

Reflexiones y ejercicios estéticos en torno a la visualización y dinamización de fotografías: la creación de recuerdos visuales a partir de imágenes fotográficas

Reflections and aesthetic exercises around the visualisation and dynamisation of photographs: creating visual memories from photographic images

Francisco Javier Domínguez Burrieza

Universidad de Valladolid, España
franciscojavier.dominguez@uva.es

José Luis Cano de Gardoqui García

Universidad de Valladolid, España
cano@fyl.uva.es

Resumen:

Partiendo de la idea, largamente discutida y elaborada en el ámbito de las Teorías de la Fotografía y de la Cinematografía, caso de Siegfried Kracauer, Edgar Morin, Roland Barthes y otros autores –así también de algunas experiencias realizadas por la directora Agnès Varda–, de que la imagen fotográfica supone un puente entre la realidad objetiva y el mundo subjetivo, se plantea y lleva cabo una secuencia de experimentos prácticos con relación a la lectura, observación y dinamización de algunas fotografías de autor, mediante la aplicación de diversos dispositivos mentales y técnicos –cámaras de teléfonos inteligentes–, cuyos resultados arrojan interesantes datos acerca del surgimiento de nuevas interpretaciones personales y narrativas, más allá de la realidad captada objetiva y mecánicamente por la cámara. Estos resultados asumen la forma de diversas piezas audiovisuales, de las que aquí se incorpora una de ellas, que constituyen en sí mismas nuevas creaciones, nuevas actitudes estéticas en relación, pero también al margen de la obra primigenia.

Abstract:

We start from the idea that the photographic image connects objective reality and the subjective world. This idea has been extensively elaborated in the field of the Theories of Photography and Cinematography, such as Siegfried Kracauer, Edgar Morin, Roland Barthes and other authors, as well as in some of the experiences of the film director Agnès Varda. Thus, through the application of various mental and technical devices – smartphone cameras – we proposed and carried out a sequence of practical experiments in relation to the reading, observation and dynamisation of some of the author's photographs. The results yield interesting insights into the emergence of new personal and narrative interpretations, beyond the reality captured objectively and mechanically by the camera. These results take the form of various audiovisual pieces, one of which is included here. The latter constitute in themselves new creations and aesthetic attitudes which, despite being related, are situated on the margins of the original work.

Palabras clave: Imágenes fotográficas; interpretación y lectura visual; dinamización; productos audiovisuales; objetividad y subjetividad; recuerdos visuales.

Keywords: Photographic Images; Interpretation and Visual Reading; Dynamisation; Audiovisual Products; Objectivity and Subjectivity; Visual Memories.

1. Introducción

Desde el nacimiento del cine –imagen fotográfica en movimiento– se ha venido gestando, de la mano del nuevo medio, todo un conjunto de conceptos en evolución a partir de reflexiones e interpretaciones, que han dado lugar a teorías cuyos objetivos han consistido en reflexionar, por lo que aquí nos interesa, sobre la fotografía y el hecho cinematográfico en todas sus dimensiones (estética, sociológica, psicológica, lingüística, económica, etc.) (Stam, 2000, p. 6). Teorías elaboradas acerca de la imagen fotográfica y, por extensión, de la imagen cinematográfica –teniendo en cuenta la base fotográfica del cine– que, como bien indica Casetti, van evolucionando con el tiempo por cauces no rígidos, pero sí lógicamente distinguibles por el autor italiano, a partir del esquema aristotélico de materia prima; métodos y técnicas; formas y finalidades (Casetti, 1994, pp. 20-25). Triple paradigma sobre el que trabajan y se alimentan todas las teorías. No obstante, estas se diferencian, atendiendo a su desarrollo cronológico y a cada uno de sus autores, en, por una parte, teorías “esencialistas”, en su sentido formal, no metafísico, surgidas en los primeros 50 años de la existencia del cine; teorías “metodológicas”, afianzadas en una aproximación objetiva de la fotografía y del cine, ámbitos en los que conviene distinguir parcialmente dimensiones estéticas, sociológicas, lingüísticas, etc.; finalmente, las más actuales teorías “de campo” que, abandonando el apoyo de metodologías asentadas, dirigen sus observaciones e interrogantes, directos y singulares, hacia el objeto de estudio, imagen fotográfica y cinematográfica (Casetti, 1994, pp. 20-25).

