

EL RETRATO FOTOGRÁFICO COMO ESTRATEGIA PARA LA CONSTRUCCIÓN DE IDENTIDADES VISUALES

UNA INVESTIGACIÓN EDUCATIVA BASADA EN LAS ARTES VISUALES

THE PHOTOGRAPHIC PORTRAITURE AS A STRATEGY FOR THE CONSTRUCTION OF VISUAL IDENTITIES

A VISUAL ARTS BASED EDUCATIONAL RESEARCH

Xabier Molinet Medina

Directores

Ricardo Marín Viadel
Joaquín Roldán Ramírez

Tesis doctoral

Universidad de Granada

Programa Oficial en Artes Visuales y Educación



Universidad de Granada

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales

Autor: Xabier Molinet Medina

ISBN: 978-84-9163-019-7

URI: <http://hdl.handle.net/10481/44251>

EL RETRATO FOTOGRÁFICO COMO ESTRATEGIA PARA LA CONSTRUCCIÓN DE IDENTIDADES VISUALES
UNA INVESTIGACIÓN EDUCATIVA BASADA EN LAS ARTES VISUALES

por Xabier Molinet Medina

Tesis doctoral para optar al grado de
Doctor por la Universidad de Granada (Mención Internacional)

Directores
Ricardo Marín Viadel
Joaquín Roldán Ramírez

Departamento
Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal
Programa de Doctorado: Artes Visuales y Educación

UNIVERSIDAD DE GRANADA, 2015

Diseño y maquetación: Xabier Molinet Medina
Fotoensayo de portada. Molinet, X. (2015). *Estudiantes y contextos universitarios.* Compuesto por cuatro fotografías digitales del autor.
Cover photoessay. Molinet, X. (2015). *Students and university contexts.* Organized with four digital photographs by author.

Impreso en España

Esta tesis doctoral ha sido posible gracias a las *Ayudas predoctorales para realizar una tesis doctoral y obtener el título de doctor* (Plan de Formación y de I+D) del Departamento de Educación del Gobierno de Navarra.

Esta tesis doctoral ha sido posible gracias a la participación en un proyecto de *Investigación Básica no orientada* (2012) del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España, Referencia: HAR2012-35050 (2013-2015).



**EL RETRATO FOTOGRÁFICO COMO ESTRATEGIA
PARA LA CONSTRUCCIÓN DE IDENTIDADES VISUALES**

UNA INVESTIGACIÓN EDUCATIVA BASADA EN LAS ARTES VISUALES

Xabier Molinet Medina

Directores

Ricardo Marín Viadel
Joaquín Roldán Ramírez

Tesis doctoral

Universidad de Granada
Programa Oficial en Artes Visuales y Educación

Universidad de Granada
2015

El doctorando Xabier Molinet Medina y los directores de la tesis Ricardo Marín Viadel y Joaquín Roldán Ramírez garantizamos, al firmar esta tesis doctoral, que el trabajo ha sido realizado por el doctorando bajo la dirección de los directores de la tesis y hasta donde nuestro conocimiento alcanza, en la realización del trabajo, se han respetado los derechos de otros autores a ser citados, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

Granada, diciembre de 2015,

A handwritten signature in blue ink, consisting of several overlapping loops and a long horizontal stroke extending to the right.

Ricardo Marín Viadel

A handwritten signature in blue ink, featuring a large initial 'Q' followed by several vertical strokes and a horizontal base.

Joaquín Roldán Ramírez

A handwritten signature in blue ink, with a large initial 'X' and several vertical strokes, ending in a long diagonal stroke.

Xabier Molinet Medina

A

Irati y Bea

agradecimientos

En primer lugar quiero agradecer enormemente la labor de los profesores Ricardo Marín Viadel y Joaquín Roldán Ramírez en la dirección de esta tesis doctoral. Su dedicación y cuidado y buena guía ha sido una constante a lo largo del presente trabajo. Pero además me han dado la oportunidad de participar en otros muchos proyectos y publicaciones en los que el aprendizaje ha sido un viaje conjunto que definitivamente ha enriquecido enormemente mi capacidad investigadora y creativa. Y muy especialmente por su humanidad: prueba de ello me quedarán en el recuerdo mediodías de migas y paellas, y noches en el Sacromonte mojadas en whisky y nieve. Así empezó todo.

A mis compañeros y compañeras dentro del departamento y fuera de él Lupe, Jaime, Miguel Ángel, Rafa y Ángel. Siempre ha sido un gusto trabajar con vosotros: ¿por qué si no íbamos a buscarnos cualquier excusa para fotografiar y grabar desde la playa hasta la nieve? Al proyecto tresENcuadro por mantener una ilusión de trabajo y aprendizaje más allá de los confines de un mar académico cuanto menos revuelto. Y especialmente a Jaime, el compañero más cercano en todo este proceso de tesis.

A «la familia de allá» por estar siempre acá. Mira que eres parca en palabras, como también lo soy yo, porque en realidad sabemos que estas importan poco. Irati, Marlen, Pablo y Mariví, sois lo más bonito que me he encontrado en Granada. A Edu, mi primer hermano en esta ciudad, a Noe y a Xabi “Txiko”, a mi comadre Anna María, a mi cuate de piscina Arkaitxo. Y también a la parte más norteña de la familia, cómo no, Polito, Burito, Xabi, Manué, el “Ran Rupo”... Formáis parte de unos años muy especiales para mí.

Al grupo L.M.K., efímero y eterno, que convirtió muchísimos domingos sin sentido en días de fantasía “pussy-punk”. Nachete, Cris, Cristian... cómo iba si no a afrontar tantos lunes sin sol. Y a la mejor y más especial de todas estas personas, Conxa Chaus, siempre amor; siempre en mi corazón.

No me olvidaré nunca del Barrio del Realejo (18009), tan importante en estos últimos dos años, por unir a tanta gente que merece la pena: Dora, Nayra, Adri, Transi, María, Celia, los Pupas, Isabelica, Nacho, Noe... Y un guiño cariñoso al mejor rincón de todo el barrio, en la calle Honda del Realejo. ¡El piso, contra todos! A mis “friends” que son como “bros”, Edu y Cristian; a Lore, Aimara, Noe y Lucas.

Un saludo a mis chavales del C.W. Huétor Vega. Y a mis chicas del waterpolo, en especial a Elsa y Rocío.

Dejando el dulce para el final, quiero agradecer a mi madre y a mi padre que han sabido dar su apoyo incondicional en un proceso largo y difícil también para ellos. A mi abuela Leonor y a mi abuela Araceli, a mi tía Ramoni. Y a mi abuelo Molinete, por su gran sentido de la vida.

Y por supuesto a Bea, mi compañera de viaje y del día a día sin postreos. Zahara, Rodalquilar, Universo. Por compartir la felicidad del presente y la ilusión de un futuro soñado. A Irati, ajena a todo esto y a la vez fundamental en el cierre de este capítulo de vida. Por favor, pasemos página, gracias.

La foto salió movida

“ Un cronopio va a abrir la puerta de calle, y al meter la mano en el bolsillo para sacar la llave lo que saca es una caja de fósforos, entonces este cronopio se aflige mucho y empieza a pensar que si en vez de la llave encuentra los fósforos, sería horrible que el mundo se hubiera desplazado de golpe, y a lo mejor si los fósforos están donde la llave, puede suceder que encuentre la billetera llena de fósforos, y la azucarera llena de dinero, y el piano lleno de azúcar, y la guía del teléfono llena de música, y el ropero lleno de abonados, y la cama llena de trajes, y los floreros llenos de sábanas, y los tranvías llenos de rosas, y los campos llenos de tranvías. Así es que este cronopio se aflige horriblemente y corre a mirarse al espejo, pero como el espejo esta algo ladeado lo que ve es el paraguero del zaguán, y sus presunciones se confirman y estalla en sollozos, cae de rodillas y junta sus manecitas no sabe para qué. Los famas vecinos acuden a consolarlo, y también las esperanzas, pero pasan horas antes de que el cronopio salga de su desesperación y acepte una taza de té, que mira y examina mucho antes de beber, no vaya a pasar que en vez de una taza de té sea un hormiguero o un libro de Samuel Smiles.”

Julio Cortázar (Historia de cronopios y de famas)

abstract

This research addresses the potential uses of photographic portraiture as an educational strategy, first, and educational research, second. The presence of photography in research is increasing. However in most cases it is used as a recording device, as a window to reality. In this research we want photography and photographic portraiture playing a more leading role. Photographing can be a theoretical, conceptual and aesthetic process. Photography can be a way of knowing.

In the first part of this research we start from the premise that the photographic portrait is an appropriate instrument for the study of the visual dimension of identity. First, in our theoretical approach we examine the different stages of development of the photographic portrait to conclude that the different aesthetic trends of the genre respond to different ways of conceptualizing identity. The photographic portrait-identity connection has a visual dimension and thus, visual concepts and aesthetic qualities are essential. This connection has been explored to its limits by photographic portrait artists. Secondly, we analyzed the possibilities of the photographic portrait as an educational strategy for the construction of identity among students. The design of educational experiments necessarily must be a process that considers the visual dimension and uses as a reference the artistic practices through photographic portraiture. Hence, we propose, after the analysis of forty-two photographic projects, the implementation of educational practices based on the portraiture, which should consist of conceptual and aesthetic analysis of artworks and artistic creation by students. Finally, we report four a/r/tographic projects based on photographic portraiture performed with students of the Faculty of Education at the University of Granada.

In the second part we use photography to study the construction of identities in the educational context. Visual Arts Based Educational Research (Photography Based) promotes the use of artistic languages, as photographic language, to describe, analyze, interpret and explain the educational problems. In our case we conduct two projects that explore the limits and possibilities of photographic research about how the visual dimension of student identity is constructed and evidenced in relation to the educational context.

Finally, the development of this research has required questioning, delimiting and implementing the various uses of photographic instruments such as photographic series, visual means and photoessays. Therefore a major contribution of this work to artistic methodologies has been to define more deeply and systematically the photographic instruments, especially photographic series.

resumen

El presente trabajo de investigación aborda los usos potenciales del retrato fotográfico como una estrategia educativa, en primer lugar, y de investigación educativa, en segundo lugar. La presencia de la fotografía en investigación es cada vez más frecuente. Sin embargo en la mayoría de los casos se emplea como un instrumento de registro, como una ventana a la realidad. En esta investigación pretendemos que la fotografía y el retrato fotográfico jueguen un papel más central. Fotografíar puede ser un proceso teórico, conceptual y estético. La fotografía puede ser un modo de conocimiento.

En la primera parte de esta investigación partimos de la premisa de que el retrato fotográfico constituye una herramienta apropiada para el estudio de la dimensión visual de la identidad. En primer lugar, en nuestra propuesta teórica realizamos un recorrido por las distintas etapas del desarrollo del retrato fotográfico para concluir que las diferentes corrientes estéticas del género responden a modos diferentes de conceptualizar la identidad. La conexión retrato fotográfico-identidad tiene una dimensión visual y, por tanto, los conceptos visuales y las cualidades estéticas son fundamentales. Esta conexión ha sido explorada hasta sus límites por artistas del retrato fotográfico. En segundo lugar analizamos las posibilidades del retrato como estrategia educativa para la construcción identitaria de los estudiantes. El diseño de experiencias pedagógicas tiene que ser necesariamente un proceso que considere la dimensión visual y que tome por referencia las prácticas artísticas de retrato fotográfico. Por tanto proponemos, a partir del análisis de cuarenta y dos proyectos fotográficos, la implementación de prácticas educativas basadas en el retrato que consistan en el análisis conceptual y estético de obras artísticas y en la propia creación artística por parte de los estudiantes. Finalmente presentamos cuatro proyectos artísticos de retrato fotográfico realizados con el alumnado de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Granada.

En la segunda parte utilizamos la fotografía para estudiar la construcción de identidades en el espacio educativo. La Investigación Educativa Basada en la Artes Visuales (en la Fotografía) aboga por el uso de lenguajes artísticos, como el lenguaje fotográfico, para describir, analizar, interpretar y explicar los problemas educativos. En nuestro caso nos planteamos dos proyectos que exploran los límites y las posibilidades de investigar fotográficamente cómo se manifiesta y se construye la dimensión visual de la identidad estudiantil en relación al contexto educativo.

Por último, el desarrollo de esta investigación ha requerido a lo largo del proceso cuestionar, delimitar e implementar los variados usos de instrumentos fotográficos como series fotográficas, medias visuales y fotoensayos. Por ello una gran aportación de este trabajo a las metodologías artísticas ha consistido en definir de manera más exhaustiva y sistemática los instrumentos fotográficos, en especial la serie fotográfica.



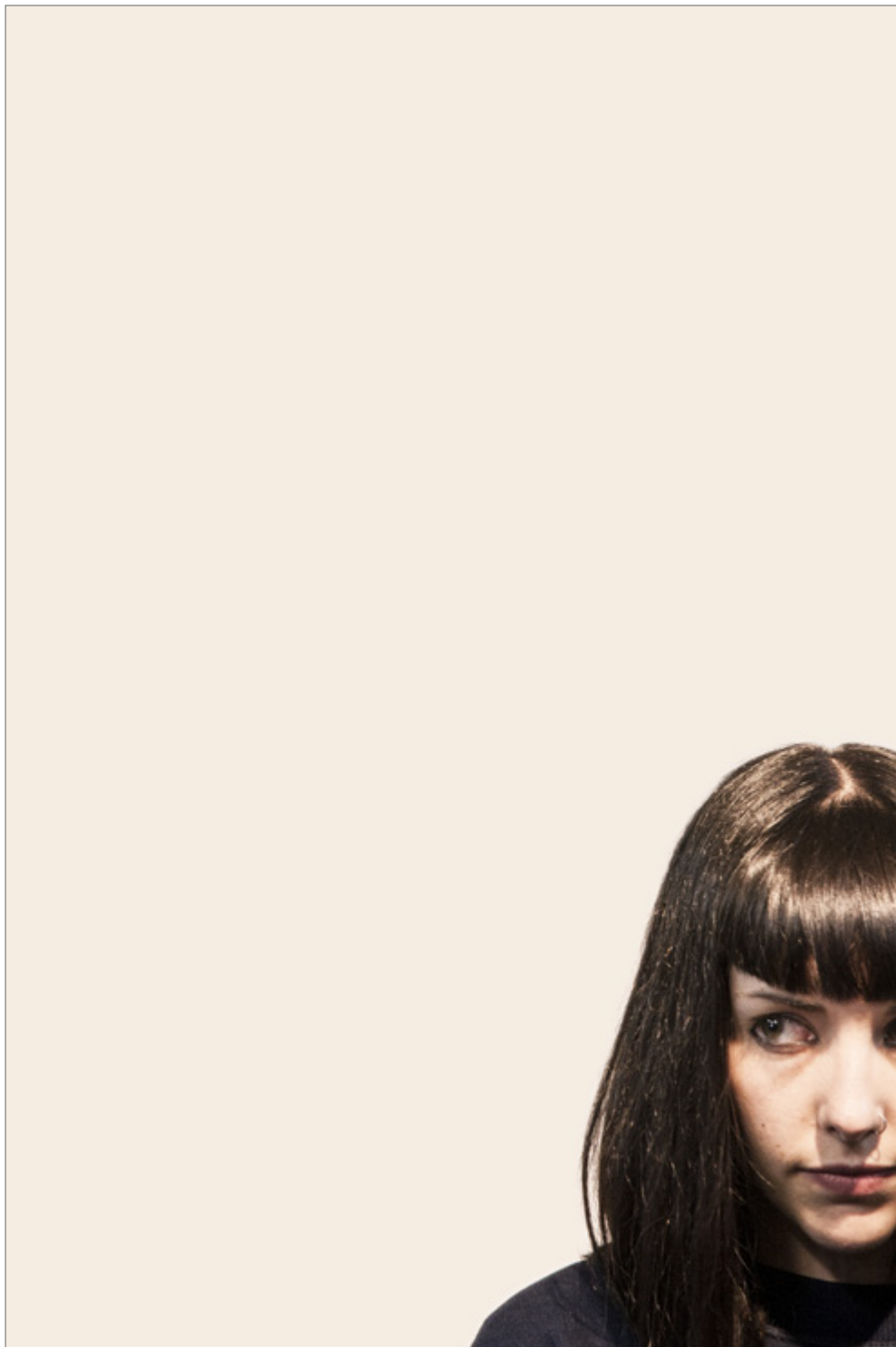


Foto-resumen. Molinet, X. (2015). *Construcción fotográfica de la identidad múltiple: ¿quién soy yo?*. Compuesto por dos fotografías digitales del autor.

Photo-abstract. Molinet, X. (2015). *Photographic construction of the multiple identity: who am I?*. Organized with two digital photographs by author.

Índice

index

PRIMERA PARTE

FUNDAMENTACIÓN

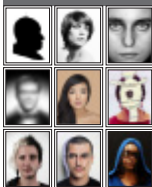
30 	1 > introducción	
	1 > introducción	33
	2 > términos y conceptos clave	42
	3 > objetivos	44
	3.1 con relación a la identidad y su construcción visual en el ámbito educativo	45
3.2 con relación al desarrollo de la investigación educativa basada en las artes visuales	45	
4 > preguntas de investigación	46	
50    	2 > metodología	
	1 > la investigación basada en las artes en educación	53
	1.1 la investigación educativa basada en las artes en el contexto de la investigación cualitativa	53
	1.2 orígenes de la ABER, Elliot W. Eisner	54
	1.3 características de los datos y argumentos en la investigación educativa basada en las artes	55
	2 > metodologías de investigación educativa basadas en las artes visuales	57
	2.1 precedentes: la investigación basada en imágenes	57
	2.2 Cahnman-Taylor y Siegesmund	61
	2.3 a/r/tografía	62
	2.4 investigación educativa basada en las artes visuales (en la fotografía)	64
	3 > técnicas e instrumentos de investigación educativa basados en la fotografía	66
	3.1 técnicas fotográficas de investigación	67
	3.1.1 análisis descriptivo fotográfico	67
	3.1.2 análisis comparativo fotográfico (El método comparativo)	67
	3.1.3 observación participante fotográfica	68
	3.2 instrumentos fotográficos de investigación	68
	3.2.1 fotografías independientes	70
	3.2.2 citas visuales	72
	3.2.3 colección de citas visuales	74
	3.2.4 serie fotográfica	76
3.2.5 instrumentos numérico-fotográficos	82	
3.2.6 par fotográfico	92	
3.2.7 fotoensayo	94	
3.2.8 comentario visual	98	

SEGUNDA PARTE

LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD VISUAL DE FUTUROS DOCENTES

104

3a > propuesta teórica I



1 > conceptualizaciones verbales y visuales del concepto de identidad	108
1.1 génesis: retrato y carácter	110
1.2 la fisonomía desde una perspectiva decimonónica	112
1.3 aparición del término identidad como meta del desarrollo	116
1.4 la identidad social desde la perspectiva de la psicología social	120
1.5 la identidad entre la igualdad y la diferencia desde una perspectiva antropológica	124
1.6 la identidad narrativa	128
2 > construcción de identidades visuales de los estudiantes de educación	132
2.1 la identidad de futuros docentes en la sociedad, la institución educativa y la educación	133
2.2 el uso educativo de la fotografía: una conexión con el imaginario	136
2.2.1 una ampliación del campo de posibilidades desde la educación basada en las artes visuales	136
2.2.2 la práctica fotográfica como estrategia de aprendizaje transformativo	139
2.3 la construcción a/r/t–foto–gráfica de la identidad de los futuros docentes	141
3 > elementos visuales identitarios en el retrato fotográfico	143
3.1 elementos representados	144
3.1.1 el rostro como raíz de la identidad	144
3.1.2 el cuerpo como construcción identitaria visual: del objeto inerte a la imagen del cuerpo	146
3.1.3 la vestimenta como lenguaje: del uniforme al vestido-imagen	152
3.2 elementos identitarios	156
3.3 estrategias artísticas	157
4 > aportaciones metodológicas: investigación educativa a partir de una obra fotográfica	158
4.1 el proyecto fotográfico como inspirador de prácticas educativas y de investigación	159
4.2 clasificación de proyectos contemporáneos de retrato fotográfico sobre la identidad visual	163
5 > propuestas de los modelos fotográficos que fundamentan los proyectos a/r/tográficos	180
5.1 propuesta 1: Richard Avedon (1979-1984), <i>In the American West</i>	180
5.2 propuesta 2: Tomoko Sawada (2004), <i>ID 400</i> y John Clang (2009), <i>Me and Friends</i>	188
5.3 propuesta 3: John Clang (2011a, 2011b y 2014), <i>Blind Spot, Being Together</i> y <i>Who am I?</i>	192
5.4 propuesta 4: Christiane Feser (2008), <i>Modelle</i> y Bruno Metra y Laurence Jeanson (2013), <i>ID</i>	196

3b > proyectos a/r/tográficos en la formación inicial del profesorado estrategias pedagógicas a partir del retrato fotográfico

204

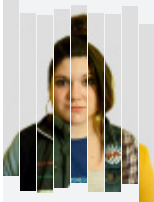
singularidades > la identidad del personaje único a partir de Richard Avedon (1979-1984)



1 > introducción	206
2 > contexto	206
3 > objetivos	208
3.1 sobre la construcción fotográfica de la identidad	208
3.2 sobre el desarrollo metodológico	210
4 > propuesta	211
5 > conclusiones	216

240

pluralidades > identidades múltiples a partir de Tomoko Sawada (2004) y John Clang (2009)



1 > introducción	242
2 > contexto	244
3 > objetivos	246
3.1 sobre la construcción fotográfica de la identidad	246
3.2 sobre el desarrollo metodológico	247
4 > propuesta	248
5 > conclusiones	250

276

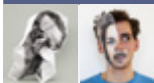
proyecciones > palimpsestos de identidad a partir de John Clang (2011a, 2011b y 2014)



1 > introducción	278
2 > contexto	280
3 > objetivos	280
3.1 sobre la construcción fotográfica de la identidad	280
3.2 sobre el desarrollo metodológico	282
4 > propuesta	282
5 > conclusiones	285

322

máscaras > la identidad simulacro a partir de Christiane Feser (2008) y Metra y Jeanson (2013)



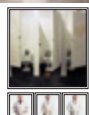
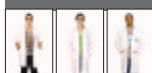
1 > introducción	324
2 > contexto	328
3 > objetivos	328
3.1 sobre la construcción fotográfica de la identidad	328
3.2 sobre el desarrollo metodológico	329
4 > propuesta	332
5 > conclusiones	336

TERCERA PARTE

IDENTIDADES VISUALES COLECTIVAS DE LOS ESTUDIANTES UNIVERSITARIOS

378

4a > propuesta teórica II



1 > identidad e identidad visual en el contexto educativo	381
2 > una definición visual del contexto educativo en tres dimensiones	382
2.1 el contexto educativo como paisaje (<i>landscape</i>)	384
2.2 el 'paisaje' educativo a través de la fotografía	386
2.3 el 'paisaje' educativo en la "realidad de las imágenes"	388
3 > del concepto de identidad al concepto de proceso de identificación	394
3.1 la aproximación existencialista	394
3.2 identificación contingente: entre la diferencia y la pertenencia	395
4 > identidad y contexto en los espacios educativos: identidades escolarizadas	398
4.1 construcción de subjetividades en el contexto educativo	399
4.2 la cultura institucional: tradición, códigos, lenguaje, rutinas	402
5 > aportaciones metodológicas: el uso interpretativo de la serie fotográfica en investigación educativa	408
5.1 la serie muestra (más allá de mostrar)	408
5.1.1 <i>la serie muestra descriptiva y comparativa</i>	409
5.1.2 <i>la serie muestra analítica e interpretativa</i>	409
5.2 series fotográficas en esta investigación	410
5.3 series fotográficas dentro de fotodiscursos en esta investigación	412
6 > propuesta de los modelos fotográficos que fundamentan los proyectos de investigación	414
6.1 propuesta 1: Ruby Rumié y Justine Graham (2009), <i>Lugar Común</i>	414
6.2 propuesta 2: Ari Versluis y Ellie Uyttenbroek (2011), <i>Exactitudes</i> [®] Ane W. Spirn (2013), <i>The Eye is a Door</i>	416

4a 4b

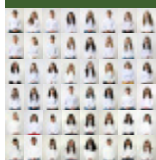
5

6

4b > proyectos de investigación educativa basada en las artes visuales indagaciones fotográficas sobre la identidad en educación

424

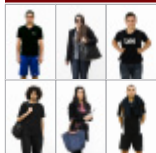
etiquetas > clasificaciones identitarias a partir de Rumié y Graham (2009)



- | | |
|---------------------------------------|------------|
| 1 > introducción | 426 |
| 2 > planteamiento | 426 |
| 3 > clasificaciones visuales | 435 |
| 4 > ambigüedades visuales | 436 |
| 5 > conclusiones: prejuicios visuales | 446 |

520

facultades > identidades colectivas y contextos universitarios a partir de Versluis y Uyttenbroek (2011)
y Spirn (2013)



- | | |
|--|------------|
| 1 > introducción | 522 |
| 2 > estereotipos visuales | 523 |
| 3 > ideas sobre la identidad a partir del proyecto <i>Facultades</i> | 526 |
| 4 > proceso | 527 |
| 5 > conclusiones | 528 |
| 6 > el estudio visual de las identidades y los contextos universitarios (discurso fotográfico) | 529 |

CUARTA PARTE CONCLUSIONES Y REFERENCIAS

678

5 > conclusiones








688

6 > referencias



FIRST PART FOUNDATION

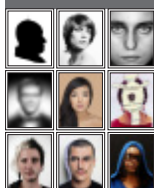
30 	1 > introduction	
	1 > introduction	33
	2 > key terms and concepts	42
	3 > objectives	44
	3.1 regarding identity and its visual construction in the educational field	45
3.2 regarding the development of visual arts based research	45	
4 > research questions	46	
50    	2 > methodology	
	1 > arts based educational research	53
	1.1 arts based educational research within the context of qualitative research	53
	1.2 backgrounds of the A.B.E.R., Elliot W. Eisner	54
	1.3 characteristics of research data and reasonings in arts based educational research	55
	2 > visual arts based educational research methodologies	57
	2.1 backgrounds: image based research	57
	2.2 Cahnman-Taylor and Siegesmund	61
	2.3 a/r/tography	62
	2.4 visual arts based educational research (based on photography)	64
	3 > photography based educational research techniques and instruments	66
	3.1 photographic research techniques	67
	3.1.1 visual descriptive analysis	67
	3.1.2 visual comparative analysis (comparative method)	67
	3.1.3 photographic participant observation	68
	3.2 photographic research instruments	68
	3.2.1 independent photographs	70
	3.2.2 visual quotations	72
	3.2.3 collection of visual quotations	74
	3.2.4 photographic series	76
3.2.5 numeric-photographic instruments	82	
3.2.6 photographic pair	92	
3.2.7 photoessay	94	
3.2.8 visual commentary	98	

SECOND PART

THE CONSTRUCTION OF THE VISUAL IDENTITY OF TEACHER TRAINEES

104

3a > theoretical approach I



1 > verbal and visual conceptualization of the concept identity	108
1.1 genesis: portraiture and character	110
1.2 physiognomy under a nineteenth-century perspective	112
1.3 the birth of the term identity as goal of development	116
1.4 social identity from a social psychological perspective	120
1.5 the identity between equality and difference from an anthropological perspective	124
1.6 the narrative identity	128
2 > construction of visual identities of the students of Education	132
2.1 the identity of the teacher trainees in society, educational institution and education	133
2.2 the educational use of photography: a connection with the imaginary	136
2.2.1 <i>expanding the range of possibilities from visual arts based education</i>	136
2.2.2 <i>photographic practice as a transformative learning strategy</i>	139
2.3 the a/r/t-photo-graphic construction of the identity of teacher trainees	141
3 > visual elements of identity in photographic portraiture	143
3.1 elements depicted	144
3.1.1 <i>the face as the root of identity</i>	144
3.1.2 <i>the body as an identity visual construction: from the inert object to the image of the body</i>	146
3.1.3 <i>clothing as a language: from the uniform to the image-clothing</i>	152
3.2 identity elements	156
3.3 artistic strategies	157
4> methodological contributions: educational research after a photographic artwork	158
4.1 the photographic project inspiring educational and research practices	159
4.2 classification of contemporary projects on photographic portraiture about visual identity	163
5 > photographic approaches that lay the foundation for the a/r/tographic projects	180
5.1 approach 1: Richard Avedon (1979-1984), <i>In the American West</i>	180
5.2 approach 2: Tomoko Sawada (2004), <i>ID 400</i> and John Clang (2009), <i>Me and Friends</i>	188
5.3 approach 3: John Clang (2011a, 2011b and 2014), <i>Blind Spot, Being Together</i> and <i>Who am I?</i>	192
5.4 approach 4: Christiane Feser (2008), <i>Modelle</i> and Bruno Metra and Laurence Jeanson (2013), <i>ID</i>	196

3b > a/r/tographic projects in initial teacher training pedagogical strategies after photographic portrait

204

singularities > the unique character's identity after Richard Avedon (1979-1984)



1 > introduction	206
2 > context	206
3 > objectives	208
3.1 on the photographic construction of identity	208
3.2 on the methodological development	210
4 > proposal	211
5 > conclusions	216

240

pluralities > multiple identities after Tomoko Sawada (2004) and John Clang (2009)



1 > introduction	242
2 > context	244
3 > objectives	246
3.1 on the photographic construction of identity	246
3.2 on the methodological development	247
4 > proposal	248
5 > conclusions	250

276

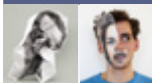
projections > palimpsests of identity after John Clang (2011a, 2011b and 2014)



1 > introduction	278
2 > context	280
3 > objectives	280
3.1 on the photographic construction of identity	280
3.2 on the methodological development	282
4 > proposal	282
5 > conclusions	285

322

masks > simulacrum identity after Christiane Feser (2008) and Metra and Jeanson (2013)



1 > introduction	324
2 > context	328
3 > objectives	328
3.1 on the photographic construction of identity	328
3.2 on the methodological development	329
4 > proposal	332
5 > conclusions	336

THIRD PART

VISUAL COLLECTIVE IDENTITIES OF THE UNIVERSITY STUDENTS

378

4a > theoretical approach II



1 > identity and visual identity in the educational context **381**

2 > a visual definition of the educational context in three dimensions **382**



2.1 the educational context as a landscape **384**

2.2 the educational 'landscape' through photography **386**

2.3 the educational 'landscape' in the reality of images **388**

3 > from the concept of identity to the concept of identification process **394**

3.1 the essentialist approach **394**

3.2 conceivable identification: between difference and belonging **395**

4 > identity and context in educational spaces: schooled identities **398**

4.1 the construction of subjectivities in the educational context **399**

4.2 the institutional culture: traditions, codes, language, routines **402**

5> methodological contributions: the interpretative use of photographic series in educational research **408**

5.1 the sample series (beyond displaying) **408**

5.1.1 *descriptive and comparative sample series* 409

5.1.2 *analytic and interpretative sample series* 409

5.2 photographic series in this research **410**

5.3 photographic series into photographic discourses in this research **412**

6 > photographic approaches that lay the foundation for the research projects **414**

6.1 approach 1: Ruby Rumié and Justine Graham (2009), *Lugar Común* **414**

6.2 approach 2: Ari Versluis and Ellie Uyttenbroek (2011), *Exactitudes*[®] **416**

Ane W. Spirn (2013), *The Eye is a Door*

4a 4b

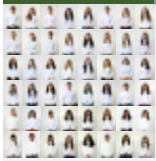
5

6

4b > visual arts based educational research projects
photographic inquiries on identity in education

424

labels > **identity classifications** after Rumié and Graham (2009)



1 > introduction

426

2 > proposal

426

3 > visual classifications

435

4 > visual ambiguities

436

5 > conclusions: visual prejudices

446

520

faculties > **collective identities and university contexts** after Versluis and Uyttenbroek (2011)
and Spirn (2013)



1 > introduction

522

2 > visual stereotypes

523

3 > ideas on identity after the project *Facultades*

526

4 > process

527

5 > conclusions

528

6 > visual study on identities and university contexts (photographic discourse)

529

FOURTH PART CONCLUSIONS AND REFERENCES

678

5 > conclusions



688

6 > references





PRIMERA PARTE

FUNDAMENTACIÓN

FIRST PART
FOUNDATION



1 |

Introducción

introduction

◀ (En las páginas anteriores). **Fotografía independiente**. Molinet, X. (2012).
Sin título. Fotografía digital.

(In the previous pages). **Independent photograph**. Molinet, X. (2012).
Untitled. Digital photograph.



Fotografía independiente. Molinet, X. (2013). *En la realidad de las imágenes.* Fotografía digital.
Independent photograph. Molinet, X. (2013). *In the reality of images.* Digital photograph.

“Photography implies that we know about the world if we accept it as the camera records it. But this is the opposite of understanding, which starts from not accepting the world as it looks.”

Susan Sontag (1981: 23)

La fotografía implica que conocemos algo del mundo si lo aceptamos tal y como la cámara lo registra. Pero esto es lo contrario a la comprensión, que empieza por no aceptar el mundo por lo que parece (Traducción del autor).

We are creators of images in such a mechanical way that surpasses any expectation George Eastman might have when he coined his slogan "you press the button, we do the rest", for Kodak 100 Vista, the first photo-camera with an automatic shutter. Perhaps this was the first major step towards the 'democratization' of the use of photography, that is the mechanization and the automatization of the image production so characteristic of the industrial age in which this phenomenon occurs, as Freund (2006) notes.

Digital photography has led to numerous technological and creative revolutions, in the forms, scenarios and models but also in the quantity and immediacy of the production; and especially in the intermediality of its communication. We could consider that we are experiencing a third revolution, that of the social networks, that affects precisely the way in which these photographs are distributed and consumed. Primarily the younger generation of our society builds, shares and incorporates to their social network profiles and to their imagination more photographic images than ever before. And they do it in a way that overcomes the many cultural analysis that are emerging: the cultural practice overwhelms the analysts. The young people of our cultures, have become the main actors of this hypervisualized society (Renobell, 2005; Fontcuberta, 2010).

A large majority among the images produced are photographic portraits, in the most generally accepted meaning of the term: images that re-present people. A massive production of photographic portraits surfs the web building the largest photographic catalog of our society. These portraits have, according to this point of view, "a clear moral responsibility, as they have enormous power to distort reality, and are entrusted, nevertheless, with the identity of the sitter" (Badger, 2009: 169), the visual dimension of the identity of the sitter precisely.

Somos creadores de imágenes de un modo tan mecánico que supera cualquiera expectativa que pudiera tener George Eastman cuando acuñó su eslogan publicitario, "*you press the button, we do the rest*" [usted aprieta el botón, nosotros hacemos el resto], para la Kodak 100 Vista, la primera máquina de fotos con obturación automática. Quizá este fue el primer paso importante en la 'democratización' del uso de la fotografía, en el sentido de mecanización y automatización de la producción propio de la época industrial en la que se produce tal fenómeno, según apunta Freund (2006).

La fotografía digital ha supuesto numerosas revoluciones tanto tecnológicas como creativas, en las formas, situaciones y modelos, pero también en la cantidad y en la inmediatez de dicha producción y sobre todo en la intermedialidad de sus comunicaciones. Podríamos considerar que estamos viviendo una tercera revolución, la de las redes sociales, que afecta precisamente al modo en que estas se distribuyen y consumen. Especialmente los más jóvenes de nuestra sociedad construyen, comparten e incorporan a sus perfiles sociales en la red y a su imaginario más imágenes fotográficas que nunca hasta ahora y de un modo que supera los múltiples análisis culturales que están surgiendo: la práctica cultural avasalla a los analistas. Los jóvenes de nuestras culturas se han convertido en los principales activos de esta sociedad hipervisualizada (Renobell, 2005; Fontcuberta, 2010).

Una gran mayoría de las imágenes que se producen son retratos fotográficos, en el sentido más generalmente aceptado del término: imágenes que re-presentan a personas. Una gran masa de retratos fotográficos navega en la red construyendo el mayor catálogo fotográfico de nuestra sociedad. Estos retratos tienen, desde este punto de vista, "una clara responsabilidad moral, pues tienen un enorme poder para tergiversar la realidad, y se les confía nada menos que la identidad del modelo" (Badger, 2009:169), la dimensión visual de la identidad del modelo, precisamente.

Por otra parte, tanto la identidad y como los procesos de construcción identitaria en la etapa educativa ha sido una cuestión recurrente en investigaciones educativas. No obstante, las etapas correspondientes a la educación secundaria y el periodo universitario constituyen fases determinantes para los y las estudiantes, al desarrollarse durante la adolescencia y la post-adolescencia. Además los individuos se constituyen paulatinamente autónomos para participar en nuevos y dispares colectivos y contextos, adscribirse a movimientos sociales, constituir su profesionalidad, etc. La mayoría de los estudios acerca de la identidad prestan atención a estos últimos aspectos (adscripciones, filiaciones y profesiones), obviando en parte la complejidad y multidimensionalidad del concepto identidad, especialmente aquella dimensión que comentábamos previamente y que tiene que ver con lo visual. ¿Por qué existen pocos trabajos en la investigación educativa que aborden esta dimensión visual?

Consideramos que la necesidad principal radica en la urgencia de explorar nuevos enfoques de investigación educativa que incorporen, por un lado la consideración de esa gran cantidad de imágenes visuales que influyen nuestro día a día en esta sociedad hipervisual, y por otro, las numerosas posibilidades que tiene cualquier individuo para convertirse en creador de imágenes de sí mismo y de los demás. Y además pensamos que el enfoque necesario tiene que articularse a través de lenguajes visuales y de la propia producción de imágenes y discursos visuales.

El hecho de que la producción fotográfica no sea un proceso espontáneo, sino que en sí misma pueda ser una herramienta para el pensamiento crítico, transformativo y emancipatorio, nace a partir de la premisa de que la cámara es una herramienta conceptual. La elaboración de una imagen fotográfica va más allá del acto de presionar un botón. Un proyecto fotográfico tiene además distintas fases de documentación, estudio de referentes visuales, pensamiento visual, elección de criterios estéticos propios de la fotografía (encuadre, enfoque, exposición, etc.). Posteriormente es necesario un proceso de post-producción y de elección de estructuras narrativas para su presentación. Tomar una imagen con la cámara puede ser un acto de repetición de estándares culturales o bien puede ser un proceso de construcción de conocimiento. Si este es el caso, es necesario que en todas y cada una de las fases se produzcan momentos de reflexión desde / en / acerca de lo visual.

Nuestra posición es que un proyecto fotográfico puede configurar un procedimiento válido para la investigación de ciertos conceptos

Moreover, both the identity and the processes of identity construction during the educational stage have been a constant issue in educational research. However, the secondary education and the university stages are a decisive period for the students, since they take place during adolescence and post-adolescence. In addition individuals are gradually self-formed to participate in new and diverse groups and contexts, to be ascribed to social movements, to constitute their professionalism, etc. Most studies on identity pay attention to these latter aspects (ascriptions, affiliations and professions), partly ignoring the complexity and multidimensionality of the concept of identity, especially that dimension that has to do with the visual. Why is it that there are so few studies in educational research addressing this visual dimension?

We consider that the principal requirement is rooted in the urgency of exploring new approaches in educational research that include, on one hand the large amount of visual images that influence our daily lives within this hypervisual society, and on the other hand the various possibilities that any individual has to become a creator of images of himself and others. And we also hold that the focus has to be articulated through visual languages and the production of images and visual discourses.

The fact that the photographic production is not a spontaneous process, but a tool for critical, transformative and emancipatory thinking, is inherent in the premise that the camera is a conceptual tool. The development of a photographic image goes beyond the act of pressing a button. A photographic project has in addition different phases of documentation, study of visual references, visual thinking and the selection of aesthetic criteria for the photographs (framing, focus, exposure, etc.). Subsequently, a post-production process and the adaptation of the narrative structures for presentation are necessary. Taking a picture with the camera can be both an act of repetition of cultural standards or a process of knowledge construction. If the latter, it is fundamental that during each and every one of the phases the reflections occur from / within / about the visual.

Our proposal is based on the premise that a photographic project can shape an appropriate procedure for the research on certain concepts related to image, culture, identity and education. Therefore, this research adopts a "Visual Arts based Research Methodology (photography based)" (Roldán and Marín-Viadel, 2012) because we maintain that the visual arts develop a systematic exploration of the visual dimension of reality, by referencing to art history and by image-making. Then, this work is structured through visual discourses composed by photographic images.

The general scheme proposed in this thesis report is structured into three parts, with different chapters in each part.

The **first part** introduces the general foundations of the research subject. In the **first introductory chapter** we raise the main issues that guide this study: key terms, the general objectives, and finally the research hypothesis.

This project is one of the pioneering studies in the way the arts-based (photography) research methodology is employed along the entire inquiry process. Consequently we have divided the objectives and research hypotheses: on one hand, those related to the visual identity of university students, as a key educational issue; and on the other hand, those related to the methodological improvements needed to develop this research through visual discourses. The latter has become one of the main challenges and eventually one of the most remarkable contributions of this research: the development and systematization of the visual-narrative structures of such discourses.

The **second chapter** specifically focuses on the methodology. We consider that it is necessary to deepen into the methodological section as this research work clearly has contributions in this field. Therefore we advocate not only the arts-based approach, but we also try to specify the instruments developed as part of the research process and the uses these instruments can play in the context of this research. Hence we have shaped two strategies: on one hand, collecting the contributions from the arts-based studies that appear to be consistent with the objectives of this research; and on the

relacionados con las imágenes, la cultura, la identidad y la educación. Por ello, este trabajo de investigación adopta una "metodología de investigación basada en las artes visuales (basada en la fotografía)" (Roldán y Marín-Viadel, 2012) porque consideramos que las artes visuales llevan a cabo una exploración sistemática de la dimensión visual de la realidad, mediante las referencias a la propia historia del arte y mediante la creación de imágenes. De este modo el trabajo está vertebrado a través de discursos verbales y de discursos visuales contruidos a partir de fotografías.

Hemos planteado un esquema general que se estructura en cuatro partes, con diferentes capítulos en cada una de ellas.

La **primera parte** está dedicada a la **fundamentación** general del tema de investigación. En el **primer capítulo**, introductorio, planteamos las cuestiones principales que guían esta investigación: los términos clave, los objetivos generales que persigue, y por último las hipótesis de investigación.

Este proyecto de tesis es uno de los trabajos pioneros en el modo en que se ha empleado la metodología de investigación basada en las artes (fotografía) a lo largo de todo el proceso de indagación. Consecuentemente podemos observar una división en los objetivos y las hipótesis de investigación: por un lado aquellos relacionados con la identidad visual del alumnado universitario, como un tema educativo relevante; y por otro aquellos relacionados con el desarrollo metodológico necesario para llevar a cabo la investigación mediante discursos visuales. Esto último ha resultado ser uno de los retos principales y, a su vez, una de las aportaciones más notables de la investigación: desarrollar y sistematizar las estructuras narrativas-fotográficas de dichos discursos.

El **capítulo segundo** está específicamente dedicado a la metodología. Consideramos necesario extendernos explícitamente en el apartado metodológico al tratarse de un trabajo de investigación que tiene claras aportaciones en este ámbito. Por ello no solo justificamos el enfoque basado en las artes, sino que tratamos de concretar instrumentos específicos que se han desarrollado como parte del proceso de investigación y los usos que dichos instrumentos pueden tener en el contexto de esta investigación. Para ello hemos optado por dos estrategias: por un lado recopilar las aportaciones que desde los estudios basados en las artes se proponen como coherentes con los objetivos de esta investigación y por otro lado, hemos buscado en el terreno las

artes visuales, en concreto en la fotografía artística. Dichas referencias, tanto escritas como visuales han sido convenientemente analizadas definiendo instrumentos, esquemas narrativos y formas de discurso que serán utilizadas a lo largo del trabajo de investigación.

La **segunda parte, la construcción de la identidad visual de futuros docentes**, está dedicada a justificar e implementar algunas prácticas fotográficas en el ámbito educativo. En concreto el objetivo es introducir nuevas estrategias pedagógicas de retrato fotográfico como experiencias educativas orientadas a la construcción de la identidad visual de los futuros docentes. Esta parte consta de un **capítulo tercero** subdividido en dos apartados.

El **subcapítulo 3a** corresponde al marco teórico que justifica la implementación de proyectos artísticos como prácticas educativas. Entendemos que los conceptos teóricos no subyacen únicamente en las palabras, sino que pueden definirse a través de imágenes visuales, acciones teatrales, composiciones musicales, etc. Algunos conceptos, a pesar de existir un término verbal que los identifica, no se pueden definir fuera de los límites de su dimensión natural, sea visual, performativa, sonora. El concepto de ritmo en música, por ejemplo, lo podemos comprender a través del término ("ritmo"), en mayor o menor medida dependiendo la explicación recibida y de nuestra formación musical. Sin embargo la idea de ritmo adquiere su pleno significado y universalidad en una composición musical, en su independencia de la melodía, y puede ser conocida sensorialmente por cualquier audiencia. Lo mismo ocurre con los conceptos estéticos en las imágenes visuales. Por ello que nuestro recorrido teórico se presenta mediante un doble discurso verbal y visual.

En primer lugar, en el subapartado primero de este marco teórico, llevamos a cabo un recorrido fundamental por los distintos modos en los que se ha conceptualizado la idea de la identidad humana. Aunque el término identidad no se utiliza de modo explícito y recurrente en las ciencias sociales hasta la segunda mitad del siglo XX, la cuestión acerca de la identidad es algo inherente al ser humano. ¿Quién soy? ¿Qué significa ser humano? ¿Qué me asemeja y qué me diferencia con respecto a otros seres humanos? Estas son preguntas que nos hemos formulado a lo largo de toda la historia y que han tratado de responderse de diversas maneras. La naturaleza única, la dualidad humanidad-deidad, el carácter, el binomio alma-cuerpo son búsquedas del sentido del ser humano. De igual modo

other hand, we have explored into the visual arts, in particular into the artistic photography. Such references, both written and visual, have been properly analyzed in order to define narrative schemes and forms of discourse that may be used in the empirical part.

The **second part, the construction of the visual identity of teacher trainees**, is dedicated to justify and implement some photographic practices in education. Specifically, the aim is to introduce new teaching strategies based on photographic portrait as educational experiences for building the visual identity of future teachers. This part is divided into two sections.

The **subchapter 3a** is the theoretical framework that justifies the implementation of artistic projects and educational practices. We understand that the theoretical concepts underlie not only in words, but can be defined through visual images, theatrical actions, musical compositions, etc. Some concepts, despite the existence of a verbal term that identifies them, cannot be defined out of the limits of its natural dimension, visual, performative, musical. The concept of rhythm in music, for example, what we understand by the term ("rhythm") to a greater or lesser extent depending on the explanation and our musical training. However the idea of rhythm acquires its full meaning and universality in a musical composition, its independence of the melody, and can be known by any sensory audience. The same happens with the aesthetic concepts in visual images. Then, our theoretical approach is presented through a double verbal and visual discourse.

First, in the first subsection of this theoretical framework, we conducted a study of the different ways in which the idea of human identity has been conceptualized. Although the term identity is not explicit and recurrently used in the social sciences until the second half of the twentieth century, the question of identity is something inherent to the human being. Who am I? What does it mean to be a human? What resembles me and what differences me to other human beings? These are questions we have formulated throughout history and have tried to answer in various ways. The

unique nature, the duality humanity-deity, the character; the soul are no more than inquiries on the meaning of being human. Likewise, another way to realize and materialize the idea of humanity has been the simple fact of representing ourselves, i.e., creating portraits in any media: literary, pictorial, sculptural or; during the last 176 years, photographic. Our course draws a parallel itinerary between the concepts on 'the human' and the modes of representation of 'the human' throughout the brief history of photography with a main objective: to claim photographic practice as a form of knowledge.

The second subsection introduces the educational potentiality of the visual arts, and more specifically of photographic portraiture in the construction of student visual identities. We believe that arts education has a responsibility to address educational objectives from the mobilization of the aesthetic qualities and understanding and implementation of artistic strategies. Through the visual arts language we explore the visual dimension of identity, we connect with the imaginary and the references of the visual culture in which we live and we provide visual instruments to the students and teacher trainees. From one a/r/tographic perspective artistic, teaching and research practices must coexist, aiming three objectives: (a) to understand the aesthetic concepts and discourses related to artistic production; (b) to control the concepts (in our case the photographic concepts) necessary to make real the visual ideas both in teaching and artistic creation; and (c) conduct an inquiring visual process to strengthen the awareness about the identity as a student, as a teacher, as an artist and as a researcher.

The third subsection defines a number of key terms and artistic strategies to analyze photographic portrait projects as a reference for arts education practices on visual identity. We believe that an identity is not observable, but rather we observe behaviors as a result of that identity (Kroger and Marcia, 2011). And in our case we observe visual elements and reflect on them through artistic strategies. Then we define some key terms shared by both identity studies and photographic theories, practices and aesthetics.

una forma de concretar y materializar esa idea acerca de lo humano ha sido el simple hecho de representarnos, es decir, la creación de retratos en cualquiera de sus soportes: literario, pictórico, escultórico o, en los últimos 176 años, fotográfico. Nuestro recorrido establece un paralelismo entre los conceptos acerca de lo humano y los modos de representación de lo humano a lo largo de la breve historia de la fotografía con un objetivo claro: reivindicar la práctica fotográfica como una forma de conocimiento.

El subapartado segundo introducimos la potencialidad educativa de las artes visuales, y más concretamente de la fotografía de retrato, en la construcción de identidades visuales estudiantiles. Consideramos que la educación artística tiene la responsabilidad de abordar objetivos educativos a partir de la movilización de las cualidades estéticas y de la comprensión y puesta en práctica de las estrategias propias del arte. A través de los lenguajes propios de las artes visuales exploramos la dimensión visual de la identidad, conectamos con el imaginario y los referentes de la cultura visual en la que vivimos y dotamos de herramientas visuales a los y las estudiantes y futuros/as profesionales de la educación. Desde una perspectiva a/r/tográfica la práctica artística, la docente y la investigadora deben convivir, marcándose tres objetivos: (a) comprender los conceptos estéticos y los discursos vinculados a la producción artística; (b) dominar los conceptos (en nuestro caso los conceptos fotográficos) necesarios para materializar las ideas visuales tanto en la práctica docente como en la creación artística; y (c) dirigir un proceso de indagación visual que fortalezca la consciencia acerca de la propia identidad como estudiante –y futuro docente, como artista y como investigador.

El tercer subapartado define una serie de elementos clave y estrategias artísticas a la hora de analizar proyectos de retrato fotográfico que pueden ser aptos como referentes para prácticas de educación artística en torno a la identidad visual. Partimos de que una identidad no es observable, sino más bien observamos comportamientos que resultan de dicha identidad (Kroger y Marcia, 2011). Y en nuestro caso observamos elementos visuales y reflexionamos sobre ellos a través de estrategias propias de las artes. Por ello aclaramos algunos términos clave compartidos tanto por estudios acerca de la identidad como por teorías sobre teoría, práctica y estética fotográfica.

Por último, en el cuarto subapartado concretamos la principal aportación teórico-metodológica de esta segunda parte: un proyecto

fotográfico puede inspirar una práctica a/r/tográfica. Para ello en primer lugar llevamos a cabo un trabajo de documentación y análisis en el que presentamos 42 proyectos fotográficos realizados en los últimos 20 años. Estos proyectos, con planteamientos muy diferentes, tienen en común ser proyectos sobre la identidad. Nuestra clasificación establece relaciones entre los elementos visuales de la identidad, los elementos o dimensiones de la identidad que se abordan, las estrategias artísticas y cuestiones estéticas empleadas, y las técnicas fotográficas utilizadas. El quinto subapartado presenta con mayor profundidad los proyectos que inspiran las cuatro propuestas a/r/tográficas. Hemos elegido estas cuatro propuestas, entre las múltiples posibilidades que nos ofrecen los 42 proyectos analizados, porque ofrecen visualizaciones de la identidad tan dispares que invitan a explorar las múltiples características dicotómicas de la identidad: la singularidad versus la pluralidad, la realidad versus la ficción, la sincronía versus la diacronía, la originalidad versus el *collage*.

El **subcapítulo 3b** (proyectos a/r/tográficos en la formación inicial del profesorado) presenta un compendio de experiencias educativas llevadas a cabo en la formación de futuros maestros y maestras.

La primera experiencia de aula responde al nombre de **singularidades**. En ella se plantea la difícil construcción del personaje (fotográfico) único, coherente y singularmente expresivo a partir del proyecto *In the American West* de Richard Avedon (1979-1984). Se trata de un ejercicio de creación colaborativa entre el fotógrafo y el modelo, de negociación entre el objeto y el sujeto fotográfico, llevado a cabo delante de un fondo fotográfico neutro. En esta experiencia planteamos la analogía de la sesión fotográfica como proceso de aprendizaje y como lugar de experimentación. La experiencia da lugar a la construcción de identidades singulares, tan ficticias como cualquier otra identidad entre las múltiples posibles, que sin embargo se presentan bajo una propuesta estética de referencia, la de Richard Avedon, que juega con los límites de lo documental.

La segunda experiencia, que ha sido titulada **pluralidades**, se mueve en el terreno opuesto a la anterior y está basada en los proyectos *ID400* de Tomoko Sawada (2004) y *Me and Friends* de John Clang (2009). Mediante esta experiencia de creación de imágenes se invita al alumnado a una reflexión acerca de las identidades múltiples que adquieren al transitar por los variados microcontextos de su día a día (dimensión sincrónica de la identidad) y las transformaciones identitarias a lo largo de sus vidas (dimensión diacrónica de la identidad). Las estrategias artísticas

Finally, in the fourth subsection we specify the main theoretical and methodological contribution of this second part: a photographic project can inspire an a/r/tographic practice. First we conducted the documentation and analysis of 42 photographic projects from the last 20 years. These projects, with very different approaches, have in common that they deal with identity. Our classification makes connections between the visual elements of identity, the elements or dimensions of identity, artistic and aesthetic strategies employed, and photographic techniques used. The fifth subsection deeply approaches the projects that inspire the four a/r/tographic proposals. We chose these four proposals, among the many possibilities offered in the 42 projects analyzed, because they offer disparate views of identity, as an invitation to explore the multiple dichotomous characteristics of identity: the uniqueness versus plurality, reality versus fiction, synchrony versus diachrony, originality versus collage.

Subchapter 3b (a/r/tographic projects in initial teachers training) presents a compendium of educational experiences performed in the training of future teachers.

The first classroom experience is called **singularities**, and is about the difficult construction of the unique (photographic) character, coherent and singularly expressive after the project *In the American West* by Richard Avedon (1979-1984). This is an exercise of collaborative creation between photographer and sitter; of negotiation between the object and the photographic subject, conducted in front of a neutral photographic background. This experience raised the analogy of photo-session as a learning process and as a place of experimentation. The experience leads to the construction of singular identities, as fictional as any other identity among many possible, which however arise under Richard Avedon's aesthetic proposal, playing with the limits of the documentary.

The second experience, which was entitled **pluralities**, moves in the opposite direction to the previous one and is based on the projects *ID400* by Tomoko Sawada (2004) and *Me and Friends* by John Clang (2009). Through this experience of image-

making students are invited to reflect on the many identities they perform through the various microcontexts of their daily life (synchronous dimension of identity) and throughout their long-term lives (diachronic dimension of identity). The artistic strategies of this experience introduces students to new aesthetic grounds where attention is driven from formal issues to the conceptual issues. Both projects (Sawada, 2004; and Clang, 2009) offer us the use ID photo, a style of photographic portrait with a low aesthetic value, as a starting point for contemporary modes of visual experimentation, as recontextualization, performance and photo collage, through which students conduct inquiries into the visual construction of the self.

The third experience is presented as a photographic series created through **projections** of photographs of the faces and bodies of students after John Clang (2011). In this experience we used a light projector to create photographic images where there are two or more layers of reality, building a metaphor of identity as a construct where various references, meanings and contexts coexist; past and present. These images –of projected images- are a photographic creative process where there is a direct intervention of the body, making the body a place for re-writing. Therefore we borrow from Martín Barbero (1997, 1998) the term “palimpsest of identity” to describe the images of projected images. These images are a way for visual re-interpretation of references and aesthetic approaches that affect our identity (when we dialogue with visual quotations) and rewriting our own identity (when we dialogue with our own images and images of our past).

Finally, the fourth experiment performed in the classroom is a photographic game of **masks**. We implemented the visual ideas and artistic strategies quoted from two very interesting projects: *Modelle*, by Christiane Feser (2008) and *ID1 and ID2* by Bruno Metra and Laurence Jeanson (2013). In this experience students come into contact with otherness, with the images of the other, through an exercise of appropriation and collage in which the body and the face play an important role. It is not a simple observation of the

de esta experiencia introducen a los estudiantes a nuevos terrenos estéticos donde se desvía la atención desde las cuestiones formales hacia las cuestiones conceptuales. Ambos proyectos (Sawada, 2004; y Clang, 2009) nos proponen el uso de la fotografía tipo documento de identidad, un estilo de retrato fotográfico con un pobre valor estético, como punto de partida para modos de experimentación visual más contemporáneos, como la recontextualización, la performance y el collage fotográfico, mediante los cuales los estudiantes llevan a cabo indagaciones visuales en su construcción visual del yo.

La tercera experiencia se presenta como una serie imágenes fotográficas creadas por medio de **proyecciones** de fotografías sobre los rostros y los cuerpos de los estudiantes, a partir del referente de John Clang (2011). En esta experiencia utilizamos un proyector para crear imágenes fotográficas donde coexisten dos o más planos de realidad, construyendo así una metáfora de la identidad como una construcción donde cohabitan una variedad referentes, significados y contextos; el pasado y el presente. Estas imágenes –de imágenes proyectadas- constituyen una práctica de creación de imágenes fotográficas donde se produce una intervención directa del propio cuerpo, haciendo de este un lugar para la escritura. Por ello tomamos prestado de Martín Barbero (1997, 1998) el término “palimpsesto de identidad” para definir las imágenes de imágenes proyectadas: constituyen un modo de re-interpretar visualmente referentes visuales y propuestas estéticas que afectan a nuestra identidad (cuando dialogamos con citas visuales) y de re-escribir nuestra propia identidad (cuando dialogamos con nuestras propias imágenes y con las imágenes de nuestro pasado).

Por último, la cuarta experiencia realizada en el aula consiste en un juego fotográfico de **máscaras**. En ella se implementan en el aula las ideas visuales y las estrategias artísticas que surgen de dos proyectos sumamente interesantes: *Modelle* de Christiane Feser (2008) y los proyectos hermanos *ID1* e *ID2* de Bruno Metra y Laurence Jeanson (2013). En esta experiencia los estudiantes entran en contacto con la otredad, con las imágenes de los otros, mediante un ejercicio de apropiación y de collage en el que el propio cuerpo y el propio rostro juegan un papel fundamental. No se trata de una simple observación del otro, se trata más bien de un contacto con la imagen de los demás en el que hay una destrucción y una reconstrucción de rostros, una reflexión a través de las artes visuales acerca de los límites, las fisuras y los cortes

(materializados mediante los bordes rasgados y la cinta adhesiva) entre la individualidad y la otredad.

La **tercera parte, identidades visuales colectivas de los estudiantes universitarios**, es una investigación educativa basada en las artes visuales (en la fotografía). Se trata de una indagación conducida por el autor por medio de la fotografía que reflexiona visualmente acerca de los procesos de construcción de la identidad en el contexto universitario. Esta parte está dividida en dos subcapítulos.

El **subcapítulo 4a** se presenta como un breve marco teórico en el cual, partiendo de las ideas planteadas en el subcapítulo 3a, definimos los dos conceptos más importantes que articulan este trabajo de investigación: el concepto de contexto educativo y el concepto de identidad de los estudiantes, así como la relación entre ambos. Indiscutiblemente para nuestro trabajo ambos conceptos tienen una dimensión visual que es la que centra el interés de nuestra investigación. Por tanto recurrimos a referencias que nos aporten aproximaciones verbales y, especialmente, a aquellas referencias visuales fundamentales para el estudio fotográfico de los dos conceptos. Tal y como hemos justificado anteriormente, consideramos conveniente incluir un apartado de aportaciones metodológicas en este marco teórico. En este caso hemos desarrollado las posibilidades de la serie fotográfica, tanto de manera aislada como formando parte de otras estructuras discursivas mayores. La serie es el instrumento principal de los proyectos que se presentan en el subcapítulo 4b, donde cumple funciones más complejas que la mera descripción. El subcapítulo se cierra con el análisis de las obras que inspiran los proyectos de investigación, siguiendo el mismo esquema que hemos utilizado en apartados anteriores.

El **subcapítulo 4b** reúne dos proyectos de investigación llevados a cabo por el fotógrafo-investigador y constituyen el núcleo esencial del proceso de investigación basada en las artes. Se compone de dos proyectos referenciados que abordan cuestiones de la identidad complementarias.

En **etiquetas**, el primer proyecto de creación-investigación es una propuesta personal llevada a cabo a partir de las ideas de Rumié y Graham (2009). En esta propuesta exploramos simultáneamente tanto los límites de los modos textuales de descripción y clasificación de las identidades de los estudiantes como también evidenciamos las posibilidades limitadas de los lenguajes visuales para abordar algunos

other; is more of a contact with the image of others in which there is destruction and reconstruction of faces, a reflection through the visual arts on the limits, fissures and cuts (materialized by the torn edges and tape) between individuality and otherness.

The **third part, visual collective identities of the university students**, is a visual arts based educational research (photography based). This is an investigation conducted by the author through photography that visually reflects on the processes of identity construction in the university context. This part is divided into two subsections.

The **subchapter 4a** presents a brief theoretical framework in which, after the ideas raised in the subsection 3a, we define the two most important concepts that enunciate this research: the concept of educational context and the concept of identity of students and the relationship between them. Unquestionably our work requires both concepts, which have a visual dimension that is the focus of our research interest. Therefore we use verbal references that we provide approaches and especially those fundamental visual references for the photographic study of the two concepts. As we have previously justified, it is convenient to include a section on methodological contributions in this framework. In this case we have developed the possibilities of the photographic series, either in isolation or as part of other larger discursive structures. The photographic series is the main instrument of the projects in subchapter 4b, where series is achieving functions more complex than description. The sub-chapter concludes with an analysis of the artworks that inspire the research projects, using the same pattern that we have used in previous sections.

Subchapter 4b brings together two research projects performed by the photographer-researcher and constitute the core of the arts-based research process. It consists of two projects that address complementary issues of identity.

In **labels**, the first creation-research project is a personal proposal developed after the ideas of Rumié and Graham (2009). This proposal simultaneously

explore both the limits of textual modes of description and classification of the identities of the students as well as we acknowledge the limited possibilities of visual languages to address certain identity traits. It is also a call-into-question, from the visual arts, of some of the quantitative methods used in education for the classification and identification of college students involved. Through our photographic proposal we discussed the verbal labels that simplify some identity features becoming prejudices and determining categories.

Finally our empirical part ends with the project **faculties**, a creation-research project where the author of the research has visually materialized and expanded his ideas on the student identity to the distinct faculties. This is a project with a comparative nature where we inquire about the complex process of social / professional identity construction by the students during the university period. Through a narrative structure systematically repeated for each faculty (which enables the comparison between different contexts) and a double process of decontextualization and recontextualization through photography (which invites to a critical reading of the photographic discourse) we explore the relationships between individual-group-context that determine the identity construction process of the students.

In the fourth part of the research report we present the conclusions and references. Even though we have presented along the empirical experiences of the *artistic* projects and along the research projects a series of specific conclusions for each singular proposal, in the **sixth chapter** we advance the most important conclusions that attempt to answer the questions formulated at the beginning of the research. As is the case with the objectives, we find it appropriate to group the findings into two categories: first, those that respond to issues related to identity and identity construction processes from the field of the visual; and secondly, those that respond to the methodological contributions that have been developed according to the needs of the research process itself. The **seventh chapter** closes the research report with the references used.

aspectos identitarios. Se trata además de un cuestionamiento, desde las artes visuales, de algunos de los métodos cuantitativos que se emplean en el entorno educativo para la clasificación e identificación de los estudiantes universitarios. Mediante nuestra propuesta fotográfica discutimos las etiquetas verbales que simplifican algunos atributos identitarios y que corren el riesgo de convertirse en prejuicios y categorizaciones determinantes.

Finalmente nuestra contribución a la investigación educativa basada en las artes visuales se cierra con el proyecto **facultades**, un proyecto de creación-investigación fotográfica donde el autor de la investigación materializa visualmente y extrapola sus ideas acerca de la identidad de los estudiantes a distintas facultades universitarias. Se trata de un proyecto con un carácter descriptivo-comparativo-interpretativo donde indagamos acerca del complejo proceso de construcción de la identidad socio-profesional de los estudiantes durante la etapa universitaria. Por medio de una estructura narrativa repetida sistemáticamente para cada facultad (que permite la comparación entre contextos distintos) y de un doble proceso de descontextualización y recontextualización a través de la fotografía (que invita a una lectura crítica del discurso fotográfico) exploramos las relaciones individuo-grupo-contexto que determinan el proceso de construcción identitario de los estudiantes.

En la **cuarta parte** del informe de investigación se presentan las **conclusiones y referencias** de la investigación. Si bien a lo largo de las experiencias educativas de los proyectos *artísticos* y en los proyectos de investigación se han presentado una serie de conclusiones particulares para cada propuesta concreta, en el **capítulo sexto** presentamos de modo sintético las conclusiones más importantes que tratan de responder a las preguntas planteadas al inicio de la investigación. Al igual que ocurre con los objetivos, hemos creído conveniente agrupar las conclusiones en dos categorías: por un lado, aquellas que responden a cuestiones relacionadas con la identidad visual y los procesos de construcción de identidad desde el terreno de lo visual; y por otro, aquellas que responden a las aportaciones metodológicas que han sido desarrolladas por las necesidades del propio proceso de investigación. El **capítulo séptimo** cierra el informe de investigación con las referencias empleadas.



IDENTIDAD VISUAL

narrativa visual

rol

reconocimiento

individuo

SERIE FOTOGRAFICA

grupo

CONTEXTO EDUCATIVO

imaginario

rostro

privado

apariencia

público

control

realidad de la imagen

Desde su planteamiento inicial esta investigación pretende hacer de las estrategias propias de las artes visuales –y del lenguaje fotográfico– el vehículo principal de este proyecto de tesis, es decir, el modo en que se elaboran y transmiten nuestras preconcepciones, ideas, argumentos y conclusiones acerca de la identidad visual y la construcción de identidades visuales por parte de los estudiantes en el contexto universitario. No se trata de un empecinamiento (o sí, de algún modo) en el uso de la fotografía por parte del investigador-fotógrafo. Se trata de una necesidad de viajar a una dimensión no explorada en el mundo académico. La cuestión identitaria es un tema recurrente en numerosas investigaciones educativas y nuestra aportación no tiene por objeto corroborar, desmentir o completar lo que ya se ha dicho en ese ámbito. El hecho de adjetivar desde el inicio los términos y conceptos clave de nuestra investigación con el atributo “visual” no es gratuito, sino la gran apuesta de este trabajo, y determina el carácter del mismo desde la formulación de sus objetivos.

La fotografía es un medio válido que puede proporcionar la documentación, el análisis, la comparación, la interpretación y las experiencias concretas que propician un diálogo múltiple y profuso acerca de las ideas sobre la identidad visual en relación con nuestra cultura visual y nuestra experiencia estética, transitando por un terreno donde otros lenguajes no podrían llegar. Dentro de esta práctica los y las artistas de la fotografía son quienes han llevado los conceptos y los procesos hasta sus límites, especialmente aquellos que practican el retrato fotográfico al que, como afirma Badger (2009:169), “se le confía nada menos que la identidad del modelo”.

En primer lugar nos planteamos una serie de **objetivos de carácter general** que facilitarán una primera aproximación al tema de estudio:

- Explorar aquellos trabajos académicos acerca de la identidad que hayan contemplado de algún modo la importancia de la dimensión visual de la identidad y sus procesos de construcción.
- Realizar un recorrido por los modos en los que se ha conceptualizado la identidad en distintos momentos históricos y desde diferentes disciplinas académicas.
- Examinar la evolución del retrato fotográfico atendiendo al contenido conceptual y a las cualidades estéticas.
- Establecer conexiones entre la fotografía de retrato y las distintas ideas acerca de la identidad en el contexto de la sociedad actual y en el contexto educativo actual.
- Proponer un método basado en la práctica fotográfica para conducir proyectos educativos y proyectos de investigación educativa que descubran aspectos visuales de la identidad del alumnado (universitario).
- Articular estos proyectos aunando las perspectivas docente, investigadora y artística para elaborar resultados y conclusiones que resulten ser aportaciones a las tres áreas fundamentales de la educación artística.

- Considerar especialmente la integración de la práctica investigadora y la práctica artística de modo que las teorías, ideas y argumentos se presente mediante narrativas fotográficas.

A lo largo del proceso de investigación, guiado por los objetivos de carácter general que acabamos de describir han ido surgiendo otras metas concretas. Por un lado se nos han planteado retos que tienen que ver con el papel activo y protagonista que tienen los y las estudiantes en este trabajo de investigación educativa. Cada participante ha aportado a este trabajo desde su subjetividad. Estas experiencias han abierto nuevos caminos para indagar en la dimensión visual de la identidad de los estudiantes. Por otro lado, hemos tenido que resolver la problemática de trabajar con un lenguaje visual (y la falta de trabajos académicos que hayan apostado por ello). Por lo tanto hemos tenido que estructurar el uso de narrativas, estructuras e instrumentos de investigación basados en la fotografía. A continuación presentamos los **objetivos de carácter específico**:

3.1 con relación a la identidad y su construcción visual en el ámbito educativo

- Establecer una conexión entre la práctica del retrato fotográfico y el modo visual de presentar(nos) y de construir nuestra identidad, atendiendo especialmente al carácter determinante de las cualidades estéticas.
- Entender que la educación, particularmente la educación artística, tiene la responsabilidad de alfabetizar visualmente al alumnado, tanto desde el análisis crítico como desde la creación artística.
- Conducir experiencias didácticas que hagan conscientes y materialicen las imágenes (preconcebidas, mediadas o imaginarias) en obras artísticas que desarrollen la capacidad creativa y la implicación del propio cuerpo.
- Promover el aprendizaje transformativo mediante procesos artísticos que sirva para desarrollar una mayor autonomía del alumnado a la hora de comprender y transformar visualmente la multiplicidad de su identidad.

3.2 con relación al desarrollo de la investigación educativa basada en las artes visuales

- Utilizar el retrato fotográfico como referente teórico-metodológico para el estudio, en nuestro caso, de la identidad y los procesos de construcción de la identidad en el alumnado universitario.
- Aplicar las propuestas teóricas y metodológicas de diferentes artistas visuales de la fotografía a la indagación sistemática sobre distintos problemas acerca de la representación fotográfica de los individuos.
- Extraer a partir de las creaciones artísticas propuestas instrumentos metodológicos útiles en el ámbito de la investigación educativa sobre la identidad y extrapolables a otros temas de estudio.
- Proponer narrativas visuales propias de los proyectos fotográficos como estructuras argumentales y discursivas necesarias en la investigación educativa.
- Conducir un proceso de investigación educativa que se presente como un discurso fotográfico, propio de una obra artística, que invite a reflexiones que movilicen aspectos sociales, culturales y estéticos.

En la sociedad actual, donde la difusión de imágenes casi ha alcanzado la omnipresencia, vivimos numerosas experiencias y aprehendemos una infinidad de aspectos de nuestro mundo a través de imágenes visuales. Los medios de comunicación e información, la producción artística, la televisión, el cine y muy especialmente en este último tiempo internet y las redes sociales han hecho posible que la difusión de imágenes visuales supere a los mensajes verbales. **En este contexto sociocultural mediatizado por imágenes la búsqueda por parte del individuo de su sentido en el mundo está condicionada por las imágenes visuales.**

La práctica de la fotografía (digital) constituye una de las formas de producción visual preferidas en la sociedad actual. Dicha producción fotográfica tiene lugar en ámbitos de la sociedad tan dispares como los medios de información y comunicación, centros de documentación, registros oficiales y no oficiales, arte, turismo, ocio, redes sociales en internet, etc. **En esta sociedad, mediatizada por imágenes, la práctica fotográfica influye sobre la educación visual, la ética, la estética y la cultura visual de los individuos.**

Una de las prácticas fotográficas que se producen con mayor frecuencia y de modo más espontáneo es el retrato fotográfico. El retrato fotográfico es entendido básicamente como una representación que gira entorno a la descripción de las cualidades físicas y/o morales de las personas retratadas. Sin embargo, estas representaciones fotográficas, más allá de la semejanza intrínseca al medio fotográfico, pueden y deben ser entendidas de un modo más complejo en función del ámbito de la sociedad donde se produce su creación y su recepción. **En muchos casos los retratos fotográficos, más allá de describirnos, ocupan el lugar de nuestra identidad, nos representan, nos presentan en un contexto determinado e incluso tienen mayor alcance que la propia realidad.**

La construcción de identidades, tiene lugar en múltiples contextos distintos, siendo uno de ellos el mencionado contexto hipervisual. **Por tanto, en el amplio abanico de procesos de construcción de identidad**

Nowadays in society, the dissemination of images has almost reached the omnipresence, we live many experiences and apprehend countless aspects of our world through visual images. Mass media and information, artistic production, television, film and especially in recent times the Internet and social networks have made the dissemination of visual images exceed verbal messages. **In this social-cultural context mediated by images the quest by the individual to find his sense of being in the world it is conditioned by visual images.**

The practice of photography (digital) is one of the preferred forms of visual production in today's society. This photographic production takes place in areas of society as diverse as the media and communication, documentation centers, official and unofficial records, art, tourism, leisure, social networking sites, etc. **In this society, mediated by images, photographic practice influences the visual education, ethics, aesthetics and visual culture of individuals.**

One of the most frequent and spontaneous practices among photography is photographic portraiture. The photographic portraiture is primarily understood as a representation around the description of the physical and / or moral qualities of the people portrayed. However, these photographic representations, beyond the intrinsic resemblance to the photographic medium, can and should be understood in a more complex way depending on the sphere of society where its creation and its reception occurs. **In many cases photographic portraits, beyond describing us, take the place of our identity, represent us, introduce us in a given context and even their effect is broader than reality itself.**

The construction of identities, occurs in multiple different contexts, one being said hipervisual context. **Therefore, in the wide**

range of identity-building processes we think that there is a visual and aesthetic dimension of identity that has not been explored from educational research through strictly visual means.

Most photographic portraits serve the function of making us recognizable, that is, to present ourselves to society -and to ourselves. In the artistic world photographic portrait creation is a recurrent topic with an inquiring function. When it comes to artistic practices, photographic portraiture fulfills the function of imagining who am I, or who could I become and its character is no longer particular but universal. Creating photographic portraits, if we understand the creative process beyond the simple automatic gesture, is particularly interesting from an educational point of view. **This process of artistic creation is a complex cultural process in which the actors are related to each other and their environment, become aware of their look and materialize the appearance of their bodies. The creative production of photographic portraits reveals – symbolic, aesthetic and cultural- visual clues in relation to the construction of the visual dimension of identity and can be a transformative phenomenon of the educational, social and cultural context.**

The implementation of educational practices based on the production of photographic portraits is a teaching and learning method very appropriate, as experience that mobilizes symbolic and cultural resources -both personal and socially shared. In addition it is a creative process which dialogues with the visual culture and provides an aesthetic education that discloses the process of creation, distribution and consumption of images. **If the production of artistic portraits is systematically inspired by these issues, the fundamental references to be used in order to understand in depth the creation of photographic portraits as an educational strategy must be the artworks by photographers and by artists. These references are themselves visual studies based on the practice of portrait photography that have inquired about the concept of identity, power relations,**

podemos pensar que hay una dimensión visual y estética de la identidad que no ha sido explorada desde la investigación educativa en términos estrictamente visuales.

La mayoría de los retratos fotográficos cumplen la función de hacernos reconocibles, es decir, de presentarnos ante la sociedad –y ante nosotros mismos. En el mundo artístico la creación de retratos fotográficos es un tema recurrente que tiene una función indagadora. Cuando se trata de prácticas artísticas, los retratos fotográficos cumplen la función de imaginar quién soy o quién podría llegar a ser y su carácter deja de ser particular para abordar cuestiones que son universales. La creación de retratos fotográficos, si entendemos el proceso creativo más allá de la simple génesis automática, resulta especialmente interesante desde el punto de vista educativo. **Dicho proceso de creación artística es un complejo proceso cultural en el que las partes implicadas se relacionan entre sí y con su entorno, hacen conscientes sus miradas y materializan la apariencia de sus cuerpos. La producción de retratos fotográficos de un modo creativo nos desvela claves visuales –simbólicas, estéticas y culturales– ligadas a la construcción de la dimensión visual de la identidad y puede suponer un fenómeno transformador del propio contexto educativo, social y cultural.**

La implementación de prácticas educativas basadas en la producción de retratos fotográficos es un método de enseñanza-aprendizaje muy apropiado como experiencia que moviliza los recursos simbólicos y culturales –tanto los más personales como los socialmente compartidos. Además se trata de un proceso creativo que dialoga con la cultura visual y proporciona una educación estética que permite familiarizarse con los procesos de creación, distribución y consumo de imágenes. **Si la producción de retratos artísticos se inspira en estas cuestiones de modo sistemático, las referencias fundamentales que han de utilizarse para comprender en profundidad la creación de retratos fotográficos como estrategia educativa son las obras y proyectos de artistas fotógrafos. Estas referencias son en sí mismas estudios visuales basados en la práctica del retrato fotográfico que han indagado acerca del concepto de la identidad, de las relaciones de poder, de la función social del retrato o de la construcción de la memoria y del imaginario.**

La creación de retratos fotográficos a partir de obras de referencia es un proceso educativo –y de investigación educativa– que abre la puerta para indagar en la dimensión visual de la identidad de los estudiantes. Es a través de la creación de imágenes de retrato como construimos, cuestionamos, reflexionamos y proponemos visualmente ideas acerca de la identidad visual. **El retrato, entendido como estrategia educativa, proporciona un contexto particular –contexto fotográfico– apropiado para el encuentro del alumnado y la construcción visual de sus identidades. El acto de retratar evidencia los valores estéticos de los estudiantes, permite la visualización del cuerpo –sus poses y sus actitudes– como reflejo de pertenencia a un grupo social y pone de manifiesto el valor de la indumentaria como un sistema lingüístico de transmisión de significados y valores culturales.**

Los conceptos y las teorías estéticas que articulan una experiencia de creación basada en el retrato fotográfico surgen principalmente del estudio de los referentes artísticos y de la comprensión visual de sus discursos fotográficos. Las ideas acerca de la identidad visual –tanto las propuestas en los proyectos artísticos como las que surgen de la creación de retratos fotográficos por parte de los estudiantes– se nos presentan de un modo visual y por tanto su contenido estético resulta fundamental. Las cualidades estéticas del lenguaje fotográfico y las narrativas visuales son el medio más apropiado para articular las ideas acerca de la identidad visual y hacerlo de un modo holístico, metafórico y mediatizado por la información sensible y cultural. **Por tanto la metodología de investigación educativa basada en las artes visuales –basada en la fotografía– es la más pertinente para indagar acerca de la construcción de la dimensión visual de la identidad, ya que permite plantear cuestiones, describir, analizar, interpretar, argumentar y concluir de un modo eminentemente visual.**

La investigación educativa basada en la fotografía es una metodología en la que el lenguaje fotográfico articula la argumentación a lo largo del proceso de investigación. Al igual que ocurre con los conceptos y las teorías estéticas, la construcción de discursos fotográficos debe tomar como referente las narrativas fotográficas empleadas en el ámbito artístico. En el caso de la fotografía contemporánea –y del

the social function of the portrait or the construction of memory and imagination.

Creating photographic portraits from reference artworks is an educational process –and educational research process– that opens the door to investigate the visual dimension of the identity of the students. It is through the creation of portrait images how we visually constructed, question, reflect and suggest ideas about the visual identity. **Portraiture, understood as an educational strategy, provides a particularly appropriate context - photographic context - for the encountering of students and the visual construction of their identities. The act of portraying evidences aesthetic values of students, allows the visualization of body -poses and attitudes- as a reflection of social membership, and highlights the value of clothing as a linguistic system for the transmission of meanings and cultural values.**

Aesthetic concepts and theories that articulate a creative experience based on photographic portraiture arise mainly from the study of artistic references and visual understanding of their photographic discourses. The ideas about the visual identity –both those arising from artistic projects and those arising the creation of photographic portraits by students– are shown in a visual way and therefore its aesthetic content is essential. The aesthetic qualities of photographic language and visual narratives are the most appropriate means to articulate ideas about the visual identity and to do so in a way that is holistic, metaphorical and mediated by the sensitive and cultural information. **Therefore, visual arts based educational research (photography based) is the most appropriate method to inquire about the construction of the visual dimension of identity, since it serves for raising questions, describing, analyzing, interpreting, arguing and making conclusions in a visual way.**

Photography based educational research is a methodology in which the photographic language articulates the reasoning along the research process. As is the case with the concepts and aesthetic

theories, the construction of photographic discourse should take as a reference those photographic narratives employed in the arts. In the case of contemporary photography -and contemporary photographic portraiture- artworks are no longer isolated photographs and are presented more and more as narrative structures organized with photographic series, photo-installations, web animations or (auto) digital editions. In many cases an art project develops its own narrative structure to resolve the issues on which it inquires. The potentialities of photographic language are more abundant and profuse than ever before and we can find a lot of discursive forms and narrative structures. Therefore we can define new photographic research instruments from artistic references.

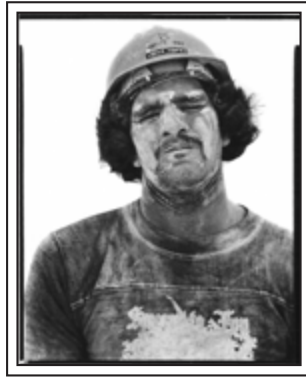
Research requires to be explicit, systematic in the methods and narrative structures that conduct the documentation, analysis, comparison and interpretation in a research project. How far can we systematize artistic research methodologies? We cannot determine in advance the narrative structures that best adapt. Art-making is characterized by having the flexibility to find new ways to raise, lead and report a research process according to the subject in study. A premise that must be considered in the artistic research methodologies, and also one of the necessary contributions from the arts to the research, is to provide the research process with the flexibility to solve visual problems through the most appropriate visual forms; and even to discover new narrative forms that settle connections that otherwise would not occur.

retrato fotográfico contemporáneo— las obras artísticas han dejado de ser fotografías aisladas y se presentan cada vez más como estructuras narrativas que emplean series fotográficas, fotoinstalaciones, animaciones web o (auto)ediciones digitales. **En muchos casos un proyecto artístico desarrolla su propia estructura narrativa para resolver las cuestiones sobre las que indaga. Las posibilidades del lenguaje fotográfico son más abundantes y profusas que nunca y podemos encontrar a una infinidad de formas discursivas y estructuras narrativas. Por tanto podemos definir nuevos instrumentos de investigación fotográfica a partir de referentes artísticos.**

La investigación requiere ser explícitos y sistemáticos en los métodos y estructuras narrativas que realizan las tareas de documentación, análisis, comparación e interpretación en un proyecto de investigación ¿Hasta dónde podemos sistematizar las metodologías artísticas de investigación? No podemos determinar a priori las estructuras narrativas que mejor se adecúan, ya que la creación artística se caracterizan por tener la flexibilidad de encontrar nuevas formas de plantear, conducir y presentar un proceso de investigación adaptado al tema estudiado. **Una premisa que hay que contemplar en las metodologías artísticas de investigación, y a su vez una de las aportaciones necesarias del mundo de las artes al mundo de la investigación, es dotar al proceso de investigación de esa flexibilidad necesaria para resolver los problemas visuales mediante las formas visuales más apropiadas e, incluso, descubrir nuevas formas narrativas que establezcan conexiones que de otro modo no tendrían lugar.**

2 | Metodología

methodology



Fotoensayo explicativo. Molinet, X. (2010). *Investigar a partir de la obra de Richard Avedon*. Compuesto por una fotografía digital del autor, una fotografía digital de la alumna María Gamarra (2009, 'Juan Montalbán, IES Severo Ochoa, Granada'), una cita visual de Avedon (1979) y una cita visual Wilson (2003:41).

Explanatory photoessay. Molinet, X. (2010). *Researching after Richard Avedon's work*. Organized with one digital photograph by author, one digital photograph by student María Gamarra (2009, 'Juan Montalbán, IES Severo Ochoa, Granada'), one visual quotation by Avedon (1979) and one visual quotation by Wilson (2003:41).

“ Il arrive que la réalité soit trop complexe pour la transmission orale. ”

Alphaville: Une étrange aventure de Lemmy Caution,
Jean-Luc Godard

Algunas veces, la realidad es demasiado compleja para su transmisión oral (Traducción del autor).

1.1 la investigación basada en las artes en contexto de la investigación cualitativa

Desde finales de la década de 1960 se abre camino en la Investigación Educativa una nueva forma de investigar que tiene por objetivo principal la comprensión en profundidad de los complejos procesos educativos. Esta nueva forma de hacer investigación que se denominó enfoque cualitativo ha terminado abriendo nuevos caminos a la investigación educativa. Hasta el momento, la tradición en investigación educativa había sido (y podría decirse que mayoritariamente sigue siendo) el enfoque cuantitativo, con unos antecedentes que están enraizados en la psicología y en el paradigma positivista y que se caracteriza por su forma de producir conocimiento basada en las generalizaciones a partir de muestras. Lo que trae de nuevo al ámbito de la educación la investigación cualitativa es la forma de hacer –y de pensar– de las ciencias sociales y humanas. El aporte más importante es que la investigación cualitativa desvía la atención del qué ocurre a nivel macroscópico en educación hacia el cómo ocurren los procesos educativos a nivel interno. La revolución cualitativa en investigación educativa hace de los seres humanos y sus relaciones en sus contextos educativos particulares su objeto de estudio.

Sin entrar en polémicas absurdas ni en enfrentamientos baldíos lo que nos interesa aquí es destacar que el nuevo enfoque metodológico cualitativo ha propuesto, a lo largo de los últimos 40 años, nuevas formas de proceder en investigación educativa. Especialmente ha planteado nuevas cuestiones educativas y con ello ha abierto caminos innovadores a la investigación educativa, sin cerrar los anteriores. El uso de nuevos lenguajes en investigación distintos al lenguaje proposicional y a las afirmaciones del lenguaje estadístico y de sus gráficos han hecho posible hacerse nuevas preguntas –o formular las mismas desde una nueva perspectiva– sobre la educación. Y lo que es más importante, estas han sido respondidas a partir de la descripción detallada de casos aislados, que aunque no generalizables, han permitido seguir indagando en la inmensa pluralidad de la educación y sus procesos y, de este modo, han permitido ampliar el conocimiento educativo. Es innegable que la forma de proceder de los métodos cualitativos, de carácter autorreflexivo, subjetivo, contextualizado y complejo, ha hecho posible comprender con mayor profundidad un amplio abanico de cuestiones educativas.

Transcurridas unas décadas parece lógico pensar que el mundo de la investigación educativa pueda desarrollar nuevos avances en consonancia. De los numerosos pasos en esta dirección destacamos el hito de la conferencia de Elliot Eisner en el Congreso de la AERA (American Educational Research Association) en 1993, donde germina la idea de investigar haciendo uso de los métodos propios de las artes. Veinte años más tarde esta idea sigue creciendo y siendo el centro de atención del nuevo debate metodológico de la investigación en educación.

1.2 orígenes de la ABER, Elliot W. Eisner

Una vez que se ha llegado a ver claro que la investigación cualitativa es algo más que una especie de ciencia social aplicada a la educación, se ha abierto la puerta a cuestiones sobre lo que constituye formas legítimas de indagación en educación y sobre las formas de indagación que deben ser consideradas como investigación.

Elliot W. Eisner (1997:5)

El nacimiento de un nuevo enfoque siempre augura la apertura de una nueva puerta que sin duda nos puede ofrecer una infinidad de originales aproximaciones a la educación y nuevas formas de indagación, en definitiva, de un mayor conocimiento educativo. Los métodos artísticos, al igual que ocurrió hace más de 40 años con los métodos cualitativos, no nacen en contraposición a los enfoques anteriores, sino más bien vienen a complementar y ampliar nuestros modos de conocimiento. El nuevo enfoque promueve el uso de lenguajes artísticos (novela, poesía, teatro, cine, fotografía, diseño, música, danza, performance, etc.) que ofrecen nuevos modos de argumentación en investigación, donde lo más característicos es la presencia y la acentuación de sus cualidades estéticas (Barone y Eisner, 1997).

(...) abrir nuevas vías de pensamiento sobre cómo llegamos a saber y exploramos las formas, a través de las cuales lo que sabemos se hace público. Tales formas, como la literatura, el cine, la poesía y el vídeo se han utilizado durante años en nuestra cultura para ayudar a que las personas vean y comprendan cuestiones y acontecimientos importantes. En raras ocasiones se han utilizado en la realización de una investigación educativa. Estudiamos la enseñanza con herramientas estadísticas muy poderosas, pero rara vez la estudiamos también como un arte práctico. Mi propósito es plantear otros modos de ver cómo puede realizarse la indagación en cuestiones educativas (Eisner, 1998:283).

Las metodologías artísticas de investigación no tienen el objetivo de alcanzar hallazgos veraces y fiables que permitan inferir, anticipar o controlar los resultados de políticas y prácticas educativas, tal y como ha venido siendo la tradición de la investigación cuantitativa en educación. Los enfoques artísticos surgen de la necesidad de acercarse en profundidad a las particularidades y los matices de cada caso. Y ello a través de un acercamiento cercano a experiencias educativas concretas que solo los lenguajes artísticos son capaces de evidenciar, mediante la persuasión, mediante la re-presentación de la novedad, de lo imaginado y de lo narrativo, al igual que lo hacen las artes: convirtiendo estas ideas en inteligencia sensorial.

Las artes (literatura, música, artes visuales o escénicas) se convierten en una nueva referencia para el desarrollo de la actividad investigadora porque: (a) las artes suponen una metodología de trabajo sistemática donde hay un proceso de búsqueda que culmina con la obra artística; (b) los lenguajes artísticos generan formas expresivas que hacen posible iluminar aspectos concretos de la realidad que de otro modo pasarían desapercibidos; y (c) las artes son formas de conocimiento capaces de atender a múltiples dimensiones de un problema de investigación de un modo holístico y polisémico (Barone y Eisner, 1997; Cahnmann-Taylor y Siegesmund, 2008).

La propuesta de emplear metodologías basadas en las artes de Barone y Eisner (1997) abre nuevas posibilidades y nuevos temas para la investigación educativa. Pero sobre todo revoluciona, no solo el proceso de investigación, sino las formas que pueden adoptar los informes de investigación.

