autor francés distingue entre los rompecabezas artesanales, que proponen un enigma lleno de trampas y pistas falsas sugeridas por el contenido, y los fabricados a máquina, en los que todas las imágenes se troquelan a partir de un modelo predefinido y estandarizado.

La educación formal se articula mediante modelos prefabricados en los que el currículum, los libros de texto, la formación de profesorado, la actitud de los tutores y docentes, los estándares de evaluación, entre otros, tienden a repetir una estructura, un troquel, que perfila a los alumnos reduciendo cualquier individualidad diferenciadora al mínimo. Aquellas piezas que se adaptan al molde tienen mayores probabilidades de sobrevivir al sistema, pero aquellas otras que se salen del patrón estarán abocadas a sufrir en la perplejidad, el descon-

cierto y la confusión. Precisamente son estas piezas las que presentan un mayor reto para el educador. Identificar, respetar y aprovechar estas formas diferentes de aprender supone un esfuerzo de adaptación del docente quien debe redefinir la práctica educativa constantemente para encajar y conectar con ellas. Desde este enfoque también el diseño de las actividades ha de ser moldeable y autotético (Csikszentmihalyi, 1997) y por tanto catalizador de un disfrute activo y en gran medida autónomo. De esta manera, es más fácil captar la atención y lograr una buena actitud (compromiso) que favorezca el aprendizaje significativo basado en experiencias emocionalmente intensas. Con estas condiciones se dan los pasos en la dirección correcta para que fluya la creatividad y la producción artística tenga un terreno propicio para enraizar. Dicho con otras palabras, crear las condiciones para esperar lo inesperado, prepararse para la serendipia.

(Sigue en la página 175)



Fig. 51  
Antía explicando su proyecto  
a los nuevos alumnos



Fig. 52  
Visualización de películas



Fig. 53  
Visita al Auditorio de Galicia





Fig.54 | 55 | 56  
Visita al CGAC







Fig.57 | 58 | 59  
Experimentación





Fig. 60  
Experimentación con humo y linternas



Fig. 61  
Jugando con linternas



Fig. 62  
Recreando Un Perro Andaluz

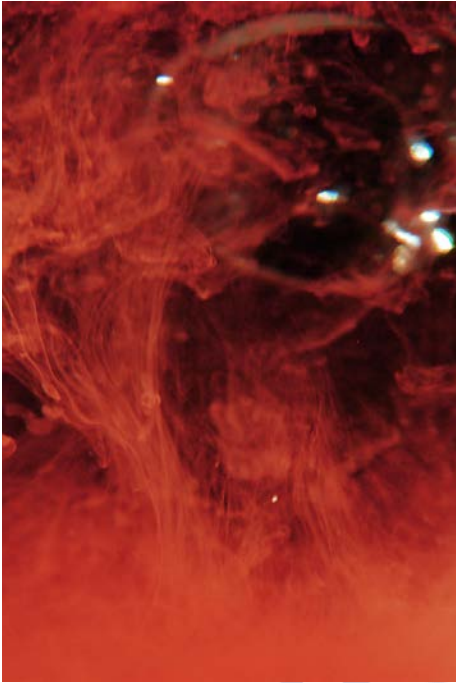


Fig. 63  
Experimentado con luz y flúidos



Fig. 64  
Fotomontaje



Fig. 65  
Fotomontaje



Fig. 66  
Fotomontaje





Fig. 67  
Fotomontaje





Fig. 68  
Irene fotografiando su proyecto



Fig. 69  
Elena fotografiando a Mateo  
para su libro



Fig. 70  
Álvaro fotografiando  
con los ojos tapados



Fig.71 | 72 | 73 | 74  
Selección y edición  
de imágenes finales



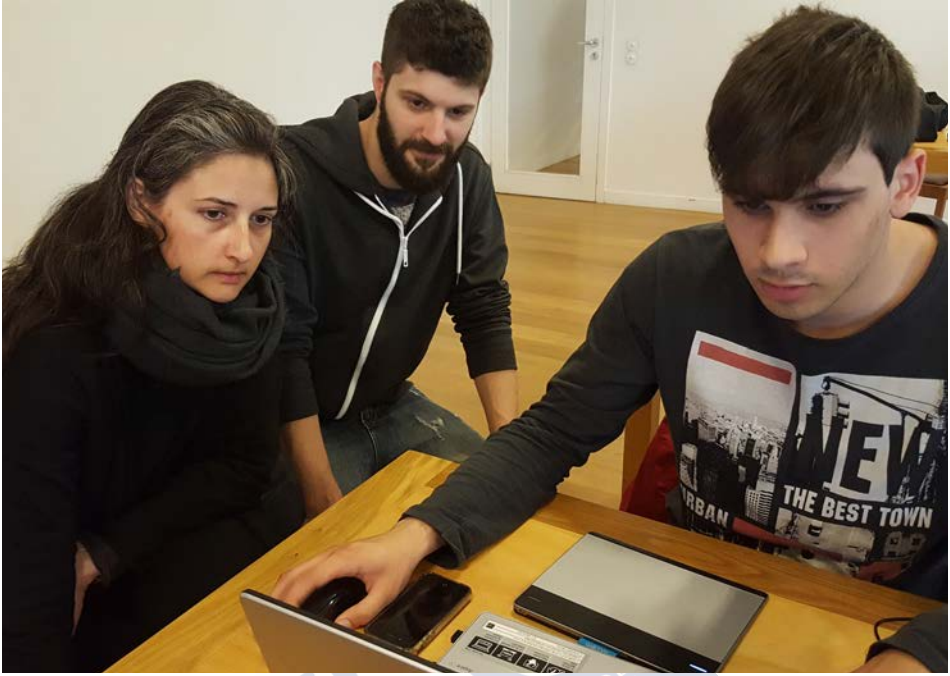


Fig. 75 | 76  
Ana y Daniel asesorando  
a Manoel, Elena y Mateo sobre formatos expositivos





Fig. 77 | 78 | 79 | 80 | 81 | 82 | 83 | 84 | 85 | 86 | 87 | 88 | 89  
Preparativos y montaje de las exposiciones







Fig. 90 | 91 | 92 | 93 | 94 | 95 | 96 | 97 | 98  
Inauguración de las exposiciones





(Viene de la página 157)

En los talleres de Walkscapes se trata de plantear un rompecabezas en el que las piezas cambian de forma y la imagen final es imprevisible. Nada es lo que parece ser. Buscar que algo mágico suceda porque hay una voluntad decidida de provocar la magia.

## **Semionautas**

El punto de partida es la obra homónima de Francesco Careri (2002). El andar como práctica artística sitúa al errante (el que divaga, pero también el que comete errores) en una mejor posición para observar el entorno y para transformarlo. La ciudad, aunque conocida, se convierte mediante la deriva, en un espacio para ser descubierto por una mirada nueva. Deambular por calles desafiando los criterios previsibles del recorrido más corto, más seguro, más transitado, más pintoresco, prepara la mente para la posibilidad de un hallazgo que se oculta a la mirada adormecida por la rutina. Las piedras de las calles de Compostela, moldeadas con las pisadas del peregrino a lo largo de los siglos, marcan unas rutas recurrentes e inevitables. Los contemporáneos Códices Calixtinos en forma de guías turísticas condicionan la experiencia del visitante al establecer las visitas obligatorias, los ritos imprescindibles y los consumos ineludibles. En este contexto la deriva artística es una liberación de las ataduras de una tradición asumida, en muchos casos, acriticamente.

Si trasladamos metafóricamente la ciudad al proceso creativo, la deriva se puede entender como una necesi-

dad de explorar ideas poco transitadas, enfrentar el riesgo a equivocarse, establecer conexiones inesperadas, asumir la iniciativa en la toma de decisiones, escanear sensorialmente las novedades, reaccionar creativamente, reflexionar y compartir.

Los aventureros son animados a abordar la creación de una obra personal en la que lo más importante es el proceso de investigación que comprende la exploración de las claves biográficas (intereses y experiencias), el enriquecimiento a través de los referentes culturales, la experimentación con las posibilidades expresivas del medio elegido y la interpretación de los signos que tienen su origen en los espacios recorridos y todos los elementos que lo habitan (los objetos y sus cualidades, los sujetos y sus interacciones, la luz y sus efectos).

El proceso de creación evoca el viaje argonáutico. La búsqueda del vellocino de oro es compleja y está llena de dificultades, pero siempre se afronta con la esperanza de que Jasón llegue finalmente a Cólquide. Aunque no siempre, a veces hay que parar o perderse. No importa, la huella que se deja también es obra y después de todo, la vida es un viaje del que no se vuelve. *Hic sunt dracones.*

Que se lo digan a Ned Merrill (Cheveer, 1964), el héroe que emprende un absurdo viaje de vuelta a casa atravesando a nado las piscinas de su vecindario residencial (inventándose el río Lucinda) pero cuando llega se ve obligado a hacer frente al hecho de que el hogar, la familia y la juventud, se han



Walkscapes #18  
Proyecto Fotográfico Personal

evaporado irreversiblemente. Que se lo digan a Robert Frank y sus americanos. Que se lo digan a Dean Moriarty, recorriendo vertiginosamente las carreteras de Norteamérica en una búsqueda desesperada de sí mismo. Que se lo digan a Alvin Straight (Sweeney, Edelstein, Sarde Lynch, 1999) quien, en una apología de la lentitud y la profundidad perceptiva, se sube a su máquina cortacésped para visitar a su hermano enfermo a más de quinientos kilómetros. Que se lo digan a Ferdinand Bardamu (Céline, 1952), que viajó imaginariamente hasta la oscura noche del siglo XX. Que se lo digan a Charlie Marlow (Conrad, 1902), que remontó ríos hasta encontrar al Sr. Kurtz y ver como muere en el horror que él mismo había engendrado (¡El horror!, ¡el horror!). Que se lo digan a Sebald (1995), que caminó por la costa del condado de Suffolk, viendo, observando y pensando, y cuyo viaje es un registro de fotografías y textos, que transmiten la idea de un estado perceptivo nuevo y la creación de un cosmos que flota entre recuerdos del mundo sensitivo, de los hechos históricos y de la pura ficción. Que se lo digan a la mujer que deambula entre restos de la batalla en la costa de Normandía (encaja como una pieza de puzle, con la de Suffolk) en la Trilogía de la guerra (Fernández Mallo, 2018b).

Deambular por el territorio como quien sigue un rastro. A veces el rastro de otro, como Sophie Calle en la Filature (1981), como su clon literario, la artista María en Leviatán (Auster, 1992), como Vito Acconci en Following Piece (1969). El instante vivido se convierte en historia personal y colectiva,

infinitesimalmente colectiva. El territorio se convierte en mapa en cada paso.

Definitivamente, Walkscapes es un taller de artistas semionautas: "su raíz es la suma de todos esos lugares espacialmente lejanos cercanos, antiguos o contemporáneos, que se han visitado" (Fernández Mallo, 1918, p. 174).

## Menhires y mapas

Careri (2002) establece el menhir como la primera transformación física natural en artificial. Su presencia rotunda en el paisaje establece unas coordenadas referenciales que llevadas a un plano se convierten en un mapa con centros gravitatorios y sus conexiones en caminos de exploración. Los hitos del taller Walkscapes serían: la libertad de elección, la creación de un espacio seguro, la reflexión identitaria, la exposición a la duda, el establecimiento de nuevas relaciones, la reflexión crítica y un *tempo andante* que permite la contemplación más profunda y placentera. Como puede comprobarse, son heredados de las experiencias previas y solo tiene sentido añadir alguna pequeña puntualización.

### • La libertad de elección.

La libertad es, paradójicamente, generadora de un gran desconcierto. El bloqueo mental tiene su origen en el troquel rígido de las prácticas educativas del sistema que modelizan un aprendizaje instruccional y castrante y en la ausencia de experiencias artísticas previas realmente significativas. Además, la mediación del dispositivo fotográfico genera grandes inseguridades debido a la carencia del co-





nocimiento experto. Por todo ello es importante reducir la ansiedad priorizando los aspectos de contenido sobre los formales, animando a la experimentación con los medios disponibles e insistiendo en la idea, refrendada por la literatura sobre creatividad en el ámbito artístico, de que no es necesario, ni conveniente (ni posible) saber desde el principio el resultado. Es el propio proceso el que lleva al artista (con sus idas y venidas) a un destino desconocido (Mace y Ward, 2002).

- **La creación de un espacio seguro.**

Los jóvenes que acuden al taller perciben que están en un entorno en el que pueden ser como realmente son. Como ya se avanzó en la sección dedicada a los antecedentes del taller, este es un componente fundamental del programa. Algunos de ellos tienen o han tenido en algún momento problemas relacionados con el aislamiento social o el acoso escolar. Cuando un miembro del taller espontáneamente cuenta alguna de estas experiencias negativas lo hace porque se siente cómodo. El arte ayuda a conformar un espacio (real y anímico) en el que se pueden tomar riesgos y dar rienda suelta a las emociones fuertes y a las ideas más rompedoras. Esto incluye la libertad para decidir participar activamente, pasivamente o inhibirse. Todos estos elementos, incluso cuando son contradictorios con el objetivo de producir una obra final, son más importantes en la medida en que son constructores de identidad y autoestima.

- **Reflexionar sobre la identidad.**

No es posible crear una obra artística sin enfrentarse en algún momento al

análisis de la biografía, los intereses y la curiosidad. En los talleres recorro con frecuencia al diálogo y la escucha activa para identificar el potencial creativo, porque cuanto más información se obtenga más fácil es ayudar a tomar decisiones sobre el proyecto. Esta es una tarea que requiere tiempo y paciencia.

- **Las provocaciones**

El objetivo de las provocaciones es jugar con la idea del extrañamiento. Se trata de exponer a los alumnos a un arte que plantea preguntas, que provoca y ¿por qué no?, que perturba y desconcierta.

El objetivo es hacer pensar, poniendo en duda los preconceptos adquiridos de manera acrítica. Y si hay una fuente de inspiración sobre la provocación artística, esa tiene que ser el Manifiesto on Art / Fluxus Art Amusement de George Maciunas (1965). Se reproduce la 2º parte:

### "FLUXUS ARTE-DIVERSIÓN

Para establecer el estatus no profesional del artista en la sociedad, debe demostrar la dispensabilidad e inclusividad del artista, debe demostrar la auto-suficiencia del público, debe demostrar que todo puede ser arte y cualquiera puede hacerlo.

Por lo tanto, el arte-diversión debe ser simple, divertido, no pretencioso, preocupado por las insignificancias, que no requiera habilidades o ensayos interminables, que no tenga valor ni insti-

**(...) lo que ninguna palabra era capaz de alcanzar, y por consiguiente siempre está fuera de nuestro alcance, y sin embargo dentro, porque no solo nos rodeaba, sino que nosotros mismos formábamos parte de ello, éramos parte de ello**

**Karl Ove Knausgard**

La muerte del padre. Mi lucha: 1

tucional ni como mercancía. El valor del arte-diversión debe reducirse haciéndolo ilimitado, producido en masa, obtenible por todos y eventualmente producido por todos.

El arte-diversión fluxus es la re-taguardia sin ninguna pretensión o impulso para participar en la competencia de "llegar a otro nivel" con la vanguardia. Apela a las cualidades monoestructurales y no teatrales del evento natural simple, un juego o una broma. Es la fusión del Vaudeville de Spike Jones, la broma, los juegos de niños y Duchamp".

Todo el taller es un trampantojo en el que nada es lo que parece. En este momento en que la atención es un bien escaso, es necesario atraer a los jóvenes hacia la práctica artística mediante trucos de magia. Cualquiera puede ser artista y todo es un juego. Pero puede llegar a ser algo más. Al respetar el ritmo creativo y conceder tiempo (otro bien escaso), es posible que la magia empiece a surtir efecto, y los artistas adolescentes acaben jugando como el barman de Paterson (Astrachan, Logan y Jarmusch, 2016):

Doc: Me están dando una paliza.

Paterson: ¿Con quién juegas?

Doc: Conmigo mismo.

· **Un clima donde la relación con el tiempo sea diferente.**

Se trata de ralentizar el paso para observar el mundo con más atención, desde dentro, interpretando los signos que salen al paso, tal como Deleuze (1972)

decodifica la obra de Proust: "Aprender es, en primer lugar, considerar una materia, un objeto, un ser, como si emitieran signos por descifrar, por interpretar. No hay aprendiz que no sea «egiptólogo» de algo."(p. 12). También el tiempo es necesario para acomodar las piezas, investigar, experimentar y, cómo no, para la necesaria fase de incubación.

- **Fases del proceso creativo**

Las etapas propuestas (aunque perfectamente modificables o incluso rechazables) son: identificar, preguntar, planificar, registrar, crear y mostrar. A partir de este esquema cíclico cada artista decide libremente qué fases seguir o en qué orden, llevando cada uno el camino que mejor se adapte a su proceso creativo.

- **Promover conexiones entre las experiencias acumuladas y los nuevos estímulos**

La experimentación a partir de las conexiones que surgen cuando se pone en contacto la identidad artística personal con la de los referentes culturales (fotográficos, cinematográficos, literarios, filosóficos, científicos, musicales...) es la fuente de la que emana el concepto que se desarrollará en el proyecto. Precisamente una de las mejores maneras de iniciar el viaje es apropiarse de la obra de otros, simular ser otro. No es copia, es simulación. La copia es imposible, no hay nada que sea igual a sí mismo, la identidad "es aquello en lo que difieren el original y su simulación, el territorio y su maqueta, lo que pone en marcha los mecanismos que dotan de sentido a los procesos que crean realidad" (Fernández Mallo, 2018a, p. 253).

- **La reflexión crítica.**

A lo largo de todo el proceso se promueve el pensamiento creativo, crítico y profundo, sacando partido de las habilidades, avivando las actitudes activas y positivas y desarrollando una sensibilidad consciente. Es el arte de hacerse preguntas, razonar, interpretar y abrir nuevos caminos. También es la reflexión ante el espejo. ¿Cuál está siendo mi papel en el proceso?

- **Exponerse**

Y finalmente llega el día de exponer la obra y exponerse. Es un momento delicado que necesita preparación, paciencia y altas dosis de respeto y sensibilidad.

Por otra parte, compartir espacio expositivo, convierte un acto aparentemente individual en un rito colectivo. Hay una idea coral de un grupo que, desde un respeto a la voz individual, ensaya, se divierte y colabora conjuntamente.











# Resultados

Después de los tres años que lleva funcionando el taller Walkscapes se han ido acumulando muchas historias. Algunas, se quedaron en el camino. Lo que sigue es un muestrario de los trabajos seleccionados. El objetivo de la selección es mostrar la variedad de resultados que da validez a la idea de diversidad creativa y de adaptación a los intereses.

No se trata de hacer un análisis individual exhaustivo en coherencia con la idea de la importancia del texto visual que impregna toda la presente investigación. Reformulando la idea de Octavio Paz (un poema no quiere decir, dice) las fotografías que siguen también son la mejor explicación de lo sucedido en el taller.

