



Investigación y Ciencia

ISSN: 1665-4412

ISSN: 2521-9758

revistaiyc@edu.uaa.mx

Universidad Autónoma de Aguascalientes

México

González-Ponce, Citlalli
Cuando Álvarez Bravo se convirtió en Amateur. Lectura fotográfica y contextos comunicativos
Investigación y Ciencia, vol. 32, núm. 91, 2024
Universidad Autónoma de Aguascalientes
Aguascalientes, México

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=67478488008>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de revistas científicas de Acceso Abierto diamante
Infraestructura abierta no comercial propiedad de la academia

Cuando Álvarez Bravo se convirtió en amateur. Lectura fotográfica y contextos comunicativos

When Álvarez Bravo became an amateur. Photographic reading and communicative contexts

Citlalli González-Ponce*✉

González-Ponce, C. (2024). Cuando Álvarez Bravo se convirtió en amateur. Lectura fotográfica y contextos comunicativos. Investigación y Ciencia de la Universidad Autónoma de Aguascalientes, 32(91), e4515, <https://doi.org/10.33064/iycuaa2024914515>

RESUMEN

El artículo presenta un ejercicio experimental de *lectura fotográfica* que indaga sobre los contextos de la imagen. Siguiendo la idea de la contundencia de la fotografía se muestra una serie de imágenes contenidas en el libro *Oaxacagrafía. Un recorrido por Oaxaca*. Este libro presenta 11 fotografías capturadas en diferentes lugares de la ciudad de Oaxaca, entre 1962 y 2018, por 11 fotógrafos clásicos y contemporáneos. Los resultados del ejercicio muestran que el conocimiento previo de los nombres de autores, de sus vidas o de las corrientes artísticas a las que pertenecen, aportan más a la lectura que la propia imagen que observan.

Palabras clave: comunicación visual; fotografía; lectura fotográfica; contextos comunicativos; fotógrafos clásicos; fotógrafos contemporáneos.

ABSTRACT

The article presents an experimental exercise of *photographic reading* that investigates the contexts of the image. Following the idea of the forcefulness of photography, a series of images contained in the book *Oaxacagrafía. Un recorrido por Oaxaca*. This book presents 11 photographs captured in different places in the city of Oaxaca, between 1962 and 2018, by 11 classic and contemporary photographers. The results of the exercise show that the previous knowledge of the names of the authors, their lives, or the artistic currents to which they belong, contribute more to the reading than the image itself that they observe.

Keywords: visual communication; photography; communicative context; photographic reading; classical photographers; contemporary photographers.

Recibido: 26 de junio de 2023, Aceptado: 29 de noviembre de 2023, Publicado: 31 de enero de 2024

*Instituto de Artes Plásticas, Universidad Veracruzana. Primero de mayo No. 21, Col. Obrero Campesina, C. P. 91020, Xalapa, Veracruz, México. Correo electrónico: citgonzalez@uv.mx ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8815-7763>

✉Autora para correspondencia

INTRODUCCIÓN

No queda claro qué nos lleva a interesarnos por la fotografía y a cuestionarnos qué es lo que vemos cuando vemos una imagen, o bien, qué es lo que nos hace entenderla y define nuestra relación con ella. Es interesante, sobre todo, nuestra relación con la fotografía por la carga que desde su descubrimiento trajo consigo, ésta de registro y copia fiel de la realidad, que hoy, casi 200 años después de convivir con ella, sigue llevando a cuestadas, aunque en el discurso se dice entender que una fotografía no es la realidad. Desde su origen la fotografía fue fascinante y dado a que con rapidez habitó prácticamente todos los sectores de la sociedad, desde distintos campos se le ha pensado y encontrado en ello muchas de las ideas que permiten analizarla y tratar de comprenderla, pues su lectura es abierta, compleja y dinámica.

La fotografía no es la realidad, pero sí el *analogon* perfecto, decía Roland Barthes y como estudioso del lenguaje, señaló que, si bien las formas de análisis de la lengua no aplicarían igual a la fotografía, era posible aproximarse a ella¹ y a los mensajes que contiene a través de identificar el mensaje denotado, el connotado y, uno tercero, el texto. Este tercer mensaje es el que resulta más atractivo, pues es externo a la fotografía; sin embargo, su fuerza es transformadora. Barthes (1986) indicó que el texto cumple dos funciones; la primera es la de anclaje, es decir, enfatiza lo que hay que ver en la imagen y cómo hay que verlo y la segunda, la función de relevo, completa la información.

