

Producción y lectura de imágenes: lo visual fotográfico en el campo de la Educación.

Stella Maria Peixoto de Azevedo Pedrosa y Ana Valéria de Figueiredo da Costa.

Cita:

Stella Maria Peixoto de Azevedo Pedrosa y Ana Valéria de Figueiredo da Costa (2017). *Producción y lectura de imágenes: lo visual fotográfico en el campo de la Educación. XII Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-022/7>

Producción y lectura de imágenes: lo visual fotográfico en el campo de la Educación

Stella Maria Peixoto de Azevedo Pedrosa¹

Ana Valéria de Figueiredo da Costa²

Eje 1 | Cultura, significación, comunicación

Mesa 1 | Fotografía, sociología y ciencias sociales

¹Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Estácio de Sá (PPGE/UNESA)
e-mail: smpedrosa@gmail.com

² Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (IArt UERJ); Universidade Estácio de Sá (UNESA) y Universidade Iguazu (UNIG)
e-mail: anavaleriadefigueiredo@gmail.com

Resumen

Las fotografías están cada vez más presentes en nuestra vida cotidiana, gracias al desarrollo tecnológico que abarata las cámaras, los “smart phones” y el procesamiento de la imagen, lo que facilita las posibilidades de registro y almacenamiento de las fotografías. Este trabajo tiene como objetivo principal proponer reflexiones sobre la producción y la lectura – estética, histórica y cultural – de imágenes, en particular de la fotografía, y algunas de sus relaciones con la educación. El texto presenta una breve historia de la fotografía en relación con su popularización, y luego discute: la producción y la lectura de imágenes. A partir de la base teórica, se presentan vínculos de la fotografía con la educación, lo que sugiere aspectos que deben estudiarse y prácticas que contribuyen a la lectura – estética, histórica y cultural – de fotografías. En la actualidad, la lectura de imágenes es fundamental en los procesos educativos, lo que sugiere estudios que involucren la cuestión técnica, así como la búsqueda de referencias heurísticas para interpretar los mensajes de los textos fotográficos.

Palabras clave: Fotografía. Educación. Cultura digital. Tecnología.

Introducción

Hoy día, gracias a la accesibilidad a los equipos de registro fotográfico, las más diversas acciones sociales del cotidiano son fotografiadas. De las acciones cotidianas a los hechos extraordinarios, la obtención de un registro fotográfico aparenta ser la tónica en la búsqueda de un *diario de imágenes* efímero, pero que se presenta como una narrativa posible y literalmente al alcance de muchas personas: el matrimonio, el paseo, el paseo, la cena, los momentos de recreo, el espectáculo del artista predilecto, casi nada escapa de las lentes fotográficas. Todo eso es una consecuencia de la popularización de la captura de imágenes – gracias al desarrollo tecnológico que abarata las cámaras, los “smart phones” y el procesamiento de la imagen, las posibilidades de registro y almacenamiento – ha hecho las fotografías están cada vez más presentes en nuestra vida cotidiana.

En medio digital, sobre todo en las redes sociales, las imágenes fotográficas – de autoría propia o no – se multiplican, compartidas cientos de veces y almacenadas en diferentes lugares, tanto en medios virtuales como físicos. Los asuntos y acontecimientos se mezclan en orden y categoría de temas y en su (des) importancia que valen la pena (o no) ser recordados.

A partir de estas nuevas formas de tratar con las imágenes fotográficas surgieron inquietudes. En busca del entendimiento y análisis de ese escenario presentamos el presente trabajo que tiene como objetivo principal proponer reflexiones sobre la producción y la lectura – estética, histórica y cultural – de imágenes, en particular de la fotografía, y algunas de sus relaciones con la educación.

Nuestro texto se inicia con la presentación de una breve historia de la creación y del desarrollo de la fotografía, seguido por su popularidad social. Abordamos también algunos aspectos del lenguaje y del concepto de autoría de la producción fotográfica.

El trabajo es un estudio bibliográfico que se apoya en el referencial historico-semiotico, con el objetivo principal de discurrir sobre cómo la producción de imágenes fotográficas puede contribuir en los procesos educativos de manera más amplia enfocando, sobre todo, la producción y la lectura de esas imágenes. Buscamos, así, buscar las relaciones y correlaciones que se establecen en las posibilidades de articulación entre fotografía y Educación.

La producción de imágenes es una forma de narración que privilegia la mirada. De esta forma, pensar cómo esas narrativas pueden imbricarse a la Educación también se vuelve interesante para ampliar el alcance de lectura de textos variados que solicitan de nosotros el entendimiento de otros lenguajes igualmente importantes para la lectura del mundo.

Hasta la popularización de la fotografía

La fotografía nace como el descubrimiento de un proceso físico químico de fijación de la imagen en el papel, percibido como un producto de una "máquina de pintar", un producto industrial, en un momento en que "los hombres estaban en plena luna de miel con la máquina."¹ Por lo tanto, al observar el camino para el descubrimiento de la fotografía es claramente notable que en sus orígenes la fotografía no es vista por su importancia como registro, mucho menos como arte.

Al francés Joseph Nicéphore Niépce se le atribuye, en 1826, el inicio del proceso fotográfico. Hoy día, se reconoce que, en diferentes lugares, varias personas trabajaron con el objetivo de alcanzar el registro fotográfico de una imagen, pero que el hecho de que Niépce viviera en París facilitó la repercusión de su proeza, lo que le ha conferido la invención de la fotografía². No obstante, el reconocimiento oficial de la fotografía, por la *Académie des Sciences*, fue dado a Louis Jacques Mandé Daguerre, que investigaba la fijación de imágenes con el uso de sales de plata, a quien Niépce se asoció para el desarrollo de su trabajo.