Al mirar estas fotografías recomiendo lo mismo que Auggie Wren a su amigo escritor: "Nunca lo entenderás si no vas más despacio, amigo mío." (Newman, Kuroiwa, Weinstein, Iseki, Auster y Wang, 1995).

Elena montado su obra  
para la exposición  
Taller Walkscapes

# Alessandra

Hay en el trabajo de Alessandra una tentativa de agotamiento visual de los espacios que rodean la catedral de Santiago. Ella, como Perec o como el personaje de *El fuego fatuo* (Quefféléan y Malle, 1963) que se sienta en la terraza de un café, observa, espera, registra. Es el final del camino donde los peregrinos se agolpan y saturan las calles y ritualizan sus movimientos.

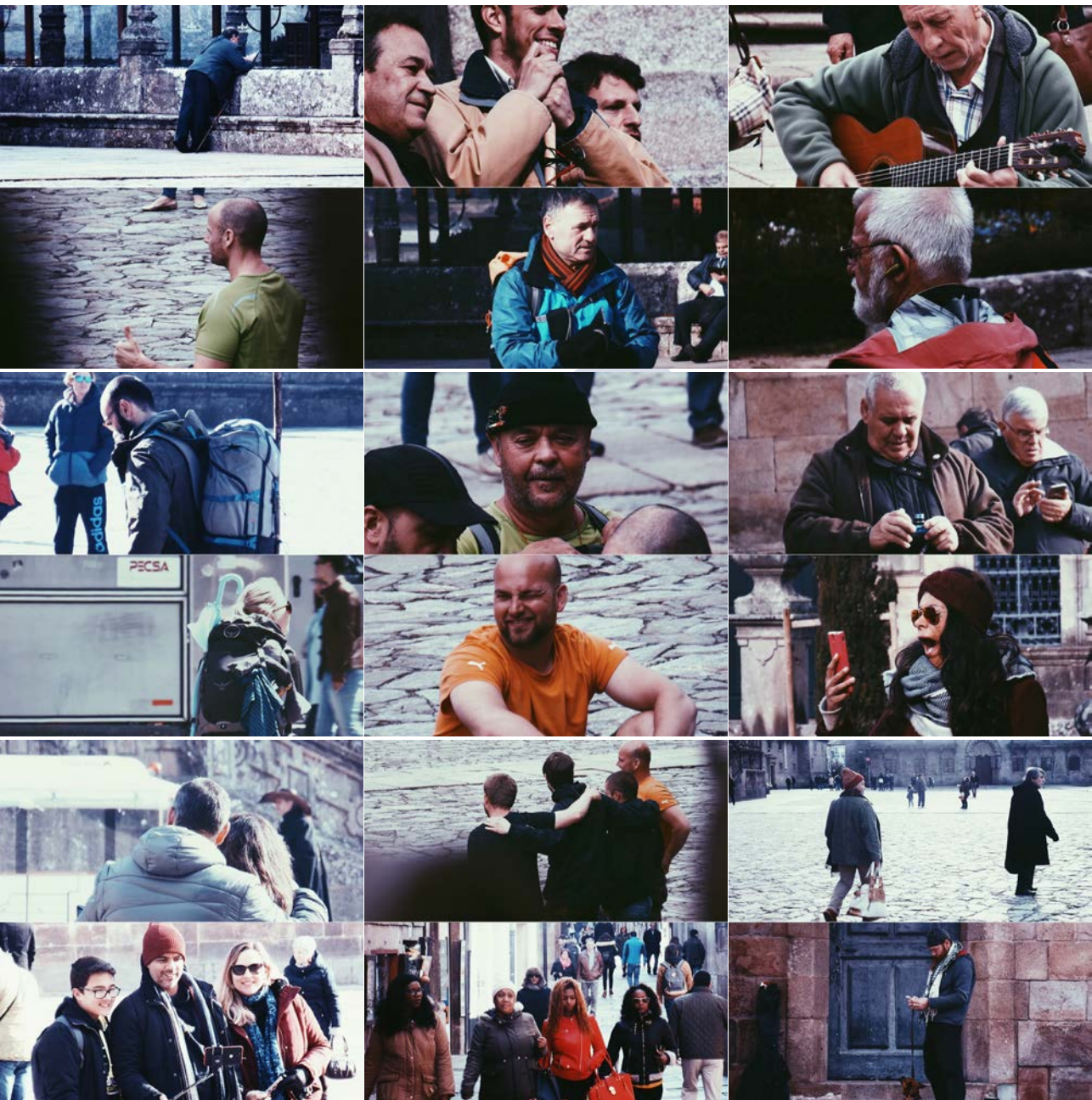
Formalmente podría decirse que el proyecto de Alessandra está cerca de una estética voyeur, un poco al modo de Beat Streuli. El empleo intensivo de las distancias focales largas le permite fotografiar desde la distancia, sin ser vista. El efecto de aplastamiento de los planos de la imagen hace que los sujetos queden aislados del entorno y que lo verdaderamente importante sea el el gesto y los detalles que aportan información sobre su condición de peregrinos, estudiantes o habitantes de Compostela.

Estéticamente cabe destacar el uso de los colores rojo y azul como elemento unificador de un retablo que, en su conjunto, ofrece una idea muy precisa de lo que es este lugar actualmente.



















# Mateo

Simbolismo, experimentación, azar. Su investigación visual sobre los efectos de color del fuego, le llevó hasta el ácido bórico, que produce una llama verde. Hay un efecto estético muy atractivo pero también una fuerte carga simbólica al decidir quemar precisamente alimentos.

El proyecto de Mateo es el resultado de una comprensión profunda del lenguaje fotográfico en sus aspectos más formales. A partir de una idea que desafía diversos tabúes culturales alrededor de la comida, consigue unas imágenes hipnóticas que replican el poder cautivador del fuego en nuestra cultura. Su experimentación formal parte de las posibilidades, hasta cierto punto poco controlables, de las largas exposiciones.





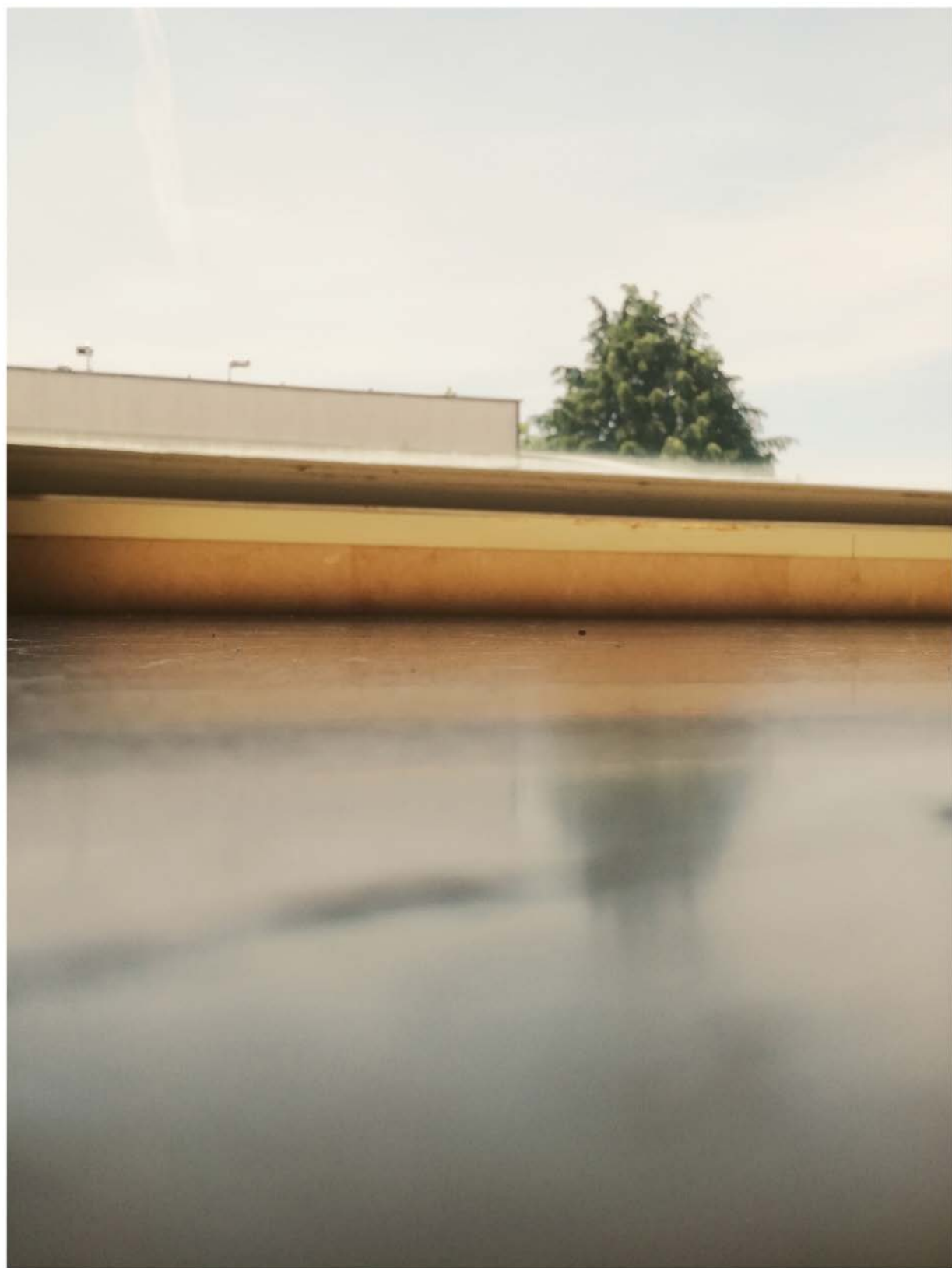




# Anxo

Limpieza estética y frialdad formal al estilo de la Escuela de Düsseldorf. Se fija en lo que pasa desapercibido, el efecto de la luz reflejada en las superficies brillantes de la facultad de Ciencias de la Información de la USC. Es el carácter del edificio de Álvaro Siza: espacio, silencio y luz.

Anxo construye un poema visual a partir de los reflejos sobre el mármol. Hay un ritmo visual en la serie que da sentido de unidad expresiva al conjunto. La manera en que aísla los detalles del edificio en sus composiciones verticales es poderosamente efectiva. Hay una mirada madura capaz de ver en detalles aparentemente insignificantes un gran potencial expresivo. La mirada fragmentada parece tener una intención descontextualizadora pero para cualquiera que haya pasado algún tiempo en los espacios sobrios de este edificio (los participantes en el taller, sin ir más lejos) reconocería fácilmente el lugar. Esta capacidad para comunicar a la vez un espacio de manera ahistórica y una poética de la experiencia es, nunca mejor dicho, brillante.







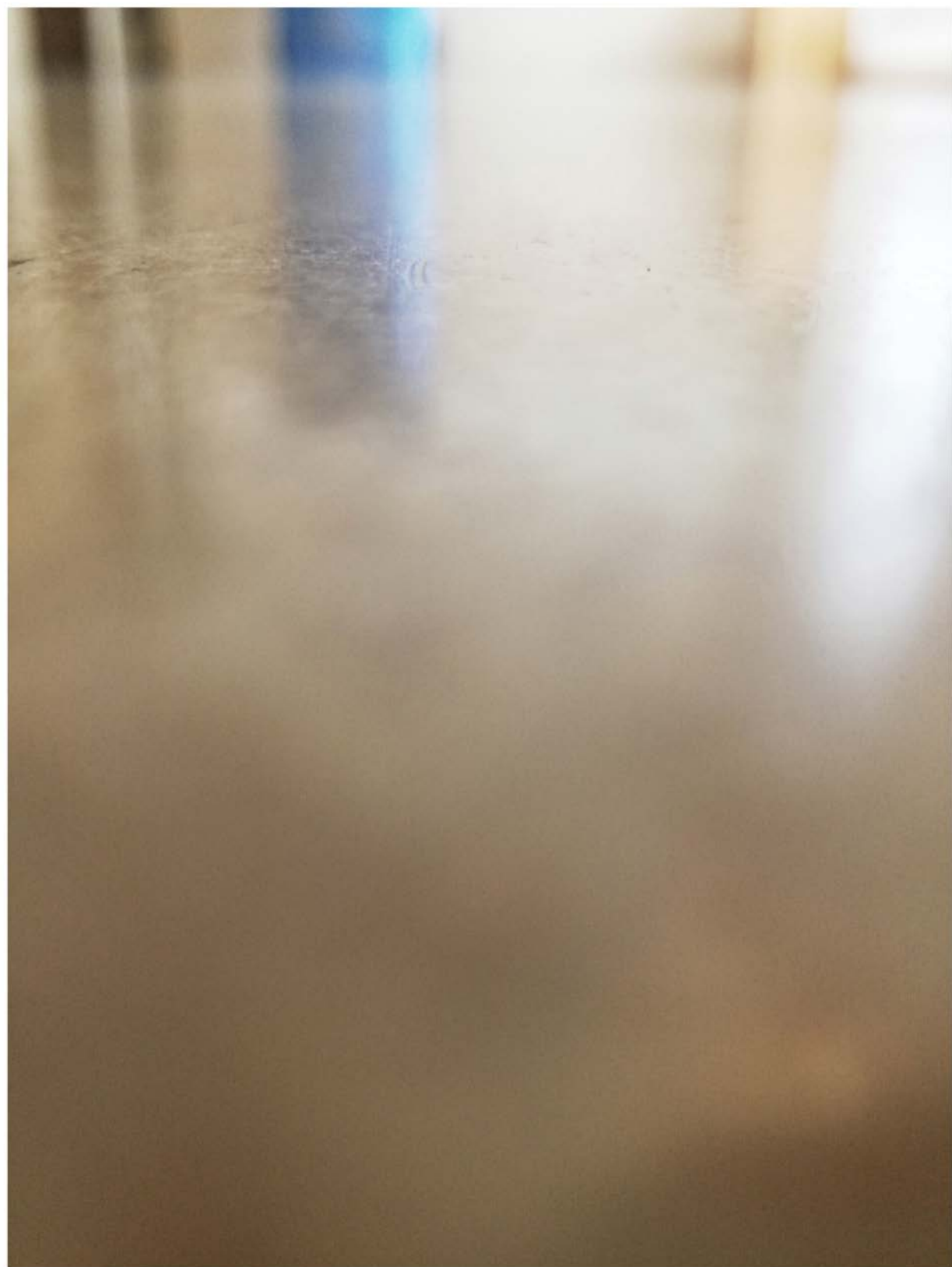
















# Daniel

Daniel vive frente al mar, en A Coruña. Le gusta fijar la mirada en el horizonte y reducir el paisaje a dos elementos esenciales, el agua y el aire. En un ejercicio de apropiacionismo, Daniel se sitúa entre Hiroshi Sugimoto y Mark Rothko y se pierde en el "*misterio de misterios*", la línea del infinito que separa en dos masas equivalentes el paisaje de la Ensenada del Orzán.

Dos detalles marcan una distancia con su referente fotográfico. Por un lado la presencia de la gaviota alzando el vuelo rompe el rígido juego minimalista de Sugimoto. Por otro, el pixelado de la copia es una referencia al medio digital. Es un comentario sobre el gap que existe entre lo real y su imagen.

Daniel, músico de jazz, interpreta aquí una pieza minimalista.









# Martín

A Martín le interesa el efecto de la luz en las imágenes. La experimentación visual es el detonante de su creatividad. Partiendo de la oscuridad hace pruebas con pequeñas linternas o con un flash separado de la cámara. Con ello consigue efectos de iluminación de alto contraste, una intensa saturación del color y saca partido a la textura de los objetos que forman parte de sus bodegones.

Una vez que decide la técnica que quiere emplear, su experimentación se traslada al campo de la narrativa. Inspirado por autores que juegan con las metáforas visuales y/o textuales (Chema Madoz o Joan Brossa) crea unos bodegones que nos proponen algún tipo de acertijo a partir del concepto de hoja.









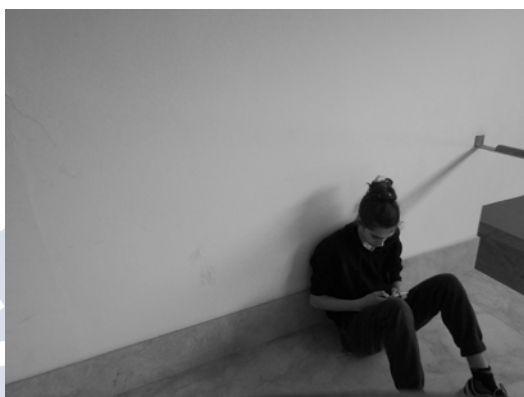
# Irene

Irene fotografía para exteriorizar la tormenta emocional que habita su cabeza. Cada semana intentaba un nuevo camino. Sentía la necesidad de expresarse pero no encontraba una manera que se acercara al efecto que quería conseguir porque el perfeccionismo bloqueaba su enorme capacidad creativa.

Su trabajo se articula a partir de un personaje que funciona como un alter ego. Por tanto estamos ante un autorretrato seriado. Las escaleras son un potente símbolo que reproduce en el montaje descendente de las imágenes. La postura reptiliana en la escalera representa un estado de esfuerzo animal para superar las dificultades. Esta foto representa un sueño que Irene tiene recurrentemente cuando está estresada.

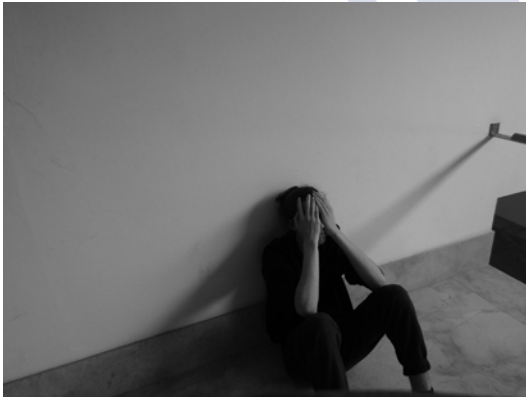
La foto final, es enormemente equilibrada pero a la vez ambigua. El personaje ante infinitas salidas. Frialdad + blancura = hospital. La foto está algo movida lo cual remite a la duda, la incertidumbre, la inquietud y la inseguridad.





UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

TISC  
UNIVERSIDADE  
DE SANTIAGO  
DE COMPOSTELA









# Sara

Lo que interesa a Sara es la amistad y en sus fotografías siempre hay un componente lúdico y un deseo de compartir el tiempo con sus compañeros de taller.

Imágenes que podrían encontrarse en las redes sociales pero que tienen el añadido de un interesante enfoque basado en el extrañamiento. La línea argumental entorno al calzado es un juego que remite a textos surrealistas que disparan la imaginación.

Uno de los maravillosos efectos del azar hizo que en la inauguración de la exposición, Xosé Carlos Carracedo, escritor y monitor del taller de escritura creativa, se parara ante las fotografías de Sara. En ese momento, me pidió un papel para escribir y yo le ofrecí mi libreta de notas. Así nació el cuento "Zapato".