En la sociología, Pierre Bourdieu (1979) identificó que la fotografía cumple funciones sociales y si éstas no están claras, no es posible entenderlas. Las funciones sociales que cumple la fotografía están implícitas en los géneros fotográficos, de manera que la fotografía periodística informa; la publicitaria vende; la de ceremonias rememora, etc., por ello son necesarios, ya que son un apoyo al tratar de comprender lo que se observa.

Por otro lado, desde la crítica del arte, John Berger se preocupaba por la volatilidad de la imagen, sobre todo a partir de que los medios mecánicos y electrónicos la pusieron en circulación; pues eso muchas veces significaba extraerla de su *contexto* de origen y se modificaba en muchos sentidos. Particularmente, al hablar de la imagen fotográfica (Berger & Mohr, 1998) señaló que una fotografía no dice nada; pues era tan sólo un fragmento de tiempo capturado que, sin un antes y un después, sin información que haga crecer ese momento capturado, no podemos saber mucho más allá del referente.

Al hablar de fotografía es necesario, además, reflexionar sobre el *contexto*, lo han dejado en claro también en últimos años los fotohistoriadores, señalando múltiples errores que se han cometido por desatender la información que envuelve a las fotografías, de modo que en sus investigaciones han indagado sobre aspectos técnicos, situacionales o personales² para reconstruir contextos y situarla, pues, en palabras de Overmyer “-incognoscibles- o al menos sujetas a un número infinito de interpretaciones. Nuestro recurso es proporcionar un contexto histórico o -inventario- para estos escurridizos objetos” (2005, p. 15).

El término *contexto* es de uso cotidiano y portador de tantas acepciones como de empleo en distintos campos que es difícil referirnos a él de manera unívoca. En la

¹ Barthes hace esta propuesta para la fotografía publicitaria y para la periodística debido a lo enfáticas que son las imágenes en estas áreas, sin embargo, el esquema puede ser guía en otras vertientes.

² Un análisis sobre las investigaciones sobre fotografía en las Ciencias Sociales y las Humanidades puede encontrarse en González (2017).

lingüística Van Dijk (2001; 2006) se ha referido al mismo como modelos cambiantes; estructuras de situaciones sociocognitivas; construcciones interpretativas, subjetivas y personales de las situaciones comunicativas que afectan al discurso pues controlan la producción y la percepción de éste. Con Bajtín (2008) se entiende como las circunstancias del discurso, afectado siempre por el espacio, el tiempo, el tono, así como por las particularidades de los hablantes involucrados en una situación comunicativa. En el campo de la comunicación, el término compuesto *contexto comunicativo* se encuentra en Orozco Gómez (1998) referido como los escenarios para el diálogo, o bien, en Corona Berkin (2009, p. 19) en una investigación con jóvenes indígenas y mestizos, como "el entorno de los grupos de jóvenes con respecto a las formas orales, escritas y en imágenes que se practican".

Reconociendo la importancia de los contextos de la imagen, entendida como discurso, como enunciado de la comunicación o como objeto técnico temporal y cultural, el interés principal en este trabajo refiere, particularmente, el contexto comunicativo de la fotografía, entendido como los espacios y las formas que acompañan y envuelven a la imagen fotográfica en el momento en el que se accede a ella y que se vuelve parte esencial del mensaje que se identifica en la imagen; son el punto de encuentro con la fotografía, los que determinan y moldean en un primer momento nuestra experiencia con una determinada imagen. Más allá de los contextos histórico, situacional o técnico; el contexto comunicativo se identifica como el espacio de cruce del acervo visual y cultural que acompaña a la imagen en el primer momento en que se accede a ella con la experiencia individual de la interpretación que va del reconocimiento a la atribución de sentidos y conexiones.

Además, es importante aclarar que la aproximación a la fotografía aquí presentada ocurre desde un enfoque comunicativo, empleándola como un enunciado visual y, en consecuencia, como una imagen susceptible de ser leída, pues posee elementos que es necesario articular para que el espectador le otorgue significado. Se acude al término *lectura* de manera amplia; que no presupone que exista un itinerario de la mirada que conlleva un orden para leer el mensaje visual; sino que al igual que otros objetos de la cultura, puede leerse, como han indicado previamente varios autores (Barthes, 1984; De la Peza, 1993; Vilches, 1984).