En la producción del daguerrotipo la imagen era captada a través de una exposición manual en una placa de cobre recubierta de plata con sensibilizador de vapor de yodo. Con la incidencia de la luz sobre las sales de plata, se forma una tenue imagen revelada con vapor de mercurio y luego fijada con una solución salina.

El daguerrotipo ha sido bastante popular en los Estados Unidos hasta la década de 1890 y en Europa, en general, hasta la mitad de la década de 1850. En Brasil, su utilización tiene registros hasta principios de los años 1870.

A partir de la realización de Niépce, el inglés William Henry Fox Talbot desarrolló un proceso basado en el principio del negativo/positivo, en el que una imagen negativa en contacto con un papel sensibilizado – entre una placa de vidrio y una base de madera, expuesto a la luz solar – formaba una imagen positiva. Por permitir varias reproducciones a partir de un solo registro, ese hecho fue esencial para la difusión de la fotografía y pudo ser considerado la base de la fotografía analógica.

En Brasil, cuatro años antes de Niépce, Hercule Florence había logrado realizar un registro fotográfico³. Sin embargo, Florence no tuvo una plena divulgación de su descubrimiento pues vivía en Campinas, ciudad del interior de Brasil, a diferencia de Niépce que vivía en París, importante ciudad europea. En sus diarios, Florence narra sus intentos en la búsqueda de la fijación de la imagen en papel, su éxito en 1834 y su amargura de no haber divulgado su hecho primero. El

¹ KUBRUSLY, C. A. *O que é fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 2003. p.10. (traducción nuestra).

² AMAR, P.J. *História da Fotografia*. Lisboa: Edições 70, 2001.

³ KOSSOY, B. *Hercules Florence, 1833: a descoberta isolada da fotografia no Brasil*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

historiador paulista Boris Kossoy⁴, a partir de su investigación emprendida de 1972 a 1976, divulga pruebas de que fue Hercules Florence, de hecho, el primero en fijar imágenes en el papel obtenidas a través de la cámara oscura. El autor no deja dudas de que fue Florence quien inventa la fotografía, incluso el nombre de la nueva técnica de reproducción.

La popularización de la fotografía establece una nueva posibilidad de registro de narrativas. Inaugura, pues, una forma de guardar memorias por medio de imágenes que se pueden ver y revisar en cualquier momento. Acerca de esto, el fotógrafo Ernst Haas⁵ profesa que la fotografía es "la manifestación democrática de un arte aristocrático", provocando la reflexión de que la fotografía no se limita a una reproducción técnica, abriendo posibilidades para su utilización en procesos artísticos por cualquier persona, independientemente de su condición social.

A la vista de esta democratización social del uso de la fotografía, Kubrusly⁶ resalta dos puntos: (1) para un registro fotográfico no se hace necesario casi ninguna habilidad inusitada, tal como las de los grandes artistas, pintores y grabadores; (2) la posesión de su autorretrato sin intermediarios, pues anteriormente a la fotografía eran pocos aquellos que podían arcar con los costos de un artista para retratarlos. Así, además de la habilidad artística que se vuelve secundaria para el registro, se suma el acceso a los costos de esa producción.

Las *cartes de visite* son un ejemplo de lo que el autor indica. Eran pequeñas tarjetas con una fotografía que la gente ofrecía como un recuerdo de sí, de un acontecimiento social u otra ocasión que se consideraba importante. Esta "tarjeta de visita" se ofrecía a las personas de un círculo restringido de amistades y de parentesco, como una deferencia tanto para quien la ofrecía cuanto para quien la recibía, indicando a la persona que la recibía como aquel alguien especial en sus vínculos sociales.

En la década de 1870, aproximadamente, se introdujeron en el mercado las llamadas *planchas secas* que en los años 1880, siguen siendo anunciadas como la novedad del momento⁷. Con la *chapa húmeda*, el fotógrafo la sumergía en una solución gelatinosa hasta la revelación de la misma, teniendo que aguardar la preparación de otra chapa para fotografiar. Esso proceso llevaba algún tiempo hasta la acción del material y tenía que ser puesto a la revelación en cualquier momento y en cualquier lugar. Si la solución se seca, la imagen se perdía.

A diferencia de la *plancha seca* para la *chapa húmeda* es que el proceso fotográfico más simple, lo que agilizó el trabajo del fotógrafo. La utilización de la *plancha seca* – comprada lista

⁴ KOSOY, B. *Hercules Florence, 1833: a descoberta isolada da fotografia no Brasil*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

⁵ Apud KUBRUSLY, C. A. *O que é fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 2003. p.10.

⁶ KUBRUSLY, C. A. *O que é fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 2003. p.10-11

⁷ LIMA, S. F. "O circuito social da fotografia: estudo de caso II". In: FABRIS, A. (Org.). *Fotografia: usos e funções no séc. XIX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008. p. 59-82.

para ser usada y cuya revelación no era necesariamente inmediata – permitió la creación de la cámara de mano,

En 1880, George Eastman inicia la producción y venta de chapas secas, dando origen a la Eastman Kodak Company. Pronto se centra en la búsqueda de productos que simplifiquen el proceso fotográfico. Los productos de Eastman no alcanzaron a los profesionales de la fotografía, pero obtuvieron éxito cuando lanzados al público en general.

Un nuevo tipo de cámara fue lanzado, utilizando una película sensible desarrollada por el, destinada al público que desconocía la técnica fotográfica. Esta cámara permitía la captura de unas 100 imágenes y era desechable⁸. Esta cámara portátil puede ser considerada el marco de la difusión de la práctica amateur de la fotografía.

