



## humABC: un proyecto fotográfico

## humABC: a photographic project

Guillermo Calviño Santos  
Universidade da Coruña

### Resumen

En este texto se presenta y analiza la obra de una participante en los talleres de fotografía que imparto desde hace cinco años a jóvenes adolescentes. El objetivo de esta reflexión es extraer las claves que hacen de la fotografía un medio idóneo para experimentar con el pensamiento abstracto y las ideas complejas. La naturaleza ambigua de la fotografía, que muestra y oculta, que revela y vela simultáneamente, facilita la exploración de la identidad. Las imágenes nos remiten al mundo sensible donde las cosas están conectadas por la imaginación y tienen una nueva vida alejada de su origen.

*Palabras clave:* fotografía, identidad, adolescencia, Investigación Basada en Artes.

### Abstract

In this text, the piece of work of a participant in the photography workshops that I have been giving to adolescents for five years is presented and analyzed. The objective of this reflection is to extract the key ideas that make photography a suitable medium for experimenting with abstract and complex thinking. The ambiguous nature of photography, that shows and hides, that reveals and masks simultaneously, facilitates the exploration of identity. The images direct us to the sensitive world where things are linked by imagination and lead a new life far from their origin.

*Keywords:* photography, identity, adolescence, Art Based Research.

En esta comunicación se presenta y analiza humABC, el proyecto fotográfico de Antía, una participante en los talleres que imparto desde hace cinco años a adolescentes. El objetivo de esta reflexión es extraer las claves que hacen de la fotografía un medio idóneo para experimentar con el pensamiento abstracto y las ideas complejas.

Las actividades extracurriculares relacionadas con el arte aportan multitud de beneficios (Heath y Roach, 1999): los participantes pueden utilizar su imaginación en un contexto real (con límites de tiempo, recursos, errores y aciertos); se establecen diálogos reflexivos y críticos que ayudan a desarrollar habilidades como la toma de decisiones, la elaboración de estrategias y el planteamiento de distintos modos de hacer y de ser; aumenta la complejidad de los razonamientos (que luego se aplica en otros ámbitos); se desarrolla una conciencia de grupo a partir de la diversidad de las aportaciones (una vinculación que perdura más allá del taller); y los jóvenes

muestran una mayor autoestima que los que no participan en actividades artísticas.

Este último aspecto es especialmente relevante en el caso de Antía. La autoestima está relacionada con la dimensión afectiva del autoconcepto (González y Tourón, 1992) y en humABC hay una exploración de una identidad compleja y en formación en un contexto emocional intenso. El hecho de que a través de la fotografía y la instalación artística fuera capaz de exteriorizar el mundo inquietante que se agitaba en su mente demuestra la potencialidad de este medio para expresar lo inefable.

Expresar es presionar o esforzarse para sacar algo fuera y manifestarlo. Dicho de otra manera, expresar libera de la opresión. Antía es una adolescente que consigue afirmarse en el mundo mediante la fotografía porque ésta le permite una conexión con su pensamiento que no es posible de otra manera. Es un “alma sensible sometida a la prueba de la fotografía” como decía Barthes (1994, p.22).

Su proyecto está compuesto por imágenes que se presentan en una secuencia circular con pequeñas series verticales que generan un cierto ritmo de lectura, como si de una partitura se tratase. Aunque su interpretación es abierta y probablemente desconcertante, no hay ni una sola imagen que no esté elegida cuidadosamente para engarzar la cadena narrativa y es precisamente esta tensión entre la elaboración meticulosa y el mensaje ambiguo la que permite que el diálogo (cuando no el juego) entre artista y público sea especialmente enriquecedor.

Cuando la identidad se vive como un conflicto, el viaje hacia la afirmación del yo no es fácil y tampoco lo es encontrar las palabras para describirlo. En ese punto, la naturaleza ambigua de la fotografía, que muestra y oculta, que revela y vela simultáneamente, facilita una exploración de la identidad de un modo singular. Las imágenes, que por una parte nos remiten al mundo sensible, por otra nos abren la puerta a un universo donde las cosas están conectadas por la imaginación, adquiriendo una nueva vida alejada de su origen.