2. Planteamientos de la imagen fotográfica en Siegfried Kracauer y Edgar Morin

Todos estos aspectos introductorios resultan sobradamente conocidos, por lo que no vamos a extendernos en ellos. Sí, por el contrario, y atendiendo a lo indicado por Stam respecto a las teorías del cine¹, para nuestros propósitos nos

* Este trabajo se ha realizado en el marco del GIR IDINTAR “Identidad e intercambios artísticos. De la Edad Media al Mundo Contemporáneo” de la Universidad de Valladolid.

¹ “Las teorías no se desbancan las unas a las otras siguiendo una progresión lineal (...) Las

interesan en concreto las posiciones teóricas de dos autores con relación a las imágenes fotográficas, su visualización y las derivaciones estéticas que puedan determinarse por dicha acción. De la misma manera, también por la aplicación de técnicas dinamizadoras, conscientes y creativas, encaminadas a la procuración de nuevas lecturas de fotografías.

Siegfried Kracauer, siguiendo la senda abierta por André Bazin en el establecimiento de una relación directa entre fotografía y cine (Espinosa, 2011), traza una genealogía fotográfica del medio cinematográfico para su “Teoría del Cine” (Kracauer, 1989) en una dirección ontológica de base realista. Sin embargo, el teórico y ensayista alemán abre, a diferencia de Bazin, una vía intermedia para fotografía y cine. De un lado, la aceptación para ambos medios de una clara dimensión científica y tecnológica respecto al registro de la realidad; de otro, y al tiempo, el establecimiento de las normas que posibilitan al fotógrafo, y a quien mira, la forja de un producto artístico, cuyo mayor o menor valor estético se halle en función de las cualidades específicas del medio. Por tanto, se trata de una aceptación o sometimiento del autor –verdadero formalismo para Kracauer– a tales propiedades específicas lo que permite a las fotografías la captación, reproducción y transmisión de la realidad en toda su pureza para documentar su existencia.

En este sentido, “la determinación de registrar y revelar la naturaleza” no significa, ni mucho menos, señala Kracauer, que el fotógrafo sacrifique sus ansias creativas; antes al contrario, “tiene pleno derecho a seleccionar el motivo, el encuadre, la lente, el filtro, la emulsión y el grano de acuerdo con su sensibilidad” (Kracauer, 1989, p. 37), en una suerte de equilibrio entre propósitos realistas e impulsos formativos (creativos). Tal equilibrio se manifiesta en las instantáneas realizadas bajo el “método” fotográfico, las cuales “muestran ciertas afinidades (...) tan constantes como las propias del medio de expresión” fotográfico (Kracauer, 1989, pp. 40-41). ¿Qué afinidades? La fotografía tiene una franca afinidad con la realidad no escenificada; la fotografía

teorías no mueren, se transforman a sí mismas, dejando rastros y reminiscencias. Hay cambios en el énfasis, naturalmente, pero muchos de los grandes temas –la mimesis, la autoría, la espectacularidad– se han reiterado y abordado una y otra vez desde el principio” (Stam, 2000, p. 21).

tiende a poner el acento en lo fortuito; la fotografía tiende a sugerir lo interminable; la fotografía muestra afinidad con lo indeterminado (Kracauer, 1989, 29). De forma que, tal y como indica Kracauer:

la fotografía nos ha enfrentado (...) con la disolución de las perspectivas tradicionales [absolutas, diríamos]. Piénsese en las múltiples fotos que reflejan aspectos inusitados de la realidad: la profundidad y unidimensionalidad espacial se entrelazan extrañamente, y objetos en apariencia bien conocidos se convierten en estructuras inescrutables. (Kracauer, 1989, p. 29)

De este modo, la lectura de las fotografías que cumplimentan tales afinidades, se abre a configuraciones mentales que somos libres de interpretar. Estas interpretaciones ejercen en quienes contemplan las imágenes ajustadas a la metodología explicitada de Kracauer una serie de “atractivos específicos” propios del medio (Kracauer, 1989, pp. 43-45). Al respecto, la instantaneidad de la imagen concreta un momento dado, pero su detención y aislamiento abre para nosotros múltiples conjeturas y significados por definidos y difusos. Así también, diversos tiempos de lectura y diversos lectores diluyen y transforman posibles recuerdos y sentidos, al tiempo de la emergencia de detalles no percibidos en principio, situados incluso más allá del marco o encuadre, límite provisional para el alemán².