Eastman, fundador de la compañía, agregó la máxima *You push the button, we do the rest* (“Presiona el botón, nosotros hacemos el resto”) al proceso de fotografiar, difundiendo que tomar fotos podría ser una acción simple y al alcance de muchas personas.

La cámara vendida por *Kodak* no era reutilizable. Cuando alcanzaba cien registros, se habría de enviar la sede de la compañía en Rochester, ciudad del estado de Nueva York, para tener las fotografías reveladas. El costo del servicio era aproximadamente diez dólares para el envío de la cámara y la revelación de las fotos que eran devueltas al cliente por el servicio de reembolso postal.

Como señalan Briggs y Burke⁹, a lo largo de los años se han puesto en el mercado otros modelos de cámaras más pequeños y portátiles, facilitando así el registro fotográfico de eventos familiares, el desarrollo de proyectos y la banalidad cotidiana. Además se redujo el coste del equipamiento, de la película y de la revelación de las fotos, lo que ha contribuido a la publicidad y al uso de la fotografía por parte de los ciudadanos ordinarios.

En 1975, el ingeniero eléctrico de Kodak Steven Sasson, en la estera de las innovaciones tecnológicas, puso en práctica una experiencia pionera reuniendo varios y diferentes dispositivos, lo que resultó en la primera cámara digital. El proyecto fue patentado en 1976 y identificado como la *fotografía sin película*, pero Kodak no tuvo interés en continuar invirtiendo en el prototipo. Otras empresas desarrollaron sus propios proyectos, ofreciendo al mercado las primeras cámaras digitales que se han mejorado a lo largo de los años.

Con la invención de las cámaras digitales, la fotografía se vuelve cada vez más popular, sobre todo por la facilidad en su manejo y bajo costo de las fotos, además de permitir el cheque inmediato del resultado de la exposición.

⁸ SOUSA, N. C. *Da câmera escura à câmera digital: História e evolução*. Centro de Comunicação, Educação e Letras Departamento de Comunicação Social. Universidade Federal de Roraima. 2003. Disponible: http://mackenzie.br/fileadmin/Graduacao/CCH/primus_vitam/primus_7/julie.pdf. Acceso: 21 abr 2017.

⁹ BRIGGS, A.; BURKE, P. *Uma História Social da Mídia: de Gutemberg à Internet*. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

En el camino del registro fotográfico entran en escena imágenes que se distancian bastante de aquellas producidas en sus inicios y por los artistas pintores. Estas son imágenes corrientes, fugaces, que anteriormente no parecían adecuados para componer un álbum de recuerdos. En el registro de sí y del mundo, con la facilidad de acceso que actualmente se muestra, la fotografía parece confirmar su vocación de caracterizar un *espacio-tiempo* por medio de las *selfies*, registros de viajes y fiestas, retratos de familia, de amigos, del local de trabajo, o sea, de todo lo que compone la vida individual y la vida colectiva de cada uno.

La popularización del registro fotográfico también puede haber banalizado la mirada a los temas de la fotografía, por su aspecto fugaz y momentáneo, menos comprometida con las grandes narrativas que tenían la aura de ser dignas de ser fotografiadas para quedarse en la memoria.

Al mismo tiempo, la fotografía es pasado y presente, actualizando el ayer en la mirada de hoy, con la atribución de discursos que pueden ser potenciados o callados, frente a la lectura que se desea hacer.

En la actualidad la fotografía, en su función ordinaria, es utilizada sin precedentes por todas las personas que tienen acceso a los dispositivos móviles. La democratización del registro fotográfico anunciada por Haas¹⁰ se ha convertido en realidad vivida en el cotidiano social, creando posibilidades de uso ni siquiera anteriormente imaginadas como probables y viables.

Benjamin¹¹ llama la atención para que, con la invención de la fotografía, también se inaugura un nuevo modo de mirar: la mirada hacia la minucia, para el inventado, para la vulgarización y diseminación de los objetos, algunos, anteriormente, considerados sagrados por únicos; otros, profanos por tan comunes. Individualizándose el foco, una singularidad es creada, llevando la mirada hacia personas y cosas antes prácticamente invisibles. Así es que, como observador de su tiempo, el resalta que la fotografía, como registro imaginario, es diferente de la pintura no sólo por su técnica, sino por el valor simbólico de registro:

Claro que algunos estudios, imágenes humanas anónimas, no retratos, introducen en la nueva técnica con más hondura que esa serie de cabezas. Estas las había, pintadas, hacía tiempo. En tanto que seguían siendo propiedad de una familia, surgía a veces la pregunta por la identidad de los retratados. Pero tras dos o tres generaciones enmudecía ese interés: las imágenes que perduran, perduran sólo como testimonio del arte de quien las pintó. En la fotografía en cambio nos sale al encuentro algo nuevo y especial: en cada pescadora de New Haven que baja los ojos con un pudor tan seductor, tan indolente, queda algo que no se consume en el testimonio del arte del fotógrafo Hill, algo que no puede silenciarse, que es indomable y reclama el nombre de la que vivió aquí y está aquí todavía realmente, sin querer jamás entrar en el arte del todo.

¹⁰ Apud KUBRUSLY, C. A. *O que é fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

¹¹ BENJAMIN, W. *Discursos interrumpidos I: Filosofía del arte y de la historia. Pequena Historia de la Fotografia*. Buenos Aires: Taurus, 1989. p.66.