Esta comunicación es una crónica de este viaje pero también del mío propio ya que la triple identidad de fotógrafo, educador e investigador es objeto de análisis.

### Metodología

En esta investigación basada en fotografías se sigue el modelo propuesto por Roldán y Marín (2011) que com-

bina elementos de las Investigaciones Educativas Basadas en Artes Visuales (Marín, 2005), la Investigación Basada en las Artes (Eisner y Barone, 2006), la Práctica Artística como Investigación (Biggs, 2003; Sullivan, 2005; Weber y Mitchell, 2004) y la A/R/Tografía (Irwin y Cosson, 2004). Adicionalmente se incluye la Teoría del Índex de Dubois (1986).

Defienden Roldán y Marín que desde un punto de vista metodológico las investigaciones basadas en fotografías o bien consideran la imagen visual como un dato o bien como una idea (p. 42). En esta investigación se hace un uso intrínseco de la fotografía porque se considera que estas imágenes “no son meros contenedores transparentes sino contenidos y, por consiguiente, formas de conocimiento tan informativas como inteligentes” (p.44).

Desde el punto de vista del valor documental en la teoría del índex Dubois sostiene que el mensaje fotográfico integra por una parte la afirmación de la existencia del referente (el “*eso ha sido*” de Roland Barthes) y la configuración de un contenedor de sentido (pp. 50-51). Como depósito semántico la imagen puede llegar a ser un icono (mímesis de lo real) y un símbolo (adquirir un sentido como interpretación-transformación de lo real), por lo tanto, susceptible de ser analizada como “una creación arbitraria, cultural, ideológica y perceptualmente codificada”.

De todo ello se deriva que los resultados obtenidos son de una doble naturaleza. Por una parte las propias fotografías de Antía (en combinación con las del autor del artículo) son a la vez datos y resultados. Por otra, el propio texto y las conclusiones dependen de las limitaciones de percepción, juicio y conocimiento del que escribe, del mismo modo que el efecto de una obra de arte depende en buena parte de la mirada (en un sentido amplio) del observador. Como dice Rosalind Krauss (2002, p. 99) “la crítica consiste en hacernos ver, escuchar o leer algo que está ahí, en la obra, y que se nos ha escapado; en designar las características de un objeto creado diciendo “mirad esto” o “escuchad aquello”.

### Walkscapes

En el taller, al que llamo *Walkscapes* en referencia a la obra de Francesco Careri (2002), se juega con la idea de identificar el proceso creativo del artista con los vagabundeos de los dadaístas, surrealistas y situacionistas que se mencionan en el libro. Para ello se plantea una analogía entre el andar como práctica artística y el célebre modelo de etapas de la creatividad de Wallas (1926): preparación, incubación, iluminación (insight) y verificación.

La etapa de preparación incluye identificación y definición del problema y la recogida de información (observación y referentes significativos). Para iniciar el viaje es necesaria una predisposición para abordar lo desconocido y un entrenamiento de ciertas habilidades. En un taller de fotografía la formación inicial suele ser técnica debido a que se emplea un dispositivo tecnológico y se argumenta que la creatividad se beneficia de un mejor conocimiento de la herramienta y los procesos implicados. En *Walkscapes* este aspecto se reduce a la mínima expresión: sólo se explica lo imprescindible para desarrollar el proyecto. Una de las ventajas de la fotografía

como medio de iniciación a la expresión artística es que los automatismos de las cámaras actuales (compactas, teléfonos móviles o réflex) permiten la producción de imágenes y su visualización desde el primer momento y por lo tanto facilita que el operador se centre en dos de los aspectos más determinantes: el encuadre y el momento del disparo. Por otra parte el dominio de estas habilidades 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 Andrei Tarkovsky o la atmósfera extática de A Love Supreme de John Coltrane. Es la extrañeza de meterse dentro de una obra de Eva Lootz en el CGAC (Fig. 1). 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 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, que hayan superado el filtro de tiempo y la crítica seria y que sean desconocidos por los jóvenes.