Pocos años antes, el filósofo y sociólogo francés Edgar Morin había elaborado un atractivo ensayo estético-antropológico que, bajo el título de *El cine o el hombre imaginario*, partía, al igual que Kracauer, de una relación directa entre la imagen fotográfica y la cinematográfica (Morin, 2001).

Para Morin, aunque estática, la presencia en la fotografía “de la persona o de la cosa que, sin embargo, están ausentes” (Morin, 2001, p. 25), es la cualidad que

2 Estas reflexiones de Kracauer bien podrían adecuarse a la escena de *Smoke* (Wayne Wang, 1995), con guion de Paul Auster, en la que Auggie enseña su álbum de fotografías a Paul. Detener el tiempo mientras miramos para ser conscientes del instante robado: “You’ll never get it if you don’t slow down, my friend” (00:13:33). Sin embargo, no podemos detener el tiempo eternamente, tan solo fijarnos y reflexionar sobre algunos detalles durante breves momentos. En este sentido, Auggie cita a Macbeth, “tomorrow and tomorrow and tomorrow” (Viñuela, 2010, p.6). Así, con posterioridad, nuestra mirada puede descubrir nuevas señales de una nueva realidad, múltiples lecturas e interpretaciones –siempre ilusiones– de una misma imagen.

confiere la vida a esa imagen, “vida reencontrada, presencia perpetuada” (Morin, 2001, p. 26). Y si, como Kracauer, Morin nos habla de la presencia en la imagen fotográfica de aspectos invisibles al ojo humano, para el filósofo francés dicha imagen comprende necesidades afectivas tan amplias que no pueden quedar limitadas a una mera función documental o al conocimiento científico, sino que se extenderían “a las propiedades de nuestro espíritu que se fijan en ella y que ella nos devuelve” (Morin, 2011, p. 29). Es más, la propia realidad objetiva de la representación fotográfica vendría a reforzar la existencia de todo un mundo subjetivo, imaginario del ser humano que, sobreviviendo a lo efímero, aviva nuestra imaginación hasta determinar una visión cuasi mágica al incorporar el flujo psicológico del lector. Ahora bien, aun teniendo la certeza de la existencia del flujo psicológico de observador volcado en la imagen fotográfica, para Morin es la razón lo que hace posible dotar a la imagen de un sentido, de una dimensión narrativa, de una interpretación personal, articulada y verosímil, verdadera, situada más allá de la realidad captada, allí donde no estamos.

3. De la teoría al experimento. Lászlo Moholy-Nagy. Agnès Varda

Con la idea de alimentar la participación afectiva en la imagen fotográfica y, por tanto, de afianzar en ella nuevos y personales significados y dimensiones narrativas, Morin, si bien extendiéndose también a la imagen cinematográfica, confeccionó en su libro un listado de “Técnicas de excitación de la participación afectiva” (Morin, 2001, p. 95). Dicha lista es la empleada, por nuestra parte, en la *dinamización* de imágenes fotográficas estáticas, a la búsqueda de nuevas posibilidades interpretativas, significativas y, por qué no, estéticas y creativas.

Al respecto, ya Moholy-Nagy señalaba, bajo un enfoque interdisciplinario, cómo el fenómeno estético no aparece en la imagen aislada, sino en una secuencia de imágenes desde el mismo momento en que se aplica movimiento a una imagen, lo que implica su adaptación a un nuevo lenguaje (visual o audiovisual) (Moholy-Nagy, 1947a). Así lo desarrolló, en 1928, en *The New Vision* (1947), relacionándolo con los métodos educativos de la *Dessau Bauhaus*, que después

retomó e hizo evolucionar en el *Institute of Design* de Chicago, tal y como plasmó, de manera póstuma, en *Vision in Motion* (1947).