La producción de imágenes

La fotografía, analógica o digital, es el resultado de un registro realizado por iniciativa de alguien. También resulta de aspectos técnicos, físico-químicos, artísticos y culturales. Implica en miradas individuales, pero influenciado por el colectivo cultural que también constituyen nuestra subjetividad. "Hay quien piensa que es muy fácil hacer cualquier tipo de imagen técnica, bastando disponer de una buena máquina.¹²" Esta ponderación es fruto de una relación equivocada que considera que las fotos son producto de las cámaras y no que "las cámaras son productos de la mente humana y necesitan de la mente humana para operar, son meros instrumentos y no seres pensantes y semovientes. Para operarlas el fotógrafo está obligado a realizar una serie de elecciones que influyen directamente en el resultado final.¹³"

En esta estructura urdida por tantos de estos varios hilos, podemos considerar que toda fotografía es de autor, expresión resultante de una elección personal que evidencian el particularismo estético, la originalidad y la visión de mundo de quien la registró.

De este modo, consideramos que una imagen fotográfica pretende transmitir cierto mensaje, tal como un texto escrito, un gesto y / o una expresión oral.

Sin embargo, cada lenguaje tiene sus características. Leite¹⁴ considera que "el texto verbal y el visual son polisémicos y complementarios, siendo cada uno más adecuado a determinados usos". En su perspectiva, el lenguaje visual tiene una "postura parasitaria en relación al lenguaje verbal"¹⁵

Consideramos que una de las funciones de la imagen fotográfica es la de establecer una relación con el mundo, buscando explicar por un discurso no verbal, el lugar que las cosas y las personas ocupan en la trama social. Por lo tanto, entendida como documento, se limita la comprensión de la fotografía como complemento del texto escrito. Todavía la fotografía va más allá, pues tiene vida comunicacional autónoma, o sea, la fotografía es texto. Los textos piden ser leídos y comprendidos en su construcción interna y en relación a otros textos, como una cadena de referencias que dan significado a los mensajes que vehiculan. Lo mismo ocurre con la imagen fotográfica.

La construcción del sentido de una imagen fotográfica no está aislada de un contexto. Así, su lectura se da a partir de un "soporte de relaciones sociales" que permite su contextualización en la cual se consideran, entre otros, los objetivos y el uso de su registro, la forma de su utilización

¹² VASQUEZ, P. A. *Fotografia escrita: nove ensaios sobre a produção fotográfica no Brasil*. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2012. p.131. (traducción nuestra)

¹³ VASQUEZ, P. A. *Fotografia escrita: nove ensaios sobre a produção fotográfica no Brasil*. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2012. p.132. (traducción nuestra)

¹⁴ LEITE, M. L. M. "Texto Visual e Texto Verbal". In: FELDMAN-BIANCO, B.; LEITE, M. *Desafios da Imagem: Fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. Campinas, SP: Papirus, 2001. p. 37-49. p.43 (traducción nuestra)

¹⁵ LEITE, M. L. M. "Texto Visual e Texto Verbal". In: FELDMAN-BIANCO, B.; LEITE, M. *Desafios da Imagem: Fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. Campinas, SP: Papirus, 2001. p. 37-49. p.44 (traducción nuestra)

(pública o privada) y su asociación con Elementos textuales¹⁶. La unión de estos puntos permite un mejor entendimiento tanto la producción como los discursos que emanan del texto visual fotográfico, dando soporte al espectador para una lectura más completa, incluso sin desconsiderar la polisemia presente en la imagen. La polisemia de la imagen fotográfica se presenta como un desafío abierto a posibilidades de interpretaciones múltiples y multiplicables de acuerdo con las visualidades de su producción.

La producción de imágenes implica un discurso sobre la vida pasada, la presente y las perspectivas futuras. Las imágenes son productos del representar y del representarse, de las formas de ver y verse, favorecen o no determinados usos y costumbres, reciben la interferencia de la sociedad y cultura que se concentran en la mirada del productor de la imagen. En ese punto, pactamos con Teubal y Guberman¹⁷ cuando apuntan que la atmósfera y los sentimientos son lo que mejor transmiten las fotografías: son el resultado de la mirada que investiga, de manera minuciosa, lo que pretende dejar registrado.

La fotografía revela la "actitud del fotógrafo ante la realidad; Su estado de espíritu y su ideología¹⁸". Por lo tanto, la fotografía está íntimamente articulada con la identidad del fotógrafo. No podemos encarar al autor simplemente como aquel que es responsable de la producción de algo. Tal cual el lenguaje verbal, para que ocurra la comunicación en el lenguaje visual, algunos conocimientos básicos son necesarios. Aunque no existe una única forma para la fotografía como producción de discursos, se logran mejores resultados cuando son mejor aprovechados los recursos que las herramientas técnicas ofrecen. El conocimiento de cómo se utilizan las tecnologías relacionadas con la producción fotográfica contribuye significativamente a buenos resultados.

Gisèle Freund¹⁹ pone de relieve las indicaciones del fotógrafo francés Eugène Disderi con instrucciones técnicas para:

1. Fisonomía agradable (!).
2. Nitidez general.
3. Las sombras, las medias tintas y los claros bien pronunciados, estos últimos brillantes.
4. Proporciones naturales.
5. Detalles en los oscuros.
6. ¡ Belleza!"

Para Disderi, siguiendo ese protocolo que se alcanzará la belleza de la representación fotográfica, por medio de detalles de orden técnico que conforman la calidad de una bella foto:

¹⁶ DIAS LESSA, W. "O design de comunicação e a fotografia". In: SZANIECKI, B.; DIAS LESSA, W.; MARTINS, M.; MONTA, A. S. *Dispositivo fotografia e contemporaneidade*. Rio de Janeiro: NAU; PPD ESDI/UERJ, 2013. p. 58-81.

¹⁷ TEUBAL, E.; GUBERMAN, A. *Textos gráficos y alfabetización múltiple: Herramientas para el desarrollo del pensamiento y el aprendizaje en el nivel inicial*. Buenos Aires: Paidós, 2014.