1.3 características de los datos y argumentos en la investigación educativa basada en las artes

En esta parte del trabajo, recorreremos algunas ideas de Elliot W. Eisner, traduciéndolas a un modelo visual basado en la fotografía. En su libro 'El ojo ilustrado', Eisner (1998) enumera seis rasgos del estudio artístico. A continuación se presentan algunos de estos rasgos que entendemos fundamentales para comprobar qué pueden aportar las artes a los métodos de investigación en educación, cuál es el papel del investigador y cómo deben enfrentarse los lectores a una investigación educativa basada en las artes:

(a) *los estudios basados en las artes están centrados en lo concreto.* Los estudios artísticos dirigen su enfoque hacia cualquier cosa concreta (actores, lugares de interacción, estética del lugar, códigos simbólicos, etc.) que tenga importancia para la educación. Gran parte de nuestra educación tiene lugar en contextos más o menos formales, abiertos o cerrados, reducidos o extendidos, públicos o privados. Pero también muchos de estos contextos pertenecen al imaginario y al mundo de lo visual. La dimensión imaginaria y la dimensión visual de la realidad están muy presentes en las experiencias de esta investigación a través de la creación fotográfica.

(b) *el yo como instrumento.* El investigador es una variable más en el proceso de investigación y por lo tanto su presencia en el informe final debe ser manifiesta. Además de controlar el enfoque del proceso investigativo decidiendo el tema o los temas de interés para el estudio, es el que da sentido y continuidad al proceso creativo y media en el mismo mediante sus rasgos sensibles y perceptivos. El esquema perceptivo, al igual que la sensibilidad estética es necesaria porque "nos advierten de las cualidades matizadas y el esquema se relaciona con un dominio y con la significatividad de lo que se busca y se ve" (Eisner, 1998:51).

(c) *carácter interpretativo.* Los estudios artísticos poseen como rasgo importante su carácter interpretativo. La interpretación construye significaciones a partir de explicaciones relacionadas con teorías existentes y/o comparaciones entre casos y experiencias. En el caso de las interpretaciones artísticas que surgen en un complejo entorno cultural, las estrategias interpretativas se refieren tanto al contenido temático como a la forma de presentación. En la presente investigación se emplean estructuras artístico-narrativas que sugieren interpretaciones a partir de la organización visual, la comparación visual, la metáfora visual, etc.

(d) *lenguaje expresivo.* Las posibilidades expresivas del lenguaje no son aminoradas en un estudio artístico. Se defiende por el contrario aprovechar las cualidades expresivas de los lenguajes para que los lectores empaten con las experiencias, de modo que los informes de investigación de los estudios artísticos deben emplear las cualidades expresivas de los lenguajes artísticos. La disertación sobre el tema de investigación se

establece a través de un discurso donde la expresividad propia de las artes hace posible nuevas formas de reflexión, conceptualización y conclusión acerca del tema de investigación.

(e) *atención a lo concreto*. Las generalizaciones, características en otro tipo de metodologías de investigación, transforman cualidades particulares de la experiencia en datos numéricos. Por supuesto en esta transformación “el sabor de la situación concreta se pierde” (Eisner, 1998:56). Entendemos que la “generalidad es un instrumento de poder y debe ser tratado como tal, y no tanto como un criterio de conocimiento” (Varto, 2012:39). Por su parte las investigaciones artísticas presentan rasgos estéticos que nos acercan a matices que de otro modo no podríamos recoger. Las teorías estéticas ofrecen nuevos modos de llegar a conclusiones alternativos a la generalización (Cahnmann-Taylor y Siegesmund, 2008). Estos modos que surgen a partir de lo particular para provocar a la audiencia nuevas y mejores preguntas que en definitiva ofrecen como resultado un avance en el conocimiento.

(f) *criterios para juzgar los éxitos*. Las artes contemporáneas han adquirido tal grado de desarrollo en práctica que algunos críticos que se aventuraron a hablar de una gramática de las artes han fracasado en su síntesis. La infinidad de estrategias empleadas en el mundo de las artes abre a su vez camino a nuevas formas de expresarse, expandiendo los límites de los lenguajes artísticos y borrando las barreras entre las disciplinas. No obstante el desarrollo de las artes en la época actual guarda una coherencia y un grado de reflexión mayúsculos. Cada vez más los artistas producen, más que obras individuales únicas y singulares, proyectos artísticos coherentes. La idea de que la práctica artística contemporánea es en sí misma un discurso articulado a partir de conceptos, que tiene capacidad para argumentar, desde los lenguajes artísticos claro está, hace que se sitúen muy cerca de lo que entendemos por investigación. Los criterios para juzgar una investigación basada en las artes deben tener en cuenta, sin embargo, ciertas premisas. Los lenguajes artísticos no argumentan de un modo unívoco. En un proyecto artístico pueden aparecer formas múltiples de evidencia, argumentando tanto de un modo descriptivo como un modo metafórico. Razonamientos que se apoyan en una lógica visual y a su vez nos seducen por su estética pueden cohabitar en una imagen. La calidad de las imágenes debe ser equiparable a la de los trabajos que se dan en el mundo de las artes hoy en día.

Arts-based research may, in principle, also take the form of nonlinguistic arts, including the plastic and performing arts.

[La investigación basada en las artes podría, en principio, tomar forma a través de artes no lingüísticas, incluyendo las artes plásticas y performativas].

Barone y Eisner (1997:71)

2.1 precedentes: la investigación basada en imágenes

En este apartado vamos a realizar un recorrido por aquellos trabajos de *investigación basada en imágenes* que han resultado especialmente relevantes a la hora de glorificar el estatus de la fotografía más allá de instrumento de reproducción de la realidad. Propiamente las investigaciones basadas en imágenes difieren de las investigaciones educativas basadas en las artes visuales en la consideración, el uso y el valor estético que se le otorga a las imágenes. No obstante, numerosos proyectos artísticos, antropológicos o sociológicos han resultado determinantes para el desarrollo de la fotografía como un lenguaje artístico que puede resultar apropiado como metodología a la hora de indagar en otras áreas del conocimiento como la sociología, la antropología y, en especial, la educación.

National Child Labor Committee

Si yo pudiera contar la historia con palabras, no tendría que ir cargado con una cámara.

Lewis W. Hine

En 1904 se crea en Nueva York el Comité Nacional del Trabajo Infantil (NCLC, por sus siglas en inglés) en un gran mitin celebrado en el Carnegie Hall. En 1908 la NCLC contrató a Lewis W. Hine, un profesor y fotógrafo profesional formado en sociología. Hine abogaba por las posibilidades de la fotografía como un medio educativo. No obstante el maestro de la fotografía fue más allá al documentar el trabajo infantil en la industria norteamericana durante más de diez años. Su trabajo puede considerarse como uno de los primeros ejemplos de fotografía documental (Freedman, 1998), y supuso visualizar el trabajo infantil de niños y niñas en la industria del algodón, en industrias mineras y en otras, abriendo una ventana a los aspectos negativos y las situaciones de riesgo a las que los niños y niñas se veían expuestos (Hine, 1994). Lewis Hine se convirtió

en un investigador-fotorreportero que mediante su proyecto fotográfico consiguió influenciar a la sociedad norteamericana de manera tan determinante que originó un cambio en la legislación del trabajo infantil en Estados Unidos. Dicho de otro modo, este magnífico fotógrafo de principios del siglo XX puso de manifiesto el inmenso poder de la fotografía en la construcción del imaginario colectivo.

Gregory Bateson y Margaret Mead

[...] estábamos ensayando sistemas para trasladar aspectos de la cultura que nunca habían sido adecuadamente registrados por científicos, aunque a menudo habían sido recogidos por el artista, en alguna forma de comunicación suficientemente clara y suficientemente inequívoca que satisficiera los requisitos de la investigación científica.

Bateson y Mead (1942:XI)

Esta pareja formada por la renombrada antropóloga Margaret Mead y su marido, el también antropólogo, y fotógrafo Gregory Bateson publicó *The Balinese Character: A Photographic Analysis* [El carácter balinés: un análisis fotográfico] en el año 1942, tras tres años de estudio de las culturas de los pueblos originarios de Bali y Nueva Guinea (Jacknis, 1988). Durante su periodo de inmersión en la cultura balinesa Gregory Bateson, que no se encontraba cómodo con un enfoque esencialmente empírico, tomó alrededor de 25.000 fotografías de distintos aspectos de la cultura balinesa. Para él la observación era algo fundamental para construir una base para sus intereses más teóricos; y la fotografía era un modo de observación que partiendo de la intuición y conducía al posterior análisis (Jacknis, 1988).

El hecho de utilizar la fotografía como instrumento de registro de las nuevas culturas era algo que se venía practicando desde el siglo XIX por parte de los antropólogos europeos en las colonias. La fotografía era utilizada para el registro fiel de la figura humana, los utensilios, la vestimenta, la tipología de las viviendas, etc. La apuesta novedosa de *El carácter balines: un análisis fotográfico* es que la fotografía dejan de ser simple y exclusivamente una forma de registro de datos para convertirse, a través de distintas estructuras de organización visual, en el método de análisis de la cultura. Los propios autores aseguraban que “organizando las series de fotografías en la misma página pueden obtenerse las especiales inter-referencias que deseamos entre ellas” (Bateson y Mead, 1942).

Este trabajo de antropología visual puede considerarse como el primer estudio sistemático que pertenece al mundo académico y apuesta por el uso de estructuras narrativas a partir de las imágenes fotográficas. A lo largo del libro pueden encontrarse colecciones de imágenes sobre un determinado tema (series fotográficas muestra), descripciones de rituales y vida cotidiana (series fotográficas secuencia o fotoensayos). Tal y como el propio el propio Gregory Bateson intuía, sus estrategias de clasificación y narración visual no se diferenciaban especialmente de las empleadas por los artistas de la fotografía. De hecho el gran proyecto de investigación



Colección de citas visuales. Hine (1910 y 1908), Bateson (1942), Lange (1935) y Evans (1938).
Collection of visual quotations. Hine (1910 and 1908), Bateson (1937 and 1936), Lange (1935) and Evans (1938).

fotográfica llevado a cabo durante tres años llegó a presentarse al público mediante una exposición en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (Jacknis, 1988). Años más tarde, en una entrevista Gregory Bateson se mostraba mucho más contundente en su postura acerca del uso de imágenes en investigación: “el registro fotográfico tienen que ser una forma de arte” (Bateson y Mead, 1977:80).

Collier y Collier

La cámara, a pesar de ser automática, es un instrumento que es altamente sensible a las actitudes de su operador.

John C. Collier Jr.

La publicación de *Balinese Character* supuso un hito en la historia de la investigación etnográfica y desde muchos puntos de vista se puede considerar el comienzo del campo de la antropología visual. Al ser el primer tratado de investigación donde la fotografía adquiere un estatus de narración apropiada para presentar resultados y conclusiones, podríamos pensar que fue una publicación revolucionaria. Nada más lejos, tal y como algunos antropólogos visuales recogerían años más tarde, en aquel momento el proyecto fue objeto sorprendentemente de muy poca consideración (Collier, 1967:5-6; Heider, 1976: 27-30).

El primero de estos autores, John C. Collier Jr., publica en el año 1967 el manual de metodología de investigación visual cuyo título es *Visual Anthropology: Photography as a Research Method* (Collier, 1967). Se trata del primer manual en el que se sientan las bases para futuros antropólogos visuales que quieran utilizar la fotografía y el vídeo para comprender el comportamiento y la cultura del ser humano, y pone de manifiesto el papel del fotógrafo en el proceso de investigación (Collier, 1967, 1956). La publicación, que fue reeditada años más tarde debido a su vigencia (Collier y Collier, 1986) resulta ser un pequeño avance en el intento por utilizar la fotografía en investigación “no solamente para mostrar lo que hemos encontrado a través de otros medios, sino efectivamente para expandir nuestros procesos visuales y ayudarnos a descubrir más acerca de la naturaleza de la humanidad y sus culturas multifacéticas” (Collier y Collier, 1986:13).

Farm Security Administration (FSA)

La Farm Security Administration fue un esfuerzo por reubicar a la población rural estadounidense sumamente empobrecida después de la mecanización agraria y la gran crisis del 29. Fue un proceso más del New Deal del presidente Roosevelt llevado a cabo por el Departamento de Agricultura con el objetivo de reestructurar a la población rural. Una de las medidas, y quizá la más importante por sus consecuencias, fue la creación de un programa de fotografía con el objetivo de retratar la delicada situación de pobreza en el mundo rural y explicar esta situación en el congreso y a la opinión pública del entorno urbano.

El programa fotográfico, desarrollado entre 1935 a 1944, en el que participaron artistas de la fotografía que han pasado a ser clásicos del medio como Walker Evans, Dorothea Lange, Russell Lee, Gordon Parks, Arthur

Rothstein o el propio John Collier, supuso un antes y un después en la fotografía documental. El director del programa, Roy Striker afirmó que “nuestra clase de fotografía es el adjetivo y el adverbio. Las fotografías de los diarios son un simple fotograma; las nuestras son un tema visto en series” (Gorman, 2001). Lo más particular de este gran archivo fotográfico es que apuesta por los retratos individuales, personaliza las condiciones sociales y hace del individuo el principal protagonista en el análisis de la situación social del entorno rural. El programa fotográfico de la FSA sigue siendo hoy en día un ejemplo paradigmático de la fotografía documental y un caso único de la influencia que puede llegar a tener la fotografía sobre la política y la opinión pública. Y sobre todo es un colosal fotográfico de gran calidad estética que consigue transmitir, incluso décadas más tarde, la sensación de Depresión de aquellos años.

2.2 Cahnmann-Taylor y Siegesmund

Melisa Cahnmann-Taylor y Richard Siegesmund son los editores del manual ‘Arts-Based Research in Education’. En la parte introductoria se presentan los antecedentes, las consideraciones fundamentales, los obstáculos y las posibilidades de la investigación artística en educación en el panorama actual, y a lo largo del libro encontramos un compendio de los autores y autoras más influyentes en el panorama norteamericano de la investigación basada en las artes en educación (Cahnmann-Taylor y Siegesmund, 2008). Pero quizá lo más interesante de esta labor de recopilación y edición de las ideas más importantes del área pueda ser el capítulo final que los propios editores escriben a modo de conclusión. El capítulo, titulado ‘The tensions of arts-based research in education reconsidered: the promise for practice’ alude directamente a uno de los artículos más famosos de Elliot W. Eisner, recoge las aportaciones de la corriente norteamericana y da un paso más: la necesidad de pasar a la práctica.

El capítulo que cierra el libro resulta especialmente relevante por reclamar un espacio propio para la investigación basada en las artes y postularse como un método de investigación, un modo de hacer libre de complejos, que marque distancia respecto a otras metodologías. Y debe hacerlo resolviendo las cinco tensiones planteadas por Eisner (2008). En efecto, lo que Cahnman-Taylor y Siegesmund (2008:231-246) hacen no es más que ejemplificar mediante trabajos de investigación basada en las artes, cómo dichas tensiones se han abordado en la práctica artística, y cómo el hecho de “pasar a la práctica” es el único camino que puede convertir los complejos que pueda tener la investigación basada en las artes en sus mayores virtudes.

(a) *Lo imaginativo frente a la claridad referencial.* Las investigaciones basadas en las artes se mueven en la complejidad de aquello que se muestra en capas, cacofónico y ambiguo. No debemos renunciar a estas características propias de los mensajes artísticos, ya que vivimos en una realidad que experimentamos de igual modo. Entonces, más allá de describir y analizar nuestras experiencias de la realidad, ¿por qué no buscamos, a través de las artes, la construcción de estas experiencias, o nuevas interpretaciones de estas experiencias que

nos las presenten como novedosas? En definitiva, una investigación basada en las artes debe entender que la claridad es aceptar una realidad compleja, que esa complejidad no tiene siempre solución, y que el trabajo del investigador pasa por enfrentarse a ello de un modo imaginativo.

(b) *Lo particular frente a lo general.* La ventaja de las metodologías basadas en las artes es que no solo proporcionan un método para trabajar en el nivel simbólico de las palabras y los números, sino que le abren al investigador el terreno para atender a las relaciones cualitativas (Dewey, 2008). La atención hacia las cualidades supone un acercamiento profundo y cuidadoso a las particularidades del problema de investigación y una comprensión del contexto particular. Si las metodologías comúnmente empleadas en ciencias sociales persiguen la generalización de sus resultados, las investigaciones basadas en las artes utilizan en su lugar la capacidad de persuasión crítica de las artes, la idoneidad de las artes para provocar novedosas, amplias y profundas discusiones alrededor de lo particular:

(c) *La estética frente a la verosimilitud de la verdad.* Las cualidades estéticas de las investigaciones basadas en las artes juegan con la verdad y ofrecen alternativas y nuevos espacios para la imaginación que echan por tierra las viejas y enquistadas categorías del pensamiento. Muchas de las limitaciones de las ciencias (experimentales y sociales) subyacen en el propio método científico, de modo que el empleo de un pensamiento estético puede expandir los límites del conocimiento.

(d) *Mejores preguntas frente a respuestas definitivas.* La formulación de preguntas genera en el público un compromiso con la investigación, se abre a modos de conocimiento colaborativos o compartidos, genera empatía entre la comunidad y en definitiva implica a la audiencia en un proceso de preguntas y respuestas. Esto supone una gran diferencia con los modos tradicionales de investigación donde el investigador es el único actor que participa en la construcción de conocimiento.

(e) *La innovación metafórica frente a la utilidad literal.* Las metáforas proporcionan modos de comprensión mediante la comparación de imágenes/textos que pertenecen a realidades diferentes y generan nuevas dimensiones del conocimiento.

2.3 a/r/tografía

En la actualidad uno de los focos más influyentes desde donde la investigación educativa basada en las artes visuales está viviendo un auge es el enfoque a/r/tográfico, surgido en la University of British Columbia de Vancouver (Canada) de la mano de Rita Irwin, Stephanie Springgay, Alex de Cosson y Carl Leggo, entre otros. La perspectiva a/r/tográfica ha conseguido unificar y equilibrar el desafío al que muchos investigadores en educación artística se enfrentan. Este desafío no es otro que armonizar una identidad tricotómica, es decir, tres identidades simultáneas, comparables y complementarias: el artista (artist, a/), el investigador (researcher, /r/) y el docente (teacher, /t).

La práctica a/r/tográfica conlleva indagar en el mundo a través de un proceso de creación artística y una escritura verbal que no funcionan de modo separado ni ilustrativo, sino más bien interconectados y entrelazados entre ellos para llegar a significados más intensos (Irwin y de Cosson, 2004). Resulta complicado para el investigador desprenderse de su vida personal, artística y docente, para marcar la distancia objetiva que requieren algunas metodologías y lo que sugiere Irwin es la integración de estos roles, lo que provoca la aparición de nuevos espacios e intersticios de gran interés donde se integra la subjetividad del investigador; en un ejercicio de honestidad y transparencia investigadora. “Esta comunicación compleja, intersubjetiva e intrasubjetiva genera una experiencia estética integrada tanto por el conocimiento, como por la acción reflexiva, como por la propia creación” (Irwin, 2004:30).

La a/r/tografía como campo emergente en la investigación educativa propone una comprensión de lo que supone llevar a cabo una investigación basada en las artes a través de seis conceptos: la contigüidad, la indagación viva, las aperturas, la metáfora/metonimia, la reverberación y el exceso (Springgay, Irwin y Kind, 2005).

(a) *La contigüidad*. La a/r/tografía es el empleo conjunto de arte y gráfica, de imagen y texto, de modo que se complementan, extienden, refutan o subvierten el uno al otro. Esta forma de comunicación mediante dos modos de expresión enriquece el discurso y permite un mejor entendimiento de los roles como artista / investigador / docente (Springgay, Irwin y Kind, 2005); y consecuentemente la prácticas de creación artística / investigación / docencia se ven enriquecidas mutuamente.

(b) *La indagación viva*. Un aporte importante de la a/r/tografía es que dirige su atención hacia los espacios intermedios entre artista / investigador / docente, y con ello los espacios entre el discurso textual y el discurso visual y/o performativo. De este modo resulta en una metodología que abre nuevas formas de creación de significados que permiten acercarse a aspectos emocionales, intuitivos, personales, simbólicos o incorporados, aspectos públicos y privados que desde otra aproximación quedarían ocultos (Springgay e Irwin, 2004).

(c) *Metáfora/metonimia*. A través de estrategias argumentales no proposicionales y más poéticas somos capaces de establecer relaciones a otros niveles más sensoriales, accesible a los sentidos, y simbólicos. Las estrategias propias de las artes, como son la alusión, la provocación o la sugestión son impulsadas por la a/r/tografía con el objetivo de expandir las fronteras, distorsionar y subvertir los modos habituales de percepción (Springgay, Irwin y Kind, 2005).

(d) *Aperturas*. La práctica a/r/tográfica se fundamenta en crear una multiplicidad de significados y percepciones que surgen entre lo sensitivo (visual) y lo textual, como modos de conocimiento. Y es, a modo metafórico, a través de estos huecos o aperturas desde donde podemos acceder a cuestiones “difícilmente accesibles, desconocidas, ambiguas e impredecibles” (Sumara, 1999:42)

(e) *Reverberación*. Las investigaciones a/r/tográficas ofrecen, a través de su combinación de discursos visuales y textuales, de la multiplicidad de roles y de el uso de formas poéticas en su elaboración del informe una

especial atención a los movimientos, los ruidos, las agitaciones, etc., es decir, a los dilemas estéticos propios de toda creación artística. Estas reverberaciones son las que nos impulsan a nuevas formas de conocimiento, algunas individuales y algunas compartidas. La construcción de significados a través de las artes requiere prestar atención a este tipo de “ruidos” que se construyen tanto de modo privado como socialmente (Springgay, Irwin y Kind, 2005).

(f) *Exceso*. El uso de formas de lenguaje que nacen de la necesidad de expresión establecen una conexión con los miedos, las inhibiciones, los deseos y los placeres. Estas estrategias del exceso son un modo de re-imaginarnos y re-ubicarnos en nuestra experiencia cotidiana. El exceso facilita nuevos modos de comprender más complejos y profundos (Springgay, Irwin y Kind, 2005), y que están en constante cambio, adaptándose a las múltiples realidades de los casos de estudio.

2.4 la investigación educativa basada en la fotografía

La Investigación Educativa Basada en las Artes Visuales (Marín-Viadel, 2005; Roldán y Marín-Viadel, 2012) es aquella que aborda el estudio de problemas educativos a través de la práctica de las artes visuales. Las estrategias conceptuales, el enfoque de los temas o las técnicas e instrumentos de investigación entre otros se inspiran en aquellos empleados por los profesionales de las artes visuales. Además las preguntas, datos, ideas, argumentos y conclusiones que se manejan en este tipo de investigaciones son fundamentalmente visuales, es decir, se materializan y se expresan principalmente mediante la producción artística de imágenes visuales (pintura, escultura, fotografía, diseño gráfico, etc.). En nuestro caso optamos por la fotografía como disciplina artística vehicular a lo largo del proyecto de investigación. Las concreciones acerca del uso de esta metodología denominada “Investigación Educativa basada en la Fotografía” (Roldán, 2006; Roldán y Marín-Viadel, 2012) se presentan en el siguiente epígrafe.

En una investigación educativa basada en las artes visuales las imágenes visuales juegan un papel medular a lo largo de todo el proceso de investigación: en el planteamiento del problema, las hipótesis y preguntas de investigación adquieren una dimensión visual, los datos que se recogen son principalmente imágenes visuales, los argumentos y conclusiones se articulan a partir de la dimensión artística y estética de las imágenes visuales. Por tanto, la presencia de imágenes visuales en el informe final es primordial y estas deben constituir por sí mismas un discurso visual semejante al que ofrecen las obras artísticas.

La investigación educativa basada en la fotografía, que se enmarca dentro de la investigación educativa basada en las artes visuales, es la que apuesta por la disciplina de la fotografía artística como medio para investigar problemas educativos (Roldán, 2006; Roldán y Marín-Viadel, 2012). En este caso las imágenes visuales que se producen son principalmente fotografías aisladas y estructuras narrativas propias del lenguaje fotográfico (fotoensayos, series fotográficas, fotocollage, etc.). Susie Miles y Andy Howes (2015) han publicado

recientemente un libro sobre los usos de la fotografía para investigar la educación, destacando técnicas e instrumentos tales como: foto-vozes [photovoices], foto-diarios [photo-journals], fotografía reflexiva [reflective photography], auto-fotografía [auto-photography], perfil basado en la fotografía [photo-based profile].

Las imágenes fotográficas tienen convencionalmente capacidad para observar, describir y representar personas, objetos, lugares, acciones, etc. que radica en la naturaleza indicial del medio fotográfico. “La fotografía disfruta de una gran ventaja en virtud de esta transferencia de realidad de la cosa a su reproducción” (Bazin, 2005:14) Es innegable que la cámara fotográfica registra aquello que tiene delante una vez se ha seleccionado una serie de conceptos fotográficos fundamentales tales como el punto de vista, el encuadre, el instante, el tiempo de exposición, etc. todo ello bajo unas condiciones de iluminación concretas. Sin embargo la inevitable definición de estos conceptos fotográficos no es un fenómeno mecánico ni automático, sino la consecuencia de decisiones, lo que convierte las imágenes fotográficas en constructos inteligentes que encierran conceptos e ideas. Consecuentemente, las posibilidades del medio fotográfico se amplían haciendo posible comparar, analizar, interpretar, argumentar o concluir.

Otra característica de las imágenes fotográficas es su capacidad para conjugar imaginario y experiencia de manera sintética a través de las cualidades estéticas de las fotografías. Producimos imágenes a partir del bagaje cultural que portamos, de nuestro imaginario, de nuestra experiencia, nuestra memoria visual, etc. Mediante nuestro modo de fotografiar damos más o menos importancia y visibilidad a unos aspectos que a otros. Nuestra creación fotográfica es la consecuencia de una serie de decisiones que tomamos, algunas de modo consciente y otras no tanto. Como muy bien apunta John Berger “fotografiar es el proceso de hacer consciente la observación” (Berger, 2006:10-11), que a su vez conlleva su materialización, es decir, su visualidad. Esta investigación descriptiva-interpretativa-comparativa supone una exploración basada en la fotografía que recoge aspectos de la cultura, del imaginario, del mundo visible y del mundo visual de los temas investigados.

Entendemos entonces que una investigación educativa basada en la fotografía es por tanto aquella que aborda un estudio acerca de algún aspecto educativo de modo sistemático, en el que la fotografía constituye el lenguaje principal en el planteamiento del problema, la toma de datos, el análisis de los mismos y la presentación de los resultados y las conclusiones de investigación.

To group photographs by a theme is to recognize pattern. To connect them in a series is to study pattern and plot a line of reasoning. To link through metaphor is to synthesize a 're patterning', to realize a new whole.

Anne W. Spirn (2013:46)

Las etapas clásicas presentes en una metodología tiene dos fases principales: la recolección de datos y el posterior análisis de datos.

El proceso de recolección de datos en un proyecto fotográfico tiene que ver, a grosso modo, con la toma de fotografías, que puede darse de maneras muy distintas. Por ejemplo Anne W. Spirn en su proceso trata de realizar una toma fotográfica del modo más espontáneo posible, a partir de lo que ella denomina "detalles significativos", sin plantear ningún tema ni ningún estilo fotográfico (aunque es obvio que ella es portadora de un estilo fotográfico más o menos definido). Se deja sorprender por las apariencias de la realidad y su visión toma forma en función de lo que le requiere el objeto, paisaje o evento (Spirn, 2013). Sin embargo en muchas ocasiones la toma fotográfica es producto de una serie de decisiones temáticas y, sobre todo, estéticas: algunas personales, otras condicionadas, algunas conscientes, otras inconscientes o semiconscientes, algunas planificadas, otras espontáneas, etc. Las decisiones que se van tomando y que condicionan el acto de fotografiar a) son en ya en sí mismas una forma de análisis de esos datos que ya se crean orientados por ciertos criterios estéticos; b) en ocasiones hacen referencia a otros proyectos de investigación o artísticos; y c) en sí mismas son una forma de interpretación de la realidad a través de un estilo definido.

El proceso de análisis podríamos decir que es la elaboración del discurso visual (como lo es la elaboración de la narrativa verbal en una etnografía). En un proyecto fotográfico resulta en muchos casos difícil diferenciar la frontera entre la recolección y el análisis. La especificidad en los usos de los instrumentos en investigaciones experimentales que se llevan a cabo en el mundo de las ciencias naturales (física, química, biología...) es absoluta. Por ejemplo una balanza tiene la función de medir el peso. Si en el mismo estudio se repite una medición es con el objetivo de refutar el estudio, sin que esa medida afecte a las demás medidas ni mucho menos al análisis posterior de los datos. En la investigación basada en la fotografía, al igual que en el mundo de la fotografía artística, el desarrollo de la indagación toma un camino espiral y su validez no depende de los criterios de veracidad que otorga la rigidez del método. En ocasiones es necesario volver a repetir una fotografía porque la organización narrativa final así lo requiere.

Nos resulta complicado definir la frontera entre la recolección de datos y el proceso de análisis de los mismos en una investigación educativa basada en la fotografía. Podremos, sin embargo, entender esto mejor definiendo los distintos instrumentos metodológicos empleados y aclarando las técnicas de investigación aplicadas, que de modo resumido presentamos en el siguiente cuadro:

3.1 técnicas fotográfico de investigación

3.1.1 *análisis descriptivo fotográfico*

El análisis descriptivo, en la tradición de la investigación cuantitativa, tiene la función principal de caracterizar a un colectivo mediante al menos una variable analítica. El significado atribuido al colectivo mediante dicha variable no podrá recoger en toda su dimensión aspectos profundos y detalles particulares, pero puede ser útil para comparar a posteriori algunas características generales de dicho colectivo con las características de otros colectivos igualmente analizados.

En nuestra investigación educativa basada en la fotografía se llevan a cabo análisis descriptivos visuales mediante la utilización de fotografías descriptivas o mediante la media visual, que viene a evidenciar de modo sintético las semejanzas y las diferencias entre las imágenes que componen una serie fotográfica.

3.1.2 *análisis comparativo fotográfico (El método comparativo)*

El análisis comparativo aplicado en investigación educativa o investigación en educación comparada es un abordaje simultáneo y paralelo del estudio de dos o más espacios educativos distintos con el objetivo de revelar las similitudes y diferencias existentes. El método de análisis comparativo en investigación cualitativa se organiza en cuatro pasos (Bereday, 1968): descripción, interpretación, yuxtaposición y comparación. Tal y como señala Manzon (2010:155): “para que la comparación sea significativa, las unidades de análisis deberían tener suficientes elementos en común, de modo que las diferencias entre ellas cobren relevancia”.

La fotografía es un medio de creación de imágenes descriptivas por su naturaleza indicial. Pero más allá del proceso mecánico de descripción fiel de la realidad, el fotógrafo selecciona qué fotografiar y qué estética le interesa en la fotografía. El propio proceso fotográfico es per se una forma de interpretación. La yuxtaposición de fotografías es en sí misma la manera de establecer una comparación fotográfica y exige el empleo de criterios fotográficos unificados para una serie de fotografías. Si lo que nos interesa es comparar entre fotografías debemos minimizar aquellas diferencias que tengan que ver con el modo en que se han tomado las fotografías. Solo así realizaremos una comparación visual del tema investigado.

En el caso de nuestra investigación educativa basada en la fotografía, donde el propósito es comparar las identidades colectivas de los estudiantes de las distintas facultades de la Universidad de Granada, el instrumento pertinente para el análisis comparativo visual es la serie de series fotográficas muestras.

3.1.3 observación participante fotográfica

La observación participante es un instrumento tradicional de las metodologías cualitativas. En los estudios basados en la fotografía la observación fotográfica es el instrumento a través del cual el investigador-fotógrafo registra datos desde una perspectiva holística. Fotografiar permite tanto hacer descripciones de planos generales como acercarse lo necesario para observar en detalle los aspectos de interés, otorgar la misma importancia a la totalidad de la escena en un mismo plano o destacar algún motivo de la escena mediante el uso de las cualidades estéticas de la fotografía.

Un matiz fundamental de la observación es que el investigador toma un papel activo, consciente de su influencia en el estudio y flexibilizando, según sea necesario, el diseño de su investigación (Taylor y Bogdan, 1987). En esta investigación el estilo fotográfico del investigador, es decir, la apuesta estética de sus narraciones fotográficas, es el que deja evidencia del posicionamiento del investigador por medio de los conceptos fotográficos empleados y las referencias artísticas a las que hace alusión.

3.2 instrumentos fotográficos de investigación

Los instrumentos de investigación basada en la fotografía tienen su referente más inmediato en las estrategias desarrolladas por los artistas de la fotografía, tal y como hemos visto con anterioridad. Así el modo de proceder de algunos fotógrafos puede resultar sumamente interesante para ser adaptado como instrumento de investigación y utilizado para la definición, observación, descripción, interpretación, argumentación, comparación o análisis. Así se han definido tres estructuras que han sido utilizados en la investigación: fotografías independientes, fotoensayos y series fotográficas; y además se han especificado usos particulares de cada una de ellas.

En el ámbito académico no podemos obviar la larga tradición en la definición de instrumentos de investigación, tanto en las metodologías cuantitativas como en las cualitativas, con aplicaciones diversas. El fotográfico es un lenguaje con una lógica muy distinta a la del lenguaje numérico de la estadística o la de las narraciones etnográficas. Sin embargo, los conceptos detrás de los instrumentos, los procedimientos de tratamiento de datos o los modos de presentación de los resultados pueden ser inspiradores para crear nuevos instrumentos visuales. De este modo hemos elaborado instrumentos de estadística visual (Marín y Roldán, 2012) y comentarios visuales (Marín, Mena, Molinet y Pérez-Cuesta, 2012).

3.2.1 fotografías independientes

Las fotografías independientes son imágenes fotográficas que se presentan de manera aislada en el informe de investigación, sin formar parte ninguna estructura narrativa visual (Marín y Roldán, 2010). Una fotografía constituye la unidad semántica fotográfica mínima pero su significado puede ser abierto y ambiguo (como también con una palabra aislada) y, por tanto, las funciones que desempeña en una investigación pueden ser muy variadas en función de la naturaleza y contenido de la imagen: ilustrativas, descriptiva, representativas, contextualizadoras, etc., pero también interpretativas, ficticias y tentativas, hipotéticas, narrativas, argumentativas, etc.



Fotografía independiente. Molinet, X. (2012). *Etiquetadora*. Fotografía digital.
Independent photograph. Molinet, X. (2012). *Labeler*. Digital photograph.

Fotografía
independiente



3.2.2 citas visuales

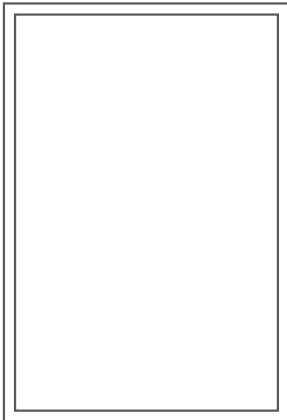
Las citas visuales son imágenes realizadas por otros autores distintos al investigador y/o los sujetos participantes en la investigación. Generalmente se trata de imágenes que provienen de artistas visuales, del periodismo, de la cultura visual o de la historia del arte, y que resultan determinantes en la investigación por proporcionar referencias temáticas, conceptuales, estéticas o formales. Las citas visuales son, en una investigación educativa basada en las artes visuales, una fuente de ideas visuales fundamental y un modo de situar y articular el discurso visual, y pueden, por lo tanto, formar parte de cualquiera de los instrumentos utilizados este tipo de investigaciones (series fotográficas, fotoensayos, etc.).



Cita visual. Cartier-Bresson (1961).

Visual quotation. Cartier-Bresson (1961).

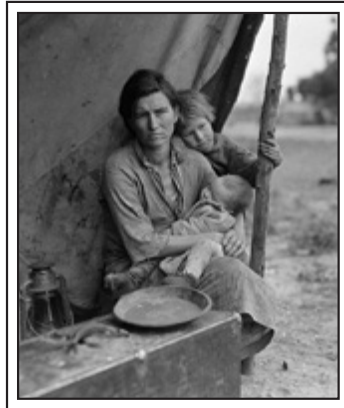
Cita visual



3.2.3 colección de citas visuales

De acuerdo con Beljon (1993:40) “hacer una colección es poner juntas un número de formas que son parecidas en algunos aspectos importantes, pero que no son idénticas”. Una colección de citas visuales sería por tanto presentar de manera conjunta un grupo de citas visuales que comparten aspectos importantes como el tema, el estilo, el contenido conceptual y demás cuestiones visuales.

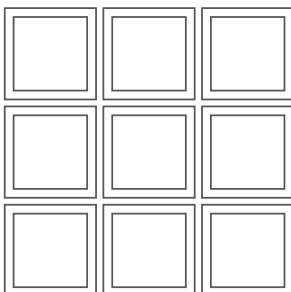
Las colecciones de citas visuales se emplean principalmente para proporcionar una fundamentación teórica visual en una investigación basada en las artes visuales. Es un modo de reivindicar el papel de las artes visuales como forma de conocimiento al articular ideas visuales que conforman un discurso teórico visual y que complementan el discurso teórico verbal. Las colecciones pueden utilizarse para aportar ideas o conceptos visuales alrededor de un tema, en relación con un periodo histórico, cuestiones estéticas y estilísticas, etc.



Colección de citas visuales. Molinet, X. (2012). *Maternidad e infancia*. Compuesto por seis citas visuales de Bateson (1942), Lange (1936), Frank (1955 y 1959), Cartier-Bresson (1954) y Bateson (1942).

Colección de citas. Molinet, X. (2012). *Motherhood and childhood*. Organized with six visual quotations by Bateson (1942), Lange (1936), Frank (1955 and 1959), Cartier-Bresson (1954) and Bateson (1942).

Colección de citas visuales



3.2.4 *serie fotográfica*

La serie fotográfica es un conjunto congruente de fotografías, cuya coherencia responde a un criterio temático, temporal, formal, estilístico o conceptual. La serie fotográfica funciona como un instrumento descriptivo (de personas, contextos, acciones, procesos, etc.) en su modo más básico. La repetición sistemática de un aspecto visual evidencia las características de dicho aspecto, es decir, lo describe, sin pretensiones totalizadoras ni generalizadoras. La repetición, como bien argumenta Deleuze (2002), no es la generalidad y debe distinguirse de ella. Además, aunque la descripción (fotográfica) pueda parecer objetiva, esta conlleva un propósito, una audiencia interesada en la descripción y está inevitablemente condicionada por el ojo del observador-fotógrafo (Strauss y Corbin, 1998). A continuación se presenta una clasificación que aclara los propósitos y las funciones de las series fotográficas en una investigación educativa basada en las artes visuales (Marín y Roldán, 2010; Roldán y Marín, 2012).

(a) *Serie muestra*

Es aquella que presenta una unidad temática evidente a lo largo de las fotografías que la componen. El tema puede ser estudiado a través de distintos motivos concretos (personas, objetos, acciones, conceptos, etc.) que quedan agrupados bajo un conjunto de imágenes donde comparten, fundamentalmente, su apariencia semejante, propiciada fundamentalmente por una aproximación fotográfica similar por parte del fotógrafo-investigador. Las series muestra cumplen principalmente la función de describir los aspectos más relevantes de una colección de motivos. No obstante, en numerosas ocasiones la asociación que se produce en una serie fotográfica no es natural, ni inherente al motivo representado, sino creada por la propia estructura de la serie, o dicho de otro modo, por el simple hecho de yuxtaponer un número de imágenes. La persona que crea una serie fotográfica clasifica, agrupa y presenta nuevas interrelaciones entre los motivos fotografiados y, consecuentemente, en el tema tratado, de modo que la serie puede ser un instrumento descriptivo e interpretativo al mismo tiempo.

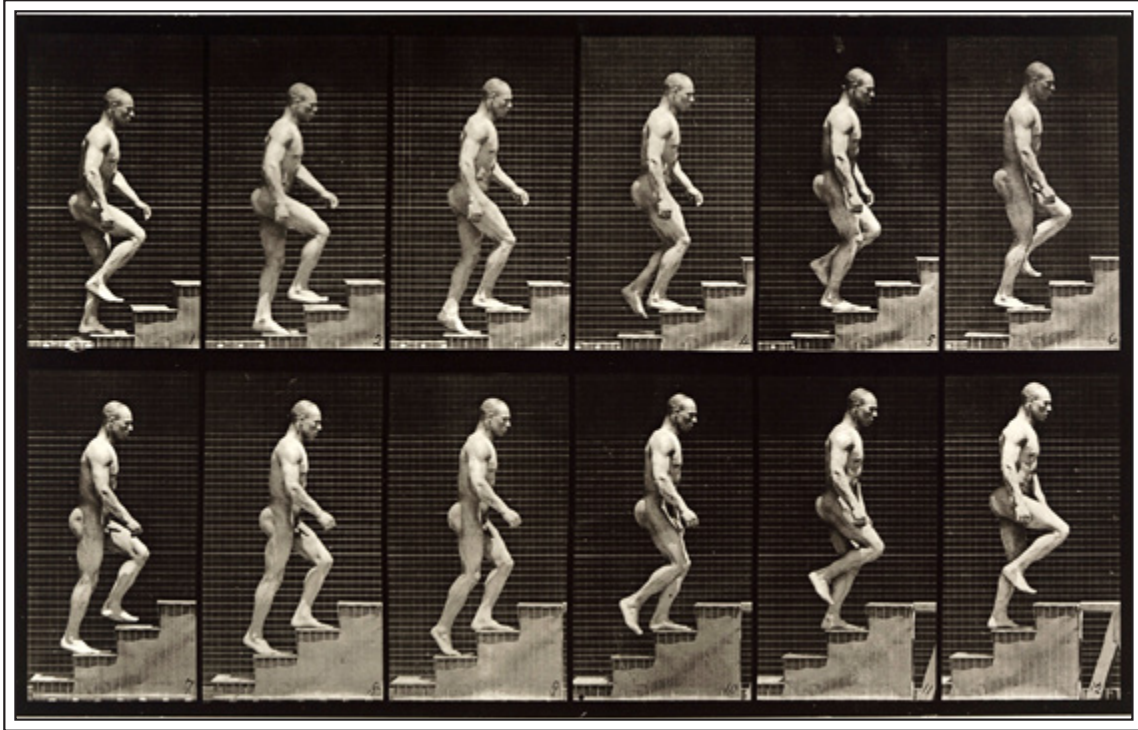


Cita visual. Fischer (2002).
Visual quotation. Fischer (2002).

Serie muestra

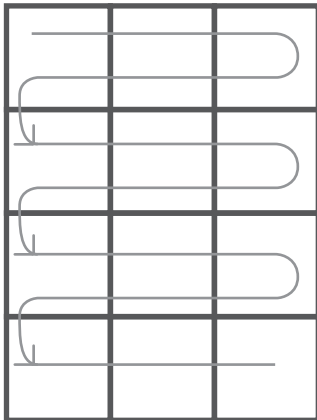
(b) *Serie secuencia*

La coherencia de una serie secuencia vienen dada por el propio proceso o acción que describe. El tema de interés para una serie secuencia son los cambios, transformaciones y etapas que tienen lugar a lo largo de un proceso hasta su resultado final y, por lo tanto, en la mayoría de los casos, la serie secuencia funciona como instrumento de documentación. Pero, del mismo modo que en la serie muestra, el investigador-fotógrafo tiene capacidad para destacar algunos aspectos y disimular otros, en función del interés que tengan para la investigación, y aportando su punto de vista subjetivo a la lectura del proceso.



Cita visual. Muybridge (1887, en Muybridge 1987).
Visual quotation. Muybridge (1887, in Muybridge 1987).

Serie secuencia



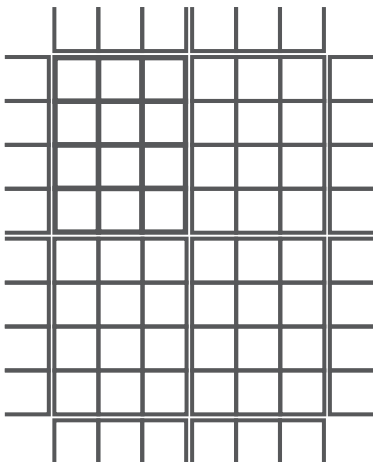
(c) *Serie de series muestra*

En la presente investigación se presenta el proyecto Facultades como una serie de series fotográficas compuestas por seis retratos fotográficos cada una. Cada serie muestra ofrece una comparativa entre los individuos pertenecientes a un mismo grupo que componen cada serie. El resultado de la serie muestra se convierte en un imagen visual cuya interpretación admite múltiples itinerarios, si bien su lectura se produce de un modo holístico. Consecuentemente podría establecerse una línea comparativa entre las series fotográficas y, por qué no, entre los individuos pertenecientes a grupos distintos. El discurso visual que ofrece una serie de series muestra es un lectura descriptiva-interpretativa que permite la comparación a múltiples niveles: entre individuos del mismo grupo, entre individuos de grupos diferentes y entre grupos.



Cita visual. Versluis y Uyttenbroek (2013).
Visual quotation. Versluis and Uyttenbroek (2013).

Serie de series muestra



3.2.5 instrumentos numérico-fotográficos

Las imágenes fotográficas que componen una serie pueden considerarse como una muestra de la población que describimos e interpretamos visualmente. Cada imagen es una descripción visual individual y única, mientras que la yuxtaposición de imágenes invita a innumerables comparaciones en busca de las semejanzas y las diferencias. Este juego comparativo es una invitación a una lectura abierta que el espectador realiza ante una serie fotográfica, dando lugar a profusas interpretaciones.

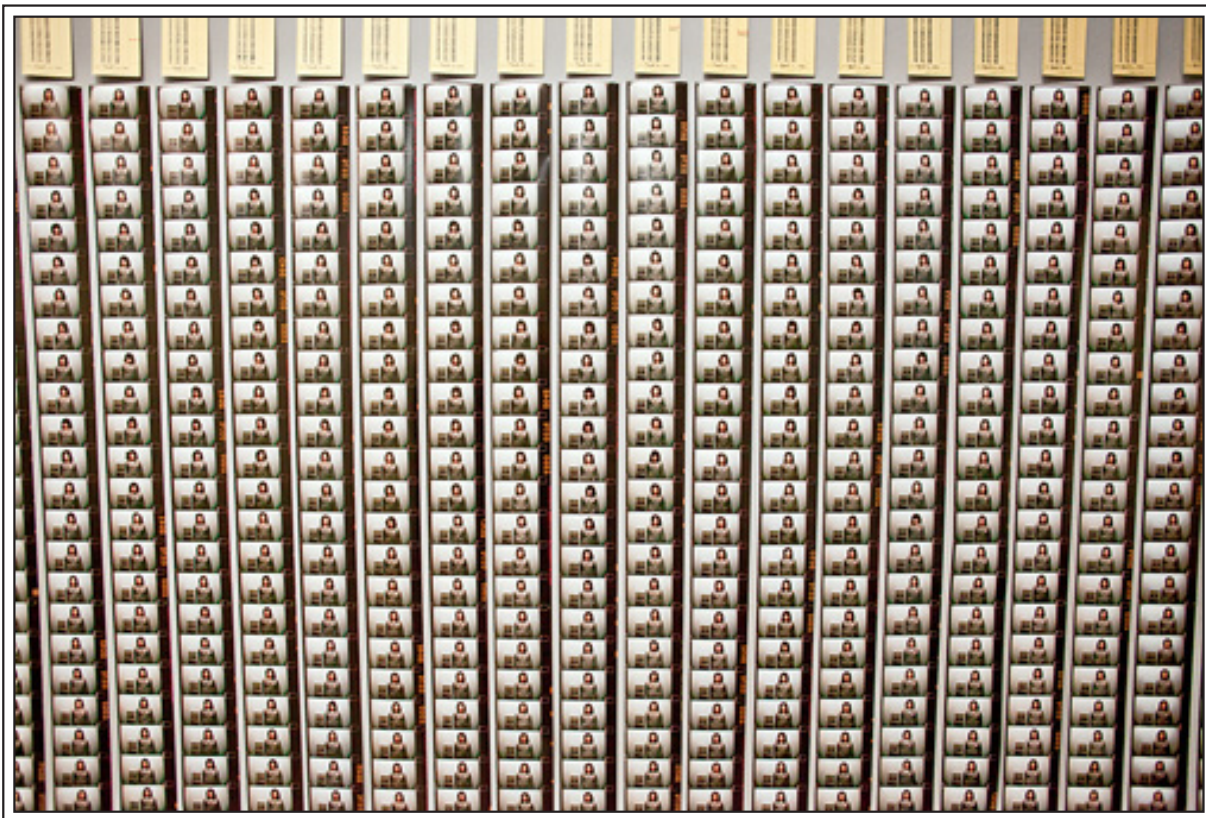
A fin de explicitar algunos aspectos que resultan de interés en una investigación educativa basada en las artes hemos atendido a los métodos de la estadística descriptiva por su capacidad para organizar, analizar y sintetizar aspectos de una muestra y representarla mediante valores. No perseguimos el rigor ni la exactitud de los números, ni mucho menos su capacidad probatoria. No obstante, nos resulta útil la forma de ordenar los datos de una tabla estadística. Y especialmente nos inspiran los vínculos conceptuales que se establecen entre la media aritmética y el concepto de valor esperado.

Por último, estos instrumentos estadísticos visuales no son sino nuevas y sugerentes formas de creación de imágenes inspiradas en conceptos matemáticos.

(a) *Tabla visual*

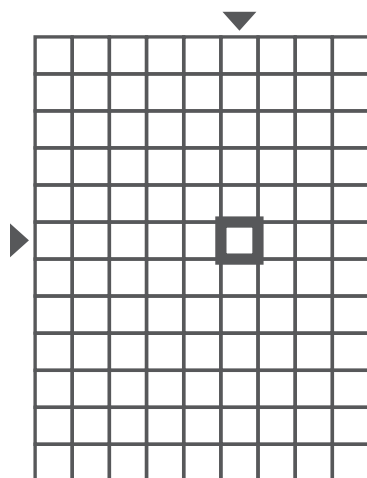
Las tablas estadísticas disponen de manera ordenada la distribución de los datos recogidos para una variable, sus frecuencias y el porcentaje que representa dentro del total de la muestra. No son un instrumento de análisis, sino una forma de presentación que facilita la lectura de los datos. La tabla estadística visual sería entonces aquella en la que los datos ordenados son imágenes visuales.

En nuestro caso nos interesa recoger datos del proceso educativo que tiene lugar durante el desarrollo de una sesión fotográfica en la que un número de fotografías (n) retratan el mismo motivo: un modelo posando. Las variables que nos interesan son el tiempo, las capturas fotográficas y las decisiones fotográficas que se producen durante la sesión. La idea de construir una tabla estadística visual nos permite una lectura múltiple: (a) podemos obtener información sobre cómo construye imágenes fotográficas cada participante, los puntos de vista y encuadres que utiliza, así como las poses que considera de interés; (b) es posible la comparación directa entre las decisiones fotográficas que han tomado dos individuos cualesquiera; y (c) nos aporta información acerca de las ideas fotográficas que comparte el grupo.



Cita visual. Hsieh (2012).
Visual quotation. Hsieh (2012).

Tabla visual



(b) *Media visual, uso de la transparencia (lo semejante y lo diferente)*

Desde que se publicó mi alocución, he podido hacer varios ensayos y he descubierto que, en realidad, el procedimiento fotográfico al que me referí permite obtener con precisión mecánica una imagen generalizada, una imagen que no representa ningún hombre en concreto, sino a una figura imaginaria que posee los rasgos medios de un determinado grupo de hombres. (...) se trata del retrato de un tipo, no del de un individuo.

Francis Galton (2006:138)

La media aritmética es uno de los valores definidos por la estadística descriptiva que representa un conjunto de datos mediante el concepto de valor esperado. El concepto de valor esperado pretende caracterizar a una población entendiendo ese valor como el que podría esperarse de las personas u objetos que pertenecen a esa población. Consecuentemente, oculta las características particulares de los individuos de la población y apuesta por aquello que es común o semejante a la mayoría. El valor de la media aritmética sitúa un centro alrededor del cual se distribuyen los valores característicos de los individuos que pertenecen a la población.

El instrumento que hemos denominado media visual se obtiene mediante la suma de las características visuales de las imágenes que se divide por su visibilidad total, igual que la media aritmética se obtiene sumando todos los datos y dividiendo por el número de datos. Para ello haremos uso de la transparencia de una imagen, que equivale a dividir la “visibilidad” de la imagen, y posteriormente superpondremos las imágenes respecto a un eje de referencia. Resulta crucial el control de estas dos estrategias (superposición y transparencia) para conseguir imágenes que sugieran la presencia de las ‘semejanzas’ de todas las fotografías que componen la serie.

El uso pionero de la media visual tuvo lugar apenas 50 años después de la primera fotografía. Francis Galton, y Arthur Batut más tarde, emplearon la técnica de los retratos compuestos para la producción de tipos de razas o la identificación de conductas criminales a partir de las imágenes. Los estudios eugenésicos y frenológicos de Galton y Batut, que con el tiempo recibieron el calificativo de pseudocientíficos, se fundamentan en ideas decimonónicas como el concepto de raza o la relación entre los rasgos anatómicos externos y el carácter; lo que los hace inaceptables hoy en día desde el punto de vista científico y moral. Aún así, la técnica de los retratos compuestos sigue siendo, tal y como proponíamos más arriba, una forma de creación de imágenes fotográficas muy sugerente.

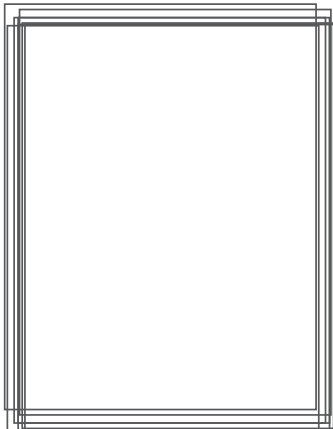
En la actualidad, el método creativo de Idris Khan nos ejemplifica magistralmente en qué consiste crear una imagen artística, novedosa y sugerente a partir de la superposición y la transparencia de una serie

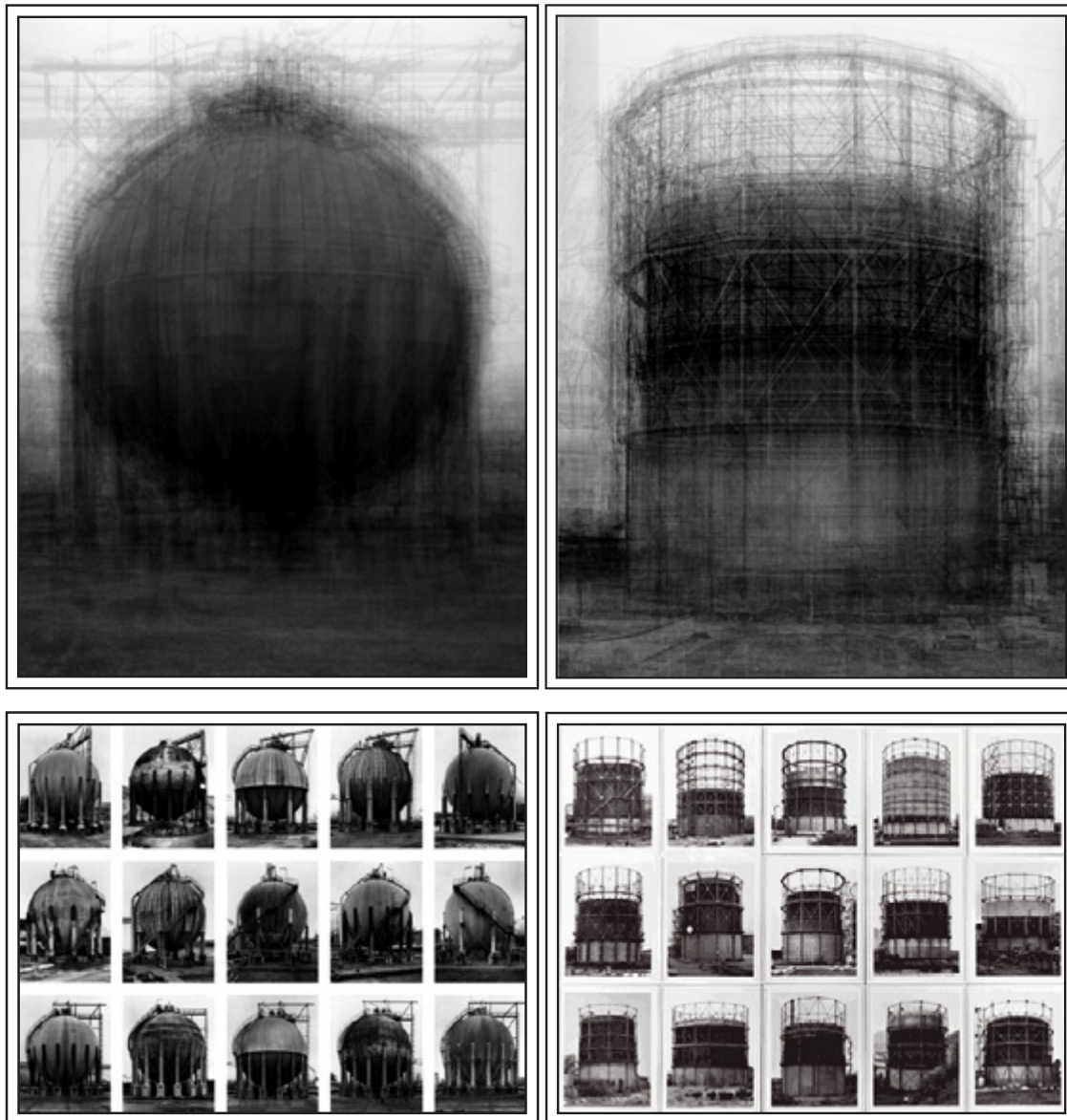


Cita visual. Francis Galton (1879).

Visual quotation. Francis Galton (1879).

Media visual





de imágenes fotográficas. Idris Khan ha realizado numerosas superposiciones: algunas con un contenido simbólico (*Every... page of the Holy Koran*, 2004), otras con un juego poético entre musicalidad y visualidad (*Rachmaninoff...Preludes*, 2007), etc. Nos resulta especialmente interesante su trabajo a partir algunas de las series fotográficas de Bernd y Hilla Becher, paradigmáticas en la historia de la fotografía. Las series de los Becher son una maravillosa investigación fotográfica que reflexiona visualmente acerca de la homogeneidad de la modernidad a través de las apariencias fotográficas de los edificios. A partir de las fotografías que componen la serie, Idris Khan (*Every... Bernd and Hilla Becher Spherical Type Gasholder*, 2004; and *Every... Bernd and Hilla Becher Prison Type Gasholder*, 2004) crea una imagen que nos evidencia de un modo analítico y sintético las similitudes estructurales de los depósitos esféricos de gas. La imagen final, que el



Fotoensayo deductivo. Molinet, X. (2012). *Medias visuales a partir de las series muestra proyecto Exactitudes, según Idris Khan.* Compuesto por dos citas visuales de Khan (2004a, 2004b), dos citas visuales de Bernd y Hilla Becher (2005), dos medias visuales del autor, y dos citas visuales de Versluis y Uyttenbroek (2011).

Deductive photoessay. Molinet, X. (2012). *Visual means after sample series in the project Exactitudes, according to Idris Khan.* Organized with one visual quotation by Khan (2004a, 2004b), two visual quotations by Bernd and Hilla Becher (2005), two visual means by author, and two visual quotations by Versluis and Uyttenbroek (2011).



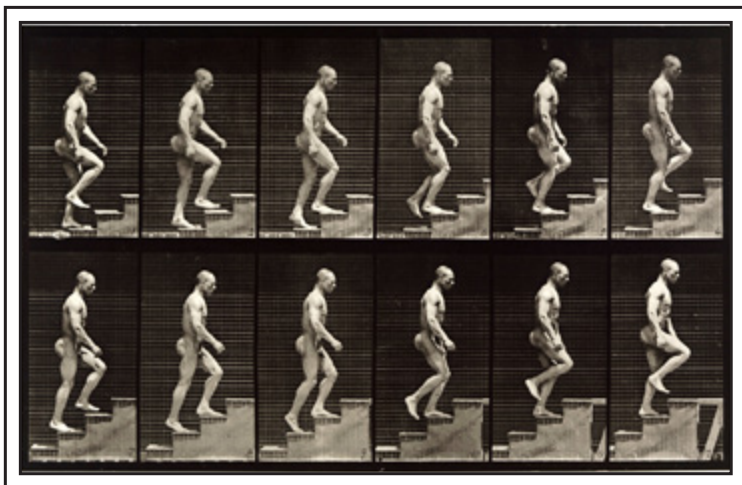
define como un palimpsesto (Dyer, 2006), se torna una imagen más ilegible que las imágenes individuales de los Becher pero con una sugerente vibración y una poética que invita a una reinterpretación de lo 'idéntico' de los depósitos de gas.

Igualmente resultan inspiradores los trabajos de Duchamp (1912) y Muybridge (1887) que ilustran cómo a partir de imágenes trataban de representar el movimiento. Los resultados de estas obras puede considerarse ejemplos que invitan a emplear la media visual como instrumento que sintetiza el conjunto de los datos.

En el ámbito de la investigación educativa, podemos encontrar igualmente trabajos que han hecho uso de la media visual (Molinet, 2010; Marín y Roldán, 2012).

“La finalidad no era dar la impresión de movimiento, sino por el contrario una forma descriptiva-esquemática de lo que debía ser la mecánica del movimiento.”

Marcel Duchamp (en Jaubert, 1994)



Fotoensayo deductivo. Molinet, X. (2012). *Medias visuales a partir de series secuencia.* Compuesto por una cita visual de Elisofon (1952), una cita visual de Duchamp (1912), una cita visual de Muybridge (1887) y una media visual de Xabier Molinet (2012) 'Homage to Nu ascendant un escalier' a partir de Muybridge y una cita textual de Duchamp (en Jaubert, 1994).

Deductive photoessay. Molinet, X. (2012). *Visual means after sequence series.* Organized with one visual quotation by Elisofon (1952), one visual quotation by Duchamp (1912), one visual quotation by Muybridge (1887) and one visual average by author.

En el conjunto de la página siguiente se muestran esquemas gráficos de los instrumentos definidos en los epígrafes anteriores, desde el 3.2.1 al 3.2.5. Estos esquemas responden de modo orientativo a la estructura narrativa más frecuente para cada instrumento. No obstante, tal y como hemos defendido, la estructura narrativa de un instrumento fotográfico puede tomar otras formas creativas o distintos modos de presentación, según se trate de una publicación en papel, formato digital, página web; o una exposición, una instalación, etc.

En la columna de la izquierda, de modo aproximado, hemos agrupado una línea de instrumentos en los que las fotografías han sido creadas para la investigación, bien por el fotógrafo-investigador, bien por cualquiera de los sujetos participantes. En la columna de la derecha, de igual modo, se han reunido los instrumentos cuyas imágenes pertenecen a otros autores (citas visuales), y que se identifican por un recuadro de doble línea.

El modo en que está organizado el gráfico sugiere cómo de arriba hacia abajo se incrementa el número de imágenes que componen la estructura narrativa de cada instrumento. En la columna central se explica la línea deductiva de las medias visuales. Este instrumento sumamente sintético se obtiene a partir de un conjunto de fotografías, sean estas series, colecciones de citas, series de series o tablas visuales.

In the grouping in the next page we show the graphic schemes for the instruments defined in the previous sections, from 3.2.1 to 3.2.5. These schemes respond to the most frequent narrative structure for each instrument. Nevertheless, as we have argued, the narrative structure of a photographic instrument could take different creative forms or any other display mode, depending on whether it is a publication on paper, digital format, web page; or an exhibition, an installation, etc.

In the left column, approximately, we have grouped a line of instruments in which the photographs were created for the investigation, either by the photographer-researcher, or by any of the participants. In the right column, likewise, we have arranged the instruments whose images are created by others (visual quotations), and they are identified by a double-line box.

The way this graphic group is organized suggests, from top to bottom, the increasing number of images that integrate the narrative structure of each instrument. In the center column we explain a deductive line of the visual averages. This highly synthetic instrument is obtained from a set of photographs, whether these are series, collections of quotations, series or series or visual tables.

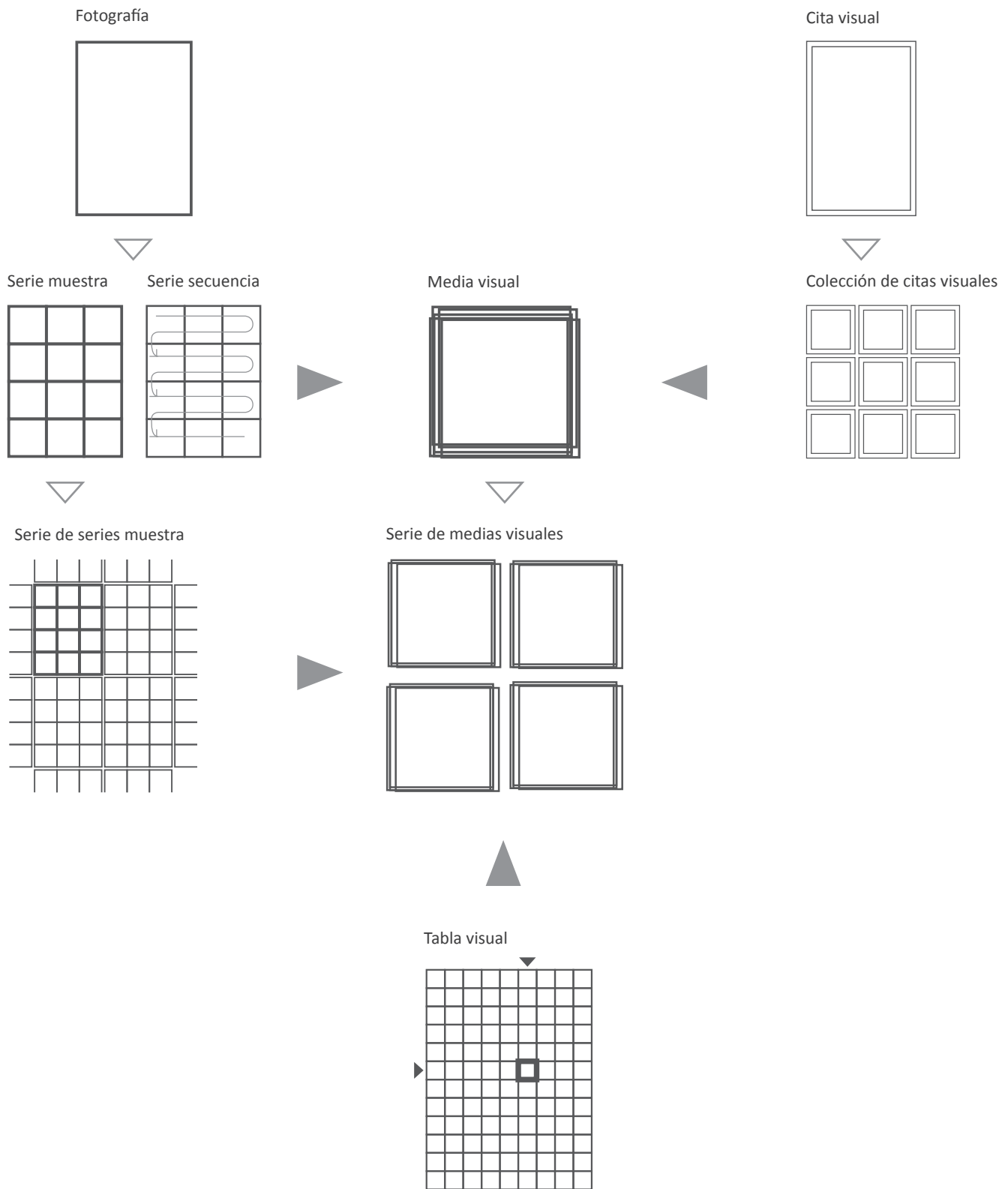


Gráfico 2.1. Síntesis de los esquemas gráficos de cada uno de los instrumentos definidos en los epígrafes anteriores (3.2.1 a 3.2.5).
Graphic 2.1. Summary of the graphic schemes of each of the instruments defined in the previous sections (3.2.1 to 3.2.5).

3.2.6 *par fotográfico*

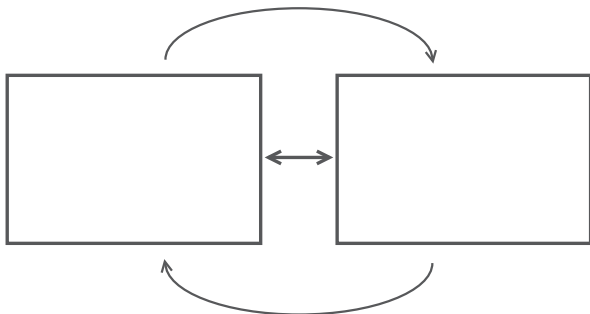
Los pares fotográficos son la primera estructura discursiva que puede establecerse entre imágenes. Están compuestos por dos fotografías que se caracterizan por presentar un equilibrio y una retroalimentación entre ellas y que, por lo tanto, generan una relación dialéctica. En un par, las fotografías que lo componen podrían ser visualmente autónomas, sin embargo la relación dialéctica que se establece entre ellas, mediante conexiones formales, temáticas o estilísticas, hace que el resultado sea significativamente más elocuente que la suma de sus partes.

En principio la función que puede cumplir un par fotográfico en una investigación educativa basada en las artes visuales podría ser la de describir, explicar o interpretar. No obstante, dada la especial relación que se establece entre las fotografías que componen un par fotográfico, la función más adecuada para su uso es la de crear relaciones metafóricas visuales entre los temas investigados, que de otro modo no sería posible componer. Estas relaciones metafóricas se establecen fundamentalmente mediante identificación, equivalencia, similitud o analogía, oposición o antítesis y por diferenciación.



Cita visual. Spim (2013: 9-10).
Visual quotation. Spim (2013: 9-10).

Par fotográfico



3.2.7 *fotoensayo*

El nacimiento del término *fotoensayo* surge a mediados del siglo XX. El fotógrafo Eugene Smith, lo empleó en 1948 para definir algunos de sus trabajos en la revista *Life* como *Country Doctor*, un estudio sobre la labor de un médico rural en una pequeña población del estado de Colorado (Smith, 1948), *Spanish Village* y *Nurse Midwife*. El *fotoensayo* es para Eugene Smith un modo de trabajo fotográfico organizado visualmente con un propósito narrativo (Moran, Fusco y McBride, 1974; Marín y Roldán, 2010; Vázquez Escalona, 2011). El propio Smith apunta que “un ensayo (fotográfico) debe estar pensado, cada foto en relación con las otras de la misma manera que se escribe un ensayo” (Moran, Fusco y McBride, 1974; Hill y Cooper, 2001). El uso del *fotoensayo* ha sido frecuente desde que se acuñó el término hasta la actualidad, principalmente en el *foto-periodismo*, y podría definirse como un conjunto de fotografías en el que cada una tiene una interrelación con las demás de modo que el conjunto adquiere una estructura narrativa.

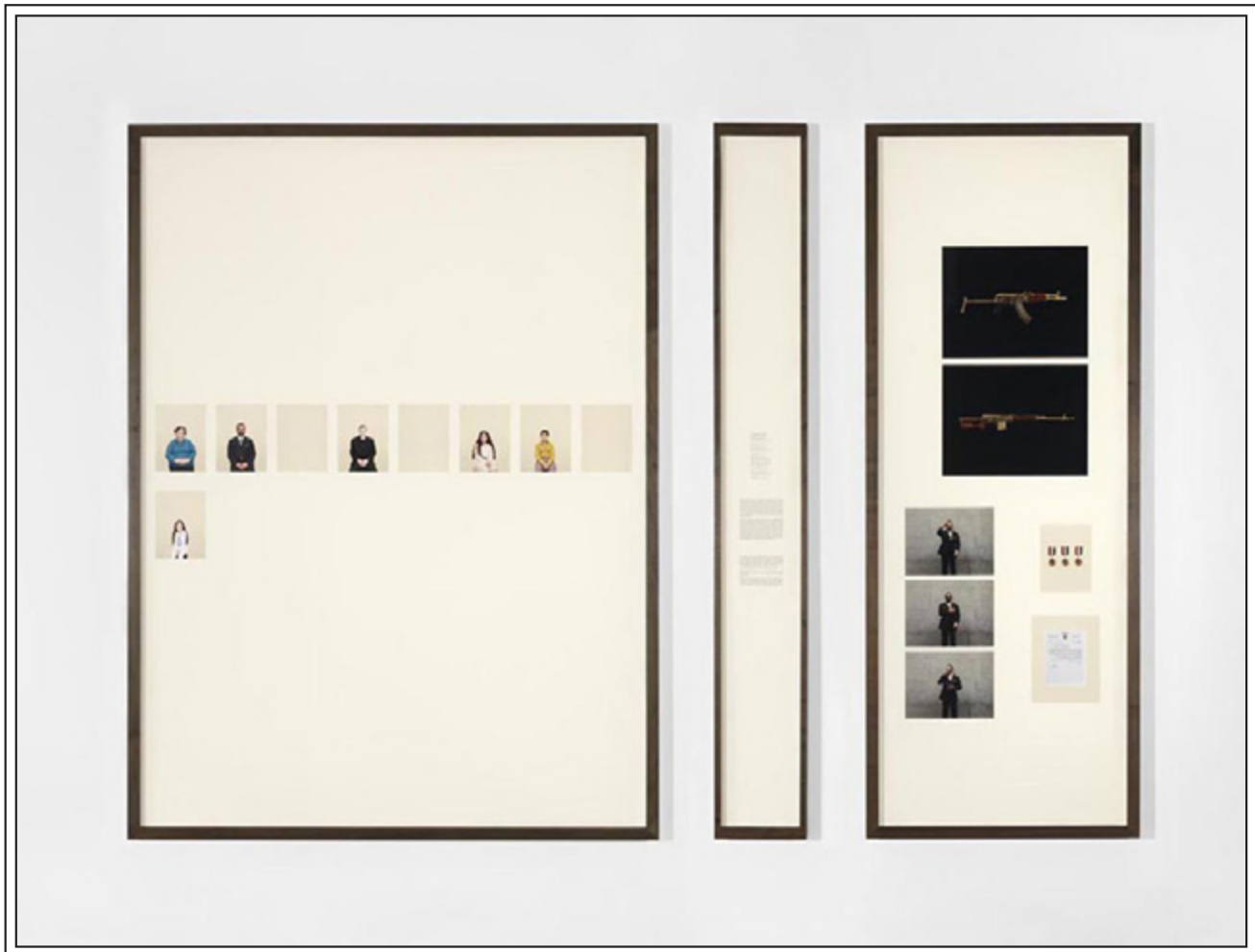
En investigación el uso del *fotoensayo* está puede tener distintos propósitos: definir, explicar, interpretar, argumentar o concluir:

(a) *Fotoensayo descriptivo*

Los *fotoensayos* descriptivos articulan las relaciones entre las imágenes fotográficas que lo componen a partir de la visualización de las características principales de los temas representados: personas, acciones u objetos. Las lógicas que proporcionan continuidad narrativa a un *fotoensayo* descriptivo se apoyan principalmente en el tema o temas representados, de los que se visualizan las características más relevantes. No se establecen argumentaciones complejas sino una presentación de aquellas particularidades de un tema concreto que resultan de interés.

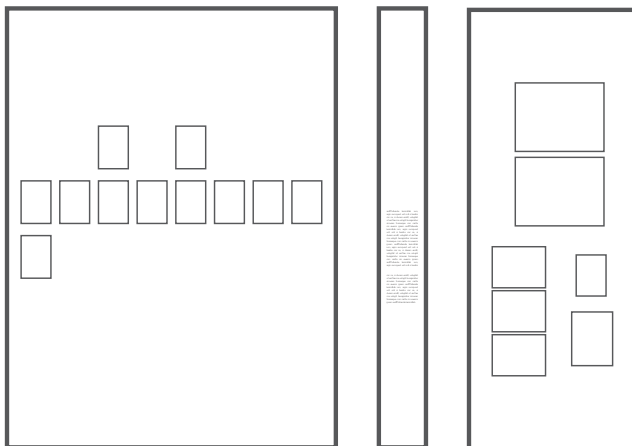
| *Foto-resumen:*

Se trata de un uso particular del *fotoensayo* descriptivo en el que se exponen de un modo sintético los principales temas y el contexto de la investigación. La relación entre las fotografías que componen un *foto-resumen* debe anticipar la relación que se establece a lo largo de la investigación entre los temas propuestos de un modo amplio y sugerente, que se concretará a lo largo del estudio (Marín y Roldán, 2013).



Cita visual fragmento. Simon (2011).
 Fragment visual quotation. Simon (2011).

Fotoensayo descriptivo, según Simon (2011)



(b) *Fotoensayo interpretativo*

Las interpretaciones no son más que traducciones de los hechos a formas de expresión, o a otros lenguajes, que hacen posible la comprensión de los mismos. Mediante la capacidad asociativa, metafórica y narrativa de los fotoensayos establecemos relaciones a partir de los aspectos visuales de los hechos y lo hacemos de modo eminentemente visual. El fotoensayo interpretativo establece argumentos visuales entre las imágenes que lo componen, y su uso principal tiene que ver con la fase de la investigación en la que el investigador propone su lectura particular y referenciada del tema investigado (Marín y Roldán, 2012).

(c) *Fotoensayo explicativo*

Las explicaciones visuales surgen de la conexión visual que se establece entre dos o más imágenes fotográficas y sugieren relaciones de causalidad, de proceso o de contextulización de los temas representados por las imágenes, que difícilmente podrían establecerse mediante el lenguaje verbal. Los fotoensayos explicativos se originan desde el pensamiento visual y, de un modo visual, mediante analogías formales y el uso de distintos criterios estilísticos, esclarecen cuáles son los “cómos” y los “porqués” de los hechos.

| *Foto-conclusión*

Las conclusiones son las interpretaciones o explicaciones finales en un proceso de investigación. De modo que una foto-conclusión es un uso específico del fotoensayo interpretativo o explicativo para responder a las principales preguntas formuladas en una investigación. Las foto-conclusiones recogen el hilo argumental del discurso visual de la investigación y, a modo de punto final, establecen los argumentos últimos con el objetivo de responder a las hipótesis de investigación.

3.2.8 comentario visual

Un comentario visual es un instrumento metodológico mediante el cual se estudia en profundidad una imagen con el objetivo de comprender y poner de manifiesto alguna de las ideas, conceptos o cualidades estéticas de la imagen. La particularidad del comentario visual es que dicho estudio se realiza mediante estrategias visuales, estableciendo un diálogo directo entre la imagen comentada y las imágenes-comentario, de manera que surjan nuevas ideas visuales (Marín, Mena de Torres, Molinet y Pérez-Cuesta, 2012). De modo que podemos establecer dos tipos de comentarios visuales de entre los principales definidos por Mena de Torres (2014):

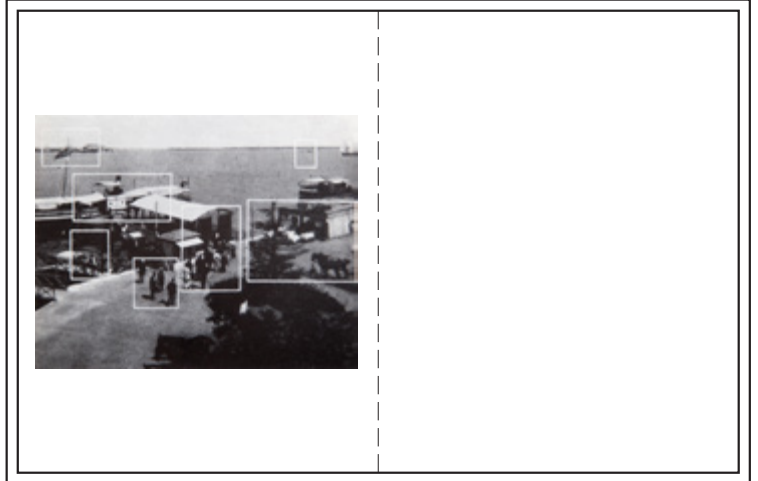
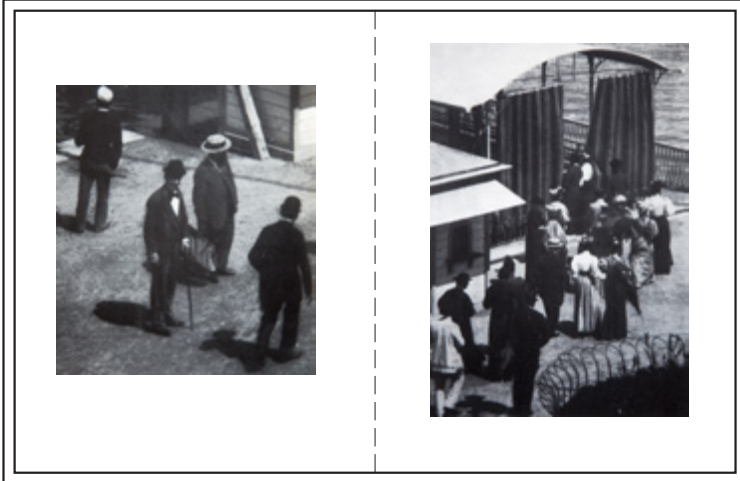
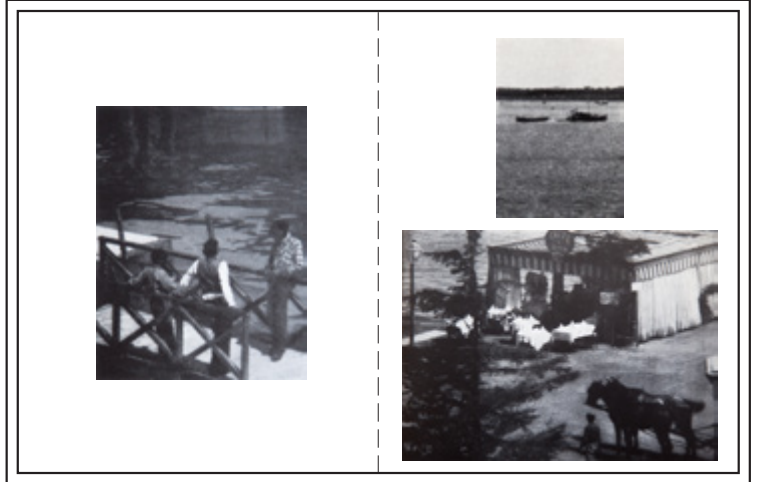
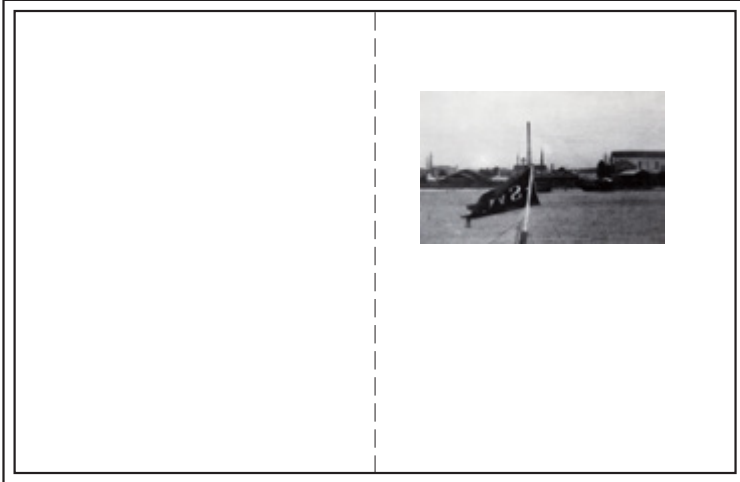
(a) Comentario visual fragmento a fragmento

Las imágenes utilizadas para elaborar el comentario proceden de fragmentos de la imagen comentada. La fragmentación de la imagen y la reordenación de sus partes invita a una nueva lectura donde el investigador puede destacar aquellos elementos más relevantes para su estudio o delimitar los aspectos estéticos que le interesan de la imagen.

Cabe destacar como ejemplo de comentario visual fragmento a fragmento el genial artificio de Bruno Munari (2002) en *FotoCronache*, donde primero nos muestra una narración visual muy elocuente compuesta por una serie de fragmentos que al pasar página, en el último pliego, descubrimos que pertenecen a una única fotografía.

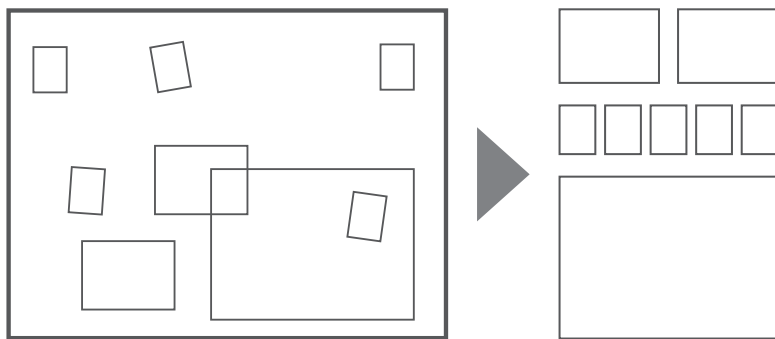
(b) Comentario visual referenciado

El comentario de la imagen se lleva a cabo estableciendo relaciones visuales con otras imágenes del mismo autor o de otros autores, en otros términos, mediante citas visuales. Lo más relevante de este tipo de comentario es que se establece una relación directa con uno o varios autores reconocidos, desencadenando un diálogo con el imaginario cultural y el patrimonio artístico (Mena de Torres, 2014)

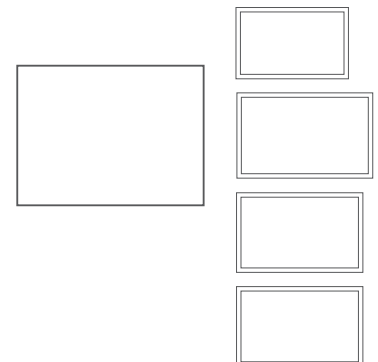


Cita visual. Munari (2002:10-16).
 Visual quotation. Munari (2002:10-16).

Comentario visual framento a framento (según Munari, 2002)



Comentario visual referenciado (según Mena de Torres, 2014)



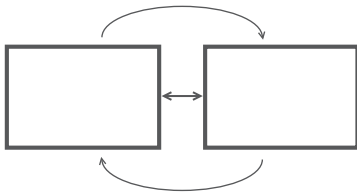
En el conjunto de la página siguiente se muestran esquemas gráficos de los instrumentos definidos en los epígrafes anteriores, desde el 3.2.6 al 3.2.8. Estos esquemas narrativos, a diferencia de los presentados en los epígrafes 3.2.1 a 3.2.5, tienen un carácter narrativo más literario o poético. En estos casos su estructura surge durante proceso de composición del instrumento. No podemos determinar a priori el tamaño, el formato o la disposición de las fotografías de un fotoensayo o de un comentario visual. Esto será el resultado de las conexiones formales o estéticas que se establezcan entre las fotografías. Por ello, presentamos las estructuras como un ejemplo concreto de un autor de referencia.

De arriba a abajo, especialmente para el caso de los fotoensayos, hemos diferenciado la función investigadora que cumple el instrumento.

In the grouping in the next page we show the graphic schemes for the instruments defined in the previous sections, from 3.2.6 to 3.2.8. These narrative schemes, unlike those presented in sections 3.2.1 to 3.2.5, have a more literary or poetic narrative character: In these cases the structure arises during instrument composition process. We can not determine in advance the size, shape or layout of the photographs in a photoessay or in a visual commentary. These shall be the result of aesthetic or formal connections between photos. Therefore, we present the structures as a singular examples by an author.

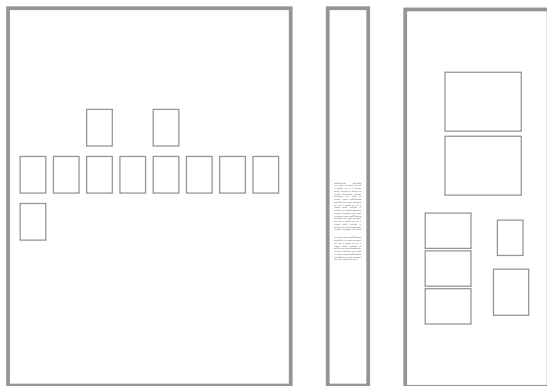
From top to bottom, especially in the case of photoessays, we have distinguished the research purpose of the instrument.