En esta línea, la cineasta Agnès Varda realizó, en 1983, un experimento audiovisual que demostraba las diferentes lecturas interpretativas de una imagen según el espectador. *Un minuto para una imagen* (*Une minute pour une image*) fue un juego para Varda. Su idea era presentar una imagen sin ninguna connotación de conocimiento cultural para que luego el espectador, tras una breve visualización, en silencio y durante un minuto, verbalizara la idea conformada sobre ella. De esta manera, Varda comprende que en cada imagen no habría mucho más que la representación y que el significado lo aportaría el espectador, por su grado de conocimiento, cultura y curiosidad (Decock, 1993, p. 947). Casualmente, un año antes, en *Ulysse* (1982), Varda había llevado a cabo una variante de este experimento, como es el hecho de mostrar una fotografía a aquellos que aparecen representados en ella para que, apelando al recuerdo, reconstruyesen su intrahistoria. En cierto modo, el resultado no difiere tanto de lo realizado en *Un minuto para una imagen*. Así, el “olvido” permite demostrar la adecuación de la postura de Dubois cuando señala que, ante una separación temporal y espacial, “de una falla irreductible entre signo y referente (...) la fotografía, en calidad de índice, por ligada físicamente al objeto que esté, por próxima que se encuentre del objeto al que representa y del cual emana, no por ello está menos separada de él” (Dubois, 1986, p. 91). Esto mismo, que ya advierte Negreiro en *Ulysse* (2016, pp. 3-4), permite considerar en *Un minuto para una imagen*, bajo la reflexión de Krauss, un análisis de la fotografía básico apoyado, a su vez, en la idea de Pierre Bourdieu, en la que el juicio de una imagen fotográfica “no se refiere a su *valor* sino a su *identidad*, ya que lee las cosas desde un punto de vista genérico y representa la realidad en función de la naturaleza del *sujeto*” (Krauss, 2002, p. 220). Así, la fotografía, que según Bordieu nunca es un fin en sí misma (Bordieu, 2003, p. 176), acaba por convertirse en “objeto teórico”, en una especie de filtro a través del cual “es posible organizar los datos de otro campo” (Krauss, 2002, p. 14). Ante la visualización de la imagen fotográfica, las respuestas del espectador quedarían establecidas “in terms of what sort of thing an *x* or a *y* is” (en cuanto a qué clase

de cosa es una x o una y) –“es esto o es aquello”– (Krauss, 1984, p. 56; 2002, p. 220). Por tanto, estarían mayoritariamente avocadas a la inanidad de un discurso crítico. Esto es lo que sucede, por ejemplo, en los textos que comentan las fotografías individuales publicadas en la autobiografía de la fotógrafa, actriz y novelista francesa Anny Duperey (1992) (Clemmen, 1997, p. 596).

Con todo lo anterior, reparamos en la reflexión de Berger, que encuentra en la fotografía una narrativa muy similar a la del cine. Ante una imagen fija, al igual que ocurre con los recuerdos o las reflexiones, buscaremos aquello que dicha imagen no nos muestra pero que sentimos y sabemos que sucedió (Berger y Mohr, 1982, pp. 279-280). Es, por tanto, el conocimiento de la fotografía a través de su propia transformación en un producto audiovisual, lo que permite que la imagen cobre nueva entidad y se aleje de la vacuidad que advierte Krauss. Esto, lejos de considerarse una entelequia, ha sido posible demostrarlo a través de la realización en varias fases del experimento llevado a cabo con el alumnado de la asignatura “Nuevas Tecnologías Aplicadas al estudio de la Historia del Arte” del Grado en Historia del Arte de la Universidad de Valladolid, por Domínguez y Cano de Gardoqui (2020).

4. Objetivos, preparación y desarrollo del experimento. La invención de un recuerdo visual

Las reflexiones anteriores se constituyen en los objetivos fundamentales que condujeron a la realización del experimento. En particular, se tomaron en cuenta, como se ha indicado, las “técnicas de excitación de la participación afectiva” de Morin determinadas “por la fotografía animada” –imagen, reflejo doble, imaginario, etc.– y aquellas determinadas “por las técnicas del cine” –movilidad de la cámara, aceleración y condensación del tiempo, primeros planos, angulaciones, banda sonora, etc.– (2001, p. 95). A la vez, las mencionadas consideraciones de Moholy-Nagy en torno a la imagen (1947; 1947a), la reinterpretación de las experiencias de Agnès Varda y las reflexiones de Berger (Berger y Mohr, 1982, pp. 279-280). Todo ello con el propósito de que, a partir de la visualización de una fotografía y la utilización de la cámara de

un teléfono inteligente en manos de un espectador-creador, se pusiera de manifiesto la génesis de nuevos significados –invención de recuerdos– que se configurasen y tomaran forma en la creación de nuevas obras estéticas.

Al respecto, se conformaron, por orden alfabético, nueve grupos integrados cada uno por tres alumnos y alumnas, con la finalidad de que los participantes en el experimento elaboraran nueve piezas audiovisuales –de dos minutos de duración– a partir de la visualización de nueve fotografías, todas inéditas. Cuatro de ellas de la autoría de Francisco Hervada Martín, director de cine, guionista, escritor, fotógrafo y profesor de Imagen y Sonido –*Alas (by Peter Greenaway)*, *Piedad*, *Último salto* y *Karlovy Vary 18*–. Las otras cinco, realizadas por Víctor Hugo Martín Caballero, director de cine y de fotografía –*Sant Magne 13*, *Sant Magne 18*, *Sin título 1*, *Ausentes 10* y *Sin título 2*–.