MATERIALES Y MÉTODOS

El ejercicio que se analiza como base para la reflexión en este artículo surge de un seminario³ sobre los contextos de la imagen fotográfica. Siguiendo el interés por indagar en la *fuerza* de la fotografía⁴ se planteó a los participantes un ejercicio de *lectura fotográfica* a partir de una serie de imágenes contenidas en el libro *Oaxacagrafía. Un recorrido por Oaxaca*⁵. Este libro presenta 11 fotografías capturadas en diferentes lugares de la ciudad de Oaxaca entre 1962 y 2018 por once fotógrafos clásicos y contemporáneos: Graciela Iturbide, Manuel Álvarez Bravo, Henry Cartier- Bresson, Mauricio Toro Goya, Alex Webb, Ana Mendieta, Antoine d'Agathe, Marcos López, Gerardo Nigenda, Pieter Hugo y Candida Höfer (figura 1).

³ El seminario se realizó en línea bajo la convocatoria del Centro de las Artes de San Agustín (CaSa) de Oaxaca, durante el primer año de pandemia. Los participantes eran en su mayoría mexicanos, de toda la república, y algunos extranjeros, interesados todos en la fotografía, pero desde diversos campos y con formaciones diversas.

⁴ Un ejercicio similar realizado con niños puede consultarse en González (2013).

⁵ Brena (2019)

Los participantes del seminario eran muy diversos en edades, nivel de estudios y profesión; desde estudiantes de licenciatura hasta profesionistas retirados con el interés común por la fotografía, de diversos lugares de México y de Sudamérica. Las sesiones se llevaban a cabo en la plataforma del CaSa, dos veces por semana; además de este ejercicio, en el que los alumnos aceptaron participar para este trabajo, se celebraron clases con la revisión de autores clásicos como John Berger, Roland Barthes, Susan Sontag; de investigadores contemporáneos como John Mraz, Rebeca Monroy y, gracias a las nuevas dinámicas que permitió la pandemia, ponencias de la Dra. Rebeca Monroy, de la fotógrafa Mariela Sancari y el historiador del arte Daniel Brena.



Figura 1. Fotografías que conforman el libro *Oaxacagrafía. Un recorrido por Oaxaca*. La relación de estas imágenes se finca en que fueron realizadas por 11 fotógrafos en distintos puntos geográficos de la ciudad capital de Oaxaca. Imágenes tomadas del libro de Brena (2019).

Para realizar el ejercicio se dividió a los participantes en tres grupos; el primer grupo recibió las 11 fotografías sueltas, en archivos pdf, únicamente enumeradas del 1 al 11; el segundo recibió los mismos archivos pdf pero con el título de la foto, el autor y el año; el tercero recibió el libro *Oaxacagrafía. Un recorrido por Oaxaca*, algunos en

formato digital y otros en formato impreso⁶. La instrucción fue la misma para los tres grupos: realicen una lectura o descripción de las fotografías. A continuación, se presentan algunos puntos relevantes de este ejercicio⁷.

El objetivo del ejercicio era indagar cómo afectaba la información que envolvía a las fotografías la lectura de éstas; por eso se dividió de esa manera y se verificó que los alumnos no tuvieran conocimiento previo de la publicación, aunque, naturalmente, algunos ya conocerían o reconocerían algunas de las imágenes más famosas de la obra. En general, las lecturas resultaron estables y se pueden agrupar en tres grandes bloques, que perfilan a su vez, tres líneas de pensamiento y relación con la imagen, como se detalla en los siguientes párrafos.

RESULTADOS

Grupo 1

Cuando los participantes describen once fotografías sin dato alguno, los escritos se concentran en los aspectos formales más evidentes o a los referentes presentados en ellas; es decir, aluden al tipo de composición; si son blanco y negro o a color; a los elementos que presentan, a las ideas o sentimientos que les despiertan y a las historias que les detonan⁸. Si el participante tiene un mayor bagaje visual y fotográfico señala más elementos: los planos de la imagen; el o los elementos enfocados; las líneas de fuerza; los puntos de fuga; el contraste; la armonía de colores; el género fotográfico; incluso, la referencia a otras obras fotográficas dentro de la imagen (Nuestra Señora de las Iguanas, de Graciela Iturbide, en la fotografía de Mauricio Toro-Goya).

Como puede verse, los sujetos apelan a elementos reconocibles que les ayudan a realizar deducciones o abducciones sobre los espacios fotografiados, como las siluetas de Miguel Hidalgo y Porfirio Díaz (en la fotografía de Cartier-Bresson) que les permiten inferir que se trata de un edificio gubernamental; incluso, si no se reconoce a los personajes, por el hecho de ser una estatua y un busto, se relacionan con personajes históricos. La ornamentación exuberante dentro de un edificio es el motivo para identificarlo como una iglesia y, además, católica (fotografía de Candida Höfer):

La media caña profusamente ornamentada con estucos, pinturas y pan de oro, es sostenida por dos muros que aparentan estrechez por la altura y longitud de la nave. Cada muro de este templo, deja ver tres capillas franqueadas por puertas de reja torneada de madera de cedro, igual que sus dos filas de bancas rojas cuya perspectiva conducen al altar mayor...