Figura 1. Gran torbellino (2016) de Eva Lootz

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 propone 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 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”

(p. 21) equivale a la divagación de la mente durante la etapa de incubación del proceso creativo en el 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 (representado por 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.



Figura 2. Experimentado con el encuadre, la textura, la luz y la sombra.

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 (Fig. 2). Tal vez sí, tal vez no. Pero la mente ha creado ya la expectativa de que esto pueda suceder, ahora o más adelante.

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 por un proceso de maduración lento. 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.

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.

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, p. 19). 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.

## Resultados



Figura 3. Estarcido en preparación con el título de la obra

### humABC: la metáfora

Según explica Antía el tema de su proyecto es el ser humano y su forma de organizarse en base a sus principios básicos. El título es una hibridación de humanity [/'hju: 'mænitɪ/] y ABC [/'eɪbi: 'si:/] y marca desde un inicio una voluntad explícita de enfrentarse a las dimensiones insondables de la complejidad del mundo, concordando con Wagensberg (1998) en que el arte es una forma de conocimiento que crea imágenes de lo inexplicable con la finalidad de comunicarlo (de gritarlo).

La idea es representar el ciclo vital y la primera imagen es muy significativa: una mano anciana entrega el testigo a un bebé en cuya pequeña muñeca aparece un reloj de pulsera dibujado, marcado en la piel (Fig. 4). “El tiempo es la marca que nos ponen al nacer”, dice Antía.



Figura 4. El relevo

El montaje invita a una lectura horizontal de izquierda a derecha. Una fotografía, o bien dos o tres en pequeñas series verticales (Fig. 5), generan un ritmo que habla del paso del tiempo y sus etapas. Infancia frágil, adolescencia infeliz, adultez esclava de lo material y una ventana abierta a un globo que ha perdido su color, que está suspendido en el espacio, del mismo modo que una fotografía está suspendida en el hilo del tiempo, separando un antes y un después. Y podemos empezar a leer otra vez y reconocer otra vida que trata de afrontar las obligaciones y rutinas, condenada a repetir el esquema ABC, otra vida que habita en la mente de Antía.



Figura 5. Ordenando la serie.

Hasta aquí lo que las imágenes muestran. Lo que ocultan sólo puede intuirse con capacidad de observación y una gran dosis de empatía. Estas son las imágenes creadas por alguien que sufre por la geometría social desoladora pero sobre todo por cómo esa injusticia se manifiesta en el ámbito más cercano: en las relaciones personales, familiares y escolares. Papeles arrugados, incienso, adolescentes aislados, espejos que enmarcan y que son ventanas para escapar..., una amalgama orgánica de metáforas.

El montaje para la exposición, ideado por Antía, consiste en una estructura hexagonal (de nuevo la geometría) en cuyo interior se encuentra la serie. El diseño facilita una atmósfera aislada de las otras obras y la observación en una cierta intimidad debido a su pequeño tamaño. Ciertamente se trata de “entrar” en la mente de Antía (Fig. 6).



Figura 6. Boceto e instalación final con Antía dentro.

En definitiva el proceso creativo pasó por todas las etapas de Wallas aunque no de un modo lineal. Inicialmente hay una necesidad de expresar visualmente un estado del desarrollo de la identidad adolescente que conecta elementos fuertemente autobiográficos con una interpretación nihilista de la sociedad.

La variedad de imágenes remiten a procesos creativos diferentes. Los vagabundeos por la ciudad le facilitaban entrar en un estado de “flow” de manera que Antía reconocía instantáneamente una situación interesante. Ese bressoniano “momento decisivo” se corresponde con el *insight* que genera una gran satisfacción y es la esencia de la street photography. Otras fotografías fueron des-

encadenadas por una descarga emocional intensa y suponían una gran liberación, un grito (anotaciones manuscritas desgarradas) (Fig. 7). En otros casos son una puesta en escena creada para articular el proyecto (manos de bebé y anciano o globo en la ventana).



Figura 7. Ordenando la serie.