Pares fotográficos

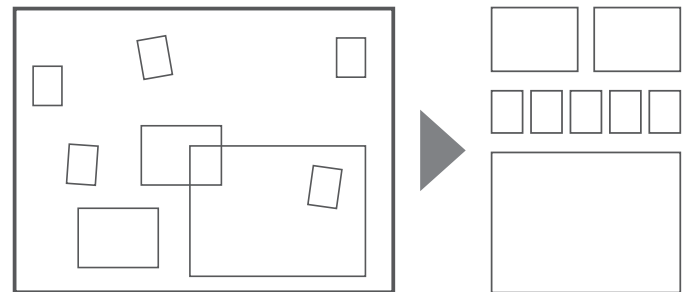


Fotoensayo descriptivo (según Simon, 2011)

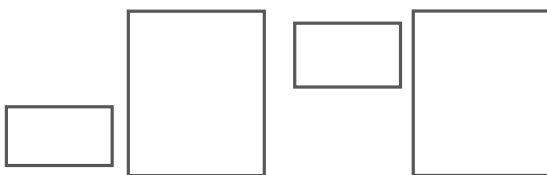
(compuesto por una serie fotográfica, texto y un fotoensayo de contextualización)



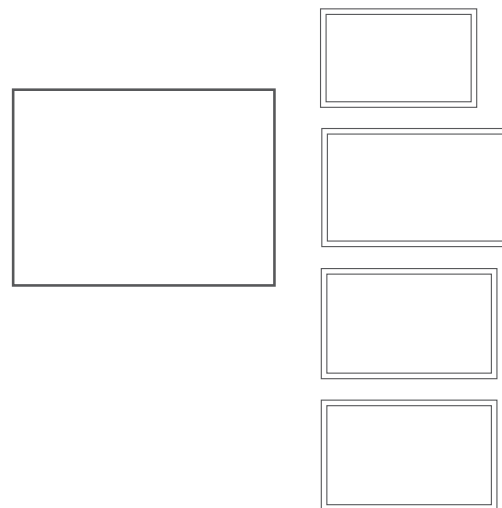
Comentario visual fragmento a fragmento (según Munari, 2002)



Fotoensayo explicativo (según Wilson, 2003)



Comentario visual referenciado (según Mena de Torres, 2014)



Fotoensayo interpretativo (según Smith, 1972)

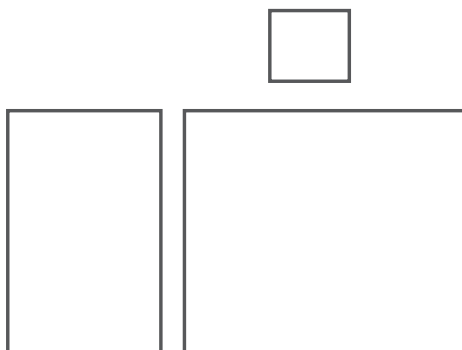
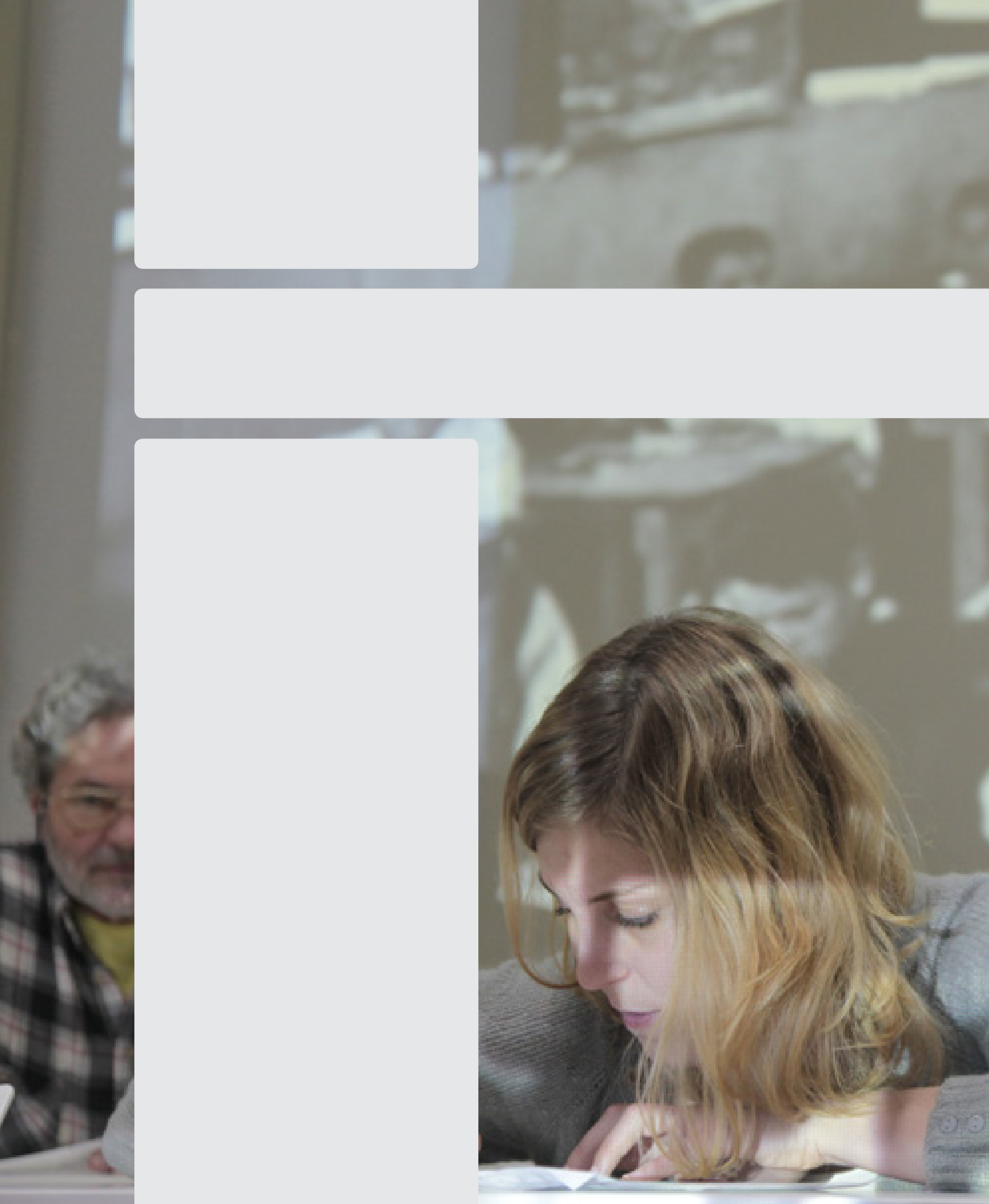


Gráfico 2.2. Síntesis de los esquemas gráficos de cada uno de los instrumentos definidos en los epígrafes anteriores (3.2.6 a 3.2.8).
Graphic 2.2. Summary of the graphic schemes of each of the instruments defined in the previous sections (3.2.6 to 3.2.8).



SEGUNDA PARTE

LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD VISUAL
DE FUTUROS DOCENTES

SECOND PART

THE CONSTRUCTION OF THE VISUAL IDENTITY
OF TEACHER TRAINEES

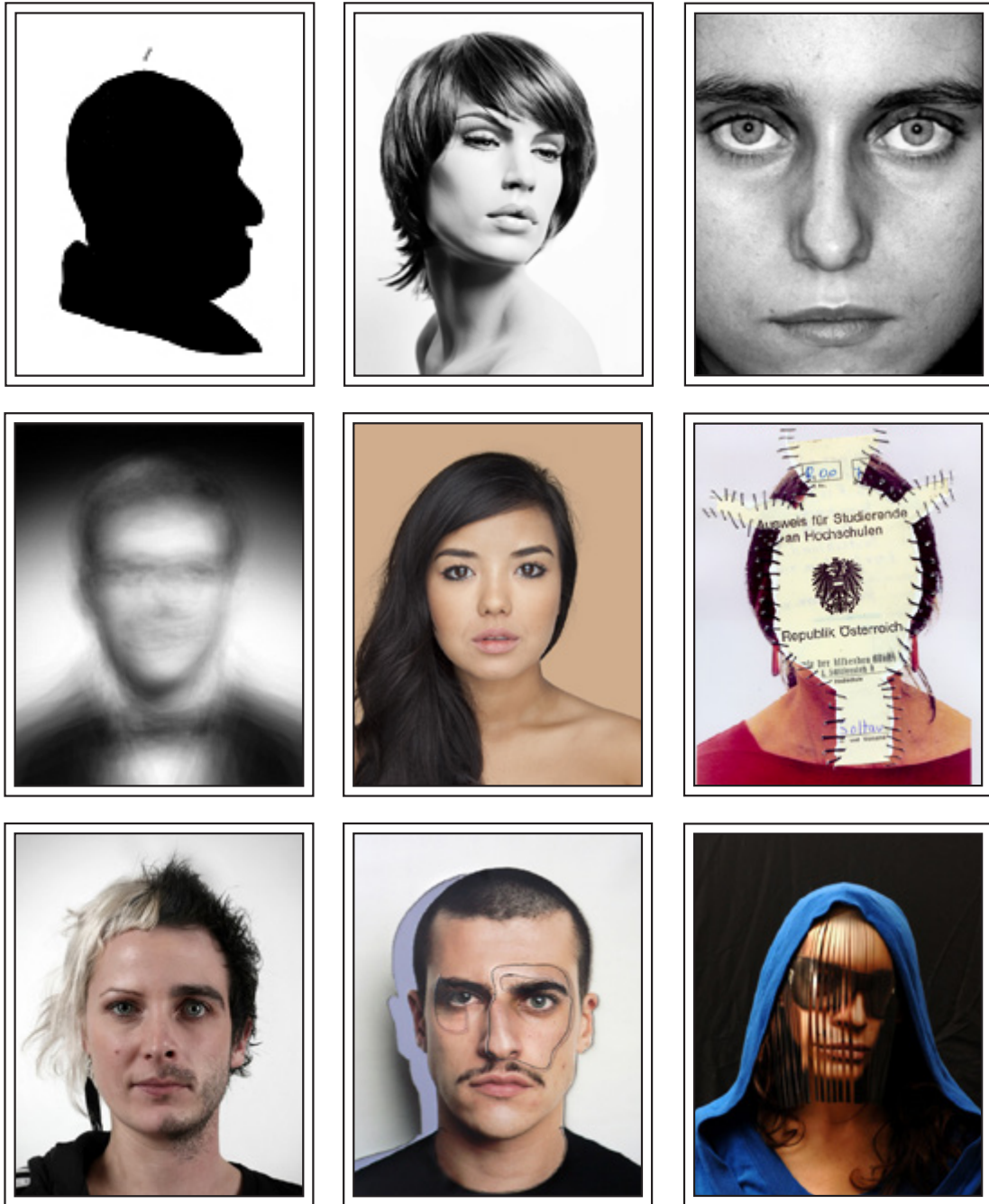


3a | Propuesta teórica I

theoretical proposal I

◀ (En las páginas anteriores). **Fotografía independiente.** Molinet, X. (2013).
Sin título. Fotografía digital.

(In the previous pages). **Independent photograph.** Molinet, X. (2013).
Untitled. Digital photograph.



Colección de citas visuales. Molinet, X. (2015). *Construcciones del rostro humano*. Compuesto por una cita visual de Lavater (1853), una cita visual de Belin (2003b), una cita visual de Ohara (2003), una cita visual de Salovon (1998), una cita visual de Dass (2007), una cita visual de Soltau (2003), una cita visual de Collette (2008), una cita visual de Gómez (2010) y una cita visual de Daubal (2013).

Collection of visual quotations. Molinet, X. (2015). *Constructions of the human face*. Organized with one visual quotation by Lavater (1853), one visual quotation by Belin (2003b), one visual quotation by Ohara (1970-2003), one visual quotation by Salovon (1998), one visual quotation by Dass (2007), one visual quotation by Soltau (2003), one visual quotation by Collette (2008), one visual quotation by Gómez (2010) and one visual quotation by Daubal (2013).

“The field of battle has shifted to mental images –making and breaking, both.”

Marshall McLuhan

El campo de batalla se ha desplazado hacia las imágenes mentales –tanto hacia la creación como hacia la ruptura (traducción del autor).

What is the structure of scientific and technical knowledge itself? Is it a set of logically validated statements and propositions, a selfcorrecting discursive system? Or is it riddled with images, metaphors, and fantasies that take on a life of their own, and turn the dream of absolute rational mastery into a nightmare of confusion and uncontrollable side effects? To what extent are the widely heralded technical innovations in biology and computation themselves mythic projections or symptoms, rather than determining causes? Above all, who is in a position to reflect on these questions, or rather, what disciplines have the tools to sort out these issues? Do we call on the artists or the philosophers, the anthropologists or the art historians, or do we turn to the proponents of hybrid formations like "cultural studies?"

W.J.T. Mitchell (2003:482)

En este apartado queremos, principalmente, reivindicar brevemente el papel fundamental que juegan las artes visuales, prestando especial atención a la fotografía, en la construcción del conocimiento humano. Durante el siglo XIX y especialmente durante el siglo XX se ha producido una segregación disciplinar en el conocimiento humano, apareciendo nuevas disciplinas en el campo de las ciencias experimentales, en el campo de las ciencias humanas y también en el de las artes. Esta especialización conlleva principalmente la aparición de nuevas y más concretas preguntas acerca del universo, de los fenómenos naturales o del comportamiento humano. Pero lo más interesante de toda esta fragmentación es que las preguntas formuladas en un disciplina del conocimiento se convierten en cuestiones interesantes para otra disciplina, que las estudia desde sus marcos conceptuales y metodológicos, desde sus enfoques particulares, pudiendo proporcionar más y más variadas respuestas.

En una primera mitad del siglo XX las artes incluso juegan a resolver problemas propios de las ciencias experimentales más abstractas, como algunos planteados por la física. Valga como ejemplo la obsesión informada de Salvador Dalí por la naturaleza atómica de la materia, o la pretensión de representar la relatividad del tiempo (López Ferrado, 2006). Resulta obvio que Dalí no pretendía aclarar a la comunidad de científicos las innumerables cuestiones abiertas después de la publicación de la *Teoría de la Relatividad* de Albert Einstein, que introduce el novedoso concepto de la cuarta dimensión, la del tiempo relativo. Pero este fascinamiento

¿Cuál es la estructura del propio conocimiento científico y técnico? ¿Se trata de una serie de afirmaciones y proposiciones lógicamente validadas, un sistema discursivo que se autocorrije? ¿O es un acertijo con imágenes, metáforas y fantasías que adquieren vida propia, y convierten el sueño de una maestría racional absoluta en una pesadilla de confusión y efectos secundarios incontrolables? Hasta qué punto las propias innovaciones en biología y computación, ampliamente proclamadas, son proyecciones míticas o síntomas, en lugar de causas determinantes? Por encima de todo, ¿quién está en una posición para reflexionar sobre estas cuestiones, o más bien, qué disciplinas poseen las herramientas para resolver estos problemas? ¿Hacemos un llamamiento a artistas o los filósofos, antropólogos o historiadores, o recurrimos a los que proponen formaciones híbridas como "estudios culturales"? (Traducción del autor)

de Dalí hace que su obra sí quedara marcada por “la idea de que la realidad no podía reducirse a un único flujo” (López Ferrando, 2006:127). Lo que las artes visuales pueden hacer es tratar de presentar, a su modo, un concepto nuevo para la humanidad. Así el desafío de representar nuevos conceptos, en ocasiones sumamente abstractos, se traduce en nuevos modos de expresión artística. Un ejemplo es el cuadro *Corpus hypercubus* (1954). Con todo esto queremos simplemente reclamar el papel de las artes visuales como modo de conocimiento que se complementa al de otras disciplinas.

El concepto de identidad, o mejor dicho el origen de las distintas nociones de identidad que conviven en las ciencias sociales hoy en día, se acuña, en el sentido de que la teoría se hace explícita, en la década de los cincuenta de la mano del psicólogo Erik Erikson (1950). Por ello, la mayoría de los estudios en los que el concepto de identidad resulta central comienzan desde aquí, desde la psicología y su vertiente psicoanalítica, su aproximación a las teorías sobre la identidad y los procesos de identificación. El concepto de identidad está fuertemente ligado al yo (self). La psicología es la disciplina que ha desarrollado la teoría acerca de la identidad y del yo a partir del siglo XX, bajo la idea de aproximarse técnica y empíricamente a un fenómeno observable e independiente, un yo empírico (James, 1890). Pero la complejidad de un concepto intrincado en una maraña de significados culturales hace que sea necesaria una aproximación histórica desde otras disciplinas. Vemos que preguntarse acerca de lo humano ha sido algo común a lo largo de la historia, con numerosas discontinuidades y rupturas en los modos en que el ser humano ha conceptualizado la noción acerca de sí mismo. Por ello es necesario un acercamiento al concepto de identidad o identidades y a los procesos y modos de identificación de manera que se establezca cierta coherencia histórica, en función de las distintas disciplina de conocimiento que no aporten su enfoque (filosofía, estudios literarios y del lenguaje, historia, antropología, sociología o artes). “El argumento más importante en favor de pintar un amplio panorama histórico surge del hecho de que muchos estímulos para el trabajo psicológico no tienen su origen únicamente dentro de la disciplina de la psicología. (...) Muchas de estas ideas incluso forman parte de cuestiones culturales sin examinar o que se han dado por sentado” (Danzinger, 1997:138).

Uno de los géneros artísticos por excelencia es el género del retrato, que sin duda se ha practicado en todas las disciplinas artísticas (escultura, pintura, literatura o fotografía), desde los inicios de la historia del ser humano. Igualmente, desde el inicio de la historia, ha estado presente la búsqueda del principio ontológico del ser humano, de su comportamiento y de su relación con los distintos contextos culturales que habita. Las artes han jugado un papel fundamental en el modo en que el ser humano se ha buscado, encontrado y definido a sí mismo, cómo se ha presentado ante sus iguales, se ha mimetizado o diferenciado de otros seres humanos, ha expresado sus anhelos, deseos y fantasías, etc. Recorrer la historia del retrato fotográfico, incluyendo algunos antecedentes que ayudan a comprender las circunstancias antes del nacimiento de la fotografía, es un viaje a través de la evolución de un género artístico que ha sufrido profundos cambios a lo largo de algo menos de 200 años. Este recorrido trata de poner de manifiesto la evolución estética del retrato, es decir los diversos modos en los que el ser humano se ha re-presentado a sí mismo, y establecer una relación con la evolución en los diversos modos de conceptualizar la noción de identidad.

1.1 génesis: retrato y carácter

En textos atribuidos a Aristóteles (1936), *Analytica Priora*, o a Pitágoras podemos encontrar los primeros argumentos acerca de las relaciones entre la apariencia física y el carácter de las personas (Gunning, 1997). El conocimiento estaba dominado por la analogía y la inferencia analógica, de lo particular a lo particular, de modo que el estudio de casos a través del dibujo permitía que las ideas acerca de lo humano se materializaran.

Este modo de argumentar habitual en la época clásica resurge con fuerza en la época renacentista, en la que el dibujo y la pintura y la importancia del ser humano son ejes fundamentales. A finales del siglo XVI Giovanni Battista della Porta (1586) establece una serie de interpretaciones visuales por medio de analogías visuales entre personas y animales. Se trata de una interpretación metafórica del carácter de las personas mediante la semejanza con determinados animales, a los que se les atribuye determinadas cualidades. La lógica visual de este primer estudio fisionómico es la simple semejanza que se establece entre las personas y los animales, siendo estos últimos el vehículo portador del significado atribuido.

Charles Le Brun (1688), desarrolló los principios de la fisonomía de un modo muy similar al de Battista della Porta. Su objetivo no obstante era el propio del pintor: la búsqueda de un método pictórico para representar la expresión de las emociones y el carácter humanos a partir de la expresión facial y de la forma del rostro. De modo muy similar, recurre al retrato de personas a través de las particularidades físicas de los animales, consiguiendo ampliar el espectro de expresiones, rasgos, miradas que dan lugar a una multitud de tipos de rostro.

A finales del siglo XVIII, en un momento muy próximo al nacimiento de la fotografía, Johann Caspar Lavater publicó una serie de ensayos sobre fisonomía (*Essays on Physiognomy*), que establecen la relación entre el alma y la apariencia externa de la persona, pero a través de la línea del perfil. No le interesan marcas, huellas o expresiones faciales, algo que haría Charles Darwin (1965), sino establecer un catálogo de siluetas de perfil donde la línea se convierte en el dato más preciso y susceptible de ser comparado. El trabajo de Lavater supuso una fuerte influencia sobre la ciencia y las corrientes estéticas decimonónicas al popularizar la silueta como modo de representación.

Estas ideas permanecieron vivas bien entrado el siglo XIX. En Redfield (1852) establece curiosas y aberrantes metáforas a través de la analogía entre animales y “razas”, mediante 330 grabados en los que pueden verse comparaciones entre alemanes y leones, prusianos y gatos, negros y elefantes o gatos, ingleses y toros, hindúes y cisnes, irlandeses y perros, etc.

En la actualidad reciente el trabajo del artista Gerhard Lang (1992, *Palaeanthropical physiognomy*) revisa desde un punto de vista contemporáneo estas relaciones analógicas entre humanos y animales, por medio de la proyección de imágenes de animales sobre rostros humanos.



Colección de citas visuales. Molinet, X. (2012). *Antecedentes fisionómicos animales*. Compuesto por dos citas visuales de Della Porta (1586), dos citas visuales de Le Brun (1806) y dos citas visuales fragmento de Lang (1992).

Collection of visual quotations. Molinet, X. (2012). *Animal physiognomic background*. Organized with two visual quotations by Della Porta (1586), two visual quotations by Le Brun (1806) and two fragment visual quotations by Lang (1992).

1.2 la fisonomía desde una perspectiva decimonónica

La cualidad inerte de las fotografías de archivo del superintendente de la policía Alphonse Bertillon o de las incursiones etnográficas de Désiré Charnay en Madagascar sobrevive hasta nuestros días en las fotografías de pasaporte y de tarjetas de seguridad. Son pequeños iconos dentro de un sistema de control.

Max Kozloff (en Ewing, 2008:157)

El siglo XIX, el siglo del nacimiento de la fotografía, se aparta del idealismo romántico acerca del ser humano para considerar la nueva noción de individuo dentro de una sociedad cada vez más compleja, debido a la nueva vida urbana. El ser humano moderno implica nuevas formas de movilidad, de convivencia y de anonimato en el caótico contexto de las ciudades. En este marco social, el auge del positivismo y la invención de la fotografía dan lugar a lo que Sekula (1992) define como “paradigma archivístico”, en el ser humano pueda ser estudiado mediante los métodos de las ciencias experimentales y la fotografía es el instrumento apropiado. Desde esta nueva perspectiva empírica, la fisonomía cuenta ahora con un nuevo y preciso método mecánico para la producción de imágenes. Este nuevo “sistema de castas otorga a cada persona una fisonomía que resulta ser más importante que el propio individuo” (Wechsler, 1982). Y estas fisonomías son un intento de reducir al individuo, su clase y su profesión, a estereotipos estables y reconocibles, es decir, a los intereses de la nueva burguesía (Gunning, 1997). La fisonomía, y el uso intenso de la fotografía como documento realista, se postulan como las nuevas herramientas de vigilancia y control (Sontag, 1981).

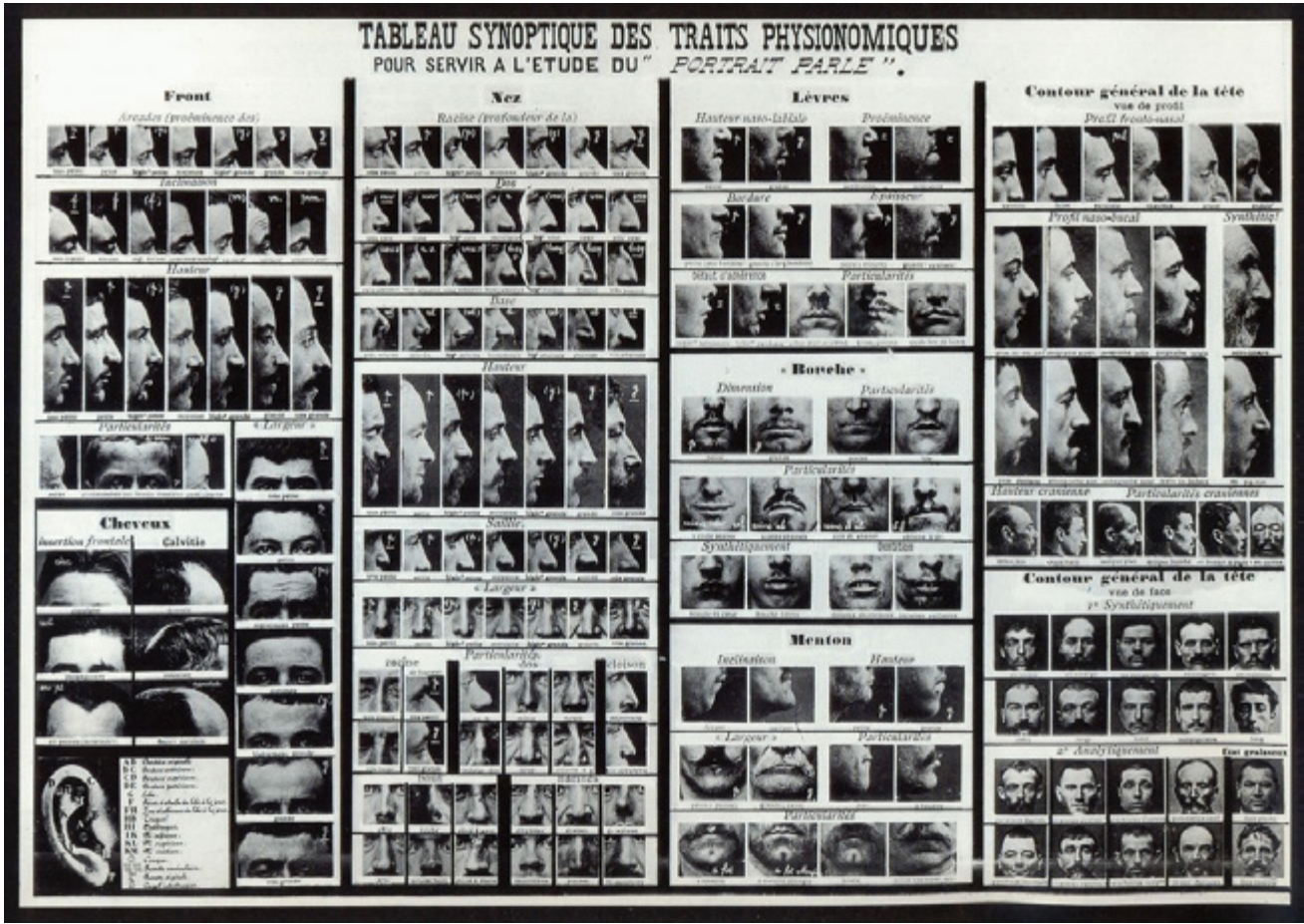
La recién nacida práctica del retrato fotográfico debe asumir dos retos principales como nuevo sistema de representación del ser humano: por un lado, la función honorífica de satisfacer la necesidad de reconocimiento de la nueva burguesía, un modo de representación ceremonioso y solemne; y por otro, la función represiva que requiere el control policial, la medicina y la psiquiatría, un modo de representación riguroso, mecánico y exacto (Sekula, 1992). La fotografía de retrato contribuye a la definición de una idea de apariencia generalizada en la producción de tipos de seres humanos, propia del paradigma archivístico.



Cita visual. Lavater (1853).

Visual quotation. Lavater (1853).

El realismo instrumental de la fotografía contribuye enormemente a la estandarización de la estética del retrato fotográfico. La fotografía policial y los estudios psiquiátricos centran su atención sobre el rostro, frente y perfil, “porque en él se hace idealmente visible a la superficie corporal cualquier aspecto vinculado a los movimientos del alma: esto es así respecto a la ciencia de la expresión de las pasiones desarrollada por Descartes” (Didi-Huberman, 2007:69). Partiendo de la hipótesis de que la persona fotografiada ya ha sido definida como criminal o un desviada, los retratos policiales y la fotografía psiquiátrica no tienen otra función sino aportar un documento reconocible de su rostro. La imagen queda subordinada a la explicación verbal y la serie numérica que la acompañan en el archivo. Resulta curioso cómo el método de Bertillon (1889 y 1890) contribuye a erosionar la unicidad del yo, a diluir la presencia del individuo mediante la producción de su imagen. La generalización científica de los archivos fotográficos, que no es más que una forma de poder (Varto, 2012), hace que la individualidad carezca de sentido, la hace inerte. El propio Bertillon (1891:335) lo reconocía: “la colección de retratos de criminales ha alcanzado ya una dimensión tan considerable que resulta físicamente imposible descubrir entre ellos la semejanza de un individuo”.



Citas visual. Bertillon (1893).
 Visual quotation. Bertillon (1893).

1.3 aparición del término identidad como meta del desarrollo

(...) una misteriosa intersección entre la oportunidad y la atención que va mucho más allá del surrealismo existencial del 'instante decisivo'.

Lee Friedlander

La irrupción del psicoanálisis a principios del siglo XX devuelve la atención al individuo dentro de la nueva sociedad. El término identidad surge desde la perspectiva psicoanalítica y es acuñado por primera vez por el psicólogo Erik Erikson (1950).

En un primer momento el concepto de ego-identidad, que se desprende del concepto de ego, porta, por un lado, connotaciones del sentido de estabilidad personal que define la edad adulta, y por otro de las relaciones del individuo y su cultura. Aun dentro del marco psicoanalítico Erikson integra el carácter biológico, social y cultural del individuo y de la relación de este con la sociedad: "la búsqueda de identidad y la crisis de identidad sugieren una función social del ego que resulta ser, durante la adolescencia, un equilibrio psicosocial esencial para las tareas propias de la etapa adulta" (Erikson, 1956:104).

Todo esto anticipa una ruptura con la concepción psicoanalítica, dual y antagónica del individuo y la sociedad, para abrir un nuevo camino a la consideración constructiva de la relación individuo-sociedad. Vemos que al mismo tiempo el constructo identidad se considera un estado, en sus orígenes, particularmente aplicable a una etapa del desarrollo definida como adolescencia tardía. Durante esta etapa el individuo se configura y reformula a sí mismo y define lo que Erikson (1956) llama "identidad final", aquella que se establece al final de la adolescencia y que incluye todas las identificaciones significativas del pasado, aunque también las altera con el objetivo de sintetizar un todo único y coherente. Una vez alcanzado el sentimiento subjetivo de identidad completa, esta se entiende como continua y persistente en el tiempo. La identidad es, de modo muy simple,



Cita visual. Evans (1929).
Visual quotation. Evans (1929).

ese sentido subjetivo de mismidad y continuidad que hace posible el experimentarse a sí mismo a lo largo de la vida.

Paralelamente, la corriente artística surrealista se apoya en algunas ideas del psicoanálisis y se interesa por esa nueva dimensión inconsciente de la personalidad y los conflictos del yo, el ello y el superyó. Para este momento la fotografía como disciplina artística había tenido tiempo para madurar y desprenderse de los usos científicos, superar el pictorialismo y disponerse a explorarse a sí misma. Sin embargo, “la fotografía todavía no se había convertido en «vanguardia» en 1960 o 1965, a pesar de los adjetivos que se le habían atribuido irreflexivamente. Todavía no había llevado a cabo el autoderrocamiento o deconstrucción que las otras artes habían establecido como algo fundamental para su desarrollo y su amor propio” (Wall, 2003:213-214). Podemos decir que cuando Erikson utiliza por primera vez el término identidad, la fotografía como disciplina encontraba su particular “crisis de identidad”.

La fotografía se prestaba especialmente a esos usos surrealistas tal y como la crítica Susan Sontag (1981) llegaría a afirmar. La cámara fotográfica se reivindica como instrumento conceptual y vuelca totalmente el sistema del arte sobre el de «lo real» (Brea, s.f.), abriendo todo un juego alrededor de la indicialidad. Algunos artistas llevaban un tiempo explorando estas posibilidades del medio fotográfico, explorando sus posibilidades



Cita visual. Stieglitz (1918).
Visual quotation. Stieglitz (1918).

ocultas, oníricas, inconscientes, de abstracción, etc. También en el género del retrato, de la mano de algunos clásicos como Alfred Stieglitz (en las fotografías de Georgia O'keeffe) o Walker Evans (en algunos de sus autorretratos), podemos encontrar trabajos que no destacaron especialmente en la época y sin embargo constituyen verdaderas exploraciones sistemáticas de las posibilidades del retrato como modo de introspección y autoconocimiento, como la representación de la búsqueda de identidad y la crisis de identidad.

La fotógrafa Vivian Maier (1926-2009), cuyo trabajo fue descubierto recientemente, ha sido reconocida especialmente por su fotografía de calle. No obstante uno de los aspectos más interesantes que han salido a la luz con el descubrimiento de su obra son sus series de autorretratos en los que se retrata mediante reflejos en cristales y espejos, siempre con la presencia de su cámara fotográfica, como si de una afirmación de su identidad como fotógrafa se tratase.

En esta línea surge años más tarde Lee Friedlander (1934-) cuya obra gira prácticamente en su totalidad alrededor del autorretrato. Utiliza multitud de estrategias como los reflejos, encuadres dentro de la imagen, sombras en la búsqueda fotográfica de sí mismo.

1.4 la identidad social desde la perspectiva de la psicología social

El término de identidad adquiere un potencial sumamente interesante para muchas disciplinas que estudian al ser humano como ser biológico, psicológico y social. La primera conceptualización del término, tal y como hemos visto, tiene lugar desde la psicología del desarrollo, incorporando la perspectiva psicoanalítica de la época. Hoy en día es un concepto complejo, estratégico y flexible empleado en psicología, sociología, lingüística, comunicación, estudios culturales, educación o artes, entre otras disciplinas del conocimiento (Hall, 2000).

La primera deriva conceptual del término identidad viene con el nacimiento de la psicología social, a mediados de la década de los 70. Las corrientes norteamericanas con enfoques individualistas se encuentran sin herramientas para explicar los fenómenos sociales, quizá más destacables en las sociedades europeas (Spears, 2011). La necesidad de entender el comportamiento entre grupos sociales, algo determinante en la compleja sociedad europea de posguerra, precipita que se acuñe el concepto de identidad social como el producto de “un proceso de categorización social y de identificación con los grupos sociales a los que pertenecemos, y que por tanto caracterizamos como parte de nosotros mismos (Spears, 2011:203). Tajfel (1978) define la identidad social (o identidad grupal) como una parte del autoconcepto que corresponde a la filiación a un grupo como al significado del valor emocional de dicha pertenencia.

La identidad social es una caja de herramientas que propicia principalmente el estudio del comportamiento intergrupal. La pertenencia a un grupo satisface las necesidades de autoestima, mediante la inclusión social, y de diferenciación social simultáneamente. Esto se evidencia de manera sobresaliente cuando existen



a



b



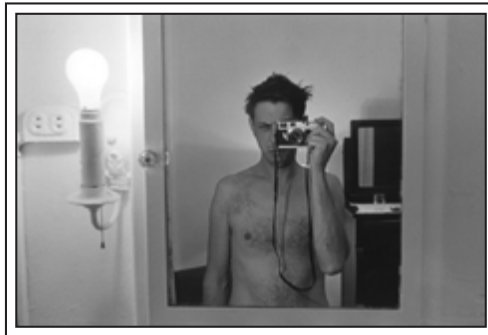
c



d



e



f



g



h

Fotoensayo interpretativo. Molinet, X. (2014). *Memoria de sí mismo #2*. Compuesto por cuatro citas visuales de Maier (1955(a), 1960(c), 1956(e) y 1954(g)) y cuatro citas visuales de Friedlander (1968(b), 1960(d), 1960(f) y 1967(h)).

Interpretative photoessay. Molinet, X. (2014). *Memory of oneself II*. Organized with four visual quotations by Maier (1955(a), 1960(c), 1956(e) and 1954(g)) and four visual quotations by Friedlander (1968(b), 1960(d), 1960(f) and 1967(h)).

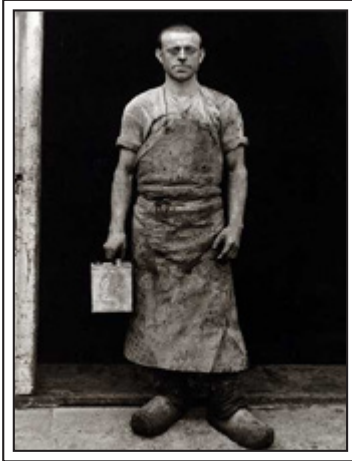
conflictos intergrupales (movimientos sociales, luchas de clase o guerras) donde la identificación social puede convertirse en el modo dominante de autopercepción y de percepción de los otros, dando lugar a procesos de comparación social y estereotipificación social. Por otro lado, la identidad social también es el concepto clave para estudiar el comportamiento intragrupal, las dinámicas de formación de grupos, el liderazgo y la autocategorización. Los individuos que pertenecen a un grupo social se adscriben a las categorías y etiquetas, como la clase social, el género, la raza, la profesión, de dicho grupo, pudiendo informar y ser determinantes en su identidad personal.

El proyecto de August Sander (Heiting, 1999) muestra en su época indicios de cierta categorización social que atiende a cuestiones de clase y profesión principalmente. Su trabajo no parte de la construcción de una identidad estereotípica a priori, y su aproximación imparcial y sistemática terminaría por desesperar a los nazis, que llevaban a cabo una campaña de construcción de identidad nacional. No obstante en el gran catálogo fotográfico *Retratos del siglo XX*, el texto aporta información acerca del lugar de la toma, la fecha y la ocupación o profesión de los retratados. Encontramos igualmente numerosos retratos de grupos. Se trata de grupos sociales categorizados e identificados por medio de la fotografía, establecidos por el propio autor como herramienta para analizar y presentar la realidad social de la República de Weimar de la época. Su modo de entender la subjetividad es determinista y jerárquica. Para ello Sander establece básicamente siete grupos: *Bauer* (campesino), *Handwerker* (artesano/obrero), *die Frau* (la mujer), *Ständer* (columna o soporte), *Künstler* (artistas), *Großstadt* (La gran ciudad) y *die letzten menschen* (los últimos hombres). El proyecto fotográfico de August Sander tiene la gran capacidad de articular identidades sociales –en su dimensión visual– desde las categorías establecidas y, a su vez, evidenciar nuevas categorías a partir de las identidades, en una doble lectura dialéctica.

El trabajo del fotógrafo alemán destila una enorme avidez documental. Sander parece retratar todo lo que se presta a fotografiarse delante de su cámara. Todo individuo parece tener cabida en su gran atlas. Diane Arbus se encuentra de algún modo en las antípodas de August Sander: Los personajes de sus fotografías son particulares, bizarros, únicos. “Arbus fotografía los tartamudeos del mundo donde la identidad social, la estandarización y la reproducción son la muerte del sujeto” (Soulages, 2005). Las fotografías de Arbus corresponden a personas excluidas de la categorización social. No pertenecen a ningún grupo social y ni siquiera podemos etiquetarlos bajo algún estereotipo. Diane Arbus reflexiona con sus imágenes acerca de la identidad social desde otro lugar; poetizando lo abyecto, lo marginal.

El fotógrafo gaditano Miguel Trillo ha recogido a lo largo de los últimos 30 años de trabajo sistemático el fenómeno de las tribus urbanas y las modas juveniles de la sociedad urbana española (Trillo, 2009). Es un fenómeno de (auto)categorización social mediante la estética de la vestimenta y la actitud: punks, góticos, new romantics, ravers, skaters, b-boys y b-girls, mods que prefabrican su identidad social. En las fotografías de retrato de Miguel Trillo la gente posa y se exhibe, el deseo de ser diferentes, la necesidad de pertenecer a algo, un ciclo vital natural en el que combinan múltiples influencias culturales (Bull, 2009:4).

August Sander (1876-1964)



Diane Arbus (1923-1971)



Miguel Trillo (1953-)



Fotoensayo descriptivo. Molinet, X. (2012). *Fotografía e identidad social*. Compuesto por tres citas visuales de Sander (en Heiting, 1999), tres citas visuales de Arbus (1962, 1965 y 1967) y tres citas visuales de Trillo (2009).

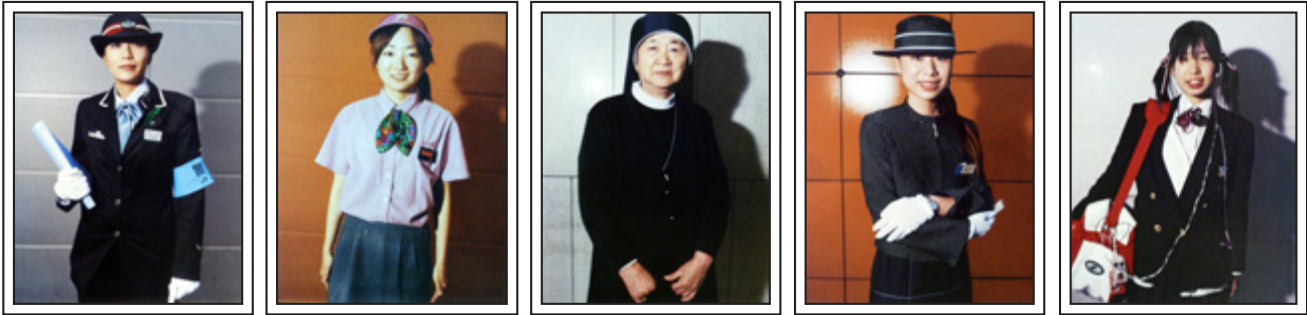
Fotoensayo descriptivo. Molinet, X. (2012). *Photography and social identity*. Organized with three visual quotations by Sander (in Heiting, 1999), three visual quotations by Arbus (1962, 1965 and 1967) and three visual quotations by Trillo (2009).

1.5 la identidad entre la igualdad y la diferencia desde una perspectiva antropológica

El concepto que manejan la sociología y la antropología del término identidad integra muchas suposiciones culturales que no se habían considerado o se habían considerado inmutables por parte de la psicología. Estas disciplinas “tienen la urgente necesidad de una conceptualización multidimensional de la identidad” (Hall, 2000), ya que la consideración de quién es uno mismo está intrincada en un amplio registro de significados culturales (Danzinger, 1997), de dimensiones dinámicas y cambiantes de procesos simbólicos, socioculturales y políticos.

La antropología y la sociología, disciplinas que han flexibilizado sus métodos y conceptos más allá del positivismo de la psicología, introducen el concepto de identidades múltiples o híbridas y postula incluso que la identidad personal tiene sus raíces nutriéndose del orden social de la comunidad (Serpe y Striker, 2011). Esto supone un cambio radical en el modelo: se considera la personalidad como una internalización de la cultura por parte del individuo, y la cultura como la proyección de la personalidad de los individuos. La cultura no está enraizada en las mentes, tal y como se concibe desde la psicología, sino en las relaciones socioculturales y los símbolos incorporados por cada persona. El cambio paradigmático fundamental es la consideración del ser humano como “persona social”, es decir, como el aglutinado de las distintas identidades sociales de una persona. El individuo en su desarrollo no alcanza una identidad personal única, inmutable, completa y persistente en el tiempo (postura esencialista acerca de la identidad), sino que participa de una serie de procesos socioculturales dinámicos con los que se identifica. De modo que en estas disciplinas se habla más de procesos de identificación que de identidad. Y son justamente estos procesos compartidos, la historia, la memoria y la cultura común, lo que otorga a la persona estabilidad y permanencia identitaria.

La acción social tiene lugar en un proceso reflexivo en el que se desarrollan significados compartidos desde la sociedad (la estructura social), la persona (el yo) y los otros (la cultura) (Serpe y Striker, 2011:243).



Cita visual fragmento. Sleeth (2007).
 Fragment visual quotation. Sleeth (2007).



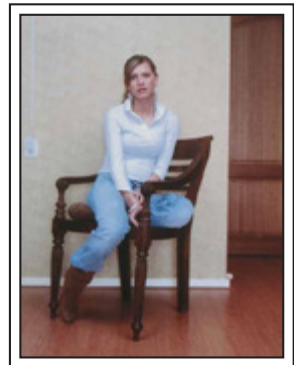
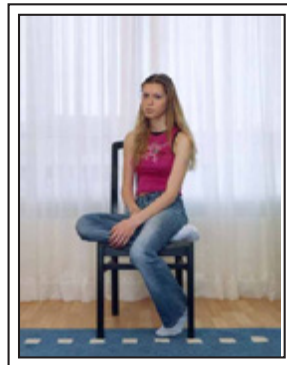
Cita visual fragmento. Dijkstra (2003a).
 Fragment visual quotation. Dijkstra (2003a).



Cita visual fragmento. Dijkstra (2003b).
 Fragment visual quotation. Dijkstra (2003b).

Por último, otra característica primordial de los procesos de identificación es el papel crucial que juega 'la alteridad'. Definimos nuestra identidad en contraste con la identidad del 'otro', es decir, nos identificamos tanto por igualdad como por diferenciación. Dicho de otro modo, sabemos lo que somos al saber lo que no somos.

La fotografía contemporánea Rineke Dijkstra reflexiona visualmente sobre la construcción social del sujeto mediante series de retratos fotográficos. Su interés acerca de la identidad se centran especialmente en el proceso, en el llegar a ser, en el tránsito por varias identidades y en el proceso dialéctico entre lo individual y lo social (Quick, 2008). En su serie titulada *Almerisa* nos presenta los retratos realizados a una joven bosnia entre 1994 y 2005, en el periodo en que traslada su residencia desde el país balcánico a Holanda. El tema medular de su serie es el proceso de cambio y asimilación cultural de la joven Almerisa, que representa "ese sujeto continuo que se desarrolla desde una joven de un país destrozado por la guerra hasta convertirse en una ciudadana global genérica" (Avgikos, 2003:188). Se observa un continuo cambio que provoca algunas preguntas acerca de la asimilación de la identidad cultural en los procesos migratorios. Estas ideas acerca de la identidad y los procesos de identificación vuelve a abordarlas en sus series *Olivier* y *Shany*, dos casos del proceso de transformación identitaria que experimentan los sujetos tras alistarse a sus ejércitos nacionales respectivos, francés e israelí.



Cita visual. Dijkstra (1994-2005).
Visual quotation. Dijkstra (1994-2005).

1.6 la identidad narrativa

La identidad narrativa es una ‘historia’ internalizada y en evolución sobre uno mismo, que proporciona a la persona un sentido de unidad, propósito y significado (Somers, 1994). Es como un cuento con personajes, tramas, escenas clave, y un final imaginado (McAdams, 2011). El giro conceptual que se produce desde esta perspectiva de la identidad es que la narrativa, la historia de vida propia, tiene un enorme poder para proporcionar a los seres humanos una unidad a lo largo de sus vidas (Ricoeur, 1980). Los seres humanos elaboramos nuestras propias historias de vida, nuestras narrativas que nos explican quiénes somos, donde reconstruimos nuestro pasado de un modo coherente y anticipamos, de algún modo, nuestro futuro.

Las historias de vida vienen a sustituir conceptualizaciones deterministas de la identidad. En una historia de vida la persona es a la vez autor y protagonista de un tiempo narrado y contextualizado en las relaciones sociales, los discursos y el entorno cultural. Se trata de un ejercicio de imaginación, sujeto a las restricciones propias de la realidad física, social, ideológica, económica y cultural, mediante el cual el individuo busca la “coherencia causal” y la “coherencia temática” (Habermas y Bluck, 2000) que expliquen qué, cómo y por qué han ocurrido la serie de eventos de su vida. Al utilizar las historias de vida como instrumentos de investigación acerca de la identidad damos un salto importante: estamos desviando la atención desde la pretensión de verdad histórica (herencia del positivismo) hacia el valor significativo que tiene la coherencia narrativa para el sujeto. La coherencia narrativa es la que dota de sentido e inscribe al individuo en los discursos y prácticas sociales e institucionales que habita (Benwell y Stokoe, 2006).

En este nuevo paradigma de la identidad, el individuo da sentido a las condiciones históricas y culturales y a las estructuras ideológicas y sociológicas que determinan su identidad. Y lo hace a través de su subjetividad. Por tanto el contenido expresivo, el estilo narrativo y las cualidades estéticas de las narraciones guardan una estrecha relación con las actitudes y las ideologías que forman parte de su vida. El individuo construye su identidad como un novelista que conjuga la memoria autobiográfica y dimensión imaginaria. La dimensión expresiva de la narración en una historia de vida tiene que ver con el modo en que el individuo se posiciona en el mundo, y el modo en que incorpora los discursos culturales en su propia narración (McAdams, 2011).

Sophie Calle es una artista cuya obra ha girado siempre en torno a sí misma, a su propia historia de vida, pero lo hace a través de la observación del comportamiento y las acciones de personas desconocidas, de objetos y espacios cotidianos y de las huellas de la presencia humana. En la exposición introspectiva-retrospectiva *M’as-tu vue?* (Calle y Macel, 2003) emplea una variedad de medios –fotografía, escritura, vídeo o instalación– para explorar cuestiones que tienen que ver con la intimidad y lo privado, dimensiones fundamentales de la identidad.



Cita visual. Calle (1981, en Calle y Macel, 2003).

Visual quotation. Calle (1981, in Calle y Macel, 2003).

Alberto García-Alix es uno de los fotógrafos españoles más importantes y particulares. Comenzó su carrera en los años 80, definiéndose a sí mismo no como un fotógrafo, sino como un joven que siempre iba acompañado de su cámara y retrataba su cotidianidad (VVAA, 2001). Sus primera fotografías son documentos gráficos aislados de la subcultura que él habitaba durante los años de la movida madrileña: autorretratos, retratos y fotografías de los paisajes más habituales de él y los suyos. Tres décadas más tarde, en el año 2008 se inauguró en el Museo Reina Sofía de Madrid su exposición *De donde no se vuelve* (García-Alix, 2008). En esta retrospectiva encontramos, por un lado, un documento excepcional de los cambios sociales y culturales acontecidos en España en los últimos años, a través del entorno más inmediato del fotógrafo. Y por otro lado, una excepcional narración mucho más abstracta y poética a partir de fotografías tomadas en diversos viajes a China. Ambas colecciones fotográficas se entremezclan creando una narrativa visual compuestas por más de doscientas fotografías en la que Alberto García-Alix construye su identidad como fotógrafo. Nos conduce a lo largo del pasado y el presente de su obra y de su propia biografía, a través de un “monólogo infinito” mediante el cual da sentido a su identidad como artista de la fotografía (García-Alix, 2008).

La fotografía encadena mi memoria. No solo la constriñe a lo visto.
 La melancólica emoción de lo irrecusable se hace visible.
 El alma de la fotografía es el encuentro.
 Si ayer fotografiaba silencios hoy fotografió mi propia voz.
 Este viaje tejido sobre una memoria de luces, destellos, ilusiones ópticas,
 persigue una revelación.
 Un puente.
 Un puente sobre el abismo.
 La escenografía visible de un sentimiento al compás de mis emociones.
 Hoy tengo la conciencia de que una forma de ver es una forma de ser.
 La fotografía es un poderoso médium.
 Nos lleva al otro lado de la vida.
 Y allí, atrapados en su mundo de luces y sombras,
 siendo solo presencia, también vivimos.
 Inmutables. Sin penas. Redimidos nuestros pecados.
 Por fin domesticados... Congelados.
 Al otro lado de la vida, de donde no se vuelve.

Alberto García-Alix, *De donde no se vuelve* (García-Alix, 2008).



Cita visual fragmento. García-Alix (2008).
Fragment visual quotation. García-Alix (2008).

Entre las muchas maneras de combatir la nada, una de las mejores es sacar fotografías, actividad que debería enseñarse tempranamente a los niños, pues exige disciplina, educación estética, buen ojo y dedos seguros.

Julio Cortázar ('Las babas del diablo', 2000:53)

En el apartado anterior hemos llevado a cabo un breve recorrido por los diversos modos de conceptualizar el término identidad y los procedimientos mediante los cuales se construyen, definen y muestran las ideas acerca de la identidad desde distintas disciplinas. También hemos presentado de modo paralelo una colección de proyectos de retrato –fotográfico, en su mayoría– cuyas propuestas estéticas responden igualmente a diversos modos de construir, definir y mostrar identidades. Las artes son formas de conocimiento, son medio para la comunicación y son experiencia. Las prácticas artísticas atienden a las cuestiones universales de su contexto histórico, tal y como ocurre en cualquier otra disciplina. Pero lo hacen creando ficciones, que surgen de situaciones, escenas y personajes concretos, movilizando el patrimonio cultural (local o global), sin pretensiones generalizadoras y sin perder “el sabor de la situación concreta”, como decía Eisner (1998).

La fotografía es de entre todas las artes la que guarda una relación más estrictamente evidente con la realidad que referencia. Atesora la certeza que reside en una imagen-huella o imagen-indicio, la certeza de que lo que vemos en la imagen estuvo en algún momento delante del objetivo de la cámara. En el caso de la fotografía de retrato, la creación fotográfica es un juego a tres partes: el fotógrafo o creador, la cámara o instrumento y el modelo o referente. Las tres partes tiene la obligada necesidad de compartir esa experiencia creativa, de implicarse con sus cuerpos y sus imaginarios en un lugar concreto, en un momento concreto. La particularidad de la fotografía es que registra en la captura ese contexto concreto y nos sitúa. Los retratos fotográficos producen lo que Haraway (1991) denomina “conocimiento situado”: re-presentaciones de la(s) realidad(es) que no pueden evitar atender a las subjetividades, el entorno y los personajes implicados y el momento histórico. Y además retroalimenta a las partes y las hace más conscientes de las múltiples facetas de las cosas, las personas y las situaciones del mundo que nos rodea.

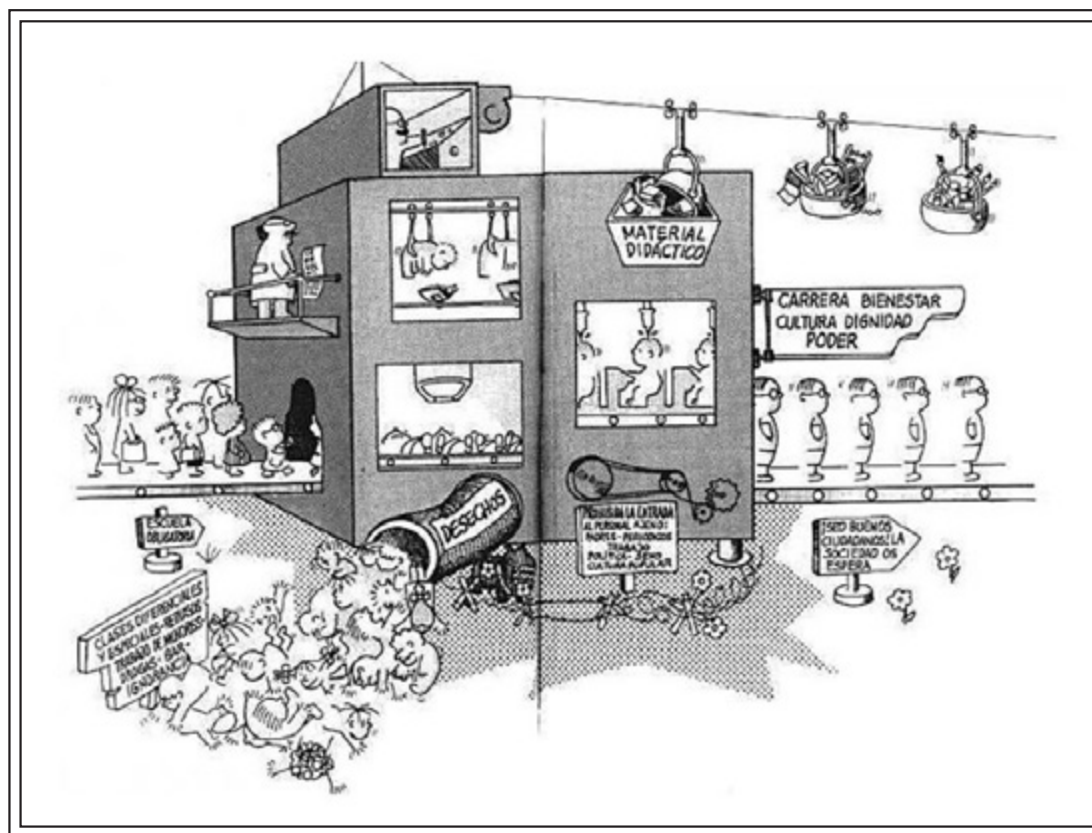
La fotografía de retrato es una práctica artística con múltiples posibilidades en la sociedad hipervisual actual (Renobell, 2005; Fontcuberta, 2010 y Brea, 2010) como herramienta educativa para la construcción de identidades. En este trabajo, y en concreto en este apartado, vamos a concretar nuestra aproximación a la construcción de la identidad de los estudiantes de educación, y futuros docentes, y algunos roles que puede jugar el retrato fotográfico en la formación de los futuros docentes, atendiendo a dos objetivos: (a)

analizar su débil presencia en el curriculum de educación artística y ofrecer un enfoque alternativo que lo reivindique como forma de conocimiento, como herramienta discursiva que exige conocimiento histórico, pensamiento crítico, destreza técnica, creatividad, etc. El retrato fotográfico es un medio muy apropiado para introducir además estrategias artísticas propias del arte contemporáneo que implican la utilización del propio cuerpo, la performatividad o la recontextualización, entre otras. Y, (b) postularlo como herramienta para conducir experiencias estéticas válidas para que los estudiantes, y futuros docentes, puedan elaborar estrategias visuales para construir un concepto visual de la identidad y, en definitiva, ser actores y actrices del proceso de construcción de su(s) propia(s) identidad(es) desde lo visual.

2.1 la identidad de futuros docentes en la sociedad, la institución educativa y la educación

Nos encontramos en un momento histórico donde las tecnologías de la información y la comunicación han revolucionado el panorama social, han desdibujado los límites de las instituciones educativas y han abierto una infinidad de posibilidades a los procesos educativos. No tenemos claro dónde se producen hoy en día los aprendizajes más significativos, ni dónde adquieren los jóvenes las herramientas que les puedan ser útiles en el futuro. No es fácil saber cuáles son los momentos ni los escenarios más determinantes en la formación del individuo, ni cuándo termina esta formación, si es que esto ocurre. Esto no es más que una manifestación más de lo que algunos analistas han destacado como la dialéctica entre el mundo global y el mundo local (Bauman, 2003; Castells, 1998). Las tecnologías de la información y la comunicación hacen posible la convivencia en un mismo territorio de una pluralidad de formas de vida: diversos modos de pensar, creer, sentir, interactuar, etc. Estos territorios pueden ser locales o globales, reales o virtuales, públicos o privados; pueden ser espacios domésticos, espacios educativos, contextos íntimos, lugares colectivos o redes sociales, entre otros.

En un marco social como este, el estudio de la identidad se vuelve un tema recurrente a la vez que se revisa y critica constantemente el concepto (Hall, 2000). Se habla de sociedad en crisis, de crisis de identidades. Numerosos autores han analizado la crisis de la modernidad como una mutación sociocultural que tiene sus raíces en la crisis social y en la crisis del individuo, o mejor dicho, en la crisis de la relación individuo-sociedad (Giddens, 1995; Barcellona, 1992; Dubar, 2000). Durante la modernidad se ha superpuesto la sociedad al individuo por medio de la educación, de una institución educativa instructiva, férrea y afianzada. La institución educativa ha cumplido una tarea concreta: hacer que el individuo interiorice los objetivos y las normas de la sociedad como si fueran suyos. El sistema educativo tradicional ha homogeneizado a los estudiantes diluyendo la pluralidad de formas de vida, como en la famosa viñeta de Tonucci (2008), 'La máquina de la escuela'. Y lo ha hecho de un modo represivo, imponiendo y repitiendo constantemente procesos educativos en sus actores y en sus objetivos (Durkheim, 1992). En esta línea, la noción de una identidad integral, original y única ha sido suficiente para explicar el desarrollo del individuo, su lugar en la sociedad y su sentido subjetivo, único, de haber alcanzado una identidad final. La identidad como meta del desarrollo.



Cita visual. Francesco Tonucci (2008). 'La máquina de la escuela'.

Visual quotation. Francesco Tonucci (2008). 'The school machine'.

En la actualidad la meta de seguir abriendo vías para las ciencias sociales y las ciencias de la educación yace en el reconocimiento epistemológico y social de las relaciones humanas *per se*, de la consideración de que las experiencias humanas concretas –entre ellas las experiencias educativas– son las que construyen al individuo y la sociedad. Las diversas experiencias humanas y la cuestión de las subjetividades hacen la sociedad postmoderna. Y consecuentemente se plantea la difícil tarea de elaborar un concepto de identidad que de cabida a analizar, interpretar y comprender toda la multitud de formas en las que se dan las relaciones entre individuos y las relaciones individuo-sociedad. Con la noción de identidad narrativa (como veíamos en el punto 1.6) la historia de vida cumple la tarea de dar un sentido de continuidad y de unidad al individuo. La identidad aparece como una historia de vida. La búsqueda de una identidad implica una reconstrucción del pasado, no fiel a una verdad sino a nuestra memoria subjetiva; y todo un despliegue de estrategias –narrativas– para anticipar el futuro, donde se nos permite integrar intenciones, sueños, deseos y miedos, siendo narradores de nuestras propias vidas (Bruner, 2001). La narración es la construcción de ese tejido relacional de atributos, experiencias, contextos y personajes que construyen al sujeto, su comprensión del mundo y el modo en que construye su sentido de estar en el mundo (Goodson, 1996 y Hargreaves, 1996). Un tejido mediado y que, por lo tanto, se entrelaza de acuerdo a los referentes culturales disponibles. De modo que en lugar de una construcción autónoma desde dentro hacia afuera nos encontramos ante una construcción contingente de fuera hacia dentro.



Cita visual. Francesco Tonucci (2008). 'La elección'.
 Visual quotation. Francesco Tonucci (2008). 'The choice'.

Una historia de vida no es una recolección de recuerdos pasados (reproducción exacta del pasado), ni tampoco una ficción; es una reconstrucción desde el presente (identidad del yo), en función de una trayectoria futura. Es entonces relatando nuestra propia historia como nos damos a nosotros mismos una identidad, porque nos reconocemos en las historias que (nos) contamos (Bolívar, 2006:16).

La narración de una historia de vida no obstante depende de la capacidad de elección y de los recursos culturales del sujeto. Nuestra identidad está mediada. Somos, por ejemplo, “fruto de la apropiación de artefactos culturales como el amor de Romeo y Julieta o las excentricidades del Quijote” (Guitart, Nadal y Vila, 2010:81). Y somos fruto de la instantaneidad de las redes sociales, del canon de belleza de la moda, del sentimiento de culpa católico, de la premura narrativa de las películas de acción, de la explosión cromática de la publicidad, de la capacidad transformativa que nos ofrece una *performance*. En este incesante bombardeo de influencias culturales cada unos se narra como puede. Y sin embargo la elección del individuo es limitada a la vez que ineludible. “Elegir es el destino inescapable de nuestro tiempo” (Melucci, 2001:17).

Nos cuestionamos, como artistas/investigadores/docentes en educación, qué papel juega el sistema educativo actual en el desarrollo de estrategias educativas adecuadas para la construcción autónoma de la identidad y en qué medida acompaña en el desarrollo de una pluralidad de formas de vida y de culturas. Qué

herramientas, procesos y experiencias ofrece la educación para ser conscientes de nosotros mismos, ordenar y reinterpretar nuestro pasado, proyectar nuestros deseos, imaginar nuestro futuro, ver los miedos desde otra perspectiva, etc.

Según la clásica teoría estética de los filósofos griegos, el arte imita la naturaleza o la vida. En este sentido, según Platón, se considera una actividad humana poco racional e incluso peligrosa al orden público, ya que no moraliza ni construye, simplemente refleja, en forma errónea, la realidad. No es de extrañar que en la República de Platón (1912), presidida por el filósofo-rey, el artista deba ser expulsado. No obstante, podríamos retomar el concepto de “mimesis” (imitación) de Aristóteles en una dirección muy distinta. No es que el arte imite a la vida, sino que la vida, la identidad, nuestros deseos, pensamientos e imaginaciones imitan el arte. La tragedia, el drama, la epopeya, la lírica son géneros narrativos que constituyen y dan forma a nuestras vidas (Guitart, Nadal y Vila, 2010:80).

2.2 el uso educativo de la fotografía: una conexión con el imaginario

2.2.1 una ampliación del campo de posibilidades desde la educación basada en las artes visuales

El rol de la imaginación no es resolver; no es indicar el camino, no es mejorar. Es despertar; revelar lo ordinariamente invisible, inaudible e inesperado.

Maxine Green (en Springgay, 2004)

El individuo tiene que elegir. Cada persona, en su día a día, tiene que pasar a la acción, y de este modo ir construyendo aquello que somos entre aquello que podemos ser. Aquí resulta interesante destacar el concepto de “yos posibles (*possible selves*)”, que viene a ser una negociación del sujeto consigo mismo entre qué cree que llegará a ser, qué le gustaría ser y qué no le agradaría llegar a ser (Markus y Ruvolo, 1989; Ruvolo y Markus, 1992). Es un ejercicio de ordenar la información y los recursos disponibles, de imaginar posibilidades, de ser consciente del campo de posibilidades de nuestro presente, de acuerdo a nuestro pasado y proyectando nuestro futuro. “Somos lo que somos y nuestras posibilidades, una mezcla de realidad e irrealdad, de actualidad y de posibilidad, de presente y de futuro. (...) la riqueza de posibilidades que tengamos dependerá de nuestros recursos” (Bernal, 2005:114). Por tanto la elección y el campo de posibilidades en que se mueve el individuo son decisivos en la configuración de una identidad personal.

En un extremo de la jerarquía global emergente están los que pueden componer y descomponer sus identidades más o menos a voluntad, tirando del fondo de ofertas (...). El otro extremo está abarrotado por aquellos a los que se les ha vedado el acceso a la elección de identidad, gente a la que no se da ni voz ni voto para decidir su preferencias y que, al final, cargan con el lastre de identidades que otros les imponen y obligan a acatar; identidades de las que se resisten pero de las que no se les permite despojarse y que no consiguen quitarse de encima. Identidades que estereotipan, que humillan, que deshumanizan y que estigmatizan (Bauman, 2005:86).

Michel Foucault (2000) analiza las limitaciones para el desarrollo del individuo por medio de sus teorías sobre el poder y los modos de sujeción. Es una forma de poder la que transforma a los individuos en sujetos, diferenciando dos significados de sujeto: sometido a otro a través del control y la dependencia, y sujeto atado a su propia identidad por la conciencia o el conocimiento de sí mismo. En el primer caso hablamos de modos de sujeción económico-sociales, derivados de estructuras sociales, que consisten en límites normativos, reglamentos y disciplinas. En el segundo caso se trata de modos de sujeción mucho más sutiles, que derivan de las distintas oportunidades de acceso a un patrimonio cultural y a la posibilidad de ser educado, en el sentido de tener acceso a experiencias educativas variadas. En este caso los límites residen en el propio individuo y su mayor o menor educación; en definitiva, en las limitadas oportunidades que encuentra para imaginar un campo de posibilidades más amplio, para descubrir otros "yos posibles".

Dice Bernal (2005:114) que "el sujeto toma decisiones en condiciones de racionalidad incompleta". Somos consecuencia de dos herencias que determinan nuestra educación —y nuestra capacidad de imaginación: en primer lugar, la aceptación de los hechos como únicas verdades; y en segundo lugar, la supremacía de la racionalidad como única forma de pensamiento válido. Como dice Durand (2000:27) "el «hecho», al lado del argumento racional, aparece claramente como otro obstáculo que se inscribe en falso en contra de lo imaginario, cada vez más confundido con el delirio, el fantasma del sueño, lo irracional (Durand, 2000:27). Ambas cuestiones limitan enormemente la capacidad de decisión del individuo, que se encuentra de repente abandonado en una sociedad hipervisual donde la seducción publicitaria ha ganado la batalla a los argumentos lógicos y los productos, aunque efímeros, tienen más relevancia que los procesos y las experiencias. No hay lugar para imaginarse, para soñar. Es aquí donde las artes deben jugar un papel crucial, al ser capaces de empujar las fronteras de la posibilidad y recuperar formas de pensamiento distintas a la lógica racional:

Las artes enseñan a pensar en el marco de las limitaciones y las posibilidades (...). El proceso de representación estabiliza ideas e imágenes, hace posible el proceso de corrección o modificación, ofrece los medios para compartir significados y crea ocasiones para el descubrimiento (Eisner, 2004:293).

Eisner, apunta aquí una idea importante: no solamente podemos recurrir al lenguaje verbal para narrarnos, sino que además disponemos de las enormes posibilidades de los lenguajes artísticos, entre los que incluimos las artes visuales por supuesto, como procesos plásticos, donde hay un lugar para jugar con las limitaciones, el imaginario y la creación de nuevos significados. Hoy en día más que nunca nuestras influencias culturales son visuales. Las imágenes (y otras formas estéticas) están presentes en nuestras vidas.

Desde la cuna hasta la tumba, la imagen está aquí, dictando las intenciones de productores anónimos u ocultos: desde el despertar pedagógico del niño, desde las elecciones económicas profesionales del adolescente, desde las elecciones tipológicas (el look) de cada uno, en las costumbres públicas y privadas, la imagen mediática está presente, unas veces presentándose como «información», otras veces escondiendo la ideología de una «propaganda», y otras convirtiéndose en «publicidad» seductora... La importancia de la «manipulación icónica» (relativa a la imagen) todavía no es inquietante; no obstante, de ella dependen todas las demás valorizaciones (Durand, 2000:49).

Las artes en general, y las artes visuales en particular, son decisivas en la educación del sujeto y pueden jugar un papel fundamental en la formación de futuros docentes porque: (a) ofrecen nuevas posibilidades para comprender visualmente el mundo, tener capacidad crítica ante la imagería a la que estamos expuestos en nuestra sociedad hipervisual y atender de manera consciente a las estrategias de persuasión de la ingente cantidad de imágenes que recibimos; (b) ser autónomos para narrarnos –imaginarnos, crear nuevos escenarios, probar roles, representar sueños, etc.– y así construir la dimensión visual de nuestra identidad; y (c) contribuir desde dentro, desde la producción de imágenes por parte de los propios actores y actrices de los procesos educativos, a crear un nuevo imaginario (Barone, 2008). El arte puede ser, en este sentido, emancipatorio, y nos puede liberar de formas de ver el mundo arraigadas y racionales (Goodman, en Barone, 2008).

La educación necesita dar cabida a distintas formas de pensamiento y distintos modos de hacer para adaptarse a la sociedad actual y procurar a las personas escenarios para la construcción de su identidad. El papel de las artes no es otro que abrir esa puerta hacia nuevos modelos educativos que se distancien de lo racional, de la repetición y de la evaluación del resultado único y esperado, para dar paso a una vuelta al imaginario, a la creación y a la experiencia del proceso. John Dewey (1934:84) lo resumió en la siguiente frase: “Lo poético como distinto de lo prosaico, lo estético como distinto de lo científico, la expresión como distinta de la afirmación, hacen algo diferente para dirigirnos hacia una experiencia: la constituyen”.

Nuestra sociedad es principalmente visual. Nuestro modo de comprender, experimentar y comunicarnos con el mundo es en gran medida visual. Nuestra memoria del pasado y nuestros sueños del futuro se conforman de un modo visual. Nuestra imaginación es visual. En este marco, a la hora de pensar una educación orientada a que el individuo pueda construir su identidad de manera autónoma debemos tener muy presente la dimensión visual de la misma. Y del mismo modo la dimensión visual del campo de posibilidades donde se construye la identidad. Como dice Durand (2000:12) “lo imaginario, autónomo, transindividual se construye sobre la base de un patrimonio limitado de imágenes”. Pero, ¿dónde y cómo se construye el patrimonio de imágenes particular de cada uno?

Desde el psicoanálisis de lacaniano – que se apropia del modelo de visión de la fenomenología de Merleau-Ponty– se postuló la ruptura entre ojo y mirada (Lacan, 1978). Existe a priori “un algo dado para ser visto” que guarda relación con una imagen internalizada o imaginada. La mirada, más allá del puro acto sensorial, determina la subjetividad del ser humano dentro del “campo escópico”. Numerosos teóricos de los medios de comunicación hacen uso del concepto de “campo escópico” (Mitchell, 2003; Jay, 2007 y Brea, 2007) como un campo de posibilidades visual, que depende de la experiencia sensorial personal y de la adscripción a un imaginario colectivo y la participación de una cultura visual. No se limita únicamente a un único punto de vista, sino que comprende todos los ángulos de visión posibles. De entre ellos, una persona en un lugar y un momento concreto solo puede acceder a uno de ellos (Lacan, 1978).

La constitución del campo escópico es cultural, o, digamos, está sometido a construcción, a historicidad y culturalidad, al peso de los conceptos y categorías que lo atraviesan (...) el ver no es neutro ni, por así decirlo,

una actividad dada y cumplida en el propio acto biológico, sensorial o puramente fenomenológico. Sino un acto complejo y cultural y políticamente construido, y que lo que conocemos y vemos en él depende, justamente, de nuestra pertenencia y participación de uno u otro régimen escópico (Brea, 2007:148).

Las artes visuales son aquellas formas artísticas que producen obras cuya recepción sensorial es visual. Por tanto las artes visuales juegan un importante papel en la configuración de uno u otro régimen escópico, es decir, de nuestra manera de comprender el mundo a través de nuestros ojos. La presencia de las artes visuales en la educación permite a los estudiantes tener acceso a un almacén de imágenes (*imagic store*, Broudy, 1987) más extenso, lo que viene a ser nuestra fuente principal de imaginación y viene a proporcionar un primer conocimiento referenciado (Hurwitz, 1995). Las artes visuales del siglo XX y, especialmente aquellas relacionadas con el ojo mecánico (fotografía y vídeo), han explorado nuevos horizontes en la cruzada por concretar y materializar el inconsciente óptico, invitándonos a participar en “actos de ver artísticos”(Brea, 2007). Eisner respalda una mayor presencia de las artes, entre ellas las visuales, en las prácticas educativas y defiende las posibilidades de estos “actos artísticos de ver” en el ámbito educativo y el de la investigación educativa. “Simplemente decimos que una novela o una pintura...”, o una fotografía o un vídeo “...son exactas cuando iluminan aspectos de la realidad que de otro modo pasarían desapercibidos” (Eisner, 1998:67).

2.2.2 la práctica fotográfica como estrategia de aprendizaje transformativo

La pedagogía debe redefinir su relación con las formas modernas de cultura, privilegio y regulación normativa, y servir como vehículo de interpretación y potenciación mutua. La pedagogía como práctica cultural crítica necesita abrir nuevos espacios institucionales en los que los estudiantes puedan experimentar y definir qué significa ser productores culturales, capaces de leer textos diferentes y producirlos, de emprender y abandonar discursos teóricos, pero sin perder nunca de vista la necesidad de teorizar por sí mismos

Henry Giroux (1997:122)

Las perspectivas de una educación para un aprendizaje transformativo suponen incorporar la información y las experiencias de modos muy diferentes a los que se han venido practicando. Las experiencias de aprendizaje transformativo se alojan significativamente y producen cambios en lo racional, en lo emocional y en la predisposición del alumnado. El aprendizaje transformativo es un desplazamiento profundo de la perspectiva, del marco de referencia, en el que los hábitos mentales se hacen más abiertos, más permeables y mejor justificados (Merizow, 1997 y 2000). El uso de la fotografía en educación puede cumplir esa función transformativa y además una función reveladora por su conexión con la imaginación.

El uso de la fotografía como una metáfora también nos permite desarrollar y poner en práctica un enfoque más integrado y holístico al aprendizaje transformativo, en la medida en que se mueve más allá de lo racional y lo cognitivo, hacia modos de conocimiento imaginal, simbólico y emocional (Lawrence y Cranton, 2009:313).

Supone desplazarse a un marco de referencia, autorreflexivo e integrador de experiencias. El aprendizaje transformativo (en la edad adulta) está enfocado hacia un desarrollo del pensamiento autónomo y una mayor capacidad para comprender nuestra situación en el mundo. En definitiva, para poder dotar a nuestra narración de mayor sentido y coherencia, poder expresar mejor nuestras ideas, y situarnos al reconocer nuestro contexto desde distintos puntos de vista. La esencia del aprendizaje transformativo es llegar a vernos a nosotros mismos y ver el mundo que nos rodea desde más perspectivas y más abiertas (Lawrence y Cranton, 2009). La fotografía proporciona una experiencia directa con lo que supone experimentar el mundo desde distintos puntos de vista, a través de lentes diferentes, estableciendo así una metáfora acerca de cómo nos vemos y cómo nos situamos en el mundo.

Hoy en día el papel de la fotografía se torna importantísimo: (a) al ser un instrumento conceptual que nos enseña a ver más allá que a simple vista (Berger, 2007; Brea, 2007; Fontcuberta, 1997, 2010), mediante la creación; y (b) porque alimenta la producción de imágenes vinculada a la producción de imaginario, con un alcance de distribución único en la historia. Estas dos funciones de la fotografía tienen una presencia muy poco relevante o ni siquiera tienen presencia en los procesos de enseñanza-aprendizaje. La tradición de enseñanza de la fotografía atiende únicamente a cuestiones técnicas más propias de una clase de óptica física. Por lo tanto, reclamamos un enfoque de la enseñanza de la fotografía en el que:

(a) el visionado de imágenes fotográficas esté acompañado de un proceso crítico, analítico e interpretativo, que desarrolle la capacidad crítica del alumnado hacia la sociedad, la política y la construcción de nuestro imaginario, propiciando un mayor desarrollo metacognitivo (Jaramillo y McLaren, 2009).

(b) la recepción de las imágenes fotográficas enriquezcan la sensibilidad estética (Eisner, 1995, 2004)

(c) mediante la fotografía los estudiantes experimenten procesos de ruptura, desplazamiento (Krauss, 2002), desocultación, metáfora y metonimia que posibiliten nuevos modos de “realización y la creación de significados” (Springgay, Irwin y Wilson Kind, 2005:897-898).

(d) a través de la creación fotográfica seamos dominadores activos de nuestro propio repertorio iconográfico que configura, en gran medida, nuestra visión del mundo (Doval, 2008). Al fin y al cabo, como dice Fontcuberta (2010:176) “nuestra experiencia depende hoy tanto de la realidad misma como de las imágenes que de esa realidad se han diseminado” (Fontcuberta, 2010:176). La creación de imágenes fotográficas puede jugar un papel esencial en la búsqueda de experiencias que amplíen el campo de posibilidades identitarias.

Nuestro enfoque de la enseñanza de la fotografía debe incorporar las posibilidades de lo que Llorca (2008:14) denomina nueva fotografía: “no hay que lamentar la vacuidad general de la imagen contemporánea sino, al revés, celebrar su amplia variedad y las posibilidades únicas, inéditas hasta esta era, que ofrece para catalogar y difundir el mundo”. Y no solo para catalogar y difundir, sino para transformarlo.

Pero en el universo de la simulación digital la metáfora es siempre la cosa menos distinguible, la cosa se hace metáfora y la metáfora, cosa; la representación ocupa el sitio de la vida y la vida el sitio de la representación. El flujo semiótico y la circulación de mercancías se sobreponen a sus códigos, entran a formar parte de la mismísima costelación que Baudrillard define como hiperreal (Berardi, 2007).

2.3 la construcción a/r/t–foto–gráfica de la identidad de los futuros docentes

La construcción de una nueva sociedad requiere un individuo activo, creativo y con capacidad colaborativa (Lopes, 2011). Un individuo consciente y autónomo para definir sus identidades a lo largo de la vida y que sea capaz de compaginarlas en cualquier contexto, incluso en el contexto de la hipervisualidad. Los profesionales de la educación son especialmente sensibles a estos procesos de construcción identitaria. Reviven durante su carrera profesional su propio proceso de aprendizaje y de construcción de su identidad como docentes. Y son responsables de la reproducción de nuevos individuos a su vez activos, creativos y con capacidad colaborativa.

Estamos definiendo de algún modo a los estudiantes como investigadores de su propia construcción identitaria. Esta doble consideración de la a/r/tografía como proceso de investigación artística y como proceso de enseñanza aprendizaje lo encontramos en el trabajo de investigación de Barney (2009). La apuesta es firme por una educación que haga de los estudiantes investigadores conscientes, que re-aprenden el modo en que han llegado a ser lo que son y a interpretar el mundo (Steinberg y Kincheloe, 1998).

La perspectiva a/r/tográfica, más que un método concreto, es una práctica que permite compaginar las prácticas artísticas/investigadoras/docentes atendiendo a cuestiones relacionadas con poder, ética, estética, identidad y otras consideraciones culturales (Armstrong, 2008). Desde la a/r/tografía es posible analizar los procesos de enseñanza-aprendizaje como experiencias (éticas y estéticas) que son determinantes en la formación de artistas/investigadoras/docentes. En este sentido una perspectiva a/r/tográfica formará docentes que orientarán su atención a las preguntas, prácticas, comprensiones y creaciones, integrando el conocimiento, la práctica y la creación a través de experiencias estéticas que transmiten significaciones más que hechos (Springgay e Irwin, 2004; Springgay, Irwin y Wilson Kind, 2005).

Las prácticas a/r/tográficas pueden ser tan variadas como las formas artísticas: literatura, poesía, teatro, artes visuales, música, danza, etc. En nuestro caso apostamos por las artes visuales, y entre ellas por la fotografía. Hemos argumentado las posibilidades de la fotografía artística de retrato como un medio apropiado para crear formas evocativas, provocativas o sugestivas que produzcan una pérdida, un desplazamiento, una ruptura de significados para que surjan otros. En palabras de Maria Short (2011:12):

Las fotografías pueden ayudar a confirmar, o incluso crear, nuestro sentido de historia e identidad personal; una identidad que puede ser construida conscientemente o simplemente revelada con una sonrisa o un gesto. Las fotografías pueden mantener los recuerdos vivos, pero también pueden crear, distorsionar o sustituir recuerdos (Traducción del autor).

La práctica del retrato fotográfico desde una perspectiva *a/r/tográfica*, con su flexibilidad conceptual y sus procesos prácticos, permite reconsiderar el concepto de identidad que reclamaba Stuart Hall (2000). La identidad (visual) ya no se presenta, sino que se fabrica. Su reconocimiento ya no importa. Responde más a las necesidades del imaginario y a los deseos, a las adscripciones del individuo en una sociedad que responde a unas reglas de mercado en constante flujo. Y como tal es tratada, como mera imagen consumible, transformable, negociable. La *a/r/to-foto-grafía* puede ser el camino para reinventar o reinterpretar de manera creativa nuestra propia biografía y la de los demás, en definitiva, cómo se (re)construyen nuestras identidades (Irwin y de Cosson, 2004). Las prácticas de enseñanza-aprendizaje-investigación y su comprensión a través de un doble discurso textual y artístico hacen que la *a/r/tografía*, más que descripciones, proporcione experiencias constitutivas de sentido (Springgay, Irwin y Kind, 2005).

La *a/r/tografía*, mediante sus *renderings* permite transitar de un modo consciente y crítico por el terreno de la representación y la creación artística, viviendo una (re)interpretación constante de la realidad; como una presentación de la realidad de una nueva forma, mediada, discursiva y metafórica (García Canclini, 1995). En esta línea el retrato fotográfico contemporáneo, en diálogo con la cultura visual, es medio “performático”. La apropiación, revertir y recontextualizar hace las afirmaciones positivas. Estas resignificaciones abren, en primer lugar, nuevos contextos donde es posible hablar de nuevas maneras no legítimas y, en segundo lugar, hace posible la producción de nuevas formas legítimas (Butler, 1997). En esta línea en nuestros proyectos *a/r/tográficos* comprende los siguientes *renderings* desde el retrato fotográfico:

- *indagación viva*: el retrato fotográfico contemporáneo nos enseña a rechazar absolutos, siempre en una búsqueda continua de significados. La práctica *a/r/tográfica* es un lugar performático para la reflexión: “donde las configuraciones físicas de la subjetividad y las identidades codificadas culturalmente se cruzan e interactúan la una con la otra” (Springgay, Irwin y Wilson Kind, 2005:902).
- *metáfora / metonimia*: el retrato fotográfico hace uso de metáforas y metonimias que procuran experiencias sensibles. Estas experiencias que son un juego constante entre lo que es y lo que no es, entre el individuo subjetivado (anclado por su identidad) y la re-presentación de un yo posible.
- *aperturas*: una de las aperturas que genera el retrato fotográfico en el contexto de la sociedad actual es permitir experiencias que conjugan la realidad sensible y la realidad de las imágenes.
- *reverberaciones*: la práctica del retrato fotográfico artístico agita la construcción estática de la identidad y permite la multiplicidad de roles, tanto individuales como compartidos, e invita al cambio constante.
- *exceso*: ciertas prácticas de retrato son formas de subvertir lo establecido. El retrato fotográfico contemporáneo cuestiona constantemente su propia naturaleza y su valor social.

Nadie puede observar una identidad. Lo que puede ser observado y medido es el comportamiento como resultado de una identidad formada.

Kroger y Marcia (2011:33)

En el apartado anterior hemos desarrollado las ideas acerca de la identidad y los procesos de construcción de identidades en el contexto educativo y en la formación de futuros docentes. Estas ideas son fundamentales para comprender qué procesos tienen lugar para llevar a cabo una aproximación desde nuestro terreno, el visual. A partir de estas teorías nuestros objetivos son: (a) adentrarnos en la dimensión visual de la identidad y sus procesos, para evidenciar mediante la fotografía aquellos aspectos visuales que tienen que ver con la identidad que se construye en el proceso educativo de formación de futuros docentes; y (b) explotar la potencialidad de la fotografía para ofrecer estrategias pedagógicas que les permitan ser autónomos a la hora de reconocer, construir y modificar su identidad en el contexto de una sociedad hipervisual.

Nuestra propuesta apuesta por la implementación de prácticas fotográficas que posibiliten experiencias creativas basadas en la fotografía donde se ponga en juego la identidad de los participantes. Creemos que mediante dichas experiencias es posible enriquecer el grado de comprensión acerca de los procesos de identificación que viven los estudiantes, y futuros docentes. Ahora bien, si se me permite formular algunas cuestiones de un modo simple, es necesario concretar: ¿dónde reside la identidad visual? ¿qué clase de juegos permiten ser agente de la propia identidad? ¿qué estrategias producen desplazamientos y derivas que amplíen las posibilidades identitarias? ¿cómo conseguimos un mayor y más profundo alcance de estas experiencias?

Para aclarar algunas de estas cuestiones hemos desarrollado en los epígrafes siguientes aquellos conceptos y procesos que son observables y guardan relación con la identidad formada, ya que como dicen Kroger y Marcia (2001) la identidad, en sí, no es observable. Pero el retrato fotográfico sí es “un índice cultural de cómo estamos educados para mirarnos a nosotros mismos” (Kozloff, 1994:76).

En primer lugar vamos a atender a qué elementos identitarios representamos por medio de la fotografía. Definimos conceptos como rostro, cuerpo o vestimenta de modo verbal y atendemos a su fuerte componente visual de acuerdo a teorías que tienen su origen en la antropología visual, las teorías de la imagen, la estética fotográfica y los estudios culturales, entre otras disciplinas. En segundo lugar enumeramos una serie de elementos identitarios que tienen que ver con distintos modos de conceptualizar la identidad. En tercer lugar proponemos una relación de estrategias propias de las artes contemporáneas mediante las que influimos sobre el proceso de construcción de la identidad. Y por último, en cuarto lugar, detallamos brevemente cuestiones de técnica fotográfica, ya que resulta crucial elaborar obras de calidad artística para conseguir una mayor difusión y valor transformador.

3.1 elementos representados

3.1.1 el rostro como raíz identitaria

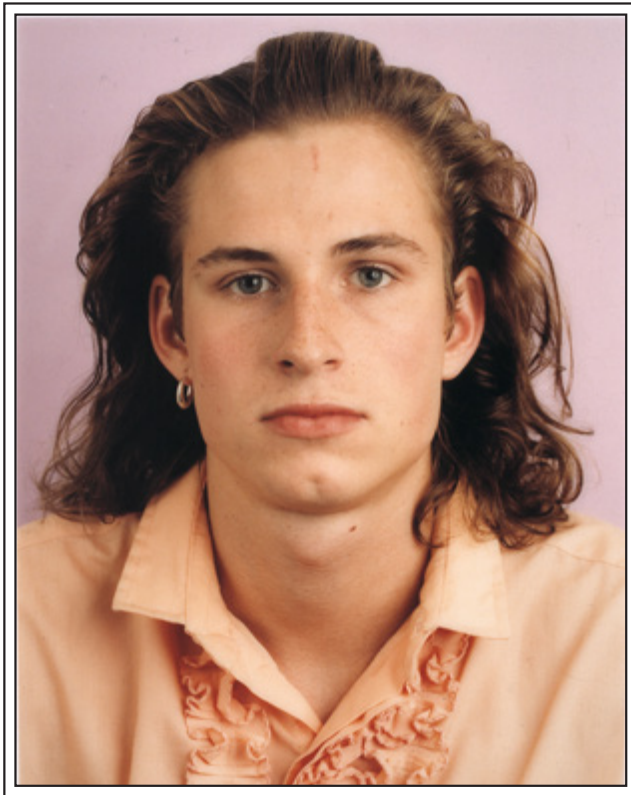
El rostro liga el mensaje a un individuo particular. (...) Es el rostro donde radica la identidad.

William A. Ewing (2008:12)

El rostro es la raíz identitaria. Es donde reside la clave del reconocimiento de un individuo. En este sentido el rostro adquiere un carácter esencialista de la identidad. Lo único, lo personal de la identidad de un individuo está irremediabilmente asociado a su rostro; “un rostro, es decir, no solamente una cara que presenta dos ojos, una nariz, una boca, sino un rostro que percibimos como singular, y que manifiesta expresiones” (Flahault, 2002:35). Esto que Hegel denominó “fisionómica natural” (Eco, 1988) tiene un origen profundamente biológico y analógico y se manifiesta tempranamente desde el inicio de la vida de una persona. En este sentido el modo que tenemos de interpretar un rostro y “nuestra capacidad de discernir los rostros humanos nada tiene que ver con el lenguaje. Es entonces profundamente animal” (Flahault, 2002:36).

Por otro lado, además de percibir en el rostro la identidad singular, igualmente se perciben las expresiones faciales. Estas expresiones sin embargo no son una simple cuestión biológica o fisionómica. Son fruto de la participación de una circulación, de una interacción entre rostros. Esto último hace que el rostro sea, en cierto modo, comparable al lenguaje. Es en esta consideración donde encontramos un lugar para las manifestaciones culturales del rostro. El rostro que expresa, y que oculta, el rostro que se mimetiza, el rostro que se enmascara, que finge, que se muestra transparente, que se maquilla, que posa. Por tanto, además de la singularidad de su fisionomía, el rostro se comporta como un lenguaje. En esta idea radica la gran fascinación de la historia del arte por la representación del rostro humano. Y también el hecho de que sea una fuente de inspiración inagotable e infinita de obras de arte. Su representación ha sido y seguirá siendo un misterio para artistas que siguen encontrando en el rostro un interés único. De hecho Jean Clair (2002) lleva al límite la importancia artística del rostro afirmando que “el gran debate del arte en nuestro tiempo no ha sido el suscitado entre la figuración y la abstracción, sino el surgido entre la representación del rostro y su imposibilidad” (Clair, 2002:171).

Todas las artes visuales han representado de uno u otro modo el rostro: el género del retrato es común a todas ellas. Y desde la aparición de la fotografía el retrato fotográfico se ha practicado abundantemente, bien sea por necesidades de la ciencia, de reconocimiento social o de las artes. No es algo casual que la fotografía de retrato haya tenido un nacimiento y un crecimiento muy rápido, que casi ha monopolizado la representación del rostro. La fotografía es un vehículo sumamente apropiado para captar esa doble dimensión del rostro que comentábamos con anterioridad: (a) el medio fotográfico funciona en la dimensión analógica de la representación, al ser la fotografía un medio indicial; y (b) la creación fotográfica se articula como un lenguaje que establece relaciones de contexto, de tiempo, simbólicas o poéticas. Por lo tanto, la fotografía



Cita visual. Ruff (1985).
Visual quotation. Ruff (1985).



Cita visual. Ruff (1987).
Visual quotation. Ruff (1987).

es quizás el medio más apropiado para la representación del rostro (Simmel, 2011) ya que puede abordar simultáneamente la dimensión fisionómica-analógica y la dimensión cultural-lingüística. Y sobre todo, dado el valor social que otorgamos a la fotografía, asegura la presencia del rostro, confirma su existencia, aunque este sea una creación artística, aunque la imagen del rostro sea una construcción ficticia.

La mayoría de las fotografías del rostro –fotografías de documento de identidad, por ejemplo– se quedan en la primera dimensión. Son las formas de retrato más contemporáneas –y cada vez más fotografías nos representan en las redes sociales– las que indagan en la segunda dimensión y en la relación entre ellas. Y especialmente los retratos fotográficos artísticos los que asumen esta tarea como un ejercicio de indagación. Dicho de otro modo, además de representar la doble dimensión del rostro, mediante la fotografía artística se experimenta en los límites entre estas dos dimensiones; se desplazan, se superponen y se entremezclan en un resultado confuso. “Las confusiones respecto a los rostros son el resultado del eclipse de la imagen real por la alucinación que ha nacido de ella” (Baudelaire, en Schnaith, 2011). En este sentido la confusión alcanza también a la cuestión identitaria. Es en la creación artística de retrato fotográfico donde el rostro se vuelve algo plástico, que invita a nuevas lecturas; y consecuentemente la singularidad (y la otredad), la noción esencialista y estable de la identidad queda en entredicho y abierta a nuevas posibilidades.

3.1.2 *el cuerpo como construcción identitaria visual: del objeto inerte a la imagen del cuerpo*

La publicidad inventa el cuerpo y el cuerpo se construye como publicidad.