Antes de proporcionar de forma aleatoria a cada grupo una fotografía, los participantes fueron formados, a través de talleres, por diferentes especialistas –directores de cine y de fotografía, productores audiovisuales, actrices, técnicos de sonido y profesores de Historia del Arte–, todos ellos miembros de un proyecto de innovación docente de la Universidad de Valladolid³. El contenido de los mismos consistió en la impartición de nociones generales de dicción y locución actoral, de elaboración de un texto guionizado y del registro del sonido y de la imagen en movimiento a través de un teléfono inteligente, además de su posterior edición (Domínguez y Cano de Gardoqui, 2020).

De esta manera, los participantes se enfrentaron posteriormente a la visualización de la fotografía correspondiente a su grupo, con lo que siguieron, en este sentido, una de las ideas desarrolladas por Moholy-Nagy como es la obligatoriedad de observar la existencia óptica de una imagen, producto de un objeto óptico (en este caso, su correlativo digital). De una mirada personal, surgió una aproximación hermenéutica y concreta de cada fotografía. Las historias contadas por las imágenes y adaptadas a las mismas, como en el ensayo fotográfico (Vásquez, 2011, pp. 306-307), destilaron, en todos los casos,

3 Proyecto de Innovación Docente “Aplicación de herramientas audiovisuales para el desarrollo educativo y profesional en el campo de la Historia del Arte: ARTE Y CINE” (2019-2020), con calificación “Excelente”.

un cierto carácter biográfico. Esto mismo llegó a establecer, en la visualización de las nueve fotografías, ciertas conexiones con el psicoanálisis, al tiempo que los receptores de las imágenes se convirtieron en los emisores de las mismas, aportando nuevos mensajes. En este punto, tal y como indica Barthes, ninguna de las fotografías constituyó, de manera estricta, un “análogo mecánico de lo real”, por lo que en ellas fue posible la integración de diferentes mensajes o lecturas. Durante un cierto tiempo se nos da a ver lo que es un mensaje *denotado*, verbalizándose en cuanto lo percibimos, hasta que se convierte en un mensaje *connotado* y las imágenes cambian de estructura, significando, quizá, “algo diferente de aquello que se muestra” (Barthes, 1986, p. 14), aunque solo sea en pequeños detalles, creándose una historia alrededor de la imagen; describiendo una realidad, signo de la objetividad y sin código, y narrando una realidad, ficción con tintes psicoanalíticos o no, pero con código. Se rebasan, así, las características estéticas de planitud, ausencia de movimiento y limitación –marco– física de la imagen fotográfica, que determinan, en conexión con las ideas y experiencias de Moholy-Nagy, el surgimiento de un nuevo producto audiovisual, secuencial y no aislado, que amplifica y enriquece, en significados complementarios y subjetivos, el producto fotográfico original. En consecuencia, es el receptor de la imagen, con su mirada personal, el que da vida a la fotografía, dialoga con ella (Ackermann y Wodiczko, 1999, p. 58) y permite sacar a esta de su consideración denotada, literal, y objetiva (Lenzi, 2009). En cualquier caso, también cabe recordar que ninguna fotografía reproduce fielmente la realidad, sino que la transforma (por ejemplo, la profundidad desaparece sobre una superficie plana). La imagen fotográfica es, entonces, similar a lo real, en ella existen carencias y, por tanto, da lugar a un deseo, como es creer que lo que vemos es real (Laplantine, 2007, p. 50).

Los participantes dotaron a la realidad objetiva de las imágenes de una apariencia de mundo ficcional de acuerdo a un nivel narrativo diegético y metadiegético. Imágenes sugerentes que potenciaron su imaginación y permitieron detenerse en cada detalle, otorgando a través del lenguaje audiovisual (mediante las pinceladas ejecutadas por el movimiento de un teléfono inteligente sobre la superficie plana de una fotografía) una nueva vida y

significado a la reorganización de ese conjunto de objetos tomados de la realidad, incluyendo aquellos inventados más allá de los límites de los segmentos del encuadre fotográfico. De esta forma, el experimento cumplimenta, en todos los casos, lo indicado por Aumont: la fusión de la dicotomía de cómo en la imagen fija lo contenido en el fuera de campo es siempre producto de la imaginación, mientras que en la imagen en movimiento tal contenido podría ser revelado y manifestado (Aumont, 1992, p. 239). Como resultado, podemos ver nueve obras nuevas, distintas de sus referentes (sin el conocimiento apriorístico de los condicionantes de su autor), pese a continuar siendo las originales en sí mismas.