¹⁸ KOSSOY, B. *Fotografía & História*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. p.42 (traducción nuestra).

¹⁹ FREUND, G.. *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili SA, 1976. p.64.

procesos técnicos articulados a procesos artísticos que se coordinan para buenos resultados y aceptación social.

A este respecto Burgi²⁰ hace referencia a Flusser:

... Vilém Flusser, piensa la imagen, la imagen técnica, como un nuevo momento en la creación de imágenes, que marca la cultura contemporánea. Para mí la característica del registro directo de la realidad física es algo que le da a la fotografía su potencia en relación a la historia, pero al mismo tiempo le da mucha de su ambigüedad y, por lo tanto, aquí hay todo un universo por explorar. (...) Pero si la fotografía da mucha información del pasado, de algo que se transformó, al mismo tiempo hay también muchas limitaciones en el registro. Ese encuentro entre representación, documentación y creación por parte de los autores, para mí es lo más fascinante del medio.

En la elección del tema a ser fotografiado, interfieren diversos aspectos subjetivos. No nos referimos a una fotografía casual por alguien que desconoce los códigos de la fotografía, pues, "quien contemplar un álbum de un fotógrafo amateur, va a ver la memoria de un aparato, no la de un hombre. Un viaje a Italia, documentado fotográficamente, no registra las vivencias, los conocimientos, los valores del viajero. Registra los lugares donde el aparato lo sedujo para apretar el gatillo²¹" por lo tanto, registra el impacto que ver ese lugar causó y, por eso, fue considerado digno de ser registrado por la imagen fijada, como una rememoración de la imagen retiniana.

Cuando hay, verdaderamente, la elección de un tema para el registro fotográfico, existe también una selectividad desde el punto de vista en sentidos: la selección del mejor ángulo, de la luminosidad más adecuada, por ejemplo. Kossoy²² considera los diferentes factores que influyen en el resultado final del trabajo fotográfico como "filtros culturales".

Todos vemos considerando nuestros patrones de visualidades, sociales, históricos y culturalmente establecidos. Hay convivencias de *modos de ver*, pero "cada vez más las tecnologías emergentes de producción de imagen se convierten en los modelos dominantes de visualización, de acuerdo con los cuales funcionan los principales procesos sociales e instituciones²³". De este modo, "diferentes comunidades interpretarán las mismas fotografías de modos distintos²⁴".

Observando la fotografía, en un trabajo de aprehensión e inteligibilidad de su contenido - explícito e implícito -, los procesos de interpretación tienen en cuenta el proyecto y la recepción. El lector completa la obra en su lectura. En este trabajo se imbrican el mundo del texto (la dimensión contextual) y el mundo del sujeto (la dimensión individual). Las dimensiones se complementan en la búsqueda de sentido, de las llaves de la lectura que permitan un mayor alcance y entendimiento del mensaje vehiculado.

²⁰ BURGI, S. "Sergio Burgi piensa en la imagen técnica" (entrevista). *Gaceta Luna Córnica*, n.4, Mexico. Jan 6, 2016 pp.10-11. p.11. Disponible: https://issuu.com/c_imagen/docs/gaceta-1c4 . Acceso: 25 feb 2017.

²¹ FLUSSER, V. *Filosofía da caixa preta*. São Paulo: Hucitec, 1985. p. 30. (traducción nuestra).

²² KOSSOY, B. *Fotografía & História*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

²³ CRARY, J. *Técnicas do observador*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 11 (traducción nuestra).

²⁴ TEUBAL, E.; GUBERMAN, A. *Textos gráficos y alfabetización múltiple: Herramientas para el desarrollo del pensamiento y el aprendizaje en el nivel inicial*. Buenos Aires: Paidós, 2014. p.81.

Para la interpretación de una imagen hay necesidad de un conocimiento específico, así como para la comprensión de un texto escrito hay que conocer el código del idioma en que se hizo el registro. En ese punto, consideramos la importancia de las *Pedagogías de la Visualidad* desde la escuela básica y, para ello, es necesaria que esta preocupación esté presente en la formación de profesores y en el transcurso del ejercicio de la profesión docente. Así como para escribir es necesario conocer la ortografía y la gramática del idioma, un fotógrafo necesita conocer el código de la fotografía. Como recuerda Flusser²⁵, "el fotógrafo amateur sólo obedece a modos de usar, cada vez más simple, inscritos al lado externo del aparato", y "quien fotografía como amateur no puede descifrar fotografías." Esto nos hace pensar en la relevancia del desarrollo no sólo de la lectura de imágenes sino como del conocimiento mínimo de formas de registro fotográfico, porque si "el fotógrafo amateur cree ser el fotografiar un gesto automático gracias al cual el mundo va apareciendo. Se impone una conclusión paradójica: cuanto más gente hay fotografiando, tanto más difícil se convertirá el desciframiento de fotografías, ya que todos creen saber hacerlas²⁶". Las fotografías, esos *mapas simbólicos*, están expuestos al vidente, pero se necesitan códigos, claves para su desciframiento.

Por lo tanto, se necesitan de prácticas que permitan la adecuada interpretación de una imagen fotográfica, considerando su modo de registro y su contexto para que sea posible la comprensión de su mensaje. De ese modo, reiteramos que la escuela no puede quedarse al margen de esa realidad que exige el dominio de diferentes códigos de comunicación, entre los cuales se incluye el de la fotografía, y de la necesidad de un conocimiento que permita un posicionamiento crítico frente a lo que es ofrecido visualmente.