Zapato

Jose Carlos

Sábese que o destino ~~o maná~~ son os pasos que levamos andados, como un zapato que atina a lembrar pegadas que se esqueceron, que permanecen, que son modificadas porque pesan, porque se abrixen nunha realidade complexa e que non somos quen de encetar.

A cuestión é que hoxe volvín ver que as pegadas, e con elas o destino, poden estar ubicadas nos sons e no froito das paixóns.

O sono hospédase no ceo, por iso son complexos. Poden pasar semanas coa luz aborvimiándose ou nublándose por anos dun temporal, mais sempre teñen unha especie de vicio que os sostén. Así como unha partitura que vai de acordo co emocións van facendo amor receptivos á súa música. Pódese dicir que soñar é crear unha banda sonora que guíe o noso camiño.

Nexen aparecer ela. Unha muller que parecía ser máis fuma que o da inercia. Polo vicio labrado polo anxeo, polo estado fixo, pola vida resgada, polo cadeco que só nos ensinan a mirar en fronte, que entran a lateralidade.

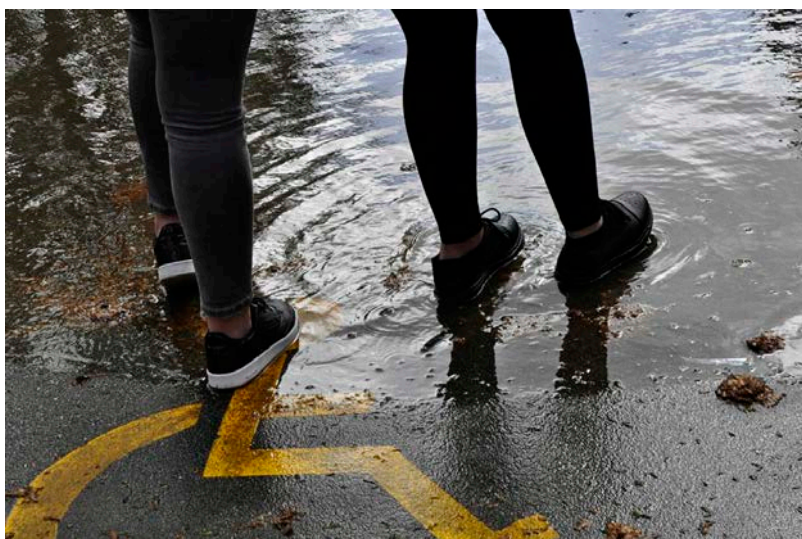
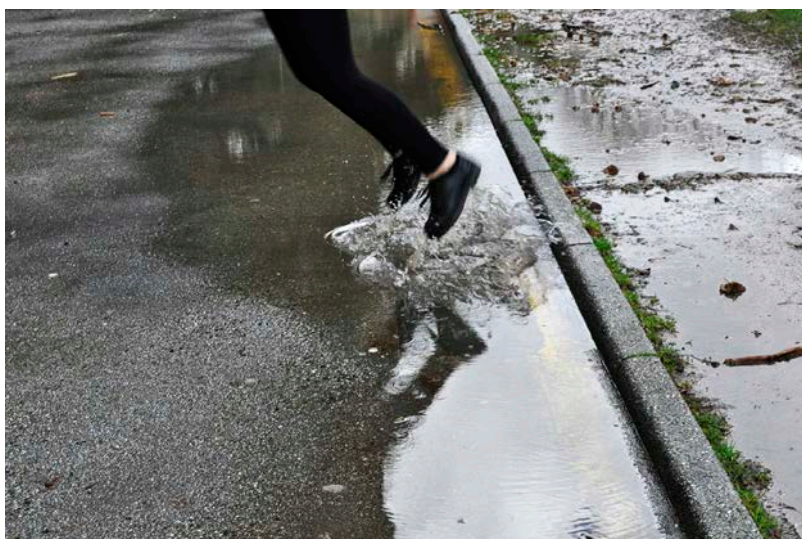
E camiñar sobre uns pasos que a abocaron ao abismo. Sobre uns pasos andados. E mentres tanto. O zapato petaba dende unibe por que escribira os seus sons?

# Anira

Anira utiliza la fotografía en sus frecuentes viajes familiares y es capaz de hacer fotos muy sugerentes, pero tiene una gran dificultad para conectar unas con otras y crear un discurso visual coherente.

Su experimentación estaba centrada en el discurso visual. Analizando su archivo de imágenes encontró una cierta reiteración de elementos geométricos que le permitió hacer diversas pruebas. Finalmente las líneas amarillas contrastadas sobre el suelo mojado por la lluvia le ofrecieron un tema formal y un objetivo en el que centrar su mirada e iniciar un ensayo sobre el potencial de la fotografía para subvertir la función semiótica de estas señales.





# Laura

Acostumbrada a viajar con su cámara, Laura encontró en sus imágenes una narrativa nueva. Hay algo del instante intersticial de Robert Frank, momentos en los que algo parece que vaya a suceder o quizá ya haya sucedido. Cruce de miradas e hilos invisibles que tiene algo de irreal o de puesta en escena.

En las imágenes de Laura hay una sensación de teatralidad que no parece compatible con la espontaneidad de la fotografía de calle. Esa capacidad para elaborar una narrativa cercana a la fotografía de Jeff Wall o Phillip-Lorca DiCorcia a partir de situaciones encontradas (no construidas) es reflejo de una gran madurez en la comprensión del medio fotográfico.









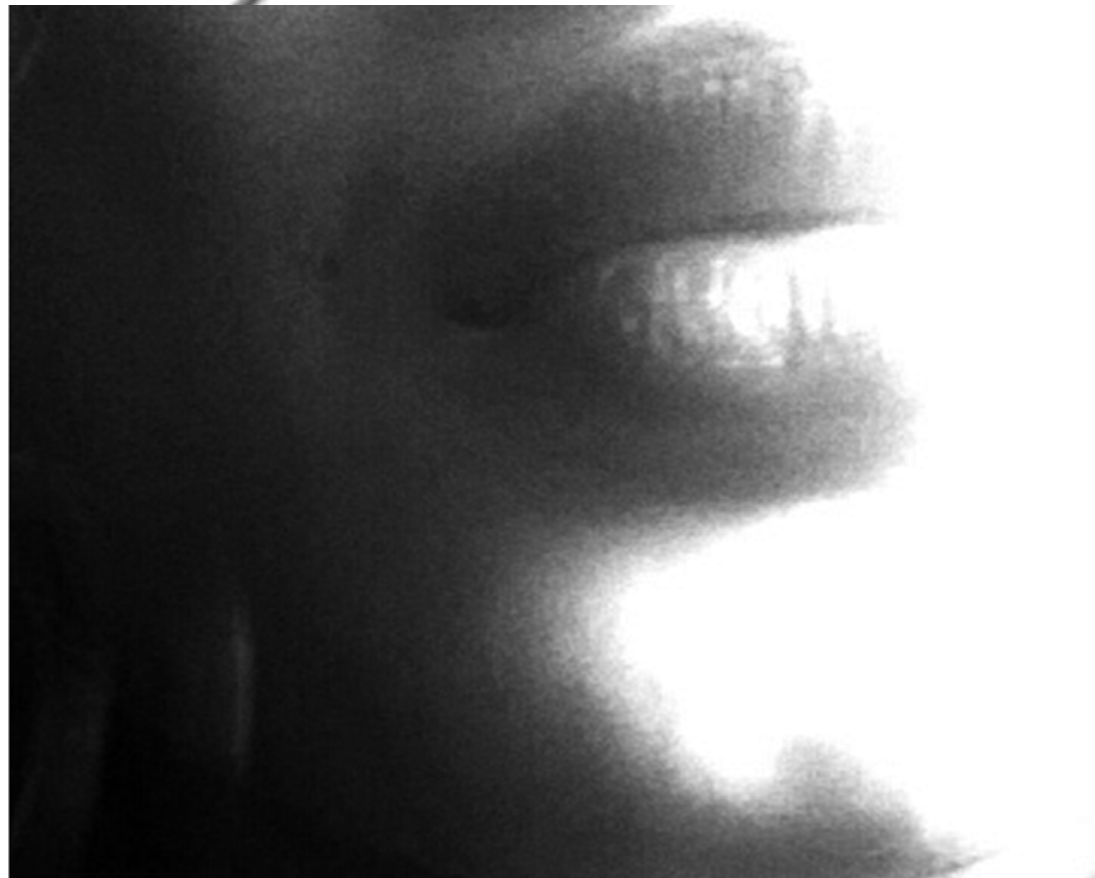


# Andrea

El trabajo de Andrea es reflejo de su personalidad romántica. Esta pequeña Julia Margaret Cameron fotografía a sus amigas con una intimidad y cercanía sorprendentes. El grano y la clave baja crean una atmósfera intensa.

Sus retratos son de una enorme profundidad psicológica. No se trata simplemente de lograr una mimesis reconocible de su amiga sino de representar, mediante todo tipo de artificios (filtros, alto contraste, reducción de la gama tonal –con la consecuente pérdida de detalles–, blanco y negro...) el vínculo emocional que las une.

Andrea juega también con la tensión relacional entre los primerísimos planos que fragmentan la cara y los planos medios en los que los ojos son el centro de atención. Hay en todo esto una manera de tratar el retrato próxima a Mark Morrisroe.









# Áurea

El romanticismo de Áurea tiene más que ver con la naturaleza y los espacios. Juega con las formas y el color para dotar a sus imágenes de un simbolismo ambiguo. Lejos de una representación clínica de la naturaleza el proyecto está filtrado por una fotografía de la experiencia de lo natural. Es por tanto una visión conscientemente subjetiva y mediatizada.

Su actitud lúdica y hedonista ante la práctica fotográfica y su mirada irónica le lleva a presentar series que invitan a un juego de escalas, formas, repeticiones y enmarcados. Hay una cierta idea de progresión narrativa en las mismas, invitando al observador a dejarse llevar por la historia.



# Lucía

Después de varios intentos tratando de combinar las fotografías con el dibujo de seres fantásticos, finalmente, Lucía, explotó otra de sus pasiones, la escritura. En las tomas de los tejados de Compostela deja espacio en el cielo para escribir a mano sus pequeños versos en gallego.

La presentación del proyecto formal en pequeños cuadros y el texto manuscrito obliga al observador a una relación cercana con la imagen, consiguiendo de ese modo la sensación de estar ante un diario o un poema susurrado al oído. Este modo híbrido de imagen y texto recuerda a una de las cartas que Robert Frank escribió sobre una de sus fotografías a Jim Goldberg. Efectivamente, bien podrían ser postales de Compostela encontradas en un mercadillo de antigüedades.

Que non se refira de vos, meus tellados queridos,  
que non se queira e atreva a mirarnos con  
superioridade.

Ben sei que os dedos que vos apuntan se cravan na voboa alma  
pero non sintedes nin unha picada de vergüenza

Sentideiros orgellosos das vosas cicatrices

por non  
jardán de guerra, batallas ganadas





E a modernização deada  
o encanto rural das case anuais



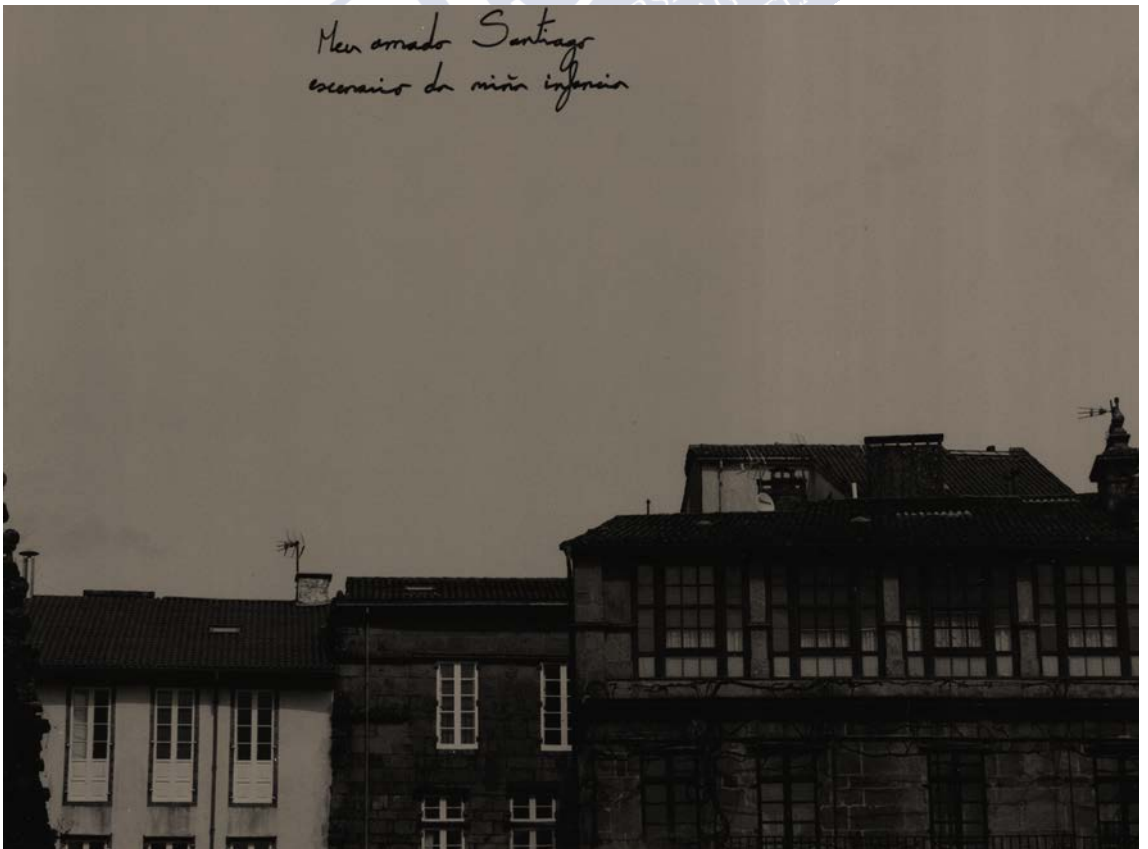
As telhas embrietas contra as telhas com furia,  
deplacando o tellado, deixándo en carne viva.  
A choiva torrencial anemote con brutalidade  
O vento propaga pola cidade o remido das telhas  
Se infiltran polas fiestras e chegan ao alma fozgado  
Chis do sufrimento



Espinhos de anome, muro de pedra  
e reixas de ferro



Meu arrado Santiago  
escravos da minha infernia



*Peregrinación  
o deporte de fe*



Santiago liguluc e amortizado  
como se lle bousen anunciado, as cores  
a pinceladas



Tellado galego, símbolo do espírito galego  
Tellado robusto e firme que hiton con  
verdade de ferro  
Non ceden, non se desmoronan, non se rinden  
Resisten con espírito galego



# María

Interesada en el retrato de la familia, sus imágenes respiran amor y ternura. Las miradas de sus familiares son directas, francas, confiadas e íntimas.

La mirada frontal denota una relación de confianza y los ojos de las mujeres de la familia parecen decirnos algo esencial de ellas, como si fueran una puerta de entrada a su pensamiento. Las fotografías en blanco y negro de su hermana son un fiel reflejo de la forma en que María ejecuta un acuerdo tácito fraternal. En cierto modo recuerdan a la serie *Immediate Family* de Sally Mann pero en un contexto cultural y familiar muy diferente.





TIP  
UNIVERSIDAD  
SANTIAGO  
OSTELA



# Paulo

Su idea surgió durante las visitas a una casa familiar situada en una aldea. En el trastero se almacenan objetos y mobiliario que tienen para Paulo un significado muy especial. Están cargados de las historias que se crean con el roce de los seres queridos a lo largo del tiempo. Al sacarlos al exterior descubrió que podía crear espacios surrealistas y brillantes y, de ese modo, trascender el sentido inicial de los objetos para convertirlos en escenarios potenciales de otras vidas.

Sus fotografías son un juego genial capaz de subvertir el espacio interior/exterior y cuestionarse cuál es el papel de la intimidad en una cultura cada vez más expuesta a la mirada del Gran Hermano. ¿Es posible una vida anónima, una identidad oculta bajo una capucha?

También hay una lectura posible en relación con la apropiación personal de los espacios públicos. Estética y contenidos muy contemporáneos. Absurdo y extrañamiento.













# Marcos

Interesado en la ambigüedad del texto fotográfico. Partiendo de su inclinación por la ciencia (en la actualidad estudia Física en la USC) plantea paradojas al estilo de Duane Michals. Una caja "*made in China*" que se transforma en otra cosa cuando el título advierte de la presencia en su interior del gato de Schrödinger.

Marcos se enfrenta, con un cierto sentido del humor, a algunas cuestiones complejas como el solipsismo o el libre albedrío. Sin duda tiene mérito saber trasladar a las imágenes tales conceptos, experimentado inteligentemente con la función de anclaje del texto. Como Michals, Marcos nos plantea la imposibilidad de la fotografía para atrapar, no ya la esencia, ni siquiera la apariencia de las cosas (y por extensión, de las personas).



No podemos ver de que está hecho el mundo, solo lo que eso provoca.



Vida y muerte del gato de Schrödinger



Cuanto más se aumenta una foto  
más borrosa se ve.



Estamos acostumbrados a ver una imagen equivocada de nosotros mismos.





El camino más largo suele ser el que  
lleva más tiempo.



¿Existe la libertad?



# Brais

Las texturas rugosas, las grietas y las heridas de los muros son algo más que un ejercicio formal. Su proceso no resultó fácil ni fluido. Nada parece fácil ni fluido en Brais.

Si aceptamos la idea (un tanto forzada) de que cualquier fotografía es un autorretrato, lo que Brais nos muestra puede ser desconcertante. Muros desconchados que a duras penas cumplen con su función protectora. Acostumbrado a ocultarse bajo un comportamiento extravagante, resultaba especialmente difícil conseguir que su proyecto avanzara. No es fácil explicar la razón, pero en donde otros podrían ver solamente un ejercicio formal de texturas, yo veo una posible materialización de la personalidad de Brais. Por eso mismo no estamos ante la colección de huellas de *Graffiti* de Brassai, sino ante marcas de la erosión de un clima hostil a lo largo del tiempo.









# Clara

El caso de Clara es un juego formal, próximo al diseño gráfico. Su interés son las formas y las líneas que aparecen en el encuadre cuando se hacen contrapicados, experimentado a partir de la referencia de la fotografía estructuralista rusa de Alexandr Ródchenko o Varbara Stepanova. No hay en Clara ninguna intención de exteriorizar conflictos internos o sociales. Los conflictos se los guarda para ella.