Algunos reconocieron que se trataba de edificios de la ciudad de Oaxaca, la Iglesia de Santo Domingo y la Facultad de Derecho de la Universidad Autónoma Benito

⁶ El CaSa les hizo llegar hasta sus casas un ejemplar del libro a los participantes que estaban en Etla y en la ciudad de Oaxaca.

⁷ De igual manera que cuando se discutieron en grupo los resultados, en acuerdo con los participantes, se omiten los nombres de los participantes para respetar su privacidad.

⁸ Aquí se encuentra lo que en trabajos previos con niños se ha llamado lógicas de lectura fotográfica. En este caso se presentan principalmente tres: la lógica formal, que refiere a los elementos que se encuentran en la imagen; la lógica conceptual, que señala conceptos inferidos a partir de lo que se ve en la fotografía y la lógica genérica, que ubica a la fotografía como parte de un género fotográfico; es decir, de una estructura tipo de la comunicación visual. Se puede consultar más al respecto en González (2011).

Juárez. En el aspecto connotativo sobresalen la asociación del algodón de azúcar, del oficio de vendedor de algodones y la calma de un cielo azul con la niñez y con la nostalgia en la fotografía de Alex Webb; las ideas sobre lo abrupto, violento, visceral y con el feminicidio en la imagen de Ana Mendieta⁹; la alusión a los estándares de belleza, la cosificación del cuerpo de la mujer y al trabajo sexual en la fotografía de Pieter Hugo, así como terror, miedo, ansiedad, depresión, enfermedad mental y muerte en la imagen de Antoine d'Agata. Esta lectura de lo que Barthes llamó el mensaje iconográfico, en la interacción fotográfica, revela tanto o más sobre los lectores que sobre los enunciados visuales o sus creadores; nos coloca en la posición de analizar las formas de lectura y las referencias que la hacen evidente y analizable, como parte de los discursos contemporáneos con los que los sujetos construyen el sentido de las imágenes, una lectura contemporánea, social y políticamente atravesada por los discursos que los hablan.

Grupo 2

El 10% de los participantes en el seminario representan a los que en un inicio se han referido como los de mayor bagaje sobre fotografía y que, por tanto, tienen más conocimientos apropiados¹⁰ previamente para enfrentarse a una imagen; no sólo para hablar de ella denotativamente sino, incluso, para conocerla sin referencia; muchas veces sólo por lo que en fotografía es denominado como el *estilo* de un autor¹¹; de modo que esa intuición o certeza de que una imagen es de determinado fotógrafo los llevó a buscarla en Internet o en libros y, entonces, las fotografías pasan de ser imágenes sueltas, sin referencia alguna, a imágenes con apellidos y contextos específicos como en el siguiente caso: "El trabajo de Höffer es representante fiel de la Escuela de Düsseldorf, cuyo principal interés son los espacios urbanos, semiurbanos y en el caso de Candida, los teatros, los museos, bibliotecas e iglesias." E incluso, a dar información más precisa sobre su origen, "...sus fotos en un formato amplio nos permiten conocer cada uno de los detalles, la ausencia de gente permite ver el espacio lo más despejado posible..."

Esta información no viene en la foto que están viendo, una imagen suelta en un pequeño archivo digital en formato pdf, extraída de la publicación en la que aparece. Aunque no está claro si con "formato amplio" el participante refiere al formato de la toma fotográfica o el de impresión; en ambos es aplicable el señalamiento, pues esta autora trabaja de origen en gran formato y después suele presentar sus impresiones fotográficas finales en formato monumental. Los detalles mencionados no están en la fotografía que los participantes vieron; proviene de una formación particular, la misma que le permite al participante primero identificar la imagen como una fotografía tomada por *nombre* y *apellido* y entonces exponer todo su conocimiento sobre este autor, su escuela, el tipo de trabajo que realiza y cómo lo ejecuta. Esta información extraída de su *lectura de la imagen* no está en la foto a la que tuvo acceso el participante; es una competencia que ha ido desarrollando de acuerdo con su trayectoria de formación y de vida, tiene que ver con sus intereses, con sus estudios, con quiénes han sido sus profesores y sus formas de acercarse al conocimiento; pues muchas veces se posee información que no precisamente se encuentra en los libros:

⁹ Muy pocos no indican que es el cuerpo de una mujer y algunos señalan que no lo identifican como masculino o femenino. El corazón encima del cuerpo es otro elemento que destaca en las descripciones.