Las fotografías como imágenes son representaciones históricamente producidas; históricamente fruidas y comprendidas; históricamente articuladas con sentidos construidos a lo largo de los embates sociales. La búsqueda de entenderlas en sus mensajes es testimoniar a favor o en contra de un tiempo que, a menudo, no es cronológico, sino que se actualiza por las representaciones que transitan en los discursos y las prácticas, en la busca de nuevas lecturas y sentidos.

Las pedagogías de la visualidad

En el marco de las Pedagogías de la Visualidad, el texto visual es un documento socio-histórico que requiere coordenadas de espacio para que sea contextualizado, no como complemento para el texto escrito, sino como instrumento de comunicación con existencia propia: la fotografía es el texto que trae en sí mensajes que solicitan ser leídos y entendidos.

²⁵ FLUSSER, V. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Hucitec, 1985. p.30. (traducción nuestra)

²⁶ FLUSSER, V. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Hucitec, 1985. pp.30-31. (traducción nuestra)

Bajo nuestro entendimiento, las *Pedagogías de la Visualidad* se conforman en aspectos didácticos, ni siempre explícitos, como un conjunto de prescripciones, sistemáticas o no, que caminan en la dirección de un "manual" de cómo ver y producir imágenes, así como pretenden conducir las posibilidades de Lectura de las imágenes, como si fuera un *cuadernillo*, un *abecé de ver*.

La producción de imágenes de autor parece formar parte de este marco y requiere conocimientos básicos para la producción de imágenes que puedan comunicar en su potencia. Así, *la educación del / hacia la mirada* se vuelve fundamental y un desafío en la articulación de las *Pedagogías de la Visualidad*.

Teubal y Guberman²⁷ cuando se refieren al fotoperiodismo afirman que "tanto la producción como la interpretación de fotografías de este tipo requieren un alto grado de alfabetización visual y conocimiento de la cultura". Sobre las palabras de los autores, resaltamos que la producción y la lectura de una fotografía requieren apuro técnico e instrumentos de lectura no sólo para la foto periodística, sino también para otros géneros fotográficos. En esta dirección, Vilches²⁸ advierte que "los textos visuales son, ante todo, un juego de diversos componentes formales y temáticos que obedecen a reglas y estrategias precisas, durante su elaboración. A su vez, estas estrategias (...) se constituyen en un modo de organización de la recepción del espectador".

En relación a la lectura de la imagen fotográfica, la interpretación y la producción de imágenes nos plantea cuestiones que deben ser permanentemente debatidas porque si no hubiera esos embates sobre el tema, probablemente nuestro horizonte visual sería homogéneo, sin forma definida e incluso debilitado²⁹. El autor insiste en que este debate exacerba las diferencias y permite que la composición de nuestro repertorio sea ampliada, reeducada y que se mueva hacia adelante.

Wulf³⁰ señala que las imágenes vienen tomando cada vez más importancia en todas las disciplinas académicas al lado del lenguaje verbal, traduciendo e indicando mensajes que no pueden ser reducidos a las palabras. Estamos de acuerdo con el autor principalmente porque creemos que una educación *del/para la mirada*, incluye también las posibilidades de nuevas visualidades que son forjadas en el cotidiano y se van estructurando a lo largo del tiempo

En la búsqueda de esta ampliación, se alza la potenciación de los procesos comunicativos que pueden sugerir parámetros para *una educación de / para la mirada*, propuesta que traspasa y sobrepasa puntos fijos, amalgamando diversos soportes de imágenes fotográficas y otras, que

²⁷ TEUBAL, E.; GUBERMAN, A. *Textos gráficos y alfabetización múltiple: Herramientas para el desarrollo del pensamiento y el aprendizaje en el nivel inicial*. Buenos Aires: Paidós, 2014. p.82.

²⁸ VILCHES, L. *La lectura de la imagen: Prensa, cine, televisión*. Barcelona: Paidós, 1984. p.9.

²⁹ LINS, R. "Reciclo logo existo". In: SZANIECKI, B.; DIAS LESSA, W.; MARTINS, M.; MONTA, A. S. *Dispositivo fotografia e contemporaneidade*. Rio de Janeiro: NAU; PPD ESDI/UERJ, 2013. p. 83-89.

³⁰ WULF, Christoph. *Homo Pictor: imaginação, ritual e aprendizado mimético no mundo globalizado*. São Paulo: Hedra, 2013.

pueden formalizar y fortalecer procesos comunicativos. A este respecto Dondis³¹ (2000, p.134) apunta que “lo que ves, ves”, porque en términos visuales, nuestra percepción del contenido y de la forma, es simultánea, por lo tanto ambos son como una única fuerza que transmite la información. Este punto es complementado por Vilches³² que dice: “la imagen tiene significación porque hay personas que se preguntan sobre su significado. Una imagen de por sí no significa nada”. Es decir, es necesario *un trabajo de desciframiento* que el lector opera sobre lo que ve.

Como alerta Santaella³³, para la comprensión de lo que vehicula una foto, hay los sentimientos que esta imagen causa en cada uno, con sus variaciones y gradaciones - este es el primer nivel de afectación. El segundo nivel, como señala la autora, se refiere al reconocimiento de los motivos de la foto y sólo en el tercer nivel es que se diferencia lo que es "ver" del "leer" una imagen / foto.

En este proceso cabe una cuestión que nos plantea Vilches³⁴: ¿Hasta qué punto el significado de un objeto visual está determinado por las formas culturales convencionales de la percepción de la realidad así como por las técnicas que dominan las relaciones de producción cultural?