# Gonzalo

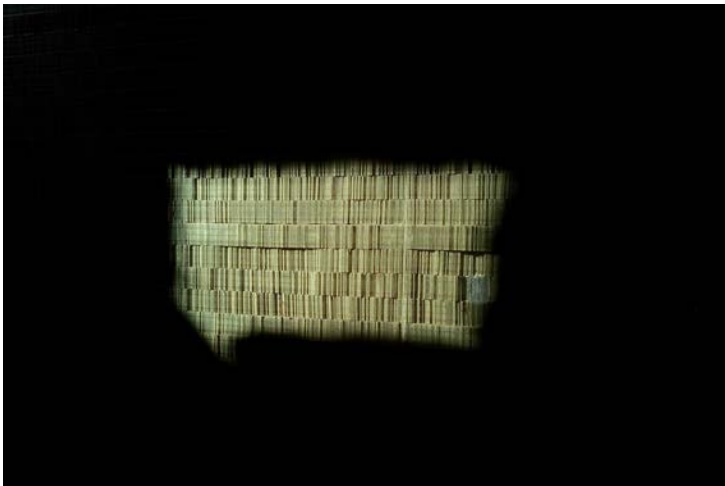
Gonzalo sólo parecía disfrutar ante una pantalla de ordenador o de teléfono móvil. Conseguir dirigir su atención hacia un proyecto fotográfico resultó complicado. Si las posibilidades de activar la motivación intrínseca depende en gran medida de conectar con los intereses, su trabajo no podía ser otro que el fotografiar pantallas dentro de pantallas en un bucle infinito. El resultado es un vórtice (un tragaluz) que atrapa obsesivamente la mirada y el tiempo.



# Iago

Su interés por la fotografía le llevó a ahorrar dinero para comprarse una cámara. La afición al *parkour* le hacía experimentar con el movimiento y la congelación de los saltos en el aire. Su capacidad para la composición y el color es indudable y domina con maestría la luz y el color.

En cuanto al contenido, las fotografías reflejan muy bien el carácter dinámico, lúdico y el sentido del humor basado en el absurdo y el extrañamiento.





# Marina

Marina aunque produce de un modo intermitente e irregular, es capaz de hacer fotografías muy sugerentes que funcionan tanto individualmente como en serie. Logra componer una narrativa compleja a partir de elementos encontrados en entornos urbanos. Tiene un modo de pensar visualmente parecido a la composición de un puzzle en el que las piezas admiten vecindades extrañas pero altamente efectivas.



# Manuel

Cada artista es un mundo y, en ocasiones, el disparador de un proyecto puede ser aparentemente naif. En un principio, Manuel decidió fotografiar las esquinas de las casas. Había en su propuesta una cierta burla al propio taller. No estaba tan interesado en la fotografía como en socializar en el grupo. Sin embargo, al final, consiguió reunir una serie de imágenes que tienen que ver con los no-lugares y las formas caprichosas de esos espacios. El empleo de focales largas permite a Manuel experimentar con la superposición de planos que acaban por funcionar de un modo especial en el visor y, posteriormente, mediante la edición y montaje en serie.



# Mario

En su deambular por las calles, un día descubrió que los juegos de luz y sombra en el suelo le proporcionaban unas imágenes muy evocadoras y algo abstractas.

Formalmente emplea hábilmente la clave baja y el equilibrio del espacio positivo/negativo. Consigue unas imágenes que tienen algo de fantasmagórico y que remiten, de algún modo, a la fotografía estenoipeica y falta de nitidez general.









# Mateo

Una casa abandonada, recientemente comprada por su hermana para su posterior restauración, es el escenario que disparó la creatividad de Mateo. Hay rastros de personas desconocidas, residuos sólidos de vidas pasadas, que despiertan la capacidad para la fabulación.

Las imágenes funcionan como escenarios y tienen una estética *de época*. Resulta especialmente interesante la confrontación de la naturaleza artificial, representada por los motivos florales del estampado del papel y de las colchas, y la naturaleza real, apoderándose progresivamente del interior. Las ramas de los árboles del bosque se extienden como tentáculos y la humedad y las hojas secas se apropian del suelo y las paredes.

Se trata de un proyecto sobre la memoria y la ficción y puede relacionarse en algunos aspectos con el trabajo de Adam Jacobs, Michael Schwan, Thomas Jorion Gina Soden o Romain Thiery.







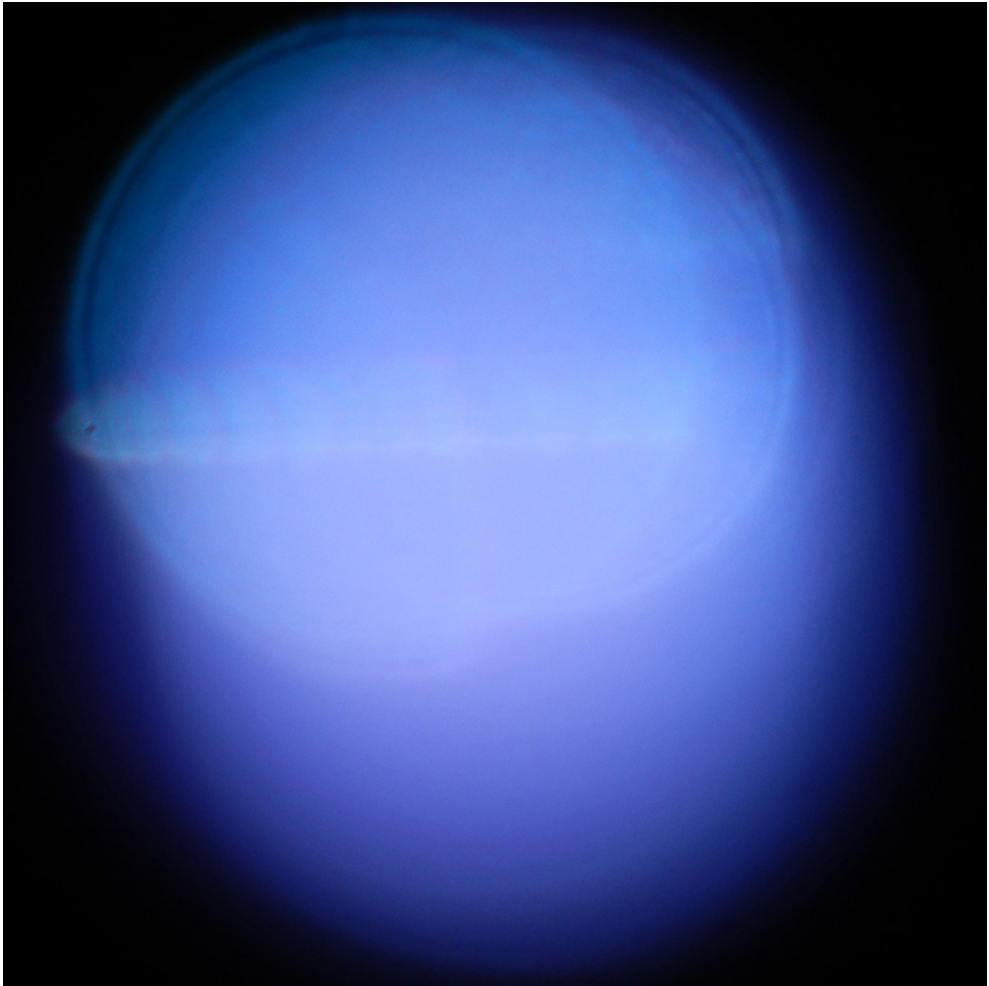


# Román

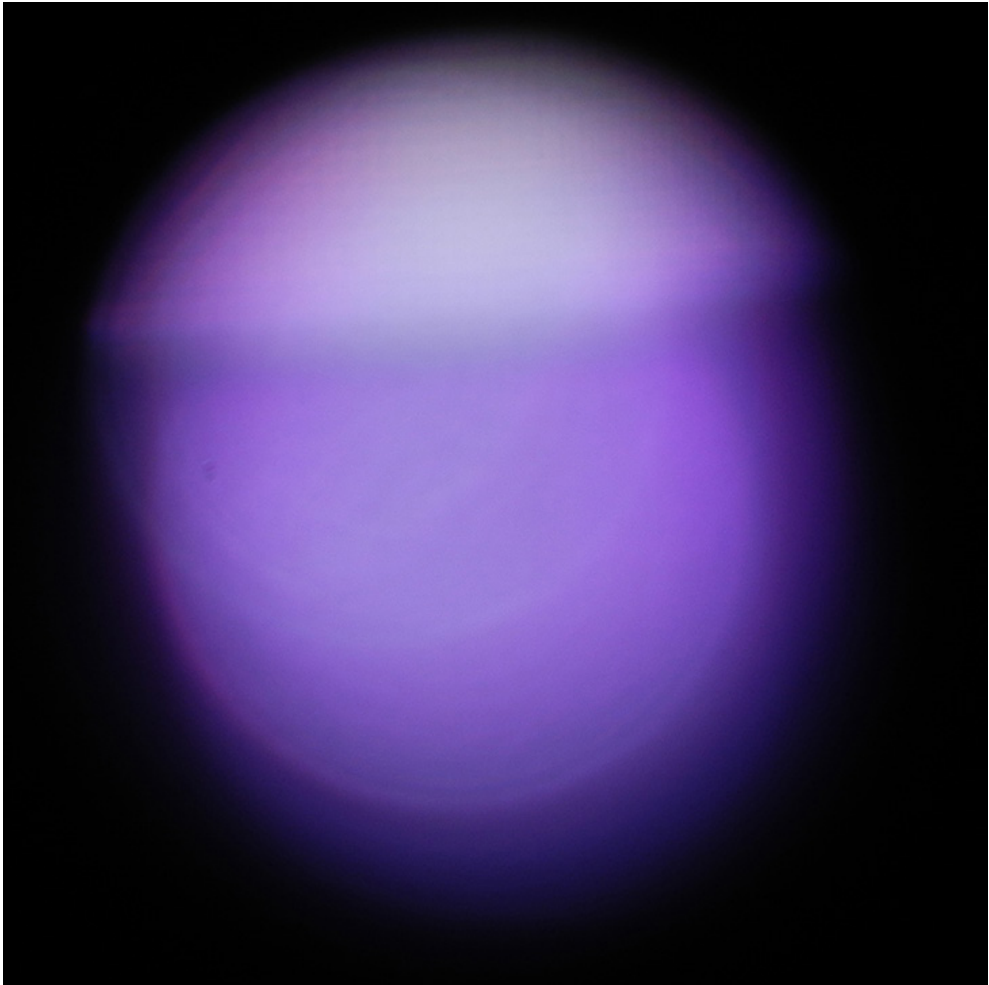
El elemento esencial de la fotografía es la luz. Las imágenes son huellas que dejan los rayos en un material fotosensible. Román se imagina cómo sería esa luz en el mismo instante en que atraviesa un estenope, un momento en que la luz ya está atrapada en el dispositivo pero aún no alcanzó el sensor. Es pura metáfora fotoquímica, una señal luminosa que llega a la retina sin llegar a ser registro en papel o pantalla. La luz antes de ser imagen.

La experimentación en Román es un juego de pruebas y encuentros, de jugar con la luz propagada por el objetivo de un proyector. Buscando el color y la forma circular superpuesta.







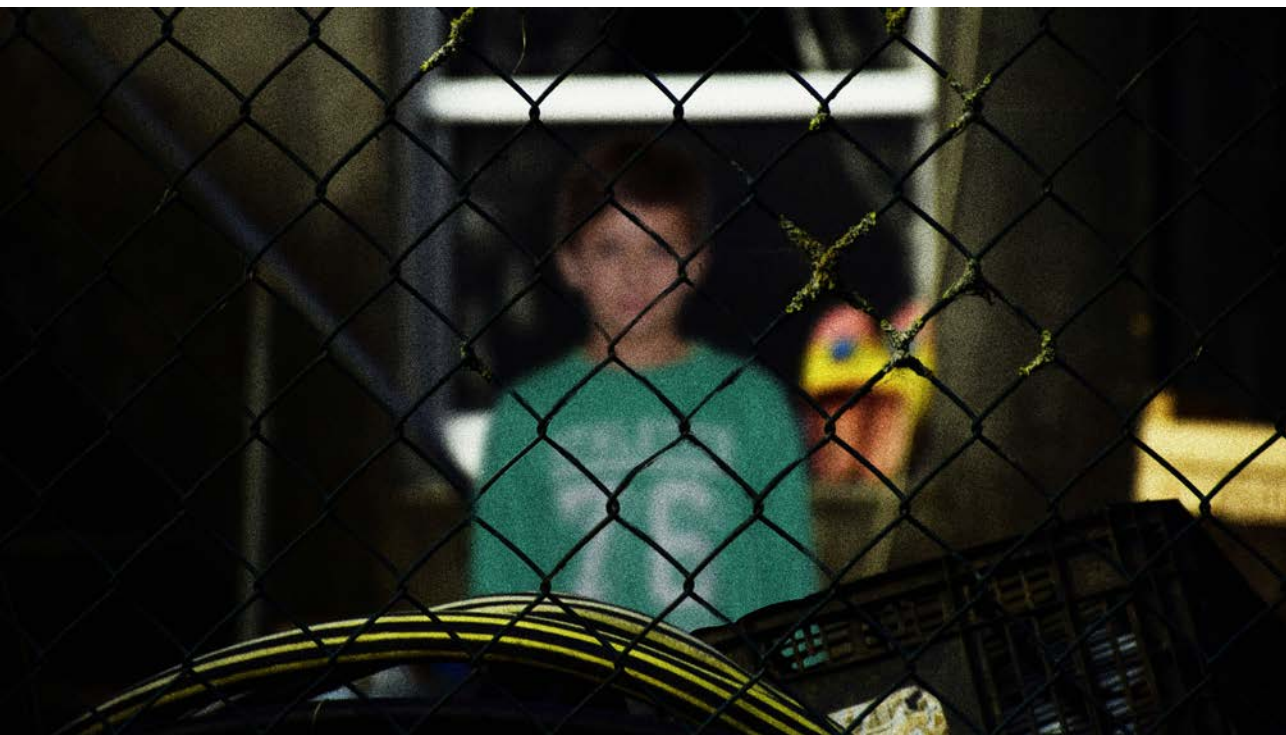


# Manoel

Ejemplo de fascinación por la fotografía. Manoel es un perfeccionista que roza la obsesión. Su dominio de los programas de edición digital le lleva a dedicar horas y horas a crear montajes combinando múltiples capas procedentes de distintas fotografías.

Inicialmente estaba interesado en experimentar a partir de los fotomontajes alemanes y rusos de los años 30 pero luego derivó a una estética más parecida a lo cinematográfico, seleccionando escenas en las que la tensión narrativa se logra por una inteligente gestión del fuera de campo. Lo que nos inquieta es aquello que no acaba de verse en el encuadre.

Se inspira en autores que más destacan en la *Mis en scène* como Phillip-Lorca DiCorcia, Gregory Crewdson, Jeff Wall o Tracy Moffat.













# Antía

El proyecto HumABC [ˈhjuːmeɪbiːsiː/] parte de la búsqueda de la visualización del gesto humano en las calles. Su mirada inicial es la de una fotografía documental clásica pero interviene sobre las imágenes durante la posproducción, transformándolas en algo completamente nuevo e íntimo.

El trabajo de Antía es enormemente personal y autobiográfico. No es fácil de decodificar lo que ella quiere decir con su serie perfectamente calculada (algo que le preocupaba). En sus imágenes es frecuente encontrar dobles (*doppelgänger*) y espejos, dando pistas de que lo identitario y la existencia de una variedad de mundos y vidas, es posible.

Por todo ello, diseñó un montaje para la exposición que obliga al espectador a entrar en un espacio pequeño y cerrado. Observar sus fotografías es estar dentro de la cabeza de Antía.







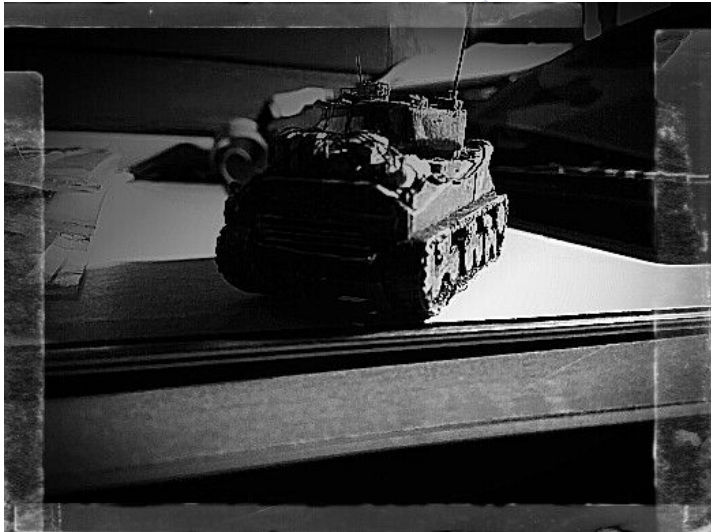
# Telmo

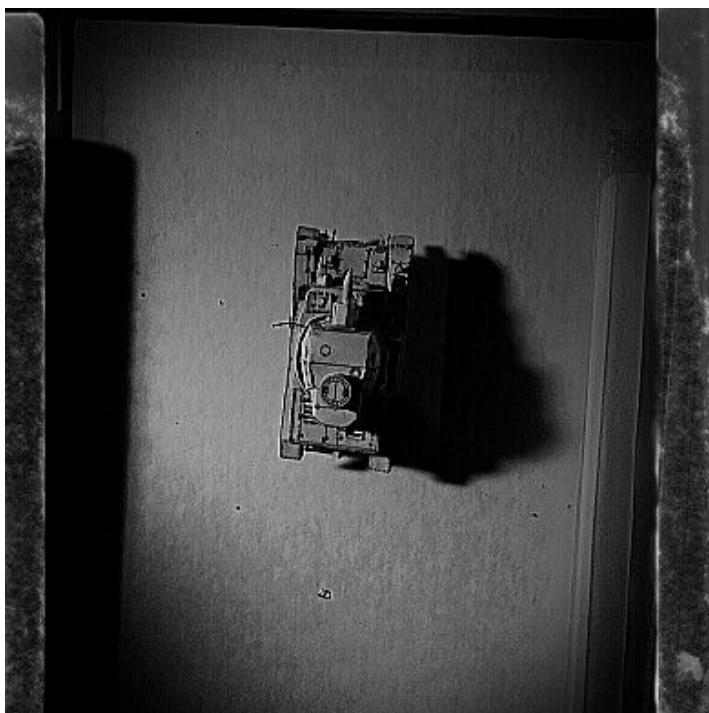
Telmo es un experto en la historia bélica europea y en su proyecto combina este conocimiento con el trampantojo al modo en que Fontcuberta crea sus historias tan falsas como creíbles. La invención de un episodio de la Guerra Civil española en Tui se construye con documentación fotográfica, creación de diarios manuscritos de guerra, elaboración de maquetas hiperrealistas de los tanques y aviones (Telmo es un auténtico experto), creación de los campos de batalla a escala, localización de edificios abandonados desde los años 30, búsqueda de material de guerra en los mercadillos, documentación histórica real de la ciudad... El nexo de unión es el relato sobre el archivo encontrado por casualidad.

El proyecto de Telmo tenía una enorme complejidad y no podía disponer de todo el tiempo que un proyecto de tal magnitud requiere. Por eso quedó incompleto.



