David Pérez (2004:29)

Al igual que ocurre con el rostro podríamos aproximarnos a la noción de cuerpo desde una perspectiva biológica. Sin embargo, desde la práctica artística, el concepto fundamental a desarrollar es la noción de cuerpo como una construcción social, cultural y política. Más allá de la concepción científica del cuerpo como su mera corporalidad, es decir, como un ente físico que responde a estímulos, como si se tratara de un mero objeto físico, es necesaria una concepción del cuerpo desde las ciencias sociales y especialmente desde las artes. Hasta el siglo XX las artes, y la fotografía en gran medida, han jugado un papel fundamental en la “cosificación” del cuerpo una forma de representación del cuerpo estetizado como objeto bello (Conde-Salazar, 2011), que continuaba con los planteamientos pictorialistas. Las fotografías de Edward Weston son de algún modo herencia de esta corriente estética. En ellas el papel que juega el cuerpo humano es tan pasivo e inerte como lo puede ser un objeto inanimado como un tubérculo o la concha de una caracola, prestándose únicamente a una reproducción fotográfica técnicamente impecable.

A principios del siglo XX el filósofo y sociólogo alemán Georg Simmel (1939:363), aun con cierta perspectiva material del cuerpo, abre una puerta para una perspectiva antipositivista: “toda propiedad significa una extensión de la personalidad, mi propiedad es lo que obedece a mi voluntad, es decir, aquello en lo



Serie fotográfica. Molinet, X. (2014). *Rostros: plasticidad de la singularidad.* Compuesta por ocho fotografías digitales del autor.
Photographic series. Molinet, X. (2014). *Faces: plasticity of the singular.* Organized with eight digital photographs by author.

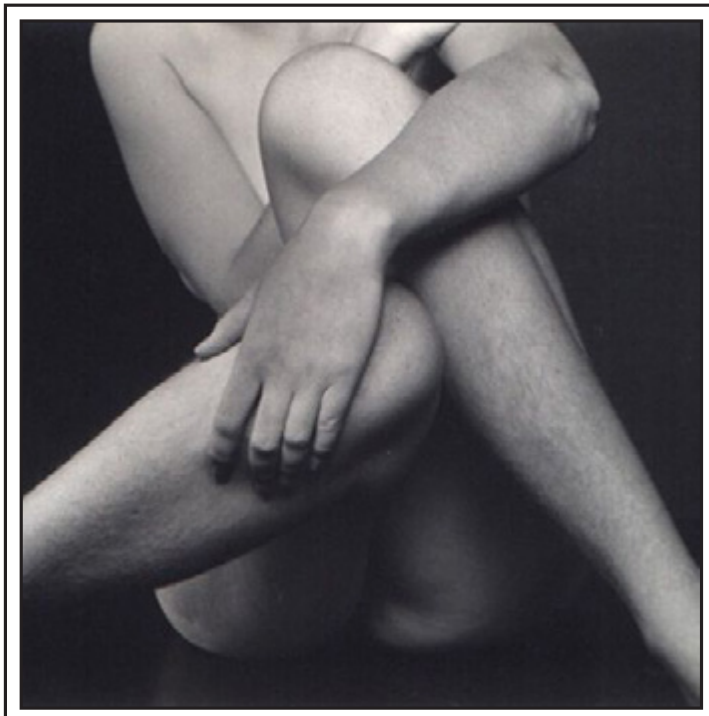
cual mi sí mismo se expresa y se realiza externamente. Y esto ocurre antes y más completamente que con ninguna otra cosa, con nuestro propio cuerpo, el cual por esta razón constituye nuestra primera e indiscutible propiedad". El cuerpo se convierte de este modo en un agente activo como medio de expresión y comienza a ser un tema recurrente en los estudios sociales.

El cuerpo humano, adquiere una mayor atención como extensión de la personalidad y como vehículo mediante el cual nos expresamos, portando una gran carga política, histórica y cultural que se convierte en tema de estudio a lo largo del siglo XX. En una noción genealógica Foucault (1984:63) nos presenta una idea de cuerpo "totalmente impreso por la historia y los procesos históricos de destrucción del cuerpo". En su dimensión sociopolítica el cuerpo cumple dos funciones principales que lo sitúan además en las teorías acerca de la identidad:

(a) En primer lugar el cuerpo funciona como metáfora del orden político y social y de las manifestaciones de este. Por un lado el cuerpo representa el lugar donde se manifiesta el control social: el corte de pelo o la actitud corporal son ejemplos de controles que se ejercen sobre el cuerpo y se evidencian especialmente en los ámbitos militares y en los escolares (Heidt, 2004). Pero por otro lado los seres humanos también utilizamos nuestro cuerpo para manifestarnos, como símbolo de desacuerdo con la sociedad. Estas ideas aportan una línea importante para nuestra investigación: el cuerpo es uno de los lugares donde los modos de pertenencia social —"identidad legitimadora" o la "identidad de resistencia" (Castells, 2003)— se manifiestan visualmente. "El cuerpo humano es un reflejo de pertenencia del individuo a grupos diferentes" (Heidt, 2004:50), es un símbolo de la afiliación grupal, de la participación en distintos grupos sociales y del modo en que los individuos que participan se identifican con el colectivo.

(b) El cuerpo también se articula como expresión del ser. En él reside nuestra individualidad, es nuestra primera e irrenunciable pertenencia que nos acompaña a lo largo de todas las transformaciones de nuestra vida, el lugar, junto al rostro, de nuestra identidad personal. Nos presentamos en nuestra sociedad y en cada uno de los escenarios de nuestra sociedad en los que participamos mediante nuestro cuerpo. Somos actores que utilizamos nuestro cuerpo, "construimos imágenes de nosotros mismos y las proyectamos a través de nuestras apariencias" (Heidt, 2004:71).

El cuerpo debe considerarse por tanto un lugar para la teorización y la experimentación, dejando atrás su simple materialidad, para abrirse a un mundo de posibilidades propias de la creación en artes visuales. "El cuerpo —en sintonía con las ideas de Foucault y Butler— ya no se concibe como un simple objeto de deleite visual, como un elemento material y pasivo, sino como una plataforma artística" (Escudero, 2007:148). La fotografía, en su corta existencia, juega un papel protagonista a la hora de imprimir significados en el cuerpo y difundir los mensajes del cuerpo (Canogar, 2004). La pose responde esos significados impresos y la fotografía no es significativa sino en la medida en que existe una reserva de actitudes estereotipadas que constituyen elementos de significación ya establecidos. (...) Como ya dijimos, la pose no es en lo específico un procedimiento



Fotoensayo interpretativo. Molinet, X (2014). *El cuerpo-objeto en la fotografía de Edward Weston*. Compuesta por cuatro citas visuales de Edward Weston (1927, 1934).

Interpretative photoessay. Molinet, X (2014). *The object-body in Edward Weston's photography*. Organized with four visual quotations by Edward Weston (1927, 1934).



Cita visual. Kruger (1981).
Visual quotation. Kruger (1981).

El campo de batalla se ha desplazado hacia las imágenes mentales –tanto hacia la creación como hacia la ruptura.

Marshall McLuhan

fotográfico, pero no queda más remedio que hablar de ella (Barthes, 1986:18). Las imágenes del cuerpo son, en el sentido barthiano, imágenes “posadas”, es decir, representaciones codificadas y codificadoras dotadas de carácter simbólico, político, ideológico, cultural, económico, etc. (Pultz, 2003 y Pérez, 2004). La fotografía ha transformado la visualidad de nuestro cuerpo, ha recreado el cuerpo anatómico de la modernidad como cuerpo mecánico. Al igual que ha ocurrido con el concepto de identidad, el cuerpo orgánico anatómico e inmutable participa hoy en día, reconstruido a través de las imágenes que se crean de él, en un cuerpo gestual que juega en el campo de las apariencias, que se reconstruye constantemente por medio de imágenes.

En gran medida esta conceptualización del cuerpo, o mejor dicho de la identidad a través del cuerpo visualizado, tiene que ver más con las imágenes que se diseminan que con el propio cuerpo físico, algo que se acentúa en la segunda mitad del siglo XX, cuando los fotógrafos son conscientes del poder que tiene una visión fotográfica para transformar la realidad social y política. Una de estas visiones esencialmente fotográfica es la fragmentación. “La fotografía sirvió, en estos y en otros aspectos, para socavar cualquier idea acerca de una percepción inmutable de la naturaleza” (Scharf, 1974). El cuerpo está sujeto a una infinidad de transformaciones y transfiguraciones mediante estrategias visuales como “reflexiones, refracciones, solarizaciones, exposiciones múltiples, confusiones deliberadas con maniqués y muñecas, fotomontaje y collage, y una variedad de técnicas de impresión idiosincrásicas” (Ewing, 1994:28). Y aunque dichas transformaciones no supongan una intervención física tienen el poder de recrear ficciones de vida que tienen que ver con esa identidad que se debate entre el cambio constante y la contingencia y, de igual modo, entre lo real, lo simbólico y lo imaginario (Solans, 2004:282). En definitiva la performance, la fragmentación, el collage y las nuevas formas de narratividad fotográficas terminan por definir una nueva idea de cuerpo.



Serie fotográfica. Molinet, X. (2012). *Cuerpo: objetos fragmentados*. Compuesta por nueve fotografías digitales del alumno Alejandro Malvido.
Photographic series. Molinet, X. (2012). *Body: fragmented objects*. Organized with nine digital photographs by student Alejandro Malvido.

3.1.3 la vestimenta como lenguaje: del uniforme al vestido-imagen

La estética, la música o la pertenencia a un grupo funcionan como lenguajes provisionales con los que el individuo se identifica a sí mismo y envía señales para que otros le reconozcan.

Alberto Melucci (2001:144).

La perspectiva histórica del vestido lo ha considerado como un instrumento de “enjaulamiento” utilizado por determinados estamentos sociales como el ejército, la prisión o la escuela, que han impuesto sus uniformes como dispositivos de control (Pultz, 2003; Heidt, 2004; Calefato, 2004). Esta perspectiva adquiere su máxima dimensión en el funcionamiento una sociedad moderna en la que se imponía un orden social homogéneo a todos los individuos. La superposición de la sociedad al individuo propia de la modernidad borraba la pluralidad de identidades. Y, obviamente, la opción de elección de una vestimenta propia era una manifestación individual que no se podía permitir y se eliminaba por medio de indumentarias oficiales.

En la sociedad actual, la estética individual y cambiante es una manifestación de la adscripción a uno u otro contexto por parte de un individuo. De entre todas las manifestaciones estéticas que están relacionadas con la pertenencia a un grupo social la más evidente es la vestimenta. Nos vestimos en función de la participación de uno u otro contexto. Hemos visto que el cuerpo funcionaba como una metáfora del orden político y social y es el vehículo para las manifestaciones de adscripción o resistencia a un grupo social. La vestimenta, que cubre el cuerpo, permite una transformación continua del mismo, un disfraz, organizando en signos -es decir, en cultura- lo que el mundo natural posee en estado potencial, como una tendencia de lo sensible a convertirse en significante (Calefato, 2004). Y estos signos estéticos funcionan como un lenguaje que utilizamos para identificarnos y presentarnos ante los demás. El cuerpo vestido expresa el modo en que un sujeto está en el mundo y pertenece al mundo a través de su estética y su apariencia física, su relación con otros cuerpos y las experiencias corporales vividas (Calefato, 1986, 1996). La vestimenta está considerada como un tipo de disfraz del cuerpo, al igual que el lenguaje es un disfraz del pensamiento (Calefato, 2004).

En la consideración de la vestimenta como lenguaje la mediación de la fotografía ha sido especialmente determinante. Lo que Barthes (2000, 2002) ha bautizado como “El sistema de la moda” ha generado una superestructura lingüística a través de publicaciones donde la fotografía -de moda- ha representado una parte fundamental. La relación entre moda y fotografía se remonta a 1892, cuando apareció la primera fotografía de moda en la revista *Le Mode Practique*. A partir de ahí se establece una relación fotografía-moda que se materializa en una gran cantidad de revistas que han sido fundamentales para el desarrollo de ambos campos:

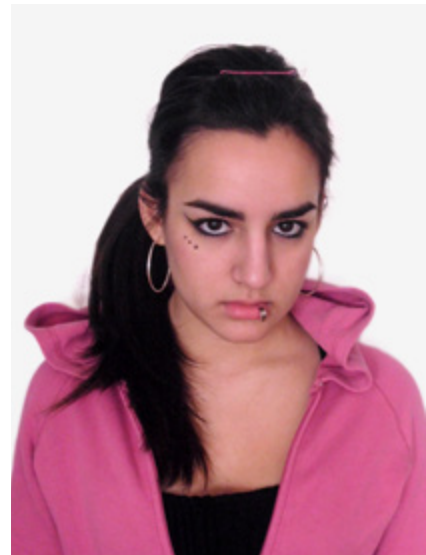


Serie fotográfica. Molinet, X. (2012). *Cuerpo: objetos vestidos.* Compuesta por nueve fotografías digitales de la alumna M^a del Mar Marín.
Photographic series. Molinet, X. (2012). *Body: clothed object.* Organized with nine digital photographs by student M^a del Mar Marín.

el de la moda y el de la fotografía. Resulta impensable recorrer la historia de la fotografía, y del retrato, sin hacer una parada en revistas como *Harper's Bazar*, *Vogue* o *Elle* (Abad-Zardoya, 2011). Esta última fue analizada por Roland Barthes (2000) como una fábrica de mitos y analizó el reportaje de moda como un conjunto de fotografías que presenta diversas poses mediante las cuales el vestido-real se convierte en vestido-imagen.

Es esta distinción propuesta por Barthes (2000) entre vestido-real, vestido-escrito y vestido-imagen la que nos ayuda a entender cómo se articula la vestimenta como lenguaje y cuál es el papel fundamental que juega la fotografía. En la actualidad “el vestido-imagen ha tomado una posición dominante. La fotografía no sirve ya para ilustrar un texto, como en los inicios del género, sino que es el texto el que funciona como apoyo de una fotografía extraordinariamente rica en contenidos connotativos” (Abad-Zardoya, 2011:44-45). El vestido-texto se limita a consignar el nombre de la modelo, del fotógrafo y las marcas de las prendas. El vestido-real ha quedado totalmente en un último plano. La moda se manifiesta como un vestido-imagen, una fotografía en la que prima más la atmósfera creada en el estudio y la extravagancia de las poses que el vestido-real. Así se crea una especie de sintaxis transmitida por imágenes donde se impone la repetición de poses y actitudes, creando un lugar donde la identidad tiene que ver estrictamente con la imitación. Desde este enfoque tanto la ropa (vestido-real) como las fotografías de moda (vestido-imagen) se entienden como transmisoras de significados y valores, que conforman un sistema de objetos en el que el cuerpo encuentra un espacio para innumerables y complejas identidades (Calefato, 2004:3; Alvarado-López, 2008).

Podemos encontrar una infinidad de ejemplos de las posibilidades de la vestimenta como un sistema sintáctico para construcción de identidades. Movimientos sociales, tribus urbanas, sectas religiosas o grupos folklóricos se han identificado mediante su vestimenta. La vestimenta es un modo estético de adhesión o de resistencia a un movimiento cultural que implica al cuerpo mediante el disfraz del mismo. Además del vestido, el peinado, el gesto o el modo de andar son señales que hacen posible identificar a un individuo por su clase social, su nacionalidad o su profesión, entre otras. Y a su vez “la vestimenta es donde la identidad del propio cuerpo llega a ser confusa” (Calefato, 2004:45). El individuo se encuentra confuso entre la elección de una vestimenta que le proporcione la seguridad de adscribirse a un grupo donde desarrollar un sentido de pertenencia y la inevitable sensación de tener su identidad anclada a un sistema de imágenes en circulación. Comprender el lenguaje fotográfico y el lenguaje de la moda y dominar la práctica fotográfica puede ayudar a ser autónomo frente a los mecanismos de la publicidad y la fotografía de moda, es decir, tener una mayor consciencia de la identidad que construimos y proyectamos.



Serie fotográfica. Molinet, X. (2014). *Identidades disfrazadas*. Compuesta por dos fotografías digitales de la alumna Irene Humanez (izquierda), dos de María Barrios (centro) y dos de Natalia Lara (derecha).

Photographic series. Molinet, X. (2014). *Disguised identities*. Organized with two digital photographs by student Irene Humanez (left), two by María Barrios (center) and two by Natalia Lara (right).

3.2 elementos identitarios

yo-otro

semejanza

diferencia

transformación

máscara

grupo social - tribu urbana

raza

género

globalización

indumentaria (moda - uniforme)

público/privado

genética/parentesco

memoria

Cuadro sintético de los conceptos fundamentales sobre elementos identitarios obtenidas del análisis de 42 proyectos de retrato fotográfico.

3.3 estrategias artísticas

formalismo

forma

color

estrategias conceptuales

desocultación

ocultación

aislamiento

acumulación

lo documental

la poética de la fotografía

la cosificación

metáfora/metonimia

remake

collage

la transgresión performática

Cuadro sintético de los conceptos fundamentales sobre estrategias artísticas obtenidas del análisis de 42 proyectos de retrato fotográfico.

El retrato artístico difiere, sin embargo, del retrato fotográfico empleado por las instituciones legales y médicas, al hacer algo más que referirse a alguien. Es más que una documentación. El retratista demuestra su originalidad artística consolidando el 'yo' del retratado. Aunque el retrato se refiera a un 'yo' original ya presente, este 'yo' necesita su retrato con el fin de asegurar su propia existencia.

Ernst Van Alphen (1997:239)

Hemos recorrido (apartado primero) distintas épocas y sus correspondientes enfoques fotográficos en paralelo a las ideas y conceptos sobre la identidad que se manejaban, estableciendo un paralelismo en el que la fotografía se postula como forma de conocimiento que se complementa con otras disciplinas. Posteriormente, dentro del área de la investigación educativa (apartado segundo), se han definido las ideas acerca de los procesos de construcción de la identidad en educación, concretamente en la formación de futuros docentes. A continuación (apartado tercero) se han presentado los principales elementos visuales que se manejan en el retrato fotográfico y algunas estrategias artísticas propias de la fotografía contemporánea. Algunos son conceptos sumamente complejos sobre los que se ha escrito abundantemente acerca de su relación con la identidad y por tanto llegan cargados de significaciones que convenía puntualizar.

Este último apartado ubicado dentro de la propuesta teórica, es un aporte teórico, pero paradójicamente sobre todo metodológico. En ocasiones resulta sumamente compleja esta separación, especialmente cuando se trata de obras artísticas. En esta investigación pretendemos justificar la pertinencia de las obras artísticas como fuentes de conocimiento; y los retratos fotográficos como indagaciones acerca de la identidad. No podemos defender que cualquier fotografía de retrato constituya una fuente de conocimiento acerca de aspectos identitarios visuales, y menos aún si la mayoría de los retratos que se practican de manera espontánea en nuestra sociedad ni siquiera se lo plantean. Sin embargo las obras artísticas son constructos que van más allá de la mera documentación o la simple representación de una persona. En una obra artística basada en el retrato, donde se encuentran dos subjetividades, se produce un hecho particular que vincula estrechamente retrato e identidad: el yo retratado confirma al yo original, su presencia, su corporalidad, lo sitúa en un contexto espacio-temporal que puede ser real o ficticio, lo pone en relación con otros individuos, en definitiva, "asegura su propia existencia", en palabras de Van Alphen.

Finalmente, en este cuarto apartado, queremos proporcionar una relación de proyectos artísticos basados en el retrato fotográfico que trabajan alrededor de múltiples dimensiones de la identidad y que mediante su método de trabajo ayudan a tener una idea de cómo trabajar esos aspectos desde 'lo visual'. En el último epígrafe del apartado ofrecemos una recopilación de proyectos artísticos contemporáneos (relevantes a lo largo de los últimos veinte años) que abordan aspectos identitarios.

4.1 el proyecto fotográfico como inspirador de prácticas educativas y de investigación

La propuesta principal de este trabajo de investigación es defender la versatilidad de los lenguajes visuales y la pertinencia de la fotografía y el lenguaje fotográfico para: (a) proporcionar a los estudiantes y futuros docentes herramientas que les ayuden a comprender aspectos de la dimensión visual de la identidad y estructuras para desarrollar proyectos y creaciones fotográficas que les acerquen a las estrategias del arte contemporáneo; y (b) demostrar que las ideas y conceptos fotográficos y las estructuras narrativas fotográficas que podemos encontrar en las obras fotográficas, una vez adaptadas al tema de estudio, son apropiadas para indagar en aspectos educativos, como lo es en nuestro caso la identidad -visual- de los estudiantes universitarios.

Como dice Jacques Aumont (1998), retrato, en cualquiera de sus formas, “tiene siempre relación con la verdad”, de ahí que sea necesario precisar las competencias del término para ampliar sus límites y dar cabida a manifestaciones más acordes con la evolución de las ideas sobre la identidad, a otras verdades del retrato (Martínez-Artero, 2004:15).

Por otro lado tenemos aquellos estudios en los que la fotografía pretende iluminar aspectos de la realidad educativa que han sido estudiados desde distintas aproximaciones basadas en el lenguaje textual pero no han sido estudiados desde una aproximación estrictamente visual, donde los análisis, las interpretaciones y las conclusiones están articuladas a partir de las cualidades visuales recogidas mediante la fotografía. Incluso puede ocurrir que algunas de estas cuestiones a estudio nunca hayan sido estudiadas con anterioridad dada su dimensión visual, ya que requiere no solo un método visual para el desarrollo de la investigación sino que únicamente desde un enfoque visual puede entenderse la formulación de las preguntas que dan lugar a la investigación.

Una de las estrategias posibles de la investigación educativa basada en las artes visuales es aquella que toma por referencia la obra de uno o varios artistas fotógrafos. En una investigación cualitativa las ideas y el enfoque del autor son fundamento lógico y argumental de los procesos de investigación y sostienen el discurso epistemológico. De igual modo un proyecto fotográfico puede jugar un papel protagonista en una investigación educativa basada en la fotografía, soportando argumentalmente el discurso visual, aportando referencias y fundamentos conceptuales y proporcionando coherencia estética a las narrativas visuales. La fotografía y las posibilidades del lenguaje fotográfico son modos visuales de enfocar la realidad que se apoyan en los conceptos, enfoques, estilos y discursos que se han desarrollado en la práctica de la fotografía artística.

Toda obra de arte de calidad tiene una lógica argumental propia y propone un punto de vista inédito, un modo de comprensión nuevo que nos puede ayudar a comprender la realidad -educativa- desde líneas novedosas. A lo largo de la historia de la fotografía podemos encontrar innumerables referencias en proyectos fotográficos que nos pueden proporcionar referentes en el tema, el estilo fotográfico, la metodología de trabajo, la estructura narrativa, los instrumentos utilizados, etc.

(a) *El tema.* El tema de una investigación educativa basada en las artes visuales puede ser cualquiera que sea relevante desde el punto de vista educativo, como lo es en nuestro caso el estudio de los procesos de construcción de la identidad visual de los estudiantes universitarios. Sin embargo el método de investigación debe inspirarse en la práctica de las artes visuales. Por lo tanto, además de leer la literatura acerca del concepto de identidad planteado desde distintas disciplinas de las ciencias sociales, creemos que en primer lugar debemos recurrir a aquellos proyectos fotográficos más relevantes acerca del tema. Y, en segundo lugar, consideramos que un proyecto artístico nos puede arrojar luz no solamente sobre el tema, sino que además puede proporcionarnos nuevos modos de acercarnos al tema de investigación y nuevas formas de narrativas que pueden dar resultados novedosos sobre las identidades visuales de los estudiantes.

(b) *El estilo fotográfico.* La consideración del estilo en la práctica artística -y en literatura- tiene que ver con una manera de hacer; independientemente de que esta se produzca de un modo más o menos consciente o intencionado. El estilo responde “al modo en que algo está hecho, producido o expresado” (Prown, 2006) y está inevitablemente relacionado con una serie de creencias, actitudes y valores culturales, que pueden ser más o menos compartidos. En fotografía el estilo se asocia generalmente a la mirada del fotógrafo (Barthes, 1986; Whiting, 1979), que es quien toma las decisiones fotográficas previas al disparo. Posteriormente, en el proceso de edición fotográfica se determinan otra serie de cualidades fotográficas, como la tonalidad o la saturación de los colores, el contraste, posibles reencuadres o la elección del formato de presentación de la imagen, que también determinan el estilo. Además la presencia de un estilo es una de las formas de articular la fotografía como lenguaje y escapar de referencialidad. La consideración del estilo supone una evidencia no verbal de cómo el investigador fotográfico se aproxima a un tema concreto, de su subjetividad, de la perspectiva que adopta frente al tema investigado.

Una obra artística puede inspirar una investigación fotográfica en la que el investigador-fotógrafo decide adoptar como referente el estilo fotográfico de su autor o autora. En este caso el estilo se convierte en un modelo teórico para el conocimiento fotográfico y una técnica de investigación desde el punto metodológico. Un ejemplo es la investigación educativa de Pérez Cuesta (2010), que realiza historias visuales de vida del profesorado universitario mediante el particular estilo fotográfico de David Hockney.

En el presente proyecto se referencian los estilos fotográficos de distintos artistas de la fotografía como modelos teóricos y metodológicos para el estudio del tema de investigación, y a través de ellos se evidencia el lugar del investigador-fotógrafo en el presente estudio, es decir, su estilo, su modo de aproximarse al problema de estudio, su subjetividad.

(c) *La metodología.* Los métodos de trabajo pueden ser muy variados en el mundo de la fotografía; algunos con una planificación ínfima y otros con un proceso creativo planificado y sistemático. Sin embargo debemos tener en cuenta que la mera intuición no puede ser un método justificable en investigación. Un método supone un conjunto de pasos sistemáticos enfocados hacia una búsqueda. Si bien en una investigación artística

puede romperse la linealidad de los pasos, pueden dejarse abiertas algunas decisiones y criterios estéticos e incluso volver a redefinirlas (al modo de las categorías emergentes en la investigación cualitativa) debemos dar evidencias del proceso y las reflexiones que han conducido el proyecto de investigación.

Un ejemplo de investigación sistemática es el proyecto *A Living Man Declared Dead and Other Chapters I-XVIII*, de la fotógrafa estadounidense Taryn Simon (2012). La obra de la autora se muestra transparente y deja evidencias de su metodología de trabajo, tanto del proceso (4 años viajando y documentando líneas genealógicas de distintas familias que pertenecen a su vez a culturas muy diferentes) como en su narrativa (18 capítulos subdivididos en tres líneas narrativas).

(d) *La estructura narrativa*. En numerosas ocasiones los proyectos fotográficos en el arte contemporáneo se presentan mediante una estructura narrativa creada específicamente por el propio artista para resolver el problema creativo que se ha planteado. Si lo vemos desde otro punto de vista, también podemos defender que el empleo de una nueva forma narrativa es en sí mismo un logro importante de cualquier obra fotográfica artística. Los modos de argumentación fotográfica acerca de un tema exigen poner en juego todo tipo de estrategias narrativas habituales en la fotografía e incluso empujar el lenguaje fotográfico más allá sus límites.

Miguel Ángel Cepeda en concreto desarrolla su trabajo trasladando las principales ideas narrativas de los clásicos del montaje cinematográfico, como Vertov, Eisenstein, Pudovkin, Hitchcock, a la narración fotográficas en el ámbito de la investigación educativa basada en la fotografía (Cepeda Morales, 2009).

Cualquier proyecto artístico (fotográfico, videográfico, instalaciones, etc.) puede presentarnos una estructura narrativa que puede ser adaptada en algún apartado del informe de investigación. Por ejemplo en el presente trabajo de investigación, en el subcapítulo facultades, se ha creado una estructura narrativa mediante la combinación de las estrategias narrativas empleadas en los proyectos fotográficos de Versluis y Uyttenbroek (2011), Simon (2012) y Spirn (2013).

(e) *Técnicas e instrumentos*. Las técnicas e instrumentos utilizados en una investigación educativa basada en la fotografía pueden ser cualquiera de los múltiples modos de definición, observación, descripción, interpretación, argumentación, comparación o análisis que nos pueda ofrecer cualquier proyecto artístico basados en la fotografía. Su adaptación para la investigación de temas educativos requerirá de ciertos ajustes y, sobre todo, de la especificación en el apartado metodológico de cuáles son los instrumentos que se usan y las técnicas que se aplican.

“El punto de vista, la focalización, el encuadre, la composición, el estereotipo que definen o contra el que luchan, los símbolos y elementos retóricos que utilizan, son parte que debe ser analizada y deconstruida para poder captarlas en su plenitud. La alfabetización visual es imprescindible para poder desentrañar el significado de las imágenes que nos rodean y de las que somos presa fácil. Ver no es comprender. De la misma manera que aprendemos a leer y escribir, es necesario conocer los rudimentos básicos de la imagen para poder ser espectadores activos y críticos frente a ésta. Sólo aprendiendo a ver podremos disfrutar de una imagen, y sólo así podremos igualmente apoyar o rechazar lo que ésta propone.”

López F. Cao y Gauli Pérez (2000:56-57)

4.2 clasificación de proyectos contemporáneos de retrato fotográfico sobre la identidad visual

A continuación se presenta una colección de cuarenta y dos proyectos fotográficos que han sido analizados y clasificados atendiendo a su aportación a la comprensión visual del concepto de identidad y a los procesos creativos que suponen una aportación al desarrollo de métodos visuales para la construcción identitaria. Los proyectos clasificados tienen en común haberse realizado en los últimos 20 años, siendo todos ellos referentes contemporáneos, es decir, “conocimiento situado” en la cultura visual de la sociedad contemporánea. El objetivo principal de esta clasificación es aportar un compendio de proyectos fotográficos que pueden ser adaptados como estrategias pedagógicas. La clasificación atiende a los elementos representados (definidos en el apartado 3.1), a los elementos identitarios que se movilizan (enumerados en el apartado 3.2), a las estrategias artísticas que son empleadas (clasificadas en el apartado 3.3) y a las técnicas fotográficas y estructuras narrativas empleadas (aportaciones metodológicas de los proyectos artísticos a la educación y a la investigación educativa). De este modo un docente que quiera implementar un proyecto (a/r/t) fotográfico en sus clases puede recurrir a la tabla 3.2 (en las páginas 164 y 165) y elegir su referente de acuerdo a los criterios establecidos.

Los proyectos que se presentan a continuación han sido analizados siguiendo el esquema de la tabla 3.1 que se presenta a continuación.

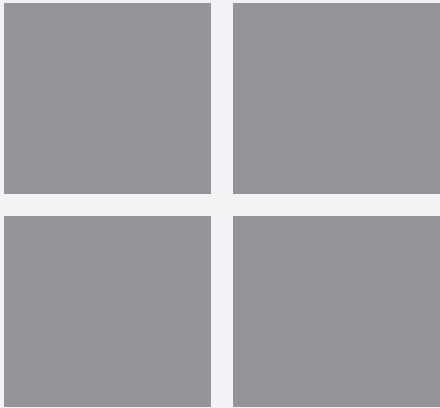
EL REPRESENTADO EL IDENTITARIO EST. ARTÍSTICA	AUTOR/A	Título del proyecto (fecha)
	Referencias (dirección web y/o publicaciones)	
	Breve reseña del proyecto y del trabajo fotográfico del autor/a.	
ESTRATEGIA NARRATIVA TÉCNICA FOTOGRÁFICA		

Tabla 3.1. Esquema de análisis de un proyecto fotográfico.

Table 3.2. Diagram for the analysis of a photographic project.

	ELEMENTO REPRESENTADO					ELEMENTO IDENTITARIO												
	ROSTRO	ROSTRO-CUERPO	CUERPO	VESTIMENTA	OBJETO PERSONAL	YO-OTRO	SEMEJANZA	DIFERENCIA	TRANSFORMACIÓN	MÁSCARA	GRUPO SOCIAL TRIBU URBANA	RAZA	GÉNERO	SOCIEDAD GLOBALIZACIÓN	MODA - UNIFORME	PÚBLICO PRIVADO	GENÉTICA PARENTESCO	PASO DEL TIEMPO MEMORIA
Ken Ohara (1970-2003)	●					●	○							●				
Luc Delahaye (1999)	●					●		●								●		
Craigie Horsfield (2007)	●							●			●			○				
Julian Germain (1999)		●				●		●						●				●
Angelica Dass (2007)	●						●	●			●			●				
Marc Vicens (2012)		●				●				●				●				
Martin Schoeller (2012)	●					●	●										●	
Lawick Müller (1992-96)	●						●		●				○				●	
Ulric Collette (2008-)	●					●	●		●				○				●	
Pierre Radisic (1982)	●					●	●		●							○		●
Julian Wolkenstein (2010)	●						●		●									
Germán Gómez (2009 y 2010)	●					●	●		●									
Tomoko Sawada (2005)			●	○		●		●						●	●			
Chad Batka (2014)		●		○	○			●							○			●
Irina Werning (2011-)		●		●				●						○				●
Petra Cortright (2009)	●							●						●				
Valérie Belin (2003a)	●					○			●					●				
Valérie Belin (2003b)	●								●					○				
Elizabeth Heyert (2006 y 2009)			●	●	○	●				○				●	●			
Edith Roux (2000)	●					●								●				
Danny Treacy (2002)			●			●		●	●						●			
Marjaana Kella (1997)	●							●							●			
Quentin Arnaud (2003)	●					●	●		○									
Annegret Soltau (2003-)	●				●									●		○		
Jason Salomon (1998)	●					●				●								
Nancy Burson (2003-05)	●					●								●				
Ken Kitano (2008)		●						●		●				○				
Arno Roca (2012)			●			●	●						○					
Barbara Iweins (2010-)	●		●	●	●	●		●		○				●	○			●
Frederique Daubal (2013)		●		●		●			●					●				
Roland Fishcher (2003)	●						●			●				●				
Hans Eijkelbloom (2007)			●			●	●			○				●	●			
Charles Fréger (2003a y 2003b)		●		●		○	●			●				○	●			
Santiago Sierra (2007)	●					●	●			●				●				
Taryn Simon (2012)		●		●			●			●				●		○	●	
Miguel Trillo (2003)		●		●		●		●		●				●				●
Hana Pesut (2003)			●	●	●	●		●					●	●	○			
Sinje Dillenkofer (1990)			●		●			●		○					●			
Lina Bertucci (-)			●	○	●		●			●			●		○			
Gabriele Galimberti (2014)			●	○	●			●		●	○		●					
Peter Menzel (2008 y 2010)					●			●		●				●		○		
Danielle Levitt (2008)			●	●	●	●		●		●			○		●			

ESTRATEGIA ARTÍSTICA												TÉCNICA FOTOGRÁFICA									
FORMA	COLOR	DESOCULTACIÓN	OCULTACIÓN	AISLAMIENTO	ACUMULACIÓN	DOCUMENTO	COSIFICACIÓN	METÁFORA	REMAKE	COLLAGE	PERFORMATIVIDAD	PRIMER PLANO	PLANO MEDIO	PLANO GENERAL	BLANCO Y NEGRO	COLOR	FOTOMONTAJE	ILUMINACIÓN DE ESTUDIO	ILUMINACIÓN NATURAL	FONDO NEUTRO	ESCENARIO
●					●				○			●			●			●		●	○
		●		●	●		○					●			●			●	●	●	○
	○				●			○				●	●			●		●		●	
	●				●			●				●				●		●		○	
		●			●			●				●	●			●		●		●	
		●			●			●			●	●				●		●		●	
●					●			●		●		●			●			●		●	
●					●			●			●	●				●		●		●	
					●	○			○	●		●		●		●	●	●		●	
					●	○			●		●	○	○	○		●		●		●	●
●			●			○		●	●		●	●	○	○		●	●	●		○	●
					●			●			●	●	●		●		●	●		●	
		●		●				●			○	●	●		●		●	●		●	
●			●		○		●	●				●		●		●		●	●	●	●
●			●		○		○					●		●		●		●		○	
					●		○		○	●		●	●		●	●	●	●		●	○
		●			●			○				●	●		●		●	●		●	●
		●		●	●			●				●	●		●		●	●		●	●
	○			●	●			●				●	●		●		●	●		○	●
			●		●			○				●		●			●	●		●	○
		●			●	●						●	●	●		●		○	●	●	○
		●			●			●				●	●	●		●		●	●	●	●
		●			●						○	●	●	●	●		●	●		○	●
		●			●						●	●	●	●	●		●	○	○	○	●
	●	●			●							●		●	●	●	○	○		○	●
		●			●									●	●		●	●		○	●
		●			●									●	●		●	●		○	●

Tabla 3.2. Clasificación y análisis de 42 proyectos fotográficos de retrato e identidad.
 Table 3.2. Classification and analysis of 42 photographic projects on portraiture and identity.

ROSTRO | GLOBALIZACIÓN | ACUMULACIÓN



KEN OHARA

One (1970-2003)

http://www.stephencohengallery.com/cohen-artists/ohara/ken_ohara.html

Este fotógrafo nacido en Japón y formado en Nueva York con artistas como Avedon y Hiro, comenzó el año 1970 el proyecto *One*, que contiene más de 500 retratos. Las imágenes de primeros planos de rostros, todos en blanco y negro, con alto contraste y con un mismo encuadre transmite la sensación de igualdad en el género humano, de que todos somos *uno*.

SERIE MUESTRA | BLANCO Y NEGRO | ESTUDIO

ROSTRO | YO-OTRO | AISLAMIENTO



LUC DELAHAYE

L'Autre (1999)

Delahaye, L. (1999). *L'Autre*. London: Phaidon.

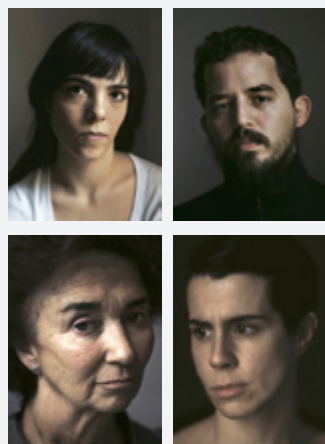
El fotógrafo francés centra su interés en lo ordinario, allí donde las relaciones humanas se hacen visibles y activas. En el proyecto *L'Autre* nos ofrece 90 retratos robados mediante una cámara oculta de personas anónimas en el metro de París. El proyecto recuerda al llevado a cabo por Walker Evans en el metro de Nueva York en la década de los 30.

El proyecto es en el fondo una reflexión acerca de la relación entre el fotógrafo y el sujeto fotografiado, como metáfora de la relación con 'el otro'.

La serie fotográfica se ha sido publicada por la editorial Phaidon con texto de Jean Baudrillard.

SERIE MUESTRA | BLANCO Y NEGRO | EXTERIOR (METRO)

ROSTRO | GRUPO SOCIAL | DESOCULTACIÓN



CRAIGIE HORSFIELD

Los Madrileños (2007)

http://www.frithstreetgallery.com/shows/view/craigie_horsfield4/

Sus fotografías de madrileños recuerdan a la estética pictorialista que alude a imágenes que podemos encontrar en el Museo del Prado de la misma ciudad. Estética, color e iluminación podrían remitirnos a los cuadros de Velázquez. No en vano su interés por la ciudad de Madrid comenzó de la mano de un proyecto acerca de la historia del arte de la ciudad.

El proyecto, además de la serie fotográfica de retratos, se completa con fotografías de multitudes en las principales calles de la ciudad.

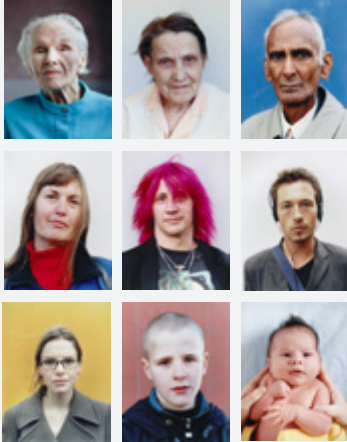
SERIE MUESTRA | PICTORIALISTA | ESTUDIO | FONDO NEUTRO

ROSTRO | PASO DEL TIEMPO | ACUMULACIÓN

JULIAN GERMAIN

The Face of Century (1999)

<http://www.juliangermain.com/projects/faceofcentury.php>



En este proyecto el fotógrafo londinense es un retrato del paso del tiempo a través de una serie cronológica de 101 personas diferentes, con edades comprendidas desde los 100 años de edad hasta un recién nacido. Sin embargo, detrás de este tema principal aparecen muchos otros temas, relacionados con los cambios sociales y culturales a lo largo del siglo XX: cuestiones de clases, género, cambios en modas y tendencias, etc.

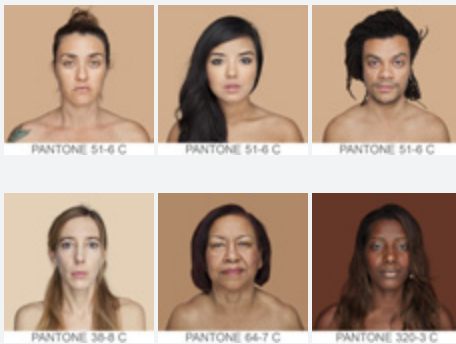
SERIE MUESTRA-SECUENCIA | COLOR | ESTUDIO | FONDO NEUTRO

ROSTRO | RAZA | COLOR Y ACUMULACIÓN

ANGELICA DASS

Humanae (2007)

<http://humanae.tumblr.com/>



Humanae es un inventario cromático que deconstruye los códigos acerca de la definición y consideración de razas en función del color de piel color de piel mediante un sencillo desplazamiento. El proyecto nos ofrece una nueva clasificación de los colores de la piel humana en función de la guía Pantone®, un estándar técnico-industrial que no porta significado político o cultural alguno, y por tanto, sirve como herramienta para desactivar cualquier condición jerárquica en función de la raza. De este modo, Dass diluye la falsa preeminencia de unas razas sobre otras por medio de una simple metáfora semántica.

SERIE MUESTRA | COLOR | ESTUDIO | DISEÑO GRÁFICO

ROSTRO/CUERPO | GRUPO SOCIAL | METÁFORA

MARC VICENS

Colgados (2012)

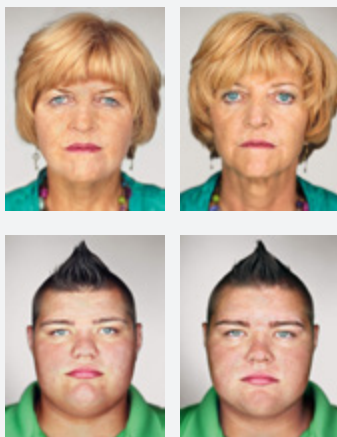
http://www.marcvicens.es/Trabajos_Fotograficos/Paginas/Colgados.html#0



Por medio de una simple estrategia, la de situar a las personas en situación de desempleo literalmente "colgadas", Marc Vicens recrea una situación que llega a ser sumamente angustiante -estar parado- por medio de una situación que de igual modo se vive como físicamente angustiante -estar colgado-. Una recreación de realidad invertida, de mundo patas arriba consecuencia de la situación económica desesperante.

SERIE MUESTRA | COLOR | ESTUDIO | FONDO NEUTRO

ROSTRO | SEMEJANZA | ACUMULACIÓN



MARTIN SCHOELLER

Twins (2012)
<http://ngm.nationalgeographic.com/2012/01/twins/schoeller-photography>

El proyecto *Twins* es en realidad un encargo por parte de la Revista *National Geographic* para un artículo sobre hermanos gemelos. La serie comparativa de pares de retratos termina por reivindicar la diferencia como mecanismo de la construcción de identidad a partir de los casos más extremos: los gemelos. A pesar de compartir el mismo ADN, la influencia del ambiente influye de manera diferencial en su personalidad, comportamiento y apariencia física.

La identidad, al igual que la serie fotográfica de Martin Schoeller se debate entre biología e historia de vida, entre similitud y diferencia.

SERIE MUESTRA | COLOR | ESTUDIO | FONDO NEUTRO

ROSTRO | YO-OTRO | PERFORMATIVIDAD



LAWICK MÜLLER

La Folie à Deux (1992-1996)
http://www.lawickmueller.de/LawickMuller_English/la_folie_a_deux_-_LawickMuller.html

Este fotógrafo alemán fotografía parejas de artistas cuya obra se crea de manera conjunta y reproduce mediante series de 16 imágenes la transformación (*morphing*) de una de las personas en la otra. Solamente la primera imagen y la última se corresponden con las fotografías "no intervenidas". Las series pretenden aludir metafóricamente al intenso diálogo y la interacción que se produce a lo largo de un proceso de creación conjunta. La fusión de rostros no es sino la interpretación del artista de la fusión de ideas, puntos de vista, etc. Una metáfora, en definitiva, de la complejidad de la identidad, donde el yo es el yo y, a su vez, el yo es el otro.

SERIE SECUENCIA DEDUCTIVA | COLOR | MORPHING

ROSTRO | SEMEJANZA | COLLAGE



ULRIC COLLETTE

Genetic Portraits (2008-)
<http://genetic.ulriccollette.com/>

Los fotomontajes de Ulric Collette son técnicamente impecables, controla muy delicadamente la iluminación y aúna pares de retratos que constituyen una imagen limpia e impactante.

Cada imagen de la serie está compuesta por dos rostros de personas de una misma familia unidos por la línea central, creando una ilusión de simetría, que podemos entender como una indagación acerca de las semejanzas genéticas, de lo compartido y lo único. Nos invita a una reflexión sobre lo determinante de la biología en la identidad de cada persona.

SERIE MUESTRA | COLOR | ESTUDIO FONDO NEUTRO | FOTOMONTAJE

ROSTRO | YO-OTRO | ACUMULACIÓN



PIERRE RADISIC

Couples (1982)

<http://www.exporevue.com/artistes/fr/radisic/couples.html>

Este fotógrafo belga con una larga trayectoria realizó el proyecto *Couples* en el que reflexiona visualmente sobre la idea de que las parejas que comparten vida, con el tiempo, terminan por parecerse. Su serie fotográfica de parejas de retratos compara y confronta los rostros de las parejas de manera que terminamos por experimentar esa similitud.

SERIE MUESTRA | BLANCO Y NEGRO | ESTUDIO | FONDO NEUTRO

ROSTRO | TRANSFORMACIÓN | FORMA



JULIAN WOLKENSTEIN

Symmetrical Portraits (2010)

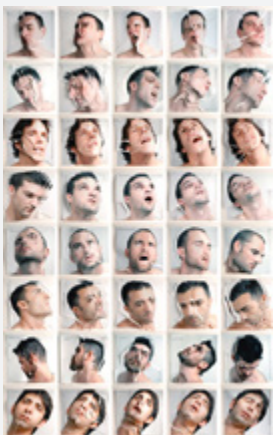
<http://www.julianwolkenstein.com/index.php/project/symmetrical-portraits/>

La serie está compuesta por pares de retratos fotográficos donde cada retrato es en realidad un fotomontaje en el que se ha duplicado una mitad del rostro: en el retrato de la izquierda se ha duplicado la mitad izquierda y en el retrato de la derecha, la mitad derecha.

Se trata de una reconsideración, desde lo visual, de los cánones de belleza que persiguen la simetría perfecta y la armonía del rostro.

SERIE MUESTRA | FOTOMONTAJE SIMÉTRICO | ESTUDIO | FONDO NEUTRO

ROSTRO | YO-OTRO | COLLAGE



GERMÁN GÓMEZ

En éxtasis (2009), De padres y de hijos (2010)

<http://www.gemangomez.es/cast/index.html>

Uno de los artistas visuales españoles actuales más relevantes ha empleado estrategias similares para realizar varios de sus proyectos, como *Compuestos* (2004-2009), *En éxtasis* (2009) o *De padres y de hijos* (2010). En todos ellos crea series de retratos compuestos a partir de retratos fotográficos individuales, en los que en ocasiones introduce otros medios como el dibujo o la pintura, y donde las costuras del collage son aspectos estéticos significativos. Los temas que aborda van desde *performances* de las emociones humanas hasta las similitudes entre padres e hijos.

SERIE MUESTRA | COLOR | FOTOMONTAJE | ESTUDIO | FONDO NEUTRO

ROSTRO-CUERPO | SOCIEDAD | PERFORMATIVIDAD

TOMOKO SAWADA

Omiai (2005)<http://www.e-sawa.com/menu/omiaitobira.htm>

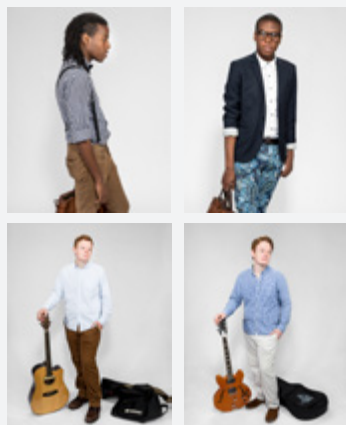
Esta artista visual japonesa, fotógrafa y *performer*, trabaja por medio del autorretrato fotográfico. En su serie *Omiai* reflexiona sobre la costumbre japonesa previa a las bodas, en el que las novias se fotografían para mostrar su potencial como futuras esposas.

En la serie, donde Tomoko Sawada se convierte en “todas las novias posibles”, se intercalan imágenes con vestidos tradicionales japoneses y vestidos modernos. La serie es un documento de la sociedad japonesa y de la compleja convivencia de una identidad social llena de tradición y una identidad con fuertes influencias occidentales.

SERIE MUESTRA | COLOR | ESTUDIO | FONDO NEUTRO

CUERPO | PASO DEL TIEMPO | REMAKE

CHAD BATKA

My First Year (2014)<http://nyti.ms/1grjLHo>

Este artículo publicado en el *New York Times* es una serie de parejas de retratos fotográficos de estudiantes de Nueva York acompañada por una breve entrevista. Los estudiantes fueron fotografiados en septiembre de 2013, recién llegados a la gran ciudad. Las segundas fotografías se tomaron en el mes de abril, después del curso académico.

Este trabajo nos habla de los cambios identitarios que tienen lugar cuando acontece un cambio de contexto importante. La inmersión cultural en una ciudad como Nueva York ha transformado a los estudiantes, su corte de pelo, su modo de vestir, sus complementos, su actitud, etc.

SERIE MUESTRA COMPARATIVA | COLOR | ESTUDIO | FONDO NEUTRO

ROSTRO-CUERPO | MEMORIA | REMAKE

IRINA WERNING

Back to the Future (2011-)<http://irinawerning.com/index.php?back-to-the-fut/back-to-the-future/>

La memoria y la nostalgia, la continuidad y reafirmación identitarias, mueven a la gente a participar en esta serie fotográfica en la que Irina Werning recrea escenas de la infancia de sus protagonistas. El proyecto de la fotógrafa argentina, que comenzó fotografiando a familiares y amigos, ha tenido una enorme expansión por medio de las redes sociales, convirtiéndose en fenómeno viral. La perfección técnica y el cuidado extremo del detalle en sus fotografías hace que esta experiencia se convierta en un verdadero viaje a través del tiempo para sus modelos.

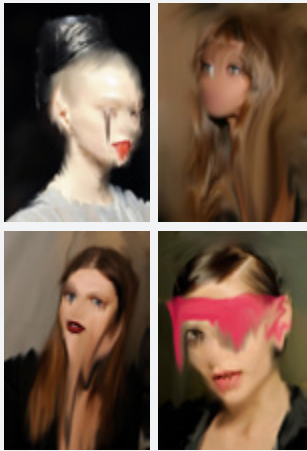
SERIE COMPARATIVA | COLOR | ESTUDIO/EXTERIOR

ROSTRO | TRANSFORMACIÓN | PERFORMATIVIDAD

PETRA CORTRIGHT

Fonte des meltdèles - Poor traits II? (2009)

http://www.petracortright.com/fonte_des_meltdeles/fonte_des_meltdeles.html



Esta joven artista estadounidense, que trabaja con todo tipo de medios audiovisuales, aplica deformaciones digitales a sus retratos, que adquieren una plasticidad muy elocuente. Este tipo de estrategias de deformación las plantea como una metáfora de la plasticidad de la identidad y de los desplazamientos que produce la era digital en la configuración de la identidad de los jóvenes actualmente.

SERIE ESTILO | COLOR | PINTURA DIGITAL

ROSTRO | MÁSCARA | PERFORMATIVIDAD

VALÉRIE BELIN

Michael Jackson (2003a)

<http://valeriebelin.com/works/2003-michael-jackson>



La configuración de la identidad en muchas ocasiones está influenciada por personajes célebres que terminan por convertirse en iconos sociales. En esta serie la fotógrafa francesa retrata a personas que se esconden detrás de una máscara creada a partir de la imagen de Michael Jackson. El impecable tratamiento de la imagen sin contexto y perfectamente iluminada los iconiza aún más si cabe, como si estas personas habrían conseguido apropiarse y mantener vivo al verdadero Michael.

SERIE MUESTRA | BLANCO Y NEGRO | ESTUDIO | FONDO NEUTRO

ROSTRO | MÁSCARA | COSIFICACIÓN

VALÉRIE BELIN

Mannequins (2003b)

<http://valeriebelin.com/works/2003-mannequins>



En este otro proyecto llamado *Mannequins* (Maniqués) trata de evocar mediante una serie fotográfica la construcción de la perfección virtual de la belleza femenina, tal y como se divulga desde el mundo de la moda y los medios publicitarios. Los retratos que componen esta serie no son personas reales, sino objetos de plástico. Utilizando una pose y un punto de vista heredados de la fotografía de moda, maquillaje, una peluca real y una iluminación suave consigue que estos maniqués nos hagan interpretar ese canon de belleza femenina como una ilusión real, como una naturaleza muerta.

SERIE MUESTRA | BLANCO Y NEGRO | ESTUDIO | FONDO NEUTRO

CUERPO | YO-OTRO | DESOCULTACIÓN



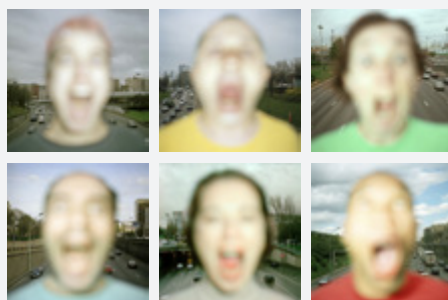
ELIZABETH HEYERT

The Travelers (2006), The Narcissists (2009)<http://www.elizabethheyert.com/>

Con una formación orientada a la fotografía de moda, los proyectos personales de Elizabeth Heyert están más orientados a explorar los roles del fotógrafo y el modelo, llevando al extremo los planteamientos avedonianos en los que el retrato surge de la relación entre dos personas: fotógrafo y modelo. En sus proyectos trabaja alrededor de la ausencia del modelo: en *The Travelers* consigue situar espectador frente a la vacuidad de una serie de retratos *post-mortem*; en *The Narcissists* aísla a los modelos en una sala en la que no tienen idea de dónde está la cámara, que está situada delante de un espejo con el que interactúan.

SERIE MUESTRA | COLOR | ESTUDIO | FONDO NEUTRO

ROSTRO | SOCIEDAD | OCULTACIÓN



EDITH ROUX

Les Médusés (2000)<http://www.edithroux.fr/works/meduses/index.php>

Esta serie de retratos fotográficos la realizó en distintos puentes sobre las vías de circunvalación de París. La sensación de que se trata de sujetos que flotan como fantasmas sobre los ríos de asfalto que rodean la ciudad la consigue mediante el uso del desenfoque óptico extremo, creando imágenes que se debaten entre figuración y abstracción.

Les Médusés es una magnífica reflexión visual sobre la identidad anónima e irreconocible que nos genera la vida urbana.

SERIE MUESTRA | COLOR | EXTERIOR

CUERPO | MÁSCARA | OCULTACIÓN



DANNY TREACY

Them (2002)<http://www.dannytreacy.com/them/index2.php>

Danny Treacy recrea en *Them* una serie autorretratos de personajes monstruosos contruidos a partir de prendas encontradas en el paisaje urbano. El vehículo de los retratos es su propio cuerpo que lo cede, como si se tratase de un maniquí, a la otredad que constituyen los objetos. Aunque también podríamos entender el proyecto como una apropiación por parte del autor de objetos que han pertenecido a otras personas. En definitiva, es un ejercicio performático que reflexiona sobre el complejo proceso dialéctico entre 'el yo' y 'el otro' en los procesos de identificación.

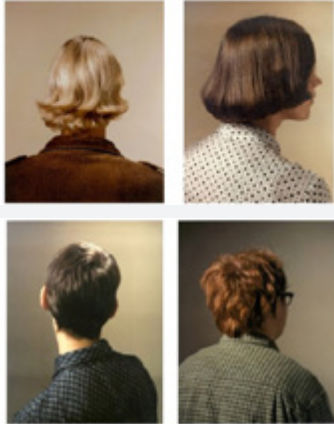
SERIE MUESTRA | COLOR | ESTUDIO | FONDO NEUTRO

ROSTRO | DIFERENCIA | FORMA

MARJAANA KELLA

Reverse Portraits (1997)

<http://www.claxtonprojects.com/books/marjaana-kella/>



La fotografía de esta artista finlandesa gira en torno a la construcción clásica de la identidad a través del retrato fotográfico. La composición clásica en el retrato persigue transmitir cierta solemnidad y demostrar el estatus social del individuo retratado, que exige de este modo un reconocimiento social. En *Reverse Portraits* reproduce esta composición y consigue cierto aire pictórico en su serie de retratos de rostros ocultos, produciendo un desplazamiento de la identidad desde el rostro hasta el imaginario del espectador.

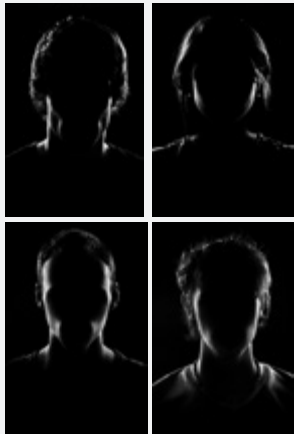
SERIE MUESTRA | COLOR | ESTUDIO | FONDO NEUTRO

ROSTRO | YO-OTRO | OCULTACIÓN Y FORMA

QUENTIN ARNAUD

Shape (2003)

<https://www.behance.net/gallery/1263147/Shape>



Por medio de una iluminación extrema de alto contraste el fotógrafo francés consigue eliminar cualquier tipo de detalle en los rostros de las personas retratadas. La forma de un rostro es reconocible en sus fotografías, pero resulta imposible reconocer los rasgos determinantes para que esta persona sea única. ¿Dónde reside la identidad de una persona? Dicen que en el rostro. Entonces, al eliminar los rostros por medio de la iluminación en clave baja la pregunta es: ¿se pueden considerar todavía como retratos?

SERIE FOTGRÁFICA (ESTILO) | BLANCO Y NEGRO | ESTUDIO | FONDO NEUTRO

ROSTRO | SOCIEDAD | DOCUMENTO

ANNEGRET SOLTAU

Personal Identity (2003-)

<http://www.annegret-soltau.de/en/galleries/personal-identity-2003-14/artworks/geburtsurkunde-private-collection>



Esta serie de collages fotográficos es una excelente reflexión visual acerca de cómo nuestra identidad es sustituida y definida por documentos de todo tipo: partidas de nacimiento, informes escolares, tarjetas bancarias, visados, etc.

La artista oculta su propio rostro sobre los autorretratos con fragmentos de estos documentos, construyendo una serie de imágenes visuales con un rico contenido biográfico. Ella misma pretende mantener la serie abierta hasta su muerte, es decir, hasta que un familiar suyo ponga el punto final con el collage que incluya el certificado de defunción.

SERIE MUESTRA | COLOR | COLLAGE

CUERPO | GRUPO SOCIAL | FORMA

JASON SALOVON

The Class of 1967, The Class of 1988 (1998)
<http://salavon.com/work/Class/>

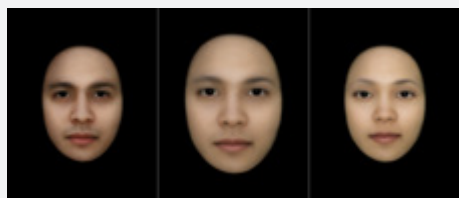
Jason Salovon es un artista visual que se mueve entre la fotografía y el diseño gráfico, dos disciplinas en las que pone en práctica el uso de procesos de software. Su interés gira en torno a la reconfiguración del material visual, mediante la acumulación y la ordenación según criterios numéricos que reinterpretan nuestra cultura visual.

En sus obras *The Class of 1967* y *The Class of 1988* aplica un proceso de media visual a los retratos del anuario escolar de su año de graduación (1988) y hace lo mismo con el anuario de graduación de su madre (1967).

MEDIA VISUAL | BLANCO Y NEGRO | ARCHIVO

ROSTRO | YO-OTRO | ACUMULACIÓN

NANCY BURSON

Mankind / Womankind (2003-05)
<http://nancyburson.com/mankindwomankind/>

Nancy Burson se mueve entre las artes y la innovación tecnológica, en un continuo desafío a la verdad fotográfica. En su serie *Composites (1986)*, en colaboración con ingenieros del MIT, desarrollaron ya abordó algunas cuestiones identitarias como la raza, la belleza, el poder, etc.

En estas nuevas creaciones digitales, *Mankind / Womankind* nos ofrece una visión de retratos compuestos de hombres y mujeres a partir de estadísticas de toda la población mundial.

MEDIA VISUAL | COLOR | ESTUDIO | FONDO NEUTRO

CUERPO | GRUPO SOCIAL | ACUMULACIÓN

KEN KITANO

Our face (2008)
<http://www.ourface.com/english/works/ourface.html>

En su proyecto *Our face* el artista visual japonés ha creado una serie de retratos superpuestos -medias visuales- de grupos sociales. Con gran parte del trabajo desarrollado en Japón y algunos países asiáticos, sus imágenes dan una idea cuasi-pictórica de diferencias culturales y formas de vida que conviven en las sociedades, tradición y modernidad, vida urbana y rural, etc.

Algunas de sus imágenes de la serie son 24 *guardias urbanos*, 30 *Geishas (Geikos y Maikos)*, 40 *hombres de negocios* o 30 *kurdos*.

MEDIA VISUAL | BLANCO Y NEGRO | EXTERIOR

CUERPO | YO-OTRO | COLLAGE

ARNO ROCA

Human Waisted (2012)

<http://www.amoroca.com/>



Human Waisted es una reflexión visual de la importancia que adquiere el cuerpo como signo de identidad en jóvenes en torno a los veinte años. Su propuesta redefine de algún modo la idea de anatomía y de algunos conceptos estéticos sobre esta, mediante la combinación de distintos cuerpos para componer uno solo. Estos collages fotográficos mantiene las huellas físicas de estas operaciones: heridas, sangre o cicatrices.

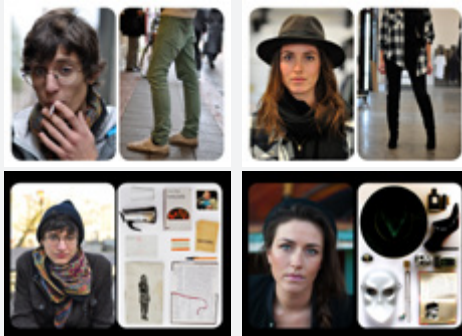
SERIE MUESTRA | COLOR | COLLAGE | ESTUDIO | FONDO NEUTRO

ROSTRO-CUERPO-OBJETO | SOCIEDAD | ACUMULACIÓN

BARBARA IWEINS

Au coin de ma rue (2010-)

<http://www.barbaraiweins.com/#!menu/c199t>



Barbara Iweins se declara fascinada por la gente extraña y por saber quién se esconde realmente detrás de esa apariencia. El proyecto *Au coin de ma rue* se desarrolla durante más de cuatro años. En un primer momento realizó retratos dobles (rostro por un lado y cuerpo por otro) de gente desconocida. Al año siguiente contactó con esa misma gente y les pidió que se prestaran a otra sesión fotográfica y que trajeran sus objetos personales más importantes ("aquellos que salvarían en caso de incendio"). El proyecto se ha convertido en un proceso mediante el cual la fotógrafa ha ido conociendo a estos extraños y también un proceso a través del cual los sujetos fotografiados se han conocido a sí mismos.

SERIE FOTGRÁFICA (ESTILO) | COLOR / BLANCO Y NEGRO | EXTERIOR

ROSTRO | MÁSCARA | OCULTACIÓN Y COLLAGE

FREDERIQUE DAUBAL

Hide and Seek (2013)

<http://www.daubal.com/> | <http://frederiquedaubal.tumblr.com/>



Frederique Daubal es un diseñador gráfico, diseñador de moda y fotógrafo francés, que desde ese ámbito produce obras de gran interés artístico. En el proyecto *Hide and Seek* recolecta fotografías en revistas de moda, las corta en tiras y las convierte en máscaras con las que esconde una identidad y busca una nueva.

La serie fotográfica es una declaración acerca de las transformaciones continuas que el mundo de la moda genera en la sociedad francesa.

SERIE MUESTRA | COLOR | ESTUDIO | FONDO NEUTRO

ROSTRO | GRUPO SOCIAL | ACUMULACIÓN



ROLAND FISHCHER

Collective Portraits (2003)<http://www.rolandfishcher.com/collective-portraits/>

Roland Fishcher se formó como matemático antes de dedicarse a las artes visuales. Su trabajo fotográfico *Collective Portraits* tiene mucho que ver con los números. Se trata de series con 450 retratos de rostros de personas que fotografió en sus viajes a China y que tienen en común la pertenencia a un grupo social: soldados, trabajadores o granjeros. Nos ofrece una nueva forma contemporánea de exponer las ideas fotográficas de Sander bajo las estructuras narrativas de la Escuela de Dusseldorf.

SERIE MUESTRA | COLOR | ESTUDIO | FONDO NEUTRO

CUERPO | GLOBALIZACIÓN | ACUMULACIÓN



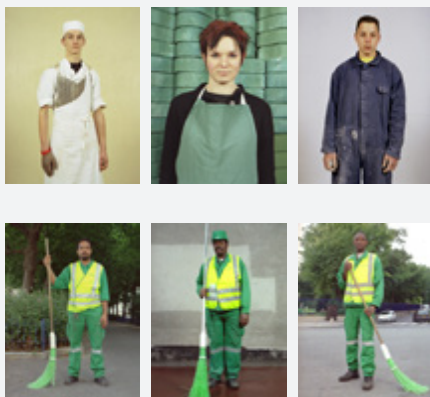
HANS EIJKELBLOOM

*Paris-New York-Shanghai (2007)*Eijkelbloom, H. (2007). *Paris New York Shanghai*. New York: Aperture.

Esta serie fotográfica se llevó a cabo en tres ciudades diferentes que el autor considera metrópolis contemporáneas representativas de tres épocas: París y el siglo XIX, Nueva York y el siglo XX, y Shanghai y el siglo XXI. Sus fotografías recuerdan al *street photographer*, que caza las imágenes que se va encontrando, dotando al proyecto de cierto rigor fotoperiodista. Curiosamente en las tres ciudades nos muestra elementos culturales compartidos y llama la atención sobre la homogeneización de una identidad global que se está imponiendo.

SERIE COMPARATIVA | COLOR | EXTERIOR

VESTIMENTA | INDUMENTARIA | ACUMULACIÓN



CHARLES FRÉGER

Bleus de Travail (2003a), Les Hommes verts (2003b)<http://www.charlesfreger.com/>

Prácticamente todo el trabajo fotográfico de Charles Fréger emplea las series fotográficas de retratos. En estas dos propuestas, *Bleus de Travail* (Monos de Trabajo) y *Les Hommes verts* (Los hombres verdes) reflexiona sobre la trascendencia de la clase social y la profesión en la configuración de la identidad. Las series nos muestran uniformes de trabajo que simbolizan grupos sociales y evidencian cómo incorporamos nuestro contexto social.

SERIE MUESTRA | COLOR | EXTERIOR EN CONTEXTO

ROSTRO | GRUPO SOCIAL | OCULTACIÓN

SANTIAGO SIERRA

184 Trabajadores Peruanos(2007)

http://www.santiago-sierra.com/200711_1024.php



El artista visual español nos propone mediante esta serie una reflexión acerca del fenómeno migratorio de Perú a Chile y el modo en que estas personas son consideradas como mera fuerza de trabajo. Chile, el país más boyante económicamente de Sudamérica recibe a los trabajadores peruanos con pésimas condiciones laborales y ningún derecho. En su serie fotográfica Santiago Sierra los retrata sin rostro, no son reconocibles, como si solamente importase el número: una metáfora fotográfica del trato social que reciben.

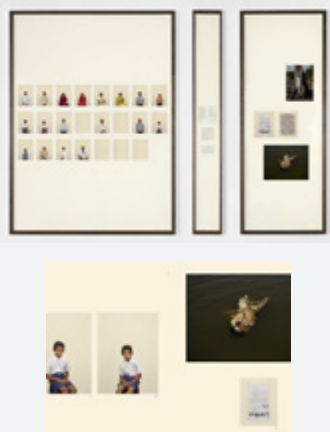
SERIE MUESTRA | BLANCO Y NEGRO | ESTUDIO FONDO NEUTRO

ROSTRO-CUERPO | SOCIEDAD | DOCUMENTO

TARYN SIMON

A Living Man Declared Dead... (2012)

SIMON, Taryn (2012). *A Living Man Declared Dead and Other Chapters I-XVIII*. New York: Gagosian Gallery, WCP.



Este último proyecto de la fotógrafa estadounidense recoge el trabajo sistemático durante cuatro años (2008-11) recorriendo el mundo en busca de linajes que sobreviven a situaciones complejas: genocidio bosnio, marginación social en la India o incluso los miles de conejos australianos infectados con mixomatosis. En su narrativa, donde tiene gran importancia la visualización de los ausentes mediante retratos en blanco, se abordan cuestiones identitarias como la familia y los clanes, las condiciones socioculturales, las oportunidades o incluso el azar.

El trabajo de Taryn Simon ha sido expuesto en el MoMA de Nueva York, la Tate Modern de Londres o la Neue Nationalgalerie de Berlín, entre otros.

SERIE MUESTRA Y FOTOENSAYO | COLOR | ESTUDIO/EXTERIOR

VESTIMENTA | TRIBU URBANA | DESOCULTACIÓN

MIGUEL TRILLO

Identidades (2003)

TRILLO, Miguel (2009). *Identidades*. Sevilla: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.



Miguel Trillo es uno de los fotógrafos españoles con una trayectoria y una obra fotográfica más extensa y coherentes. Desde los años 80, cuando comenzó a retratar los grupos sociales emergentes durante la Movida madrileña, ha fotografiado la evolución que han sufrido las tribus urbanas (*mods*, *punks*, *raperos*, *heavies*, etc.), sus cambios en los modos de vestir; sus actitudes y sus espacios urbanos. En los últimos años su interés le ha llevado fuera de España, convirtiendo su exposición *Identidades* en una cartografía mundial con 170 fotografías (retratos individuales y de grupo) que reflejan las contradicciones de una sociedad que se transforma de manera vertiginosa.

SERIE FOTGRÁFICA (ESTILO) | COLOR | EXTERIOR

VESTIMENTA | GÉNERO | ACUMULACIÓN



HANA PESUT

Switcheroo (2003)
<http://sincerelyhana.com/> | Pesut, H. (2013). *Switcheroo*.

Hana Pesut es una fotógrafa canadiense de la nueva corriente de fotografía de moda, que recoge tendencias de la vida urbana, mediante una fotografía casual, callejera y con luz natural. En *Switcheroo* nos trae una serie de retratos duales de parejas. En el primero de ellos las parejas salen con su propia ropa y en el segundo se la intercambian, manteniendo el mismo fondo. Su serie recoge situaciones cotidianas con una aproximación para ambas fotografías que aborda la cuestión de los roles de género y los intercambios de un modo muy natural.

SERIE MUESTRA COMPARATIVA | COLOR | EXTERIOR EN CONTEXTO

CUERPO | PÚBLICO-PRIVADO | PERFORMATIVIDAD



SINJE DILLENKOFER

Reservate (1990)
<http://www.sinje-dillenkofer.de/werkauswahl/reservate/>

Reservate es una serie de retratos de ejecutivas de grandes compañías de renombrado prestigio. El proyecto se plantea como una serie de dípticos en los que encontramos, en primer lugar, un retrato documental de estas mujeres; y en segundo lugar un retrato en el que se les ofrecía la oportunidad de recrear mediante la fotografía una situación imaginaria, un sueño convertido en fotografía.

SERIE COMPARATIVA | COLOR | ESTUDIO

CUERPO | GRUPO SOCIAL | DESOCULTACIÓN



LINA BERTUCCI

Women in the Tatoo Subculture(-)
<http://www.linabertucci.com/tattoo.html>

Lina Bertucci nos trae una serie de retratos de mujeres que pertenecen a la subcultura contemporánea del tatuaje. Tatuarse es una manera de distinguirse, de incorporar literalmente algo personal, una huella de la memoria. Esta serie de retratos de estudio, que está acompañada del nombre, la edad y la profesión, es un modo de reivindicar el lugar de estas mujeres anónimas.

Cabe destacar los fondos fotográficos empleados por la fotógrafa neoyorkina que resalta cada tatuaje como algo único.

SERIE MUESTRA | COLOR | ESTUDIO

OBJETO | GLOBALIZACIÓN | ACUMULACIÓN

GABRIELE GALIMBERTI

Toy Stories (2014)

<http://www.gabrielegalimberti.com/> | Galimberti, G. (2014). *Toy Stories*. New York: Abrams Image.



El proyecto Toy Stories es uno de los pocos que aborda el tema de la construcción identitaria infantil. Se trata de una serie fotográfica en la que Galimberti retrata a 47 niños y niñas de todo el mundo en sus casas junto a sus juguetes. La serie resulta muy interesante por el modo en que pone en relación la construcción de la identidad a través de los objetos personales, ya desde que somos pequeños; y por otro lado por el modo en que evidencia las diferencias culturales entre países a través de la infancia y su imaginario.

SERIE COMPARATIVA | COLOR | ESTUDIO

OBJETO | SOCIEDAD | DESOCULTACIÓN

PETER MENZEL

What the World Eats (2008), What I Eat (2010)

<http://www.menzelphoto.com/>



Peter Menzel es un fotoreportero que ha tenido la oportunidad de recorrer gran parte del mundo trabajando para revistas como *National Geographic*, *Forbes*, *Geo*, *Paris Match* o *Life*. En estos dos proyectos gemelos nos ofrece una visión de la alimentación durante una semana de familias y de individuos en más de 24 países. La gastronomía es una de las formas culturales más antiguas y con mayor importancia en la construcción identitaria de un pueblo.

La serie se presta a comparaciones que nos hablan de las diferencias culturales, de riqueza y pobreza y del fenómeno de globalización.

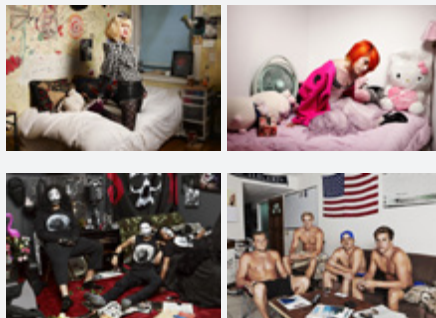
SERIE MUESTRA COMPARATIVA | COLOR | EN CONTEXTO

VESTIMENTA-OBJETO | GRUPO SOCIAL | DESOCULTACIÓN

DANIELLE LEVITT

Youth Culture (-), We are experienced (2008)

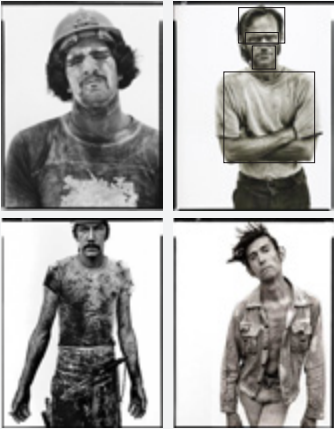
<http://daniellelevitt.com/> | Levitt, D. (2008). *We are experience*. New York: powerHouse Books



Danielle Levitt es una fotógrafa, videógrafa y productora audiovisual con una amplia trayectoria en la fotografía de publicitaria y de moda (New York Times Magazine, GC, etc.). Sus proyectos personales, nacen a partir de su pasión por documentar la juventud estadounidense. Su proyecto publicado como libro, *We are experience*, es un compendio de retratos en contexto, individuales y colectivos, de adolescentes del mundo urbano, suburbano y rural, que incluye "estrellitas" del fútbol americano, *punks*, *emos*, miembros de hermandades, *surfers* y demás estilos de vida juvenil. El trabajo de esta fotógrafa establecida en Nueva York es un catálogo magnífico de las definiciones identitarias de la juventud norteamericana.

SERIE MUESTRA | COLOR | INTERIOR EN CONTEXTO

5.1 propuesta 1: Richard Avedon (1979-1984), *In the American West*

CUERPO OTREDAD AISLAMIENTO	RICHARD AVEDON	<i>In the American West (1979-1984)</i>
	http://www.avedonfoundation.org/ Avedon, R. (1993). <i>In the American West</i> . New York: Harry N. Abrams, Inc.	<p>El trabajo fotográfico de Richard Avedon...</p>
SERIE MUESTRA (ESTILO) BLANCO Y NEGRO EXTERIOR FONDO NEUTRO		

El trabajo fotográfico de Richard Avedon es sin duda alguna uno de los más importantes de la historia del retrato fotográfico. Explora el rol del modelo y la cuestión de la pose, que Roland Barthes (1989:41) definía de modo excelente a partir de su propia experiencia: “cuando me siento observado por el objetivo, todo cambia: me constituyo en el acto de ‘posar’, me fabrico instantáneamente en otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen”. Ante esta situación prácticamente ineludible surgiran ante la cámara una serie de mensajes corporales predefinidos, estereotipados y que tratan de complacer las expectativas de lo que uno espera al ser fotografiado. A Richard Avedon no le interesan los personajes que surgen a partir poses preconcebidas. Tampoco concibe el retrato como una imagen robada, como si los cuerpos fueran objetos inertes que no tienen nada que decir ante la cámara. En sus trabajos, ya desde sus inicios en el mundo de la moda, Avedon indaga en las posibilidades del encuentro entre el fotógrafo y el modelo y de lo que pueda surgir a partir de ese “enfrentamiento que en ocasiones resulta muy duro, (...) esa encrucijada de fuerzas entre fotógrafo y modelo” (García-Alix, en VVAA, 2001).

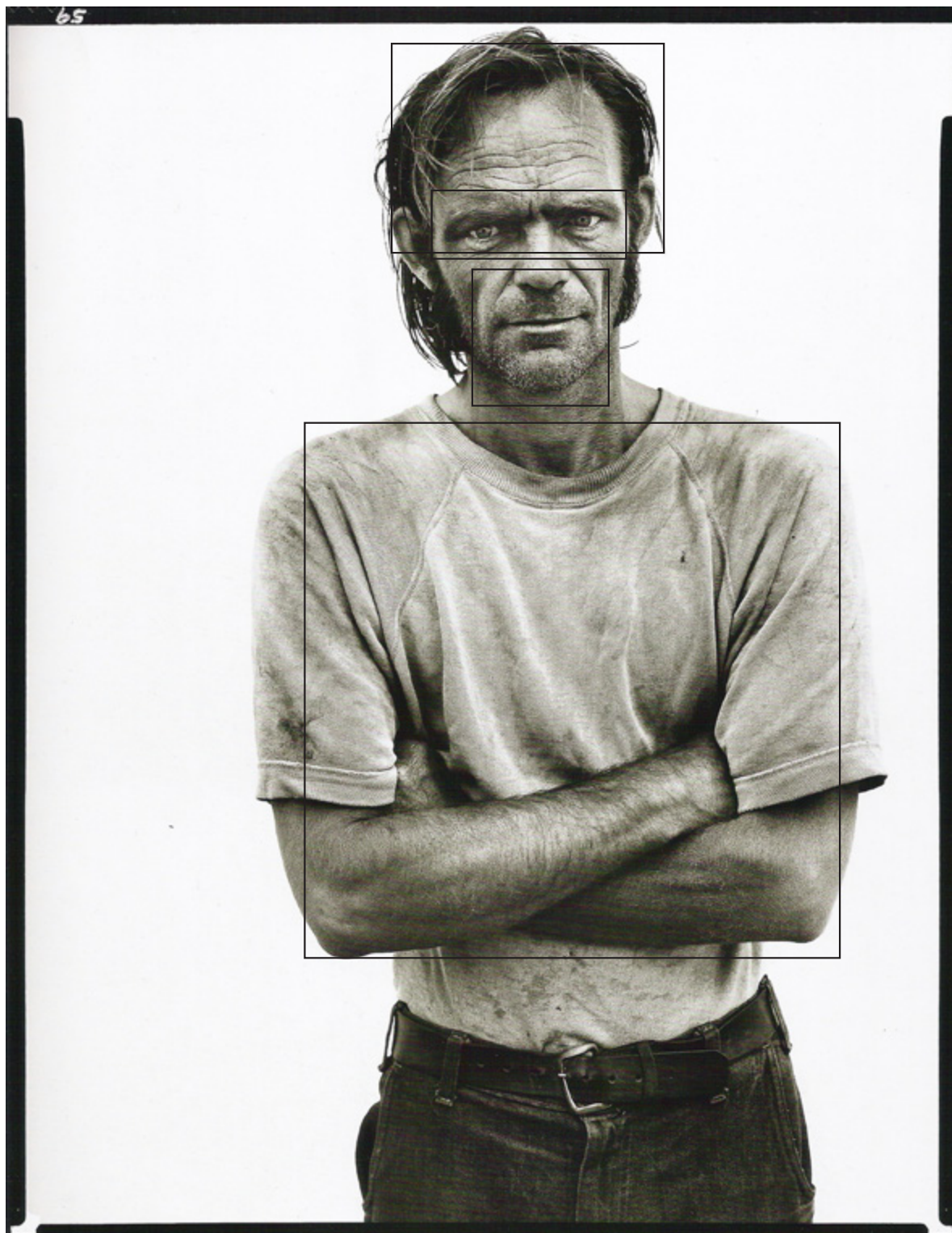
El retrato fotográfico es una foto de alguien que sabe que está siendo fotografiado. La imagen surge de la reunión de estas emociones (Richard Avedon, en Wilson, 2003:).

En los trabajos de Richard Avedon el encuentro de dos subjetividades es el verdadero potencial a la hora de crear personajes, proyectar identidades y construir realidades. Para ello reduce contexto de encuentro a su mínima expresión; o más bien lo elimina. Avedon retrata a sus modelos delante de un fondo blanco continuo, sin fisuras, que sitúa en una zona en sombra, para hacer uso de una luz natural neutra. “El fondo blanco aísla al sujeto de sí mismo y te permite explorar la geografía de su cara; el continente inexplorado en el rostro humano” (Avedon, en Crenzien 2007:27). El contexto en Avedon elimina cualquier referencia de lugar; además de la inherente capacidad de la fotografía para aislar instantes. El fondo ‘aséptico’, la disminución al mínimo de los efectos de la luz y la selección de encuadres sin suelo hacen que los sujetos se muestren flotando en un espacio donde el único contexto social que aparece es aquel que el modelo incorpora y del que obviamente no puede desprenderse. Avedon presenta sus sujetos “flotando delante de la nada, de manera que se convierten en jeroglíficos, en cifras” (Bolton, 1992:264).

Convendría aclarar los términos utilizados por Richard Bolton: en primer lugar el término “jeroglífico” alude a un sistema de escritura al mismo tiempo figurativa y simbólica, es decir, que los retratos paradigmáticos creados por Avedon se sitúan con un pie a cada lado de la línea que separa lo figurativo –puesto que hace uso de una semejanza precisa– y lo simbólico –porque sus personajes pertenecen en el fondo a la ficción. Y en segundo lugar el término “cifra” sugiere el uso de un código, precisamente el código cultural y visual que atraviesa cada uno de los sujetos retratados. En relación el código cultural que propone el proyecto *In the American West* consideramos necesario aclarar que no se trata de un proyecto etnográfico acerca de la cultura de la población del oeste estadounidense, sino una mezcla entre documento y ficción narrativa (Krukowsky, 1990). La contribución de Richard Avedon a la cultura tiene que ver más con los nuevos códigos visuales de retrato fotográfico que aporta. Los personajes del oeste americano son el medio para ver a través de seres humanos particulares nuevos modos universales de retrato, nuevas maneras de construir identidades visuales.

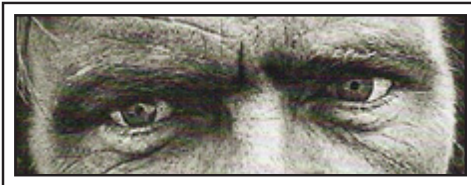
Los retratos de Avedon, son personajes únicos que no tienen ninguna pretensión de generalizar las características de sus protagonistas. Solamente pretende evidenciar las enormes cualidades estéticas de cada uno de ellos. “Todas las fotografías son precisas. Ninguna de ellas es la verdad” (Avedon en Kozloff, 1987). Esta es una de las cuestiones principales por las que el trabajo de Richard Avedon de algún modo inaugura una nueva forma de retrato. Los cuerpos y rostros son explorados como un paisaje donde todo es significativo y puede ser leído como un lenguaje primario que se desprende de convencionalismos. Avedon lleva a extremo la lógica de la fisonomía y nos propone una serie fotográfica de retratos únicos e irrepetibles donde ante todo encontramos un modo de retratar en el que la coherencia visual constitutiva de cada imagen ha dado lugar a una estética paradigmática del retrato fotográfico. Avedon marca un antes y un después en el retrato.

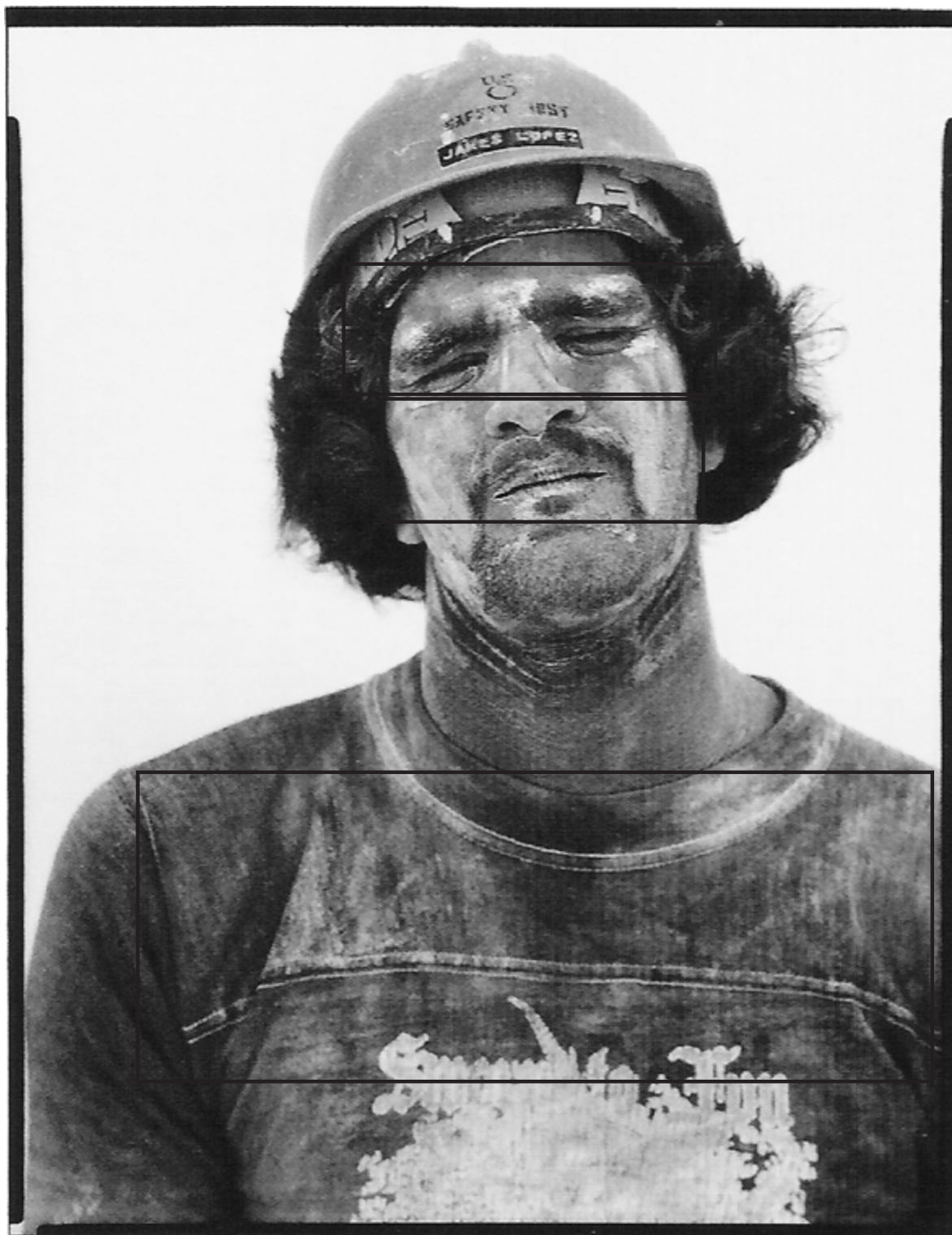
En las páginas siguientes, presentamos una serie de comentarios visuales en los que desmigamos las claves visuales de la estética avedoniana.



Comentario visual. Molinet, X. (2012). *Análisis del retrato de Bill Curry*. Compuesto por una cita visual de Avedon (en Gollonet y Ponsa, 2002:12) y cuatro citas visuales fragmento (Op. Cit.).

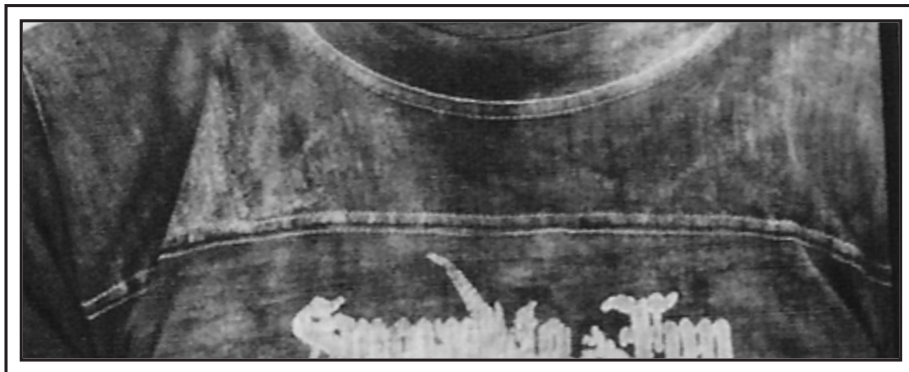
Visual commentary. Molinet, X. (2012). *Analysis of Bill Curry's portrait*. Organized with one visual quotation by Avedon (in Gollonet and Ponsa, 2002:12) and four fragment visual quotations (Op. Cit.).