Más tarde, mediante la edición y manipulación de la imagen se redondea la metáfora. Este es un proceso lento de decantación, probando distintas soluciones, ordenando y reordenando la serie final, encajando las piezas del puzzle.



Figura 8. Evaluando alternativas.

Durante todo el tiempo hubo un diálogo muy vivo con todos los participantes del taller que promovía reflexiones profundas y replanteamientos y exploración de distintas alternativas. La exposición a diversos referentes fotográficos y extrafotográficos pudo tener una influencia menos evidente que en otros compañeros de Antía pero al menos funcionó en segundo plano, favoreciendo un clima creativo.

En último término el éxito del proyecto puede resumirse en lo que significa para Antía para mí. Para Antía fue un proceso liberador, creativo y satisfactorio (“supongo que me sentí liberada, realizada y reconocida en parte, orgullosa de haber conseguido expresarlo y que tuviera un final”). Para mí, que una adolescente en un estado emocional tan complejo consiga realizar este relato íntimo, demostrando tal capacidad para construir un discurso fotográfico, me confirma lo importante que es para la creación artística contar con espacios de confianza, respeto y libertad.



Figura 9: Antía explica su proyecto y montaje de la expo.

### Bibliografía

- Barthes, R. (1994). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- BIGGS, Michael A.R. (2003). The Role of 'the Work' in Research. (Ponencia presentada en la PARIP 2003 Conference, 11-14 September 2003.) Bristol. <http://www.bris.ac.uk/parip/biggs.htm>.
- Careri, F. (2002). *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*. Barcelona: Paidós.
- Eisner, W. E. & Barone, T. (2006): *Arts-Based Educational Research*. En J. L. Green, G. Camilli y P. B. Elmore (Eds.), *Handbook of complementary methods in education research* (pp. 95-109). Mahwah, New Jersey: AERA
- González, M.C & Tourón, J. (1994). *Autoconcepto y rendimiento escolar: sus implicaciones en la motivación y en la autorregulación del aprendizaje*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra.
- Heath, S., & Roach, A. (1999). *Imaginative actuality: Learning in the arts during nonschool hours*. En E. Fiske (Ed.), *Champions of Change: The Impact of the Arts on Learning* (pp. 19-34). Washington DC: Arts Education Partnership and President's Committee on the Arts and Humanities.
- Irwin, R. & Cosson, A. (Ed.) (2004). *A/r/tography: rendering self through arts-based living inquiry*. Vancouver: Pacific Educational Press.
- Krauss, R. (2002). *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Marín, R. (2005). (Coord.). *Investigación en educación artística*. Granada: Universidad de Granada, 2005.
- Roldán, J. & Marín Vidael, R. (2011). *Metodologías artísticas de investigación*. Málaga: Ediciones Algabe.
- Runco, M. A. (2007). *Creativity. Theories and Themes: Research, Development, and Practice*. (pp. 1-38). Amsterdam: Elsevier Academic Press.
- Shklovsky, X. (1917). *El arte como artificio*. En Todo-rov, T. (Ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (1970) (pp. 55-70). México, DF: Siglo Veintiuno.
- Wallace, G. (1926). *The art of thought*. New York: Harcourt Brace and World.
- SULLIVAN, Graeme. (2005). *Art Practice as Research. Inquiry into the visual arts*. Sage.
- Wagensberg, J. (1998). *Ideas para la imaginación impure. 53 reflexiones en su propia sustancia*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Weber, S. y Mitchell, C. (2004). *About Art-Based Research. Extractos de Visual artistic Modes of Representation for Self-Study*. En J. Loughran, M. Hamilton, V. LaBoskey y T. Russell (Eds.) *International Handbook of Self-Study of Teaching and Teacher Education Practices*. Dordrecht (Holanda): Kluwer Press.

### Agradecimientos

A Antía Varela, la artista de la que tanto aprendo y de la que tanto admiro su determinación, imaginación y energía.

A ASAC Galicia y a la Unidad de Atención Educativa en Altas Capacidades de la USC por permitirme realizar los talleres y facilitarme todos los medios humanos y materiales para que los proyectos lleguen a buen puerto.  
A las familias que confían en nuestro trabajo.