27 de febrero de 1947 20:18

Cambio de anotador Manuel J. Fernández por José M<sup>o</sup> Figueiras.

- \* Retomo yo este cargo por la muerte del anterior en asalto a la base\*
- informe de pérdidas:
  - 3 bajas
  - 4 Prisioneros

5 d. Marzo de 1947 12:41

Asentamiento en nueva base de operaciones, antiguo casa de acogida para huérfanos de la guerra.

3 pisos, 1 sótano, Signos de bombardeo

6 d. Marzo a 1947 09:15

Contacto por radio con Mikhail "Migolín el largo" Lenikov. Intermediario suministros militares.

Incargos

- Corros blindados T-34 y Kv-1
- Aviones Il-2 "la vaca" y Il-10

• Se estima llegada en 14 días

12 d. Marzo 1947 13:42

Lider Fernando Lárez reparte turnos vigilancia. Sin novedades

20 de Marzo de 1947 03:43

Entrega aviones rusos en reserva:

- 1 Il-2 "la vaca"
- 2 Il-10 \* Apodado "jabali" \*

# Álvaro

Es uno de los casos más complicados y satisfactorios. Álvaro asistía regularmente al taller pero no encontraba el modo de iniciar un proyecto. Sólo cuando quedaba poco tiempo para la exposición se me ocurrió que una forma de desbloquear su creatividad era que fotografiara con los ojos tapados. Después de todo, hay fotógrafos con discapacidades visuales graves como el filósofo Evgen Bavčar, Ana María Fernández, Gerardo Nigenda, Kurt Weston o Rosita McKenzie.

Hay personas que sufren bloqueos por falta de confianza, no por porque no tengan interés. Durante el montaje de la exposición Álvaro estaba absolutamente concentrado en que su trabajo quedara perfecto. Jugaba con las fotografías y negociaba el orden de la serie para que funcionara visual y narrativamente. Comprobar la ilusión y el cariño con que lo hacía es la mejor recompensa.



# Elena

El libro de Elena es un grito. Hay tanto dolor que cuesta pasar las hojas del miedo que da a que se rompa[n]. Es visceral pero a la vez se aprecia la fría inteligencia de quien sabe milimétricamente lo que quiere contar, cómo lo quiere contar y el efecto que quiere obtener en el espectador.

Hay algo de Nan Goldin en el modo de contar la experiencia vital de quien no ha tenido un camino fácil. Las metáforas visuales son brillantes y nítidas y no dejan espacio a maniobras de escapismo. El observador sabe lo que se le está contando y tiene que afrontar la manera de digerirlo. No es fácil (porque Elena no quiere que lo sea). Es duro (porque Elena quiere que lo sea) y a la vez es bello, como una canción de Nick Cave o de Mark Oliver Everett.

En la exposición el libro esperaba en un solitario estante iluminado por una bombilla. Una jaula y también un faro que te dirige en medio de la tormenta.

Era necesario reproducir el cuaderno íntegramente.









Lo que choga no es caer al agua,  
Si no permanecer sumergido.

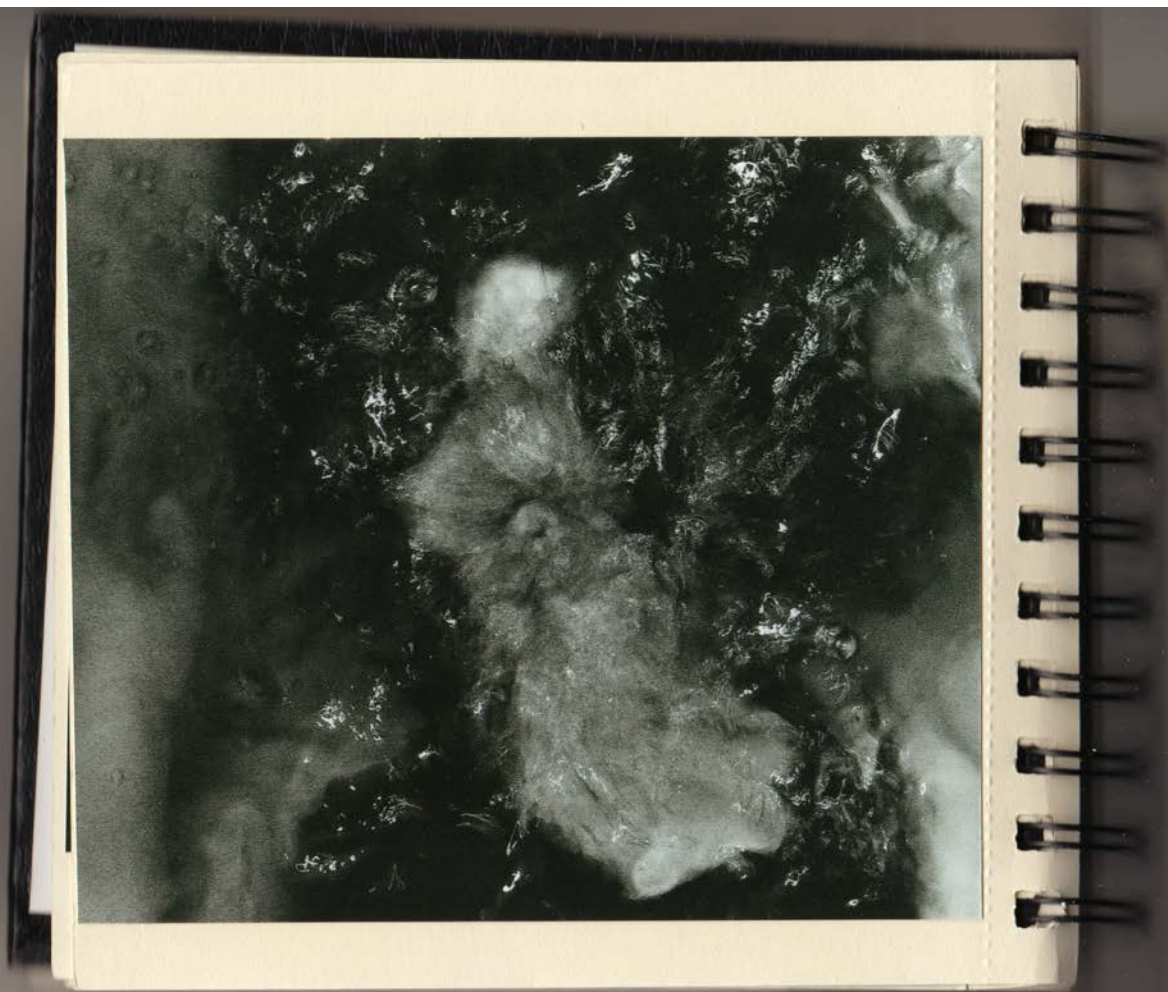


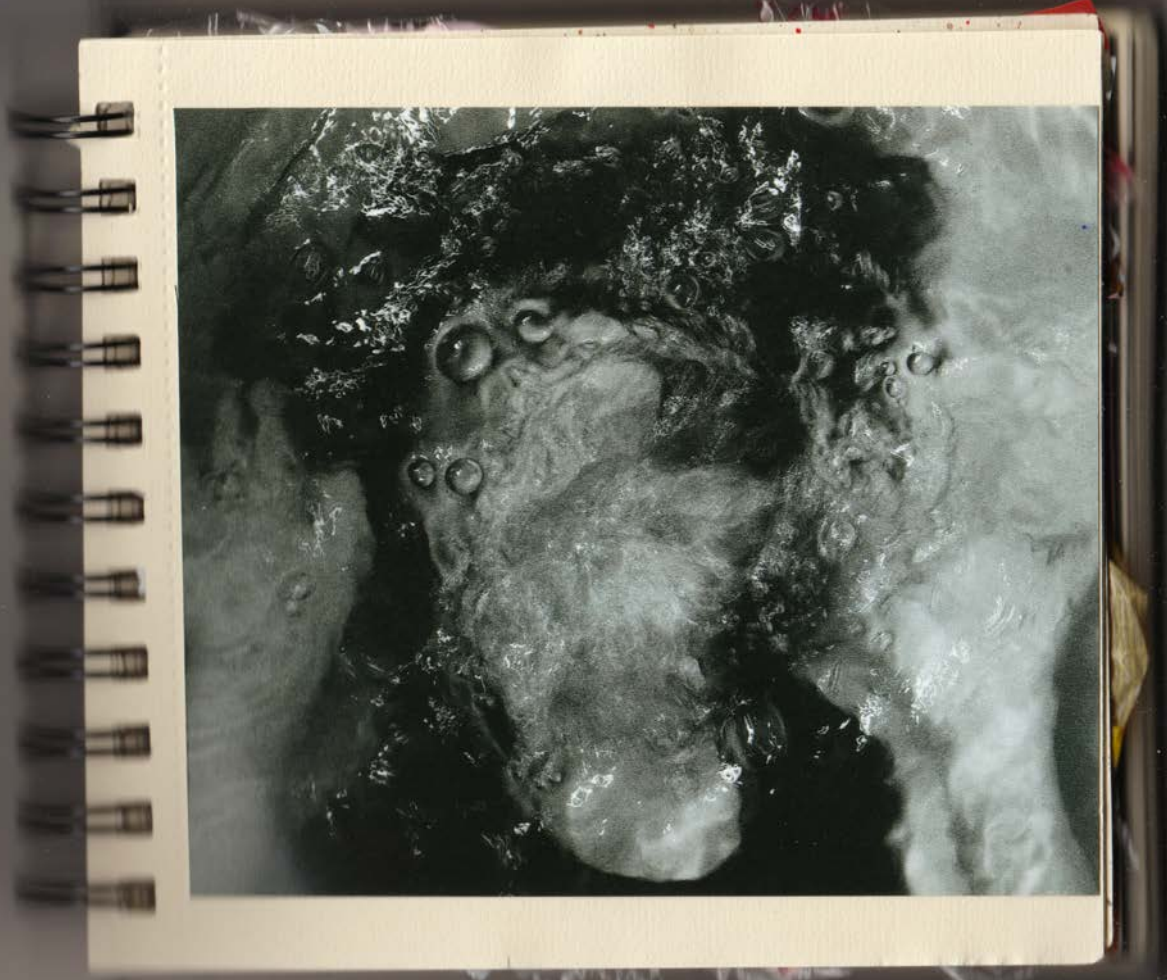


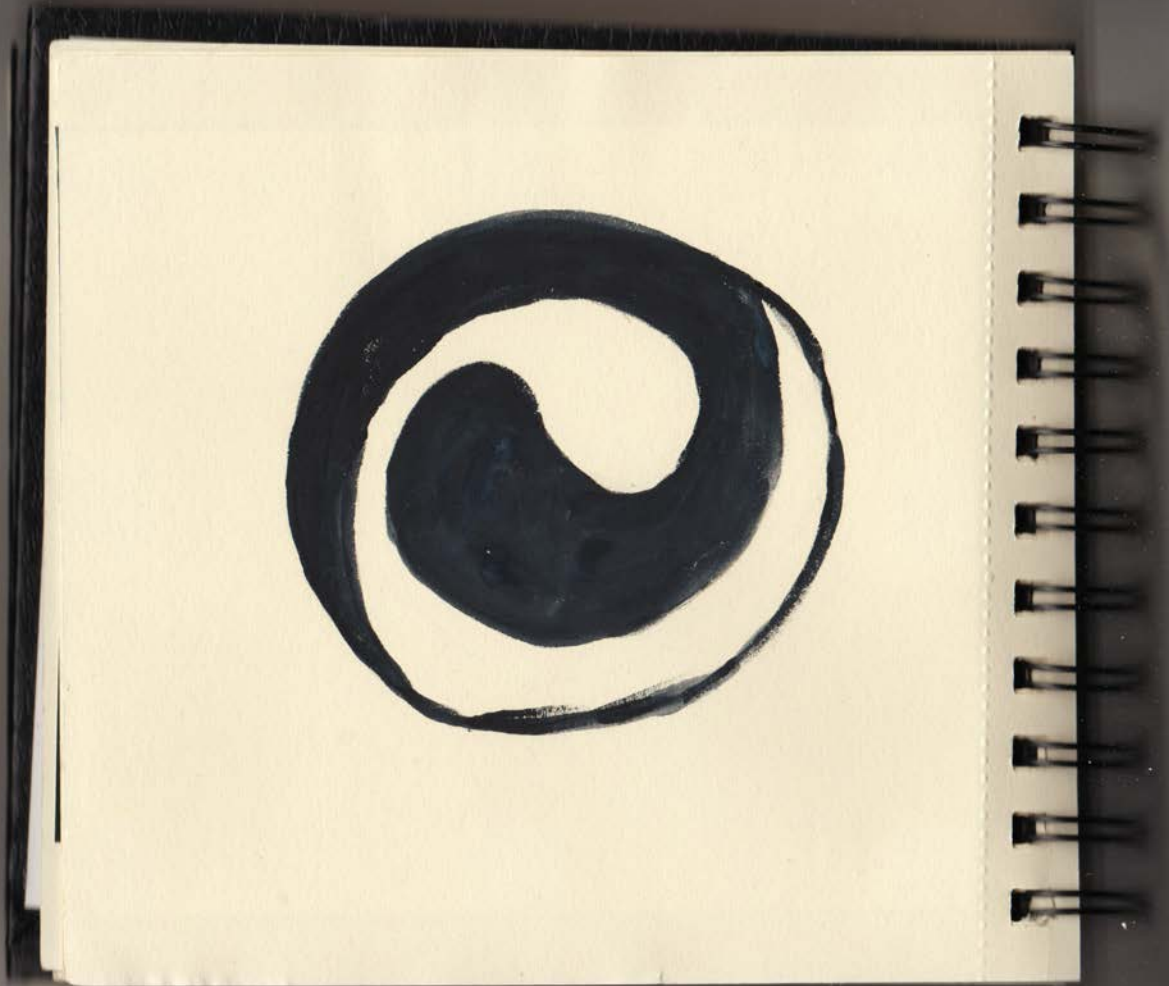


















TIB  
UNIVERSIDADE  
SANTIAGO  
POSTELA









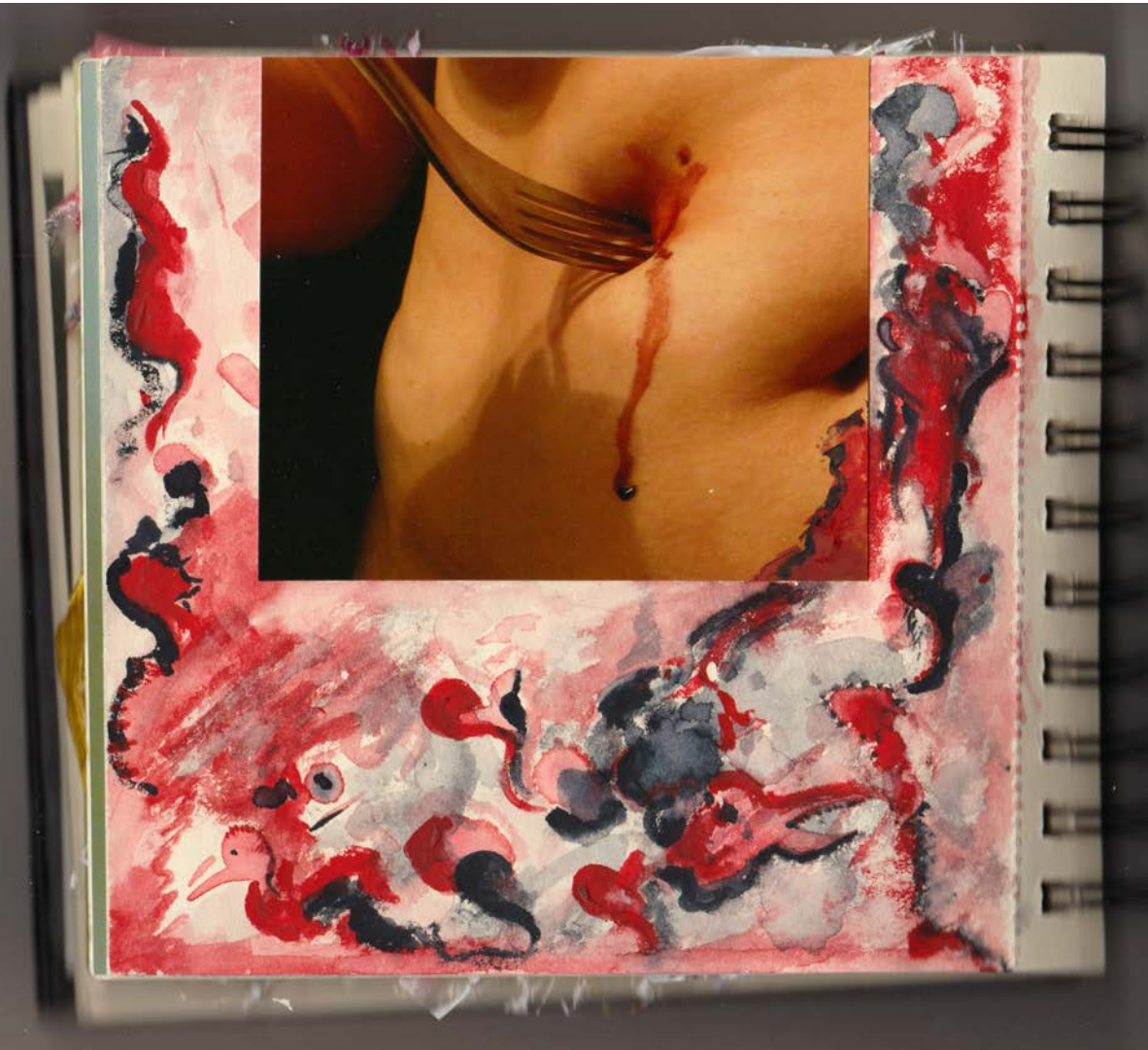




I didn't eat for three days, so...



I could be  
LOVELY!