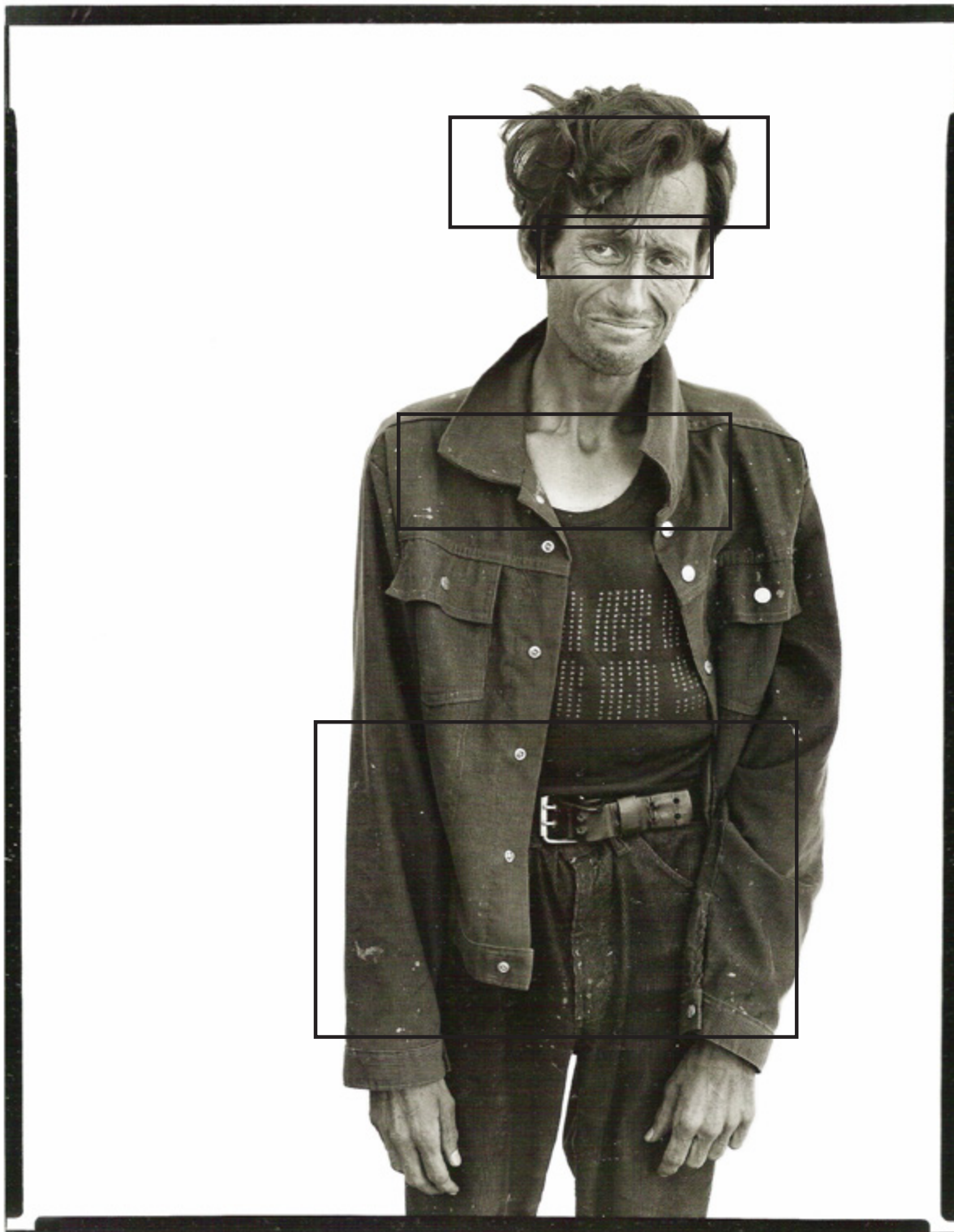




Comentario visual. Molinet, X. (2012). *Análisis del retrato de Tom Henderson*. Compuesto por una cita visual de Avedon (Gollonet y Ponsa, 2002:XX) y tres citas visuales fragmento (Op. Cit.).

Visual commentary. Molinet, X. (2012). *Analysis of Tom Henderson's portrait*. Organized with one visual quotation by Avedon (Gollonet y Ponsa, 2002:XX) and three fragment visual quotations (Op. Cit.).






Comentario visual. Molinet, X. (2012). *Análisis del retrato de Richard Garber*. Compuesto por una cita visual de Avedon (Gollonet y Ponsa, 2002:57) y cuatro citas visuales fragmento (Op. Cit.).

Visual commentary. Molinet, X. (2012). *Analysis of Richard Garber's portrait*. Organized with one visual quotation by Avedon (Gollonet y Ponsa, 2002:57) and four fragment visual quotations (Op. Cit.).



5.2 propuesta 2: Tomoko Sawada (2004), *ID 400* y John Clang (2009), *Me and Friends*

ROSTRO OTREDAD ACUMULACIÓN	TOMOKO SAWADA	<i>ID 400 (2004)</i>
	<p data-bbox="690 704 1459 725">http://www.e-sawa.com/ SAWADA, Tomoko (2004). ID400. Kyoto: Seigesha Art Publishing.</p> <p data-bbox="722 753 1199 783">Tomoko Sawada es una fotógrafa sin cámara...</p>	<p data-bbox="696 1129 1173 1151">SERIE MUESTRA BLANCO Y NEGRO FOTOMATÓN</p>
ROSTRO OTREDAD COLLAGE	JOHN CLANG	<i>Me and Friends (2009)</i>
	<p data-bbox="690 1266 913 1287">http://www.johnclang.com/</p> <p data-bbox="722 1315 1269 1344">La propuesta estética en los retratos de John Clang...</p>	<p data-bbox="696 1691 1031 1713">SERIE MUESTRA COLOR ESCÁNER</p>

Tomoko Sawada es una fotógrafa sin cámara (Zohar, 2011). En su trabajo no explora en el procedimiento fotográfico ni persigue descubrir nuevas posibilidades estéticas para el medio; más bien recurre a modos fotográficos establecidos como el fotomatón, el estudio comercial o los anuarios escolares. Su obra fotográfica es sobre todo el medio que emplea para cuestionar desde dentro los mecanismos culturales que mediante la producción fotográfica configuran nuestra identidad visual.

Tomoko Sawada y el autorretrato adquieren su modo más introspectivo en el proyecto *ID400*, donde adopta una estética heredada de la fotografía de identidad y focaliza su indagación en lo conceptual. En este proyecto Tomoko Sawada visitó durante cuatro años, entre 1998 y 2001, el mismo fotomatón de la estación de tren de Kobe, su ciudad natal. A lo largo de sus 100 autorretratos se explora a sí misma y nos presenta 100 personajes creados a partir de su propio rostro y su propio cuerpo, que sin embargo nos evocan una multitud de facetas de su propia identidad personal y a su vez de las identidades culturales presentes en la sociedad japonesa. Sawada consigue personajes que no parecen ella misma, y que sin embargo parecen reales, mediante estrategias performáticas: el uso del maquillaje, las expresiones faciales, la vestimenta, etc. Este proyecto es un ejemplo fantástico de arte contemporáneo conceptual donde la artista (tan fotógrafa como *performer*) aborda de modo universal la cuestión de la identidad múltiple sujeta a circunstancias como el tiempo, el entorno sociocultural, las tradiciones, las modas, y su construcción fotográfica.

Una fotografía de identidad prueba la identidad o la existencia de la persona en la imagen. Es decir; incluso si alguien no existe en este mundo, si él o ella aparece en una foto de identidad, esa persona puede probar su existencia (Tomoko Sawada, en Verena, 2008).

La propuesta estética en los retratos de John Clang, al igual que ocurre con la de Tomoko Sawada, queda también fuera de la búsqueda en el propio proceso fotográfico, si entendemos este como la mediación a través de la cámara fotográfica. John Clang se define más bien como un “artista visual que utiliza la fotografía como un medio para expresar sus pensamientos. (...) Pongo énfasis en el proceso de crear la imagen en mi mente más que en lo técnico” (IPA, 2011). En este proyecto, *Me and Friends*, juega con la materialidad de la imagen fotográfica y realiza fotomontajes mediante medios plásticos (*collage*) en un momento en que la manipulación digital domina la producción fotográfica. Las imágenes surgen desde el pensamiento visual y la manipulación y experimentación directa con los fragmentos de imágenes. La cámara solamente registra el resultado del mismo modo que podría hacer un escáner. La captura fotográfica es el punto de partida y el último paso, mientras que el proceso creativo remite a otras prácticas manuales.

El proyecto *Me and Friends* responde a una búsqueda de la identidad personal en aquello compartido con las amistades que nos rodean. Partiendo de fotografías de identidad que han sido hechas tiras, Clang recompone rostros compuestos que resultan armoniosos, aunque guardan las huellas de sus rasaduras. Estos jirones representan una metáfora de nuestras identidades fragmentadas y recompuestas a diario, y de las influencias de las personas cercanas a la hora de conformar nuestra identidad.



Cita visual. Sawada (2004).
Visual quotation. Sawada (2004).



Cita visual. Clang (2009).
Visual quotation. Clang (2009).



Cita visual. Sawada (2004).
Visual quotation. Sawada (2004).



Cita visual. Clang (2009).
Visual quotation. Clang (2009).

5.3 propuesta 3: John Clang (2011a, 2011b y 2014), *Blind Spot*, *Being Together* y *Who am I?*

ROSTRO OTREDAD REMAKE	JOHN CLANG	<i>Blind Spot</i> (2011), <i>Who am I?</i> (2014)
	<p data-bbox="690 704 913 725">http://www.johnclang.com/</p> <p data-bbox="722 753 1256 783">La búsqueda de John Clang de su propia identidad...</p>	<p data-bbox="696 1129 1246 1151">SERIE MUESTRA COLOR/BLANCO Y NEGRO PROYECCIÓN</p>
CUERPO CONTEXTO RECONTEXTUALIZACIÓN	JOHN CLANG	<i>Being Together</i> (2010 y 2013)
	<p data-bbox="690 1266 913 1287">http://www.johnclang.com/</p> <p data-bbox="722 1315 1159 1344">El proyecto de John Clang <i>Being Together</i>...</p>	<p data-bbox="696 1691 1069 1713">SERIE MUESTRA COLOR PROYECCIÓN</p>

La búsqueda de John Clang de su propia identidad conduce muchos de sus proyectos fotográficos. Le preocupa especialmente el territorio de la identidad personal que está impregnado con los entornos cotidianos, cercanos y familiares. De este modo sus autorretratos son imágenes impregnadas de lo mundanal. Ninguno de sus autorretratos muestra su rostro de un modo documental; más bien son rostros confusos, mezclados, combinados o fusionados con otros rostros. Y es en esta mezcla confusa donde podemos comprender visualmente la construcción de su propia identidad personal a través de un lenguaje visual propio. Este artista visual recurre en los proyectos *Blind Spot* (Clang, 2011) y *Blind Spot - Who am I?* (Clang, 2014) a la proyección de retratos sobre rostros reales, construyendo nuevos rostros confusos que no responden a una realidad, sino a la superposición de múltiples realidades que conviven en una misma persona. En la primera de estas obras los rostros son fruto de la superposición de el propio John Clang y sus amigos. El segundo trabajo replica el mismo proceso para desvelar las confluencias de él mismo con sus familiares más directos.

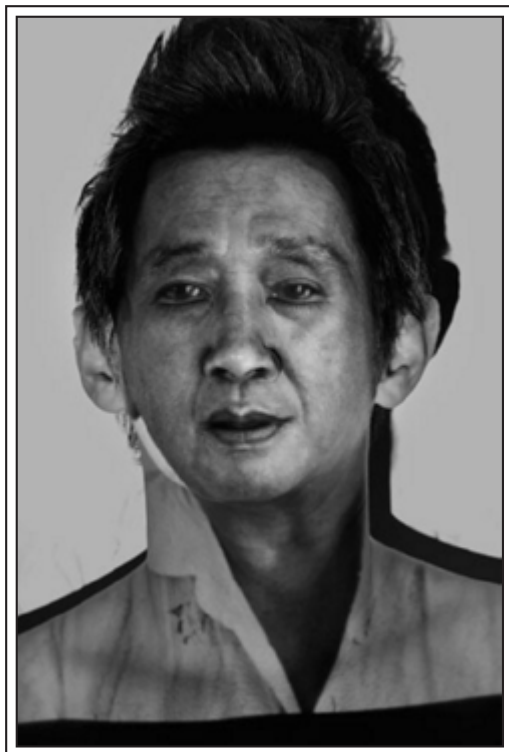
Otras dos cuestiones que aborda sistemáticamente la obra fotográfica de John Clang, y particularmente los dos proyectos hermanos que hemos citado, son la materialidad y la multidimensionalidad de la imagen fotográfica. Sus imágenes requieren una lectura en varios niveles de realidad, estando siempre presente de algún modo la realidad ya previamente materializada en imágenes. Clang crea imágenes fotográficas a partir de imágenes fotográficas. Estas son en ocasiones más importantes –o al menos parece dotarles de una mayor presencia– que el motivo fotográfico.

El proyecto de John Clang *Being Together*, donde también hace uso de la proyección de imágenes, es un ejemplo de cómo los procesos artísticos propician experiencias. Partiendo de su propia experiencia cuando llevaba a cabo videoconferencias desde Nueva York con su familia en Singapur, Clang (2010) crea retratos familiares “en directo”. Estas imágenes responden a un fenómeno personal que puede extrapolarse como una cuestión social mucho más extendida y universal: el fenómeno de la migración global y los nuevos modos de comunicación, y de cómo las generaciones nuevas y las generaciones pasadas comparten las experiencias propiciadas por tales avances tecnológicos (Park, 2012). Así mismo, de modo indirecto, Clang reflexiona sobre cómo nuestra identidad está cimentada sobre una pilar familiar y tradicional y otro pilar virtual y tecnológico, que conviven simultáneamente.

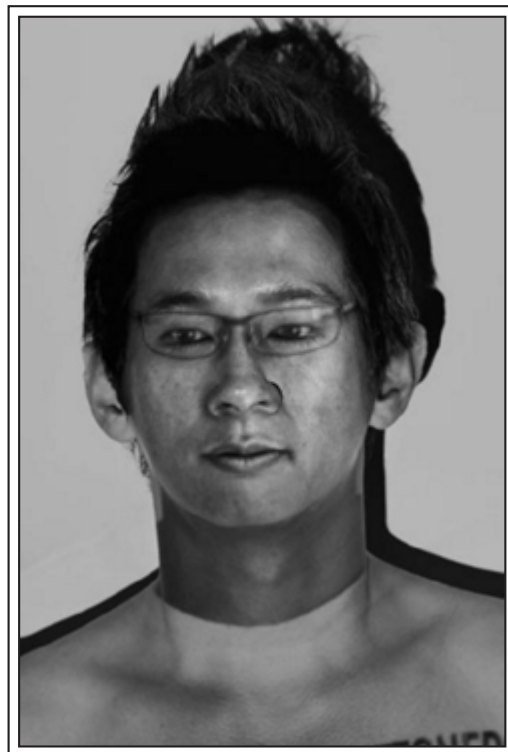
El proyecto resultó en una instalación de cuarenta retratos familiares que se expuso en el Museo Nacional de Singapur en los que se reflexiona sobre el retrato de familia clásico, las presencias y las ausencias, la memoria o la globalización.



Cita visual (fragmento). Clang (2011).
Visual quotation (fragment). Clang (2011).



Cita visual (fragmento). Clang (2014).
Visual quotation (fragment). Clang (2014).





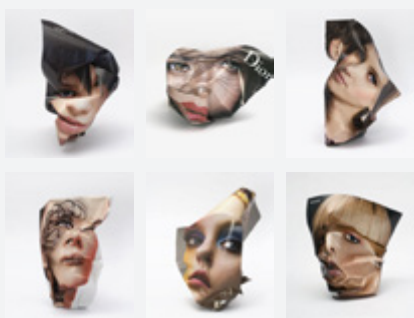
Cita visual (fragmento). Clang (2010).
Visual quotation (fragment). Clang (2010).



Cita visual (fragmento). Clang (2013).
Visual quotation (fragment). Clang (2013).

5.4 propuesta 4: Christiane Feser (2008), *Modelle* y Bruno Metra y Laurence Jeanson (2013), *ID*

<p>ROSTRO TRANSFORMACIÓN COSIFICACIÓN</p>	<p>CHRISTIANE FESER</p>	<p><i>Modelle (2008)</i></p>
<p>http://christianefeser.de/works/modelle/</p>		
<p>La obra de Christiane Feser...</p>		
<p>SERIE MUESTRA COLOR ESTUDIO</p>		



<p>ROSTRO MÁSCARA COLLAGE</p>	<p>METRA & JEANSON</p>	<p><i>ID (2013)</i></p>
<p>http://www.metra-jeanson.com/</p>		
<p>Bruno Metra y Laurence Jeanson presentan...</p>		
<p>SERIE MUESTRA COLOR ESTUDIO</p>		



La obra de Christiane Feser transita por los terrenos de la abstracción geométrica, las posibilidades de los materiales y los objetos, y el medio fotográfico. Feser transforma los objetos y los convierte en otra cosa, los descontextualiza y los presenta como obras fotográficas. Se trata de un proceso creativo que fusiona la escultura y la fotografía, vinculando características de ambos medios que pueden parecer antagónicas. Por ejemplo sus obras reúnen el tratamiento tridimensional del volumen propio de la escultura a la vez que se presentan a través de la bidimensionalidad de la fotografía. O vemos también como tienen la peculiaridad de ser construcciones plásticas y latentes (como esculturas que son en un principio) que a la vez se recrean en un espejismo de verdad y objetividad (como fotografías que terminan siendo).

En su proyecto *Modelle* (Feser, 2008) la artista alemana parte de retratos fotográficos de mujeres que encuentra en revistas de moda. Las páginas arrancadas de las revistas son en material con el que desafía las posibilidades del volumen. Las esculturas de papel son fotografiadas con una iluminación y un fondo neutro propios de un retrato de estudio. Este proceso que puede parecer inocente esconde un discurso muy profundo. Por un lado Feser rompe la lógica de los cánones de belleza femenina para apostar por la estética de la plasticidad y la deformación. Por otro, lleva al extremo la cosificación del retrato fotográfico femenino. Y además nos recuerda que incluso el rostro, la raíz de nuestra identidad, es algo expuesto a cambios constantes, deformaciones, ocultaciones y transformaciones diversas.

Bruno Metra y Laurence Jeanson presentan en su web los proyectos fotográficos *ID* (*ID 1* e *ID 2*) sin complejos, directos y sumamente conmovedores acerca de la identidad y la otredad. La influencia de la cantidad de imágenes de otros que recibimos en los medios se inscribe sobre nuestros propios cuerpos y sobre nuestros rostros, nos condiciona nuestra manera de presentarnos ante el mundo que nos rodea. En este proyecto fotográfico los modelos se apropian literalmente de fragmentos de otros rostros que superponen a sus rostros, dando lugar a fotografías que nos presentan bajo una nueva identidad compuesta, a medio camino entre *el yo* y *el otro*. Las imágenes fotográficas son *collages* en los que el soporte es un rostro sobre el que se adhieren, no solo los fragmentos, sino también las cicatrices de esos rostros rasgados. Estas marcas representan la fragilidad de nuestra identidad.

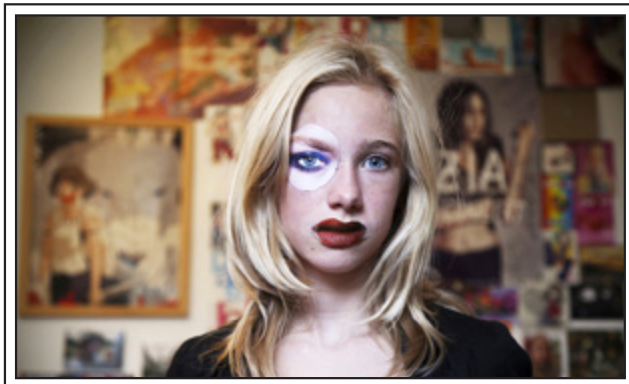
De nuevo nos encontramos con una obra fotográfica cuyo discurso se contrapone a las normatividad de belleza establecida e imperante. Los collages fotográficos actúan como máscaras que llevan a los modelos a romper incluso las expectativas de la pose: los y las modelos experimentan un nuevo comportamiento delante de la cámara, bajo la protección de la máscara.



Cita visual (fragmento). Feser (2008).
Visual quotation (fragment). Feser (2008).



Cita visual (fragmento). Metra y Jeanson (2013).
Visual quotation (fragment). Metra y Jeanson (2013).



Cita visual (fragmento). Metra y Jeanson (2013).
Visual quotation (fragment). Metra y Jeanson (2013).





3b |

Proyectos a/r/tográficos
a/r/tographic projects

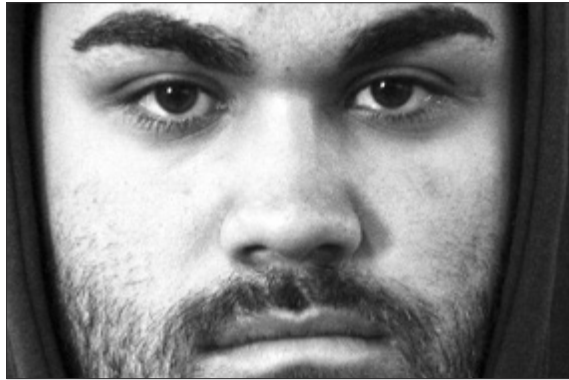


Foto-resumen. Molinet, X. (2015). *Construcciones visuales de identidades en el aula*. Una **serie fotográfica** compuesta por tres fotografías digitales del autor y una fotografía digital del estudiante Pablo Lozano.

Photo-abstract. Molinet, X. (2015). *Visual constructions of identities in the classroom*. A **photographic series** organized with three digital photographs by author and one digital photograph by student Pablo Lozano.

“The camera is an instrument that teaches people how to see without a camera.”

Dorothea Lange

“I know as a fact that the photographers of this country are not very eager to see. And that is why their photographic work is not developing. They may be improving technically as far as processes are concerned but they are adding nothing to their own vision. They have no vision.”

Alfred Stieglitz, Camera Work

La cámara es un instrumento que enseña a la gente cómo mirar sin una cámara (traducción del autor).

Sé, por experiencia, que los fotógrafos de este país no están muy entusiasmados por ver. Y esto es por lo que su obra fotográfica no se desarrolla. Es posible que perfeccionen su técnica a medida que los procesos lo requieren pero no están aportando nada a su propia visión. No tiene visión (traducción del autor).

singularidades

la identidad del personaje único a partir de Richard Avedon (1979-1984)



Fotografía independiente. Molinet, X. (2011). *Acto fotográfico a partir de Richard Avedon*. Fotografía digital.
Independent photograph. Molinet, X. (2011). *Photographic act after Richard Avedon*. Digital photograph.

1 | introducción

El primer proyecto a/r/tográfico basado en la fotografía que proponemos surge a partir del referente de Richard Avedon *In the American West* (Avedon, 1993; Gollonet y Ponsa, 2002) uno de los proyectos fotográficos más importantes de las últimas décadas del siglo XX. Su dilatada experiencia en la fotografía de moda, en revistas como *Harper's Bazaar*, *Vogue*, *Life* o *Look*, marcó su método de trabajo caracterizado por largas sesiones en busca del retrato único, cuya particular estética fotográfica ha sido paradigmática.

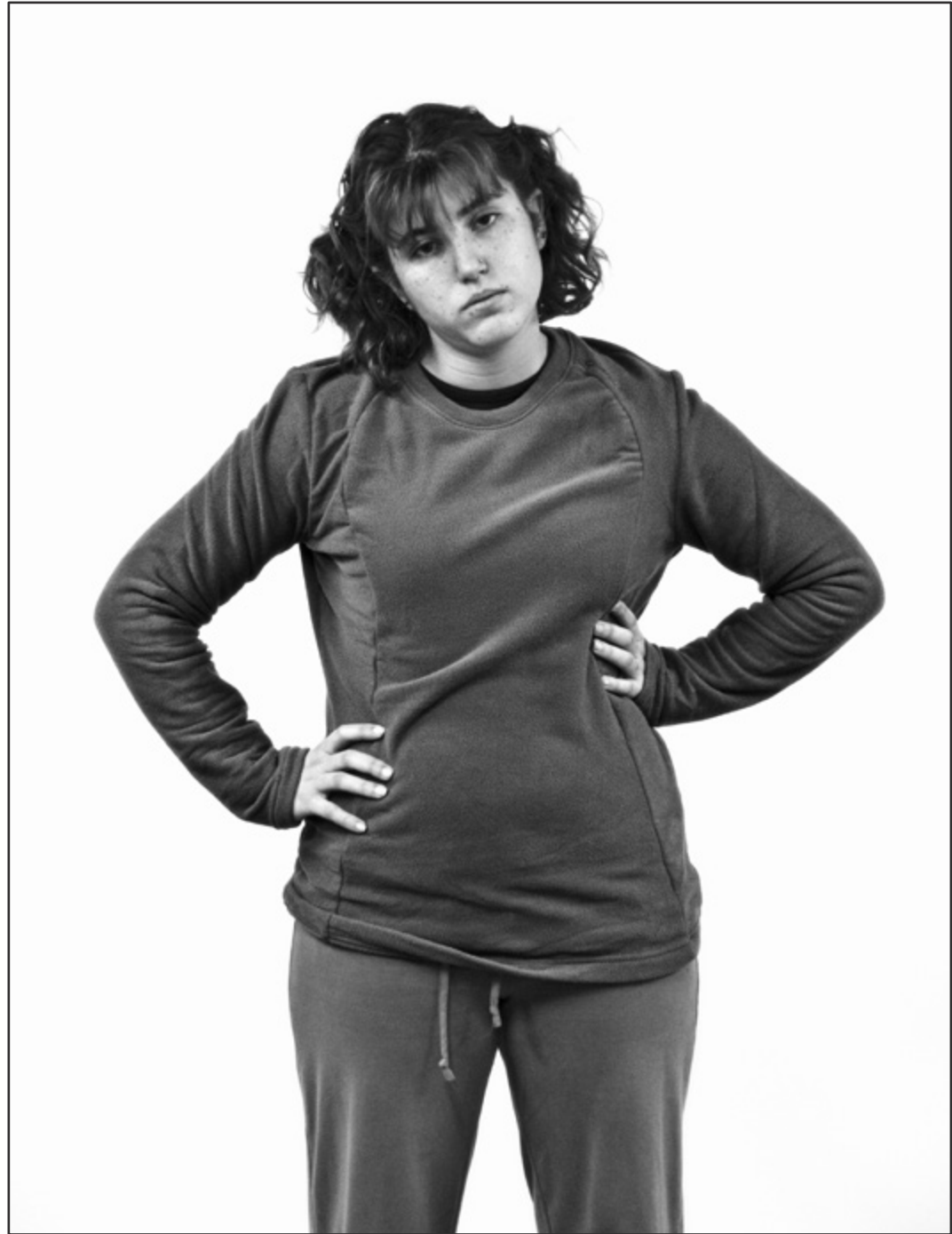
Richard Avedon ha retratado también a los personajes más célebres, famosos e icónicos del siglo XX: estrellas de Hollywood, como Marilyn Monroe, Charles Chaplin o Alfred Hitchcock, grandes personajes del mundo de la cultura, como Andy Warhol o Truman Capote, o políticos importantes, como Ronald Reagan, George H.W. Bush o Barack Obama (Avedon, 2008a; Avedon, 2008b). Estos retratos se han convertido en algunas de las imágenes icónicas de la segunda mitad del siglo XX. Sin embargo en el proyecto *In the American West* consigue personajes únicos de enorme fuerza expresiva a partir de personajes anónimos, invisibilizados y marginados de la cultura hegemónica. Los 123 retratos que componen el proyecto se han convertido en retratos universales, en identidades que han pasado a formar parte de la historia del arte contemporáneo

El proyecto *In the American West* se desarrolló entre los años 1979 y 1984 como un proyecto personal del fotógrafo en el que aplicó el característico modo colaborativo de entendimiento entre el rol de fotógrafo y el rol de modelo. Las sesiones fotográficas de Richard Avedon se prolongaban durante horas, buscando un estado de agotamiento que era el que propiciaba, según Avedon, que el modelo se desprendiese de cualquier pose preconcebida, estereotípica o emocionalmente plana (Wilson, 2003). El fotógrafo a lo largo del proceso va entendiendo lo que busca en el modelo, sus expresiones particulares, la fuerza estética de sus rostros o las huellas de su indumentaria. El mismo Richard Avedon consideraba las sesiones fotográficas como un proceso de aprendizaje: "el sujeto tiene que aprender a relacionarse conmigo y con la lente" (Wilson, 2003). El resultado es un único retrato en el que predomina una expresión neutra, aunque enormemente potente, una imagen donde la coherencia visual es impecable.

2 | contexto

La propuesta se realizó en el marco educativo de la formación de profesorado, con el alumnado de la asignatura *Las Artes Visuales, la Imagen y el Diseño en Educación Primaria*. La asignatura pertenecía a la extinta Diplomatura en Magisterio, especialidad en Educación Primaria, y se impartió durante el curso 2010-2011 en la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Granada.

Las actividades correspondientes a la propuesta educativa tuvieron lugar durante el mes de noviembre de 2010, en el marco de la enseñanza y el aprendizaje de la creación de imágenes fotográficas, de los valores estéticos, culturales y educativos de la fotografía, y de conceptos, procedimientos y técnicas fotográficas.



Fotoensayo explicativo. Molinet, X. (2011). *Personaje singular a partir de In the American West*. Compuesto por una cita visual de Richard Avedon (en Gollonet y Ponsa, 2002:8) y una fotografía digital del autor.

Explanatory photoessay. Molinet, X. (2011). *Singular character after In the American West*. Organized with one visual quotation by Richard Avedon (in Gollonet and Ponsa, 2002:8) and one digital photograph by author.



3 | objetivos

En la creación de retratos fotográficos resulta determinante ser consciente del rol de fotógrafo y del rol de modelo, y especialmente de la relación que se establece entre ambos. El principal objetivo de esta propuesta es propiciar la experiencia de una sesión fotográfica acorde con los planteamientos de Richard Avedon. Los estudiantes, a través de esta experiencia pedagógica, se enfrentan al complejo proceso de encontrar en un solo retrato ese personaje único, visualmente coherente y sumamente expresivo.

3.1 sobre la construcción fotográfica de la identidad

Los objetivos fundamentales de la experiencia *singularidades* en relación con la construcción de la identidad de los estudiantes a través de la fotografía son:

- Desarrollar una sesión fotográfica de estudio de larga duración para encontrar el retrato único que surge entre fotógrafo y modelo.



Fotoensayo descriptivo. Molinet, X. (2011). *Aprendiendo de Richard Avedon*. Compuesto por dos fotografías digitales del autor.
Descriptive photoessay. Molinet, X. (2011). *Learning from Richard Avedon*. Organized with two digital photographs by author.

- Ser capaces de situar la producción de retratos fotográficos en relación con los referentes culturales del mundo de las artes, la moda o la publicidad a partir de un referente paradigmático como es el proyecto de Richard Avedon *In the American West*.
- Entender que cada figura humana guarda una potencialidad expresiva particular que aflora cuando se reúnen de modo visualmente coherente una serie de cualidades en la imagen fotográfica que residen en la pose, la indumentaria, el peinado o la mirada de la persona que ejerce de modelo
- Comprender además la importancia de las cualidades fotográficas en la creación de retratos, tales como: el encuadre y la composición, para destacar unos aspectos u otros; la (sobre)exposición, para conseguir el aislamiento del fondo; el uso del color o del blanco y negro; el punto de vista, etc.
- Aprender a seleccionar imágenes fotográficas de retrato, entre otras muchas, por sus cualidades estéticas, su fuerza expresiva y su coherencia visual.



3.2 sobre el desarrollo metodológico

- Desarrollar una sesión fotográfica donde tengan cabida las miradas de un gran número de estudiantes que se enfrentan a un mismo modelo, poniendo en juego los distintos modos de entender una misma obra fotográfica
- Entender la sesión fotográfica a partir de Richard Avedon *In the American West* como un proceso de enseñanza-aprendizaje sobre la creación de retratos fotográficos en la que se persigue un resultado particular para cada caso, sin caer en la *mímesis* de la obra de referencia.
- Explicar visualmente el desarrollo de una sesión fotográfica atendiendo a las decisiones técnicas y estéticas que toman los estudiantes y a las pautas que los fotógrafos marcan a los modelos.
- Crear una serie de retratos únicos que rompan con la lógica estructural y de patrones preestablecidos típica de la serie fotográfica.

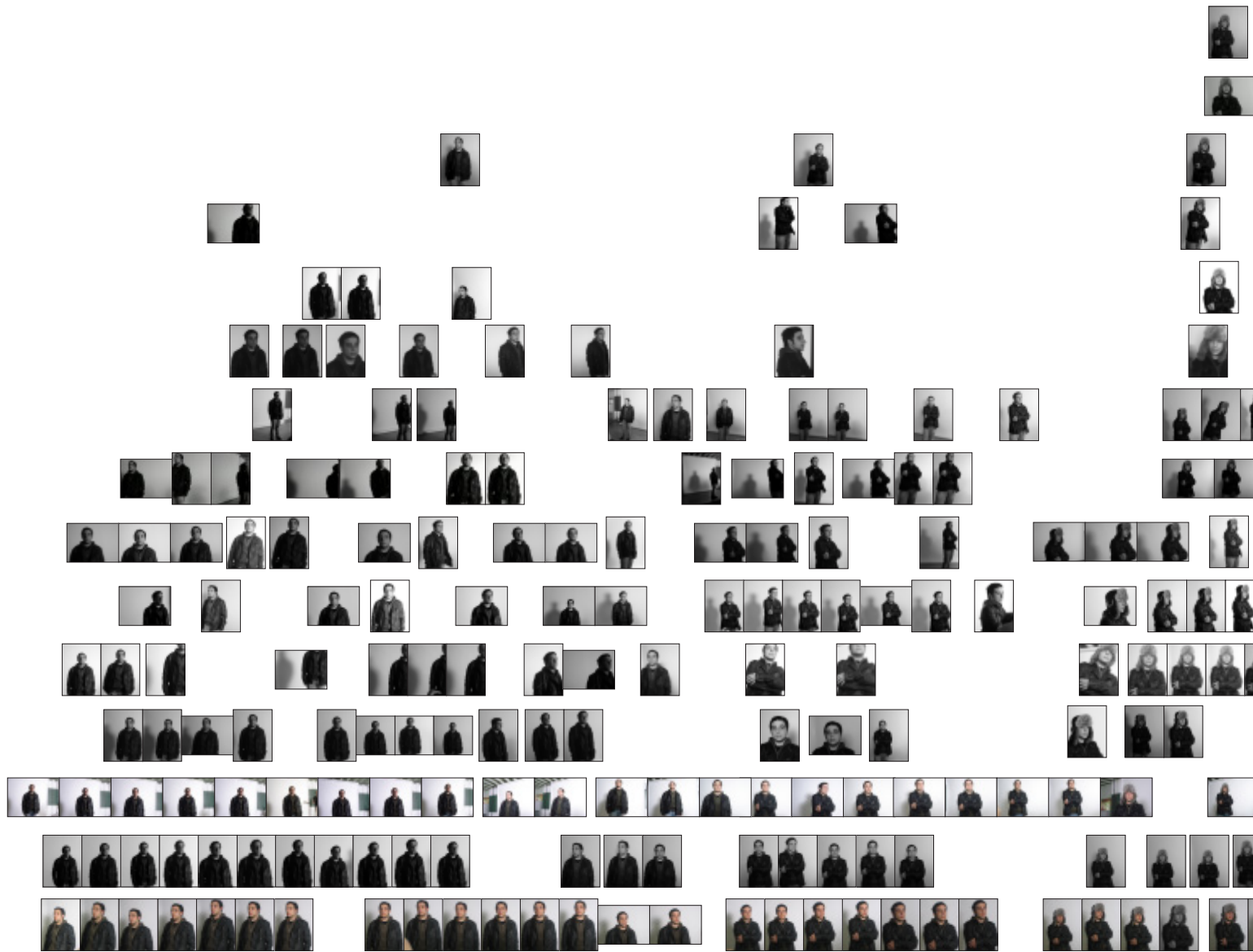


Fotoensayo descriptivo. Molinet, X. (2011). *Sesión a partir de Richard Avedon*. Compuesto por tres fotografías digitales del autor.
Descriptive photoessay. Molinet, X. (2011). *Session after Richard Avedon*. Organized with three digital photographs by author.

4 | propuesta

La propuesta de trabajo utiliza el método de trabajo de un proyecto fotográfico paradigmático, como lo es el de Richard Avedon *In the American West*, para desarrollar una experiencia de enseñanza-aprendizaje en torno a la fotografía de retrato. Se trata de una actividad de creación colectiva en la que hay que poner en marcha una serie de estrategias para que la creación colectiva funcione, tomando decisiones y marcando pautas de modo colectivo.

Como actividad previa a la sesión fotográfica se dedicará una sesión de clase al conocimiento de la obra fotográfica de Richard Avedon, comentando críticamente su estética fotográfica, el valor social y cultural de sus retratos y su trascendencia desde el punto de vista de la historia del arte. El proyecto de *In the American West* es uno de los proyectos fotográficos de retrato más importantes de finales del siglo XX y ha sido determinante para muchísimos fotógrafos contemporáneos por su particular método de trabajo. Afortunadamente, el trabajo sistemático a lo largo de cinco años fue documentado por la fotógrafa Laura Wilson (2003) en su



103 fotografías
(30%)
22,9 fotos/min

51 fotografías
(15%)
22,7 fotos/min

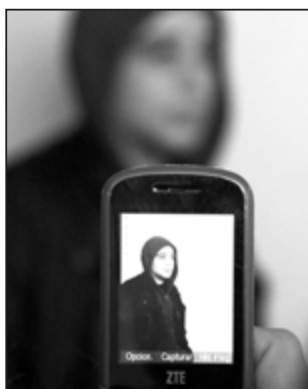




88 fotografías
(25%)
29,3 fotos/min

59 fotografías
(17%)
23,6 fotos/min

44 fotografías
(13%)
25,1 fotos/min

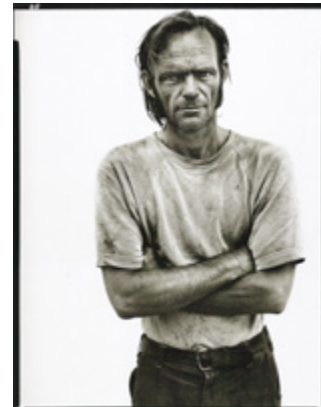


◀ (En las páginas anteriores) **Tabla visual**. Molinet, X. (2011). *Desarrollo de la sesión #1*. Compuesto por 345 fotografías digitales de 15 alumnos y alumnas de la Facultad de Ciencias de la Educación y cinco fotografías digitales del autor.

[Las filas horizontales corresponden a las fotografías realizadas por una misma persona distribuidas de acuerdo al desarrollo temporal de la sesión fotográfica].

(In the previous pages) **Visual table**. Molinet, X. (2011). *Development of the session #1*. Organized with 345 digital photographs by 15 students of the Faculty of Education and five digital photographs by author.

[Horizontal rows correspond to photographs made by the same person according to the temporal development of the photographic session].





«Al decidir sobre las características de un retrato, al preferir una exposición sobre otra, los fotógrafos inevitablemente imponen pautas a los modelos»

Sontag (1981:16-17)



FotoEnsayo interpretativo. Molinet, X. (2011). *Pautas*. Compuesto por dos fotografías digitales del estudiante Mario Pellicer, una del estudiante Ramón Chacón, una de la estudiante Arantzazu Sans, una de la estudiante Zoraida Delgado, una del estudiante Antonio García, una cita visual de Avedon (en Gollonet y Ponsa, 2002:12) y una cita visual fragmento de Wilson (2003:21).

Interpretative photoessay. Molinet, X. (2011). *Guidelines*. Organized with two digital photographs by student Mario Pellicer, one digital photograph by student Ramón Chacón, one digital photograph by student Arantzazu Sans, one digital photograph by student Zoraida Delgado, one digital photograph by student Antonio García, one visual quotation by Avedon (in Gollonet and Ponsa, 2002:12) and one visual quotation by Wilson (2003:21).

libro *Avedon at Work: In the American West*. A partir del estudio de este último trabajo documental podemos establecer las siguientes premisas de trabajo a tener en cuenta durante la sesión fotográfica:

- Las sesiones fotográficas, que se desarrollarán como parte de las clases prácticas de la asignatura, de modo que de manera sucesiva los estudiantes vayan ejerciendo el rol de 'modelos'.
- La sesión se llevará a cabo sobre un fondo blanco, con una iluminación neutra y equilibrada, que propicie el espacio de aislamiento donde se encuentran los fotógrafos y los modelos.
- Se utilizará la fotografía digital en blanco y negro, con el objetivo de prestar mayor atención a las cuestiones formales y de iluminación.
- La sesión se fundamentará en el estilo visual de Richard Avedon, evitando caer en la reproducción exacta de los retratos de referencia y buscando la singularidad de cada individuo.
- Se trabajará la construcción del personaje a partir de la indumentaria habitual de la persona que ejerce de modelo, y se buscará consensuar la pose particular que resulte visualmente coherente. Cualquier persona en el rol de fotógrafa podrá sugerir, intervenir o dirigir la escena.

5 | conclusiones

La realización de esta experiencia educativa se planteó como una actividad de aula donde participan todos los estudiantes del grupo simultáneamente. El alumnado se familiariza con el proceso de creación fotográfica en torno al retrato, rompe con la idea de que la fotografía es un acto automático e implementa un método de trabajo que está fundamentado en una obra artística de renombre. Se trata de una actividad para situar la práctica del retrato en relación con referentes culturales del mundo artístico.

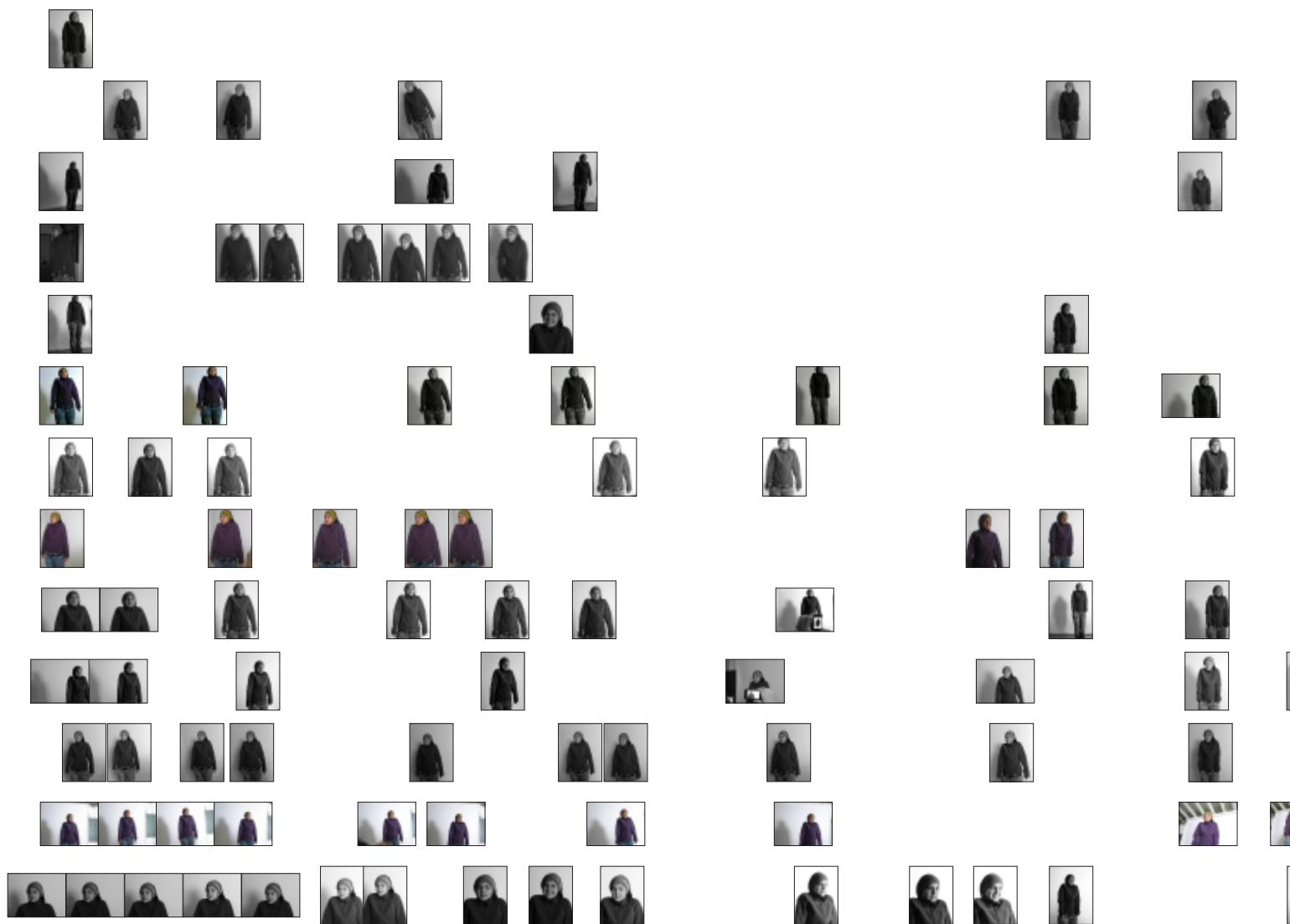
El alumnado se introduce en la dimensión estética del retrato fotográfico por medio de la búsqueda del estilo fotográfico de un autor, Richard Avedon, y de su método de trabajo. La sesión fotográfica se torna un juego performático donde se explora la dimensión visual de la identidad de los estudiantes, o bien, donde la identidad de los estudiantes se presenta de un modo estético.

El uso de la fotografía a partir de Richard Avedon posibilita una comprensión del mensaje fotográfico más allá de la referencialidad. Los retratos se alejan del carácter documental y están más cerca de la ficción, de la visualización de una apariencia única, coherente y profusa. No se trata de representar fotográficamente lo que los estudiantes son, sino más bien lo que los estudiantes podrían llegar a parecer; un juego de creación de apariencias de ficción que amplía el fondo de ofertas de los "yos posibles".

Mediante la tabla visual hemos encontrado un modo de representación numérico-visual que ofrece un análisis del desarrollo de la sesión fotográfica. Las sesiones comienzan con una búsqueda un tanto caótica, con muchos disparos, una búsqueda de ideas visuales. A continuación decrece el número de disparos fotográficos



Fotografía independiente. Molinet, X. (2011). *Estudiante #1 a partir de Avedon.* Fotografía digital.
Independent photograph. Molinet, X. (2011). *Student #1 after Avedon.* Fotografía digital.



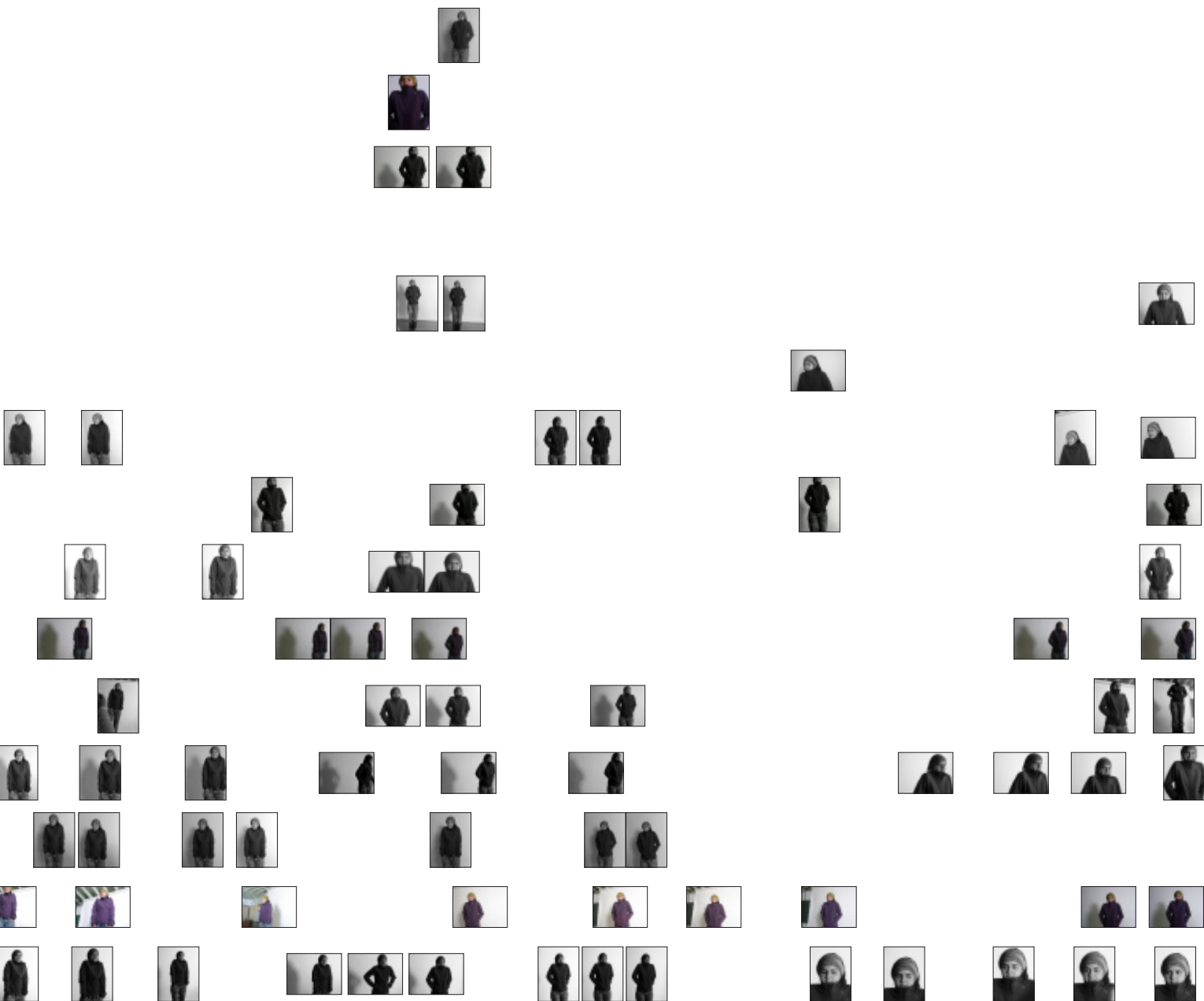
34 fotografías
(30%)
61,2 fotos/min.

36 fotografías
(15%)
46,3 fotos/min.

38 fotografías
(25%)
19,6 fotos/min.



Visual table. Molinet, X. (2011). *Development of the session #2.* Organized with 164 digital photographs by 15 students of the Faculty of Education and five digital photographs by author.



ías nin.	33 fotografías (17%) 65,4 fotos/min.	23 fotografías (13%) 38,3 fotos/min.
-------------	--	--



Tabla visual. Molinet, X. (2011). *Desarrollo de la sesión #2.* Compuesto por 164 fotografías digitales de 15 alumnos y alumnas de la Facultad de Ciencias de la Educación y cinco fotografías digitales del autor.

◀ (En las páginas anteriores) **Tabla visual**. Molinet, X. (2011). *Desarrollo de la sesión #2*. Compuesto por 164 fotografías digitales de 15 alumnos y alumnas de la Facultad de Ciencias de la Educación y cinco fotografías digitales del autor.

(In the previous pages) **Visual table**. Molinet, X. (2011). *Development of the session #2*. Organized with 164 digital photographs by 15 students of the Faculty of Education and five digital photographs by author.



Fotoensayo explicativo. Molinet, X. (2011). *Puntos de vista*. Compuesto diez fotografías de Miguel Díaz de Haro, Zoraida Delgado, Ana Béjar, Mario Pellicer, Miguel Retamero, Marta Contreras, Sheyla Folgado, Ángel Cabrera, Lydia Muñoz y Ramón Chacón.

Explanatory photoessay. Molinet, X. (2011). *Points of view*. Organized with ten digital photographs by Miguel Díaz de Haro, Zoraida Delgado, Ana Béjar, Mario Pellicer, Miguel Retamero, Marta Contreras, Sheyla Folgado, Ángel Cabrera, Lydia Muñoz y Ramón Chacón.

y comienzan las intervenciones en la escena. Se sugieren poses, se dan indicaciones acerca de la colocación de la ropa y del peinado, se piden ciertas miradas, etc. Cuando se encuentra una pose sugerente crece el número de disparos por parte de los estudiantes, que de algún modo intuyen haber encontrado el retrato *avedoniano* que corresponde a cada estudiante. Hacia el final de la sesión baja el nivel de concentración, se pierde el interés por el modelo y se deja de fotografiar.

El resultado de las sesiones fotográficas a partir del proyecto *In the American West* son una serie de retratos únicos, de personajes paradigmáticos que se mueven entre la descripción y la creación, y que tienen en común un mismo estilo fotográfico. La serie de retratos de los estudiantes que se origina mediante esta experiencia no responde a una descripción estructurada de una muestra de estudiantes (serie muestra), ni al desarrollo de una acción o proceso (serie secuencia); podríamos denominarla serie estilo, porque lo que unifica los retratos fotográficos de esta experiencia educativa es que los estudiantes interiorizan y ponen en práctica el estilo *avedoniano*.



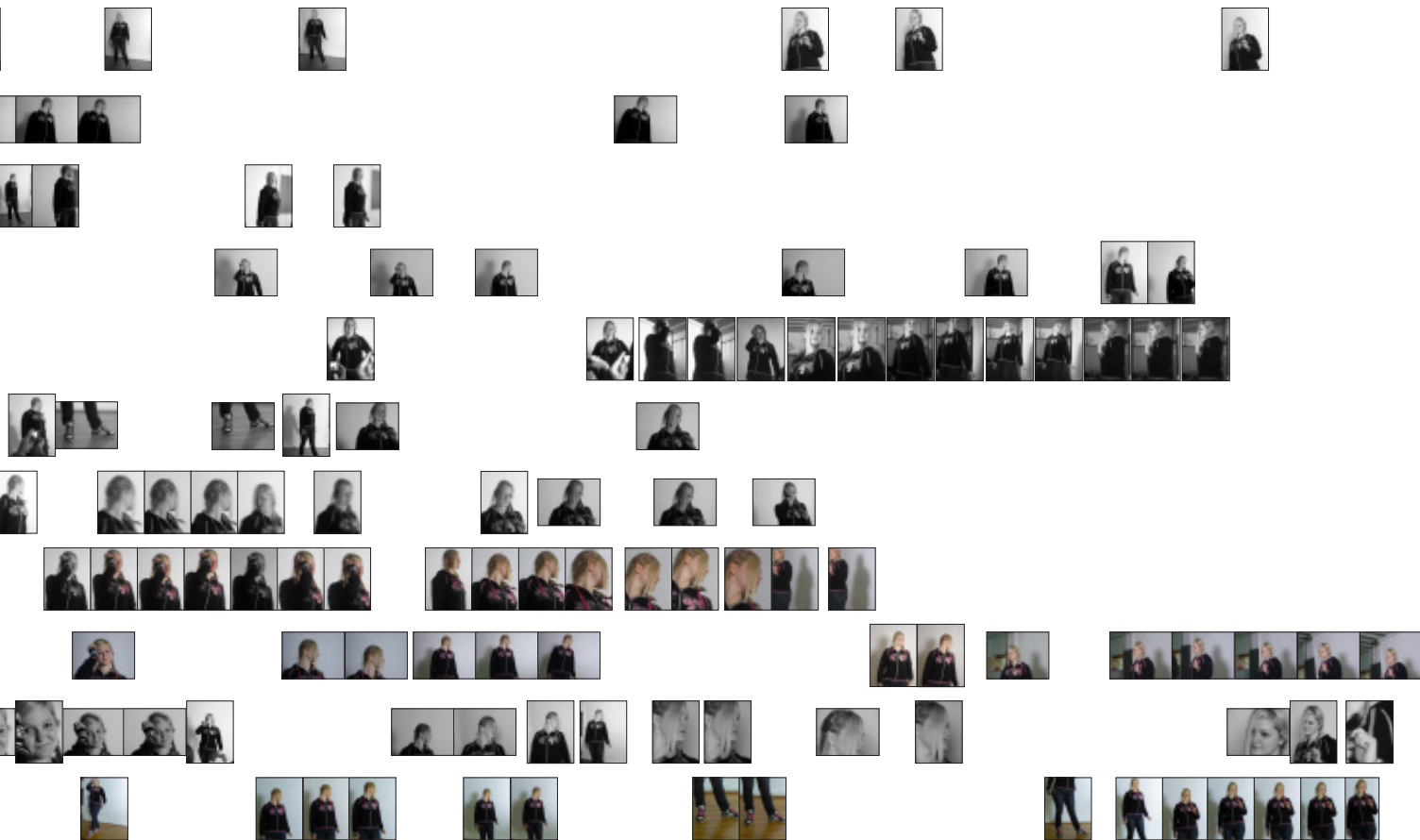
Fotografía independiente. Molinet, X. (2011). *Estudiante #2 a partir de Avedon.* Fotografía digital.
Independent photograph. Molinet, X. (2011). *Student #2 after Avedon.* Fotografía digital.



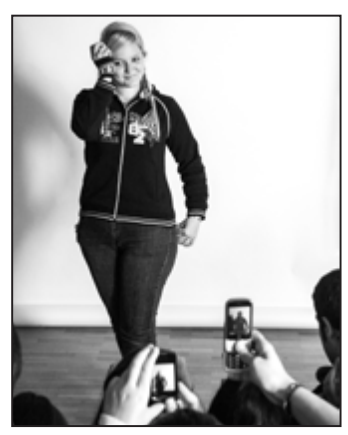
103 fotografías
(30%)
22,9 fotos/min

51 fotografías
(15%)
22,7 fotos/min





<p>88 fotografías (25%) 29,3 fotos/min</p>	<p>59 fotografías (17%) 23,6 fotos/min</p>	<p>44 fotografías (13%) 25,1 fotos/min</p>
--	--	--



◀ (En las páginas anteriores) **Tabla visual**. Molinet, X. (2011). *Desarrollo de la sesión #3*. Compuesto por 271 fotografías digitales de 15 alumnos y alumnas de la Facultad de Ciencias de la Educación y cinco fotografías digitales del autor.
 (In the previous pages) **Visual table**. Molinet, X. (2011). *Development of the session #3*. Organized with 271 digital photographs by 15 students of the Faculty of Education and five digital photographs by author.



Fotoensayo explicativo. Molinet, X. (2011). *Coherencia visual #1*. Compuesto una **serie estudio** a partir de 10 fotografías digitales de la estudiante Sheyla Folgado y una fotografía digital del autor.
Explanatory photoessay. Molinet, X. (2011). *Visual coherence#1*. Organized with a **study series** with 10 digital photographs by student Sheyla Folgado and one digital photograph by author.

3a| singularidades



Fotografía independiente. Molinet, X. (2011). *Estudiante #3 a partir de Avedon.* Fotografía digital.
Independent photograph. Molinet, X. (2011). *Student #3 after Avedon.* Fotografía digital.

resultados
identidades del alumnado a partir de Richard Avedon

Fotografía independiente. Molinet, X. (2011). *Personajes identitarios a partir de Avedon #1*. Fotografía digital.

Independent photograph. Molinet, X. (2011). *Identitary characters after Avedon #1*. Digital photograph.







Fotoensayo interpretativo. Molinet, X. (2011). *Personajes identitarios a partir de Avedon #2*. Compuesto por dos citas visuales de Richard Avedon (en Gollonet y Ponsa, 2002:9 y 111) y dos fotografías digitales del autor.

Interpretative photoessay. Molinet, X. (2011). *Identitary characters after Avedon #2*. Organized with two visual quotations by Richard Avedon (in Gollonet and Ponsa, 2002:9 y 111) and two digital photographs by author.





Fotoensayo interpretativo. Molinet, X. (2011). *Personajes identitarios a partir de Avedon #3*. Compuesto por dos citas visuales de Richard Avedon (en Gollonet y Ponsa, 2002:12 y portada) y dos fotografías digitales del autor.

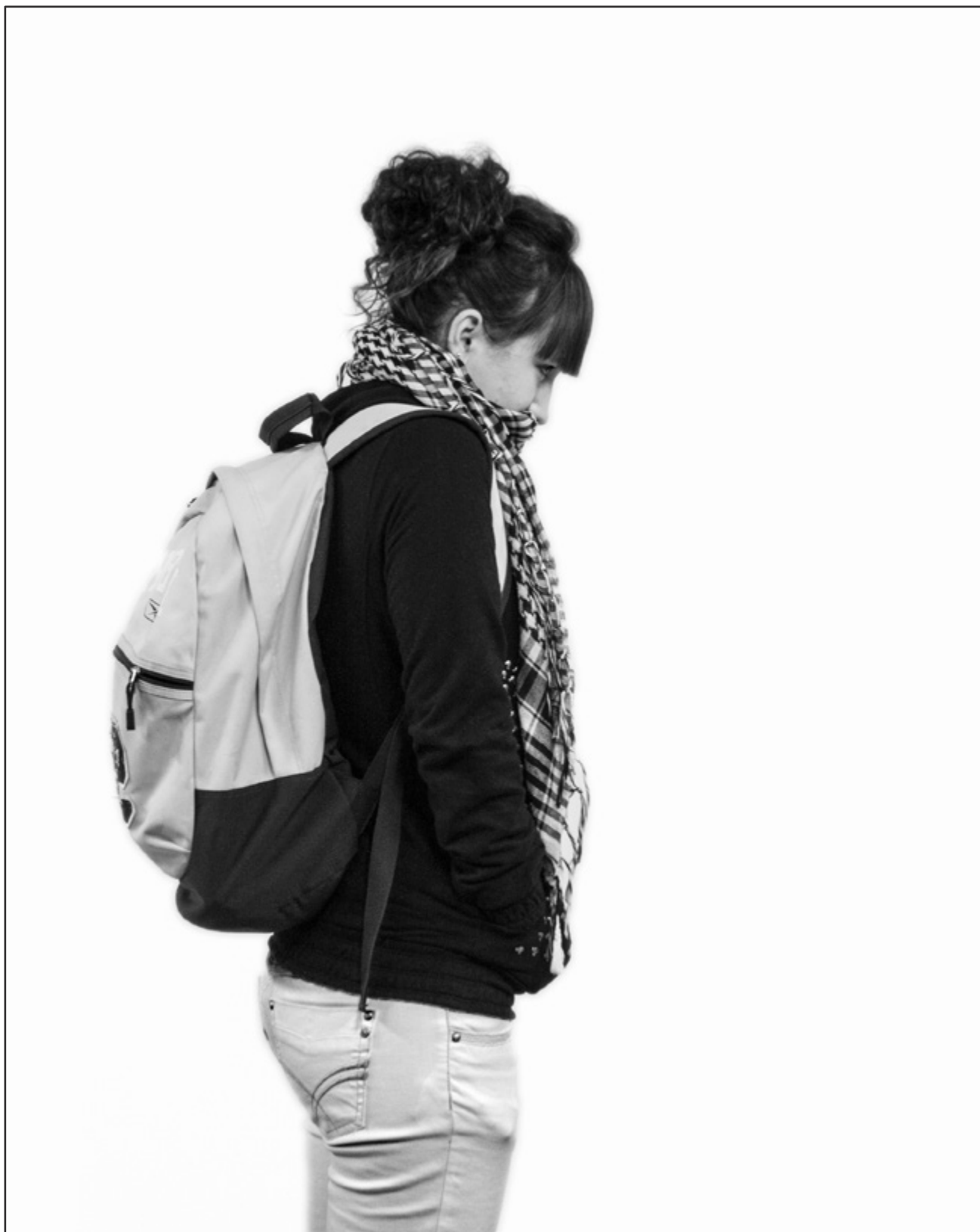
Interpretative photoessay. Molinet, X. (2011). *Identitary characters after Avedon #3*. Organized with two visual quotations by Richard Avedon (in Gollonet and Ponsa, 2002:12 and cover page) and two digital photographs by author.





Fotoensayo interpretativo. Molinet, X. (2011). *Personajes identitarios a partir de Avedon #4*. Compuesto por dos citas visuales de Richard Avedon (en Gollonet y Ponsa, 2002:45 y 103) y dos fotografías digitales del autor.

Interpretative photoessay. Molinet, X. (2011). *Identitary characters after Avedon #4*. Organized with two visual quotations by Richard Avedon (in Gollonet and Ponsa, 2002:45 y 103) and two digital photographs by author.





Fotoensayo comparativo. Molinet, X. (2011). *Personajes identitarios a partir de Avedon #5.* Compuesto por dos fotografías digitales del autor.
Comparative photoessay. Molinet, X. (2011). *Identitary characters after Avedon #5.* Organized with two digital photographs by author.





Fotoensayo comparativo. Molinet, X. (2011). *Personajes identitarios a partir de Avedon #6.* Compuesto por dos fotografías digitales del autor.
Comparative photoessay. Molinet, X. (2011). *Identitary characters after Avedon #6.* Organized with two digital photographs by author.

Fotografía independiente. Molinet, X. (2011). *Personajes identitarios a partir de Avedon #7*. Fotografía digital.
Independent photograph. Molinet, X. (2011). *Identitary characters after Avedon #7*. Digital photograph.



pluralidades

identidades múltiples a partir de Tomoko Sawada (2004) y John Clang (2009)



Collage fotográfico. Molinet, X. (2013). *Sara Chuecos a partir de Tomoko Sawada y John Clang*. Compuesto a partir de 9 fragmentos de fotografías digitales de la estudiante Sara Chuecos.

Photographic collage. Molinet, X. (2013). *Sara Chuecos after Tomoko Sawada and John Clang*. Organized with 9 fragments of digital photographs by student Sara Chuecos.

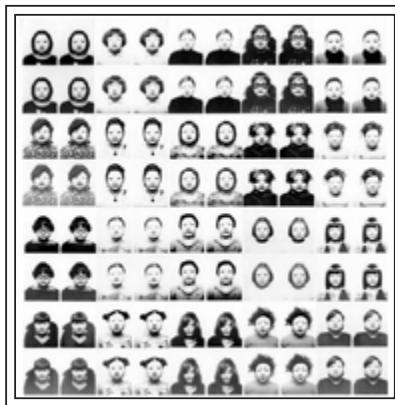
1 | introducción

Nos planteamos la enseñanza de la fotografía desde una perspectiva contemporánea en la que resulta fundamental activar el pensamiento visual del alumnado. Los métodos más tradicionales de enseñanza de la fotografía hacen especial hincapié en las cuestiones técnicas del medio y en aspectos formales como la composición, el encuadre, la exposición, las leyes de la percepción, las tensiones dinámicas, etc. Es cierto que muchos aspectos estéticos de la fotografía se deben a decisiones técnicas y formales. Sin embargo la fotografía es una de las disciplinas del mundo contemporáneo que más ha evolucionado ya desde mitades del siglo XX, y especialmente debido a dos hitos que podríamos presentar como interdependientes el uno del otro: en primer lugar, el desarrollo técnico de la digitalización, tal y como lo plantea Brea (s.f. y 2010); y en segundo lugar por su narrativización, tal y como defiende Fontcuberta (2010). Resulta necesario cambiar los códigos de lectura y de interpretación de las imágenes fotográficas y, especialmente, reconsiderar dónde residen las cualidades estéticas del medio fotográfico.

El segundo proyecto *a/r/tográfico* que proponemos y, que hemos denominado *pluralidades*, desvía la atención de las cuestiones formales más clásicas en fotografía para ofrecer al alumnado la posibilidad de experimentar con algunas cualidades conceptuales del retrato fotográfico. En esta experiencia los estudiantes se acercan al autorretrato y a la experimentación performática a partir de dos proyectos artísticos: (a) el proyecto *ID400* de Tomoko Sawada (2004); y (b) el proyecto *Me and Friends* de John Clang (2009).

El primero de los proyectos, el de la fotógrafa japonesa Tomoko Sawada, resulta especialmente interesante porque plantea un juego de identidades personales en relación con los múltiples y cambiantes contextos culturales que habitamos en nuestro día a día y a lo largo de nuestra vida. Con una fuerte referencia a las ideas performáticas que plantearon en su momento Cindy Sherman (2003) o Yasumasa Morimura, el proyecto *ID400* construye 100 personajes identitarios por medio de una accesible performance fotográfica. Tomoko Sawada utiliza la que es posiblemente la forma de retrato más sencilla, automática y extendida de todas: la fotografía tipo documento de identidad. De hecho todas las fotografías del proyecto se realizaron en una cabina fotomatón, con el objetivo de llevar al extremo la no intervención por parte del fotógrafo y presentar de este modo el proyecto invitando a una lectura de los retratos como documentos de identidad reales e inequívocos. La artista, sin embargo, no se retrata a sí misma, sino más bien fabrica 100 retratos a partir de sí misma, consiguiendo que el espectador no se cuestione en ningún momento la existencia de 100 personas detrás de los retratos.

La fotografía tipo documento de identidad está socialmente aceptada como un incuestionable testimonio de existencia de la persona. "El carné de identidad con su foto es, en muchos casos, el máximo testimonio de que yo soy yo" (Restrepo Zapata, 2001:31). Este tipo de fotografía que está predeterminado (en su formato, tamaño, fondo, encuadre o incluso la pose y la actitud) ha perdido cualquier tipo de valor estético en sí misma y sólo tiene valor como fé de vida y testimonio de existencia (Sánchez Vigil y Fernández, 2005). ¿Dónde reside entonces el valor estético del proyecto *ID400*? Las cualidades estéticas del trabajo de Tomoko Sawada se han desplazado desde la referencialidad de la fotografía hacia las inclinaciones deconstructivas propias de discursos



Fotoensayo explicativo. Molinet, X. (2011). *Identidades múltiples de dos estudiantes a partir de Tomoko Sawada*. Compuesto por una serie fotográfica con 9 autorretratos del estudiante Alfonso García, una serie fotográfica con 9 autorretratos de la estudiante Ana Ippolito y una cita visual fragmento de Tomoko Sawada (2004).

Explanatory photoessay. Molinet, X. (2011). *Multiple identities of two students after Tomoko Sawada*. Organized with one photographic series with 9 selfportraits by student Alfonso García, one photographic series with 9 selfportraits by student Ana Ippolito and a fragment visual quotation by Tomoko Sawada (2004).

artísticos contemporáneos, hacia la recontextualización del valor de la foto de identidad y hacia el juego performático alrededor de sí misma y la conexión de esas nuevas caras creadas con su imaginario cultural. Por lo tanto resulta interesante que los estudiantes puedan tener un primer contacto con el valor de la fotografía de identidad oficial y experimentar con su validez como documento, jugando constantemente en el límite entre verdad y apariencia. Cualquier gesto, mueca o accesorio que perturbe el reconocimiento haría que la fotografía de identidad no fuera aceptada como documento oficial. ¿Cuál sería entonces su valor documental o su valor estético? Esta es la cuestión principal que se aborda de manera límite mediante la propuesta a partir de Tomoko Sawada, *ID400*.

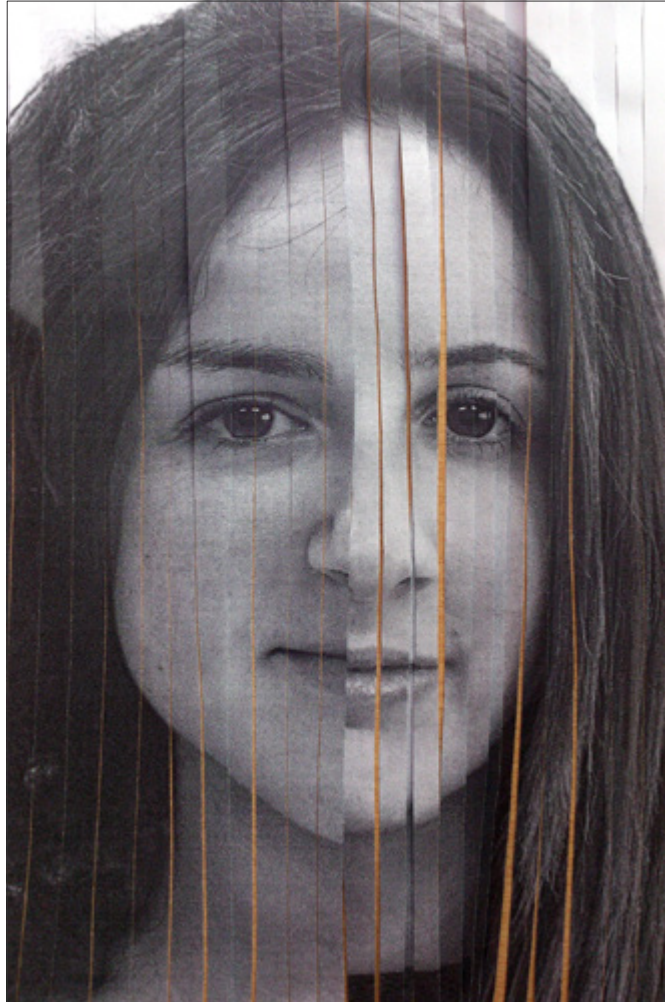
El segundo proyecto a partir del cual proponemos una experiencia pedagógica, dentro de la estrategia *pluralidades*, es el de John Clang (2009), *Me and Friends*. Al igual que Tomoko Sawada, Clang trabaja a partir de fotografías tipo documento de identidad, con un encuadre centrado en el rostro, fondo blanco neutro y neutralidad en la expresión del individuo, con las que elabora *collages* identitarios mediante la manipulación material del objeto fotográfico. Sus imágenes fotográficas invitan a una reflexión desde lo visual acerca de la identidad personal y lo determinante de 'los otros' en la configuración de esta. John Clang se presenta a sí mismo a través de sus amigos, de su entorno más cercano, por medio de montajes que no esconden la manipulación material del medio fotográfico. De hecho esa huella de la manipulación es un aspecto estético fundamental en su trabajo, al tratarse de una agresión directa a la categoría indicial de la fotografía.

De nuevo encontramos en la referencia de John Clang una estratagema para abrir el campo de posibilidades de la fotografía educativa. Al romper literal y materialmente la fotografía provocamos una herida en la referencialidad de la fotografía. Esta ruptura separa simbólicamente al retrato tipo documento de identidad de su valor documental, rasgando la lectura de la fotografía en términos de verdad y realidad. En esta experiencia los estudiantes experimentan con la fotografía tipo documento de identidad, con el collage y finalmente utilizan de nuevo la fotografía como modo de presentación del trabajo. Las posibilidades que otorgan al medio fotográfico se amplían desde el punto de vista discursivo, conceptual y estético.

2 | contexto

La primera experiencia pedagógica a partir de Tomoko Sawada *ID400* se realizó en el marco educativo de la formación de profesorado, con el alumnado de la asignatura *Enseñanza y Aprendizaje de las Artes Visuales y Plásticas*, en su modalidad bilingüe. La asignatura es obligatoria en el primer curso del Grado en Educación Primaria y se impartió durante el primer cuatrimestre del curso 2011-2012 en la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Granada.

La segunda experiencia basada en las ideas visuales del proyecto *Me and Friends* de John Clang tuvo lugar en la asignatura *Didáctica de las Artes Visuales*, asignatura optativa del cuarto curso del Grado en Educación Primaria que se impartió en el primer cuatrimestre del curso académico 2013-2014.



Fotoensayo explicativo. Molinet, X. (2011). *Identidad mixta de dos estudiantes a partir de John Clang*. Compuesto por un collage fotográfico de M^º Eugenia Aguilera y una cita visual de John Clang (2009).

Fotoensayo explicativo. Molinet, X. (2011). *Mixed identity of two students after John Clang*. Organized with a photographic collage by student M^º Eugenia Aguilera and a visual quotation by John Clang (2009).

Fotoensayo explicativo. Molinet, X. (2011). *Descontextualización del valor de la fotografía de identidad (actividad previa)*. Compuesto por una fotografía del autor y dos series fotográficas con 18 fotografías de la estudiante Verónica Arjona.

Explanatory photoessay. Molinet, X. (2011). *Decontextualization of the value of identity photography (introductory activity)*. Organized with one digital photograph by author and two photographic series with 18 photographs by student Verónica Arjona.



3 | objetivos

El valor conceptual, estético y discursivo de la fotografía de retrato contemporánea ha superado en muchas ocasiones el hecho de depender de cuestiones formales y técnicas. La nueva fotografía de retrato pasea por los terrenos de la performance, el collage o la recontextualización. En la estrategia pedagógica *pluralidades* marcamos el objetivo principal de ofrecer al alumnado experiencias desde la práctica artística para la comprensión de estas nuevas formas contemporáneas de retrato. La fotografía “performática” que plantean Tomoko Sawada y John Clang es una oportunidad para explorar y hacer consciente cuál es el abanico de identidades posibles de los estudiantes mediante la creación fotográfica.

3.1 sobre la construcción fotográfica de la identidad

Los objetivos fundamentales de las experiencias planteadas en *pluralidades* en relación con la construcción de la identidad de los estudiantes a través de la fotografía son:

- Trabajar a partir de una fotografía tipo documento de identidad, cuyo valor estético se considera inexistente y solo se lee en términos de verdad, como prueba irrefutable de existencia, como identidad oficial.
- Ser capaces de revertir de modo crítico el valor de las fotografías tipo documento que nos representan oficialmente en la sociedad, siendo conscientes del enorme poder de este tipo de imágenes.



- Entender las posibilidades del lenguaje fotográfico más allá de la producción de un retrato único mediante la reproductibilidad técnica de la cámara fotográfica, para ampliarlo al contexto artístico contemporáneo, elaborando modos de (re)pensar visualmente la identidad propia.

- Ampliar, mediante la creación de fotografías y series fotográficas, el campo de posibilidades identitarias de los estudiantes, ofreciendo un espacio para el desarrollo del imaginario, en el que se reúnen tanto aspectos que tienen que ver con las ideas personales acerca de uno mismo, como con las identificaciones de cada individuo con su entorno social más inmediato y con su entorno cultural.

- Flexibilizar la concepción de uno mismo como identidad única y explorar fotográficamente otros 'yos' por medio de la creación de fotografías, series fotográficas y collages fotográficos.

3.2 sobre el desarrollo metodológico

- Introducir el autorretrato a partir de Tomoko Sawada como una experiencia de autorretrato performativo en el que lo fundamental de la creación reside en la construcción de múltiples personajes ficticios, pero creíbles, que se registran como documentos fotográficos.

- Controlar los requerimientos técnicos de la fotografía tipo documento de identidad para elaborar una serie de autorretratos fotográficos que puedan presentarse en el marco de la creación artística, y por tanto

adquirir un nuevo significado que subvierta algunos valores establecidos de la fotografía y abra nuevos terrenos para la creación fotográfica.

- Introducir algunas ideas acerca de la performatividad del rol de modelo en fotografía convirtiendo al alumnado en fotógrafos y en modelos, es decir en los únicos *performers* de la acción artística.

- Experimentar con el collage fotográfico mediante el uso de materiales sencillos y económicos, fotografía digital e impresiones en blanco y negro, haciendo que la experiencia pueda ser adaptada fácilmente a cualquier nivel educativo.

4 | propuestas

Las propuestas de experiencias pedagógicas a partir de Tomoko Sawada (2004) y John Clang (2009) sirven de introducción para algunas de las nuevas formas de retrato contemporáneas. La primera de ellas introduce el autorretrato en una experiencia de trabajo individual que se plantea en el aula pero se desarrolla como tarea individual a llevar a cabo fuera del aula. En ella el estudiante aprende a controlar todos los pasos del proceso de creación: ejerce de fotógrafo, crea los personajes a partir de sí mismo, selecciona las imágenes y las presenta según la estructura que ha aprendido a partir del proyecto *ID400*. En la segunda experiencia, la de John Clang, el trabajo se realiza de manera colectiva, mediante la creación de collages fotográficos que se entrelazan. Esta actividad fortalece la creación colectiva y, por tanto, mejora la cohesión del grupo y conduce a mejores imágenes visuales gracias al consenso entre los integrantes del grupo.

Las siguientes sugerencias fueron las que guiaron las propuestas:

- Se realizará una introducción a los aspectos técnicos fundamentales que han de tenerse en cuenta a la hora de hacer una fotografía tipo documento de identidad: formato de la imagen, encuadre central, punto de vista frontal, iluminación simétrica, sobreexposición del fondo blanco, expresividad neutra del rostro, etc.

- Habrá además una sesión en la que se visionan en profundidad los proyectos de referencia de estas experiencias y se discuten las cuestiones conceptuales y estéticas de los proyectos. Se dedicará además una discusión para valorar las potencialidades educativas de estos proyectos y sus posibles adaptaciones a distintos niveles educativos.

- En la reconstrucción de los documentos fotográficos identitarios se buscará la credibilidad de la identidad retratada, evitando caer en el disfraz, la parodia o la estereotipia cultural. La correcta lectura de las referencias es fundamental para entender este tipo de estrategias educativas.

- A lo largo de la experiencia basada en John Clang se irán encontrando resultados parciales que pueden ser interesantes desde el punto de vista del seguimiento del proceso. Estas etapas intermedias de la creación



Fotoensayo explicativo. Molinet, X. (2011). *Fotografía anti-documento de identidad #1 (actividad previa)*. Compuesto por una fotografía digital del autor y una serie fotográfica con 9 fotografías de la estudiante Natalia Lara.

Explanatory photoessay. Molinet, X. (2011). *Anti-ID photograph #1 (introductory activity)*. Organized with one digital photograph by author and one photographic series with 9 digital photographs by student Natalia Lara.

artística se documentarán fotográficamente, ya que constituyen imágenes fundamentales para la comprensión de la actividad.

5 | conclusiones

El par de experiencias que se presentan dentro de esta estrategia pedagógica son manifiestamente prácticas encaminadas a expandir los modos en los que se crea, se interpreta y se valora la imagen fotográfica, especialmente el retrato fotográfico. La comprensión de las imágenes fotográficas y de las estrategias conceptuales y narrativas propias en torno al retrato fotográfico contemporáneo exige el cuestionamiento de los valores que tradicionalmente se ha otorgado a la fotografía de retrato. Los estudiantes deben partir por descubrir cuáles son los hábitos de sus modos de percepción, que vienen heredados de la tradición, y activar una mirada crítica. Este es el primer paso en el salto conceptual que hace posible ampliar las habilidades creativas de los estudiantes por medio de la fotografía.

El alumnado se encuentra en estas experiencias con la exigencia de pensar una imagen sin la mediación de la cámara fotográfica. En estas experiencias las decisiones técnicas están predeterminadas por el tipo de retrato fotográfico que se presenta: el retrato tipo documento de identidad, con el que estamos sumamente familiarizados. El encuadre, la composición central, el contexto de fondo, la pose, etc. están ya definidas *a priori*. Por tanto la creatividad se pone al servicio de la construcción de un personaje que posteriormente se convierte en imagen, en la experiencia basada en Tomoko Sawada; y al servicio de la ruptura, apropiación y resignificación de imágenes, en la experiencia basada en John Clang.

Los resultados más satisfactorios de la primera experiencia basada en Tomoko Sawada *ID400* son aquellos en los que los estudiantes han recurrido a su entorno cultural más inmediato y, por tanto, conocido y familiar. Este modo de resolver el ejercicio nos conduce a series fotográficas de gran valor tanto desde el punto de vista artístico como desde la perspectiva de la antropología cultural. El ejemplo de la serie fotográfica creada por la alumna Sara Chuecos es una creación elocuente alrededor de nueve terrenos identitarios en los que Sara se mueve como joven mujer estudiante: desde las referencias a lo que podríamos entender como “estéticas populares” de distintos espacios urbanos (Figuroa-Saavedra, 2007), guiños al contexto doméstico o figuraciones de sus propias proyecciones profesionales. En todas ellas recurre a una indumentaria equilibrada,



Fotoensayo explicativo. Molinet, X. (2011). *Fotografía anti-documento de identidad #2 (actividad previa)*. Compuesto por una fotografía digital de la estudiante Desirée Sojo y una cita visual de Santiago Sierra (2007).

Explanatory photoessay. Molinet, X. (2011). *Anti-ID photograph #2 (introductory activity)*. Organized with one digital photograph by student Desirée Sojo and one visual quotation by Santiago Sierra (2007).

usando una o dos prendas, que combinan con un peinado único y coherente para cada personaje, emplea además el maquillaje de manera sutil y se sirve de *piercings* en distintas partes del rostro y gafas, en uno de los casos, para redondear la apariencia de las identidades construidas.

En numerosas ocasiones la construcción del personaje ha empleado alusiones a los extremos culturales que representan las tribus urbanas. *Punks*, *rockers* o góticas se han repetido en los distintos ejercicios de la experiencia. El ejercicio de imaginarse en otras etapas de la vida, como mujer de mediana edad y trabajadora, recurriendo a la clásica chaqueta negra con camisa blanca, ha sido igualmente un lugar común. En algunos casos la construcción llegó hasta el extremo de recrear cómo se ven las estudiantes en la tercera edad, tomando como referencia a sus propias abuelas, utilizando su vestimenta y accesorios, peinados, etc. O caer en la recreación de una imagen de sí misma infantilizada que roza el estereotipo, mediante el uso de una coleta a cada lado de la cabeza.

Los cambios identitarios relacionados con el paso del tiempo es lo que Rogelio Hinojosa abordó de manera directa con un resultado sorprendente. Partiendo de tres fotos antiguas que habían sido usadas en documentos de identidad, construyó una narración que describe distintas etapas de la dimensión diacrónica de la identidad personal. Esta narración se completa con una proyección imaginaria de sus “yos” futuros, conformando una serie fotográfica de gran interés.

La segunda experiencia, basada en John Clang, ha supuesto un acercamiento al medio fotográfico y a las posibilidades de este desde una perspectiva novedosa para el alumnado. En tiempos en los que se habla constantemente de retoque y manipulación fotográfica, los estudiantes han experimentado una posibilidad creativa que permite un modo de composición de imágenes en el que no se persigue eliminar cualquier huella del montaje, sino más bien queda patente y forma parte del propio mensaje estético de la obra. Las fotografías hechas tiras se prestan a funcionar como módulos con los que componer una imagen-retrato en la que se pueden juntar dos o varias personas, de igual o diferente género, con distintos rasgos, peinados, que usen gafas o no. En definitiva se trata de una experiencia educativa que trabaja la igualdad y la diversidad cultural desde los medios visuales y puede ser fácilmente adaptada a cualquier nivel educativo.



Fotoensayo explicativo. Molinet, X. (2011). *Deconstrucción material de la fotografía de identidad.* Compuesto por cuatro fotografías digitales de la estudiante Eugenia González.

Explanatory photoessay. Molinet, X. (2011). *Material deconstruction of the ID photograph.* Organized with four digital photographs by student Eugenia González.

resultados

identidades del alumnado a partir de Tomoko Sawada

Serie fotográfica. Molinet, X. (2012). *Un rostro, nueve caras*. Compuesta por 9 fotografías digitales de la estudiante Sara Chuecos.
Photographic series. Molinet, X. (2012). *One face, nine looks*. Organized with 9 digital photographs by student Sara Chuecos.

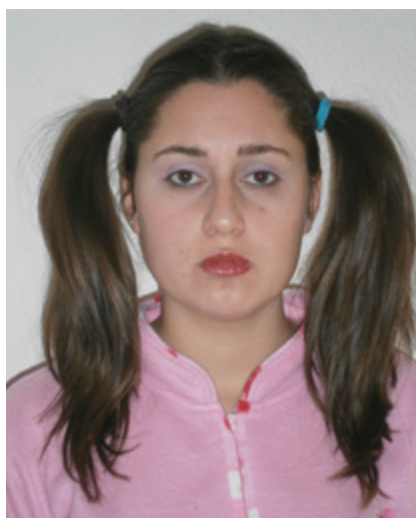






Serie fotográfica (fragmento). Molinet, X. (2012). *Construcción identitaria sincrónica de Sara a partir de su entorno social.* Compuesta por cuatro fotografías digitales de la estudiante Sara Chuecos.

Photographic series (fragment). Molinet, X. (2012). *Synchronic identity construction by Sara based on her social environment.* Organized with four digital photographs by student Sara Chuecos.



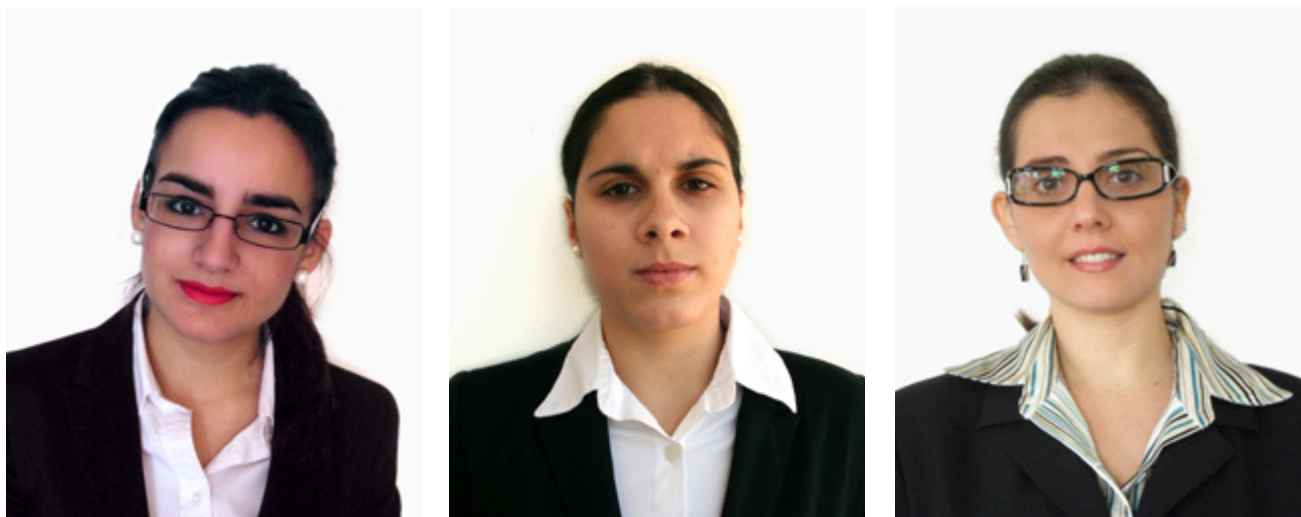
Serie fotográfica. Molinet, X. (2012). *Coletas*. Compuesta por una fotografía digital de Georgina Ramiro, una de Rosa M^a Parra, una de M^a Carmen Rosúa, una de Rocío Hernández, una de Laura Toledo y una de Irene Soto.

Photographic series. Molinet, X. (2012). *Ponytails*. Organized with one digital photograph by Georgina Ramiro, one by Rosa M^a Parra, one by M^a Carmen Rosúa, one by Rocío Hernández, one by Laura Toledo and one by Irene Soto.



Serie fotográfica. Molinet, X. (2012). *Góticas*. Compuesta por una fotografía digital de Ana Moreno, una de Sonia Peña, una de Aida Tomás, una de Natalia Lara, una de Laura Toledo y una de María Barrios.

Photographic series. Molinet, X. (2012). *Gothics*. Organized with one digital photograph by Ana Moreno, one by Sonia Peña, one by Aida Tomás, one by Natalia Lara, one by Laura Toledo and one by María Barrios.



Serie fotográfica. Molinet, X. (2012). *Señoras #1*. Compuesta por una fotografía digital de Natalia Lara, una de Aida Tomás y una de Anabel Aragón.

Photographic series. Molinet, X. (2012). *Ladies #1*. Organized with one digital photograph by Natalia Lara, one by Aida Tomás and one by Anabel Aragón.



Serie fotográfica. Molinet, X. (2012). *Señoras #2*. Compuesta por una fotografía de M^a José Morillo, una de Irene Humánez y una de Anabel Aragón.

Photographic series. Molinet, X. (2012). *Ladies #2*. Organized with one digital photograph by M^a José Morillo, one by Irene Humánez and one by Anabel Aragón.

Serie fotográfica. Molinet, X. (2012). *Un rostro, nueve caras*. Compuesta por 9 fotografías digitales del estudiante Rogelio Hinojosa.

Photographic series. Molinet, X. (2012). *One face, passing time*. Organized with 9 digital photographs by student Rogelio Hinojosa.