¹⁰ Similar a lo que Bourdieu llama los *Iniciados* en su clásica investigación de los setentas *La fotografía un arte intermedio* (1979); aunque, en este caso, no necesariamente son practicantes de la técnica, pueden ser estudiantes, investigadores o profesores.

En un sentido connotativo, me parece que Manuel invita a reflexionar sobre la mujer moderna. Sin embargo, no estoy seguro que sea desde una perspectiva especialmente progresista, era bien sabido que Manuel no apoyaba e incluso impedía el desarrollo profesional de Lola Álvarez Bravo, su esposa y futura ex esposa.

O bien, "El trabajo de Ana Mendieta, provoca desde lo más visceral. Este trabajo fotográfico, es un registro de un conjunto de performances elaborados en la Universidad de Iowa a raíz de la violación de una estudiante de la Universidad".

De nuevo, esta es información que envuelve al trabajo de la fotógrafa, no directamente una descripción de la imagen cuestionada; este conocimiento le brinda a quien lo posee mayores elementos contextuales que le permiten aproximarse desde otro lugar a la fotografía, recibirla de manera más familiar y señalar aspectos que le ayudan a explicarse lo que está viendo; en la idea propuesta por Berger (1998) el círculo que rodea al instante suspendido por la fotografía tiene suficiente información que le permite otorgarle una razón de ser, una historia. También corresponde a la visión de la imagen como una obra y no como una reproducción de lo real. Este tipo de distinción se vuelve fundamental para el análisis, procesado y posterior crítica de la imagen y los discursos que ella evoca; porque coloca al receptor en posición de crítico informado y ya no tiene que partir de su propia interacción icónica con el mensaje visual; sino de la serie de marcos interpretativos previos que corresponden a discursos más formalizados, tanto disciplinares como políticos o técnicos.

Los tres fotógrafos más conocidos por los participantes en este ejercicio fueron Manuel Álvarez Bravo, Graciela Iturbide y Henry Cartier-Bresson, lo señalaron en sus descripciones. Del mismo modo se apreciaba un generalizado desconocimiento de muchos de los fotógrafos contemporáneos.

Resulta interesante contrastar las lecturas de las imágenes *con y sin apellido* (grupo 1 y 2); pues pasamos de descripciones, en su mayoría, meramente referenciales, en las que indican simplemente que "vemos unas ramas con bolsas colgantes, ramas con sueros, ramas que simulan ser agonizantes" o "La composición es extraña" a "Graciela me sigue asombrando", en el caso de la fotografía de Graciela Iturbide. Es revelador también encontrar en su figura la reivindicación de la mujer en el gremio fotográfico y cómo se sigue entendiendo a este campo como masculino: "...una exposición suya que me permitió convencerme que en este país el talento fotográfico también es femenino."

De igual modo, en el caso de la imagen de Cartier-Bresson, pasamos de las referencias a las figuras históricas que se muestran:

muestra un vidrio biselado con la imagen de Porfirio Díaz como presidente de México, hecho que se puede afirmar por llevar la banda presidencial en el pecho. Figura reconocible por sus bigotes grandes y acicalados, el corbata y el traje de época que lleva puesto

A: "Me encanta Bresson. Las posibilidades que estimula de la creación visual es lo que más me gusta de este autor. Su simpleza y detalle me conmueve. Convierte el acto fotográfico en una obra de mucha riqueza estética y conceptual". Pero el caso

más sorprendente es el de la fotografía de Manuel Álvarez Bravo, que pasa de un simple aparador, el maniquí, el vestido de flores y de: "Esta fotografía no logra mostrar la cabeza del maniquí...lo que refiere que es una fotografía tomada por alguien no profesional."

A:

La trayectoria del maestro Álvarez Bravo es indiscutible... Revisando una y otra vez la fotografía yo considero que un ojo privilegiado como el que tenía le dio toda la intención de tomarla así aún con ese ligero detalle de estar cargada de un lado o "movida".

"Dar vida a los objetos como un maniquí es un acto alquímico que sólo una mente creativa puede lograr. Es el caso de Álvarez Bravo". O incluso de vivencias personales:

Yo asistí acompañando al Maestro Manuel Álvarez Bravo ... ayudamos a cargar la cámara del maestro que pesaba un chingo. Pasamos varias veces por los alrededores del Llano hasta que Don Manuelito encontró ese aparador que ya había visto...sus fotos del 95 que hizo en Oaxaca están revestidas de esa mirada que solo el ojo maduro de Don Manuelito tenía...