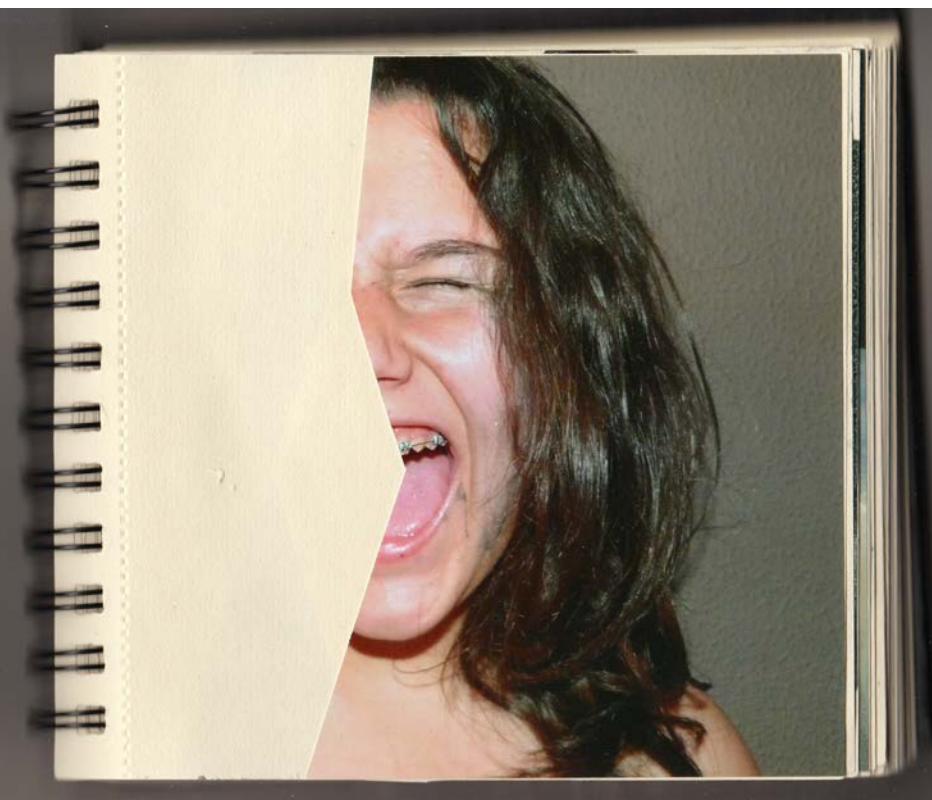






TIB  
UNIVERSIDADE  
SANTIAGO  
POSTELA



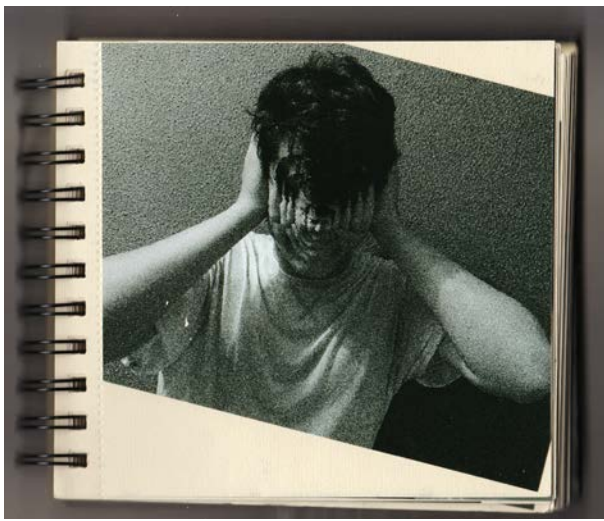


TUS  
UNIVERSIDADE  
SANTIAGO  
IMPOSTELA

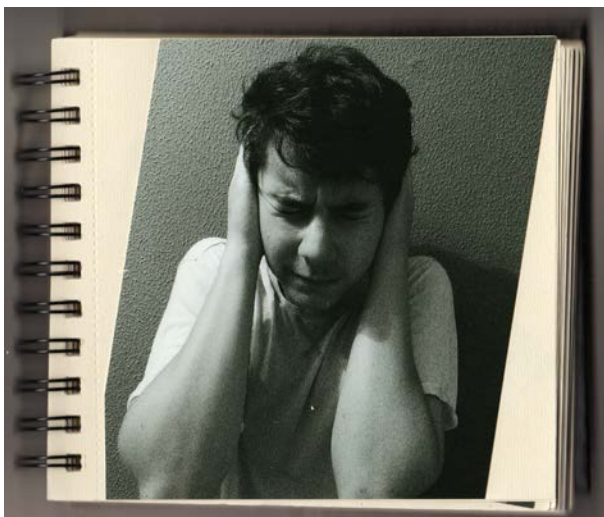


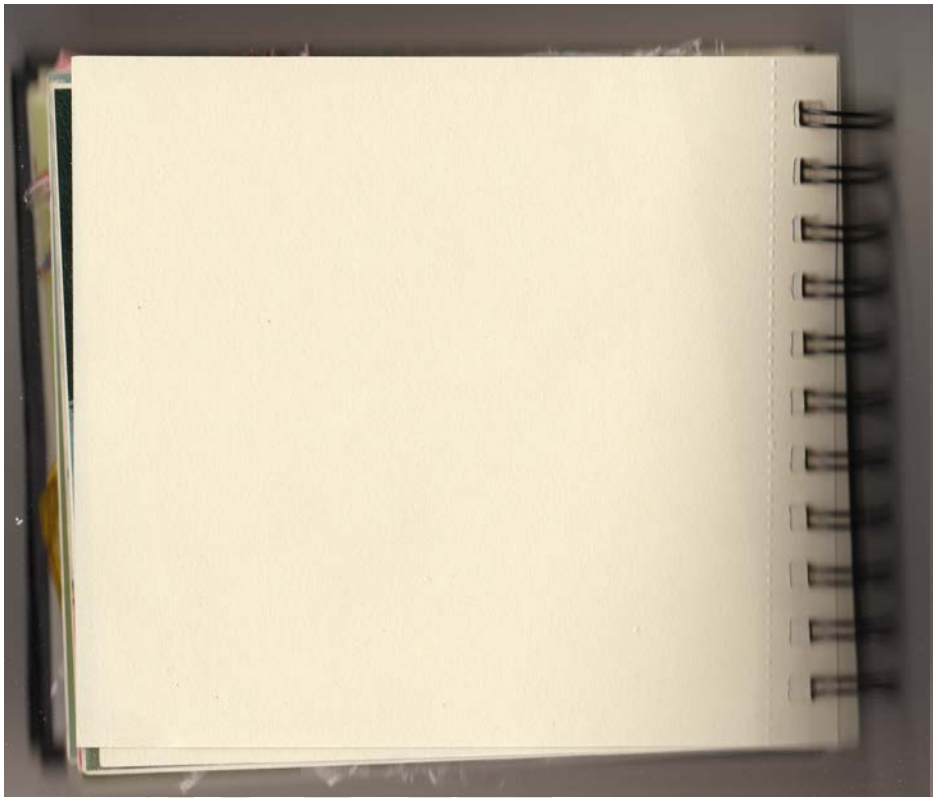






UNIVERSIDADE  
SANTIAGO  
COMPOSTELA

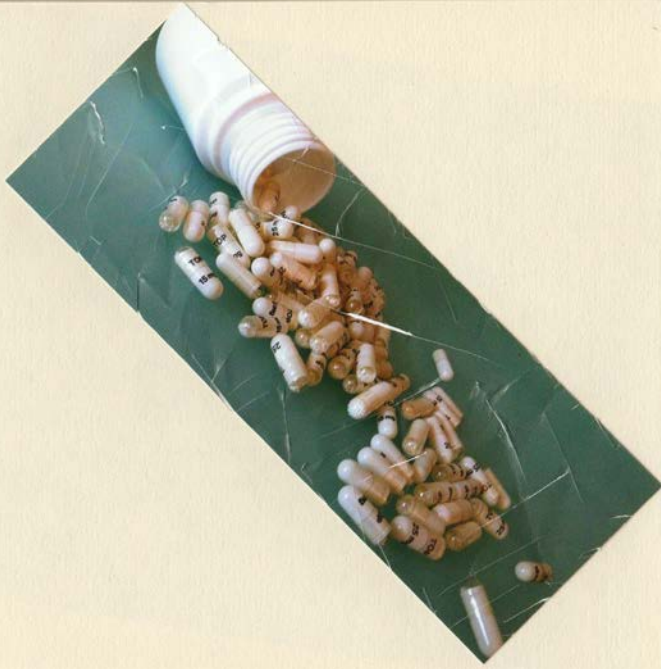




UNIVERSIDADE  
SANTIAGO  
COMPOSTELA







TUS  
UNIVERSIDADE  
SANTIAGO  
IMPOSTELA





Puedes Comentar...



Una imagen vale más que mil palabras,  
 es preciso más que mil palabras...  
 Esculpas, pintas, tallas, dibujas,  
 haces y robas...  
 Son cosas sencillas que convierten a lo  
 más profundo del entendimiento...  
 Y así mismo y así mismo en esto...  
 Felicitaciones a Ti  
 Tú lo puedes, tú lo sabes

Eres un artista!! Pero con imágenes ACTIVA!  
 Tu foto transmite un mensaje fuerte, hay  
 fotos muy pocas que transmiten a un nivel  
 parte de lo que transmiten al espectador  
 completo! A veces! Sigue así!

that's so beautiful babe.  
 I just think the same like  
 you.

MUCHAS FELICIDADES Y DESGUIR  
 LUJANDO POR LAS METAS QUE  
 QUIERAS ALCANZAR. TLP 4:13

Un trabajo precioso, como tú.

Como decía aquel sabio:  
 "Todo hombre (mujer) es un artista,  
 sólo tiene que saberlo"  
 Ahora ya lo sabes!! (cuídate que los  
 demás ya lo sabrán).

A la buena R.

Conque es un arte expresar más  
 que palabras! Que escribes cosas  
 que dan, pero que no se sabe que es  
 la felicidad!! Usa









# Caso 30

Muchas imágenes quedaron sin reproducir. Muchas imágenes quedaron sin hacer. A veces hay que preguntarse por qué alguien aparece para no hacer nada. Hay otras cosas más importantes que la fotografía. No hay que darse tanta importancia. Vienen, escuchan, comparten su soledad y algo queda. Son los artistas sin obra. Quién sabe, es posible que sean los mejores.



# Guillermo

## Artist Statement

Finalmente, como un participante más en el taller Walkscapes, presento mi proyecto fotográfico personal. Aquí reúno todas las imágenes que han ido apareciendo en la investigación y que fueron creadas y seleccionadas a lo largo de este tiempo.

Durante unos treinta años la fotografía ha formado parte central de mi carrera profesional. La mayoría de la producción se corresponde con lo que Buñuel llamaba sarcásticamente trabajos comestibles. Cuando se trabaja para otros el proceso es esencialmente instrumental, de tal modo que las condiciones impuestas operan como un corsé sobre la libertad creativa. El matiz es importante. En todo proceso de producción intervienen factores en los que la creatividad es determinante pero es la idea de la libertad de elección la que permite interiorizar la experiencia como una realización plenamente identitaria. En el trabajo por encargo el resultado obtenido se mide en términos de profesionalidad y el éxito se alcanza cuando la distancia entre la expectativa del cliente y la imagen entregada tiende a cero. En este territorio las normas son claras y explícitas y el grado de satisfacción se evalúa mediante el extracto bancario.

En todo este tiempo, ha permanecido latente la necesidad de producir imágenes liberadas de las restricciones comerciales y del miedo implícito a no ser capaz de cumplir aceptablemente el encargo. Es la búsqueda del placer de reaccionar a la vida mediante una cámara, sin más expectativa que la de acumular unas imágenes que en un contexto profesional serían probablemente un error pero que, ya sea instantáneamente o en una visualización posterior, desatan

**Life's but a walking shadow, a poor player,  
That struts and frets his hour upon the stage,  
And then is heard no more.**

**It is a tale  
Told by an idiot, full of sound and fury,  
Signifying nothing**

**William Shakespeare**

Macbeth



Walkscapes [completo]  
Proyecto Fotográfico Personal

una corriente de emociones propias del *insight*. Son hallazgos serendípicos en los que cabeza, corazón y estómago se alinean fugazmente. Del ejercicio intermitente de esta práctica liberadora nace el proyecto visual entreverado en las hojas de la presente tesis.

En el contexto académico actual domina la tendencia a identificar racionalidad y textualidad. Ya Arnheim (1994) advierte del delicado equilibrio entre el análisis verbal y la comprensión intuitiva de las imágenes. En cada una de estas fotografías hay motivaciones y *contextos históricos* concretos que tienen sentido para mí pero que probablemente, en el caso de ser desvelados, privarían al espectador del placer de elaborar su propia lectura. El texto funciona como una pantalla intermedia que, si se hace demasiado presente, dificulta la interpretación soberana del espectador. Graduar ese filtro es un arte en sí mismo y, en mi caso, supone establecer unas reglas que funcionan como pistas de un juego. El sentido del discurso visual/textual está relacionado con la paginación. La selección de cada imagen y su posición en el texto son producto de una decisión calculada. El pie de foto de estas imágenes responde al nombre genérico de "*Walkscapes #n. Proyecto Fotográfico Personal*" con la intención de que identificarlas como un proyecto personal que ha ido evolucionando a lo largo de la investigación. Nombrarlas de esta manera es coherente con la argumentación en favor de la posibilidad de generar conocimiento a partir de la relación rizomática entre ambos discursos. Es lo que la semiótica define como función de relevo. Nótese cómo en las imágenes que documentan la actividad de los talleres sí se hace uso de un pie de foto más descriptivo, cumpliendo así con la necesaria función de anclaje. Son imágenes de naturaleza semiótica diferente.

He aquí por tanto un trabajo que tiene ecos de los espectros macbethianos, de ciertos espacios relevantes en mi biografía personal y profesional y pérdidas, nacimientos y renacimientos que han tenido lugar en los últimos años. Son, más que ninguna otra cosa, el murmullo de las sombras y el silencio de todo lo que es mejor callar.

## **Derivas y no-lugares**

Algunos de esos renacimientos tienen que ver con las dos series que completan la obra personal mostrada.

La primera serie (pág. 174) son un registro experimental de varias derivas que tuvieron lugar en el transcurso de la redacción de esta tesis. La deriva según situacionistas como Debord, está relacionada con efectos de naturaleza psicogeográfica y con comportamientos lúdico-constructivos. Trataba de alejarme físicamente del texto para articular un discurso visual en función de los encuentros aleatorios y el ritmo derivado de la polifonía de repeticiones y pequeñas variaciones formales. El resultado pretende demostrar que diferentes distancias





No-espacios [serie #1]  
Proyecto Fotográfico Personal



Deriva #5  
Proyecto Fotográfico Personal

de observación provocan experiencias sensibles diferentes. De cerca, las secuencias se individualizan y parecen remitir a una narrativa audiovisual. A medida que el observador se aleja las fotografías actúan como un caleidoscopio en el que el color y las formas geométricas *saltan del línea*.

La segunda serie (pág. 178) es una composición inspirada en la idea de los no-lugares, allí donde coinciden los excesos de acontecimientos, de espacio y de individuo, tan característicos de la sobremodernidad hipertrofiada (Augé, 1992). Algunas de estas imágenes están relacionadas con *tiempos muertos*, acontecimientos personales en los que domina el desasosiego de la espera y una cierta inseguridad identitaria derivada de la percepción de que los vínculos relacionales son efímeros. Otros son lugares pensados para el encuentro que se presentan como escenarios vacíos, superficies asfaltadas para facilitar grandes densidades de tráfico, que aparecen como paisajes yermos y alienantes, o soportes de información descontextualizados cuya promesa inicial de un gran acontecimiento se desvanece dando lugar al anuncio de su propia desaparición.

Ambas series están relacionadas dinámicamente puesto que los no-lugares (un puente que cruza las vías del tren) puede transformarse en un lugar histórico (relacionado con la memoria de un accidente que establece vínculos entre individuos que se desconocían, naciendo así una nueva identidad colectiva, identificable mediante diversos ritos como la colocación de pañuelos, flores o mensajes). "Lugares y no lugares se oponen (o se atraen) como las palabras y los conceptos que permiten describirlas" (Auge, 1992, p. 110). Si las derivas son el movimiento, el viaje al fin de la noche, los no-espacios son el fin de la noche.

Esta obra es mi manera de **ver, observar y pensar**.



**Dos peces nadan en paralelo y se encuentran a un pez mayor que nada hacia ellos y los saluda: "Buenos días, ¿qué tal está el agua?" Y los dos peces jóvenes siguen nadando hasta que uno pregunta al otro: "¿Qué diablos es el agua?"**

**David Foster Wallace**

Discurso pronunciado en la Universidad de Kenyon (Gambier, Ohio) el 21 de mayo de 2005



Walkscapes #19  
Proyecto Fotográfico Personal

# Interpretación de resultados

Al inicio de esta tesis se planteaban una serie de preguntas (pág. 39) que tenían la función de servir de guía de la presente investigación artográfica.

La primera de las cuestiones tiene que ver con el área de estudio y la idoneidad de los métodos y los instrumentos empleados. En la Educación Artística confluyen fenómenos de naturaleza muy diversa que incitan a pensar también en planteamientos de la investigación diversos. En mi experiencia, los resultados más enriquecedores que se obtienen en una investigación basada en artes son difícilmente cuantificables. ¿Cómo evaluar estadísticamente el re-

corrido experimental de Álvaro (pág. 300), quien nunca había hecho un proyecto artístico, no sabía nada de fotografía y su historia de vida es una sucesión de dificultades y restricciones de todo tipo? ¿Cómo cuantificar el proceso de introspección dolorosa de Irene (p. 214)? Puede que exista alguna manera científica de acercarse a estas respuestas, pero no parece que exista una garantía de certeza absoluta. Analizando cómo se estudia en psicología la creatividad artística (pág. 86), o la creatividad en el micro-dominio de las artes visuales (pág. 87) o, más específicamente en la fotografía (pág. 92), es posible hacer-se una idea de la complejidad de la ta-



rea. Una simple clasificación de los proyectos fotográficos personales (pág. 66) o una panorámica de la Fotografía Contemporánea (pág. 98) que puebla los centros de arte más reputados del mundo evidencia cuán lejos están los mencionados estudios de la realidad artística actual.

Los casos presentados en esta tesis demuestran la dificultad que entraña que el yo-investigador pueda dejar de intervenir en el proceso del yo-profesor o el yo-artista. Por otra parte, si aceptamos el criterio extendido entre los artistas de que el arte opera con una gran dosis de incertidumbre o misterio, puesto que en las obras verdaderamente artísticas siempre quedan interpretaciones por hacer, ¿cómo puede ser el arte compatible con la idea de un mundo completamente inteligible o con la idea de falsabilidad?

Si la educación artística pudiera explicarse enteramente mediante instrumentos científicos, la práctica docente podría consistir simplemente en replicar las condiciones de experiencias exitosas previas. Pero, afortunadamente, esto no es posible porque cada aula (entendida como colectivo y como agregación de individuos) responde de manera diferente a las propuestas, por muy estandarizadas que sean. La educación (también) es un arte y por eso mismo se aboga por un pluralismo epistemológico que dé cabida a una investigación adaptada a la naturaleza de la realidad que se estudia.

Partiendo de esta premisa, parece una decisión natural escoger la A/r/tografía (pág. 49) como método que integrador

de la Investigación Basada en las Artes, la Investigación Basada en la Práctica y la Investigación Educativa Basada en Artes (pág. 45).

Los conceptos metodológicos o, *renderings*, se hacen visibles en:

•Contigüidad: la representación combinada de texto e imágenes o la superposición de la triple identidad artográfica que tiene lugar tanto en el Proyecto QvO (pág. 109), como en los talleres de autorretrato (pág. 135) y Walkscapes (pág. 153), o en la elaboración paralela de un proyecto personal (pág. 221).

•Living Inquiry: la reflexión sobre el recorrido personal como fotógrafo, educador e investigador (pág. 23).