Buscando una de las posibles respuestas, Santaella³⁵ (2012, p.80) indica que leer una foto es mirar atentamente las especificidades de la imagen, de las características que les son propias: "se trata de buscar la unidad melódica de sus luces, líneas y direcciones, sus escalas y volúmenes, sus ejes y sus sombras, en fin, contemplar la atmósfera que ella ofrece al mirar³⁶", buscando una comunión entre los motivos y temas retratados, así como la disposición específica que el fotógrafo escogió para el registro. Teubal y Guberman³⁷ indican un ejercicio que creemos interesante: sugerir a un grupo de personas la producción de varias fotos de un mismo objeto / tema que, posteriormente, serán puestas al debate.

Destacamos que son importantes conocimientos técnicos de las posibilidades para producir y editar fotografías, tales como angulación y encuadramiento de lo que se pretende registrar, exposición de la luz, *zoom*, foco, movimiento entre otros propios del aparato. Un manejo más eficiente probablemente favorecerá el resultado de la imagen, además de poder ser punto de partida para provocar un diálogo mayor sobre el acto fotográfico, sus resultados, proporcionando campos de reflexión y exploración para el desarrollo de nuevas técnicas y precisión en el lenguaje.

³¹ DONDIS, D. A. *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 134.

³² VILCHES, L. *La lectura de la imagen*: Prensa, cine, televisión. Barcelona: Paidós, 1984. p.14.

³³ SANTAELLA, L. *Leitura de imagens*. São Paulo: Melhoramentos, 2012. Coleção como eu ensino.

³⁴ VILCHES, L. *La lectura de la imagen*: Prensa, cine, televisión. Barcelona: Paidós, 1984. p.16.

³⁵ SANTAELLA, L. *Leitura de imagens*. São Paulo: Melhoramentos, 2012. Coleção como eu ensino. p. 80.

³⁶ Original: “trata-se de buscar a unidade melódica de suas luzes, linhas e direções, suas escalas e volumes, seus eixos e suas sombras, enfim, contemplar a atmosfera que ela oferta ao olhar”

³⁷ TEUBAL, E.; GUBERMAN, A. *Textos gráficos y alfabetización múltiple: Herramientas para el desarrollo del pensamiento y el aprendizaje en el nivel inicial*. Buenos Aires: Paidós, 2014.

Cualquier tema u objeto puede ser propuesto para la fotografía, explorado en profundidad en sus elementos constructivos, en un proceso que Kossoy³⁸ denomina el *desmontaje de la imagen*.

El *desmontaje* es una separación de los elementos de una imagen en unidades menores, pequeños pedazos que juntos forman una estructura de sentido mayor, el todo visible en el registro³⁹. Si se toma la imagen fotográfica, los sentidos pueden variar por ser ésta una lectura polisémica, instigando a las múltiples interpretaciones que buscan ser significadas por el *espectador*, aquel para quien la imagen es hecha⁴⁰. Es el espectador que imprime sentido a lo que ve/lee.

Al emprender la lectura de una fotografía, algunos aspectos deben ser accionados, tales como el autor de la imagen, el tema/asunto representado, lo que señala Kossoy⁴¹, denomina coordenadas de situación, o sea, el tiempo y el espacio del espacio así como el posicionamiento del autor de la foto, la disposición de la composición, el encuadramiento, la iluminación, las líneas y los planos de la foto, entre otros elementos que se colocan en ese registro.

Se puede decir que estas coordenadas se forman a partir de la unión de las condiciones de tiempo, de espacio y de las condiciones de orden técnico en la elaboración del registro de la imagen fotográfica: no están suspendidas, sino unidas de forma homogénea, componiendo una tela urdida de tal forma, que se uno tira un hilo, la tela comienza a deshacer.

Esta amalgama de las coordenadas, contenidas en el registro fotográfico como un todo, es mejor comprendida cuando Kossoy⁴² presenta otros aspectos de la composición de una imagen fotográfica. Para el referido autor, componen una imagen fotográfica el espacio y el tiempo como *coordenadas* de situación y los siguientes aspectos: los *elementos constitutivos* de la foto; el *tema/fotógrafo/tecnología* utilizados en el registro y la propia fotografía como el producto final; Todos estos aspectos están intrínsecamente relacionados dialogando entre sí constantemente. No hay, al menos hasta el presente momento de la escritura de este texto, una manera de producir un registro o imagen fotográfica fuera del espacio-tiempo donde es construída, sea en función de la técnica utilizada así como por el tema que retrata. Estos principios son interconectados y son parte indisoluble de la producción y también de la lectura de la imagen.

Para Vilches⁴³ el juego textual-pensando en el texto visual- se organiza y toma cuerpo a partir de tres componentes, cuáles sean según el autor:

la manipulación de las formas y técnicas que constituyen el universo de los productos audiovisuales por parte de un realizador individual o colectivo al que llamamos *Autor*, la puesta en el esceno de un producto complejo pero formalmente coherente que se constituye

³⁸ KOSOY, B. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

³⁹ KOSOY, B. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

⁴⁰ AUMONT, J. A *Imagem*. Campinas, SP: Papyrus, 2000.

⁴¹ KOSOY, B. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

⁴² KOSOY, B. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002. p.26.

⁴³ VILCHES, L. *La lectura de la imagen: Prensa, cine, televisión*. Barcelona: Paidós, 1984. pp. 9-10.

propriamente el *Texto* y, finalmente, su recepción activa por um destinatário individual o colectivo al que llamamos *Lector* modelo

Para ampliar el acceso a las claves de producción y lectura del texto visual producido por la fotografía, Mauad⁴⁴ sugiere el enfoque *histórico-semiótico* del mensaje fotográfico, que conjuga conceptos históricos de ideología y cultura en una propuesta de lectura semiótica. En este enfoque, la autora propone cinco categorías de espacio, a saber: (1) *Espacio fotográfico*: tamaño, forma, el encuadre, la nitidez y el productor; (2) *Espacio Geográfico*: lugar retratado, año y atributos del paisaje, todos abarcados en el plano del contenido; (3) *Espacio de objeto*: tema de la foto, objetos retratados, atributos de las personas y atributos del paisaje; (4) *Espacio de figuración*: comprende las personas retratadas, la naturaleza de este espacio, la jerarquía de las figuras y sus atributos; (5) *Espacio de la vivencia*: índices, tema de la foto, lugar retratado, figuración, productor y las principales opciones técnicas componen esta categoría.