Desde este punto de vista, como señala Dufrenne respecto al público, el espectador, participante del experimento, continuaría “creando la obra de arte al añadirle nuevos sentidos” (Dufrenne, 1982, p. 105). Se expresan, así, sensaciones e intencionalidades sobre la imagen para acabar por definir esta en un nuevo objeto, ahora sí, con claros parámetros estéticos que conducen, por ende, a un juicio estético. De este modo, el alumnado se apropió, en todos los casos, de un nuevo acto fotográfico, deteniendo el tiempo en una realidad paralela, tal y como la entiende Dubois, e instaurando una ficticia verdad interior (Dubois, 1986, pp. 143-144). Para ello, el espectador-creador centró su atención en aquello que le atrajo de la imagen, potenciándolo.

5. Un ejemplo como resultado del experimento: *Opresión* (Rebeca Carrión, Judith García y María Gutiérrez, 2019)

En el proceso creativo que supone la transmisión de ideas propias –en el sentido de invención de recuerdo visual–, producto de esa mirada añadida expuesta más arriba y que se manifiesta en las nueve piezas audiovisuales, se ha seleccionado para este artículo únicamente la obra *Opresión* (2019), tanto por razones de espacio como por el hecho de que solo ella puede ser visionada en acceso abierto⁴.

⁴ Para el acceso y el visionado de *Opresión* (2019), la pieza audiovisual está disponible en Domínguez y Cano de Gardoqui (2020).

Opresión se basa en la fotografía, inédita hasta ahora, titulada *Karlovy Vary 18* (F1), de Francisco Hervada Martín (2017). Los miembros del grupo, autores de esta pieza, se enfrentaron, como el resto de los participantes en el experimento, a la visualización de la imagen fotográfica. Reflexionaron en torno a lo transmitido por sus miradas y dieron forma, aplicando un lenguaje audiovisual, a una realidad personal de la imagen que se materializó en otra pieza estética, aun manteniendo como base la fotografía original.



F1. *Karlovy Vary 18*, Karlovy Vary (República Checa), 2017. Fotografía de Francisco Hervada Martín © PID de la Universidad de Valladolid “Aplicación de herramientas audiovisuales para el desarrollo educativo y profesional en el campo de la Historia del Arte”.

Durante los primeros segundos, *Opresión* obliga al espectador a observar, durante un tiempo prolongado, la interpretación objetiva de la realidad para, mediante un lento *travelling* de aproximación, continuar exigiendo a este adoptar la propia actitud híbrida subjetiva del entorno. De esta forma, “la imagen de la imaginación” (Fiedler y Feierabendm, 2000, p. 514), advertida individualmente por Moholy-Nagy, que considera la aplicación de nuestra experiencia intelectual sobre la objetividad de la imagen, revela una nueva entidad creativa y colectiva.

En *Opresión*, la presentación de un claro síndrome depresivo por parte de la narradora (voz en *off*) revela, además, un *studium*, tal y como lo entiende Barthes (1990, pp. 63-67), lo que posibilita a la imagen ejercer una atracción hacia el espectador-creador, creando conexiones, aquí, claramente emocionales e individuales. Sin embargo, todo ello no surge únicamente a partir de la visualización de la imagen, sino también mediante el visionado del trabajo final. El espectador-creador aplica un recurso narrativo basado en la dosificación de la información, en un intento por provocar, bajo una tensión progresiva, el desenlace inequívoco e impactante del desarrollo argumental. El *travelling* de aproximación focaliza el problema y ayuda, desde el punto de vista de la dimensión espectral, a comprender la totalidad del mensaje. Asimismo, dentro de la interpretación personal, a partir de la fachada de un edificio, que remite a un objeto producido en serie, ajeno a cualquier individualidad, se hace posible despertar un sentimiento profundamente personal.