•Metáforas y Metonimias: el empleo constante de tropos y referencias literarias, desde las fuentes de inspiración de las prácticas de taller al efecto iluminador de las citas y textos aludidos.

•Aberturas: la curiosidad ante cualquier fuente de información, especialmente en relación con el alumnado, como en el caso de la lección de María (pág. 143).

•Reverberaciones: el análisis y la integración de distintas capas de significado.

•Exeso: finalmente, la voluntad de asumir los riesgos de una propuesta que, intentando mantener una coherencia metodológica, sigue los principios rizomáticos de conexión, heterogeneidad, multiplicidad, ruptura de significado y cartografía (pág. 61).

De mi experiencia en los talleres (algo que se confirma en mi actual práctica docente universitaria) puede concluirse que la relación que se establece con el alumnado es determinante. Una investigación tan abierta, multidisciplinar y reactiva, exige un gran esfuerzo. Se hace necesaria una formación permanente para actualizar conocimientos en el ámbito de la fotografía (como técnica, como medio de investigación y como instrumento de expresión artística) y de la didáctica de artes visuales. Pero, a la vista de los resultados obtenidos, el elemento más importante es, sin duda, la capacidad de empatía, construida a partir de una actitud paciente y atenta, basada en el respeto de los ritmos de aprendizaje, del desarrollo madurativo y de los estados emocionales. Esto es especialmente decisivo en el proceso de creación de un proyecto personal.

El proyecto fotográfico personal, tal y como se ha descrito después de un análisis crítico de los modelos encontrados en la literatura sobre el tema (pág. 65), favorece el crecimiento madurativo del alumnado porque evita el seguimiento instruccional organizado en etapas que prometen un resultado creativo. Lejos de simplificar el recorrido, la propuesta se basa en asumir la complejidad ante las infinitas posibilidades de avance y la necesidad de tomar decisiones creativas con la máxima libertad. La madurez consiste en asumir riesgos y la variedad de los resultados obtenidos demuestra la profundidad de introspección identitaria que ofrece el proyecto. Así por ejemplo, de un mismo taller pueden salir trabajos tan diferentes como el de Román

(pág. 280), Manoel (pág. 284) o Telmo (pág. 292).

Una de las cuestiones más recurrentes en los debates sobre los desafíos educativos actuales es la (falta de) atención por parte del alumnado. Con frecuencia se dice que la atención, sobre todo en la gente joven, es un bien escaso. Esto sería debido al exceso de estímulos disponibles y el efecto de respuesta pasiva que generan las pantallas.

Aunque el diseño del taller es flexible y se construye a partir de la experiencia acumulada en los talleres previos –Proyecto QvO (pág. 109) y el Taller de Autorretrato (pág. 135)– hay una estructura metodológica basada en el modelo SEM (pág. 53). Una propuesta que supone un reto cognitivo o emocional puede ayudar a una concentración más enfocada al objetivo del taller. La motivación intrínseca aparece mediante: estímulos novedosos como una visita al CGAC (pág. 159), la exposición *Ducia de Cans* en La NORMAL (pág. 130) o el visionado de una película de ciencia ficción como *La Jetée* (pág. 114); libertad expresiva para escoger el proyecto; la orientación en la búsqueda de información relevante y el seguimiento del *work in progress* (pág. 168); y el respeto por los intereses del alumnado, sirva de ejemplo el parkour (pág. 155).

Por último, es necesario concluir que, tal como se defiende en toda la investigación, cualquier lectura es limitada. Si es el lector (cada lector) quien completa el texto habrá tantos textos como lectores.



Walkscapes #20  
Proyecto Fotográfico Personal  
*"El hombre invisible"*

# Conclusiones artográficas

El pensamiento es, en gran medida, de naturaleza visual. Las artes visuales, al desarrollar la sensibilidad hacia la comprensión y elaboración de imágenes, ofrecen un vehículo extraordinario para estimular los procesos del pensamiento. La percepción visual bien entendida va más allá del fenómeno fisiológico y engloba aspectos relacionados con lo cultural y psicológico. En un mundo en el que permanecemos rodeados de imágenes, es fundamental desarrollar habilidades para una mejor comprensión de éstas, tanto para su lectura, como para su construcción. La fotografía se está revelando en los últimos años como un medio a tener en cuenta a la

hora de elaborar proyectos que intentan estimular la creatividad y expresividad entre niños y adolescentes, tal y como demuestra la creciente influencia de la investigación artístico-narrativa en sus diferentes versiones: Art Based Research y Photo Based Research (Mesías, 2012).

Eisner ha planteado en su extensa trayectoria la pertinencia de una investigación artística que se centra en los aspectos subjetivos de la actividad humana, precisamente allí donde la investigación científica no se siente cómoda. La alfabetización visual pasa por iniciar a los niños y las niñas en la comprensión de

**To produce an authentic contemporary document, the visual impact should be such as will nullify explanation**

**Robert Frank**

unas imágenes que son polisémicas por naturaleza. Su objetivo es desarrollar habilidades creativas que mejoren la efectividad del mensaje y sean amplificadoras de la imaginación. Una fotografía es producto de un dispositivo mecánico, de un contexto y de un operador que toma decisiones individualmente o en colaboración y, en su aparente sencillez, esconde una complejidad que ofrece la posibilidad de reflexionar sobre conceptos como audiencia, narrativa visual, género, icono, contexto cultural, distancia interpersonal, espacio público y privado, materiales, signo, símbolo, territorialidad...

Por su capacidad para aislar fragmentos del mundo, la fotografía sirve para orientar la mirada en la búsqueda de la diferencia, resaltándola, haciéndola comparable y, por tanto, facilita el acercamiento y entendimiento del otro y del entorno. Aprender a tomar decisiones sobre los planos, ángulos, encuadres, iluminación, contraste o texturas, posibilita la presentación de los elementos básicos del lenguaje audiovisual.

Por otra parte, la fotografía permite la introducción de la representación del movimiento y sus implicaciones narrativas. Jugar con las secuencias fotográficas, construir dispositivos como la cámara oscura o realizar experimentos con linternas, acerca de forma lúdica la historia de los pioneros del cinematógrafo y enseña sobre la naturaleza de la luz y los materiales fotosensibles. También sienta las bases para comprender la riqueza narrativa del medio. Se podría decir, a partir de Russ (1996), que adoptar el rol de fotógrafo posibilita el juego simbólico, el pensamiento divergente, la expre-



sión y experimentación de los afectos y, en última instancia, la apertura a la experiencia y el desarrollo de una personalidad creativa.

Los principios sobre los que Friedrich Fröbel fundó su modelo de educación a principios del s. XIX siguen siendo válidos para promover cambios en la educación: un enfoque basado en los intereses y la madurez que supone un desafío creativo permanente, una creación de los espacios que favorece un clima lúdico y motivador, el diseño de herramientas que estimulan la experimentación a través del juego, una educación integral en contacto con la naturaleza y la sociedad.

La lección de la educación artística es que, aunque no hay recetas infalibles, vale la pena ser valientes e intentarlo, porque "no hay nada más fértil que el maravilloso espíritu del principiante" (Vila-Matas, 2017 p.15), quien todo puede permitirse. No se trata de seguir etapas en un orden, ni de tener medios o facilidades. Una vez que se supera el horizonte de sucesos, la creatividad se dispara y ya no responde a la lógica sistémica que opera en otros ámbitos de la vida. La relación espacio/tiempo deja de ser la que era. Es una cuestión de actitud. *Possunt quia posse videntur*, pueden porque creen que pueden, o mejor, pueden porque se les hace creer que pueden.

Los resultados obtenidos demuestran por sí solos que la verdad no anda lejos. En cualquier caso, aun aceptando que esta investigación finaliza como un inventario provisional de conclusiones, es destacable la alta motivación logra-

da en jóvenes que en algún caso presentaban resistencias, la pluralidad de propuestas, el respeto a la diversidad de los procesos y, muy especialmente, una profunda reflexión identitaria que en varios de los casos podría valorarse como terapéutica. Es un efecto parecido al *kintsugi*, arte japonés que repara con oro la cerámica rota. No solo une los fragmentos, sino que embellece y llama la atención sobre la cicatriz.

En este sentido, creo que la educación artística necesita de un giro afectivo y efectivo, huir de los corsés academicistas que acaban por crear un clima hostil que desincentiva la creatividad. Como dice el poeta, si no hay viento, habrá que remar.

### **Jam session**

Frazier (en Clayton y Gammond, 1990, p. 153) define una jam session como una "reunión informal de músicos de jazz, con afinidad temperamental, que tocan para su propio disfrute de una música no escrita ni ensayada". Es exactamente mi modelo de taller. Una reunión de protoartistas que sienten sintonía intelectual y afectiva y les mueve el ánimo de disfrutar, y en la que hay un enorme espacio para la improvisación, apropiación, reinterpretación, fluidez, provocación y desafío. Ese diálogo improvisado requiere actitud y una voluntad decidida y permanente de buscar el enriquecimiento cultural. Situacionismo, desautomatización y extrañamiento.

### **Retales/fractales/invisibilidad**

"Pero lo más importante, es hacer visibles nuestros relatos y, a través de ellas,

los de otras personas, es contar lo invisible, y ahí reside la gran capacidad del arte: en dar voz, palabras, color... al silencio" (Agra, 2013, p. 89)

El conocimiento es fractal. La realidad es fractal. Por eso, todas las distancias son infinitas. Cuanto mayor es el grado de ampliación, más se separan las cosas, después de todo, no somos más que átomos y vacío (ahora sabemos que los átomos son, en realidad, partículas más pequeñas y... vacío). No se puede abarcar todo y un fotógrafo lo sabe cuando encuadra. ¿Cuántas veces no es más importante lo que queda fuera de cuadro? Es invisible todo aquello que olvidamos, porque "son las cosas que olvidamos las que nos dicen quiénes somos" (DeLillo, 2016, p. 201)

Hay muchos tipos de invisibilidades. Es invisible el que se oculta deliberadamente, pero también, el que estando presente, es invisible para los demás. Es el caso del hombre invisible de Ellison, quien, en su negritud, ha desaparecido del campo de visión de la América blanca. Es invisible ese joven, que en su timidez, esconde su inteligencia en algo que podríamos llamar un happening de lo no sucedido. Es invisible el mundo que se oculta tras su duplicado en imágenes estereotipadas. Es invisible el aire que respiramos, como lo es el agua para los peces de Foster Wallace. ¡Qué difícil es ver lo que tenemos delante!

Será por eso que en los talleres, los niños me llaman el hombre invisible. Porque de tanto verme, dejan de hacerlo. También, porque al abandonar el rol de profesor, dejan de necesitarme y

empiezan a nadar solos. Me disuelvo en el agua, ¿pero qué diablos es el agua?

### **Hartografía [sí, con H]**

Hace más de siete años sentí una gran curiosidad por la A/r/tografía. Me parecía una declaración de principios de los educadores artísticos que marcaba una posición revolucionaria y transgresora en el mundo académico. No es fácil aprehender su filosofía. En cierto modo, esta tesis es un intento por aclarar ideas que en su momento no eran más que intuiciones.

Pero, ahora que escribo estas líneas, y sintiendo el eco de las últimas conversaciones que tuve con Chus Agra y Carmen Franco, siento la necesidad de alertar(me) contra el peligro de convertir la A/r/tografía en un nuevo dogma. Las tres identidades artográficas, en realidad, son inevitables. Siempre están ahí. Es el modo en que decidimos cómo afloran (en el hipotético caso de que eso sea posible), lo verdaderamente importante. En este punto hago más las palabras de Berger: "existe una forma delicada de lo empírico que se identifica tan íntimamente con su objeto, que se convierte en teoría (Berger, 1980, p.37). Son los proyectos de los alumnos lo verdaderamente importante. El lenguaje tiene un límite y las fotografías de esta investigación informan tanto por lo que dicen como por lo que ocultan.

### **Both directions at once**

Decían que John Coltrane era capaz de tocar una melodía de principio a fin y del final al principio al mismo tiempo. Esta tesis tiene más sentido si se rein-

terpreta del mismo modo, porque el taller y la búsqueda de las bases teóricas que lo inspiran son, en realidad, inseparables y coincidentes en el tiempo.

### **Arqueología del presente**

Forzados a vivir en el presente, todo lo dicho no es más que interpretación actual de lo vivido. Ahora, mis alumnos de la Facultad de Educación de la UdC, están creando sus proyectos audiovisuales que trascienden sus propias intenciones. El deambular y la deriva continúa.

### **Lo no escrito y el murmullo de la sangre**

Un texto es solo uno de los infinitos textos posibles. Por cada palabra escrita hay una infinidad de palabras que flotan en el silencio.

Aunque el silencio total no es posible, John Cage, relata su experiencia en una cámara sorda. El aislamiento era tal, que podía escuchar los latidos de su corazón y el circular de su sangre por las venas. Como Knut Hamsun:

"Los secretos movimientos que se realizan inadvertidos en lugares apartados de la mente, de la anarquía imprevisible de las percepciones, de la sutil vida de la fantasía que se esconde debajo de la lupa, de esos devaneos sin rumbo que emprenden el pensamiento y el sentimiento, viajes aún no hollados, que se realizan con la mente y el corazón, extrañas actividades nerviosas, **murmillos de la sangre**, plegarias de los huesos, toda la «vida interior del inconsciente» (Hamsun, 1997, p.11).



# Bibliografía

- Agra, M.X. (2013). *Historias en torno al arte y a la educación artística: Notas para un posible diario*. Palmela, Portugal: Tropelias & Companhia.
- Amabile, T. M. (1983). *The social psychology of creativity*. Nueva York: Springer-Verlag.
- Amabile, T. M. (1996) *Creativity in context: Update to "The social psychology of creativity."* Boulder: Westview Press.
- Amabile, T. M., Goldfarb, P. y Brackfield, S.C. (1990). Social influences on creativity: evaluation, coaction, and surveillance. *Creativity Research Journal*, 3, 6-21.
- Arbaizar, P. y Picaudé, V., (2004). *La confusión de los géneros en fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Arbus, D. (1972). *Diane Arbus, a monograph*. Nueva York: Aperture.
- Armstrong, C. (1993). Biology, Destiny, Photography: Difference According to Diane Arbus. EN: *October*. ,vol. 66 [S.l.] The MIT Press. p.28-54
- Arnheim, R. (1994). *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza Editorial.



- Arvin, N. (1957). *Herman Melville: a Critical Biography*. Nueva York: The Viking Press.
- Astrachan, J., Logan, C. (productores) y Jarmusch, J. (director). (1932). *Paterson* [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos y Alemania: K5 Film GmbH, Amazon Studios.
- Augé, M. (1992). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Auster, P. (1992). *Leviathan*. Nueva York: Viking
- Auditorio de Galicia (8 de abril de 2014) Auditorio de Galicia: Programación. Recuperado de: [http://www.auditoriodegalicia.org/programacion/programad.php?id\\_e=14327&clase=12&txt\\_original=aud\\_axenda&lg=gal](http://www.auditoriodegalicia.org/programacion/programad.php?id_e=14327&clase=12&txt_original=aud_axenda&lg=gal)
- Bachelard, G. (1993). La poética del espacio. En *Poéticas del espacio*. Yates, S. (Ed.) (2002). Barcelona: Gustavo Gili.
- Baer, J. y Kaufman, J.C. (2017). The Amusement Park Theoretical Model of Creativity. An Attempt to Bridge the Domain-Specificity/Generality Gap. En *Creativity Across Domains*. Kaufman, J. C., Glaveanu, V. P. y Baer, J. (Eds.). Nueva York: Cambridge University Press.
- Badger, G. (2004). The indecisive moment: Frank, Klein, and 'Stream-of-consciousness' photography. En *The photobook: a history. Volume I*. M. Parr y G. Badger. Nueva York: Phaidon Press.
- Barthes, R. (1980). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Bar-On, R. (2000). Emotional and Social Intelligence: Insights from the Emotional Quotient Inventory. En R. Bar-On, and J.D.A. Parker, (Eds.), *The Handbook of Emotional Intelligence* (17, 363-388). Jossey-Bass, San Francisco.
- Barone, T. (2001). Science, art, and the predispositions of educational researchers. *Educational Researcher*, 7(30), 24-28.
- Barone, T., E. Eisner. (1997). Arts-based educational research. En *Complimentary methods for research in education*, ed. R.M. Jaeger, 73-104. Washington, DC: American Educational Research Association.
- Batchen, G. (2004). *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Berger, J. (1980). *Mirar*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Boden, M. A. (1994). Précis of The creative mind: Myths and mechanisms. En *Behavioral And Brain Sciences*, 17, pp. 519-570. New York: Cambridge University Press
- Bogousslavsky, J. (2005). *Artistic Creativity, Style and Brain Disorders*.

- En *European Neurology*, 54, 103-111. doi:10.1159/000088645
- Boulton, A., Grauer, K., & Irwin, R. L. (2016). Becoming Teacher: A/r/tographical Inquiry and Visualising Metaphor. *International Journal of Art & Design Education*, 36(2), 200-214. doi:10.1111/jade.12080
- Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, editora.
- Brigandi, C. B. (2015). *Gifted Secondary School Students: The Perceived Relationship Between Enrichment and Achievement Orientation*. (Tesis doctoral). University of Connecticut, Estados Unidos.
- Browning, T. (director y productor), Esper, D., Rapf, H., Stadie, H., Thalberg, I. (productores). (1932). *Freaks* [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Metro Goldwyn Mayer.
- Calvino, I. (1970). *Gli amori difficili*. Turín: Giulio Einaudi Editore.
- Calviño, G. (2012). *Fotografía, Identidad, Adolescencia*. Trabajo Fin de Máster del Máster en Profesorado de Educación Secundaria Obligatoria y Bachillerato, Formación Profesional y Enseñanza de Idiomas. Especialidad en Artes Plásticas y Visuales. Universidad de Santiago de Compostela.
- Calviño, G. (2014). El silencio de las almas confundidas. En M. Ornelas y A. Saldanha, (Eds.), *Atas do 2º. Congresso da Rede IberoAmericana de educação artística / 26º Encontro Nacional da Associação de Professores de Expressão e Comunicação Visual* (78-84). Oporto: APECV. ISBN: 978-989-96384-6-4. Disponible en: <https://issuu.com/apecvportugal/docs/atasapecv26>
- Calviño, G. (2016). A experiencia QvO 1.0. En *Configurando o mapa contemporâneo: arte e educação* C. Trigo, M. Miguéns, M. J. Agra (eds.) Santiago de Compostela: ICE, Universidade de Santiago de Compostela Col. Cadernos do mediador, nº 2, 2016, p. 50.
- Calviño, G. (Mayo, de 2016). En busca de tiempo que perder. En Alberto Rocha (Presidencia). *Saberes consolidados desenvolvimentos promissores*. ANEIS. Coimbra.
- Calviño, G. (2017). humABC: un proyecto fotográfico. En *Revista de estudios e investigación en psicología y educación*. Vol. Extr., 4. doi: <https://doi.org/10.17979/reipe.2017.0.04.3218>
- Careri, F. (2002). *Walkscapes. El andar como práctica estética. Walking as an aesthetic practice*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Carson, S. H., Peterson, J. B. y Higgins, D. M. (2005). Reliability, validity and factor structure of the Creative Achievement Questionnaire. *Creative Research Journal*, 17, 37-50.