Serie fotográfica (fragmento). Molinet, X. (2012). *Construcción identitaria diacrónica de Rogelio a partir de su pasado, su presente y su futuro.* Compuesta por cuatro fotografías digitales del estudiante Rogelio Hinojosa.

Photographic series (fragment). Molinet, X. (2012). *Diachronic identitary construction by Rogelio based on his past, present and future.* Organized with four digital photographs by student Rogelio Hinojosa.

resultados
identidades del alumnado a partir de John Clang



Fotografía independiente. González, Eugenia. (2014). *Rasgos del rostro*. Fotografía digital.
Independent photograph. González, Eugenia. (2014). *Tears of the face*. Digital photograph.

Serie fotográfica. Molinet, X. (2014). *Proceso de entrelazado identitario #1*. Compuesto cinco fotografías digitales de la estudiante Sara García.

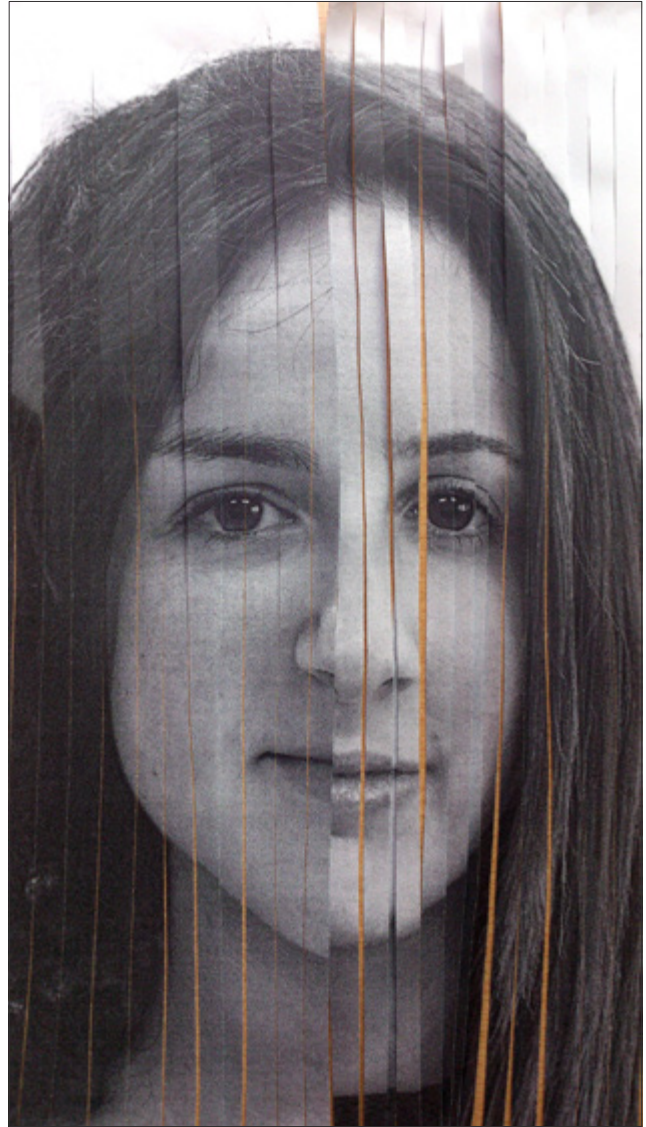
Photographic series. Molinet, X. (2014). *Identitary interlacing process #1*. Organized with five digital photographs by student Sara García.

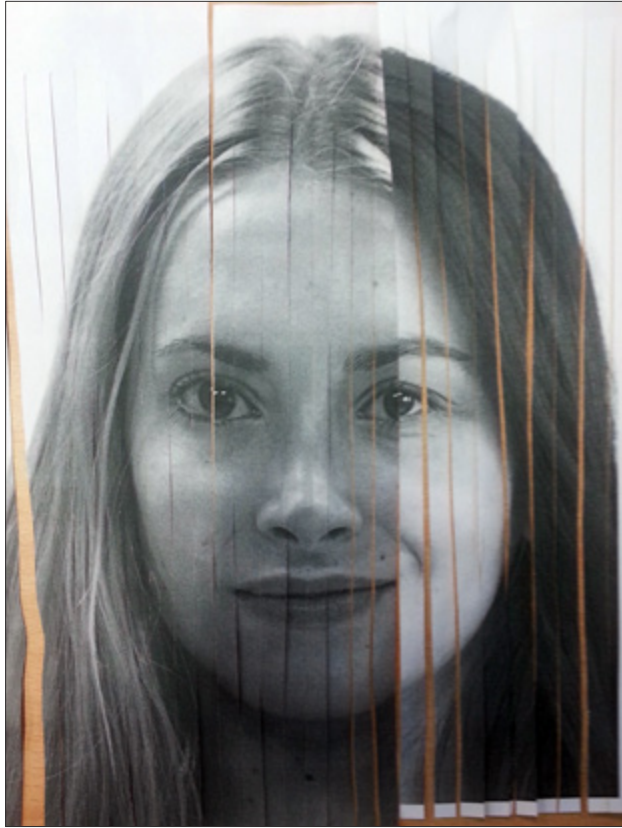




Serie fotográfica. Molinet, X. (2014). *Proceso de entrelazado identitario #2*. Compuesto por cuatro fotografías digitales de Beatriz Agulló y dos fotografías digitales de M^o Eugenia Aguilera.

Photographic series. Molinet, X. (2014). *Identitary interlacing process #2*. Organized with four digital photographs by Beatriz Agulló and two digital photographs by M^o Eugenia Aguilera.





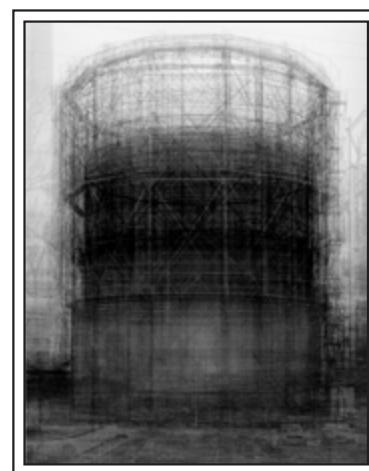


Fotoensayo interpretativo. Molinet, X. (2014). *Entrelazados identitarios a partir de John Clang*. Compuesto por dos fotografías digitales de Alba García, una de Pablo Lozano y una cita visual de John Clang (2009).

Interpretative photoessay. Molinet, X. (2014). *Identitary interlaces after John Clang*. Organized with two digital photographs by Alba García, one by Pablo Lozano and one visual quotation by John Clang (2009).

Fotoconclusión. Molinet, X. (2014). *Garabatos identitarios*. Compuesto por una media visual del autor a partir de collages del alumnado y una cita visual de Khan (2007).

Photoconclusion. Molinet, X. (2014). *Identitary scribbles*. Organized with a visual average by author with collages by students and a visual quotation by Khan (2007).





proyecciones

palimpsestos de identidad a partir de John Clang (2011a, 2011b y 2014)



Fotografía independiente. Molinet, X. (2012). *Cuerpo-pantalla*. Fotografía digital con una cita visual indirecta de Avedon (en Gollonet y Ponsa, 2002:121).

Independent photograph. Molinet, X. (2012). *Body-screen*. Digital photograph with one indirect visual quotation by Avedon (in Gollonet and Ponsa, 2002:121).

1 | introducción

Utilizo la metáfora del palimpsesto para aproximarme a la comprensión de un tipo de identidad que desafía tanto nuestra percepción adulta como nuestros cuadros de racionalidad, y que se asemeja a ese texto en que un pasado borrado emerge tenazmente, aunque borroso, en las entrelíneas que escriben el presente.

Martín Barbero (2002)

Existe una herencia que tiende a mostrar una monoidentificación o una identidad exclusiva. A lo largo de la primera parte teórica y en la segunda estrategia pedagógica hemos tratado de desmontar la idea de una identidad única y nos hemos posicionado en el marco de las identidades múltiples, dando una relevancia importante a la dimensión visual de la identidad en el contexto de una sociedad hipervisual. Ahora bien heredamos sin darnos cuenta un concepto de identidad que todavía se define en relación a fronteras o límites. Dicho de otro modo, aceptamos la posibilidad de múltiples identidades, pero cada una en su contexto particular; en su tiempo preciso o relacionada con referentes concretos. La multiplicidad de identidades no es más que una constelación de identificaciones particulares en instancias culturales distintas.

En la estrategia pedagógica anterior, denominada *pluralidades*, hemos presentado la construcción fotográfica de múltiples identidades que conviven. Mediante estrategias tomadas de la fotografía artística podemos mostrar la multiplicidad de identidades e incluso minimizar los límites entre ellas, al presentarlas como una entidad por medio de series fotográficas. En este nuevo proyecto *a/r/tográfico* que hemos llamado *proyecciones: palimpsestos de identidad* pretendemos recoger algunas estrategias visuales de la obra de John Clang (2011a, 2011b y 2014) con el objetivo de desdibujar las fronteras que delimitan la multiplicidad de imágenes visuales de uno mismo. Y además exploramos la convivencia de las imágenes y de la realidad que estas imágenes constituyen y diseminan. Como dice Sherry Turkle (1997: 264), “habitamos la pantalla y hacemos el esfuerzo de construir y proyectar nuestra(s) identidad(es) en ella”. Aunque Sherry Turkle auguraba esencialmente en su obra los usos de internet, la cita nos resulta apropiada para aplicarla en el mundo de las imágenes. De hecho internet se ha vuelto extremadamente visual, internet está basado en imágenes y la pantalla contiene principalmente imágenes. Convertir a nuestros cuerpos en pantallas y poder escribir visualmente sobre ellos es una metáfora que nos permite comprender la complejidad de la imagen, el palimpsesto y el hipertexto.

De ahí la importancia estratégica que cobra hoy una escuela capaz de un uso creativo y crítico de los medios audiovisuales y las tecnologías informáticas. Pero ello sólo será posible en una escuela que transforme su modelo (y su praxis) de comunicación, esto es que haga posible el tránsito de un modelo centrado en la secuencia lineal - que encadena unidireccionalmente grados, edades y paquetes de conocimiento- a otro descentrado y plural, cuya clave es el ‘encuentro’ del palimpsesto y el hipertexto (Martín Barbero, 2002).

Las experiencias pedagógicas que componen este proyecto, todas ellas originadas en el procedimiento creativo de John Clang (2011a, 2011b y 2014) y ya implementadas de algún modo en Roldán y Marín (2009),



Fotografía independiente. Molinet, X. (2012). *Contacto visual*. Fotografía digital con una cita visual indirecta de Avedon (en Gollonet y Ponsa, 2002:121).

Independent photograph. Molinet, X. (2012). *Visual contact*. Digital photograph with one indirect visual quotation by Avedon (in Gollonet and Ponsa, 2002:121).

vienen a ofrecer un modelo audiovisual que da cabida a dicho encuentro de identidades visuales entre palimpsesto e hipertexto. Empleamos una estrategia fotográfica en la que creamos imágenes donde coexisten varios planos de realidad. La pantalla o fondo fotográfico donde se proyecta una imagen, el cuerpo de la persona sobre el que se inscribe a modo de palimpsesto la imagen proyectada, y de nuevo la mediación de la cámara fotográfica donde todos estos planos de realidad se comprimen en una sola imagen sumamente profusa y compleja. Más aún, estas imágenes multidimensionales guardan una relación con conceptos identitarios que conviven en cada individuo a modo de palimpsesto, como el cuerpo, la imagen de uno mismo, los referentes visuales que imitamos y nos influyen, el pasado, el presente y el futuro.

Destacamos, en primer lugar, en esta estrategia pedagógica la apropiación, la inmersión y la intervención directa en las imágenes con el propio cuerpo (Roldán y Marín, 2009). Las actitudes y las poses se ven guiadas por la presencia de la imagen proyectada y la necesidad de participar en esa imagen. Y a su vez la imagen se ve modificada por la presencia del cuerpo, dando lugar a una construcción visual compleja que hace que el alumnado comprenda las imágenes fotográficas desde fuera y desde dentro simultáneamente.

En segundo lugar, las cuestiones fotográficas son determinantes en esta creación final, siendo especialmente importantes el encuadre y el punto de vista. El encuadre delimita la selección de aquellos aspectos de la identidad visual de los estudiantes que se quieren destacar; los detalles que se quieren potenciar; etc. Y el punto de vista fija sutilmente las superposiciones que resultan más interesantes, eliminando las fronteras entre las imágenes y mixturando las identidades visuales de los participantes.

En tercer lugar, las imágenes resultantes de estas experiencias desvían la mirada desde una descripción fotográfica detallada hacia modos más confusos de la imagen fotográfica que se acercan al trampantojo. Estas imágenes activan una mirada integradora acerca de los múltiples aspectos de la identidad y sus particulares contextos. Como dice Martín Barbero (1997:89): “la diversidad de las miradas y los movimientos no puede ser leída en términos de oposiciones, pues esas diferencias hablan al mismo tiempo de cruces, complicidades y mediaciones”. Es aquí donde toma relevancia la atención a los espacios intersticiales (en inglés, *in-betweens*) uno de los conceptos que la a/r/tografía considera esencial para comprender la compleja identidad del artista/investigador/docente, y por lo tanto decisivo en la formación de futuros docentes (Springgay, Irwin y Wilson Kind, 2005).

2 | contexto

Las dos primeras experiencias de aula, consecutivas la una a la otra, que siguen la línea creativa de la tercera estrategia pedagógica tuvieron lugar en la asignatura *La Expresión Plástica como Sistema de Comunicación*. La asignatura optativa pertenecía a la extinta Diplomatura en Magisterio, especialidad en Audición y Lenguaje, y se impartió durante el curso 2010-2011 en la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Granada.

La tercera experiencia de aula, que supone un reencuentro con fotografías del pasado, tuvo lugar en la asignatura *Enseñanza y Aprendizaje de las Artes Visuales y Plásticas*, en su modalidad bilingüe. La asignatura es obligatoria en el primer curso del Grado en Educación Primaria y se impartió durante el primer cuatrimestre del curso 2011-2012 en la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Granada.

3 | objetivos

3.1 sobre la construcción fotográfica de la identidad

Los objetivos fundamentales de las experiencias planteadas en *proyecciones* orientadas a una mayor comprensión de la construcción de la identidad visual a través de la fotografía son:

- Comprender la existencia de realidades múltiples en el terreno de lo visual –desde la realidad visible hasta la constitución de una realidad creada por imágenes; aceptar la coexistencia de dichas realidades.



Serie estudio. Molinet, X. (2012). *Fotografiando la mirada de Avedon*. Compuesto por tres fotografías digitales (una en la página 283) del autor con tres citas visuales indirectas de Avedon (en Gollonet y Ponsa, 2002:9, 8 y 88). ▶
Study series. Molinet, X. (2012). *Photographing Avedon's looking*. Organized with three digital photographs (one in the page 283) by author with three indirect visual quotations by Avedon (in Gollonet and Ponsa, 2002:9, 8 y 88).

- Establecer una conexión entre las múltiples realidades y las múltiples identificaciones del individuo en función de su(s) participación(es), de modo que sea consciente de sus múltiples 'yos' en relación a los contextos –reales o virtuales, pasados o presentes– que habita.

- Participar e intervenir con el propio cuerpo en escenas visuales que pertenecen al mundo de las imágenes, siendo conscientes de un modo experiencial de nuestra participación en la pantalla audiovisual y por lo tanto fomentando el desarrollo del sentido de pertenencia.

- Crear imágenes confusas que se alejen de la aproximación documental del retrato fotográfico donde el reconocimiento del rostro es esencial. Las imágenes confusas evocan a través de una experiencia creativa la confusión identitaria de nuestro día a día.

3.2 sobre el desarrollo metodológico

- Conducir un modo distinto de utilizar las imágenes como referente, mediante la intervención directa sobre estas, implementando estrategias *apropiacionistas* y siendo conscientes de las huellas que estas nos dejan sobre nuestras poses y actitudes ante la cámara fotográfica.

- Dejarse llevar por la atracción estética de imágenes profundas y complejas de difícil lectura que invitan a juegos visuales y trampantojos donde la elección del punto de vista y el control de la perspectiva requieren exactitud.

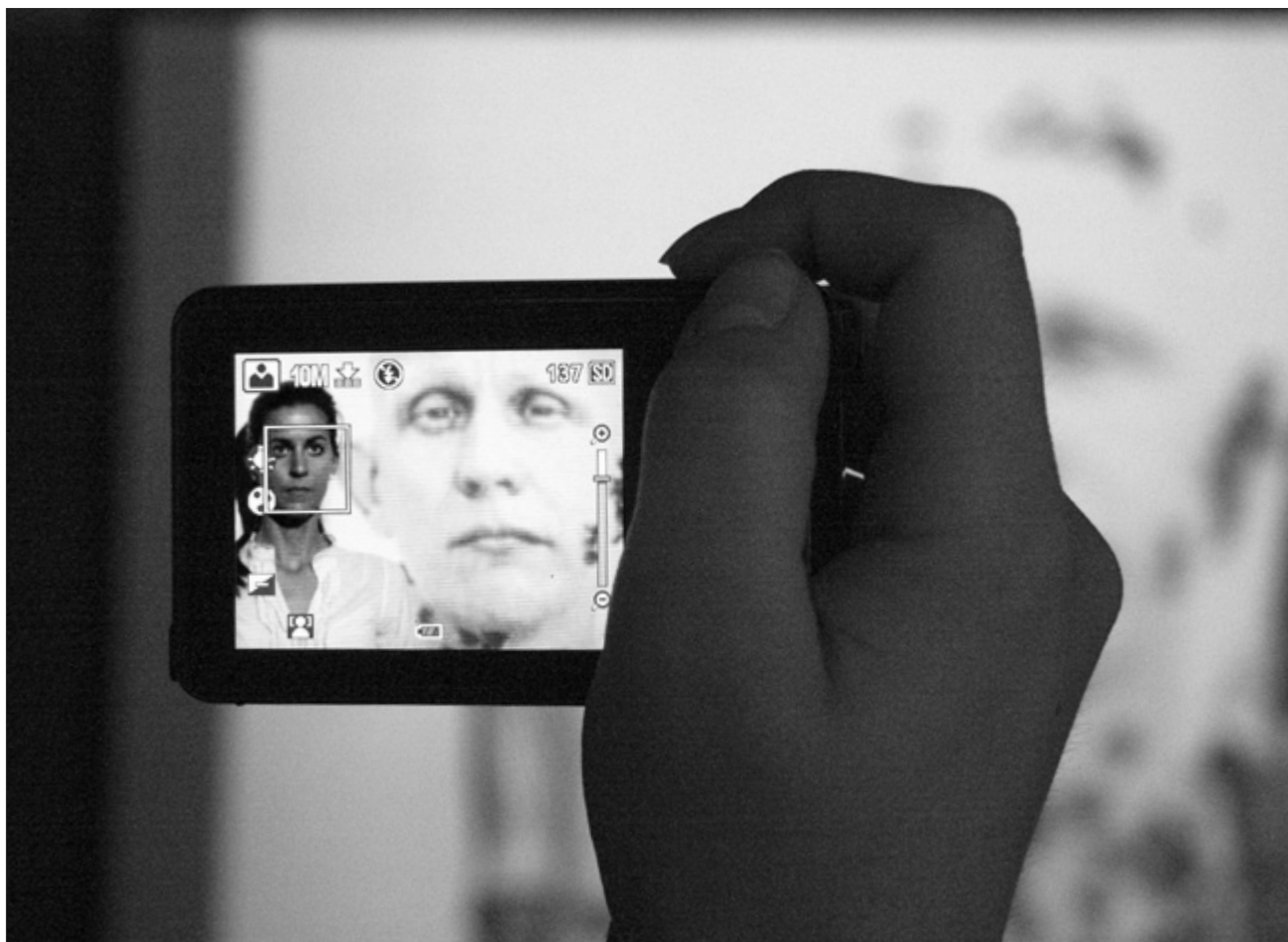
- Controlar la exposición fotográfica en situaciones de luces y sombras extremas para aprender a tomar fotografías subexpuestas o sobreexpuestas dependiendo de las necesidades.

4 | propuestas

En el proyecto *a/r*/fotográfico *proyecciones* proponemos dos experiencias de creación visual. En la primera de ellas, que tiene dos fases, invitamos al alumnado a interactuar con los retratos del proyecto *In the American West* de Richard Avedon (1979-1984). Como punto de partida utilizamos un proyector para crear un escenario visual en el que el alumnado puede interactuar con los retratos fotográficos de Avedon. En una actividad posterior planteamos la posibilidad de interactuar con los retratos de los y las estudiantes que siguen la propuesta visual de Avedon, de manera que seguimos dialogando con la estética *avedoniana* (en este capítulo solamente mostramos las interacciones con el retrato de una alumna, tanto las interacciones llevadas a cabo por una compañera como las interacciones de ella consigo misma. No obstante la actividad se presta a cualquier otra posibilidad). En la segunda experiencia de *proyecciones* facilitamos el encuentro del individuo con su pasado. Las imágenes proyectadas son fotografías de la infancia de los estudiantes que fueron elegidas para esta actividad ex profeso.

Las propuestas de experiencias pedagógicas a partir de John Clang (2011a, 2011b y 2014) se realizan de manera colectiva, atendiendo a las sugerencias de todos y todas las estudiantes presentes en la actividad. De





este modo la actividad fortalece la creación colectiva y la puesta en común de distintos puntos de vista que enriquecen las ideas visuales que surgen espontáneamente y finalmente se materializan mediante la fotografía.

Debemos considerar las siguientes sugerencias a la hora de conducir la estrategia pedagógica:

- El hecho de comenzar la actividad con imágenes de un autor reconocido guía estéticamente la creación fotográfica y prepara al alumnado para una intervención posterior con imágenes más personales donde se requiere una mayor implicación.

- El enfoque de las experiencias como juegos visuales predispone al alumnado a la curiosidad y la sorpresa, y permite abrir una puerta a actitudes y poses que se alejan de lo preestablecido.

- Es necesario tener en cuenta que las prendas de colores claros, grises claros o blancos producen un mejor resultado en la superposición de imágenes. Así mismo podemos recurrir a complementos como pañuelos, capuchas u hojas de papel con el objetivo de lograr una mayor nitidez de la imagen proyectada.



Fotoensayo explicativo. Molinet, X. (2012). *El apicultor de Avedon y yo, y yo*. Compuesto por dos fotografías digitales del autor con una cita visual indirecta de Avedon (en Gollonet y Ponsa, 2002:121).

Explanatory photoessay. Molinet, X. (2012). *Avedon's beeman and me, and me*. Organized with two digital photographs by author with one indirect visual quotation by Avedon (in Gollonet and Ponsa, 2002:121).

5 | conclusiones

Las experiencias que componen esta estrategia pedagógica suponen un modo de creación de imágenes visuales en las que se dialoga con otras imágenes fotográficas, y por lo tanto, un espacio donde se produce un diálogo entre identificaciones. La comprensión de los retratos fotográficos tiene lugar, no de un modo contemplativo, sino mediante la intervención directa con el cuerpo, la apropiación de la imagen y la creación de artefactos visuales con múltiples capas de realidad. A lo largo de las experiencias se produjeron tres encuentros: (a) el encuentro con un referente visual: las imágenes resultantes pueden leerse como una metáfora que invita a reflexionar acerca de cómo los referentes visuales (las imágenes de Richard Avedon en este caso) nos influyen y se inscriben sobre nuestros cuerpos, sobre nuestra identidad; (b) el encuentro con un 'yo mediado': en estas imágenes el alumnado experimenta el encuentro con imágenes de sí mismo mediadas por un estilo definido, y se apropia de ellas reconociéndose e interactuando con el personaje construido; y (c) el encuentro con el pasado:



en estas imágenes podemos observar diferentes intentos por habitar contextos pasados de la propia vida de los estudiantes, donde la memoria y el paso del tiempo quedan recogidos en una sola imagen fotográfica.

Los retratos fotográficos de Richard Avedon proyectados en la primera experiencia responden a personajes hiperbólicos que habitan el terreno de lo extravagante y parece que solo puedan existir como obra de arte. La intervención en dichas imágenes acerca al alumnado a las obras de arte y en particular a reconocer la idoneidad de los medios artísticos para proyectar un rol construido, una identidad entre otras posibles. En esta primera experiencia los estudiantes asimilaron poses y actitudes similares a las de las imágenes proyectadas, estableciendo juegos de miradas e incluso buscando deformaciones, distorsiones y fusiones con los personajes avedonianos. El estilo 'Avedon', con su eliminación del fondo, invita a juegos visuales más sutiles, donde dos rostros y dos cuerpos se entremezclan dando lugar a creaciones sorprendentes en las que los estudiantes proyectaron sus identidades nunca exteriorizadas antes.

En la segunda experiencia, en la que se produjo un encuentro con retratos de una estudiante, estuvo marcado curiosamente por un tipo de interacción más distante. Lo escultórico de la pose adoptada por la estudiante en la imagen proyectada hizo que los estudiantes optaran por una escala grande en la que la presencia de la proyección era casi divina. Las intervenciones evitaron la superposición y buscaban un acercamiento de subordinación a la imagen .



Fotoensayo explicativo. Molinet, X. (2012). *Yo y mi yo pasado*. Compuesto por una fotografía digital de autor desconocido y una fotografía digital del autor.

Explanatory photoessay. Molinet, X. (2012). *Me and my past myself*. Organized with one digital photograph by unknown author and one digital photograph by author.

Finalmente, en la tercera experiencia, tuvo lugar el encuentro con el pasado, que se llevó a cabo a partir de fotografías antiguas elegidas por el propio alumnado. Esta actividad invitó a otro tipo de juegos más inocentes donde la intervención en la pantalla suponía participar del escenario visual creado, que de algún modo resultaba familiar. El presente borra el pasado y este resurge entremezclado como en las líneas de un palimpsesto como ocurre en la fotografía independiente de la página 309. O bien observamos nuestro yo con cierta distancia, o buscamos el acercamiento como en las páginas 310-311. Sin embargo las imágenes más interesantes de esta experiencia son aquellas en las que la imagen proyectada se inscribe sobre el cuerpo, destacando aspectos del contexto vivido, de los objetos personales o los cambios en el rostro y en el cuerpo.

En resumen este proyecto *a/r*/tográfico propone una serie de juegos fotográficos y escenográficos en los que la construcción visual de distintas identidades se entremezcla con referentes y personajes. Desde el punto de vista metodológico la estrategia pedagógica nos ofrece una nueva mirada a través de las imágenes, en concreto, un nuevo modo de comparación visual mediante la fusión y la superposición, eliminando de este modo los límites, dando lugar a imágenes fotográficas donde conviven de manera confusa distintas realidades con distintas ficciones.

resultados | reinterpretaciones de Richard Avedon

Fotografía independiente. Molinet, X. (2012). *La mirada en los retratos de Avedon*. Fotografía digital con una cita visual indirecta de Avedon (en Gollonet y Ponsa, 2002:121).
Independent photograph. Molinet, X. (2012). *The looking in Avedon's portraits*. Digital photograph with one indirect visual quotation by Avedon (in Gollonet and Ponsa, 2002:29).







Serie estudio. Molinet, X. (2012). *Mi rostro avedoniano*. Compuesto por dos fotografías digitales del autor con una cita visual indirecta de Avedon (en Gollonet y Ponsa, 2002:121).

Study series. Molinet, X. (2012). *My avedonian face*. Organized with two digital photographs by author with one indirect visual quotation by Avedon (in Gollonet and Ponsa, 2002:121).

Fotoensayo explicativo. Molinet, X. (2012). *Mi pose avedoniana*. Compuesto por una fotografía del autor y una cita visual de Avedon (en Gollonet y Ponsa, 2002:8).

Explanatory photoessay. Molinet, X. (2012). *My avedonian pose*. Organized with one digital photograph by author and one visual quotation by Avedon (in Gollonet and Ponsa, 2002:8).





Fotoensayo explicativo. Molinet, X. (2012). *Mi cuerpo avedoniano*. Compuesto por una fotografía del autor y una cita visual de Avedon (en Gollonet y Ponsa, 2002:121).

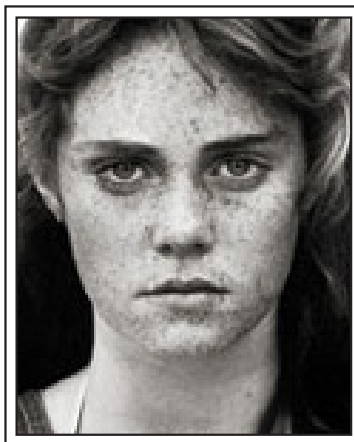
Explanatory photoessay. Molinet, X. (2012). *My avedonian body*. Organized with one digital photograph by author and one visual quotation by Avedon (in Gollonet and Ponsa, 2002:121).





Fotoensayo interpretativo. Molinet, X. (2012). *Uno y dos rostros*. Compuesto por una fotografía del autor, una cita visual de Avedon (en Gollonet y Ponsa, 2002:8) y una cita visual de Clang (2011).

Interpretative photoessay. Molinet, X. (2012). *One and two faces*. Organized with one digital photograph by author, one visual quotation by Avedon (in Gollonet y Ponsa, 2002:8) and one visual quotation by Clang (2011).





resultados | reinterpretaciones de un retrato

Serie estudio. Molinet, X. (2012). *Buscando la pose*. Compuesto por dos fotografías digitales del autor.

Study series. Molinet, X. (2012). *Searching for the pose*. Organized with two digital photographs by author.

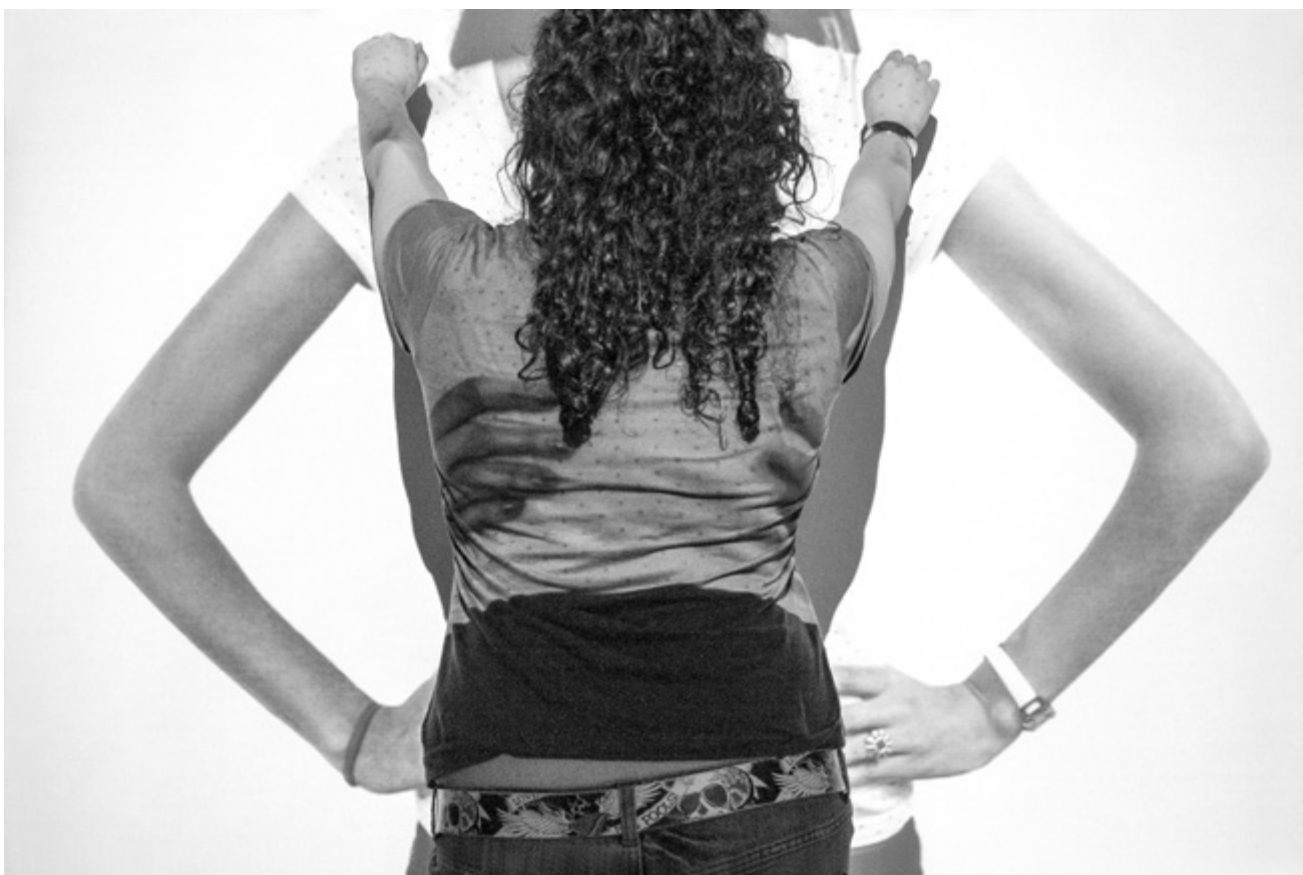






Fotoensayo descriptivo. Molinet, X. (2012). *La imagen contra mí.* Compuesto por dos fotografías digitales del autor.

Descriptive photoessay. Molinet, X. (2012). *The image against me.* Organized with two digital photographs by author.





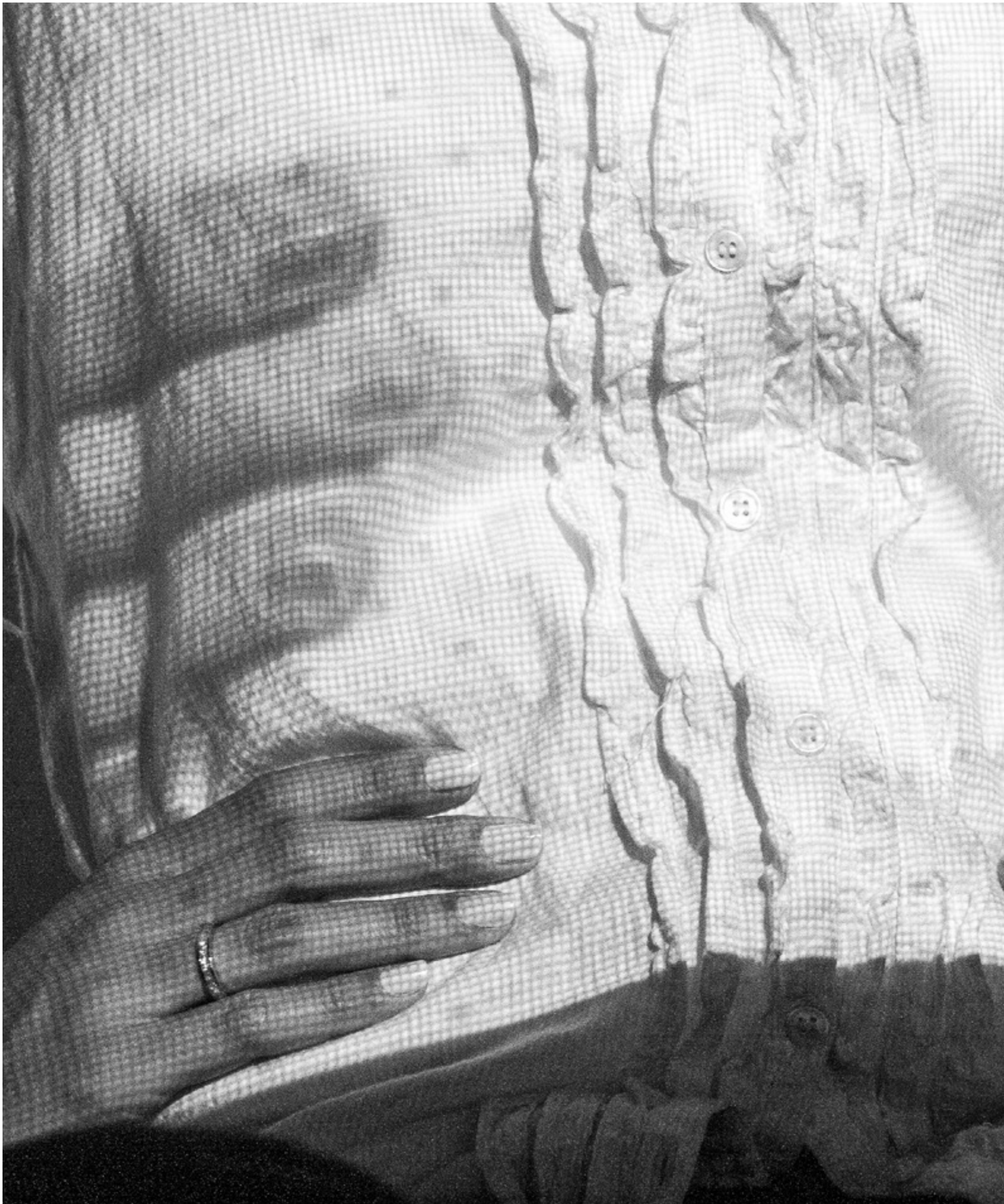
Fotoensayo descriptivo. Molinet, X. (2012). *Yo contra la imagen*. Compuesto por dos fotografías digitales del autor.
Descriptive photoessay. Molinet, X. (2012). *Me against the image*. Organized with two digital photographs by author.



Fotoensayo interpretativo . Molinet, X. (2012). *Buscándome a mí misma*. Compuesto por tres fotografías digitales del autor (una de ellas en las páginas siguientes).

Interpretative photoessay. Molinet, X. (2013). *Finding myself*. Organized with three digital photographs by author (one of them in the following pages).



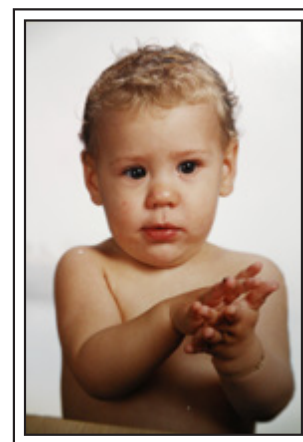




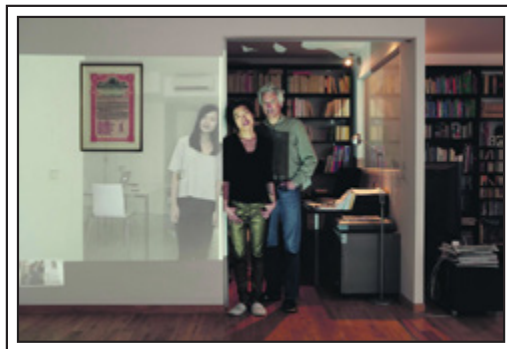
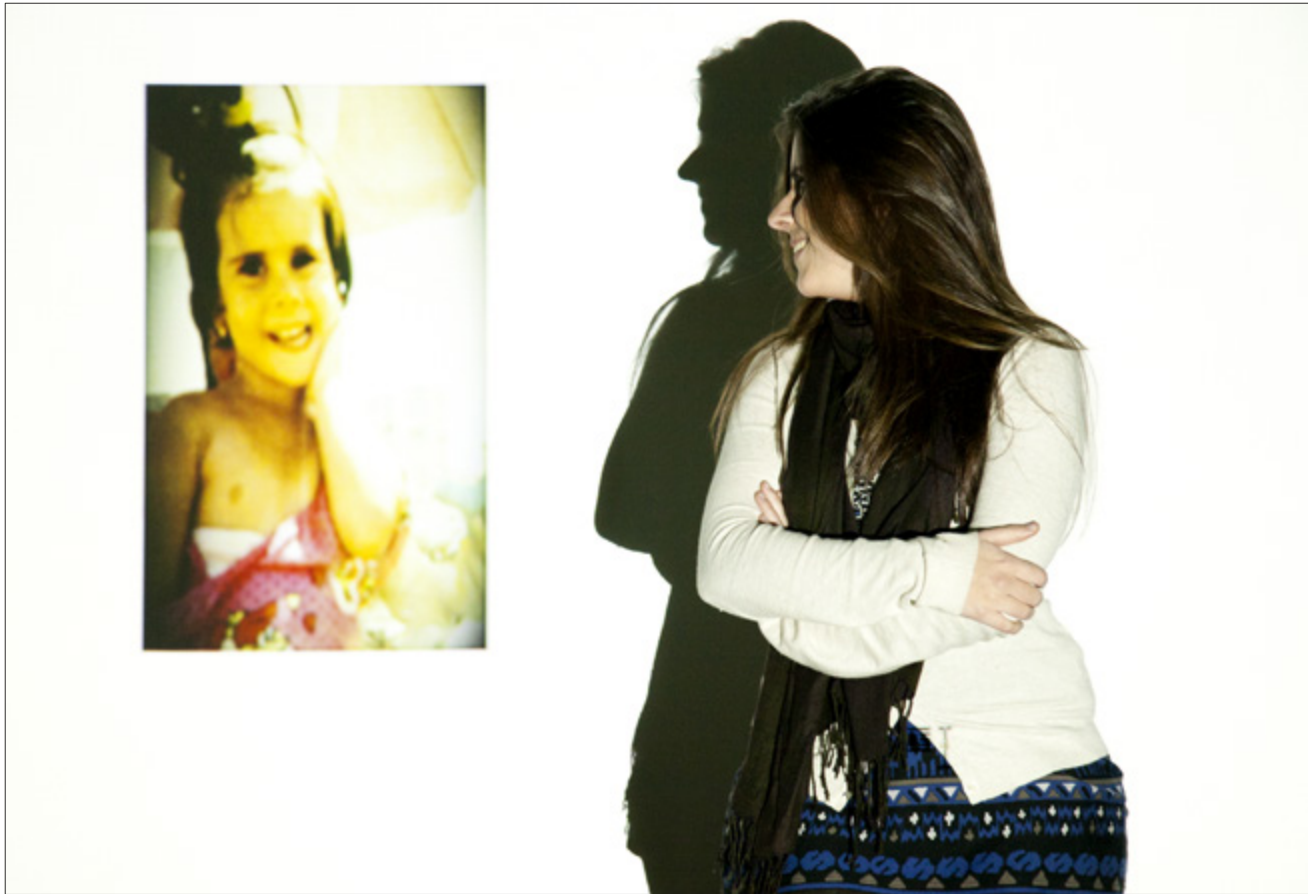
resultados | proyecciones de la memoria

Fotoensayo explicativo. Molinet, X. (2012). *Palimpsesto visual de la memoria*. Compuesto por una fotografía de autor desconocido y una fotografía digital del autor.

Explanatory photoessay. Molinet, X. (2012). *Visual palimpsest of the memory*. Organized with one photograph by unknown author and one digital photograph by author.









Fotoensayo explicativo. Molinet, X. (2012). *Encontrándome con mi pasado #1*. Compuesto por dos fotografías digitales del autor y una cita visual de Clang (2012).

Explanatory photoessay. Molinet, X. (2012). *Encountering with my past #1*. Organized with two digital photographs by author and one visual quotation by Clang (2012).

Serie fotográfica. Molinet, X. (2012). *Reescribiendo-me mi pasado #1*. ▶
Compuesto por dos fotografías digitales del autor.

Photographic series. Molinet, X. (2012). *Overwriting-me my past #1*.
Organized with two digital photographs by author.









Fotoensayo explicativo. Molinet, X. (2012). *Encontrándome con mi pasado #2*. Compuesto por dos fotografías digitales del autor y una cita visual de Clang (2014).

Photographic series. Molinet, X. (2012). *Encountering with my past #2*. Organized with two digital photographs by author and one visual quotation by Clong (2014).

Serie fotográfica. Molinet, X. (2012). *Reescribiendo-me mi pasado #2*. ▶
Compuesto por dos fotografías digitales del autor.

Photographic series. Molinet, X. (2012). *Overwriting-me my past #2*.
Organized with two digital photographs by author.







Photographic series. Molinet, X. (2012). *Inhabiting with my past body*. Organized with two digital photographs by author.



Serie fotográfica. Molinet, X. (2012). *Habitando mi cuerpo pasado*. Compuesto por dos fotografías digitales del autor.



Photographic series. Molinet, X. (2012). *Inhabiting with my past face*. Organized with two digital photographs by author.



Serie fotográfica. Molinet, X. (2012). *Habitando mi rostro pasado*. Compuesto por dos fotografías digitales del autor.

máscaras

la identidad simulacro a partir de Christiane Feser (2008) y Metra y Jeanson (2013)



Fotoensayo descriptivo. Molinet, X. (2014). *Mesas de trabajo*. Compuesto por dos fotografías digitales del autor.
Descriptive photoessay. Molinet, X. (2014). *Work table*. Organized with two digital photographs by author.

1 | introducción

Puede que todavía nos basemos en el "retrato" para identificar a una persona, pero ya no para explicarla o contextualizarla. Concentrarse en el "retrato" es aislar falsamente; supone que la superficie más extensa contiene a la persona o al objeto, cuando en realidad somos plenamente conscientes del hecho de que nada se contiene a sí mismo.

John Berger (2006: 31)

Mientras que el valor social de la fotografía (no así el de otras disciplinas artísticas) ha permanecido anclado en sus inicios decimonónicos donde su transparencia era su principal consideración, Baudrillard (1978) apunta cuatro fases en la evolución del valor de la imagen. La primera fase considera la imagen como un reflejo de una realidad profunda (a esto nos referimos por transparencia); la segunda enmascara y desnaturaliza esa realidad profunda; la tercera fase enmascara la ausencia de realidad profunda; por último, en la cuarta fase, la imagen no tiene ya nada que ver con ningún tipo de realidad, sino que es ya su propio y puro simulacro.

Este proceso por etapas, mediante el cual la imagen fotográfica se emancipa de la realidad, tiene suma importancia en la ruptura radical que se da en la representación humana a través del retrato fotográfico. La búsqueda de nuevos modos de representación a lo largo del siglo XX incluye el uso de la visión fragmentaria de la realidad como una manera de alejarse de la transparencia de la imagen fotográfica. Dicha visión fragmentaria forma parte de las etapas segunda y tercera que refiere Baudrillard. Mientras que el siglo XIX hace un uso de la fotografía al servicio de la ciencia positivista y la verdad, la fragmentación del cuerpo humano, especialmente entendida en términos estéticos, es un fenómeno del siglo XX (Ewing, 1994). El arte contemporáneo, con su gran variedad de técnicas de representación fragmentadas, reconstruidas y recontextualizadas ha encontrado vías interesantes para la exploración y la experimentación de la identidad.

Por otro lado, muchas cuestiones abiertas a partir de la digitalización de la fotografía giran en torno a su materialidad y los consecuentes cambios en la distribución y el consumo, el alcance y la permanencia en el imaginario colectivo de imágenes fotográficas (Sassoon, 2004; Fontcuberta, 2010; Rose y Tolia-Kelly, 2012). La cuestión de la materialidad es también determinante a la hora de culminar un cambio en su valor social: la fotografía es cada vez menos un registro de la realidad, ofreciéndonos nuevas y variadas realidades, y cada vez más se cuestiona su originalidad. Las prácticas artísticas siglo XX ya habían apuntado hacia este cambio: *ready-made*, collage, apropiacionismo, etc. Podemos asegurar que la digitalización de la fotografía ha sido el otro gran hito fundamental para que la sociedad actual asimile y comprenda la existencia de estas últimas tres fases de la imagen, se desprenda definitivamente de la idea de que la fotografía es un registro puro y cuestionemos valor mítico de transparencia de la fotografía (Solomon-Godeau, 1991:180). La fotografía digital ha puesto al alcance de toda la sociedad el uso del fragmento y la recontextualización.



Serie fotográfica. Molinet, X. (2014). *Identidades deformadas #1* Compuesto por una fotografía de la estudiante Alba García y una fotografía del autor.

Photographic series. Molinet, X. (2014). *Deformed identities #1*. Organized with one photograph by student Alba García and one photograph by author.

Esto último irremediablemente influye en el modo en que los retratos fotográficos nos representan y nos identifican, o nos ocultan y nos simulan. Las prácticas artísticas contemporáneas de retrato fotográfico son más un simulacro, en el sentido baudrillardiano, que una representación. Igualmente en nuestra sociedad triunfan otros simulacros como el disfraz, el maquillaje, la pantomima, el travestismo o incluso la cirugía. Los retratos fotográficos no se contienen a sí mismos, sino que crean, simulan y enmascaran identidades; identidades que tampoco se contienen en el propio cuerpo y se abren a las posibilidades transgresoras de la ficción. Los artistas del siglo XX hacen uso de la mascarada con la que desafían a la colectividad para desestabilizar las diferencias de raza, género o situación social, entre otras (Panera Cuevas, 2006).

En este cuarto proyecto a/r/tográfico que proponemos, y que hemos denominado *máscaras: simulacro de identidades* a partir de Christiane Feser (2004) y Metra y Jeanson (2009), invitamos al alumnado a experimentar en el terreno de la segunda, la tercera y especialmente en la cuarta fase de la imagen, la de los simulacros, que hemos apuntado anteriormente al citar a Baudrillard (1978). Mediante la máscara nos convertimos en “el otro”, nos liberamos del yo y proyectamos nuestros deseos. La máscara es una “transformación utilizada para llegar a la metamorfosis (...) a facilitar el traspaso de lo que se es a lo que se quiere ser” (Cirlot, 2004:308). Las experiencias propuestas se basan en dos proyectos donde el uso de la máscara es crucial: (a) el proyecto *Modelle* de Christiane Feser (2004); y (b) el proyecto *ID* de Bruno Metra y Laurence Jeanson (2009).

La primera experiencia creativa del proyecto, basada en *Modelle* de Christiane Feser (2004), atenta literalmente sobre la materialidad de la fotografía y sobre el canon de belleza mediante la deformación. Los rostros deformados permiten un juego en el que el alumnado deforma su propia apariencia de tal modo que se olvida de los modos habituales de representación fotográfica. Nos desplazamos al terreno donde se experimenta con la ocultación y la modificación de las apariencias, que no son sino identidades que se quieren ocultar o exhibir (Méndez Baiges, 2007). De modo metafórico cada estudiante experimenta la capacidad plástica de su identidad, actuando sobre la imagen de su propio rostro, mostrando aquellos rasgos que quiere potenciar y enmascarando aquellos que quiere ocultar.

La segunda experiencia de esta estrategia, basada en *ID* de Metra y Jeanson (2009), también gira en torno a la ocultación y modificación de las apariencias, pero incluye estrategias propias del *collage*: el uso del fragmento y la recontextualización. Los y las participantes en esta actividad llevan a cabo experiencias visuales donde sus rostros son a la vez soporte y recorte, representación y máscara, presencias y ausencias, sujetos y objetos. Estas dualidades se entremezclan en las imágenes si trampas ni artificios. La presencia de la cinta adhesiva certifica que es un simulacro sin dobleces, que enmascara la realidad y se presenta como un nuevo juego metafórico acerca de la multiplicidad, la plasticidad y el carácter fragmentario y compuesto de la identidad.

El carácter construido, múltiple y fragmentario de la identidad es un tema central e ineludible del campo. Una forma de entender las múltiples subjetividades, las múltiples identidades es entenderlas como fragmentos que aluden de modo metafórico a la relación entre objeto y experiencia (Springgay, 2004:63).



Serie fotográfica. Molinet, X. (2014). *Identidades deformadas #2* Compuesto por una fotografía de la estudiante Rocío Sedeño y una fotografía del autor.

Photographic series. Molinet, X. (2014). *Deformed identities #2*. Organized with one photograph by student Rocío Sedeño and one photograph by author.



2 | contexto

Las dos experiencias de aula que siguen la línea creativa de la cuarta estrategia pedagógica tuvieron lugar en la asignatura *Didáctica de las Artes Visuales*, optativa del cuarto curso del Grado en Educación Primaria que se impartió en el primer cuatrimestre del curso académico 2013-2014.

3 | objetivos

La imagen fotográfica tiene una presencia importantísima en las prácticas artísticas contemporáneas en diálogo con otras disciplinas a las que ha influido y de las que ha recibido influencias de manera trascendental. En una época digital en la que su materialidad es cuestionada, partimos de imágenes fotográficas para llevar a cabo estrategias propias de la escultura, el *collage*, la *performance*, etc., donde su materialidad cobra una especial relevancia. En el proyecto *máscaras* partimos de la imagen tipo documento de identidad del rostro de los estudiantes (una imagen asociada a la identidad oficial, documental y permanente) para crear objetos materiales y *collages* performáticos donde la identidad es deformada, fragmentada y recompuesta de nuevo fotográficamente a partir de retazos.

3.1 sobre la construcción fotográfica de la identidad

Los objetivos fundamentales de las experiencias planteadas en *máscaras* en relación con la construcción de la identidad de los estudiantes a través de la fotografía son:



Fotoensayo descriptivo. Molinet, X. (2014). *Deformaciones fotográficas de identidad*. Compuesto por cinco fotografías del autor (dos de ellas en las páginas siguientes). ►

Descriptive photoessay. Molinet, X. (2014). *Photographic deformations of identity*. Organized with five digital photographs by author (two of them in the following pages).

- Ser críticos con la lectura habitual de los retratos fotográficos centrados en el rostro que atiende a los criterios establecidos del canon de belleza y solemnidad¹.
- Apreciar el valor estético de la deformación volumétrica como una estrategia creativa que destaca algunos rasgos característicos del rostro y oculta otros, moviéndose en el terreno fronterizo entre el reconocimiento y la ocultación.
- Cuestionar la estabilidad de la identidad por medio de una experiencia metafórica en la que el rostro, raíz identitaria, adquiere cualidades plásticas que visualizan los cambios posibles.
- Crear identidades mixtas a partir de recortes de otros rostros que se superponen al propio rostro, sin ocultarlo totalmente, materializando en imágenes la relación trenzada entre identidad y otredad.
- Extrapolar la construcción fotográfica de identidades mixtas dando cabida a influencias visuales propias de la cultura visual de los estudiantes.

3.2 sobre el desarrollo metodológico

- Emplear la fotografía, no solo como resultado final, sino como un punto de partida material con el que construir nuevas obras derivadas que se convierten de nuevo en obras fotográficas.

¹ Cualidad de *solemne*. En su segunda acepción: Formal, grave, firme, válido, acompañado de circunstancias importantes o de todos los requisitos necesarios (Diccionario de la R.A.E.).







- Introducir conceptos de la creación artística que provienen de otras disciplinas como la escultura o el *collage*, como por ejemplo el volumen, que en fotografía tiene otro tratamiento.

- Experimentar la transformación del volumen a través de la cámara fotográfica, siendo consciente de los cambios drásticos al variar punto de vista, iluminación, encuadre o distancia focal y los efectos sobre los rostros-objeto y los rostros-sujeto.

4 | propuestas

En el proyecto *a/r/tográfico máscaras* proponemos dos experiencias distintas. En la primera (basada en la obra de Christiane Feser, 2008) invitamos al alumnado a crear esculturas en papel a partir de sus propios rostros impresos a escala real, al que practican deformaciones de modo libre, ampliando de este modo los esquemas perceptivos acerca de uno mismo. Dichas esculturas cambiantes son de nuevo convertidas en imagen fotográfica, tanto en la documentación del proceso y como en el registro de su forma final. En la segunda experiencia (basada en el proyecto de Metra y Jeanson, 2013) los rostros fotografiados de los estudiantes se convierten en fragmentos y se recomponen sobre otros rostros. Lo particular de esta experiencia es que dicha recomposición tiene lugar sobre rostros reales, que actúan de soporte para este “*collage performático*”.



Fotoensayo descriptivo. Molinet, X. (2014). *Recortes de identidad en el aula de Educación Artística.* Compuesto por una fotografía del autor y tres fotografías digitales de Rafaèle Genet..

Fotoensayo descriptivo. Molinet, X. (2014). *Trimings de identidad en el aula de Educación Artística.* Compuesto por una fotografía del autor y tres fotografías digitales de Rafaèle Genet..



En este ejercicio de creación colectiva las partes negocian la deconstrucción y reconstrucción de rostros y reflexionan sobre cómo cambia el modo de observar y fotografiar al superponer sobre la individualidad y unicidad de un rostro fragmentos de “otro”.

Las propuestas siguieron las recomendaciones que se exponen a continuación, con el fin de comprender en profundidad el contenido conceptual y estético de esta estrategia pedagógica:

- Analizar las cualidades estéticas de un rostro fotografiado de acuerdo a los requisitos de una foto carnet de identidad. Imprimir la fotografía a escala real y cuestionarse acerca de las posibilidades artísticas de esta fotografía impresa.

- Conducir el visionado del proyecto *Modelle* (Feser, 2008) analizando los conceptos que maneja y las cualidades estéticas de la obra. Igualmente analizar las fotografías del proyecto *ID* (Metra y Jeanson, 2009) y preguntarse acerca de cómo difiere la percepción de los retratos del proyecto *ID* en comparación con la percepción de las fotografías de identidad.

- En la experiencia primera, en la que los estudiantes deforman sus propios rostros, atender no solo a la búsqueda de un resultado, sino a la variedad de posibles rostros deformados que surgen a lo largo de la



Fotoensayo descriptivo. Molinet, X. (2014). *Máscaras de identidad mixtas*. Compuesto por dos fotografías digitales del autor.
Descriptive photoessay. Molinet, X. (2014). *Mixed identity masks*. Organized with two digital photographs by author.

actividad. De este modo el alumnado comprenderá que tanto un proceso creativo (de modo directo) como la construcción su propia identidad (de modo indirecto) son procesos continuos.

- En la segunda experiencia, desarrollar la actividad de manera colectiva, haciendo partícipes del proceso creativo a aquellos individuos cuyo rostro ha sido fragmentado y a aquellos cuyo rostro ejerce de soporte. Finalmente, invitar al alumnado a crear autorretratos en los que se entremezclen con imágenes de la cultura visual que nos rodea: publicidad, revistas de moda, etc.

5 | conclusiones

Esta esta última estrategia pedagógica se empuja definitivamente al alumnado fuera de los límites de la concepción más tradicional del retrato fotográfico y se le invita a experimentar en el terreno del simulacro y lo teatral. En esta estrategia hemos seleccionado dos experiencias que aunque a priori pueden parecer dispares guardan varios paralelismos. En primer lugar, en ambas experiencias el rostro queda oculto por procesos de deformación y fragmentación que subvierten los cánones de reconocimiento y belleza. En segundo lugar, las fotografías no son documentos al servicio del reconocimiento de una única identidad proyectada, sino puntos de partida para la manipulación y la transformación. Ante todo, dichas manipulaciones no son procesos digitales, sino intervenciones materiales que dan lugar a múltiples identidades en transformación. Y en tercer lugar, ambas prácticas fotográficas requieren de un control fotográfico estricto, propio de las imágenes tipo documento de identidad, la flexibilidad y la permeabilidad a la sorpresa de un proceso creativo que casi se podría calificar como *ready-made*, y la capacidad de exploración fotográfica para registrar los rasgos estéticos más significativos que finalmente dan sentido completo a las obras.

En los resultados de la primera experiencia podemos observar, en algunos casos, una resistencia a la experimentación de la deformación plástica. Como podemos observar en la serie fotográfica 'Dobletes: deformaciones leves' (en las páginas 346-347), las deformaciones siguen patrones estructurados no siendo más que tímidos pliegues lineales que se niegan romper la integridad del rostro. En cambio en 'Arrugas: deformaciones profundas' (en las páginas 352-353) las identidades de los rostros se prestan a cambios más orgánicos, fluidos y continuos y están repletas de elecciones que indican una autorrepresentación sin complejos y abierta a la adaptación a nuevos estados y procesos.

Fotoensayo descriptivo. Molinet, X. (2014). *Construcción fotográfica de una máscara de identidad*. Compuesto por dos fotografías digitales del autor.

Descriptive photoessay. Molinet, X. (2014). *Photographic construction of the identity mask*. Organized with two digital photographs by author.

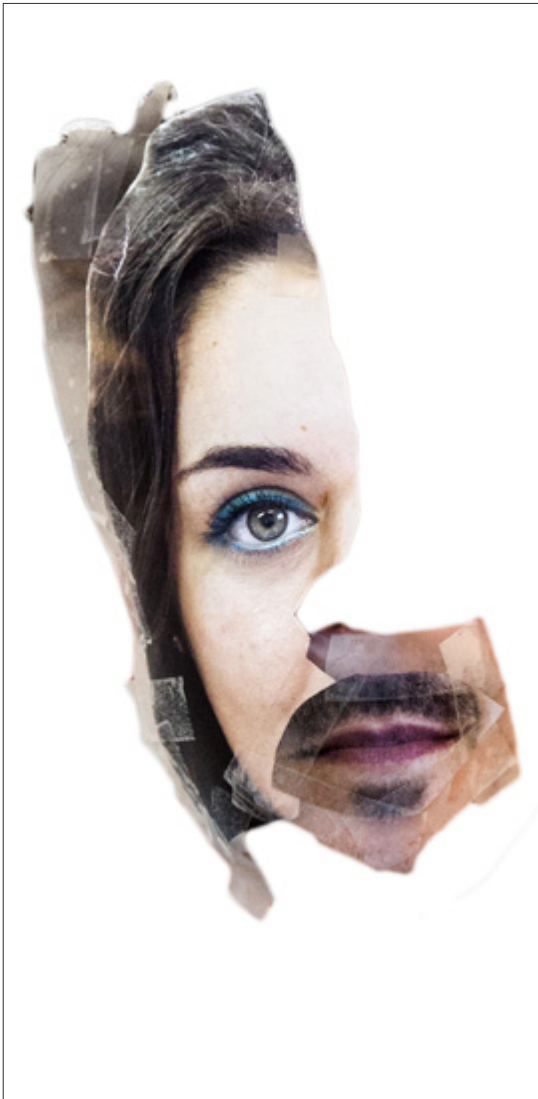






La segunda experiencia, basada en el proyecto *ID* (Metra y Jeanson, 2013) es un ejercicio de creación colectiva en el que se genera un contexto de experimentación común. En esta actividad se integran una variedad de prácticas artísticas en las que la participación con el propio cuerpo y la conducción de una sesión fotográfica están repletas de decisiones colectivas con una gran implicación conceptual y estética. Los resultados que presentamos en 'recortes I' muestran la creación de identidades mixtas –compuestas y mezcladas– por medio de las que desestabilizamos metafóricamente las diferencias entre los miembros del grupo. Es una experiencia de creación visual donde el alumnado experimenta entre la constitución y la disolución de la dicotomía identidad-otredad.

Finalmente la segunda experiencia se cerró con la propuesta de una actividad creativa individual que, siguiendo las mismas premisas conceptuales y estéticas que su actividad previa, llevaba al alumnado a la



Fotoensayo comparativo. Molinet, X. (2014). *Recortes y máscaras.* Compuesto por dos fotografías digitales y dos recortes digitales del autor.

Comparative photoessay. Molinet, X. (2014). *Trimblings and masks.* Organized with two digital photographs and two digital trimblings by author.

creación de personajes relacionados o influidos por la cultura visual. Resulta interesante observar cómo los *collages* creados sobre el propio cuerpo no se quedan en objetos inertes sino que hacen emerger en el individuo actitudes y poses e incluso la creación de contextos fotográficos coherentes con el personaje.

En definitiva este último proyecto *a/r*/tográfico es una puerta abierta a las infinitas posibilidades del retrato fotográfico para propiciar un escenario a la libre experimentación de identidades: las que surgen desde el deseo interior, las que nacen en conjunción con el otro, las que cambian constantemente, las que están influidas por el bombardeo publicitario, etc. Las experiencias que constituyen esta estrategia pedagógica suponen una práctica sencilla y con pocos recursos que abre enormemente el campo de "posibles yos".

resultadosl deformaciones

Fotoensayo explicativo. Molinet, X. (2013). *Deformaciones*. Compuesto por una fotografía del autor (a partir de una escultura de papel de M^a Jesús Pozo) y una cita visual de Christiane Feser (2008).

Explanatory photoessay. Molinet, X. (2013). *Deformations*. Organized with one digital photograph by author (after a sculpture by M^a Jesús Pozo) and a visual quotation by Christiane Feser (2008).





Fotoensayo explicativo. Molinet, X. (2014). *Esculturas de papel #1: dobleces*. Compuesto por dos fotografías digitales de la estudiante Ana María Fernández y una fotografía del autor.

Explanatory photoessay. Molinet, X. (2014). *Paper sculptures #1: folds*. Organized with two digital photographs by student Ana María Fernández and one digital photograph by author.



Fotoensayo explicativo. Molinet, X. (2014). *Esculturas de papel #2: arrugas*. Compuesto por dos fotografías digitales de la estudiante Eva Lucía Meade y una fotografía digital del autor.

Explanatory photoessay. Molinet, X. (2014). *Paper sculptures #2: wrinkles*. Organized with two digital photographs by student Eva Lucía Meade and one digital photograph by author.





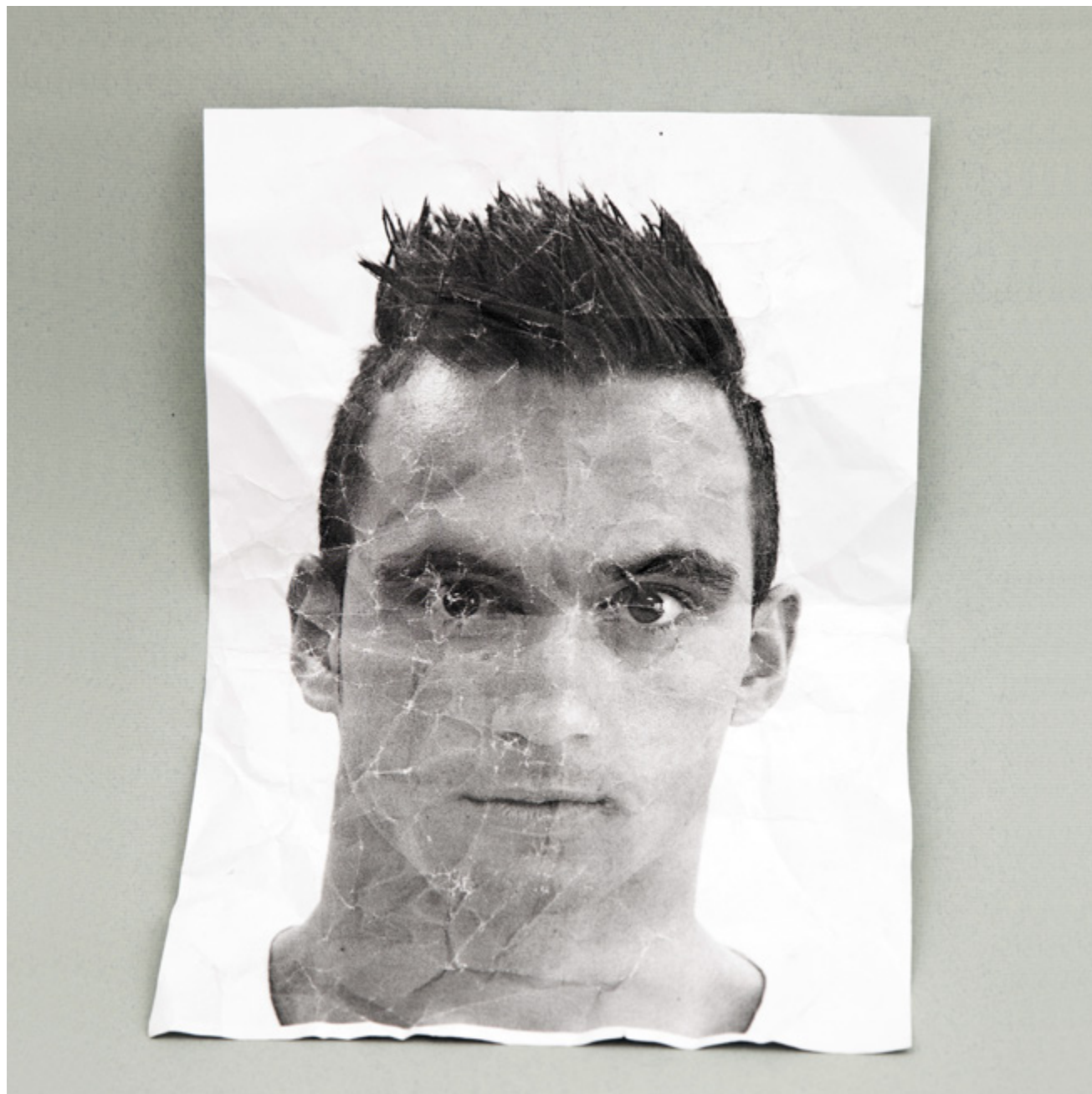
Fotoensayo explicativo. Molinet, X. (2014). *Esculturas de papel #3: el proceso*. Compuesto por una **serie secuencial** compuesta por cuatro fotografías digitales de la estudiante Beatriz Agulló y una fotografía digital del autor.

Explanatory photoessay. Molinet, X. (2014). *Paper sculptures #3: the process*. Organized with a **sequence series** with four digital photographs by student Beatriz Agulló and one digital photograph by author.





Serie fotográfica. Molinet, X. (2014). *Dobleses: deformaciones leves.* Compuesto por 8 fotografías digitales del autor.
Photographic series. Molinet, X. (2014). *Folds: slight deformations.* Organized with 8 digital photographs by author.





Serie fotográfica. Molinet, X. (2014). *Deformaciones leves #1*.
Compuesto por 2 fotografías digitales del autor.
Photographic series. Molinet, X. (2014). *Slight deformations #1*.
Organized with 2 digital photographs by author.





Serie fotográfica. Molinet, X. (2014). *Deformaciones leves #2*.
Compuesto por 2 fotografías digitales del autor.
Photographic series. Molinet, X. (2014). *Slight deformations #2*.
Organized with 2 digital photographs by author.





Serie fotográfica. Molinet, X. (2014). *Arrugas: deformaciones profundas.* Compuesto por 8 fotografías digitales del autor.
Photographic series. Molinet, X. (2014). *Wrinkles: deep deformations.* Organized with 8 digital photographs by author.





Serie fotográfica. Molinet, X. (2014). *Deformaciones profundas #1*.
Compuesto por 2 fotografías digitales del autor.

Photographic series. Molinet, X. (2014). *Deep deformations #1*.
Organized with 2 digital photographs by author.





Serie fotográfica. Molinet, X. (2014). *Deformaciones profundas #2*.
Compuesto por 2 fotografías digitales del autor.

Photographic series. Molinet, X. (2014). *Deep deformations #2*.
Organized with 2 digital photographs by author.



Fotografía independiente. Carlos Vacas (2013). *Mi yo deformado*. Fotografía digital.
Independent photograph. Carlos Vacas (2013). *My deformed self*. Digital photograph.



resultados | recortes 1

Fotoensayo explicativo. Molinet, X. (2013). *Recortes #1*. Compuesto por una fotografía digital del autor y una cita visual de Metra y Jeanson (2013).

Explanatory photoessay. Molinet, X. (2013). *Trimnings #1*. Organized with a digital photograph by author and a visual quotation by Metra and Jeanson (2013).





Serie fotográfica. Molinet, X. (2013). *Petachos de otredad*. Compuesto por dos fotografías digitales de la estudiante Antonia Luis y una fotografía digital del autor.

Photographic series. Molinet, X. (2013). *Mends of otherness*. Organized with two digital photographs by student Antonia Luis and one digital photograph by author.







Serie fotográfica. Molinet, X. (2014). *Máscaras de género #1*. Compuesta por dos fotografías del autor.
Serie fotográfica. Molinet, X. (2014). *Gender masks #1*. Organized with two digital photographs by author.





Serie fotográfica. Molinet, X. (2014). *Máscaras de género #2*. Compuesta por dos fotografías del autor.
Serie fotográfica. Molinet, X. (2014). *Gender masks #2*. Organized with two digital photographs by author.

resultados | recortes 2



Serie Estudio. Marjory Illana (2013). *Collage de mí misma*. Compuesta por tres fotografías digitales.
Study series. Marjory Illana (2013). *Collage of myself*. Organized with three digital photographs.





Serie fotográfica. Molinet, X. (2014). *Detalles de moda*. Compuesta por una fotografía digital del estudiante David Aguado y una fotografía de la estudiante Helena Dionisio.

Photographic series. Molinet, X. (2014). *Fashion details*. Organized with one digital photograph by student David Aguado and one digital photograph by student Helena Dionisio.





Serie fotográfica. Molinet, X. (2014). *Actitudes de moda*. Compuesta por una fotografía digital de la estudiante Alba García y una fotografía de la estudiante Sara García.

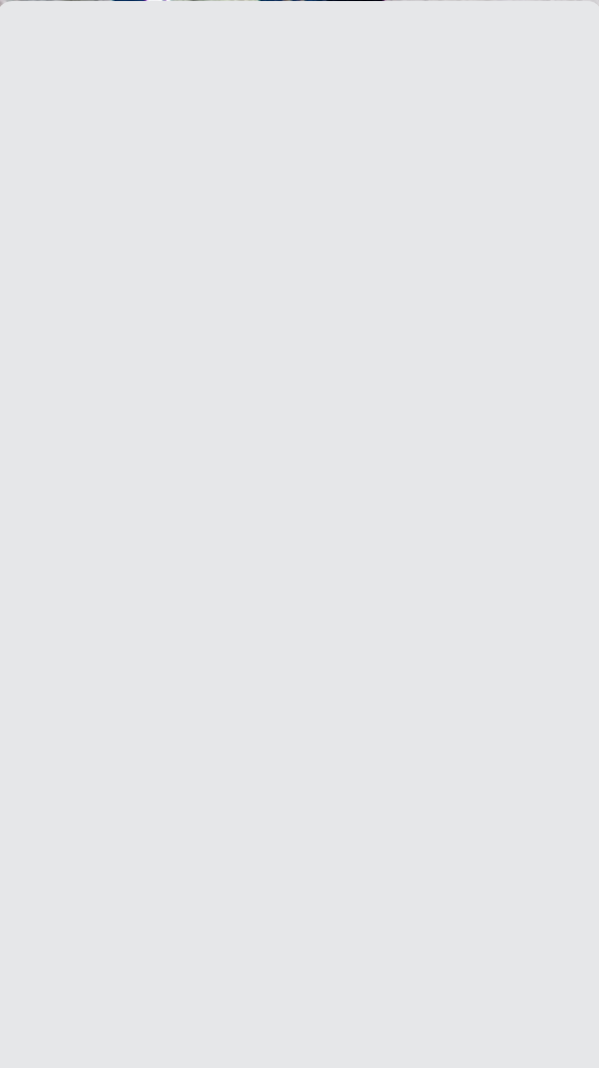
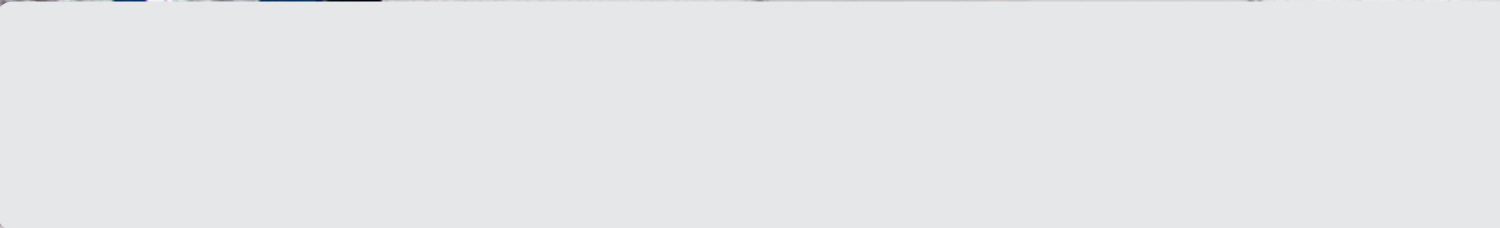
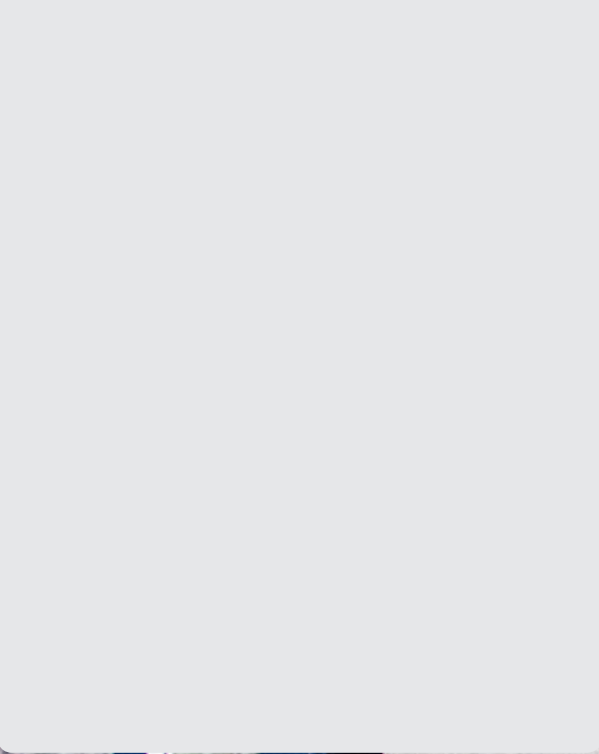
Photographic series. Molinet, X. (2014). *Fashion attitudes*. Organized with one digital photograph by student Alba García and one digital photograph by student Sara García.



Serie estudio. Fátima López. (2014). *Alaska y yo*. Compuesta por dos fotografías digitales.

Study series. Fátima López. (2014). *Alaska and me*. Organized with two digital photographs.







TERCERA PARTE

IDENTIDADES VISUALES COLECTIVAS
DE LOS ESTUDIANTES UNIVERSITARIOS

THIRD PART
COLLECTIVE VISUAL IDENTITIES
OF THE UNIVERSITY STUDENTS

4a | Propuesta teórica II

theoretical proposal II

◀ (En las páginas anteriores). **Fotografía independiente**. Molinet, X. (2013).
Sin título. Fotografía digital.
(In the previous pages). **Independent photograph**. Molinet, X. (2013).
Untitled. Digital photograph.

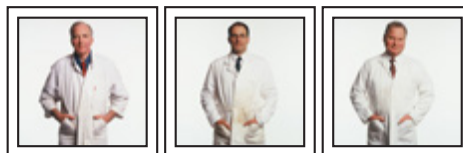
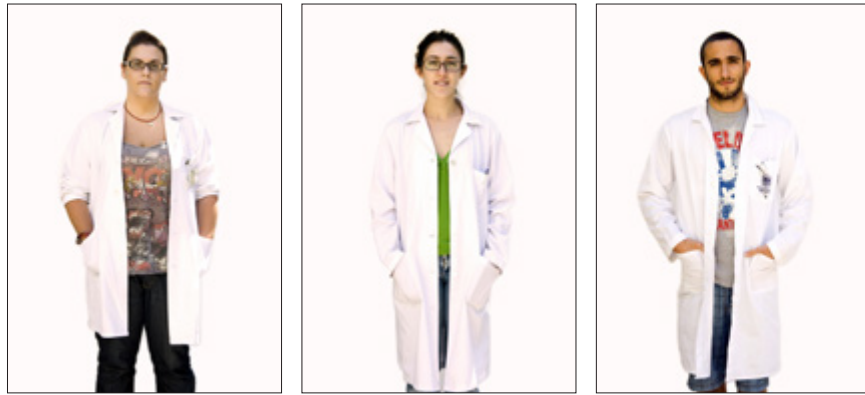


Foto-resumen. Molinet, X. (2014). *Teorías visuales en la investigación educativa basada en la fotografía*. Compuesto por una serie fotográfica y una fotografía digital del autor, una cita visual de Rivera (2007) y una cita visual fragmento de Versluis y Uyttenbroek (2011).
Photo-abstract. Molinet, X. (2014). *Visual theories in photography based educational research*. Organized with a photographic series and one digital photograph by author, one visual quotation by Rivera (2007) and one fragment visual quotation by Versluis and Uyttenbroek (2011).

“Photographs arranged in relation to one another are restored to a living context, not to the original temporal context from which they were taken... but to a context of experience through which ‘appearances’ become the language of a lived life and give birth to ideas.”

John Berger, Another Way of Telling

Las fotografías al ser organizadas unas respecto a otras son restauradas a un contexto vivo, no al contexto temporal original del que fueron extraídas... sino a un contexto de la experiencia a través del cual las ‘apariencias’ se convierten en el lenguaje de una vida vivida y dan a luz nuevas ideas (traducción del autor).

Este apartado teórico, trata de definir los conceptos de *identidad* y *procesos de identificación colectiva* en el contexto educativo, tanto desde las teorías verbales acerca de la cuestión identitaria como desde la amplia oferta de aproximaciones visuales. La etapa universitaria es crucial en la configuración de las identidades de los estudiantes, especialmente aquellas que tienen que ver con el desarrollo profesional que comienza desde el primer curso de carrera universitaria. El cambio de contexto educativo al que se enfrentan los estudiantes universitarios desde primer año supone una nueva deriva identitaria que los estudiantes incorporan en su subjetividad. Asumen nuevas normas y valores, rutinas en contextos distintos a los familiares, al tiempo que nuevas responsabilidades, expectativas, códigos y modos de relación social son transformados por los roles que la sociedad les impone. Este proceso de asimilación identitaria se manifiesta de algún modo en la dimensión visual de la identidad de los estudiantes: cambios en la imagen personal, la estética, la indumentaria, el peinado y otras intervenciones en el cuerpo como tatuajes, adornos, etc. Pero también cambian sus modelos de visualización, es decir, las formas en que prefieren sus imágenes.

La investigación basada en la fotografía hace posible acercarse a una mayor comprensión de todos estos aspectos visuales de la identidad. En este trabajo, en primer lugar vamos a definir la idea de contexto educativo a partir de algunas referencias fotográficas que han trabajado el tema en profundidad. En segundo lugar, intentamos clarificar las dos aproximaciones principales a la noción de identidad: la identidad como meta personal y la identidad como proceso continuo de reconstrucción. A continuación, recorreremos las teorías acerca de la construcción de la identidad en el contexto educativo y algunas premisas que nos ayudarán a trasladar estas cuestiones al terreno de lo visual. Por último presentaremos una colección de proyectos fotográficos contemporáneos (de las dos últimas décadas) que trabajan visualmente la cuestión identitaria y a partir de los que podremos deducir conceptos, estrategias identitarias y artísticas, así como las principales técnicas fotográficas y narrativas que emplean.

Este trabajo de definición verbal y visual de la construcción de identidades nos sirve para delimitar la estructura conceptual que utilizaremos en la parte empírica, principalmente enfocada a dos objetivos: (a) proponer una serie de estrategias pedagógicas basadas en imágenes en la formación en Educación Artística de los futuros maestros en la Facultad de Ciencias de la Educación que les familiarice con las ideas relativas a la construcción de sus identidades; y (b) implementar estas ideas visuales a partir de las fotografías de artistas contemporáneos para conducir una indagación visual acerca de las identidades estudiantiles que se construyen en las facultades universitarias de Granada.

Los paisajes pueden ser engañosos. A veces da la impresión de que no fueran el escenario en el que transcurre la vida de sus pobladores, sino un telón detrás del cual tienen lugar sus afanes, sus logros y los accidentes que sufren. Para quienes están detrás del telón, junto a los pobladores, los referentes del paisaje ya no son solo geográficos, sino también biográficos y personales.

John Berger (2008:13-15)

El significado del término contexto es amplio y complejo, aunque su uso común es frecuente; la teoría del contexto es igualmente compleja, “y necesita ser elaborada en varias disciplinas de las ciencias humanas y sociales” (Van Dijk, 2001:70). Como punto de partida, las cuatro acepciones que considera la Real Academia Española de la Lengua dan una primera idea de algunas disciplinas que manejan el concepto contexto. En primer lugar la lingüística y las ciencias de la comunicación. En segundo lugar las ciencias sociales y los estudios culturales. Y en tercer lugar la literatura, la narrativa y las teorías del discurso. Tratar de delimitar los espacios en los que se mueve cada disciplina resulta una tarea difusa. Desde el punto de vista de las Ciencias de la Educación consideramos más interesante eliminar esas fronteras ficticias y elaborar un concepto que incluya múltiples perspectivas. Esto es debido a que un contexto educativo puede considerarse como un espacio social donde tienen cabida las tres perspectivas que acabamos de mencionar.

En el caso de nuestra investigación educativa basada en la fotografía el reto es presentar un marco teórico que aúne las ideas verbales planteadas desde las ciencias sociales y las ideas visuales que nos ofrece la propia práctica fotográfica. Nuestro objetivo es emplear la fotografía y delimitar el modo en que la usamos para describir, analizar, comparar e interpretar la idea visual de contexto educativo. Posteriormente, trataremos de poner esa idea visual en relación con las ideas visuales que surgen en la construcción de identidades de los estudiantes.

El contexto educativo no es más que una delimitación particular dentro de la pluralidad de contextos de la realidad social. Miguel Ángel Santos (1998) emplea el paralelismo del centro escolar como ecosistema y recalca la importancia del contexto y del valor de las relaciones e intercambios de carácter psicosocial. En cualquier contexto que estudiemos, lo determinante es que “no es solamente social (como la situación social de la comunicación), sino también personal y cognitivo, porque cada persona tiene su propia interpretación de la situación social en que participa” (Van Dijk, 2001:79). El modo en que entendemos el concepto de contexto educativo tiene tantas complejidades y acepta tantas subjetividades como ocurre con la enmarañada



Fotoensayo explicativo. Molinet, X. (2013). *El contexto educativo como paisaje*. Compuesto por una fotografía digital del autor y una cita visual de Spim (2013:21).

Explanatory photoessay. Molinet, X. (2013). *The educational context as a landscape*. Organized with one digital photography by author and a visual quotation by Spim (2013:21).



idea de realidad. Aceptamos de partida que esta resulta inaccesible y que solamente se nos aparece, en el sentido de apariencia de John Berger (Berger, 2001; Berger y Mohr, 2007). La apariencia de realidad es solo una perspectiva de la misma que oculta otras apariencias posibles. (Varto, 2009 y 2012).

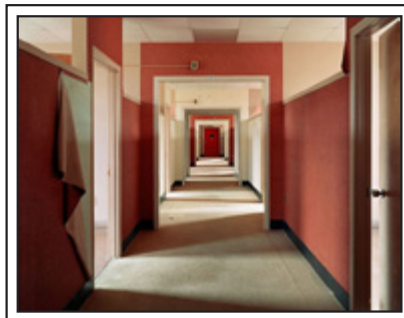
2.1 el contexto educativo como paisaje (*landscape*)

El contexto es un lugar donde los procesos ocurren, un marco de relaciones dinámicas, no una colección de características estáticas.

Anne W. Spirn (1998:133)

Nuestra aproximación a través del lenguaje fotográfico es perfectamente consciente de que la realidad, en tanto que es percibida a través de la experiencia, es infotografiable (Soulages, 2001) y solo es posible fotografiar una de las múltiples apariencias de la realidad. Esta postura es también evidente en una de nuestras referencias: el trabajo que ha desarrollado la paisajista, urbanista y fotógrafa del Massachusetts Institute of Technology (M.I.T.) Anne Whiston Spirn. En su libro *The Language of Landscape* (Spirn, 1998) entiende el paisaje como una forma de arte, como una forma de política y da un paso más al afirmar que el paisaje no es solo 'como un lenguaje', sino que es un lenguaje primario. Puede que como lenguaje no tenga la estructura lingüística de poder de las leyes (gramaticales), pero responde a la estructura espacial de poder de nuestro entorno construido (Spirn, 1998). Al igual que ocurre con otros lenguajes, cada persona puede leer distintos tipos y alcanzar distintos niveles de significación en un paisaje.

El contexto educativo en el que se produce la vida universitaria es un *paisaje (landscape)* en el sentido que propone Anne W. Spirn (1998:15) cuando dice que "es el escenario de la vida, una construcción cultivada, portadora de significado". Es necesario aclarar, en primer lugar el término sajón *landscape*. El término equivalente español de origen románico, paisaje, se refiere únicamente a un vasto espacio natural que es observado. Resulta mucho más enriquecedor el análisis del término sajón *landscape*, del que se deduce que la relación entre las personas y el espacio va mucho más allá de la mera observación. Por un lado tenemos la raíz *land* que alude tanto al lugar como a las personas que lo habitan, es decir, implica la presencia del ser humano. Y por otro la raíz *-skape* y *-schaffen* (*shape* en inglés) que significa dar forma, moldear, determinar. Esto último conlleva una relación activa entre el ser humano y los espacios que habita y amplía la estética del paisaje más allá de su origen puramente natural, incluyendo significaciones que tiene origen en los diálogos legales



Fotoensayo explicativo. Molinet, X. (2013). *El paisaje escolar a partir de la realidad de las imágenes #1*. Compuesto por una fotografía digital del autor y una cita visual de Payne (2009:65).

Explanatory photoessay. Molinet, X. (2013). *The school landscape from the reality of images #1*. Organized with one digital photography by author and a visual quotation by Payne (2009:65).

y políticos establecidos entre los lugares y sus gentes (Olwig, 1996). Esta consideración contexto-paisaje-lenguaje tiene una fuerte componente sociológica que igualmente puede verse en el trabajo fotográfico del sociólogo y fotógrafo Camilo José Vergara (2013a y 2013b), en el modo en que entiende el contexto social del barrio neoyorkino de Harlem como paisajes que evocan preguntas, ofrecen observaciones y permiten comparaciones que de otro modo no nos formularíamos.

2.2 el 'paisaje' educativo a través de la fotografía

Los contextos educativos, son por un lado espacios institucionales, con sus tradiciones, historia y simbolismo, y por otro paisajes de vivencia y convivencia (Melucci, 2001). La construcción identitaria en contextos educativos se produce a través de intercambios de comunicación social que tiene lugar a través de distintos lenguajes. En la sociedad actual la influencia de los medios de comunicación y la hipervisualización "no solo proporcionan a los jóvenes el material con el que construir la imagen de su presente y de su futuro, sino también los lenguajes con los que diseñar su experiencia en todas sus dimensiones" (Melucci, 2001:137). En esta investigación educativa basada en la fotografía pretendemos articular los modos de comunicación y los significados propios del contexto educativo como el lenguaje del "paisaje educativo" en el sentido que le confiere Spirn (1998). Y reivindicar el papel de los lenguajes estéticos en la construcción de la identidad de los estudiantes en los contextos educativos.

El estudio de caso de Rosario Gutiérrez Pérez (1998) se centra en los elementos que configuran la estética del contexto educativo. Sin embargo en él no encontramos ni una sola imagen que nos ofrezca una ilustración, una descripción o una interpretación visual. Aunque la autora reconoce que "las imágenes responden a una parte de la realidad que debemos ampliar lo más posible si nuestra intención es reflejar la variedad de opiniones y de contextos (Gutiérrez Pérez, 1998:102).

La fotografía es, tal y como defendemos a lo largo de este trabajo de investigación, un lenguaje pertinente para describir, analizar e interpretar cuestiones educativas. Y lo es especialmente, cuando el lenguaje fotográfico se estructura mediante las cualidades estéticas del medio. Es entonces cuando mediante la fotografía conseguimos decir aquello que otros lenguajes no pueden. Esto último adquiere una dimensión excepcional en el libro más reciente de Anne Whiston Spirn (2013), *The Eye is a Door*, que viene a recopilar años de trabajo como



Fotoensayo explicativo. Molinet, X. (2013). *El paisaje escolar a partir de la realidad de las imágenes #2*. Compuesto por una fotografía digital del autor y una cita visual de Payne (2009:189).