Como *voyeurs*, nos acercamos hasta desnudar el alma y descubrir el sufrimiento de una mujer cualquiera. La fachada, entonces, siempre aparente, se desarma en pedazos. Es el momento de tomar aliento, al menos durante un instante, cerrar los ojos y retomar fuerzas para volver a una oscura, solitaria y automatizada vida. Estos sentimientos y acciones son consecuencia de la superposición a la fotografía de un guion con textos y efectos sonoros, acompañado de una suave panorámica lateral, de izquierda a derecha, que solo es rota de forma brusca por la aparición de planos detalle en desequilibrio, con cortes directos, clímax de la historia y metáfora visual de una crisis de ansiedad⁵. Con un fundido en negro, cerrando los ojos, tras un suspiro, regresa la calma, el control.

Podemos comprobar en este caso concreto, si bien ello es extrapolable al resto de las piezas audiovisuales, que el espectador-creador transforma una imagen

⁵ En *Opresión* se manejan detalles ampliados de *Karlovy Vary 18* (2017) que dan lugar a un expresivo pixelado similar al granulado de las ampliaciones de las fotografías del parque londinense en *Blow up* (Michelangelo Antonioni, 1966). En el primero de los casos, las imágenes ilustran –y, con el juego de montaje audiovisual, también potencian– el momento de máximo dramatismo de la acción. Mientras, en *Blow up* las sucesivas ampliaciones fotográficas revelan también un punto álgido de la historia, a la vez que sirven, como señala Conde, para cuestionar la realidad fotografiada y sugerir la existencia de otra verdad más allá de lo revelado sensorialmente (2008, p. 166), conclusión presente en el ejercicio de visualización de fotografías llevado a cabo.

en un producto audiovisual que encierra profunda reflexión en el desarrollo de ideas y de ejecución. Del mismo modo, acaba por reconstruir su propia relación con la imagen primigenia (Ackermann y Wodiczko, 1999, p. 58), es decir, la invención de un “recuerdo visual”. En este sentido, cobra un destacado valor la imagen original en sí misma, como germen de ideas y garante de la sugerencia hermenéutica, creativa y origen de nuevos objetos, ahora sí, estéticos. Los espectadores, “seducidos por las imágenes”, pasan a ser, como admite Rancière respecto al teatro, “participantes activos en lugar de ser voyeurs pasivos” (2010, p. 11). Se emancipan y participan creativamente de la obra fotográfica primigenia, otorgando a esta un nuevo discurso, gracias a la aplicación de los códigos de un lenguaje (audiovisual), con el que es posible superar la puntual crisis estética de la visualización de una fotografía según lo apuntado por Bordieu y Krauss.

6. Conclusiones

La imagen fotográfica, de la mano del cine, ha cobrado a lo largo del origen y evolución de las teorías cinematográficas un valor añadido como fuente primordial del nuevo medio, pero también como un producto dotado con características que le son específicas. El establecimiento del fuerte vínculo existente entre ambos tipos de imágenes ha sido puesto de manifiesto en muchos ensayistas pertenecientes a diversas corrientes teóricas, bien formalistas, bien realistas: Rudolf Arnheim, André Bazin, Siegfried Kracauer, Edgar Morin, Roland Barthes, etc., quienes, bajo la égida de planteamientos esencialistas, metodológicos y hermenéuticos, han venido profundizando en tales paralelismos y divergencias.

Así también, diversas experiencias prácticas, caso de Moholy-Nagy o de la directora Agnès Varda, vienen a refrendar las propuestas teóricas, al sumar la lectura y observación de imágenes fotográficas, a la emanación, estructuración e invención de antiguos y nuevos recuerdos visuales, al florecimiento de significados y sentidos personales, a la elaboración, en definitiva, de

interesantes proyectos artísticos donde la acción dinamizadora del observador abre un margen al ejercicio estético.

Al respecto, una vez planteados y asimilados estos elementos teórico-prácticos, decidimos materializarlos en una secuencia de experimentos, en la que, tras la visualización de una serie de fotografías, se incorporó un lenguaje audiovisual a la realidad alcanzada con la mirada, para lo cual fueron utilizadas cámaras de teléfonos inteligentes. Ello dio lugar a la creación de nueve piezas audiovisuales que, partiendo del reconocimiento de los elementos icónicos existentes en las fotografías originales, mostraron –todas ellas– la articulación de nuevos significados que vinieron a profundizar, de forma subjetiva, en la realidad fotográfica de acuerdo con los objetivos marcados.