- Cartier-Bresson, H. (2003). El instante decisivo. En *Estética fotográfica*. J. Fontcuberta (Ed.). Barcelona: Gustavo Gili.
- Cartier-Bresson, H. (2016). *Fotografiar del natural*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Céline, L.F., (1952). *Voyage au bout de la nuit*. París: Gallimard.
- Clayton, P. y Gammond, P. (1990). *Jazz A-Z. Guía alfabética de los nombres, los lugares y la gente del jazz. Una guía Guinness*. Versión y adaptación José Ramón Rubio. Barcelona: Taurus.
- Comisión de las Comunidades Europeas. (2008). *Propuesta de decisión del parlamento europeo y del consejo relativa al Año Europeo de la Creatividad y la Innovación 2009*. Recuperado de <https://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=COM:2008:0159:FIN:ES:PDF>
- Conrad, J. (1902). *Heart of Darkness*. Edimburgo: William Blackwood and Sons.
- Cortázar, J. (1959) *Las armas secretas*. Edición (2008). Madrid: Cátedra.
- Cotton, C. (2004). *The Photograph as Contemporary Art*. Londres: Thames & Hudson.
- Csikszentmihalyi, M. (1997). La personalidad autotélica. En M. Csikszentmihalyi, *Aprender a fluir* (pp. 145-161). Barcelona: Kairós.
- Csikszentmihalyi, M. (2014). Society, Culture, and Person: A Systems View of Creativity. *The Systems Model of Creativity*, 47-61. doi:10.1007/978-94-017-9085-7\_4
- Dauman, A. (productor) y Marker, C. (director). (1962). *La Jetée*. [Cinta cinematográfica]. Francia: Argo Films.
- Deleuze, G. (1972). *Proust y los signos*. Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, G., Guattari, F. (1977). *Rizoma. Introducción*. Valencia: PRE-TEXTOS.
- DeLillo, D. (2016). *Cero K*. Barcelona: Seix Barral.
- Demons, T. J. (2006). The Ends of Photography. En *Vitamin Ph. New Perspectives in Photography*. Nueva York: Phaidon Press.
- Derrida, J. (1986). *De la gramatología*. México: Siglo XXI.
- Donmoyer, R., Eisner, E., Gardner, H., Stotsky, S., Wasley, P., Tillman, L., Cizek, G., & Gough, N. (1996). Should novels count as dissertations in education? *Research in the Teaching of English*, 30(4)
- Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*. Barcelona: Paidós.
- Dubois, P. (2016). Trace-Image to Fiction-Image: The unfolding of Theories of Photography from the 80s to the Present. *October*,

- 158, 155-166. doi:10.1162/octo\_a\_00275
- Dunlop, R. (1999). Boundary Bay: a novel as educational research. <https://open.library.ubc.ca/clRcle/collections/ubctheses/831/items/1.0078142>
- Eisner, E. W. (1995). *Educar la visión artística*. Barcelona: Paidós.
- Eisner, E. W. (1997). The promise and perils of alternative forms of data representation. *Educational Researcher*, 26(6), 4-10.
- Eisner, E. W. (1999). Rejoinder: A response to Tom Knapp. *Educational Researcher*, 28(1), 19-20.
- Eisner, E. W. (2004). *El arte y la creación de la mente: El papel de las artes visuales en la transformación de la conciencia*. Barcelona: Paidós.
- Ellison, M. Jonze, S. y Landay, V. (productores) y Jonze, S. (director). (2013). *Her*. [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Warner Bros. Entertainment Inc.
- Ellison, R. (1952). *Invisible Man*. New York: Random House.
- Feist, G.J. (2004). The evolved fluid of human creative talent. En R. J. Stenberg, E. L. Grigorenko y J. L. Singer (Eds.). *Creativity: From potential to realization* (pp. 57-82). Washington, DC: American Psychological Association.
- Feyerabend, P. K. (1984). *Adiós a la Razón*, Madrid: Tecnos.
- Feyerabend, P. K. (1986). *Tratado contra el método*. Madrid: Madrid.
- Feyerabend, P. K. (1977) "Changing Patterns of Reconstruction", *British Journal for the Philosophy of Science*, 28, pp. 361-382
- Fernández Mallo, A. (2018a). *Teoría general de la basura (cultura, apropiación, complejidad)*. Barcelona: Galaxia Gutemberg.
- Fernández Mallo, A. (2018b). *Trilogía de la guerra*. Barcelona: Seix Barral.
- Finke, R. A., Ward, T. B., y Smith, S. M. (1992). *Creative cognition: Theory, research, and applications*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Fontcuberta, J. (1997). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona Gustavo Gili.
- Fontcuberta, J. (1998). *Ciencia y fricción. Fotografía, naturaleza, arteficio*. Murcia: Mestizo A. C.
- Fontcuberta, J. (2017). *La furia de las imágenes: Notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Foucault, M. (1992). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets.
- Fox, A. y Caruana, N. (2014). *Tras la imagen. Investigación y práctica en fotografía*.

- Garaigordobil, M. (2007). La creatividad, el juego y la cooperación en educación infantil. En Belver, M. y Ullán, A. (Ed). *La creatividad a través del juego. Propuestas del Museo Pedagógico de Arte Infantil para niños y adolescentes*. (p. 54). Salamanca: Amarú Ediciones y Autores.
- Gardner, H. (1999). *Intelligence reframed: Multiple intelligences for the 21st century*. Nueva York: Basic Books.
- Gronert, S. (2010, 15 de enero). La escuela de Düsseldorf y la revolución fotográfica. *El cultural*. Recuperado de <https://www.elcultural.com/revista/arte/La-escuela-de-Dusseldorf-y-la-revolucion-fotografica/26476>
- Gruber, H. E. (1989). The Evolving Systems Approach to Creative Work. En *Creative People at Work*. Wallace, D. B. y Gruber, H. E. (Eds.) Nueva York: Oxford University Press.
- Hall, G. S. (1904). *Adolescence: Its psychology and its relation to physiology, anthropology, sociology, sex, crime, religion, and education (Vols. 1 & 2)*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.
- Harris y Farrighetti (Eds.). (2018). *Aperture. Conversations. 1985 to the present*. Nueva York: Aperture Foundation.
- Helfand, M., Kaufman, J. C. y Beghetto, R. A. (2017). The Four C Model of Creativity: Culture and context. In V. P. Glăveanu (Ed.), *Palgrave handbook of creativity and culture research* (pp. 15-360). New York: Palgrave
- Hijazo-Gascón, A. (2011). Las metáforas conceptuales como estrategias comunicativas y de aprendizaje: Una aplicación didáctica de la lingüística cognitiva. *Hispania*, Vol. 94. N°1, pp.142-154. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Holleley, D. (2009). *Photo-editing and presentation. A guide to Image Editing and Presentation for Photographers and Visual Artists*. Rochester: Clarendon.
- Houellebecq, M. (2011). *El mapa y el territorio*. Barcelona: Anagrama.
- InSite Casa Gallina\_México. (2015). *inSite Casa Gallina\_México*. <http://insite.org.mx/wp>.
- Irimia, A., Calviño, G. y Pomar, C. (2014). El sonido de la inteligencia. *International Journal of Developmental and Educational Psychology*. *Revista INFAD de Psicología*, 5(1), 503-510. doi:10.17060/ijodaep.2014.n1.v5.712
- Irwin, R. L. (2017). A/R/Tografía como metodología para la investigación visual. En Marín, R. y Roldán, J. (Eds.), *Ideas Visuales. Investigación Basada en Artes e investigación artística* (pp. 134-164). Granada: Editorial de la Universidad de Granada.



- Ivcevic, Z. y Mayer, J. D. (2009). Mapping dimensions of creativity in the life-space. *Creativity Research Journal*, 21, 152-165.
- Jindal-Snape, D., Davies, D., Collier, C., Howe, A., Digby, R., & Hay, P. (2013). The impact of creative learning environments on learners: A systematic literature review. *Improving Schools*, 16(1), 21-31. doi:10.1177/1365480213478461
- Jovchelovitch, S. (2007). *Knowledge in context: Representations, community and culture*. London: Routledge.
- Kaufman, J. C. (2012). Counting the muses: Development of Kaufman-Domains of Creativity Scale (K-DOCS). *Psychology of Aesthetics, Creativity and the Arts*, 6, 298-308.
- Klahr, D. y Simon, H. A. (1999). Studies of scientific discovery: Complementary approaches and convergent findings. *Psychological Bulletin*, 125(5), 524-543. doi:10.1037/0033-2909.125.5.524
- Knapp, T. R. (1999). Response to Elliot W. Eisner's "The promise and perils of alternative forms of data representation." *Educational Researcher*, 28(1), 18-19.
- Kvake, S. (2011). *Las entrevistas en Investigación Cualitativa*. Madrid: Ediciones Morata.
- Lizcano, E. (2006). *Metáforas que nos piensan. Sobre ciencia, democracia y otras poderosas ficciones*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Lowry, J., Green, D., Company, D. (2007). Prefacio. En *¿Qué ha sido de la fotografía?* Green, D. (Ed.). Barcelona: Gustavo Gili.
- Mace, M., Ward, T (2002) Modeling the creativity process: A ground theory analysis of creativity in the domain of art making. *Creativity Research Journal*, 14, 179-192
- Maciunas, G. (1965). *Manifiesto on Art / Fluxus Art Amusement*. Nueva York: MoMA.
- Marcia, J.E. (1980). Identity in adolescence. En J. Adelson (Ed.), *Handbook of adolescent psychology*, (pp. 159-187). New York: John Wiley & Sons.
- Martel, J.F. (2015). *Vindicación del arte en la era del artefacto*. Girona: Atalanta.
- Mayer, R. E. (2000). What is the place of science in educational research? *Educational Researcher*, 29(6), 38-39
- Melville, H. (1856). *Bartleby, the Scrivener: A Story of Wall Street*. En *The Piazza Tales*. Nueva York: Dix Edwards & Co.
- Mesías, J.M. (2012). *Fotografía y educación de las artes visuales: el fotoactivismo educativo como estrategia docente en la formación del profesorado*. (Tesis doctoral). Universidad de Granada: España.

- McNiff, J. y Whitehead, J. (2002). *Action Research: Principles and Practice* (2ª ed.). Londres: Routledge.
- Michals, D. (1973). *Things are queer*. Colonia: Fotogalerie Wilde.
- Newman, P., Kuroiwa, Weinstein, H. Weinstein, B. y Iseki, S. (productores) y Auster, P. y Wang, W. (directores). (1995). *Smoke*. [cinta cinematográfica]. EE.UU.: Miramax.
- Nietzsche, F. (2017). *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Valencia: NoBooks.
- Osborne, P. (2007). La fotografía en un campo en expansión: unidad distributiva y forma dominante. En *¿Qué ha sido de la fotografía?* Green, D. (Ed.). Barcelona: Gustavo Gili.
- Pelowski, M., Leder, H. y Tinio, P. P. L. (2017). Creativity in the Visual Arts. En *Creativity Across Domains*. Kaufman, J. C., Glaveanu, V. P. y Baer, J. (Eds.). Nueva York: Cambridge University Press.
- Perec, G. (1978). *La Vie mode d'emploi*. Vanves, Francia: Hachette.
- Perkins, D. N., Jay, E. y Tishman, S. (1993). Beyond abilities: A dispositional theory of thinking. *Merrill-Palmer Quarterly*, 39(1), 1-21.
- Plath, S. (1963). *The Bell Jar*. Portsmouth, NH: Heinemann.
- PhotoEspaña. (2017). *Un cierto panorama. Reciente fotografía de autor en España*. Recuperado de: <http://www.phe.es/exposicion/cierto-panorama-reciente-fotografia-autor-espana>
- Pomar, C., Calviño, G. e Irimia, A. (2014). Los programas de enriquecimiento: desarrollo integral de las altas capacidades. *International Journal of Developmental and Educational Psychology. Revista INFAD de Psicología*, 6(1), 27-32. doi:10.17060/ijodaep.2014.n1.v6.714
- Pomar, C., Calviño, G. e Irimia, A. (2014). El resultado del proyecto QvO: Metamorfosis 5. *International Journal of Developmental and Educational Psychology. Revista INFAD de Psicología*, 5(1), 493-502. doi:10.17060/ijodaep.2014.n1.v5.711
- Ponti, C. y Rouve, P. (productores) y Antonioni, M. (director). (1966). *Blow Up* [Cinta cinematográfica]. Italia, Reino Unido, EE.UU.: Bridge Films.
- Quefféléan, A. (productora) y Malle, L. (director). (1963). *Le feu follet*. [Cinta cinematográfica]. Francia e Italia: Nouvelles Éditions de Films y Arco Film.
- Rancière, J. (2002). *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Barcelona: Laertes
- Rare Book Division, The New York Public Library. (1910). *Southern hemisphere* Recuperado de

- <http://digitalcollections.nypl.org/items/f7a0eb50-66fb-0133-9c56-00505686a51c>
- Renzulli, J. S., y Reis, S. M. (1997). *The schoolwide enrichment model: A how-to guide for educational excellence*. Mansfield Center, CT: Creative Learning Press.
- Renzulli, J. S., y Reis, S. M. (2014). *The Schoolwide Enrichment Model: A how-to guide for talent development* (3rd ed.). Waco, TX: Prufrock Press.
- Rostan, S. M. (1997). A study of young artists: The development of talent and creativity. *Creativity Research Journal*, 10, 117-192.
- Rostan, S. M. (2010). Studio learning: Motivation, competence, and the development of young art students' talent and creativity. *Creativity Research Journal*, 22(3), 261-271.
- RTVE y Dadá Films & Entertainment, (2018). *Generación espontánea*. Madrid: Generación espontánea. Recuperado de: <http://www.rtve.es/playz/generacion-instantanea>
- Runco, M.A. (2007). *Creativity. Theories and Themes: Research, Development, and Practice*. London: Elsevier.
- Russ, S. W. (1996). Development of creative processes in children. *New Directions for Child and Adolescent Development*, 1996(72), 31-42. doi:10.1002/cd.23219967204
- Salinger, J.D. (1951) *The Catcher in the Rye*. Boston: Little Brown & Company.
- Santos, M. (Ed.). (1991). *Cuatro direcciones. Fotografía contemporánea española. 1970-1990*. Barcelona: Lunwerk.
- Sebald, W. G. (2008). *Los anillos de Saturno*. Barcelona: Anagrama.
- Sekula, A. (1984). Sketch for a Geography Lesson. En *Photography Against the Grain*. (pp. 254-255). Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design.
- Sekula, A. (1995a). *Allan Sekula: Geography lesson: Canadian notes*. Vancouver: Vancouver Art Gallery.
- Sekula, A. (1995b). *Fish Story*. Düsseldorf: Richter Verlag.
- Sekula, A. (1997). On «Fish Story»: The coffin learns to dance. En *Camera Austria International*. 59-60 (pp. 49-69).
- Serafin y Dollinger, J. (2017). Photography and Creativity. En *Creativity Across Domains*. Kaufman, J. C., Glaveanu, V. P. y Baer, J. (Eds.). Nueva York: Cambridge University Press.
- Sherman, C. (2003). *The Complete Untitled Film Stills*. New York, NY: Museum of Modern Art
- Schaeffer, J. (2012). *Arte, objetos, ficción, cuerpo: Cuatro ensayos sobre estética*. Buenos Aires: Biblos.

- Semersky, I. (2004). The Role of Intuition in Thinking and Learning: Deleuze and the pragmatic legacy. *Educational Philosophy and Theory*. Vol. 36 N°4. pp. 433-454.
- Shklovsky, X. (1917). El arte como artificio. En Todorov, T. (Ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos (1970)* (pp. 55-70). México, DF: Siglo Veintiuno.
- Simmons, M. (2015). *Cómo crear una fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Simonton, D. K. (1994). Individual differences, developmental changes, and social context. *Behavioral and Brain Sciences*, 17, pp. 552-553. Nueva York: Cambridge University Press.
- Sontag, S. (1977). *On photography*. London: Penguin Books.
- Springgay, S., Irwin, R. L., Leggo, C., y Gouzouasis, P. (Eds.). (2008). *Being with A/r/tography*. Rotterdam: Sense Publishers.
- Springgay, S., Irwin, R. L. y Wilson, S. (2005) A/r/tography as Living Inquiry Through Art and Text, *Qualitative Inquiry*. Vol. 11, No. 6. pp. 897-912.
- Steinert, O. (1965). Sobre las posibilidades de creación en fotografía. En Fontcuberta, J. (2003) (Ed.), *Estética fotográfica*. (pp. 271-280). Barcelona: Gustavo Gili.
- Sternberg, R. J., y Lubart, T. I. (1992). Buy Low and Sell High: An Investment Approach to Creativity. *Current Directions in Psychological Science*, 1(1), 1-5. doi:10.1111/1467-8721.ep10767737
- Sternberg, R. J. y Lubart, T. I. (1999). The concept of creativity: Prospects and paradigms. En R. J. Sternberg (Ed.), *Handbook of creativity*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Sweeney, M., Edelstein N., Sarde, A. (productores) y Lynch, D. (director). (1999). *The Straight Story* [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures.
- Tagg, J. (1998). *El peso de la representación*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Tassone, A. (2005). *Los films de Michelangelo Antonioni. Un poeta de la visión*. A Coruña: Fluir Ediciones.
- Tavares, G. (2018, 12 de noviembre). *Gonçalo M. Tavares: "Ya no rezamos a un paisaje natural, sino a un paisaje tecnológico"*. Entrevistado por Iglesia, A. M. Crónica Global El Español. Recuperado de [https://cronicaglobal.lespanol.com/letra-global/la-charla/goncalo-m-tavares-escritor\\_198703\\_102\\_amp.html?\\_twitter\\_impression=true](https://cronicaglobal.lespanol.com/letra-global/la-charla/goncalo-m-tavares-escritor_198703_102_amp.html?_twitter_impression=true)
- Vaqueiro, V. (1998). Morte e fotografía. En *Grial*, 139, XXXVI, 475-488.
- Vázquez, R.I. (2017). *El proyecto fotográfico personal. Guía completa para su desarrollo: de la idea a la*

*presentación*. Boadilla del Monte:  
JdeJ Editores.

Vila-Matas, E. (2017). *Mac y su contratiempo*. Barcelona: Seix Barral.

Vygotsky, L. (1978). *Mind in society: The development of higher psychological processes*. Cambridge: Harvard University Press.

Wagensberg, J. (1994). *Ideas sobre la complejidad del mundo*. Barcelona: Tusquets Editores.

Wagensberg, J. (2014). *El pensador intruso. El espíritu interdisciplinario en el mapa del conocimiento*. Barcelona: Tusquets Editores.

Wallas, G. (1926). *The art of thought*. New York: Harcourt Brace and World.









*Acta est fabula*  
*ℳ*