Explanatory photoessay. Molinet, X. (2013). *The school landscape from the reality of images #2*. Organized with one digital photography by author and a visual quotation by Payne (2009:189).



experta en paisajismo y como fotógrafa excepcional. La premisa de que el paisaje es un lenguaje (Spirn, 1998) se culmina en un libro donde destacan dos discursos fotográficos compuestos por series de pares fotográficos que se articulan a través de su concepto de “detalle significante (*significant detail*)” (Spirn, 2013:89). El detalle significante es ese detalle que nos apunta hacia el significado y que puede complementarse con otros detalles significantes (bien que pertenecen a la misma imagen, bien que pertenecen a otras imágenes que componen el discurso visual) para construir algo más significativo. Este razonamiento a través de la fotografía no habría sido posible mediante el lenguaje verbal, ya que tal vez por tratarse de un lenguaje sin código (Barthes, 1989), la capacidad para desplazar, recontextualizar y yuxtaponer lugares y tiempos que tiene la fotografía la hacen un lenguaje sumamente plástico de posibilidades narrativas abiertas.

2.3 el ‘paisaje’ educativo en la “realidad de las imágenes”

La imagen no es el reflejo de la realidad sino la realidad de ese reflejo

Jean-Luc Godard

En nuestro estudio del contexto educativo a través de la fotografía hemos considerado el contexto como paisaje, y este como lenguaje. De este modo el espacio educativo es más que un simple escenario donde ocurre la vida educativa. El contexto educativo es algo construido a partir de su historia y su cultura, de las experiencias y usos que tiene lugar en él y de las interpretaciones que se de él formulan. La fotografía es un modo idóneo de describir e interpretar el contexto educativo como paisaje, y no precisamente por su capacidad indicial para representar la realidad, sino por muchas otras razones:

- (a) por la confusión entre realidad y representación, entre referente e imagen creada (Barthes, 1986);
- (b) por su capacidad para fragmentar y seleccionar detalles y convertirlos en paisajes, que se encuentran dentro de otros paisajes y estos a su vez dentro de otros paisajes (Spirn, 1998);
- (c) porque “ha tenido un impacto muy profundo en nuestra percepción del espacio y del tiempo, en nuestra apreciación de esa parte del mundo oculto a la simple vista humana” (Doval, 2008:21);
- (d) y porque algo de la fotografía se incrusta en el referente (Fontcuberta, 2010), lo que mantiene esa idea de paisaje dinámico que se moldea a partir de un tejido de significados individuales y colectivos, pasados y presentes, físicos y simbólicos.



Fotoensayo explicativo. Molinet, X. (2014). *Lugares de la educación #1*. Compuesto por una fotografía digital del autor y una cita visual de Frank (2014).

Explanatory photoessay. Molinet, X. (2014). *Places of education #1*. Organized with one digital photography by author and a visual quotation by Frank (2014).

Soy un constructor de ciudades virtuales. Pienso en mis imágenes como ladrillos que, situados unos junto a otros, desvelan formas y significados.

(Camilo José Vergara, 2013b)

La comprensión visual del contexto educativo no guarda ninguna deuda con la realidad, sino que debemos aprehender del mundo de las apariencias de la realidad, de esa realidad de las imágenes (Fontcuberta, 2010); y debemos hacerlo a través de las prácticas de las artes visuales y especialmente de la cámara fotográfica, que ha tratado de “hacer comparecer al conocimiento lo impercibido, o aquello que siendo percibido no es hecho consciente, no constituye conocimiento como tal, saber *reflexionable*” (Brea, 2007:147). Si algo ha demostrado la gran cantidad de imágenes artísticas producidas a lo largo del siglo XX, con sus variadas y confrontadas estéticas, es que el ser humano es capaz de ver en las imágenes mucho más de lo que es consciente, o mejor dicho, es capaz de conocer a partir de lo que ve más de lo que sabe conscientemente.

Nuestra propuesta mediante la fotografía trata de ampliar el campo escópico relativo a los espacios educativos de las facultades universitarias y ampliar el imaginario colectivo acerca de los contextos donde se desarrolla la vida universitaria. “El modo en que vemos no es neutro ni, por así decirlo, una actividad dada y cumplida en el propio acto biológico, sensorial o puramente fenomenológico. Sino un acto complejo y cultural y políticamente construido, y que lo que conocemos y vemos en él depende, justamente, de nuestra pertenencia y participación de uno u otro régimen escópico” (Brea, 2007:148). Pretendemos construir, a partir de los modos propios de las artes, y de la fotografía de algunos artistas concretamente, modos de ver novedosos de los espacios educativos, que se abran a nuevas interpretaciones a partir de lo que nos enseñan otros referentes de la fotografía. Por ejemplo, las fotografías del proyecto *Asylum* (Christopher Payne, 2009) nos enseñan modos de enfrentarnos fotográficamente a espacios vacíos, para evidenciar las presencias y cotidianidades humanas en los edificios. Pero también nos invita a reflexionar sobre aquello que pueden tener en común los hospitales y centros psiquiátricos abandonados y los espacios de algunas facultades. Por medio de la fotografía y de las obras fotográficas aprendemos a ver, a interpretar visualmente esos paisajes educativos dentro de otros paisajes educativos, y sus detalles significantes. Aprendemos a mirar un pasillo de una facultad del mismo modo que el pasillo de un psiquiátrico, entendemos cómo otros artistas han examinado los *Lugares de la Educación* (Rivera, 2007) o creamos metáforas mediante las que un aula se convierte en un paisaje de las riberas del Rin, a partir del gran fotógrafo Andreas Gursky (1999).



Fotoensayo explicativo. Molinet, X. (2014). *Lugares de la educación #2*. Compuesto por una fotografía digital del autor y una cita visual de Rivera (2007).

Explanatory photoessay. Molinet, X. (2014). *Places of education #2*. Organized with one digital photography by author and a visual quotation by Rivera (2007).



Fotoensayo interpretativo. Molinet, X. (2014). *El contexto educativo a partir de la analogía*. Compuesto por una fotografía digital del autor y una cita visual de Frank (2014).

Interpretative photoessay. Molinet, X. (2014). *The educational context on the basis of analogy*. Organized with one digital photography by author and a visual quotation by Frank (2014).



Fotoensayo interpretativo. Molinet, X. (2014). *El contexto educativo a partir de la metáfora.* Compuesto por una fotografía digital del autor y una cita visual de Gursky (1999).

Interpretative photoessay. Molinet, X. (2014). *The educational context on the basis of metaphor.* Organized with one digital photography by author and a visual quotation by Gursky (1999).

3.1 la aproximación esencialista

... el retratado se constituía en el orden social como alguien distinto a los otros, idéntico a sí mismo, persona; individuo sujeto a su necesidad de ser en comunidad.

Rosa Martínez-Artero (2004:12)

Como ya hemos comentado el término identidad lo emplea por primera vez en el ámbito académico el psicólogo Erik Erikson (1950 y 1956). Bajo este concepto unifica los aspectos biológicos y los aspectos sociales del yo (*ego*) que se completa en la última etapa del desarrollo de la adolescencia o, mejor dicho, en el paso de la adolescencia a la edad adulta. Es en ese momento donde el individuo, según Erikson (1956, 1980), completa un sentido subjetivo de “identidad final”, una identidad esencial que le acompañará para el resto de su vida. Desde esta aproximación esencialista la identidad del yo es un proyecto personal, secuencial e ineludible que forma parte del desarrollo. Una vez alcanzada esa meta asintótica el individuo cristaliza aquellos aspectos del yo que le darán continuidad y persistencia en el tiempo a su noción subjetiva de sí mismo.

Esta postura esencialista es propia de la modernidad en la que las adscripciones del individuo a las categorías sociales se mostraban permanentes en el tiempo y los roles sociales tenían carácter inmutable de acuerdo a características sociales tales como el sexo, la edad, la nacionalidad, la clase social, la profesión, etc. (Goffman, 2012). La continuidad laboral a lo largo de la vida propiciaba una identificación profesional estable. Por su parte, la fuerte delimitación de los roles masculinos y femeninos en la sociedad no ofrecía posibilidad de nuevas experiencias de identidad sexual y la distancia entre clases sociales apenas permitía que un obrero accediera a otro contexto social que no fuera el de la clase obrera. La escasez de experiencias diversas tras la adolescencia se reflejaban en una identidad esencial e inmutable del individuo, que sentía haber alcanzado esa “verdad interior” que respondía a la pregunta de quién soy yo.

En lo que respecta a la práctica fotográfica del retrato, no por casualidad el concepto de fotogenia de Louis Delluc y Jean Epstein (en Fontcuberta, 2010) tiene que ver con esa captación del alma, esa verdad interior. El arte del retrato desde su nacimiento hasta finales del siglo XX ha seguido esta línea de pensamiento: ha tenido por objetivo “revelar la verdad interior de los individuos, o bien, hacer afirmaciones generalizadas sobre el rostro de nuestro tiempo” (Ewing, 2008:13).

3.2 identificación contingente: entre la diferencia y la pertenencia (aproximación existencialista)

La identidad no es lo que permanece necesariamente «idéntico», sino el resultado de una «identificación» contingente. Es el resultado de una doble operación lingüística: diferenciación y generalización. (...) Estas dos operaciones están en el origen de la paradoja de la identidad: lo que hay de único es lo que hay de compartido.

Claude Dubar (2002:11)

La evolución del concepto de identidad y el uso que hacen del mismo prácticamente todas las disciplinas de las ciencias sociales ha convertido el identidad en un “término maletín” (Dubar, 2002) hasta tal punto que Stuart Hall (2000) se cuestiona si se trata de un término desgastado. Está claro que el concepto de identidad se ha pluralizado, se ha flexibilizado y ha dejado de ser un proyecto de desarrollo personal para convertirse en una serie de procesos de identificación constantes a lo largo de nuestras vidas.

En el nuevo paradigma de la información y la comunicación, en un mundo globalizado en el que las influencias culturales pueden llegar desde cualquier rincón del planeta, la construcción de la identidad aborda la cuestión de un ‘yo’ que lejos de ser homogéneo y estable (o rígido), se define por su carácter distribuido y dialógico. El yo distribuido se puede considerar, en palabras de Bruner (1996) como un “enjambre de participaciones”. Ese yo se fundamenta en significados, símbolos y narrativas que son social, cultural e históricamente específicas (Bruner, 1996 y 2003). La necesidad de identidad, de ese sentido subjetivo de que yo soy yo, se nutre ahora de la multitud de pertenencias a distintos contextos socioculturales de los individuos, en una construcción interactiva entre el individuo y los otros, y entre el individuo y el contexto en que participa. “El conocimiento de uno mismo es siempre una construcción pese a que se considere un descubrimiento (...) nunca es completamente separable de las exigencias de ser conocido por los otros de modos específicos” (Calhoun, 1994:9-10).

No adoptamos en nuestro caso esa idea *esencialista* en la que la identidad es una constante a lo largo de nuestra vida. Asumimos que ni siquiera somos los artífices de nuestra construcción identitaria, sino que participamos del diálogo entre ‘nosotros’ y ‘los otros’ en una multitud de contextos cambiantes. La identidad no radica en la continuidad invariable que se alcanza en la adolescencia, no es algo dado. La cuestión de la identidad es más bien un proceso continuo, como una tarea o un problema que se erige de repente en un término indispensable para comprender el papel del individuo en la sociedad y para entender la sociedad posmoderna (Bauman, 2001 y 2005).

La identidad es la diferencia. La identidad es la pertenencia común. (...) Estas dos operaciones están en el origen de la paradoja de la identidad: lo que hay de único es lo que hay de compartido. El elemento

común a las dos operaciones: la identificación de y por el otro. Desde esta perspectiva no hay identidad sin alteridad. Las identidades, tanto como las alteridades, varían históricamente y dependen del contexto de su definición.

Claude Dubar (2002:11)

El nuevo tema identitario se ha convertido en algo central en el estudio sobre los fenómenos sociales en tanto se ha conceptualizado como proceso y ha dejado de pertenecer al paradigma original en el que se generó (Hall, 2000). Esto ha abierto la cuestión de la “construcción de la identidad” o los “procesos de identificación” en relación con la juventud y los movimientos sociales contemporáneos (Melucci, 1995 y 2001) y las nuevas formas de orden social (Castells, 2003; Giddens, 1995). Lo que debemos tener en consideración, por tanto, son los modos de identificación, variables en el curso de la historia colectiva y de la vida personal, en función de la afiliación a diversas categorías que dependen de los contextos sociales que habitan los sujetos. Lo que cabe destacar en esta nueva aproximación al término es que la construcción de la identidad se produce en relación con ‘los otros’ en un doble sentido (Melucci, 2001; Dubar, 2002; Castells, 2003):

(a) *identificaciones atribuidas por los otros (identidades para los otros)*. Como apuntan Bolívar, Fernández y Molina (2004): “nadie puede construir su identidad al margen de las identificaciones que los otros formulan sobre él”. Estas identificaciones para los otros son imágenes que construimos de nosotros mismos a partir de las identificaciones que los otros formulan y que nos sirven para estar en relación esa otredad, para situarse como parte de un colectivo y desarrollar el sentido de pertenencia al grupo.

(b) *identificaciones reivindicadas por uno mismo (identidades para sí)*. Invertimos una parte de nuestros discursos en adquirir una identidad personal, en diferenciarnos del resto de individuos. Reivindicamos nuestra singularidad y pedimos reconocimiento como personas únicas.

La otra cuestión abierta al considerar la construcción identitaria como un proceso es la ruptura con la estabilidad de ese sentido de identidad. Las identidades varían en función de los contextos en los que participa el individuo y los contextos pueden variar a lo largo del tiempo. Por ello que Beck, Giddens y Lash (1997) introducen dos dimensiones:

(a) *dimensión sincrónica*. Hacer referencia a la variedad de experiencias del individuo cuando participa en distintos contextos en un mismo momento de su vida. A lo largo de un mismo día podemos ser estudiantes, hijos, miembros de un club deportivo, amigos de nuestros vecinos del barrio o fans de nuestro cantante favorito. En cada momento construimos una identidad adecuada al contexto.

(b) *dimensión diacrónica*. Hace referencia a las transformaciones identitarias a lo largo del tiempo, a los cambios relativos al transcurrir de nuestras vidas. Aquí es donde juega un papel importante la memoria. Solo a través de la memoria, de la reconstrucción de las experiencias vividas, construimos nuestra identidad y damos sentido a nuestra historia.



Serie fotográfica sincrónica. Molinet, X. (2012). *Construcción identitaria sincrónica de Sara a partir de su entorno social.* Compuesta por cuatro fotografías digitales de la alumna Sara Chuecos.

Synchronic photographic series. Molinet, X. (2012). *Synchronic identity construction by Sara based on her social environment.* Organized with four digital photographs by student Sara Chuecos.



Serie fotográfica diacrónica. Molinet, X. (2012). *Construcción identitaria diacrónica de Rogelio a partir de su pasado, presente y futuro.* Compuesta por cuatro fotografías digitales del alumno Rogelio Hinojosa.

Diachronic photographic series. Molinet, X. (2012). *Diachronic identity construction by Rogelio based on his past, present and future.* Organized with four digital photographs by student Rogelio Hinojosa.



Fotoensayo interpretativo. Molinet, X. (2013). *Identidad profesional y contexto universitario: simulación de juicios*. Compuesto por dos fotografías digitales del autor.

Interpretative photoessay. Molinet, X. (2013). *Professional identity and university context: mock trial*. Organized with two digital photographs by author.

La identidad es el resultado a la vez estable y provisional, individual y colectivo, subjetivo y objetivo, biográfico y estructural, de los diversos procesos de socialización que, conjuntamente, construyen los individuos y definen las instituciones.

Claude Dubar (2000:109)

En el apartado anterior hemos definido el concepto de identidad y los procesos de construcción identitaria de modo genérico. Y hemos destacado el carácter múltiple y la importancia de 'los otros' y del contexto como agentes configuradores de la identidad. En este apartado pretendemos concretar algunas de las cuestiones abiertas anteriormente para el contexto concreto de las instituciones educativas. Dentro del amplio abanico de identidades vamos a introducir el concepto acuñado por Elena Achilli (1996, 2004): "la identidad escolarizada". La autora se refiere por medio de este término a las formas particulares de ser, actuar y estar que solo son comprendidas en el contexto escolar. Modos de ser que resultan sumamente necesarios para alcanzar grados



mínimos de filiación y pertenencia, tanto en el nivel colectivo como en el nivel institucional durante la etapa educativa (Achilli, 1996).

La identidad que se construye en la experiencia universitaria, de modo individual y colectivo, biográfico y estructural, radica en dos procesos que tienen lugar en la cotidianidad del escenario universitario: la construcción identitaria intersubjetiva, por un lado, y proceso de endoculturación institucional por otro.

4.1 construcción de subjetividades en el contexto educativo

Entender la identidad no como esencia intemporal, sino como construcción imaginaria, como relación mediática con 'el otro'.

Néstor García Canclini (1995)

La vida universitaria está fuertemente determinada por los procesos sociales entre iguales que tienen lugar en el contexto universitario. Entendíamos el contexto universitario como un paisaje, como un escenario dinámico, y ampliamos su significado para integrar el sentido de “comunidad” que le da Bauman (2001). Esto quiere decir que se extiende más allá de su carácter físico para ser el lugar de entendimiento compartido donde la participación de sus miembros (que construyen su identidad) reconfigura también el propio contexto. Esta participación de los sujetos estudiantes en los procesos sociales que tienen lugar en la comunidad universitaria adscribe a los estudiantes en categorías sociales significativas (identificación social) que son aceptadas a título individual para describirse a sí mismos (como miembros del grupo) o a su grupo frente a otros grupos (Thoits y Virshup, 1997). En otras palabras, la identidad social responde a cómo se posiciona el individuo ante categorías sociodemográficas (sexo, raza, nacionalidad, etc.), ante su adscripción a determinados grupos sociales (clase, religión, etc.) y, especialmente, ante roles sociales que juega (estudiante, joven, artista, etc.).

Una de las categorías más sobresalientes que determinan la identidad de los estudiantes universitarios que pertenecen a una facultad es la de la categoría profesional. Fuertemente influenciada por la cultura profesional (en la que profundizaremos en el siguiente epígrafe) los estudiantes adoptan el rol correspondiente a su futuro profesional en un contexto que pretende reconstruir de algún modo el contexto profesional del futuro. En él se recrea la experiencia conjunta en la que los estudiantes proyectan su identidad profesional, es decir, comienzan a construir ese yo profesional. De acuerdo a la Teoría del Rol de Gooffman (1959:268):

...concebimos el sí mismo representado como un tipo de imagen, por lo general, estimable, que el individuo intenta efectivamente que le atribuyan los demás cuando está en escena y actúa conforme a un personaje (...). Una escena correctamente montada y representada conduce al auditorio a atribuir un 'sí mismo' al personaje representado.

Los estudiantes construyen por tanto su identidad profesional dentro de una comunidad disciplinar en la que estructuras y contextos tienen una fuerte influencia. Ser estudiante universitario supone ser un profesional en formación. Pero las personas construyen sus significados de distintas maneras al vivir las experiencias de un modo particular; que se debate entre lo individual y lo compartido, entre los factores internos (la manera personal de comprender la profesión y de ejercerla) y los factores externos (impuestos por la propia profesión al incluir funciones, rasgos y atributos específicos que la diferencian del resto de profesiones) de modo que cada sujeto construye su rol social como abogado, dentista, ingeniero o artista de acuerdo con su experiencia previa y su preconcepción de la profesión. Sin embargo a lo largo de la etapa universitaria que viene a durar unos cuatro o cinco años, en la que el escenario es el mismo para todos, las experiencias conjuntas son las que se van imponiendo a la hora de desarrollar un sentido de pertenencia común, configurando la identidad colectiva de los estudiantes universitarios que tiende a la homogeneización:



Fotoensayo interpretativo. Molinet, X. (2013). *Identidad profesional y tradición: del sentido de pertenencia común a la homogeneización.* Compuesto por una **serie muestra** (de tres fotografías digitales del autor) y una fotografía digital del autor.

Interpretative photoessay. Molinet, X. (2013). *Professional identity and tradition: from the sense of belonging to the homogenization.* Organized with one **sample series** (with three digital photographs by author) and one digital photograph by author.

Se va introduciendo una forma de ser, pensar, actuar, tanto más válida y sutil, cuanto más intenso sea el isomorfismo o similitud entre la vida social del contexto educativo y las relaciones sociales en el mundo del trabajo o en la vida pública (Gimeno y Pérez, 1993:22).

4.2 la cultura institucional: tradición, códigos, lenguaje, rutinas

La forma identitaria es inseparable de una forma de poder, de relación social y de alteridad.

Claude Dubar (2002:30)

Las instituciones educativas, especialmente la escuela, han sido analizadas y descritas como instituciones sociales que tienen un papel fundamental en la reproducción del orden social, la persistencia de desigualdades y la construcción y transmisión de valores y prácticas profesionales (Giroux y Simon, 2000; Domingo Villarreal, 2008; Jaramillo y McLaren, 2009). El papel que juega la institución universitaria, sus normas, rutinas y tradiciones que determinan qué supone ser estudiante de dicha institución y qué línea debe seguir el profesional en formación. Estas culturas institucionales son formas de poder y control que articulan los discursos educativos, los códigos de conducta y los lenguajes y determina además los modos de participación y los espacios cotidianos.

Uno de los autores que más ha contribuido al análisis y la interpretación de los procesos de transmisión en los contextos educativos ha sido Basil Bernstein (1990 y 2008) quien nos expone una serie de conceptos tales como los límites simbólicos de inclusión y exclusión, las relaciones sociales y el vínculo social, la función social de la escuela como profesionalizadora, la tradición institucional, las normas y, por último, los usos del lenguaje y sus códigos y la distribución del tiempo y del espacio en la vida rutinaria. Estos conceptos son fundamentales para entender el proceso de endoculturación, donde los estudiantes (subalternos) internalizan los valores de la institución (hegemónica).

La tradición institucional juega un papel determinante en la construcción de la identidad universitaria. De acuerdo a la identidad social compartida en cada contexto universitario, en cada facultad, la tradición es parte de su memoria colectiva. “La tradición, por tanto, es un medio de identidad, un proceso constante de recapitulación y reinterpretación. La identidad es la creación de constancia a lo largo del tiempo, ese poner en conjunción el pasado y el futuro anticipado” (Beck, Giddens y Lash, 1997:104). La tradición tiene mucho que ver además con formas de poder y control que se perpetúan, y estas con el modo en que se distribuyen las formas de conciencia y los principios de comunicación (Bernstein, 1990).

En primer lugar destacamos los aspectos regulativos de las instituciones que se transmiten de dos modos: por un lado, las reglas y estructuras formales explícitas, es decir, la normativa; y por otro lado, los códigos y principios reguladores que se adquieren tácita e informalmente. Esta cultura invisible es especialmente determinante



Serie fotográfica. Molinet, X. (2013). *El orden del lenguaje* (De izquierda a derecha y de arriba a abajo: Derecho, Económicas, Ciencias del Deporte y Ciencias de la Educación). Compuesta por cuatro fotografías digitales del autor.

Photographic series. Molinet, X. (2013). *The order of language* (Left to right, top to bottom: Law, Economics, Sport Science and Education). Organized with four digital photographs by author.

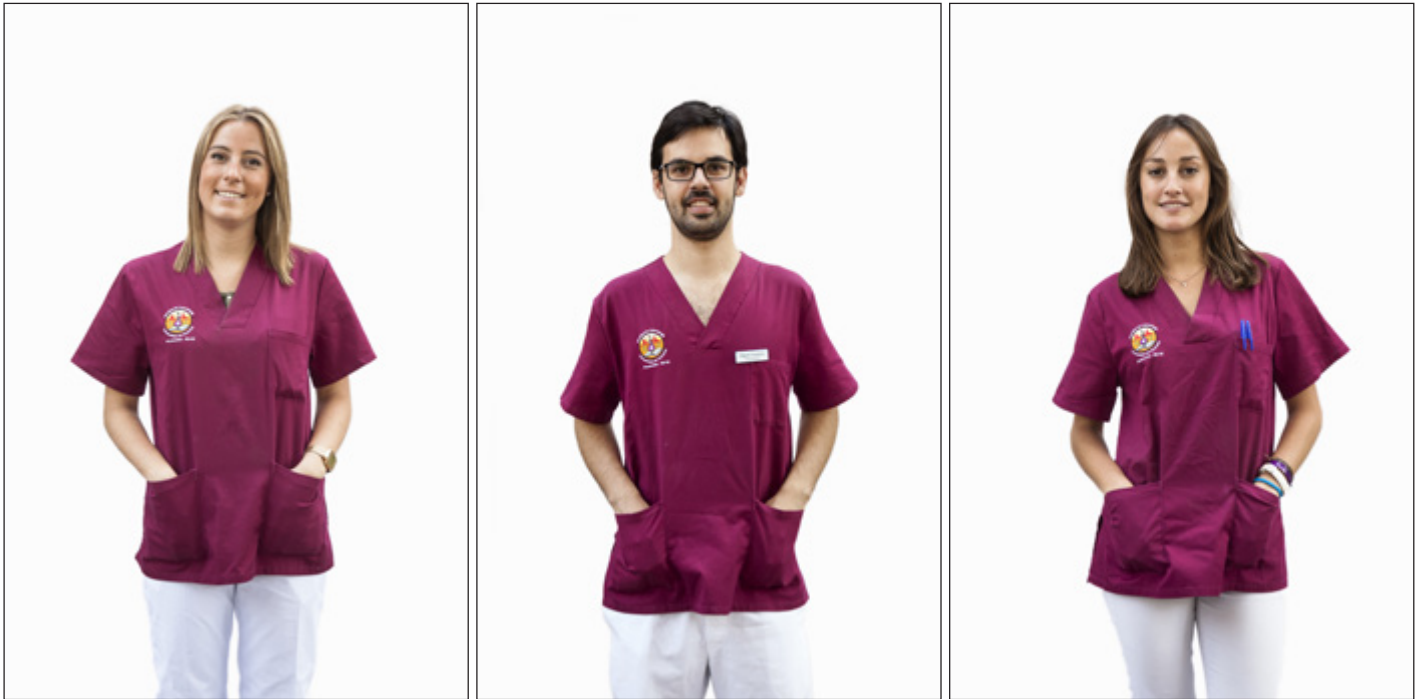
en la vida cotidiana, influyendo directamente sobre las experiencias que se viven o pueden vivir; tanto a nivel consciente como inconsciente, en el contexto universitario. De este modo se delimitan los modos de participación en los espacios universitarios, en el desarrollo de las clases, el campo de posibilidades de participación de los estudiantes en el día a día universitario. El espacio normativo de la institución universitaria, la interacción social

En segundo lugar es incuestionable la función que cumple el lenguaje, o mejor dicho todas las formas de lenguaje, a la hora de construir los códigos y las significaciones relevantes. Estas ideas, fueron sembradas por Michel Foucault en *El orden del discurso* (Foucault, 2002), donde de un modo genealógico plantea la producción social de discursos como formas de poder y control social, y en *Las palabras y las cosas* (Foucault, 1988), donde da un paso más y se adentra en un análisis arqueológico de los discursos científicos en relación con los modos de pensamiento y la condición de verdad. Esto resulta mucho más explícito cuando hablamos de la construcción identidad colectiva de una comunidad disciplinar y la función lenguaje que Becher (2001:43) resume magistralmente:

La lengua y la literatura profesional de una disciplina desempeña un papel clave en el proceso de establecer una identidad cultural. Esto se observa claramente cuando utilizan una simbología específica (como en matemáticas o en física teórica) o una importante cantidad de términos especializados (como en muchas de las ciencias biológicas y sociales) que impiden, en mayor o menor medida, la comprensión del lector no iniciado (...). Se podría decir que las tribus del mundo académico definen su propia identidad y definen su propio territorio intelectual empleando diversos mecanismos orientados a excluir a los *inmigrantes ilegales*.

La metáfora empleada de tribus del mundo académico es especialmente acertada desde nuestro punto de vista ya que se produce un fenómeno muy similar al de las tribus urbanas en las ciudades. Por tanto nos sirven para nuestro marco teórico visual aquellas aproximaciones a la construcción de la identidad de los jóvenes desarrolladas bajo el concepto de tribu urbana.

Por otro lado el desarrollo de identidades culturales asociadas a una profesión o una comunidad disciplinar guarda similitud con la construcción de las identidades nacionales, punto de partida de las teorías del sociólogo Manuel Castells (2003). Podemos establecer un paralelismo entre la construcción de una identidad nacional en los países y la construcción de una identidad profesional en las facultades universitarias. En ambos casos resulta determinante el proceso de homogeneización cultural que mencionábamos en el epígrafe anterior; que tiene lugar en las distintas subdivisiones del contexto universitario y que se fundamenta en el desarrollo del sentido de pertenencia a un grupo social por un lado, y en uso de un lenguaje propio, por otro lado. La homogeneización o las formas de experiencia común que se imponen desde la cultura y la tradición



Serie fotográfica. Molinet, X. (2012). *Identidad legitimadora en la Facultad de Odontología.* Compuesta por tres fotografías digitales del autor.
Photographic series. Molinet, X. (2012). *Identity and legitimacy in the Faculty of Odontology.* Organized with three digital photographs by author.



Serie fotográfica. Molinet, X. (2012). *Identidad de resistencia en la Facultad de Bellas Artes.* Compuesta por tres fotografías digitales del autor.
Photographic series. Molinet, X. (2012). *Identity and resistance in the Faculty of Fine Arts.* Organized with three digital photographs by author.

institucionales llegan a distintos grados de éxito. No todos los contextos universitarios, no todas las facultades, llegan a ofrecer una imagen identitaria uniforme y homogénea. Nos sirve para ilustrar esto último la metáfora de Hargreaves (1992) y decir que en las facultades de Bellas Artes, al igual que ocurre muy amenudo en la cultura escolar, están “balcanizadas”, aludiendo a la complejidad cultural de los países balcánicos que conjugan, entre igualdad y diferencia, una identidad común como ex-yugoslavos y una identidad nacional como serbios, croatas bosnios o montenegrinos. En estos casos se dan grupos de estudiantes que permanecen en cierto modo aislados de la vida cotidiana de la facultad y de su línea institucional, tienen su modo de trabajar propio y habitan contextos dispares determinados por sus necesidades funcionales, sus inquietudes, etc.

Para explicar estos modos de construcción de identidad en contextos institucionales marcados por relaciones de poder, como lo son las instituciones universitarias, vamos a introducir tres conceptos desarrollados por Castells (2003):

(a) *identidad legitimadora*. Es aquella que ha dominado la construcción de la institución y ha sido introducida por las instituciones para racionalizar su dominación. Establece los límites de actuación y no tiene necesidad de reafirmarse constantemente, puesto que es la dominante.

(b) *identidad de resistencia*. Surge a partir de la incomodidad de una identidad asignada con la que no se está conforme. Entonces se produce un fenómeno más o menos colectivo de resistencia como reacción a la dominación. Así se construyen las identidades de resistencia, que reivindican el derecho a ser otro, a ser distinto sin dejar de pertenecer a la cultura superior.

(c) *identidad de proyecto*. Esta identidad es la que se desarrolla en la práctica cuando un grupo o colectivo emprende un proyecto compartido. En este caso el sentido de pertenencia que florece es mucho más potente y predomina lo colectivo sobre lo individual.



Serie fotográfica. Molinet, X. (2012). *Identidad de proyecto en la Facultad de Bellas Artes.* Compuesta por tres fotografías digitales del autor.
Photographic series. Molinet, X. (2012). *Identity and project in the Faculty of Fine Arts.* Organized with three digital photographs by author.

El instrumento denominado genéricamente serie fotográfica (Marín y Roldán, 2010; Roldán y Marín, 2012) ha sido empleado en esta investigación educativa basada en la fotografía a lo largo del informe de investigación con distintos y variados objetivos. El uso de la serie fotográfica en investigación puede responder a distintos propósitos según funcione de manera aislada o se articule con otros instrumentos, en función de los controles establecidos previamente a la creación de la serie o dependiendo del apartado del proyecto en que se emplee. Las series fotográficas utilizadas hasta ahora en esta investigación se prestan principalmente al servicio de la descripción y la comparación. En los apartados teóricos de la investigación (capítulos 3a y 4a) las series fotográficas se han utilizado para describir visualmente alguno de los conceptos propuestos al presentar un conjunto de fotografías cuya coherencia responde a un criterio conceptual. En el capítulo 3b la serie fotográfica ha sido el instrumento principal para presentar los resultados de las experiencias pedagógicas. La serie es idónea para presentar de modo coherente resultados, ya que permite mostrarlos de manera ordenada y además invita a la comparación.

Las funciones principales que cumple la serie fotográfica son por tanto la descripción y la comparación en su uso más primordial. Sin embargo, también funciona como un instrumento analítico e interpretativo, cuando se utiliza de manera más reflexiva. En este apartado final del capítulo incluimos una nueva aportación metodológica con el objetivo de aclarar el empleo del instrumento serie fotográfica y ampliar sus posibilidades.

5.1 la serie fotográfica muestra (más allá de mostrar)

En el apartado correspondiente del capítulo de metodología (capítulo 2) ya describimos la *serie fotográfica muestra* en su generalidad. Una serie fotográfica muestra es un conjunto de fotografías en las que un tema o un concepto se repite en todas ellas. Para que el tema sea de modo evidente el aspecto más destacable del conjunto de fotografías resulta fundamental que la aproximación fotográfica sea la misma para todas las fotografías que componen la serie. Dicho de otro modo, las fotografías de una serie fotográfica muestra tienen en común el estar realizadas bajo las mismas condiciones técnicas-estéticas de composición, encuadre, iluminación, punto de vista, etc.

La serie muestra gira alrededor de un tema que se repite en todas las fotografías. Este tema puede referirse a algo concreto del mundo material o a ideas o conceptos con un mayor nivel de abstracción. En cualquier caso, la fotografía es un lenguaje que se articula a partir de referentes concretos, dado su carácter indicial, y por tanto la serie fotográfica aborda los temas o conceptos más universales o abstractos desde lo particular. La serie fotográfica cumple función de describir los aspectos más relevantes de una colección de motivos y, a partir de estos y mediante juegos comparativos repetitivos, puede articular reflexiones de mayor complejidad.

Un ejemplo paradigmático de series muestra es el proyecto de Bernd y Hilla Becher (2005) *Tipologías*. Detrás de la simpleza de las series de edificios industriales, donde hay una evidente descripción tipológica de los edificios industriales de la época, pueden surgir significaciones mucho más elocuentes. La propia estructura de los edificios, la estructura repetitiva de la serie y el carácter cuasi-científico del proyecto hacen que su trabajo haya sido englobado bajo la etiqueta de arte conceptual.

5.1.1 *la serie muestra descriptiva y comparativa*

Podemos leer al inicio de la tesis doctoral de Grigoriadou (2011:2) que “el catálogo, la serie, inventarios, tipologías se aproximan más al modelo científico que a las técnicas y a los procesos de organización y presentación del arte de collage y del fotomontaje de las vanguardias del siglo XX”. Esta proclama marca la filosofía de la *Neue Sachlichkeit* (Nueva Objetividad) y posteriormente de la Academia de Düsseldorf, de donde han salido grandes fotógrafos y fotógrafas que han seguido esta línea, como el matrimonio Bernd y Hilla Becher, Thomas Ruff, Thomas Struth, Andreas Gursky o Candida Höfer. Sus imágenes son sumamente descriptivas, debido en gran parte a la perfección técnica de sus tomas fotográficas en gran formato, que nos ofrecen imágenes profusas en detalles. La nitidez que se persigue en estas imágenes fotográficas es muy alta y, por lo general se caracterizan por un encuadre amplio, una iluminación neutra, un punto de vista frontal y la ausencia de desenfoces. Es el caso de nuestro ejemplo. Las *tipologías* del matrimonio Becher pueden leerse como excelentes descripciones de los edificios y depósitos industriales. Ahora bien, ¿es el trabajo de los Becher un simple ejercicio de descripción fotográfica?

5.1.2 *la serie muestra analítica e interpretativa*

La interpretación es una reconstrucción de la realidad a partir de determinados marcos o esquemas de pensamiento. La recontextualización, establecer relaciones con referentes teóricos o desplazar la realidad a un nuevo contexto semántico son estrategias interpretativas que pueden llevarse a cabo mediante el empleo de series fotográficas. Además la serie puede usarse al servicio del modo interpretativo más interesante entre los propios de las artes visuales y de la fotografía: los juegos metafóricos. El ritmo repetitivo y acumulativo es un modo de persuadir al espectador en trampantojo de objetividad. Volviendo a la obra paradigmática de los Becher, las series de edificios han sido descontextualizadas y recontextualizadas por medio de la creación fotográfica, sin importarnos si la existencia de este tipo de edificios es frecuentes ni dónde se encuentran. Nos dejamos seducir por una falsa objetividad. Sus series de edificios y depósitos industriales son en sí misma una metáfora de una época industrial que nos ha empujado a ver, a mirar de ese modo. Su estructura repetitiva y la aproximación sistemática subraya los paralelismos, los patrones repetidos y la homogeneidad de los edificios industriales de la época. A partir de la descripción concreta y exhaustiva de edificios industriales su obra propone al espectador una reflexión sistemática sobre la industrialización y los cambios a nivel social, cultural y estético que la época industrial trae consigo. Una serie fotográfica puede recrear realidades en contextos distintos que invitan a nuevas interpretaciones y análisis más profundos.

5.2 uso de las series fotográficas en esta investigación

TIPO DE SERIE	DESCRIPCIÓN
<i>Serie muestra</i>	Conjunto de dos o más fotografías acerca de un mismo tema y que mantiene los mismos criterios fotográficos (técnicos y/o estéticos)
<i>Serie muestra (fragmento)</i>	Conjunto de dos o más fragmentos fotografías acerca de un mismo tema y que mantiene los mismos criterios fotográficos (técnicos y/o estéticos)
<i>Serie muestra (de retratos dobles)</i>	Conjunto de dos o más fotografías donde se retratan dos personas
<i>Serie secuencia</i>	Conjunto de dos o más fotografías de distintos momentos de un mismo proceso o acción
<i>Serie estudio</i>	Conjunto de dos o más fotografías de un tema, persona u objeto que persigue encontrar un estilo fotográfico definido

FUNCIÓN INVESTIGADORA	EJEMPLO ARTÍSTICO	EJEMPLO EN ESTE ESTUDIO
Presentar los resultados de una sesión fotográfica o actividad fotografía haciendo posible una lectura comparativa.	Richard Avedon (1979-1984) Tomoko Sawada (2004)	Todos los resultados de <i>singularidades, pluralidades, proyecciones y máscaras. Series en etiquetas</i> Páginas: 151,153,155,255,263,325,327, 397,403,405,407,437
Mostrar con mayor detalle algunos aspectos de los elementos que componen la serie	-	256-257, 264-265
Describir de modo conjunto, permitiendo comparaciones entre los elementos de la serie y dentro de cada fotografía	Rumié y Graham (2009)	Proyecto <i>etiquetas</i>
Describir las etapas de un proceso educativo Describir acciones	Muybridge (1887)	Páginas: 147,269,270
Describir el proceso de búsqueda fotográfica por parte del fotógrafo	-	Página: 224

5.3 uso de las series fotográficas dentro de fotodiscursos en esta investigación

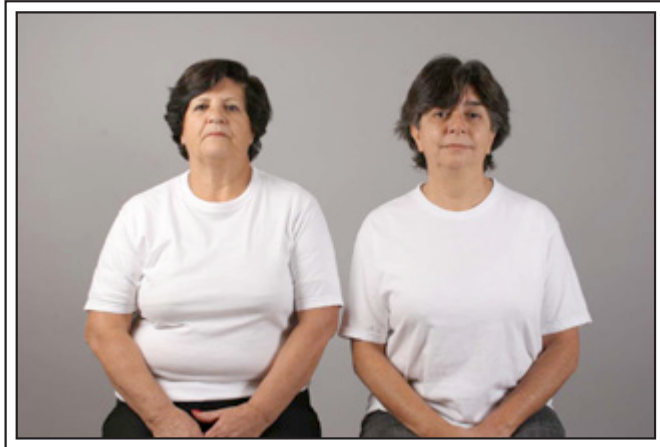
TIPO DE SERIE	DESCRIPCIÓN
<i>Serie punto de vista</i>	Conjunto de dos o más fotografías acerca de un mismo tema con distintos puntos de vista
	<i>(a) a partir de un solo fotógrafo</i>
	<i>(b) a partir de varios fotógrafos</i>
<i>Serie muestras con citas visuales explicativas</i>	Conjunto de fotografías de un mismo tema acompañadas por referentes visuales
<i>Serie muestra con fotografías de contexto</i>	Conjunto de dos o más fotografías acerca de un mismo tema acompañadas de fotografías que realizan la labor de contextualizar

FUNCIÓN INVESTIGADORA	EJEMPLO ARTÍSTICO	EJEMPLO EN ESTE ESTUDIO
Presentar los resultados de una sesión fotográfica, haciendo posible una lectura comparativa de los distintos puntos de vista	-	Páginas 236-241 Página 257 Página 281
Comparar distintos puntos de vista de un mismo fotógrafo. Comprender su mirada	David Hockney	
Comparar distintos puntos de vista de distintos fotógrafos. Observar subjetividades.	-	Páginas: 214-215, 218-219, 222-223
Explicar los conceptos, teorías estéticas o el estilo de una serie de imágenes. Poner en relación teoría y experiencia	-	Páginas 243,249,379
Explicar las relaciones entre un tema y su contexto. Reinterpretar de un modo nuevo el tema estudiado. Recrear conceptos.	Taryn Simon (2011)	Fotodiscurso en <i>facultades</i> (páginas 530-655)

6.1 propuesta 1: Ruby Rumié y Justine Graham (2009), *Lugar Común*

Este trabajo es un estudio sobre las relaciones entre empleadas domésticas y empleadoras que cohabitan bajo un mismo techo. El proyecto se compone de una serie de retratos de parejas donde empleada y empleadora son tratadas con la misma neutralidad y se les da a ambas la misma visibilidad. Por medio de una estrategia simple que minimiza la jerarquía entre ellas, las artistas indagan en las cuestiones identitarias marcadas por las relaciones de poder, género, clase o raza. Lo particular de este proyecto es que el resultado se presenta como una obra que interroga directamente al espectador. Es el espectador quien tiene que llevar a cabo el difícil enfrentamiento a estos retratos dobles que le hacen cuestionarse sus códigos y sus esquemas de percepción, poniendo sobre la mesa los estereotipos de género, clase o raza.

Desde el punto de vista metodológico, nos encontramos una obra fotográfica cuyo lenguaje excede a la propia imagen. Las fotografías adquieren su pleno sentido al conocer el método de trabajo y el carácter social del proyecto. La serie de retratos dobles se convierten en una experiencia simbólica que cuestiona cómo las clasificaciones sociales (profesión, género, raza o clase) determinan la construcción identitaria. Cada una de las clasificaciones visuales que nos presentan nos empuja a experimentar una discrepancia entre nuestros prejuicios y la difícil tarea de mirar a los ojos a las personas retratadas. El proyecto es un modo de evidenciar visualmente el sinsentido de las clasificaciones que nos etiquetan y una reivindicación de la singularidad.



Cita visual. Rumié y Graham (2009).
Visual quotation. Rumié and Graham (2009).



Cita visual. Rumié y Graham (2009). "Tienen 42 años" [Clasificación visual]
Visual quotation. Rumié and Graham (2009). "They are 42 years old" [Visual classification]



Cita visual. Rumié y Graham (2009). "Miden 1,64 m de estatura" [Clasificación visual]
Visual quotation. Rumié and Graham (2009). "They are 1,64 m tall" [Visual classification]

6.2 propuesta 2: Ari Versluis y Ellie Uyttenbroek (2011), *Exactitudes*[®]
Ane W. Spirn (2013), *The Eye is a Door*

ROSTRO-CUERPO YO-OTRO COMPARACIÓN	VERSLUIS y UYTTEBROEK <i>Exactitudes (2011)</i>
	<p>VERSLUIS, Ari y UYTTEBROEK, Ellie (2011). <i>Exactitudes</i>[®]. Rotterdam: 010Publishers. www.exactitudes.com</p> <p>El proyecto fotográfico Exactitudes que iniciaron...</p> <p>SERIE MUESTRA COLOR ESTUDIO FONDO NEUTRO</p>

PAISAJE CONTEXTO METÁFORA	ANNE W. SPIRN <i>The Eye is a Door (2013)</i>
	<p>SPIRN, Anne W. (2013). <i>The Eye is a Door: Photography and the art of visual thinking</i>. WolfTree Press.</p> <p>Anne W. Spirn fotografía paisajes. Detrás de esta idea...</p> <p>PAR FOTOGRÁFICO COLOR EXTERIOR LUZ NATURAL</p>

In some series it is just a look. In other series it is really lifestyle¹.
Ellie Uytenbroek (2008)

El proyecto fotográfico *Exactitudes* que iniciaron el fotógrafo Ari Verluis junto a la estilista Ellie Uytenbroek en octubre de 1994 es un trabajo en continua construcción. Durante más de 20 años, mediante su serie de retratos, han documentado sistemáticamente identidades de distintos grupos sociales sobre un fondo fotográfico aséptico, blanco y sin fisuras. Se trata de un registro con aparente rigor científico, donde a primera vista resaltan la similitud de sus poses y los códigos de vestimenta que distinguen entre sí los grupos sociales retratados.

El proyecto *Exactitudes* hay que entenderlo fundamentalmente en su dimensión artística que radica en el modo narrativo en que se nos presentan los más de 1500 retratos realizados hasta el día de hoy. “Es una colección interminable”, dicen sus autores (BBC Culture Show, 2008). Pareciera que su único final sería fotografiar a toda la humanidad, si eso fuera posible.

En efecto, quien visita la web (www.exactitudes.com) se adentra en un mosaico de retratos compuesto por 125 series fotográficas de 12 retratos cada una. La infinidad de comparaciones posibles a lo largo de la serie de series plantea una reflexión acerca del concepto de la identidad colectiva del ser humano y su construcción. Las contradicciones entre individualidad y uniformidad, -entre lo personal y lo social- son llevadas al extremo –hasta el desconcertante extremo que surge de la proximidad súbita de personas sin más relación que la que genera la estructura de la serie fotográfica. La repetición sistemática de las convenciones propias de un grupo hace que la identidad social del mismo se diluya, para ceder todo el protagonismo al individuo. Y sin embargo el paralelismo estructural de la serie de series –y su poder de persuasión– hace que lo social vuelva a surgir... para diluirse de nuevo dando paso a lo personal, y así sucesivamente. Dicho de otro modo, tal y como ocurre en los complejos procesos de construcción de la identidad, asistimos a un proceso dual, en el sentido en que el individuo internaliza e incorpora la otredad del grupo y a su vez proyecta hacia el exterior aquellas similitudes fundamentales que comparte con el grupo y que lo identifican como miembro del mismo (Fitzpatrick, 2009; Heidt, 2004).

¹ En algunas series es solamente un 'look'. En otras series es realmente un estilo de vida (Traducción del autor).

Anne W. Spirn fotografía paisajes. Detrás de esta idea tan simple, si indagamos en su trayectoria, en sus publicaciones y en su obra fotográfica, podemos descubrir una riqueza conceptual que se torna imprescindible tanto para estudiantes de urbanismo y paisajismo como para fotógrafos. Sus imágenes, y el modo en que nos las presenta mediante una serie de pares fotográficos, son un ejemplo de uso de la fotografía como instrumento conceptual al servicio del pensamiento visual. Un pensamiento visual que sobrepasa en ocasiones los límites del lenguaje fotográfico mediante descripciones y comparaciones de una gran calidad; pero sobre todo mediante la construcción de metáforas en las que el paisaje explica la fotografía y la fotografía explica el paisaje. Este uso poético del lenguaje fotográfico no es algo casual. Se trata más bien de una reflexión profunda acerca de las posibilidades de la fotografía. "Fotografiar es a ver lo que la poesía es a escribir: un modo concreto de pensamiento, un modo de contar condensado, una práctica disciplinada que puede dar lugar a una indagación" (Spirn, 2013:108. Traducción del autor).

En el libro *The Eye is a Door* la autora nos presenta un discurso fotográfico, estructurado en pares fotográficos, donde hace un recorrido por lo que el paisaje, que es un lenguaje, nos cuenta. Desde las huellas geológicas hasta las intervenciones humanas. Pero también a través de la luz, el color, las evocaciones simbólicas y otros medios visuales mediante los que crea metáforas que nos trasladan, de un modo sumamente educativo, al pensamiento visual.



Cita visual. Versluis y Uyttenbroek (2011:97).
Visual quotation. Versluis y Uyttenbroek (2011:97).



Cita visual (par fotográfico). Spirn (2013:128-129).
Visual quotation (photographic pair). Spirn (2013:128-129).



4b |

Proyectos de investigación
research projects



Fotografía Independiente. Mena de Torres, J. (2011). *El foto-investigador trabajando.* Fotografía digital.
Independent photograph. Mena de Torres, J. (2011). *Photo-researcher at work.* Digital photograph.

“En una sociedad en donde prevalecen las apariencias, es lógico que actuemos más sobre las imágenes que sobre la realidad misma.”

Joan Fontcuberta

“It is only shallow people who do not judge by appearances. The mystery of the world is the visible, not the invisible.”

Oscar Wilde

“L'exactitude n'est pas la vérité.”

Henri Matisse

Es solo la gente superficial la que no juzga a través de las apariencias. El misterio del mundo es lo visible, no lo invisible (traducción del autor).

La exactitud no es la verdad (traducción del autor).

etiquetas

clasificaciones identitarias a partir de Rumié y Graham (2009)



Fotografía Independiente. Molinet, X. (2012). *Etiquetadora visual*. Fotografía digital.
Independent photograph. Molinet, X. (2012). *Visual labeler*. Digital photograph.

1 | introducción

La tradición de los estudios relacionados con la identidad en el área de Educación, en su mayoría estudios cuantitativos, no abordan la complejidad de la cuestión identitaria y de los procesos de identificación. A menudo reducen el concepto de identidad a una serie de ítems como el sexo, la edad, la raza, la nacionalidad, la procedencia, o el estrato social entre otros. Si bien es cierto que todos ellos son rasgos constituyentes de la identidad desde el origen del concepto hasta hoy, en la sociedad contemporánea difícilmente podemos seguir considerándolos como atributos de carácter esencial, absoluto, independiente ni estable.

En la transposición de estos atributos al terreno de 'lo visual' –el de las apariencias– tal vez la edad, el paso del tiempo, sea el rasgo más evidentemente registrado por nuestro cuerpo. Pero también es el que más atención recibe y sobre el que llevamos a cabo numerosas acciones socialmente generalizadas y ampliamente aceptadas con el objeto de performarlo (cosméticos, maquillaje, etc.). El género, por las características físicas y los códigos culturales de nuestra sociedad, podría considerarse como algo claramente "identificable". Sin embargo, cuestionar lo masculino y lo femenino han estado en el centro de numerosas prácticas artísticas–fotográficas basadas en juegos de ambigüedad sexual, muy extendidos en el arte de los años 70-80 (Andy Warhol, Sarah Lucas, Cindy Sherman, Jorge Ribalta, Alberto García-Alix).

No es que los rasgos anteriormente mencionados dejen de tener vigencia, sino que están de igual modo sometidos al carácter performático de la identidad. Debemos aproximarnos a ellos desde una mirada flexible y holística, entendiéndolos como parte de un proceso en constante cambio. De igual modo la nacionalidad, la procedencia rural o urbana o la clase social son también aspectos que se distorsionan a lo largo de la vida. Migrantes de origen rural pueblan las mayores ciudades del mundo, a la vez que crece la tendencia de *urbanitas* que se refugian en el campo, huyendo de su identidad urbana. Los cambios en estas cuestiones sociales exigen una constante reafirmación de uno mismo.

Tal y como anunciábamos al principio los numerosos estudios cuantitativos, ataviados con la neutralidad estadística, terminan por simplificar estos atributos en números, escalas, gráficas, medias, etc. Dicho de otro modo, estas *etiquetas* influyen y determinan la autoconstrucción de la identidad y el comportamiento de los estudiantes, de acuerdo a la teoría del etiquetado o etiquetamiento (Becker, 2009; Goffman, 1993, 2012).

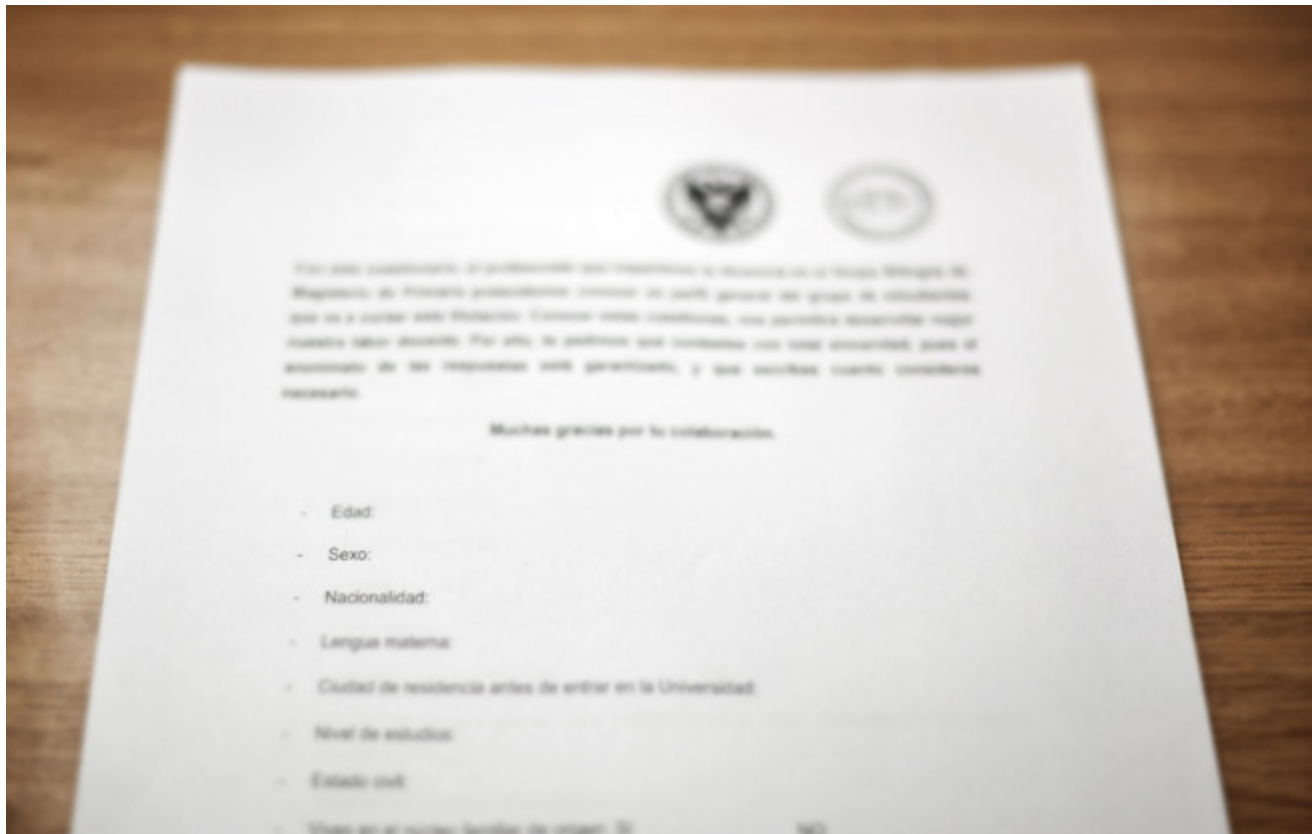
2 | planteamiento

El presente proyecto se llevó a cabo con el alumnado de primer curso del Grado de Educación Primaria (grupo bilingüe) de la Universidad de Granada, en el primer cuatrimestre del curso 2011-12. En ese año académico se ponía en funcionamiento por primera vez el grupo bilingüe. Al tratarse de una primera prueba piloto el grupo recibió por parte de la Facultad de Ciencias de la Educación una atención especial y un seguimiento continuo a



Clasificación visual. Molinet, X. (2012). *Muestra*. Compuesta por 48 fotografías digitales del autor.
Visual classification. Molinet, X. (2012). *Sample*. Organized with 48 digital photographs by author.

Sexo: femenino



Fotografía independiente. Molinet, X. (2014). *Cuestionario fotográfico: ítem 1, sexo.* Fotografía digital.
Independent photograph. Molinet, X. (2014). *Photographic questionnaire: item 1, sex.* Digital photograph.

Sexo: masculino



Tabla visual. Molinet, X. (2012). *Sexo: masculino / femenino*. Compuesta por 48 fotografías digitales del autor.
Visual table. Molinet, X. (2012). *Sex: male / female*. Organized with 48 digital photographs by author.

(En las páginas siguientes) **Serie fotográfica.** Molinet, X. (2012). *Juegos visuales: intercambio de cuerpos*. Compuesta por cuatro montajes fotográficos del autor.
(In the following pages) **Photographic series.** Molinet, X. (2012). *Visual games: body interchange*. Organized with four photomanipulations by author.

lo largo del cuatrimestre. Interesaba estudiar en profundidad el perfil del alumnado de este grupo como primer experimento de educación bilingüe de nivel universitario y conocer los factores que podían ser determinantes en el éxito o el fracaso de esta nueva empresa. A comienzos del curso los estudiantes realizaron, entre otras pruebas, un cuestionario sociodemográfico elaborado por el Departamento de Sociología. El cuestionario recogía datos como la edad, el sexo, la nacionalidad, la lengua materna, el lugar de procedencia, la condición de becarios o el modelo de bachiller que habían cursado, entre otras muchas categorías.

En la asignatura *Enseñanza y Aprendizaje de las Artes Visuales y Plástica* se le propuso al alumnado participar en el proyecto 'Etiquetas: clasificaciones identitarias a partir de Rumié y Graham (2009)'. En este proyecto se plantea una discusión de las categorías sociales con las que el sistema educativo recibe a su alumnado de primer año, y sobre el modo clasificatorio (y discriminatorio) que aplica a sus estudiantes, invitando a una reflexión crítica desde las artes visuales. ¿Sabe el alumnado del Grado en Primaria por qué y para qué se le clasifica? ¿Tienen la oportunidad, como futuros docentes, de reflexionar acerca de estas prácticas clasificatorias y discriminatorias, y en qué medida estas pueden ser determinantes? ¿Se siente identificados con la(s) categoría(s) sociodemográfica que se les otorga? ¿Clasificarían a sus propios compañeros de igual modo?

El proyecto 'Etiquetas' tiene por objetivo poner en cuestión los métodos estadísticos como definitorios de algo tan complejo como la identidad de los estudiantes de una facultad y perturbar desde nuestro terreno,

Juegos visuales: intercambio de cuerpos #1



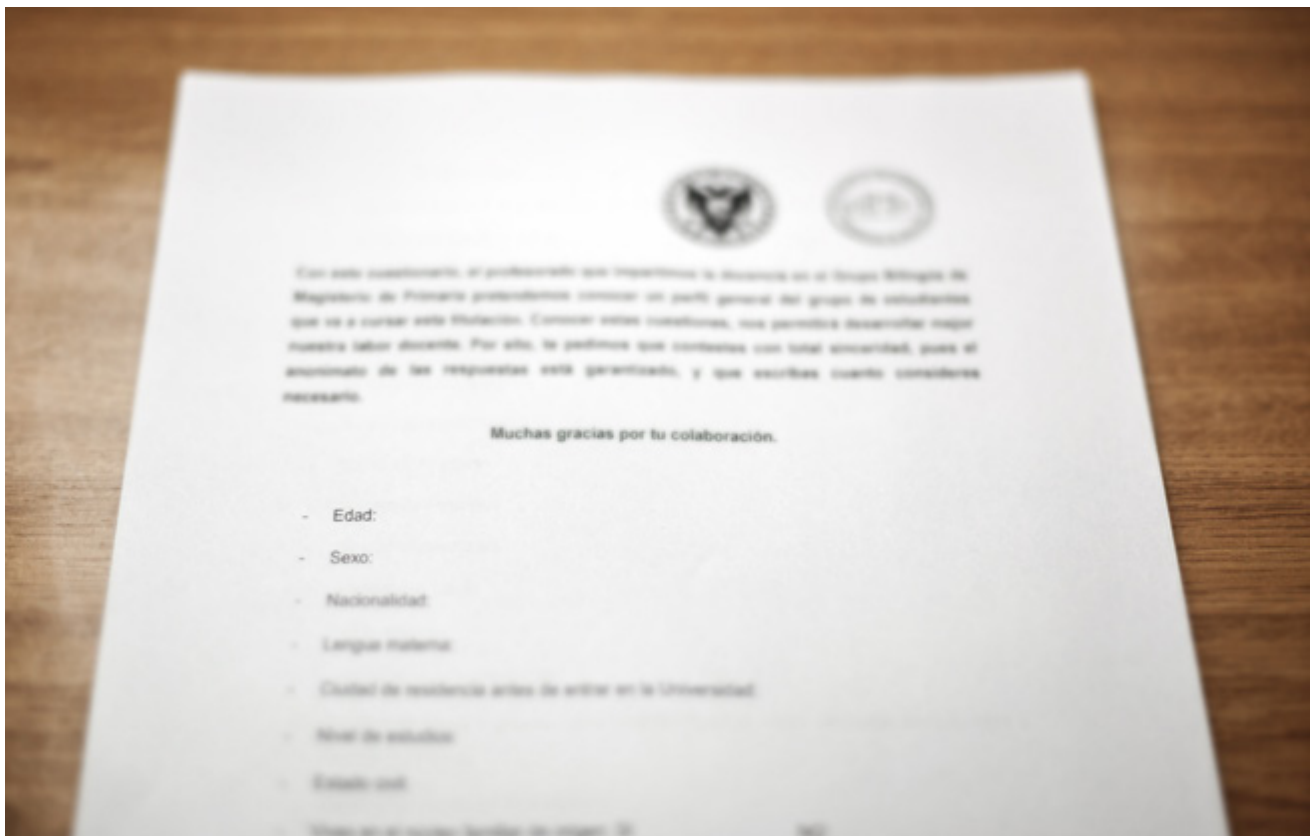


Juegos visuales: intercambio de cuerpos #2



4b| etiquetas



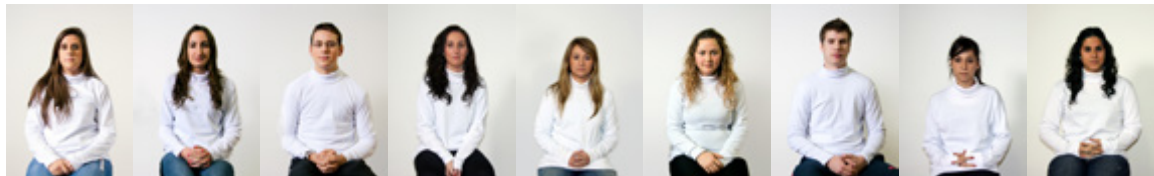


Fotografía independiente. Molinet, X. (2014). *Cuestionario fotográfico: ítem 2, edad.* Fotografía digital.
Independent photograph. Molinet, X. (2014). *Photographic questionnaire: ítem 2, age.* Digital photograph.

Edad:



Edad: 19-21 años



Edad: > 21 años



Tabla visual. Molinet, X. (2012). *Edad: ≤ 18 años / 19-21 años / >21 años.* Compuesta por 48 fotografías digitales del autor.
Visual table. Molinet, X. (2012). *Age: ≤ 18 years / 19-21 years / >21 years.* Organized with 48 digital photographs by author.

el visual, la lectura habitual de algunos de los rasgos identitarios más habituales en el contexto educativo. Al igual que lo pretende la estadística, el estilo visual del proyecto persigue una neutralidad llevada al extremo. No solo el uso de un fondo fotográfico neutro –similar al utilizado en el proyecto *Facultades*– que genera la sensación de “no lugar”, sino porque mantiene constante el punto de vista, la iluminación, la pose o la vestimenta, recreando la rigurosidad de los métodos científicos.

3 | clasificaciones visuales

El proyecto ‘Etiquetas’ presenta en su inicio, a modo de introducción, una serie de clasificaciones visuales determinadas por las categorías del cuestionario sociodemográfico. En una primera lectura general de estos clasificaciones fotográficas los retratos individuales han sido tratados como números, con el rigor y la

sistematicidad propia de la estadística. La imagen final que obtenemos, compuesta por retratos individuales organizados a modo de cuadrícula, no nos aporta una información visual relevante más allá de manifestar la presencia o ausencia de un individuo en la categoría. Ni siquiera importa mucho si somos capaces de identificar al individuo o no. Al igual que hacen los estudios estadísticos, estas clasificaciones visuales han desplazado el contexto particular de cada persona, situando a cada estudiante en un lugar fotográfico neutro, donde nada es relevante excepto el hecho de pertenecer o no a la categoría predeterminada.

Cuando categorizamos tendemos a reificar la etiqueta y a utilizarla como si capturase la auténtica esencia de la persona (Martínez, 1996:129).

Las clasificaciones visuales son, por otro lado, composiciones fotográficas donde cada retrato en miniatura guarda su singularidad. En una segunda lectura más próxima es posible acercarse a algunas características de los retratos individuales y reconocer algunos rasgos. Entonces es cuando el lector trata de reconocer algunos aspectos visuales que pueden o no encajar en sus esquemas preestablecidos sobre la categoría correspondiente (sexo, edad, nacionalidad, etc.). Mientras que en la estadística no es posible reconocer ningún otro rasgo detrás del número, en los retratos fotográficos no se oculta del todo la singularidad.

El lenguaje fotográfico puede tomar la estructura de otros modos de presentar la información, pero cada imagen en sí misma, cada retrato individual, tiene una significación propia. En muchas ocasiones, desde el terreno de la investigación científica, se ha menospreciado al lenguaje fotográfico por considerarse ambiguo. Desde la perspectiva de la investigación basada en las fotografías queremos defender que el lenguaje fotográfico puede comunicar de un modo preciso cuando se trata, por ejemplo, de clasificar en categorías y que esa ambigüedad queda en un segundo plano si la estructura está determinada de forma clara. Pero además defendemos en este proyecto que esa ambigüedad no es sino una mala interpretación o una interpretación raquítica de la polisemia a la que nos invitan los lenguajes artísticos. Las clasificaciones visuales del proyecto 'Etiquetas' invitan a múltiples lecturas de la realidad que se nos presentan tan ambiguas como queramos interpretar.

4| ambigüedades visuales

Los lenguajes visuales invitan a lecturas múltiples de la realidad, que partiendo de casos particulares son capaces de contener cierta validez general, en la medida en que cada cual lleva a cabo una interpretación personal y ajustada a su realidad particular. Cuando nos enfrentamos a una fotografía en cuyo pie de foto puede leerse "*Sexo: femenino*", "*Edad: 18 años*" o "*Nacionalidad: inglesa*", entendemos que ese mensaje es verdadero y lo relacionamos con aquellos aspectos visuales que encajan en nuestros esquemas acerca de lo femenino y de lo que supone tener 18 años o ser inglesa. Y cualquier aspecto visual de la fotografía que nos invite a pensar lo contrario queda relegado a un segundo plano.



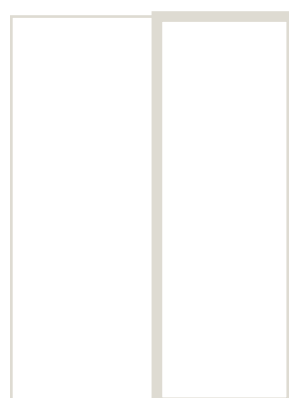
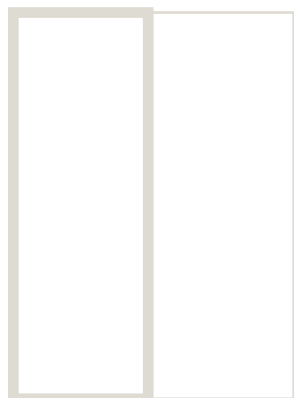
Serie fotográfica. Molinet, X. (2012). *Muestra de edades*. Compuesta por nueve fotografías digitales del autor.
Photographic series. Molinet, X. (2012). *Age sample*. Organized with nine digital photographs by author.

Deducciones visual: media visual por suma de mitades

Edad: > 21 años

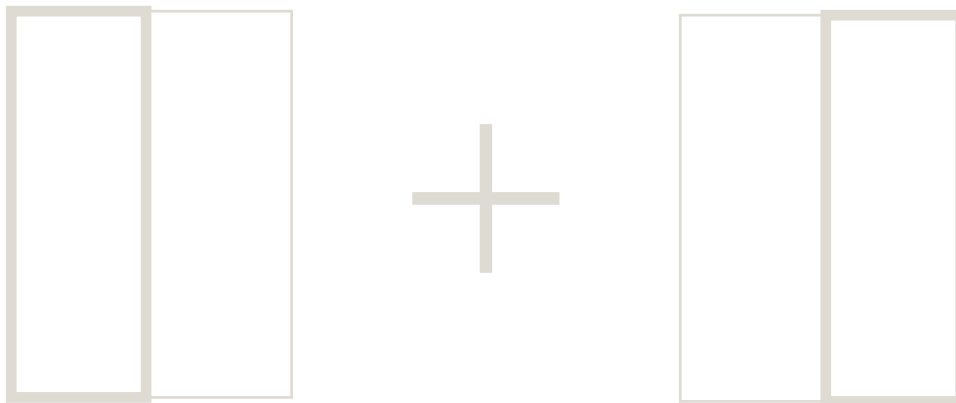


Edad: ≤ 18 años





Serie fotográfica. Molinet, X. (2012). *Edades*. Compuesta por cuatro fotografías digitales del autor.
Photographic series. Molinet, X. (2012). *Age sample*. Organized with four digital photographs by author.

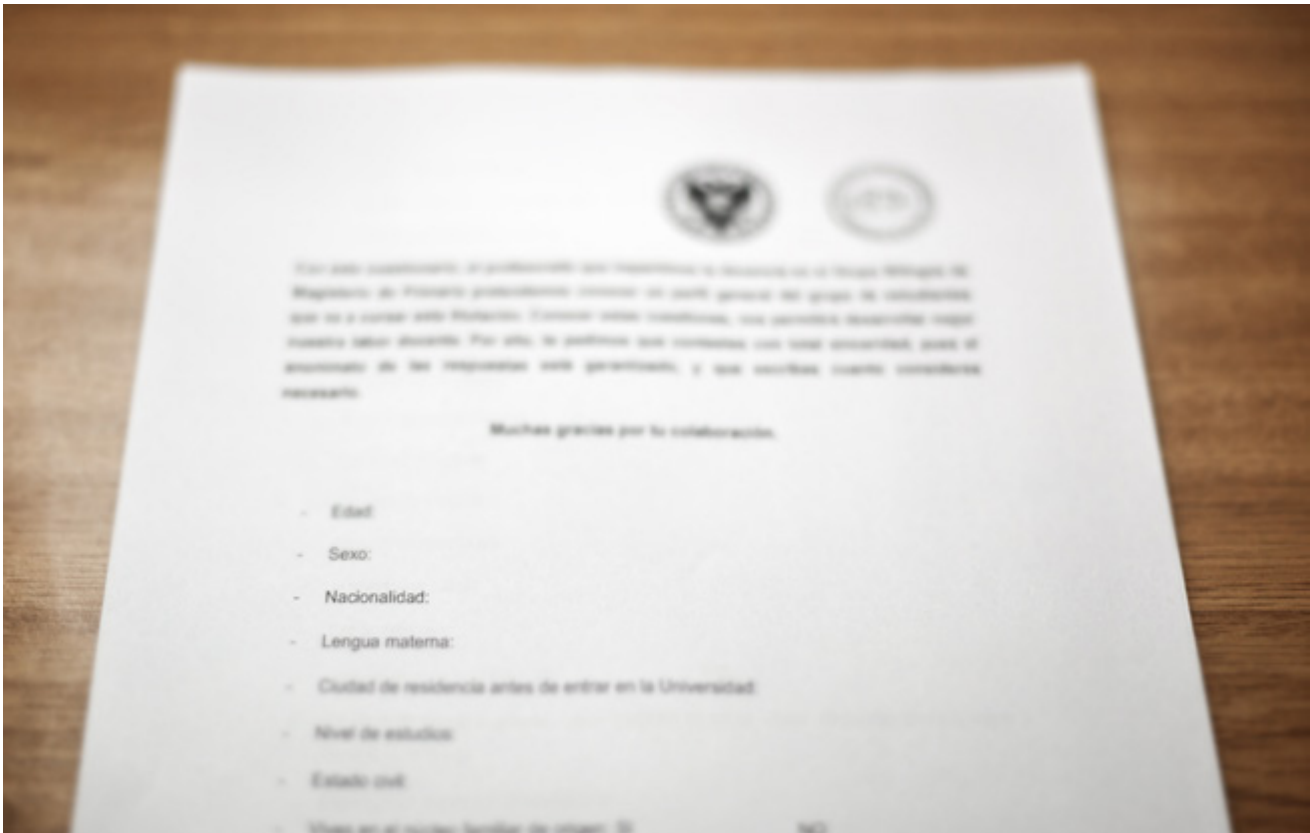


(En las páginas siguientes) **Serie fotográfica.** Molinet, X. (2012). *Juegos visuales: mezcla de edades*. Compuesta por cuatro mitades (izquierda-derecha) de fotografías del autor. ►
(In the following pages) **Photographic series.** Molinet, X. (2012). *Visual games: age mixture*. Organized with four half photographs (left-right) by author.





Nacionalidad: española



Fotografía independiente. Molinet, X. (2014). *Cuestionario fotográfico: ítem 3, nacionalidad.* Fotografía digital.
Independent photograph. Molinet, X. (2014). *Photographic questionnaire: item 3, nationality.* Digital photograph.



Nacionalidad: inglesa



Tabla visual. Molinet, X. (2012). *Nacionalidad: española / inglesa.* Compuesta por 48 fotografías digitales del autor.
Visual table. Molinet, X. (2012). *Nationality: Spanish / English.* Organized with 48 digital photographs by author.

(En las páginas siguientes) **Serie fotográfica.** Molinet, X. (2012). *Juegos visuales: el color de la nacionalidad.* Compuesta por dos montajes fotográficos del autor. ►
 (In the following pages) **Photographic series.** Molinet, X. (2012). *Visual games: the color of nationality.* Organized with two photomanipulations by author.

La fotografía hace posible materializar ideas visuales y esquemas de percepción visual que utilizamos constantemente sin ser plenamente conscientes. En el presente proyecto se utilizan algunos montajes fotográficos denominados 'ambigüedades visuales' que han rasgado y cosido de nuevo la realidad ofreciéndonos una imagen confusa que entra en conflicto con el modo en que percibimos algunas de las categorías establecidas en el estudio sociodemográfico. Mediante estos artificios visuales estamos cuestionando, por ejemplo, dónde reside lo masculino y/o lo femenino. ¿En el cuerpo? ¿En el rostro? Y si intercambiamos rostro y cuerpo, ¿cómo percibimos esa nueva imagen? ¿Qué género asignamos al retrato resultante? O, por ejemplo, en el caso de la nacionalidad, cuando vemos a nuestra alumna rubia de ojos azules y leemos "*Nacionalidad: inglesa*" todo parece ser coherente. Entonces cabría preguntarse por qué no se activó el mismo esquema perceptivo con otros estudiantes de apariencias similares. Las series de ambigüedades visuales que se entrelazan entre las clasificaciones visuales invitan a formularse todas estas preguntas.

PELO
PANTONE
Black 2C

OJOS
PANTONE
7722 C

PANTONE
7514 C



4b | etiquetas

PANTONE
7514 C

PELO
PANTONE
Black 3C

OJOS
PANTONE
5615 C



5 | conclusiones: prejuicios visuales

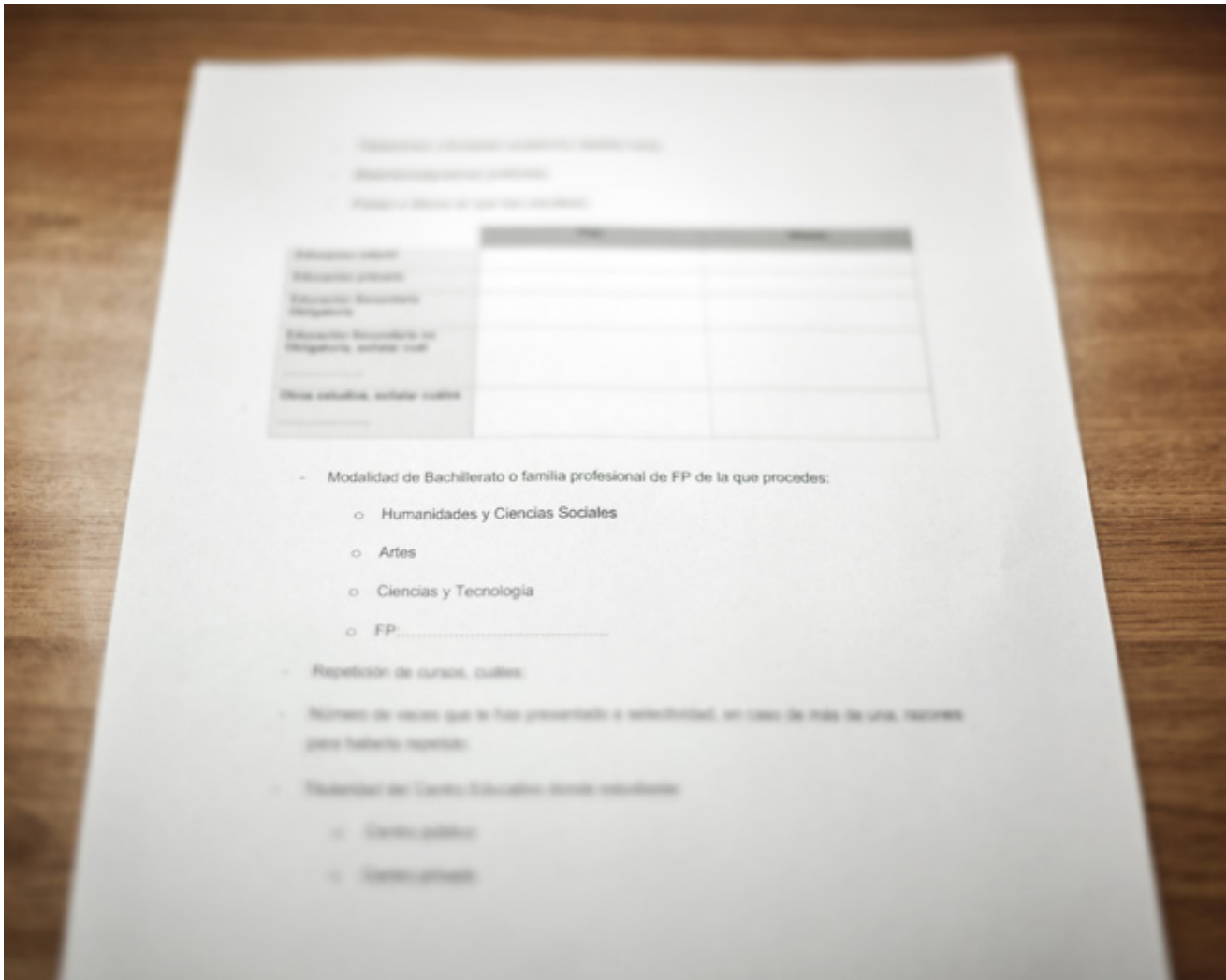
El prejuicio, al tiempo de ser un medio para traducir la realidad a una especie de cuestionario de respuesta múltiple donde cada tema está incluido y puede ser decidido con un signo más o un signo menos, mantiene el mundo tan distante, abstracto y no experienciado como estaba antes.

Theodore Adorno et al. (1950:665)

El proyecto 'Etiquetas' nos presenta para terminar una serie de series fotográficas que hemos denominado 'prejuicios visuales' en las que se suceden retratos de parejas de estudiantes que visten con la misma camiseta blanca (apariencia neutra) y retratos de parejas de estudiantes que visten con su propia ropa (apariencia influenciada). A cada serie le corresponde una categoría extraída del cuestionario que cumplimentaron los estudiantes, tales como la procedencia rural, la condición de becarios, la rama del bachiller que cursaron, etc. Lo particular de las parejas es que en cada fotografía una de las personas retratadas cumple con la categoría asignada mientras que la otra no lo hace. Las series de parejas toman sentido al leer el pie de foto que detalla la etiqueta correspondiente a la categoría. Entonces es el espectador el que se pregunta cuál de las dos personas responde a dicha categoría.

Los prejuicios suponen efectivamente un alejamiento de la realidad puesto que su formulación y aceptación se basa en hechos o recuerdos infundados o en generalizaciones precipitadas; conllevan, por un lado, un juicio de valor en el que el individuo es juzgado como miembro de la categoría que se le adjudica, y por otro lado, dicho juicio categórico se aplica de modo general a todos los miembros del grupo, solo por el hecho de pertenecer a dicha categoría (Cano, 1993; Piñuel y Gaitán, 1995). Del mismo modo, las etiquetas lingüísticas desempeñan un papel fundamental en la génesis de las categorías y por tanto del prejuicio. La serie de series 'prejuicios visuales', al igual que el proyecto de referencia *Lugar Común* de Ruby Rumié y Justine Graham, está pensada para inducir a que el espectador tenga que recurrir y buscar en sus códigos sociales y culturales para adivinar quién es quién. El lector de las series fotográficas, cuando se sitúa delante de la doble página, está obligado a la comparación, o mejor dicho, a emitir un juicio comparativo. Mediante estas series fotográficas hacemos que el espectador conecte de modo consciente con sus prejuicios que habitan en el inconsciente y dedique un tiempo a enfrentarse y cuestionar la validez de los mismos.

La narrativa fotográfica nos sirve en esta última parte del proyecto para recrear, a modo simbólico, la experiencia concreta de cómo el propio sistema educativo y sus estrategias de categorización emplea formas de emitir juicios polarizados que se reducen a un signo más o un signo menos. Sabemos que una de las personas cumple con la categoría y que la otra no, tratamos de intuir cuál de las dos es, y sin embargo no podemos obtener la respuesta. Se trata de una cuestión que nosotros mismos, como espectadores, nos formulamos y tratamos de responder pero no podemos resolver. Es entonces cuando ponemos en cuestión la relevancia de nuestros juicios y por un momento rompemos la conexión entre las etiquetas que empleamos para definirnos y las apariencias, aceptando la pluralidad y aceptando que "la identidad es una relación (social y cultural) y no una clasificación" (Escudero Chauvel, 2005::53).



Fotografía independiente. Molinet, X. (2014). *Cuestionario fotográfico: ítem 4, modalidad de bachiller...* . Fotografía digital.
Independent photograph. Molinet, X. (2014). *Photographic questionnaire: item 4, secondary school degree in...* . Digital photograph.

(En las páginas siguientes) **Serie fotográfica.** Molinet, X. (2012). *Prejuicios visuales de apariencia neutra: modalidad de bachiller...* . Compuesta por cuatro fotografías digitales del autor. ►
 (In the following pages) **Photographic series.** Molinet, X. (2012). *Visual prejudices of neutral appearance: secondary school degree in...* . Organized with four digital photographs by author.

Bachiller: Cienicas y Tecnología





Bachiller: Humanidades y Ciencias Sociales

Bachiller: Cienicas y Tecnología





Bachiller: Humanidades y Ciencias Sociales

Bachiller: Cienicas y Tecnología





Bachiller: Humanidades y Ciencias Sociales

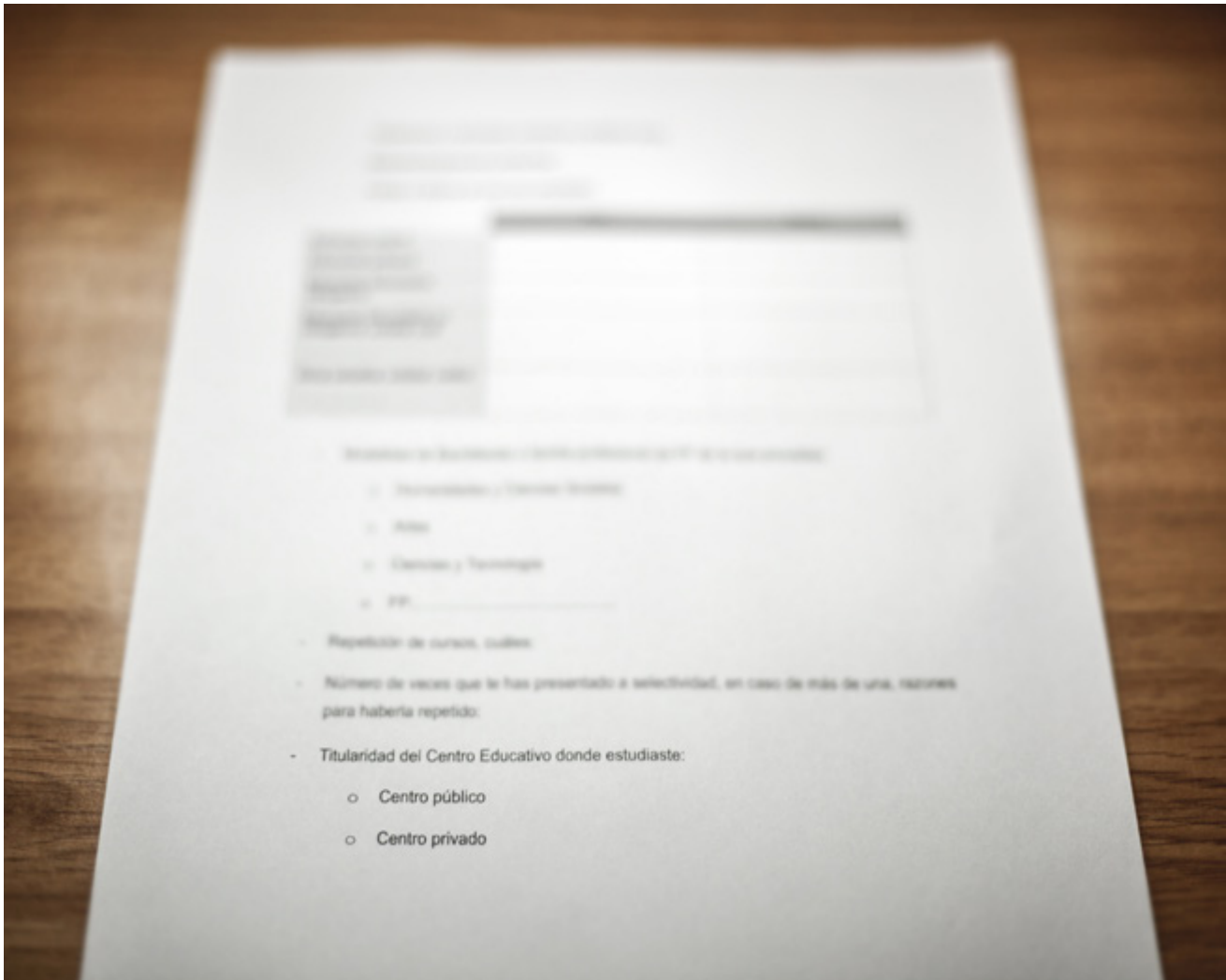
Bachiller: Cienicas y Tecnología





Bachiller: Humanidades y Ciencias Sociales





Fotografía independiente. Molinet, X. (2014). *Cuestionario fotográfico: ítem 5, titularidad del centro educativo.* Fotografía digital.
Independent photograph. Molinet, X. (2014). *Photographic questionnaire: item 5, secondary school's ownership.* Digital photograph.

(En las páginas siguientes) **Serie fotográfica.** Molinet, X. (2012). *Prejuicios visuales de apariencia neutra: titularidad del centro educativo.* Compuesta por cuatro fotografías digitales del autor.
(In the following pages) **Photographic series.** Molinet, X. (2012). *Visual prejudices of neutral appearance: secondary school's ownership.* Organized with four digital photographs by author.

Titularidad del Centro: Privado





Titularidad del Centro: Público

Titularidad del Centro: Privado





Titularidad del Centro: Público

Titularidad del Centro: Privado





Titularidad del Centro: Público

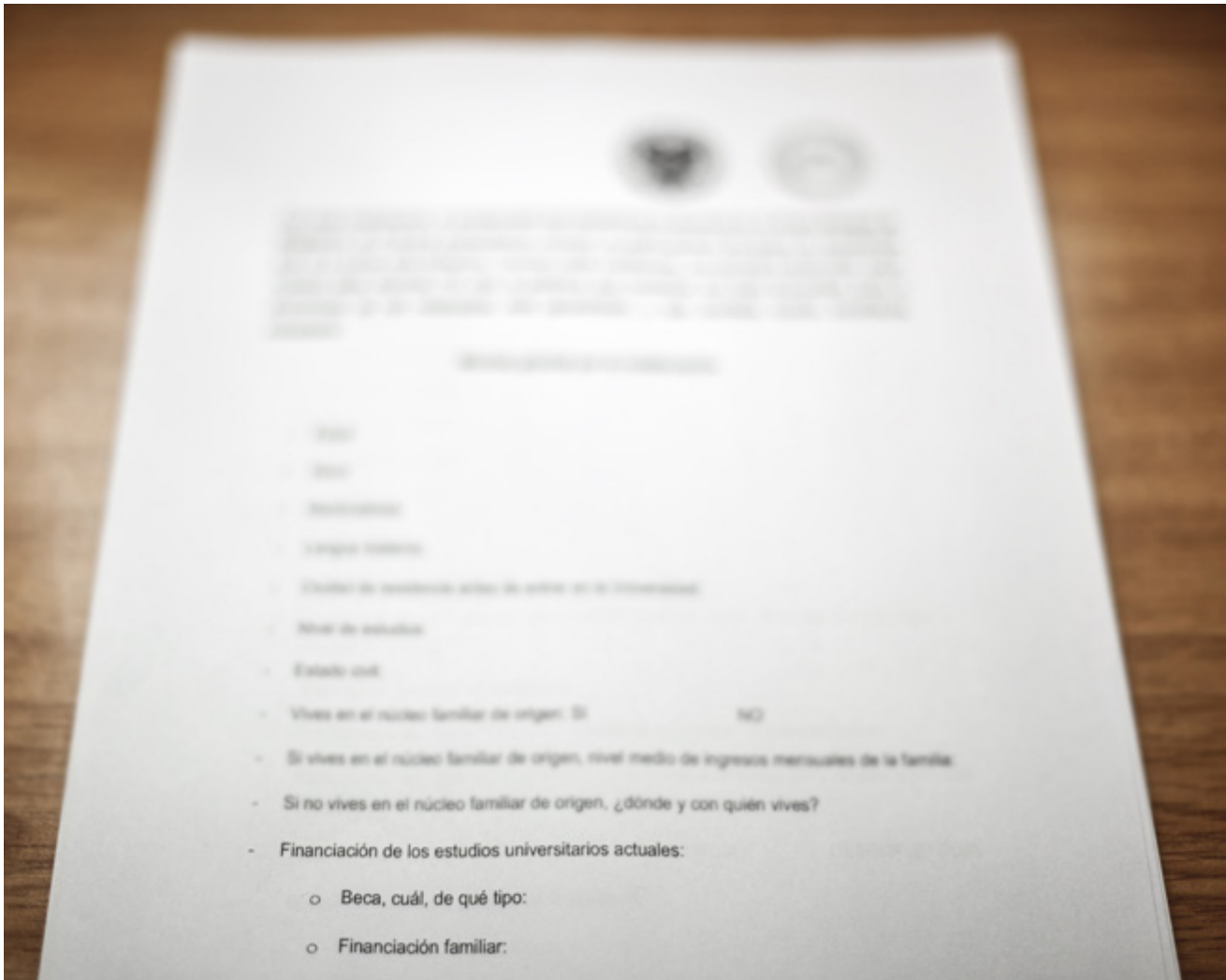
Titularidad del Centro: Privado





Titularidad del Centro: Público





Fotografía independiente. Molinet, X. (2014). *Cuestionario fotográfico: ítem 6, financiación de los estudios.* Fotografía digital.
Independent photograph. Molinet, X. (2014). *Photographic questionnaire: item 6, scholarship.* Digital photograph.