Más allá de la fama del nombre del fotógrafo, que dota de importancia y un aura de misterio y genialidad a la fotografía, definitivamente una vivencia personal le da una carga mayor de sentido pues la imagen ya no es la imagen, es la anécdota de lo sucedido. Mientras que, por el otro lado, la imagen y su referencia autoral se amalgaman en un nuevo mensaje de respuesta en que la función principal es el empoderamiento del autor y la muestra de su pericia y conocimiento.

Grupo 3

Cuando los participantes no reciben fotografías sueltas, sino un libro impreso o en formato digital, aunque la encomienda sigue siendo la misma "hacer una -lectura- o descripción de las fotografías", los escritos cambian de nuevo; pues ahora antecede la ciudad de Oaxaca, los espacios de las tomas, el nombre de los fotógrafos que estuvieron en esta ciudad y, después, pueden referir algo sobre el contenido de cada imagen:

Esta serie de fotografías tan diferentes entre sí parecieran no tener un vínculo, resultan ligadas a través del lugar en el que fueron tomadas, gracias a la historia del recorrido que nos cuenta Daniel Brena y la forma que las entrelaza.

El tema y el texto del libro se vuelven el elemento central para leer las fotografías: "Como lo indica en la descripción del libro *Oaxacagrafía*, el fotógrafo capturó en una sola imagen a los dos únicos presidentes oaxaqueños que ha tenido México..." Incluso, otras figuras clave de la ciudad y el ambiente cultural están presentes, como el caso de Francisco Toledo en la fotografía de Graciela Iturbide: "Plantas en terapia intensiva, plantas enfermas...plantas capturadas para siempre por la insistencia de Toledo."

La imagen de Francisco Toledo es inherente a Oaxaca y es conocida su actividad constante en la vida cultural del estado, el impulso que le dio a la fotografía, su relación cercana con Graciela Iturbide, así como su activismo en pro de causas medioambientales. Todo esto se puede saber de múltiples maneras; ninguna, con ver una fotografía en blanco y negro que presenta unas ramas de árbol con bolsas colgantes. Nuevamente, cuando alguien refiere en su descripción de la imagen el apellido Toledo entendemos que refiere al artista visual Francisco Toledo y estamos ante la información que este nuevo contexto que tiene la imagen inserta en un libro sobre espacios fotografiados en Oaxaca y el nombre de su autora le proveen.

Por otro lado, como se indicó antes, los lugares geográficos de las tomas se vuelven primordiales, incluso, por delante de lo meramente referencial de la imagen: "En la calle que rinde con su nombre homenaje a una de las masacres conmemorada como fiesta nacional un performance denuncia ya la realidad cada día más cierta de un país en llamas". "Lo que me parece interesante destacar a partir de la imagen, es el hecho de que se haya realizado el performance en la azotea del Hotel Principal, además del año en que fue realizado".

En esta fotografía, sin la información que ofrece el libro, el lugar de la toma sería muy complicado de ubicar, incluso, sabiendo el nombre de la autora porque no posee muchos elementos referenciales que permitan identificar el espacio. En este caso, uno de los participantes que ofreció información amplia del trabajo de Ana Mendieta mencionó que esa fotografía había sido realizada en EE. UU., un ejemplo de lo que pasa frecuentemente con las imágenes fotográficas de autores muertos, los errores son comunes y, sin otras fuentes que confronten la información otorgada, circulan con estas fallas.

En otras respuestas, resalta la información brindada por el autor del libro sobre el fotógrafo y la imagen, volviéndose el elemento fundamental para decir algo en la encomienda. Si no se tiene amplio conocimiento sobre la imagen fotográfica, las anotaciones que se hacen en texto son centrales en la *lectura fotográfica* que no señala nada de la imagen misma:

No sólo el sujeto fotografiado, Sergio Martínez Bailón, es ciego, también el fotógrafo que hizo esta serie lo es. Nigenda dice que tiene los negativos en su cabeza, me pregunto entonces cómo y cuándo decide disparar, cómo compone un ciego...

O bien, ese mensaje escrito se vuelve un argumento para apoyar o refutar:

Leí la descripción antes de ver la foto porque se me hizo una imagen con elementos muy estereotípicos... no veo nada espiritual -que no sea literal como la inclusión de *El Santo*- como lo sugiere el texto que acompaña en la imagen.

En este caso, el participante no describe los elementos que considera estereotipados del imaginario sobre lo oaxaqueño, pero es interesante la respuesta que da al autor del libro al no estar de acuerdo con la idea de espiritualidad descrita en esta fotografía. Finalmente, es reveladora la explicación que nos proporciona uno de los participantes sobre cómo realizó el ejercicio encomendado, al señalar las partes que intervienen en la construcción de sus respuestas ante las imágenes que revisó:

Mi descripción está basada en el contexto de los lugares (que conozco físicamente), en el contexto de mi poco conocimiento y corta investigación de cada una de las imágenes y sus autores, en mi forma de ver la imagen que, a pesar de tratar de no poner mi visión, resulta imposible no plasmar en esos breves textos, mi proyección, lo que leí en textos alternos y en el propio libro, lo que vi, lo que he escuchado y visto en general.