Aparte de dimensiones emotivas o de recuerdo, cabe reseñar en las nuevas piezas la aparición de una estructura racional propia de un guion audiovisual (sonidos, diálogos, movimientos de cámara, descubrimientos de detalles antes no advertidos, etc.), hasta el punto de que su puesta en escena estableció, aun manteniendo la fotografía como base, la génesis de una nueva pieza estética, en este caso audiovisual.

De entre las nuevas piezas (un total de nueve), hemos seleccionado, para esta ocasión, *Opresión* (2019) debido a las características intrínsecas que posee y que, al igual que el resto de piezas elaboradas, complimentan, en buena medida, las ideas y reflexiones teóricas expresadas en este texto.

Referencias bibliográficas

Ackermann, E., y Wodiczko, K. (1999). In conversation. *Thresholds*, 19, 57-63.
Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/43876052>

Aumont, J. (1992). *La imagen*. Paidós.

Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Paidós.

Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós.

Berger, John y Mohr, J. (1982). *Another way or telling*. Pantheon.

Bordieu, P. (2003). *Un arte medio*. Gustavo Gili.

Casetti, F. (1994). *Teorías del Cine*. Cátedra.

- Clemmen, Y. W. A. (1997). Anny Duperey: The silence of photography. *Romanic Review*, 88(4), 591-605.
- Conde, A. (2008). La precisión de la nada (reflexiones sobre Blow Up). *Cuadernos de Filología Italiana*, 15, 157-179. Recuperado de <https://bit.ly/3vYW5Ku>
- Decock, J. (1993). Entretien avec Agnès Varda sur Jacquot de Nantes. *The French Review*, 66(6), 947-958. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/397507>
- Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico. De la representación a la Recepción*. Paidós.
- Dufrenne, M. (1982). *Fenomenología de la experiencia estética*. Fernando Torres.
- Espinosa, O. (2011). La infancia del cine, una revisión de la teoría cinematográfica de Siegfried Kracauer. *Historia y grafía*, 36, 41-77. <https://doi.org/10.48102/hyg.vi36.319>
- Fiedler, J., y Feierabend, P. (2000). *Bauhaus*. Konemann.
- Kracauer, S. (1989). *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Paidós.
- Krauss, R. (1984). A note on Photography and the Simulacral. *October*, 31, 49-68. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/778356>
- Krauss, R. (2002). *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Gustavo Gili.
- Laplantine, F. (2007). Penser en images. *Ethnologie française*, 37(1), 47-56. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/40991023>
- Lenzi, T. (2009). La fotografía contemporánea como dispositivo discursivo y/o narrativo. *Revista Digital do LAV*, 2(3), 121-146. Recuperado de <https://bit.ly/3tN5aU7>
- Moholy-Nagy, L. (1947a). *The new Vision and Abstract of an Artist*. Wittenborn.
- Moholy-Nagy, L. (1947b). *Vision in motion*. Theobold.
- Morin, E. (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Paidós.
- Negreiro, T. (2016). *Ulisses (1982) e a fotografia no cinema de Agnès Varda. Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, 14, 1-18. Recuperado de <https://bit.ly/3hVQSLp>
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Manantial.
- Stam, R. (2000). *Film theory: an introduction*. Blackwell Publishers.
- Vásquez, A. (2011). El ensayo fotográfico, otra manera de narrar. *Quórum Académico*, 8(16), 301-314. Recuperado de <https://bit.ly/3J1HFNb>
- Viñuela, E. (2010). Del texto escrito al lenguaje audiovisual: la construcción de la Historia a través de historias en *Smoke*. *Revista F@aro*, 12, pp. 1-11. Recuperado de <https://bit.ly/37412qU>

Obras audiovisuales

- Antonioni, M. (Director). (1966). *Blow-Up* [Filme]. Carlo Ponti Productions, Bridge Films, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Premier Productions.
- Carrión, R., García, J., y Gutiérrez, M. (Directores). (2019). *Opresión* [Vídeo].
- Domínguez, F. J., y Cano de Gardoqui, J. L. (29 de junio de 2020). *Las nuevas tecnologías y el videoarte en la formación de los historiadores del arte* [Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=3oEq3aYsWtY>
- Varda, A. (Directora). (1982). *Ulysse* [Filme]. Dominique Vignet, François Nocher / Garance.
- Varda, A. (Directora). (1983). *Une minute pour une image* [Filme]. Garance, Ciné Tamaris, Centre National de la Photographie, Ministère de la Culture de la République Française.
- Wang. W. (Director). (1995). *Smoke* [Filme]. Miramax.