Estos ejes pueden potenciar la lectura del texto fotográfico, estableciendo visiones diferenciadas, al mismo tiempo, colectivas, con la distinción de los elementos retratados, así como de las posibilidades de interpretación y entendimiento de los temas/asuntos registrados. En ese sentido es que resaltamos la importancia del acceso a las informaciones básicas como las que aquí presentamos, para que las lecturas emprendidas sean más amplias y críticas, permitiendo múltiples y profundas inferencias individuales y colectivas sobre el texto visual vehiculado por el registro fotográfico.

El concepto de *alfabetización en las prácticas visuales* de Samain⁴⁵ ocupa un lugar central ante esta búsqueda: la lectura del texto visual – fotográfico en el caso del estudio aquí sugerido –, urge el conocimiento de reglas gramaticales básicas de lectura de las imágenes, en su dinámica social (relaciones personales y sociales), en su visualidad (el tema de la imagen) y en su materialidad (el artefacto). Para el autor, el mundo puede ser pensado/leído de múltiples y variadas maneras, todas ellas posibles y singulares; los parámetros lógicos que permanentemente se generan, esculpidos de acuerdo con el tiempo de cada generación.

Pensar las *Pedagogías de la Visualidad* en diferentes perspectivas en/para la formación de profesores se vuelve central ante el escenario que tenemos adelante, pensando interfaces y pasajes, instrumentos que puedan servir de base para una intervención crítica en las prácticas educativas, especialmente cuando nos enfrentamos con los desafíos de las nuevas formas de percepción y cognición que se originan en las tramas que urdimos cotidianamente⁴⁶.

⁴⁴ MAUAD, A. M. "Fotografia e História, possibilidades de análise". In: CIAVATTA, M. e ALVES, N.. (orgs.). *A leitura de imagens na pesquisa social*. São Paulo: Cortez, 2004. p. 19-36.

⁴⁵ SAMAIN, E. "Questões Heurísticas em torno do uso das imagens nas Ciências Sociais". In: FELDMAN-BIANCO, B.; LEITE, M. L. M. (orgs.). *Desafios da Imagem*. Fotografia, Iconografia e vídeo nas Ciências Sociais. Campinas, SP: Papirus, 2001. p.51-74.

⁴⁶ BARROS, A. M. Educando o olhar: notas sobre o tratamento das imagens como fundamento na formação do pedagogo. In: SAMAIN, E. (org.). *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec/SENAC São Paulo, 2005. p. 191-198.

Como la gramática que se define como un conjunto de reglas del lenguaje, la lectura del texto visual también tiene sus peculiaridades, como apuntan los autores que aquí presentamos, aunque de manera breve. Son estos autores que, entre tantos otros, nos llevan a pensar que las imágenes son, de hecho, textos visuales *per se*, con lenguaje y gramáticas singulares y no como meros complementos para lo que se dice o escribe.

Leer es emprender un tallo en el mensaje. En el caso del registro fotográfico, leer imágenes es lidiar con la polisemia de esa lectura de forma más perspicaz, lo que requiere del lector una mirada apurada, sensible, sobre todo, crítica.

A modo de conclusión

La mirada es mucho más polisémica que las palabras. No hay palabras que puedan describir totalmente todo lo que vemos. De ahí se entiende que la cultura visual es un lenguaje más amplio y móvil que el lenguaje de las palabras. Compone textos que se pueden leer de varias formas y de varias entradas, dependiendo de lo que el lector trae en su repertorio.

Frente a ese escenario se interpone con urgencia la mediación de una *Educación para la mirada*, tomando para sí la necesidad de una formación más amplia y que también incluya la producción y la lectura de textos visuales.

El texto visual acoge las miradas de las diversas ciencias/campos del saber humano: antropológico, educativo, sociológico, histórico, jurídico, filosófico, tecnológico entre tantos, no siendo prerrogativa sólo de la educación. En este sentido, los procesos educativos pueden buscar apoyo también en otras ciencias en la búsqueda de un entendimiento más amplio y porque no, más crítico. La recepción/lectura de estas imágenes depende de las relaciones sociales y culturales del receptor/lector. Anclamos las imágenes de acuerdo con nuestro repertorio previamente cultivado. Este repertorio también está formado por imágenes que hemos venido coleccionando a lo largo de nuestra existencia.

Vilches⁴⁷ narra un pasaje interesante de un hombre español que fotografía del Coliseo en Roma y en la vuelta del viaje presenta la foto: "el amigo dijo que le parece una excelente foto en contraluz de una plaza de toros que desconoce ". Este es un paso ejemplar para entender cómo el repertorio del receptor/lector puede influenciar la lectura de los productos culturales. Leer imágenes es siempre una acción cultural que solicita cada vez más nuestra mediación y construcción de aparatos de lectura y producción. Que sea provechoso el diálogo de los discursos construidos en el cotidiano por cada uno de nosotros desde su punto de vista. Y de la vista de muchos otros puntos posibles.

⁴⁷ VILCHES, L. *La lectura de la imagen*: Prensa, cine, televisión. Barcelona: Paidós, 1984. p.20.