DISCUSIÓN

El objetivo de este ejercicio fue identificar el peso del contexto comunicativo de la imagen. Una vez más las diferencias son notables, no se puede decir que la imagen no importa, pero, como se ha ejemplificado, hay elementos que pesan más. Los amantes de la imagen claman por su autonomía y por su fuerza, pues nos encontramos rodeados por la imagen (particularmente, por la imagen fotográfica) en múltiples presentaciones. Existen cuestionamientos sobre por qué no nos hemos alejado del lenguaje escrito y se aboga por otras formas de expresión, investigación y análisis sobre esas expresiones que puedan ser meramente visuales o fotográficas¹², pues seríamos capaces de comprender otras formas de comunicación.

Cuando grupalmente se comentaron los resultados del ejercicio los participantes se mostraron muy estimulados, pero algunos de ellos conflictuados por cuestionarse sobre una actividad aparentemente banal y cotidiana como lo supondría el acto de ver y que, ante la idea de identificar cómo lo hacen, cómo interpretan y cómo dialogan con las imágenes, les intimidó. Sobresalió la necesidad y hasta una cierta obligación por intelectualizar la imagen, por referir y contextualizar lo más posible la visión *original* más allá de encontrarla ahora en este libro, recontextualizada y siendo parte del sentido de una nueva obra.

Por otro lado, en un mundo hipervisual que compartimos, como lo llama el historiador John Mraz (2018), me sorprendió escuchar la sentencia de que “ver no es suficiente”: “aun teniendo el libro de las fotografías en mis manos y la información que ofrecía, necesité indagar más sobre las imágenes ya que esas explicaciones no me bastaban, necesitaba conocer más, porque ver no es suficiente...”

CONCLUSIONES

Parafraseando el célebre axioma de la escuela de Palo Alto que reza que no se puede no comunicar; los resultados de este ejercicio didáctico primero y analítico después parecen indicarnos que no se puede no contextualizar; porque para que la comunicación se dé precisamos del aliado de las circunstancias, que es lo que deriva en los usos diversos y a veces divergentes que pueden darle los sujetos a las imágenes;

¹² Por ejemplo, la propuesta de los sociólogos franceses Maresca y Meyer (2013) señala que una verdadera apertura en la investigación científica permitirá procesos en los que la fotografía sea parte central de las investigaciones; pero, además, que los productos científicos presentados (artículos, libros, reportes de investigación) sean únicamente en imágenes, sin texto escrito, pues entonces se entendería que la importancia de la imagen es igual a la de la escritura.

pero en todos los casos, los que miramos requerimos poner en juego los elementos contextuales.

El hecho de que para algunos unas ramas o un algodón de azúcar no sean sólo eso puede relacionarse con la idea de que la fotografía, dependiendo de los circuitos en los que se encuentra, cumple con determinadas funciones, como lo señaló Bourdieu (1979); en este caso, cuando la fotografía tiene nombre y apellido; es decir, se identifica un autor reconocido en el campo de la fotografía artística, tendría que querer expresar algo a través de la imagen, que va más allá de lo meramente referencial, un mensaje que quizás no llegamos a entender justamente por su naturaleza *artística*. Ese nombre y apellido se vuelve el texto que ancla la mirada; más que a lo que hay que ver en la imagen, a la intelección, el acto se vuelca no a ver sino a relacionar con el autor; lo que es, como hemos visto, otra forma de mirar a través del color de los cristales del contexto.

Por otro lado, la necesidad de *intelectualizar* la imagen podría tener que ver también con que el ejercicio se desarrolló en el *contexto* de un seminario que proponía pensar la imagen fotográfica. Más allá de que se señaló muchas veces que no había lecturas correctas y que, precisamente, la diversidad de respuestas son las que nos otorgan material para seguir analizando y entendiendo la naturaleza de la fotografía; no deja de ser una carga el *deber ser* de los espacios de esencia formativa, como para este caso resultó ser el CaSa.

No hay imagen sin contexto. Aun los participantes que recibieron las fotografías sin información, el espacio en el que las recibieron y cómo; un correo electrónico enviado por la instructora del Seminario Contextos de la imagen fotográfica ofrecido por el CaSa le otorga un contexto que, sin duda, también orientó su encuentro con las imágenes y una serie de marcos para procesarla.

Para los que recibieron las imágenes en el libro *Oaxacagrafía. Un recorrido por Oaxaca* la función de relevo se encontraba ahí, pero esa función se convierte en el centro de atención, desplazando a la imagen a una anécdota, en Oaxaca, en tal lugar, un fotógrafo famoso, tomó una fotografía...El cometido del autor del libro está hecho, pero no el ejercicio propuesto a los participantes del seminario.

Si bien la hipótesis de partida del ejercicio era que las lecturas serían distintas, atendiendo al contexto comunicativo que se les brindara, hubo resultados reveladores que develan indicios para seguir indagando en este complejo mundo de las visualidades y de los contextos comunicativos de la imagen que parecen seguir siendo más potentes que esa imagen tan fuerte que entendemos como fotografía. Además de que, para algunos, Álvarez Bravo también tomó fotografías como amateur.

Agradecimientos

Al Centro de las Artes de San Agustín, Etla, Oaxaca (CaSa) por permitir realizar este ejercicio de investigación dentro del Seminario Contextos de la Imagen Fotográfica y, principalmente, a todos los asistentes, porque el intercambio de ideas en cada sesión permitió seguir pensando este trabajo de investigación.

REFERENCIAS

- Bajtín, M. (2008). *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI.
- Barthes, R. (1984). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Paidós.
- _____ (1986). *Lo obvio y lo obtuso, Imágenes, gestos, voces*. Paidós.

- _____ (1989). *La cámara lúcida*. Paidós.
- Berger, J., & Mohr, J. (1998). Otra manera de contar. Mestizo.
- Bourdieu, P. (1979). *La fotografía un arte intermedio*. Nueva imagen.
- Brena, D. (2019). *Oaxacagrafía. Un recorrido por Oaxaca*. Autor.
- Corona Berkin, S. (2009). Dibujar Dioses en dos contextos comunicativos. *Comunicación y sociedad*, 12, Nueva época, julio – diciembre 2009, 15-31. <https://comunicacionysociedad.cucsh.udg.mx/index.php/comsoc/article/view/1632/1429>
- De la Peza, M. C. (1993). La lectura interminable, una aproximación al estudio de la recepción. *Versión*, 3, 57-82. <https://versionojs.xoc.uam.mx/index.php/version/article/download/39/39>
- González-Ponce, C. (2011). Quatro modos de agrupar imágenes: leitura fotográfica e contextos comunicativos de crianças mexicanas. En M. Pinto & R. Pereira (Eds.), *Educação y experiência estética*. Nau Editora.
- _____ (2013). Dos indígenas paseando en Saint Palais: Lectura e interpretación de la imagen en contextos dislocados. *Caleidoscopio - Revista semestral de Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma de Aguascalientes*, 28.
- _____ (2017). *La fotografía como recurso metodológico en las Ciencias Sociales y Humanidades en México* (Tesis de doctorado inédita). Universidad de Guadalajara.
- Maresca, S., & Meyer, M. (2013). *Précis de photographie à l'usage des sociologues*. Presses universitaires de Rennes.
- Mráz, J. (2018). *Historiar Fotografías*. UABJO.
- Orozco Gómez, G. (1998). Las prácticas en el contexto comunicativo. *Chasqui*, 62, 4-7. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5791542>
- Overmyer, M. (2005). Imágenes de la modernidad fotografías y trabajadores en la formación de la ciudad porfiriana de Oaxaca. En F. Ruiz, & C. Sánchez (Coord.), *De oficios y otros menesteres: Imágenes de la vida cotidiana en la ciudad de Oaxaca* (pp. 7-17). INAOE/UABJO.
- Van Dijk, T. (2001). Algunos principios de una teoría del contexto. *ALED, Revista latinoamericana de estudios del discurso* 1(1), 69-81. <https://doi.org/10.35956/v.1.n1.2001.p.69-81>
- _____ (2006). Discourse, context and cognition. *Discourse Studies*, 8(1), 159–177. <https://discourses.org/wp-content/uploads/2022/07/Teun-A.-van-Dijk-2006-Discourse-context-and-cognition.pdf>
- Vilches, L. (1984). *La lectura de la imagen*. Paidós.



Esta obra está bajo una licencia internacional [Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

Usted es libre de Compartir — copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato
Adaptar — remezclar, transformar y construir a partir del material
La licencianta no puede revocar estas libertades en tanto usted siga los términos de la licencia

Atribución — Usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licencianta.

NoComercial — Usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.

CompartirIgual — Si remezcla, transforma o crea a partir del material, debe distribuir su contribución bajo la misma licencia del original.