(En las páginas siguientes) **Serie fotográfica.** Molinet, X. (2012). *Prejuicios visuales de apariencia influenciada: financiación de estudios.* Compuesta por ocho fotografías digitales del autor. ►
(In the following pages) **Photographic series.** Molinet, X. (2012). *Visual prejudices of influenced appearance: scholarship.* Organized with eight digital photographs by author.

Financiación de tus estudios: Beca





Financiación de tus estudios: Familiar

Financiación de tus estudios: Beca





Financiación de tus estudios: Familiar

Financiación de tus estudios: Beca





Financiación de tus estudios: Familiar

Financiación de tus estudios: Beca





Financiación de tus estudios: Familiar

Financiación de tus estudios: Beca





Financiación de tus estudios: Familiar

Financiación de tus estudios: Beca





Financiación de tus estudios: Familiar

Financiación de tus estudios: Beca





Financiación de tus estudios: Familiar

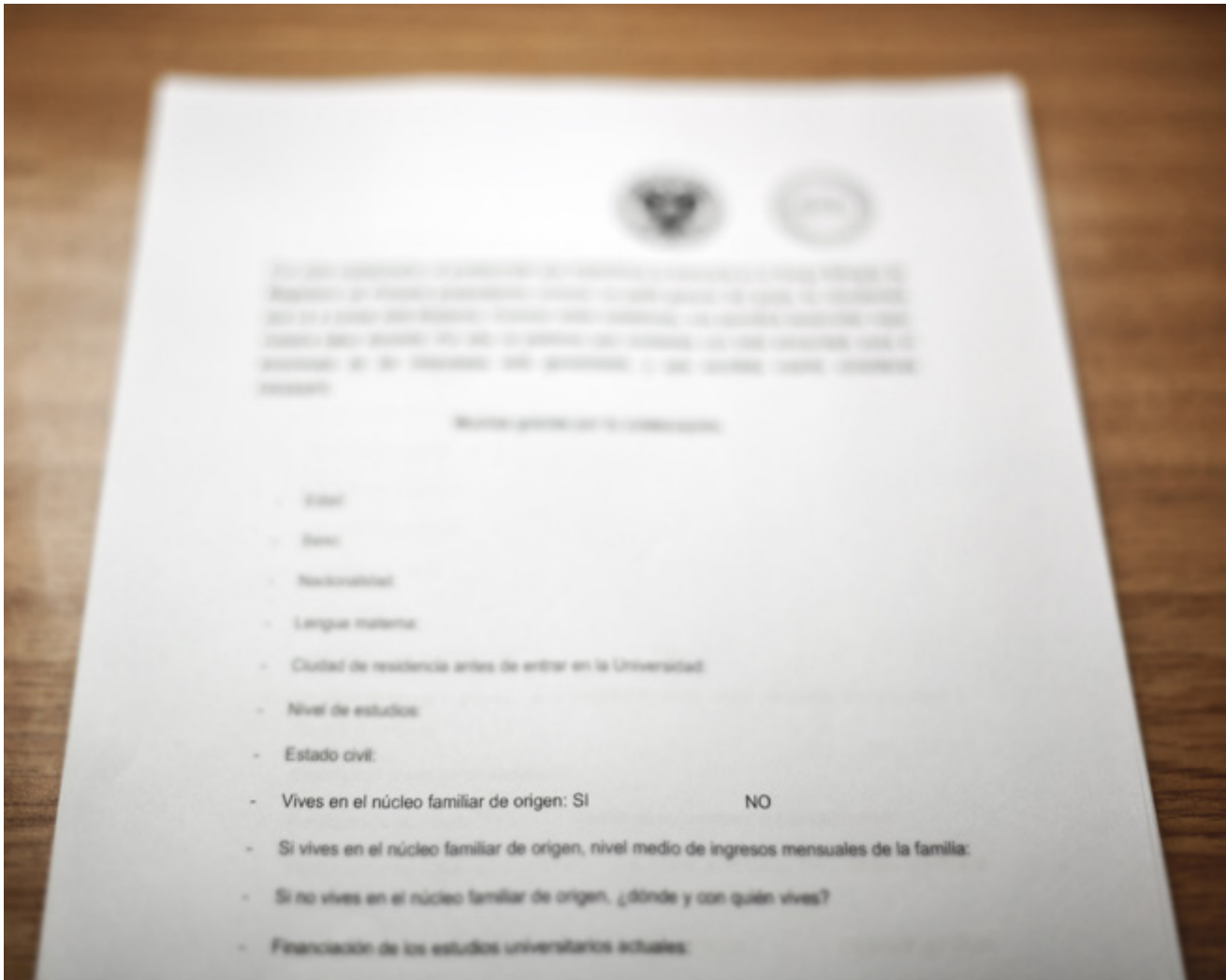
Financiación de tus estudios: Beca





Financiación de tus estudios: Familiar





Fotografía independiente. Molinet, X. (2014). *Cuestionario fotográfico: ítem 7, residencia en el núcleo familiar.* Fotografía digital.
Independent photograph. Molinet, X. (2014). *Photographic questionnaire: item 7, permanent address with family.* Digital photograph.

(En las páginas siguientes) **Serie fotográfica.** Molinet, X. (2012). *Prejuicios visuales de apariencia influenciada: residencia en el núcleo familiar.* Compuesta por ocho fotografías digitales del autor.
(In the following pages) **Photographic series.** Molinet, X. (2012). *Visual prejudices of influenced appearance: permanent address with family.* Organized with eight digital photographs by author.

Vives en el núcleo familiar de origen: No





Vives en el núcleo familiar de origen: Sí

Vives en el núcleo familiar de origen: No





Vives en el núcleo familiar de origen: Sí

Vives en el núcleo familiar de origen: No





Vives en el núcleo familiar de origen: Sí

Vives en el núcleo familiar de origen: No





Vives en el núcleo familiar de origen: Sí

Vives en el núcleo familiar de origen: No





Vives en el núcleo familiar de origen: Sí

Vives en el núcleo familiar de origen: No





Vives en el núcleo familiar de origen: Sí

Vives en el núcleo familiar de origen: No





Vives en el núcleo familiar de origen: Sí

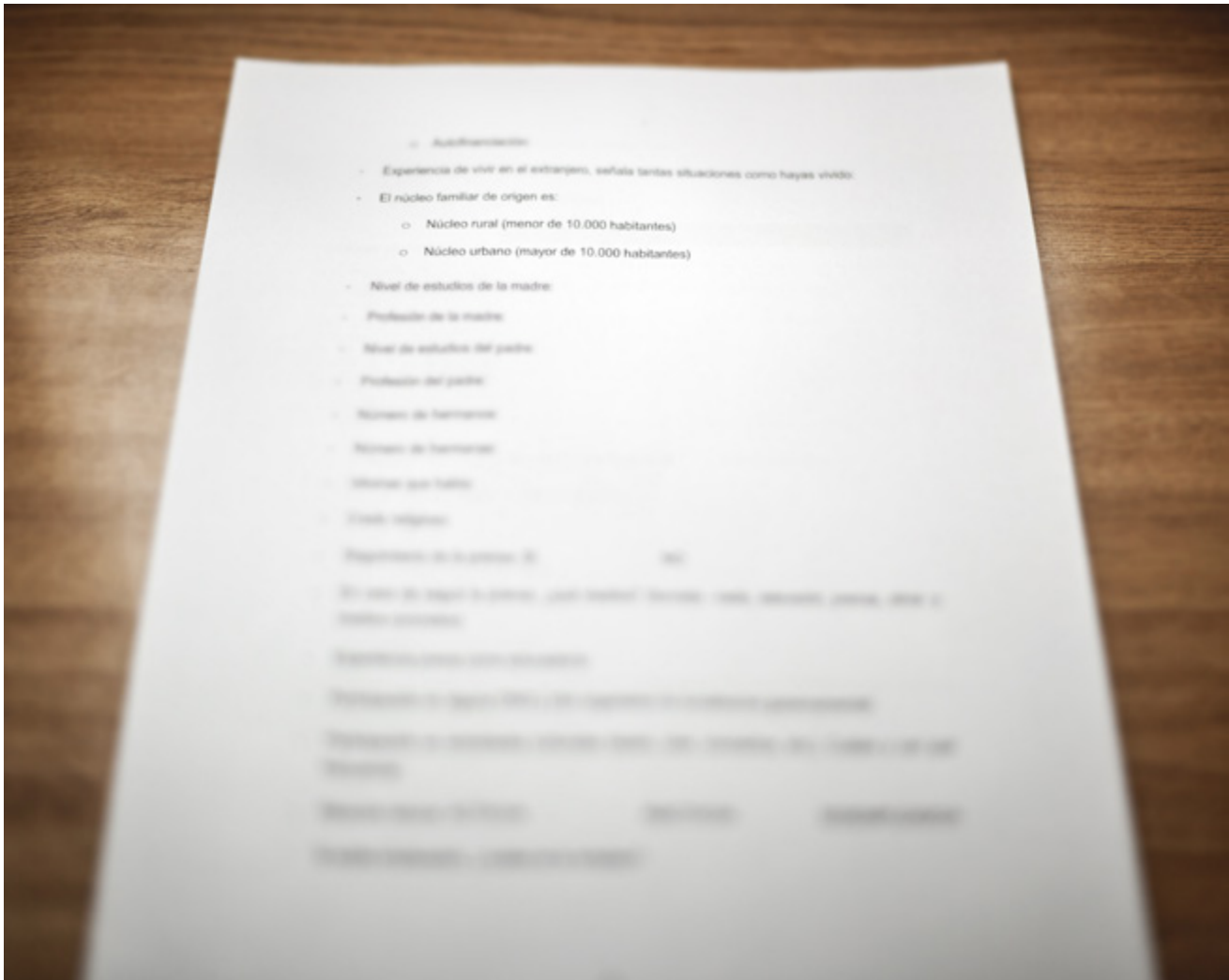
Vives en el núcleo familiar de origen: No





Vives en el núcleo familiar de origen: Sí





Fotografía independiente. Molinet, X. (2014). *Cuestionario fotográfico: ítem 8, núcleo familiar de origen rural o urbano.* Fotografía digital.
Independent photograph. Molinet, X. (2014). *Photographic questionnaire: item 8, rural or urban family background.* Digital photograph.

(En las páginas siguientes) **Serie fotográfica.** Molinet, X. (2012). *Prejuicios visuales de apariencia influenciada: núcleo familiar de origen rural o urbano.* Compuesta por ocho fotografías digitales del autor. ►
(In the following pages) **Photographic series.** Molinet, X. (2012). *Visual prejudices of influenced appearance: rural or urban family background.* Organized with eight digital photographs by author.

Núcleo familiar de origen: Rural





Núcleo familiar de origen: Urbano

Núcleo familiar de origen: Rural





Núcleo familiar de origen: Urbano

Núcleo familiar de origen: Rural





Núcleo familiar de origen: Urbano

Núcleo familiar de origen: Rural





Núcleo familiar de origen: Urbano

Núcleo familiar de origen: Rural





Núcleo familiar de origen: Urbano

Núcleo familiar de origen: Rural





Núcleo familiar de origen: Urbano

Núcleo familiar de origen: Rural





Núcleo familiar de origen: Urbano

Núcleo familiar de origen: Rural



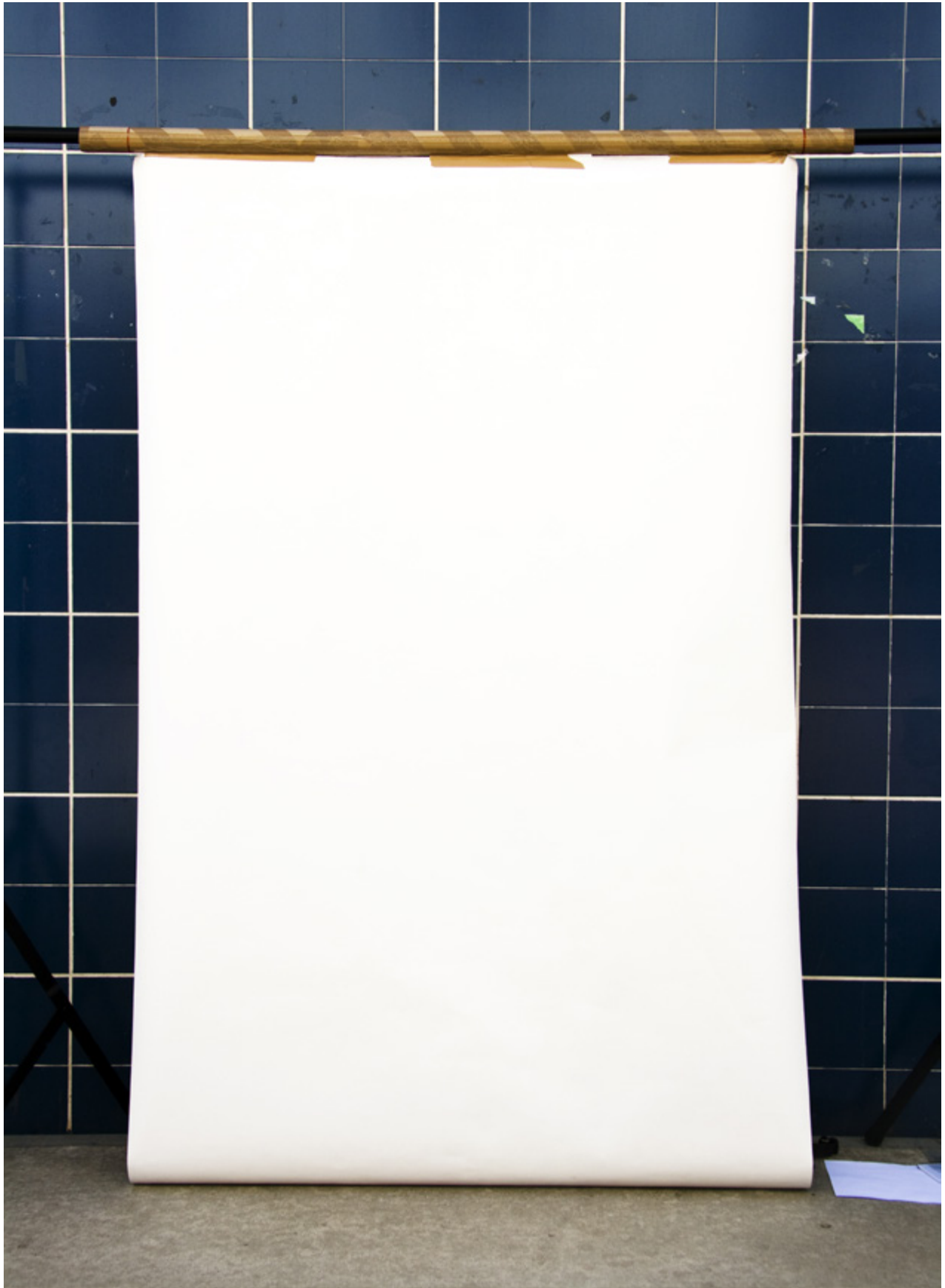


Núcleo familiar de origen: Urbano

facultades

identidades colectivas y contextos universitarios a partir de *Exactitudes* (Versluis y Uyttenbroek, 2011) y *The Eye is a Door* (Spirn, 2013)

Fotografía Independiente. Molinet, X. (2011). En la Escuela Técnica Superior de Ingeniería Informática. Fotografía digital.
Independent photograph. Molinet, X. (2011). In the School of Computer Science Engineering. Digital photograph.

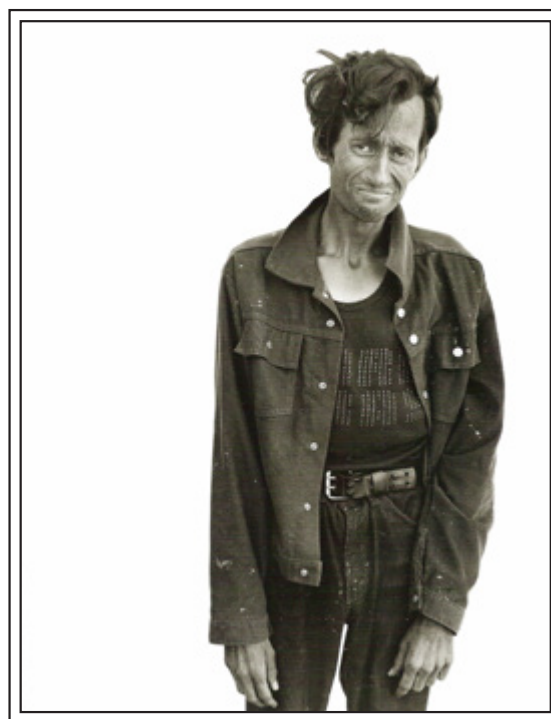


1 | introducción

La construcción de identidades en los contextos universitarios es un proceso de socialización que tiene lugar durante la vida universitaria en los diversos espacios sociales de interacción. En el caso de la Universidad de Granada la división y localización de las distintas facultades, algunas realmente distanciadas físicamente en el plano de la ciudad, hace que cada facultad sea un contexto educativo especialmente interesante como caso de estudio. Los estudiantes experimentan un proceso educativo sumergidos en su facultad, donde llegan a desarrollar el sentido de pertenencia. Este sentimiento de pertenencia implica toda una identificación personal, la generación de vínculos afectivos y la adopción de normas y hábitos compartidos. Cuanto mayor es la identificación que logramos, mayor es también la tendencia a adoptar los patrones característicos del grupo. Cada facultad tiene, además de sus espacios particulares y únicos, sus propias estructuras sociales, culturales, institucionales y políticas. Estas últimas resultan determinantes en la configuración de comportamientos, tradiciones, códigos, prácticas, rutinas y actitudes de los estudiantes. Consideramos la facultad, durante la etapa universitaria, como ese espacio de interacción donde se produce una negociación entre tres agentes –el individuo, el grupo y el contexto– que resulta definitiva en la construcción de las identidades estudiantiles.

Nos interesa, por un lado, la relación entre individuo y grupo ya que “nadie puede construir su identidad al margen de las identificaciones que los otros formulan sobre él” (Bolívar, Fernández y Molina, 2004). Así, las relaciones sociales entre iguales que ocurren día a día en el contexto de la facultad se convierten en el primer sistema referencial de los estudiantes en el proceso de construcción de sus identidades. Por otro lado el contexto educativo, la facultad, es un universo regido por códigos culturales que condicionan la experiencia educativa de los estudiantes y son un referente para dar sentido al modo en que se posicionan, actúan y se desarrollan durante su etapa universitaria (Hargreaves, 1996). Los códigos culturales particulares del contexto de cada facultad, o en términos de María Manzon (2010:146), “la cultura institucional”, son el otro sistema referencial fundamental en la configuración de la identidad como estudiantes universitarios.

Ahora bien, gran parte de las transacciones entre el individuo y el grupo, y entre el individuo o el grupo y el contexto ocurren a través de manifestaciones distintas al lenguaje verbal. Y dentro de la construcción de nuestra identidad es crucial el cómo configuramos nuestra propia imagen por y para el reconocimiento del otro; “nuestras identidades son reflejadas y definidas por las maneras en las que nos representamos a nosotros mismos visualmente, desde la manera en la que vestimos hasta lo que vemos en televisión” (Freedman, 2002:60). Una gran responsabilidad cae sobre las imágenes fotográficas. Aspectos como actitudes, interacciones, rutinas y comportamientos se traducen, materializan y simbolizan e intercambian a través de los usos de la fotografía. Adoptando la simple idea de que la configuración de la identidad en su dimensión visual es un proceso sometido a la lógica de los materiales y recursos simbólicos y visuales del ambiente (Hall, 2000; Dubar, 2002), queremos realizar una investigación educativa basada en la fotografía (Roldán y Marín-Viadel, 2012) que, por un lado, haga una descripción-interpretativa (o interpretación descriptiva)



Fotoensayo explicativo. Molinet, X. (2013). *Retratos sobre fondo neutro*. Compuesta por una cita visual de Fréger (2003) y una cita visual de Avedon (en Gollonet y Ponsa, 2002:57).

Explanatory photoessay. Molinet, X. (2013). *Portraits over neutral background*. Organized with one visual quotation by Charles Fréger (2003) and one visual quotation by Avedon (in Gollonet and Ponsa, 2002:57).

de las identidades colectivas de las facultades, y por otro, exponga el uso de la metáfora como método de argumentación (Pendergast, 2004) que plantee al espectador la desconcertante pregunta de qué poder puede llegar a tener el contexto universitario de la facultad como agente configurador de una identidad visual colectiva de los universitarios.

2 | estereotipos visuales

El problema con los estereotipos, claro está, es que contienen un grano de verdad, aunque la repetición constante lo haya enterrado. ¿Ha de morir el grano para que la planta germine? El texto es lo que está ahí, claro y ruidoso a veces; pero el contexto ha desaparecido. Restaurar el contexto del lugar común puede ser tan sorprendente como peligroso. ¿Simplemente reforzamos el clisé?

Carlos Fuentes (2010:17)

Algunas de las reacciones ante los discursos visuales del proyecto Facultades giraban en torno al riesgo de que las imágenes pudieran dar lugar a visiones estereotípicas. Los estereotipos generalmente son definidos como representaciones raquíticas y simplificadoras de un grupo social (Cano, 1993). Aunque se fundamenten en las características que definen ese grupo y, por lo tanto, tengan ese “grano de verdad” que menciona Carlos Fuentes, el proceso de selección, categorización y generalización de las características que terminan



por representar al grupo es sumamente arbitrario. En ocasiones surgen como expresiones comunes, chistes, costumbres, rituales, etc. En otras son fruto de estrategias mediáticas, publicitarias, artísticas o folclóricas. En cualquier caso, se potencian algunos atributos del grupo y se invisibilizan otros. No se trata tampoco de un proceso distorsionado, incorrecto o sesgado. “Es un proceso reflexivo funcional, adaptativo, racional, sobre la realidad social (a nivel de grupo social)” (Spears, 2011). El problema es que, sabiendo poco o nada de este proceso y del contexto desaparecido donde tienen lugar, un estereotipo puede llegar a convertirse en la representación válida, rígida y totalizadora del grupo.

¿Por qué proliferan entonces los estereotipos? La realidad social es demasiado compleja y los estereotipos se ofrecen como un modo sencillo, reducido y sintético de comprender esa realidad. Desde una perspectiva cognitiva, diríamos que los estereotipos actúan como marcos de referencia que orientan las formas colectivas de percepción y que terminan por imponerse como ‘lo normal’. Y ahí precisamente está el problema, en el proceso acrítico de naturalización de un estereotipo, en otras palabras, el “considerar natural, es decir, al mismo tiempo obvia y fundada en la naturaleza, una manera de percibir que no es más que una entre otras posibles” (Bourdieu, 1971:47).



Fotoensayo explicativo. Molinet, X. (2011). *Del contexto universitario al (no) contexto de la imagen.* Compuesta por tres fotografías digitales del autor.

Explanatory photoessay. Molinet, X. (2011). *From the university context to the image (no) context.* Organized with three digital photographs by author.

Carlos Fuentes llama la atención sobre un aspecto interesante de los estereotipos cuando defiende que pueden ser una fuente de diversidad cultural y pluralidad interpretativa (Fuentes, 2010). En este sentido, las artes visuales, y la fotografía en particular, son un medio muy pertinente para generar, provocar y evidenciar esa pluralidad interpretativa, ya que los estereotipos tienen una fuerte raíz en la apariencia física (Zebrowitz, 1996). Por un lado, el juego de recontextualización de la fotografía permite reinterpretar la relación entre el estereotipo y la realidad social. Y por otro, la fotografía ofrece una posibilidad de materializar y contextualizar una lectura particular de los estereotipos que de otro modo solo habitan en el imaginario. El proyecto *Facultades* de hecho no acentúa el estereotipo ni se presenta como una visión totalizadora, sino más bien invita a descubrir, cuestionar y redefinir la mirada estereotípica que reside de manera inconsciente en el espectador.

Al igual que los estereotipos, cada fotografía que compone el proyecto contiene un 'grano de verdad': puedo asegurar, para cada retrato individual, que efectivamente los estudiantes universitarios posaron delante de la cámara, que existen. Sin embargo el proceso creativo de la serie de series supone un ejercicio de selección y categorización. Mediante la repetición sistemática de determinadas características visuales creamos una lectura visualmente coherente de los estudiantes de cada facultad. El poder evocativo de la serie yace,

más que en el contenido individual de cada retrato, en el sentido estético de la estructura narrativa. Y es precisamente la estructura narrativa la que permite reconstruir el contexto, junto a las fotografías de los espacios vacíos, estáticos pero llenos de detalles significativos (Spirn, 2013). Pero se reconstruye no el contexto real de los estudiantes (cabría preguntarse si existe ese contexto real, ya que cada cual puede tener una idea propia de su contexto real), sino el contexto ficticio y extremadamente neutro del fondo blanco; el contexto que re-creamos a partir del lenguaje fotográfico mediante la serie de series fotográficas que se entrelazan con las fotografías de los espacios vacíos que se presentan a lo largo de estas páginas.

Por último, otro aspecto interesante de la estructura narrativa de este proyecto es que no pierden el sabor de lo particular; al no pretender la generalización. La estereotipia es rígida, sobregeneraliza y considera a todos los miembros del grupo como iguales. Si un individuo pertenece a un grupo, inmediatamente se asume que posee las características estereotípicas del grupo, pero nada sabemos sobre aquello que lo diferencia del resto de los individuos de su grupo y lo hace único. Sin embargo en el proyecto *Facultades* cada retrato individual se visualiza, tiene presencia y se reivindica como individuo único.

3 | ideas sobre la identidad a partir del proyecto *Facultades*

El proyecto *Facultades* pretende ser una metáfora visual del continuo proceso dialéctico que supone la construcción de la identidad de los estudiantes universitarios en sus facultades, donde cada individuo se define en referencia al 'otro', internalizando e incorporando la otredad del grupo y el ambiente, y consecuentemente proyecta las similitudes que comparte con el grupo y lo identifican como miembro del mismo. Pero por otro lado también proyecta aquellas diferencias con el grupo que le dan su propia presencia individual.

El proyecto se ha estructurado como un discurso visual en el que por un lado podemos ver series fotográficas de retratos a partir de *Exactitudes* (Versluis y Uyttenbroek, 2011); y por otro fotografías de los contextos de las facultades, entendidos como "paisajes que hablan" (Spirn, 1998 y 2013) de la vida cotidiana de cada facultad, con el objetivo de plantear, de un modo artístico, cuestiones al espectador acerca de concepciones e ideas relacionadas con el concepto de identidad y sus procesos de construcción en el espacio educativo. Las series de retratos articulan el contraste entre la individualidad y la uniformidad –entre lo personal y lo social– que emerge de la yuxtaposición de los estudiantes. No se trata de una yuxtaposición real, sino más bien de un contexto creado fotográficamente: la proximidad entre individuos es fruto de la estructura narrativa de la serie de series fotográficas que componen el proyecto. Las fotografías de los espacios nos ofrecen "detalles significativos" que tiene que ver con el pasado institucional, las huellas de las rutinas diarias, los valores y normas de cada cuerpo facultativo, la práctica profesional de cada disciplina, etc. Ambos discursos visuales se entremezclan en una estructura que describe, ofrece interpretaciones visuales y permite la comparación. Y es precisamente esta estructura, la que nos provoca, al modo metafórico característico de los lenguajes artísticos, la reflexión acerca de las facultades como contextos sociales configuradores de las identidades de los estudiantes.

La comparación o comparaciones posibles en las series de retratos ofrecen una lectura dialéctica. La repetición sistemática de las convenciones del grupo hace que las similitudes se diluyan y es entonces cuando surge la presencia singular del retrato individual. Y, sin embargo, el paralelismo estructural de esta serie de series –y su poder persuasivo y estético– hace que lo social se manifieste de nuevo... para volver a desvanecerse, y así sucesivamente. Y todo ello ocurre en tres niveles: el del individuo, el de los individuos como miembros de un grupo y de un contexto, y por último el de un grupo como distinto a otro grupo.

4 | proceso

El proyecto *Facultades* está compuesto por una serie de discursos fotográficos que discurren de modo visual y elocuente acerca de los procesos de identificación del alumnado en los contextos educativos. El discurso entremezcla descripciones e interpretaciones visuales de los contextos educativos y series fotográficas de retratos de estudiantes que corresponden a las facultades estudiadas. El método de trabajo para cada una de las facultades ha sido similar y puede resumirse en cuatro fases:

Fase exploratoria

En esta primera fase tienen lugar la toma de contacto con el contexto de la facultad de modo absoluto. Se abre la participación a cualquier alumno/a de la facultad que se preste, de modo voluntario, a posar. El propósito de este modo de acercamiento a la facultad es minimizar cualquier idea preconcebida, de modo que de los retratos tomados en la fase exploratoria emerjan las características visuales del alumnado de la facultad. De igual modo se explora el espacio de las facultades.

Fase de revisión

Los retratos fotográficos tomados durante la fase exploratoria son analizados comparativamente en busca de similitudes visuales compartidas: indumentarias, poses, accesorios, etc.; y en comparación también con los referentes visuales del proyecto. Así se va perfilando un arquetipo fotográfico de cada facultad en base a las características visuales de los retratos analizados. De este modo se configura la mirada del fotógrafo, que ya puede preconcebir la imagen final de la serie.

Los espacios son analizados atendiendo a los “detalles significativos” (Spirm, 2013), ya que estos pueden suscitar nuevas ideas visuales y significados a fotografiar en la fase posterior.

Fase de captura

El investigador-fotógrafo vuelve al contexto de la facultad en busca de personas que respondan al arquetipo definido de modo emergente tras las fases de exploración y de revisión. De este modo el fotógrafo, que persigue

la creación de una serie definida a priori, selecciona los sujetos a retratar; condiciona la pose de los modelos y realiza las tomas fotográficas. Se trata de una construcción fotográfica subjetiva por parte del fotógrafo-investigador:

Fase de posproceso

Se trata del proceso de selección, edición y montaje de las series fotográficas de retratos en las que se busca una coherencia visual que facilite la pluralidad de lecturas de la que hablamos con anterioridad. Paralelamente se buscan relaciones entre las fotografías de los espacios que destaquen los “detalles significativos” que hemos encontrado y, por último se yuxtaponen para cada facultad universitaria las imágenes de retratos y las imágenes de los espacios de modo que generen descripciones, comparaciones e interpretaciones de lo que supone identificarse como estudiante de dicha facultad.

5 | conclusiones

Mediante el proyecto *Facultades* se describen y comparan visualmente las identidades estudiantiles en relación con el contexto particular que se habita en cada facultad universitaria. Las posibilidades del lenguaje fotográfico permiten la creación de nuevos modos de describir, analizar, interpretar y comparar aspectos visuales de la identidad. Esto nos permite, por un lado materializar la imagen descriptiva del grupo, y por otro localizar las diferencias particulares entre individuos, de manera que sea más fácil entender el significado de cada retrato individual.

Además de la descripción, se ofrece una pluralidad de modos de lectura que guarda un paralelismo metafórico con el proceso de construcción de identidades en un espacio educativo como la facultad. La serie es una forma retórica persuasiva que evidencia las tensiones entre dualismos propios de la construcción de identidades tales como lo compartido y lo singular, lo público y lo privado, lo personal y lo social, que delimitan el campo donde el concepto de identidad se define. Las interpretaciones visuales que surgen de la doble narrativa entrelazada de series de estudiantes, por un lado, y pares fotográficos y fotoensayos de los espacios, por otro lado, completan la metáfora fotográfica del proceso de construcción de identidades de los estudiantes en función del contexto que habitan.

Por medio de la estructura narrativa que toma por referencia el proyecto *Exactitudes* (Versluis y Uyttenbroek, 2011) podemos crear imágenes que irrumpen en el imaginario estereotípico acerca del alumnado universitario de las distintas facultades, materializando una visión concreta de los estudiantes. El hecho de que el espectador cuestione la serie fotográfica en términos de “verdad” –algo ineludible cuando tratamos con el medio fotográfico aun presentando el proyecto como una construcción subjetiva– es una invitación a cuestionar los estereotipos que sostenemos acerca de los estudiantes de las diferentes facultades. Las fotografías de los espacios, interpretados fotográficamente a partir de las ideas de Anne W. Spirn (1998 y

2013) como “paisajes (universitarios) narrados a través de la fotografía”, visualizan las particularidades de cada facultad, invitando además a la comparación entre las distintas facultades.

La serie fotográfica de estudiantes a partir de *Exactitudes* y las fotografías, pares fotográficos y fotoensayos de los espacios a partir de Anne W. Spirn, son en sí mismas descripciones fotográficas de gran calidad visual. La sistematicidad con la que se han llevado a cabo ambas líneas descriptivas hacen que la estructura permita la comparación a múltiples niveles: entre alumnos de una misma facultad y de facultades diferentes, entre espacios de una misma facultad y de facultades distintas, etc. Pero lo más notable de este proyecto *Facultades* desde el punto de vista metodológico es el modo en que se entrelazan las dos narrativas visuales generando un discurso fotográfico que se sostiene por sí mismo sin necesidad de un texto que lo explique, tal y como fue publicado como ensayo visual en Molinet y Marín-Viadel (2014), en el que las dos narrativas se enriquecen mutuamente ofreciendo simultáneamente descripciones de gran calidad fotográfica, comparaciones visuales y, sobre todo, ofreciendo interpretaciones de un tema como la construcción de identidades en el contexto universitario que no ha sido abordado previamente desde un enfoque basado en las artes visuales.

6 | el estudio visual de las identidades y los contextos universitarios. Un discurso fotográfico a partir de *Exactitudes* (Versluis y Uyttenbroek, 2011) y *The Eye is a Door* (Spirn, 2013).

En las páginas siguientes presentamos un discurso fotográfico que aborda el estudio visual de ocho facultades de la Universidad de Granada:

- Facultad de Derecho
- Facultad de Ciencias de la Actividad Física y el Deporte
- Facultad de Bellas Artes
- Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales
- Facultad de Odontología
- Facultad de Comunicación
- Escuela de Ingeniería Informática



Facultad de Derecho



Fotografía independiente. Molinet, X. (2012). *Derecho: Aula de enseñanza.* Fotografía digital.
Independent photograph. Molinet, X. (2012). *Law: Teaching room.* Digital photograph.







Fotoensayo descriptivo. Molinet, X. (2012). *Derecho: lugares comunes.* Compuesto por dos fotografías digitales del autor.
Descriptive photoessay. Molinet, X. (2012). *Law: common places.* Organized with two digital photographs by author.





Fotoensayo descriptivo. Molinet, X. (2012). *Derecho: lugares singulares.* Compuesto por dos fotografías digitales del autor.
Descriptive photoessay. Molinet, X. (2012). *Law: singular places.* Organized with two digital photographs by author.





Fotoensayo interpretativo. Molinet, X. (2012). *Derecho: lugares rutinarios.* Compuesto por tres fotografías digitales del autor.
Interpretative photoessay. Molinet, X. (2012). *Law: routine places.* Organized with three digital photographs by author.



Fotoensayo interpretativo. Molinet, X. (2012). *Derecho: detalles significativos.* Compuesto por cuatro fotografías digitales del autor.
Interpretative photoessay. Molinet, X. (2012). *Law: significant details.* Organized with four digital photographs by author.





Fotoensayo interpretativo. Molinet, X. (2012). *Derecho: espacios significativos.* Compuesto por seis fotografías digitales del autor.
Interpretative photoessay. Molinet, X. (2012). *Law: significant spaces.* Organized with six digital photographs by author.





Serie fotográfica. Molinet, X. (2012). *En la Facultad de Derecho.* Compuesto por seis fotografías digitales del autor.
Photographic series. Molinet, X. (2012). *In the Faculty of Law.* Organized with six digital photographs by author.





Fotografía independiente. Molinet, X. (2012). *Derecho: escena ausente.* Fotografía digital del autor.
Independent photograph. Molinet, X. (2012). *Law: absent scene.* Fotografía digital del autor.



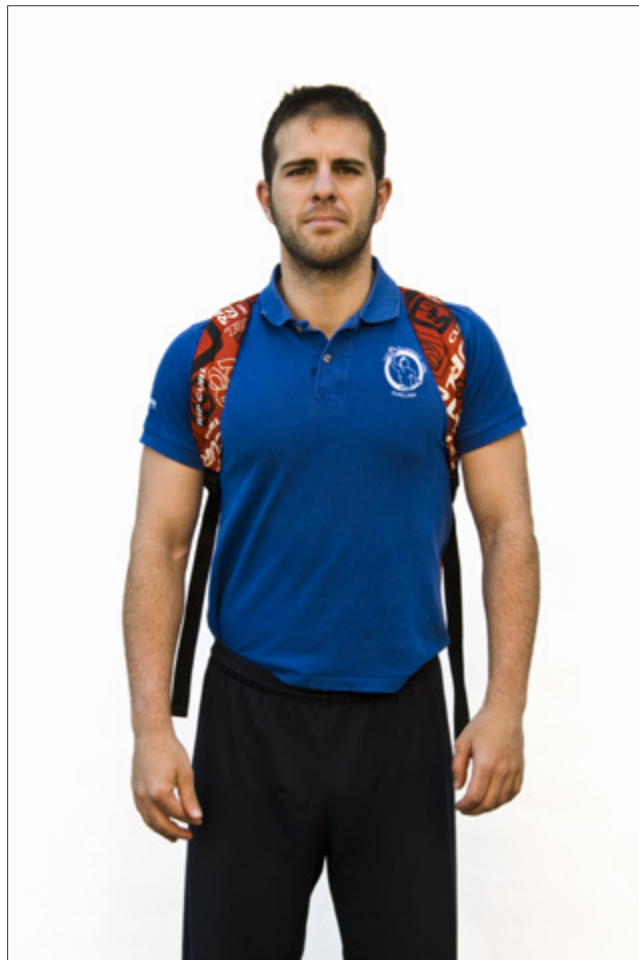


Facultad de Ciencias de la Actividad Física y el
Deporte



Fotografía independiente. Molinet, X. (2013). *Ciencias del Deporte: Aula de enseñanza*. Fotografía digital.
Independent photograph. Molinet, X. (2013). *Sport Science: Teaching room*. Digital photograph.







Fotoensayo descriptivo. Molinet, X. (2013). *Ciencias del Deporte: lugares comunes*. Compuesto por dos fotografías digitales del autor.
Descriptive photoessay. Molinet, X. (2013). *Sport Science: common places*. Organized with two digital photographs by author.





Fotoensayo descriptivo. Molinet, X. (2013). *Ciencias del Deporte: lugares singulares*. Compuesto por dos fotografías digitales del autor.
Descriptive photoessay. Molinet, X. (2013). *Sport Science: singular places*. Organized with two digital photographs by author.



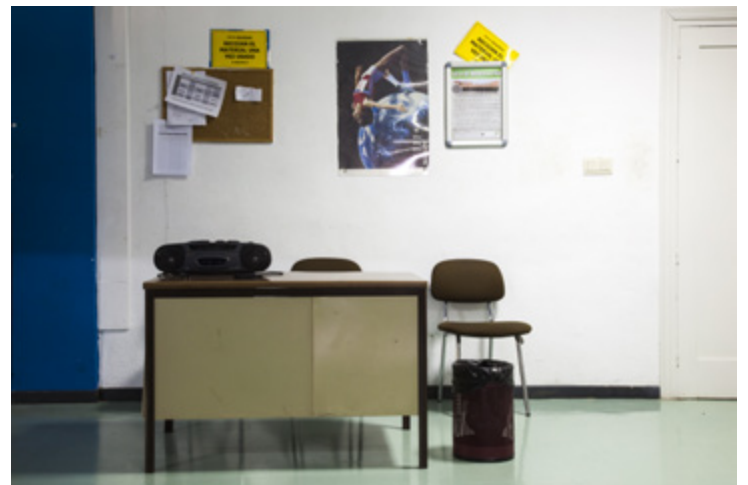


Fotoensayo interpretativo. Molinet, X. (2013). *Ciencias del Deporte: lugares rutinarios*. Compuesto por tres fotografías digitales del autor.
Interpretative photoessay. Molinet, X. (2013). *Sport Science: routine places*. Organized with three digital photographs by author.

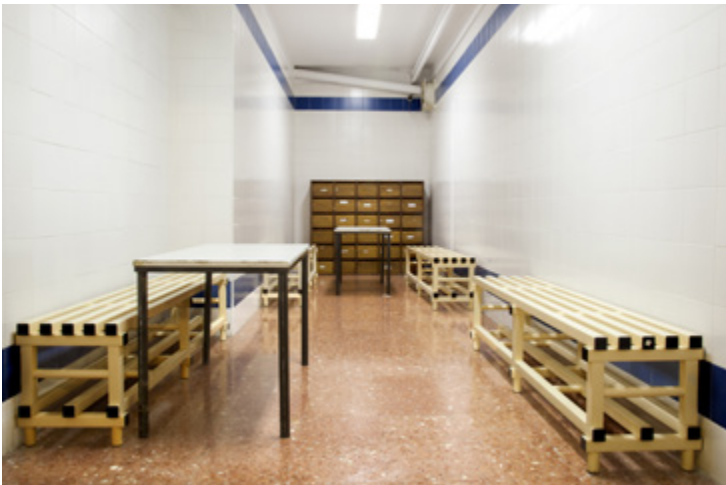


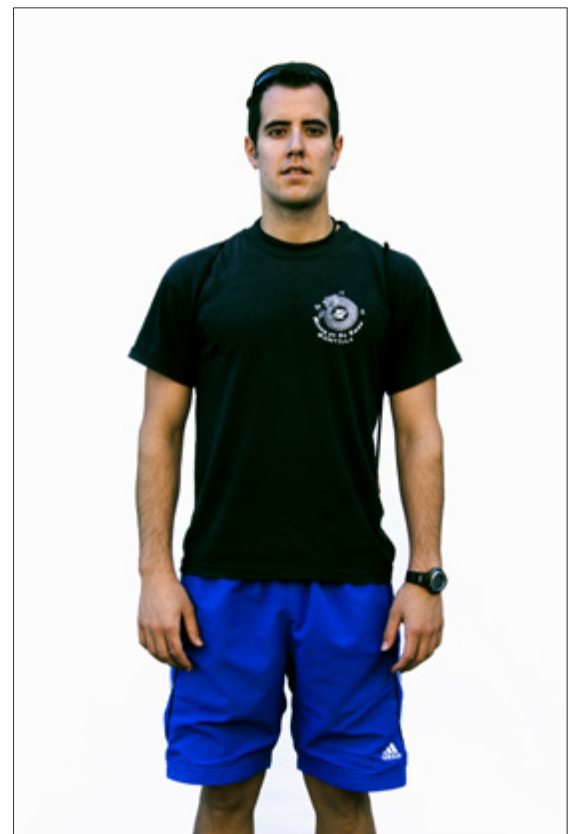
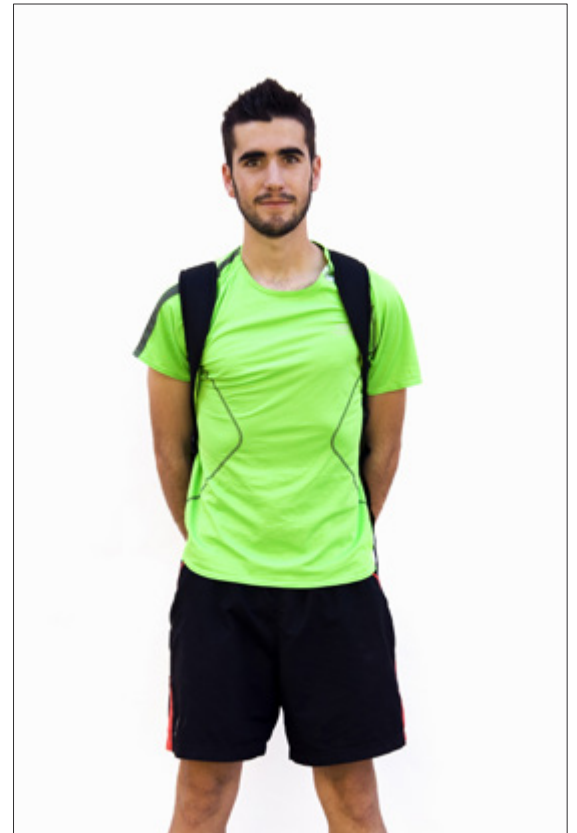
Fotoensayo interpretativo. Molinet, X. (2013). *Ciencias del Deporte: detalles significativos*. Compuesto por cuatro fotografías digitales del autor.
Interpretative photoessay. Molinet, X. (2013). *Sport Science: significant details*. Organized with four digital photographs by author.





Fotoensayo interpretativo. Molinet, X. (2013). *Ciencias del Deporte: espacios significativos*. Compuesto por seis fotografías digitales del autor.
Interpretative photoessay. Molinet, X. (2013). *Sport Science: significant spaces*. Organized with six digital photographs by author.





Serie fotográfica. Molinet, X. (2013). *En la Facultad de Ciencias del Deporte*. Compuesto por seis fotografías digitales del autor.
Photographic series. Molinet, X. (2013). *In the Faculty of Sport Science*. Organized with six digital photographs by author.





Fotografía independiente. Molinet, X. (2013). *Ciencias del Deporte: escena ausente*. Fotografía digital del autor.
Independent photograph. Molinet, X. (2013). *Sport Science: absent scene*. Fotografía digital del autor.





Facultad de Bellas Artes



Fotografía independiente. Molinet, X. (2013). *Bellas Artes: Aula de enseñanza*. Fotografía digital.
Independent photograph. Molinet, X. (2013). *Fine Arts: Teaching room*. Digital photograph.







Fotoensayo descriptivo. Molinet, X. (2013). *Bellas Artes: lugares comunes*. Compuesto por dos fotografías digitales del autor.
Descriptive photoessay. Molinet, X. (2013). *Fine Arts: common places*. Organized with two digital photographs by author.





Fotoensayo descriptivo. Molinet, X. (2013). *Bellas Artes: lugares singulares*. Compuesto por dos fotografías digitales del autor.
Descriptive photoessay. Molinet, X. (2013). *Fine Arts: singular places*. Organized with two digital photographs by author.





Fotoensayo interpretativo. Molinet, X. (2013). *Bellas Artes: lugares rutinarios*. Compuesto por tres fotografías digitales del autor.
Interpretative photoessay. Molinet, X. (2013). *Fine Arts: routine places*. Organized with three digital photographs by author.

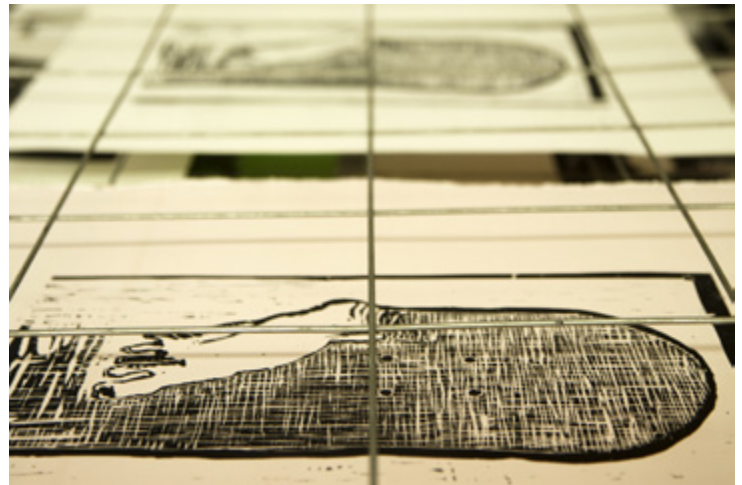


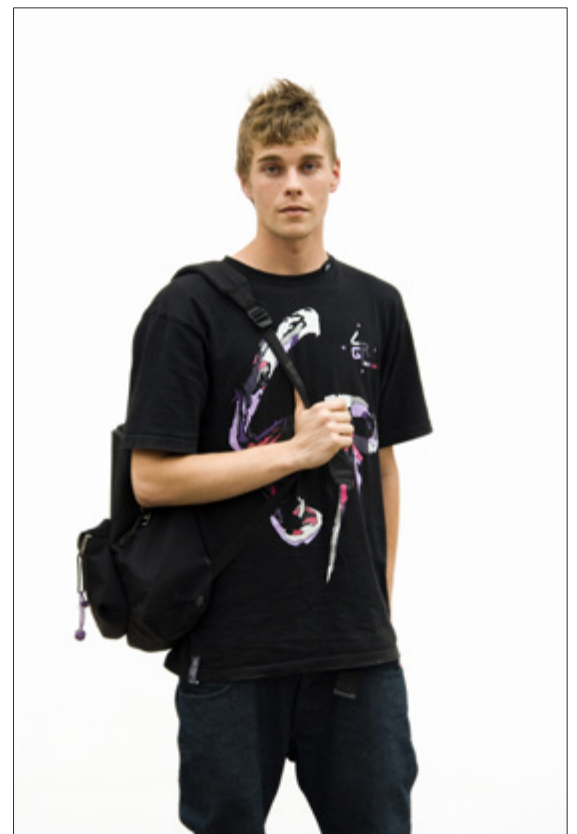
Fotoensayo interpretativo. Molinet, X. (2013). *Bellas Artes: detalles significativos.* Compuesto por tres fotografías digitales del autor.
Interpretative photoessay. Molinet, X. (2013). *Fine Arts: significant details.* Organized with three digital photographs by author.





Fotoensayo interpretativo. Molinet, X. (2013). *Bellas Artes: espacios significativos.* Compuesto por seis fotografías digitales del autor.
Interpretative photoessay. Molinet, X. (2013). *Fine Arts: significant spaces.* Organized with six digital photographs by author.





Serie fotográfica. Molinet, X. (2013). *En la Facultad de Bellas Artes.* Compuesto por seis fotografías digitales del autor.
Photographic series. Molinet, X. (2013). *In the Faculty of Fine Arts.* Organized with six digital photographs by author.





Fotografía independiente. Molinet, X. (2013). *Bellas Artes: escena ausente*. Fotografía digital del autor.
Independent photograph. Molinet, X. (2013). *Fine Arts: absent scene*. Fotografía digital del autor.





Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales



Fotografía independiente. Molinet, X. (2013). *Económicas: Aula de enseñanza*. Fotografía digital.
Independent photograph. Molinet, X. (2013). *Economics: Teaching room*. Digital photograph.

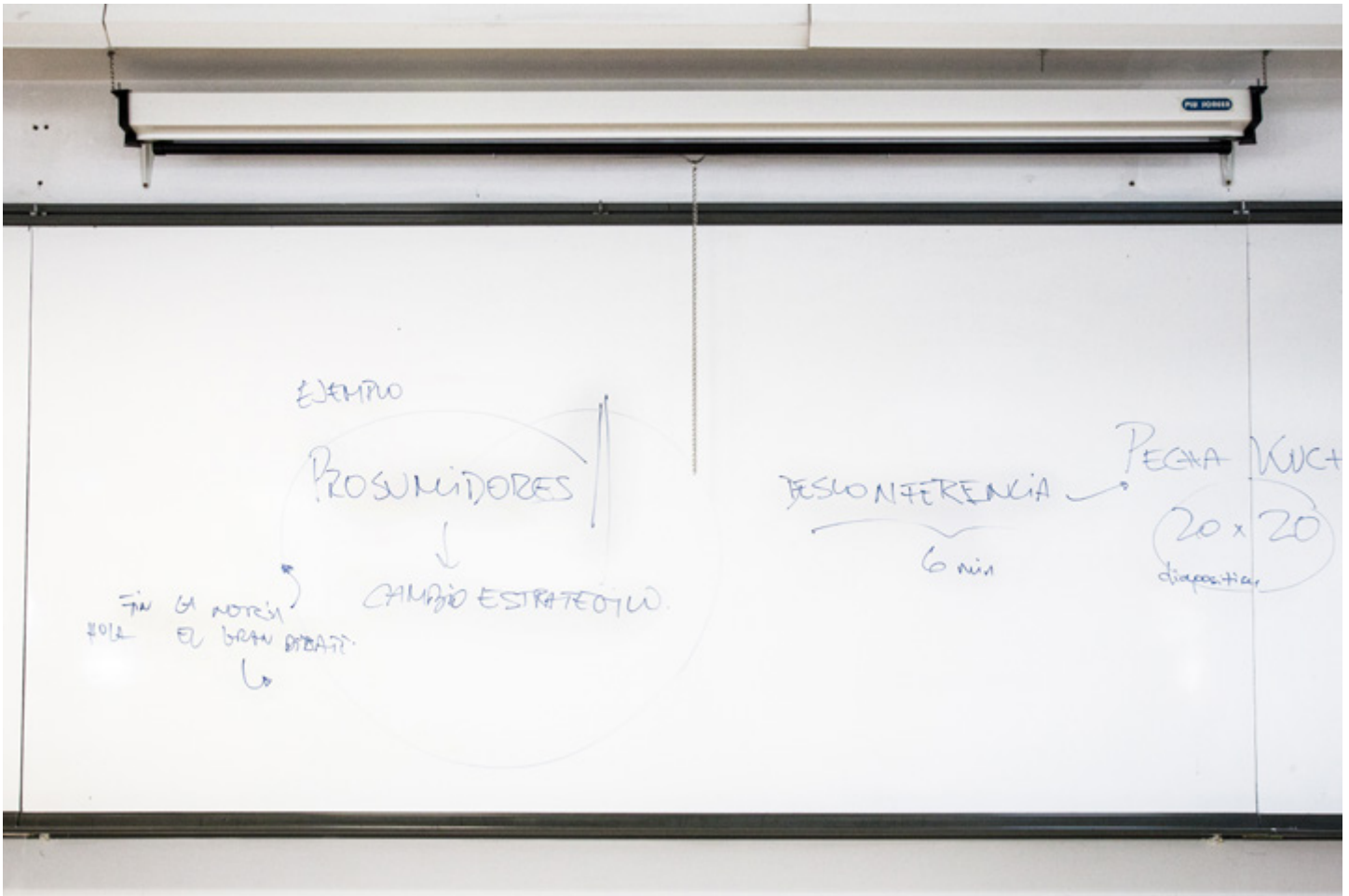






Fotoensayo descriptivo. Molinet, X. (2013). *Económicas: lugares comunes*. Compuesto por dos fotografías digitales del autor.
Descriptive photoessay. Molinet, X. (2013). *Economics: common places*. Organized with two digital photographs by author.





Fotoensayo descriptivo. Molinet, X. (2013). *Económicas: lugares singulares*. Compuesto por dos fotografías digitales del autor.
Descriptive photoessay. Molinet, X. (2013). *Economics: singular places*. Organized with two digital photographs by author.





Fotoensayo interpretativo. Molinet, X. (2013). *Económicas: lugares rutinarios*. Compuesto por tres fotografías digitales del autor.
Interpretative photoessay. Molinet, X. (2013). *Economics: routine places*. Organized with three digital photographs by author.



Fotoensayo interpretativo. Molinet, X. (2013). *Económicas: detalles significativos*. Compuesto por cuatro fotografías digitales del autor.
Interpretative photoessay. Molinet, X. (2013). *Economics: significant details*. Organized with four digital photographs by author.





Fotoensayo interpretativo. Molinet, X. (2013). *Económicas: espacios significativos*. Compuesto por seis fotografías digitales del autor.

Interpretative photoessay. Molinet, X. (2013). *Economics: significant spaces*. Organized with six digital photographs by author.

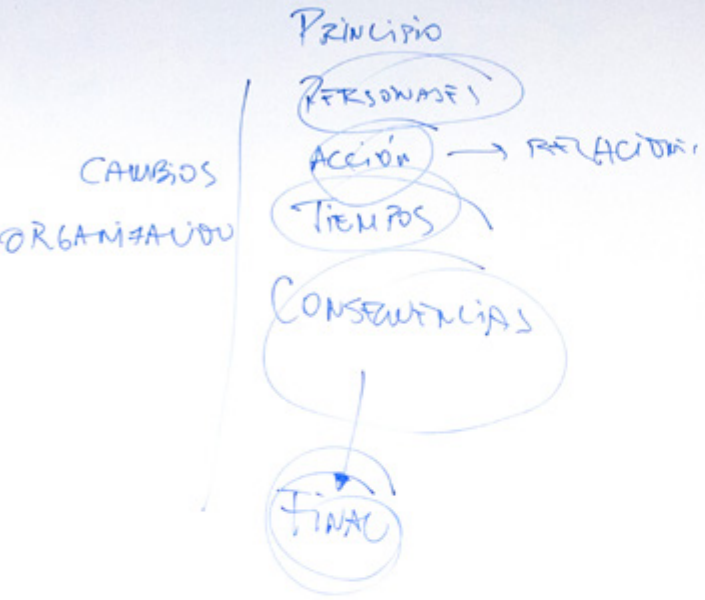


Serie fotográfica. Molinet, X. (2013). *En la Facultad de Económicas.* Compuesto por seis fotografías digitales del autor.
Photographic series. Molinet, X. (2013). *In the Faculty of Economics.* Organized with six digital photographs by author.





Fotografía independiente. Molinet, X. (2013). *Económicas: escena ausente*. Fotografía digital del autor.
Independent photograph. Molinet, X. (2013). *Economics: absent scene*. Fotografía digital del autor.



FIN
402



Facultad de Odontología



Fotografía independiente. Molinet, X. (2013). *Odontología: Aula de enseñanza*. Fotografía digital.
Independent photograph. Molinet, X. (2013). *Odontology: Teaching room*. Digital photograph.







Fotoensayo descriptivo. Molinet, X. (2013). *Odontología: lugares comunes*. Compuesto por dos fotografías digitales del autor.
Descriptive photoessay. Molinet, X. (2013). *Odontology: common places*. Organized with two digital photographs by author.





Fotoensayo descriptivo. Molinet, X. (2013). *Odontología: lugares singulares*. Compuesto por dos fotografías digitales del autor.
Descriptive photoessay. Molinet, X. (2013). *Odontology: singular places*. Organized with two digital photographs by author.





Fotoensayo interpretativo. Molinet, X. (2013). *Odontología: lugares rutinarios*. Compuesto por tres fotografías digitales del autor.
Interpretative photoessay. Molinet, X. (2013). *Odontology: routine places*. Organized with three digital photographs by author.



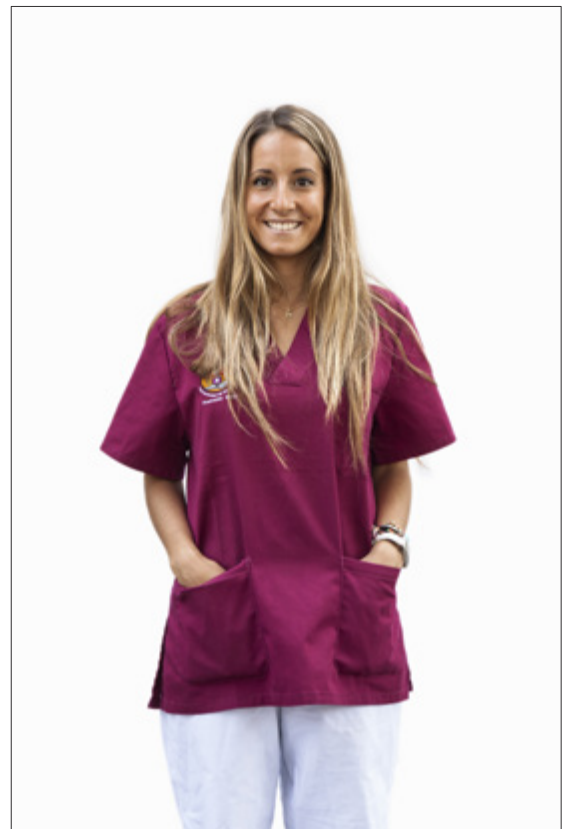
Fotoensayo interpretativo. Molinet, X. (2013). *Odontología: detalles significativos.* Compuesto por tres fotografías digitales del autor.
Interpretative photoessay. Molinet, X. (2013). *Odontology: significant details.* Organized with three digital photographs by author.





Fotoensayo interpretativo. Molinet, X. (2013). *Odontología: espacios significativos.* Compuesto por seis fotografías digitales del autor.
Interpretative photoessay. Molinet, X. (2013). *Odontology: significant spaces.* Organized with six digital photographs by author.





Serie fotográfica. Molinet, X. (2013). *En la Facultad de Odontología.* Compuesto por seis fotografías digitales del autor.
Photographic series. Molinet, X. (2013). *In the Faculty of Odontology.* Organized with six digital photographs by author.





Fotografía independiente. Molinet, X. (2013). *Odontología: escena ausente*. Fotografía digital del autor.
Independent photograph. Molinet, X. (2013). *Odontology: absent scene*. Fotografía digital del autor.





Facultad de Comunicación



Fotografía independiente. Molinet, X. (2014). *Comunicación: Aula de enseñanza.* Fotografía digital.

Independent photograph. Molinet, X. (2014). *Communication: Teaching room.* Digital photograph.







Fotoensayo descriptivo. Molinet, X. (2014). *Comunicación: lugares comunes*. Compuesto por dos fotografías digitales del autor.
Descriptive photoessay. Molinet, X. (2014). *Communication: common places*. Organized with two digital photographs by author.





Fotoensayo descriptivo. Molinet, X. (2014). *Comunicación: lugares singulares.* Compuesto por dos fotografías digitales del autor.
Descriptive photoessay. Molinet, X. (2014). *Communication: singular places.* Organized with two digital photographs by author.



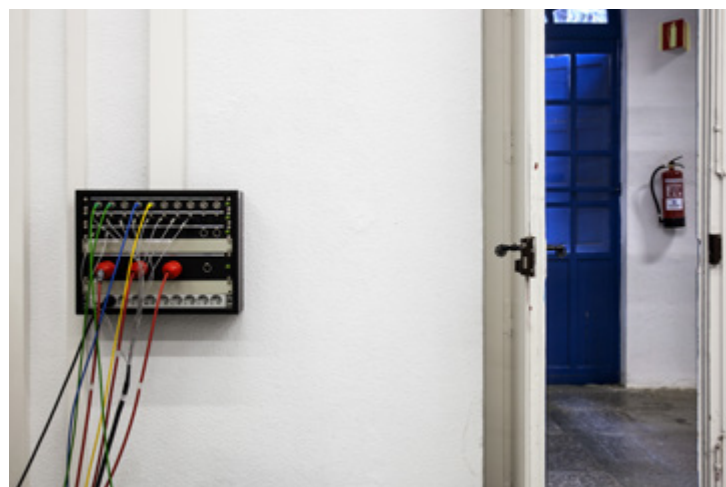


Fotoensayo interpretativo. Molinet, X. (2014). *Comunicación: lugares rutinarios.* Compuesto por tres fotografías digitales del autor.
Interpretative photoessay. Molinet, X. (2014). *Communication: routine places.* Organized with three digital photographs by author.



Fotoensayo interpretativo. Molinet, X. (2014). *Comunicación: detalles significativos.* Compuesto por cuatro fotografías digitales del autor.
Interpretative photoessay. Molinet, X. (2014). *Communication: significant details.* Organized with four digital photographs by author.





Fotoensayo interpretativo. Molinet, X. (2014). *Comunicación: espacios significativos*. Compuesto por seis fotografías digitales del autor.

Interpretative photoessay. Molinet, X. (2014). *Communication: significant spaces*. Organized with six digital photographs by author.





Serie fotográfica. Molinet, X. (2014). *En la Facultad de Comunicación.* Compuesto por seis fotografías digitales del autor.
Photographic series. Molinet, X. (2014). *In the Faculty of Communication.* Organized with six digital photographs by author.





Fotografía independiente. Molinet, X. (2014). *Comunicación: escena ausente.* Fotografía digital del autor.
Independent photograph. Molinet, X. (2014). *Communication: absent scene.* Fotografía digital del autor.





Escuela de Ingeniería Informática



Fotografía independiente. Molinet, X. (2014). *Ingeniería Informática: Aula de enseñanza*. Fotografía digital.
Independent photograph. Molinet, X. (2014). *Computer Science: Teaching room*. Digital photograph.







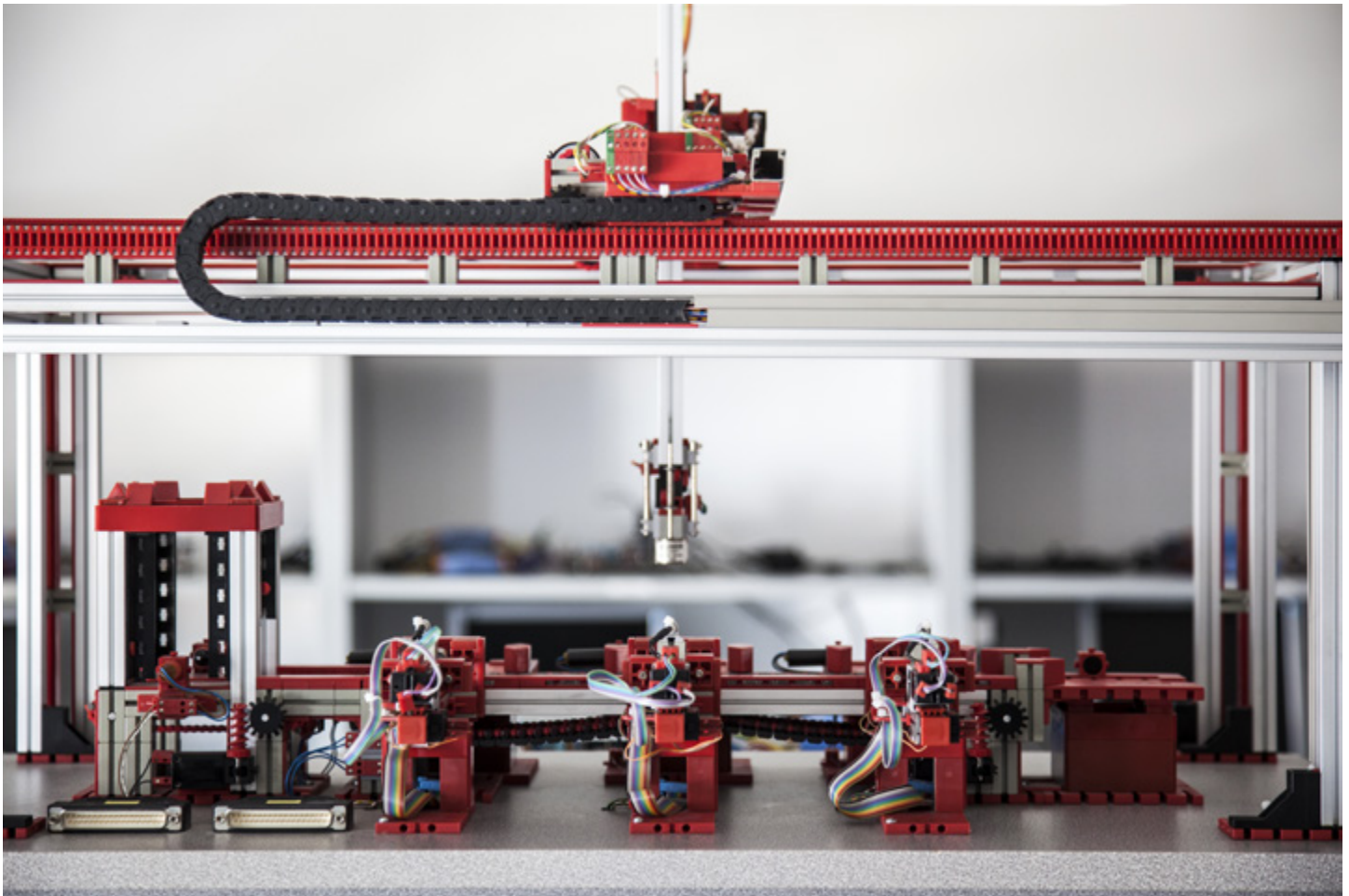
Fotoensayo descriptivo. Molinet, X. (2014). *Comunicación: lugares comunes*. Compuesto por dos fotografías digitales del autor.
Descriptive photoessay. Molinet, X. (2014). *Communication: common places*. Organized with two digital photographs by author.



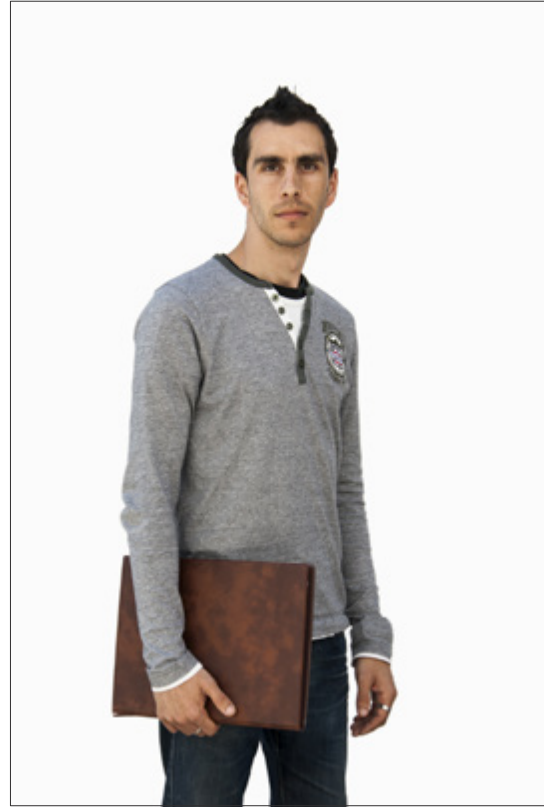


Fotoensayo descriptivo. Molinet, X. (2014). *Ingeniería Informática: lugares singulares*. Compuesto por dos fotografías digitales del autor.
Descriptive photoessay. Molinet, X. (2014). *Computer Science: singular places*. Organized with two digital photographs by author.

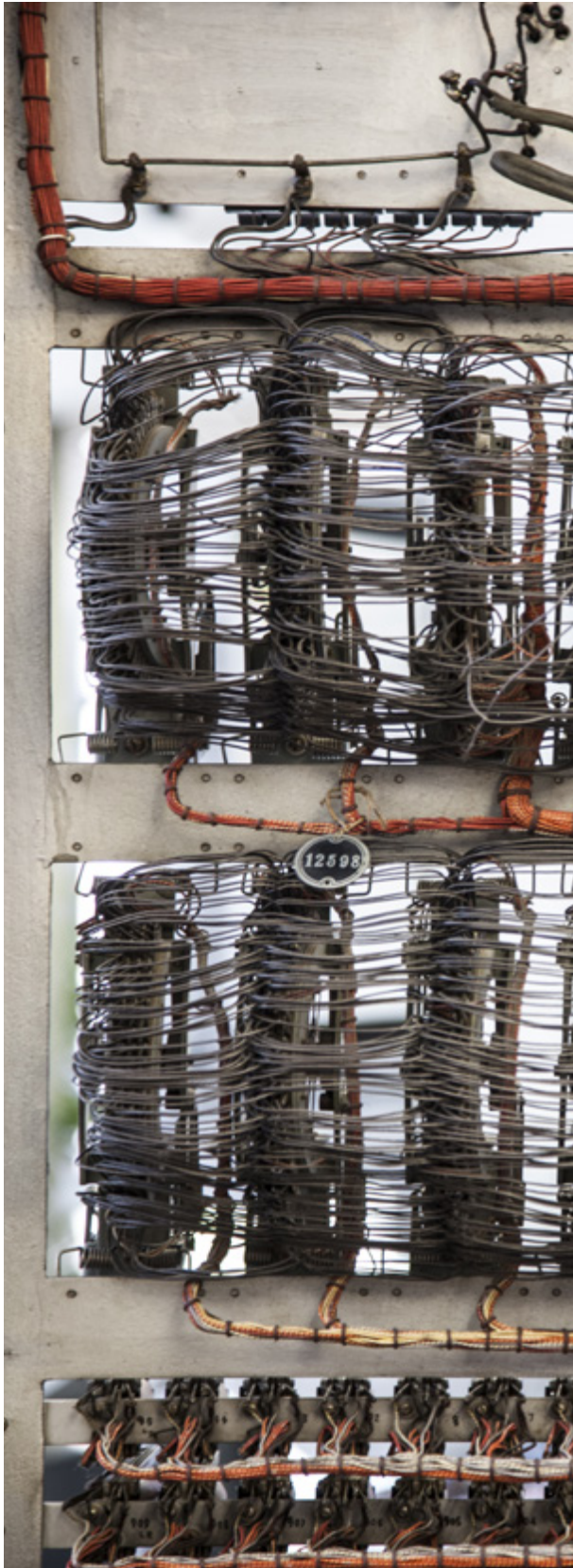


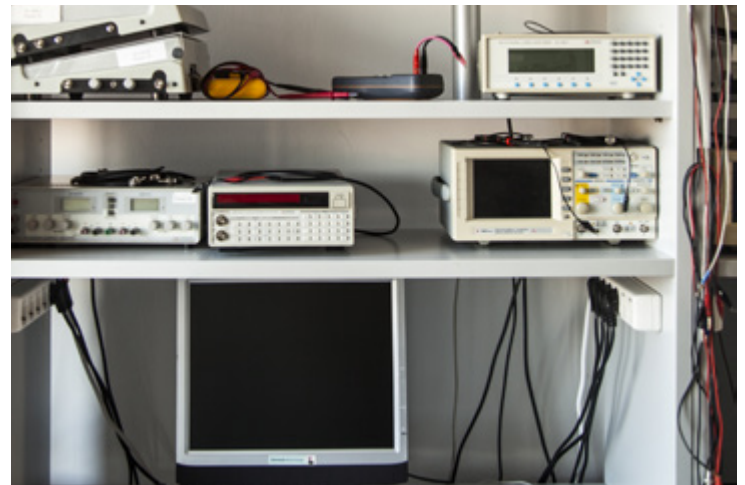


Fotoensayo interpretativo. Molinet, X. (2014). *Ingeniería Informática: lugares rutinarios*. Compuesto por tres fotografías digitales del autor.
Interpretative photoessay. Molinet, X. (2014). *Computer Science: routine places*. Organized with three digital photographs by author.

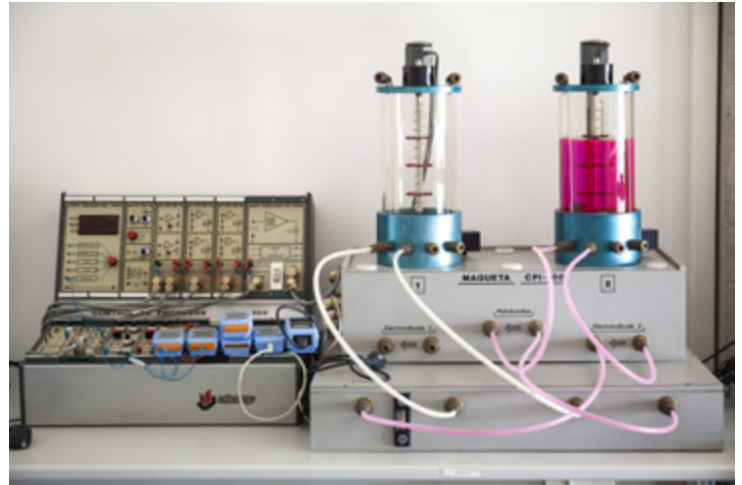
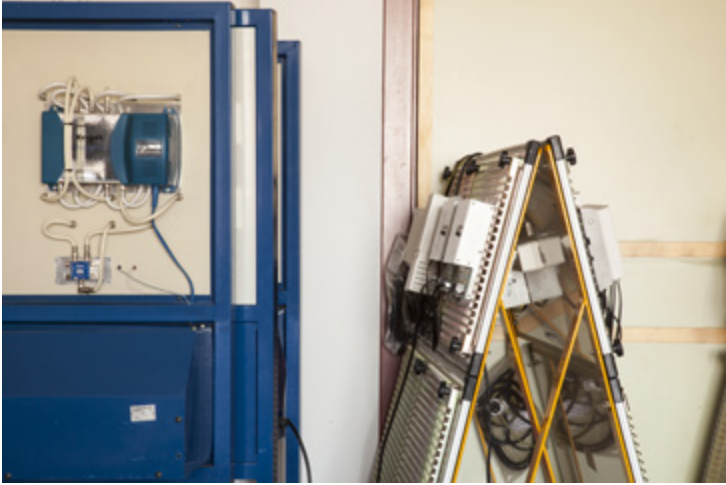


Fotoensayo interpretativo. Molinet, X. (2014). *Ingeniería Informática: detalles significativos*. Compuesto por cuatro fotografías digitales del autor.
Interpretative photoessay. Molinet, X. (2014). *Computer Science: significant details*. Organized with four digital photographs by author.





Fotoensayo interpretativo. Molinet, X. (2014). *Ingeniería Informática: espacios significativos*. Compuesto por seis fotografías digitales del autor.
Interpretative photoessay. Molinet, X. (2014). *Computer Science: significant spaces*. Organized with six digital photographs by author.





Serie fotográfica. Molinet, X. (2014). *En la Escuela de Ingeniería Informática.* Compuesto por seis fotografías digitales del autor.
Photographic series. Molinet, X. (2014). *In the School of Computer Science.* Organized with six digital photographs by author.





Fotografía independiente. Molinet, X. (2014). *Ingeniería Informática: escena ausente*. Fotografía digital del autor.
Independent photograph. Molinet, X. (2014). *Computer Science: absent scene*. Fotografía digital del autor.



Medias visuales

(En las páginas siguientes) Serie fotográfica. Molinet X. (2014). *Facultades: medias visuales.* ►
Compuesto por las siguientes medias visuales:
(In the following pages) Photographic series. Molinet X. (2014). *Faculties: visual averages.*
Organized with the following visual averages:

Media visual. Molinet, X. (2014). *Derecho.* Compuesta por seis fotografías digitales del autor.
Visual average. Molinet, X. (2014). *Law.* Organized with six digital photographs by author.

Media visual. Molinet, X. (2014). *Ingeniería Informática.* Compuesta por seis fotografías digitales del autor.
Visual average. Molinet, X. (2014). *Computer Science.* Organized with six digital photographs by author.

Media visual. Molinet, X. (2014). *Ciencias del Deporte.* Compuesta por seis fotografías digitales del autor.
Visual average. Molinet, X. (2014). *Sport Science.* Organized with six digital photographs by author.

Media visual. Molinet, X. (2014). *Odontología.* Compuesta por seis fotografías digitales del autor.
Visual average. Molinet, X. (2014). *Odontology.* Organized with six digital photographs by author.

Media visual. Molinet, X. (2014). *Económicas.* Compuesta por seis fotografías digitales del autor.
Visual average. Molinet, X. (2014). *Economics.* Organized with six digital photographs by author.

Media visual. Molinet, X. (2014). *Comunicación.* Compuesta por seis fotografías digitales del autor.
Visual average. Molinet, X. (2014). *Communication.* Organized with six digital photographs by author.

Media visual. Molinet, X. (2014). *Bellas Artes.* Compuesta por seis fotografías digitales del autor.
Visual average. Molinet, X. (2014). *Fine Arts.* Organized with six digital photographs by author.















Conclusiones visuales

(En las páginas siguientes) Fotodiscurso. Molinet X. (2013). *Facultades: conclusiones*. Compuesto por los siguientes fotoensayos: ►

(In the following pages) Photodiscourse. Molinet X. (2013). *Faculties: conclusions*. Organized with the following photoessays:

Fotoensayo interpretativo. Molinet, X. (2014). *Derecho*. Compuesto por cinco fotografías digitales del autor y una cita visual de Versluis y Uyttenbroek (2012:109).

Interpretative photoessay. Molinet, X. (2014). *Law*. Organized with five digital photographs and a visual quotation by Versluis y Uyttenbroek (2012:109).

Fotoensayo interpretativo. Molinet, X. (2014). *Ingeniería Informática*. Compuesto por cinco fotografías digitales del autor y una cita visual de Versluis y Uyttenbroek (2012:33).

Interpretative photoessay. Molinet, X. (2014). *Computer Science*. Organized with five digital photographs and a visual quotation by Versluis y Uyttenbroek (2012:33).

Fotoensayo interpretativo. Molinet, X. (2014). *Bellas Artes (restauración)*. Compuesto por cinco fotografías digitales del autor y una cita visual de Versluis y Uyttenbroek (2012:22).

Interpretative photoessay. Molinet, X. (2014). *Fine Arts (restoration)*. Organized with five digital photographs and a visual quotation by Versluis y Uyttenbroek (2012:22).

Fotoensayo interpretativo. Molinet, X. (2014). *Bellas Artes*. Compuesto por cinco fotografías digitales del autor y una cita visual de Versluis y Uyttenbroek (2012:53).

Interpretative photoessay. Molinet, X. (2014). *Fine Arts*. Organized with five digital photographs and a visual quotation by Versluis y Uyttenbroek (2012:53).

Fotoensayo interpretativo. Molinet, X. (2014). *Ciencias del Deporte*. Compuesto por cinco fotografías digitales del autor y una cita visual de Versluis y Uyttenbroek (2012:42).

Interpretative photoessay. Molinet, X. (2014). *Sport Science*. Organized with five digital photographs and a visual quotation by Versluis y Uyttenbroek (2012:42).

Fotoensayo interpretativo. Molinet, X. (2014). *Odontología*. Compuesto por cinco fotografías digitales del autor y una cita visual de Versluis y Uyttenbroek (2012:48).

Interpretative photoessay. Molinet, X. (2014). *Odontology*. Organized with five digital photographs and a visual quotation by Versluis y Uyttenbroek (2012:48).

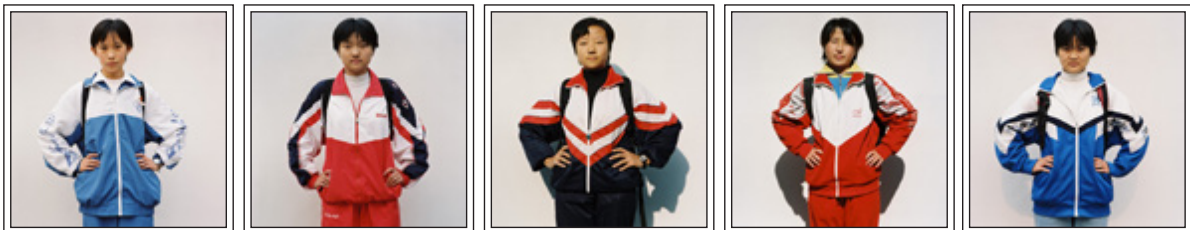
Fotoensayo interpretativo. Molinet, X. (2014). *Económicas*. Compuesto por cinco fotografías digitales del autor y una cita visual de Versluis y Uyttenbroek (2012:90,122).

Interpretative photoessay. Molinet, X. (2014). *Economics*. Organized with five digital photographs and a visual quotation by Versluis y Uyttenbroek (2012:90,122).

Fotoensayo interpretativo. Molinet, X. (2014). *Comunicación*. Compuesto por cinco fotografías digitales del autor y una cita visual de Versluis y Uyttenbroek (2012:63,79).

Interpretative photoessay. Molinet, X. (2014). *Communication*. Organized with five digital photographs and a visual quotation by Versluis y Uyttenbroek (2012:63,79).



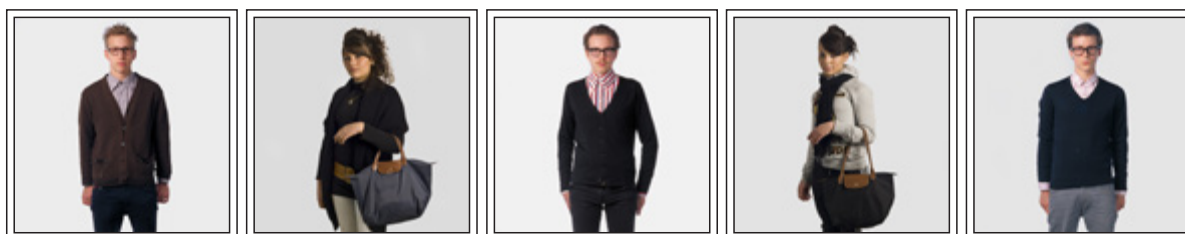
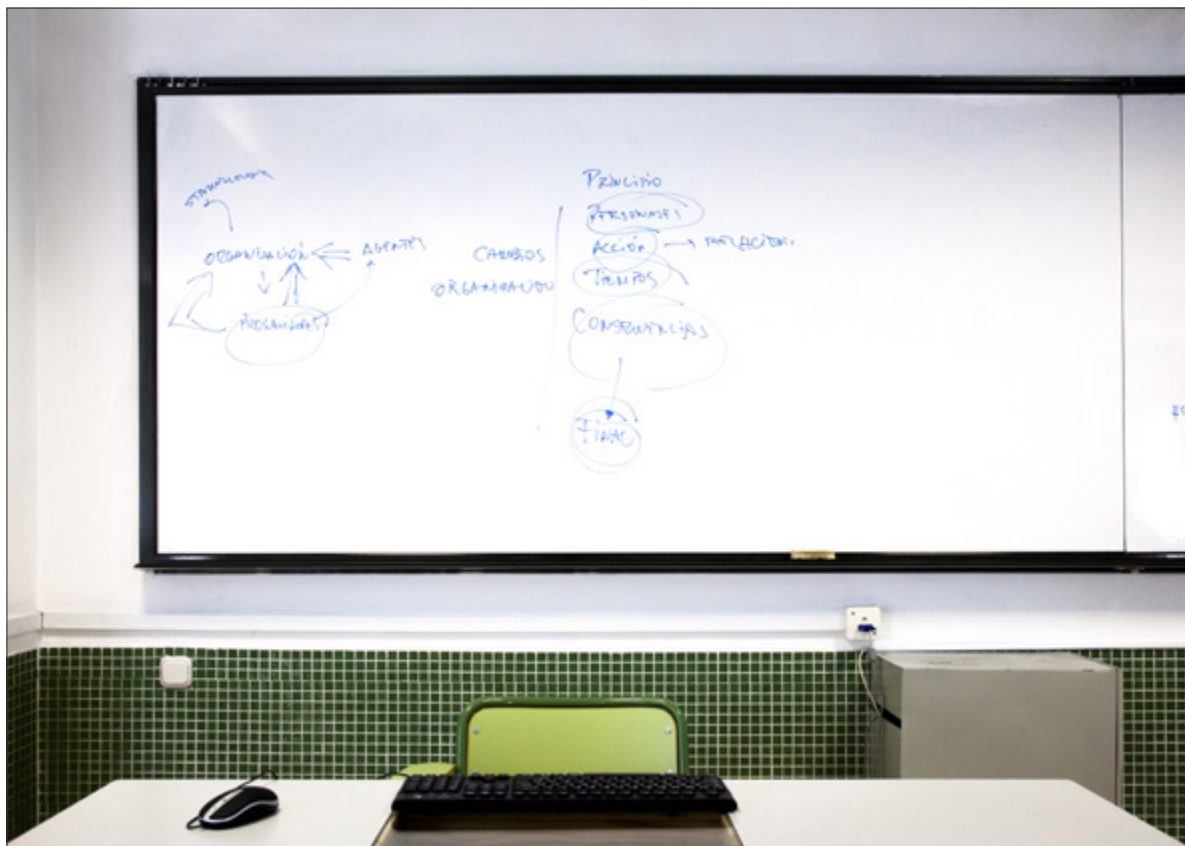


















CUARTA PARTE
CONCLUSIONES Y REFERENCIAS

FOURTH PART
CONCLUSIONS AND REFERENCES

5 | Conclusiones

(En las páginas anteriores). **Fotografía independiente**. Molinet, X. (2013).
Sin título. Fotografía digital.

(In the previous pages). **Independent photograph**. Molinet, X. (2013).
Untitled. Digital photograph.



Fotografía independiente. Molinet, X. (2013). *Conclusiones: capas de realidad*. Fotografía digital.
Independent photograph. Molinet, X. (2013). *Conclusions: layers of reality*. Digital photograph.

The portraiture is a practice that has walked with the human being since its existence. Human representation has been a way to introduce oneself and to introduce to others in order to be recognizable in society, as an attempt to answer the questions who I am? And who we are? Its practice has developed in the various visual arts disciplines according to the philosophical and aesthetical movements of the era. The practice of portraiture can be considered as a way to inquire into human condition and raised new questions, being therefore, a form of knowledge.

Since its birth at the height of positivism, photography, due to its function as a scientific instrument serving generalization, has become the "humble servant", in Baudelaire's words, for technical reproduction. Consequently photography has earned an aura of truth. But, as Gerry Badger says (2009: 8), "the fact that the photograph looks like a window to the world is one of the biggest problems of the medium, yet it is the root of its power and fascination". Perhaps that is why contemporary art practices have adopted strategies based on photography for its great capacity to play with reality, to cause displacement, to decontextualize places and times, to distort the appearance of reality and to become a cultural icon. The photographic portraiture has done the same with human identity.

Our identity is constructed in relation to the culture we live in. And the global culture in which we live has blurred the boundaries of identity. Living in contemporary society has become fluid, ephemeral and latent at once. We live in a world of displacement, between the moment and the possibility, between experience and illusion, between real and imaginary. Our society is spectacular in the sense of spectacle that Debord anticipated (1974): "The spectacle is not a collection of images, but a society mediated by images". The individual –his/her identity– is also subjected to the displacements produced by media.

El retrato es una práctica que ha acompañado al ser humano desde su existencia. La representación humana ha sido un modo de presentarse ante sí mismo y de presentarse para ser reconocible en sociedad, en un intento por responder a las preguntas quién soy y quiénes somos. Su práctica artística ha tenido lugar en las distintas disciplinas de las artes visuales en consonancia con las corrientes filosóficas y estéticas de la época. La práctica del retrato puede considerarse como una manera de indagar acerca de la condición humana y de plantearse nuevas preguntas y, por lo tanto, una forma de conocimiento.

Desde los inicios de la fotografía, en pleno auge del positivismo, su función como instrumento científico al servicio de la generalización la ha convertido en la "humilde servidora", en palabras de Baudelaire, de la reproducción técnica. Consecuentemente la fotografía se ha rodeado de un aura de verdad. Pero, como bien dice Gerry Badger (2009:8), "el hecho de que la fotografía parezca una ventana al mundo es uno de los mayores problemas del medio, y sin embargo es la raíz de su poder y fascinación". Quizás por ello las prácticas artísticas contemporáneas han adoptado estrategias basadas en la fotografía por su enorme capacidad para jugar con la realidad, para generar desplazamientos, descontextualizar lugares y momentos, tergiversar las apariencias de la realidad y convertirse en icono de la cultura. El retrato fotográfico ha hecho lo propio con la identidad humana.

Nuestra identidad se construye en relación a la cultura que vivimos. Y la cultura global en la que vivimos ha desdibujado las fronteras de la identidad. En la sociedad contemporánea vivir se ha convertido en algo líquido, efímero y latente a la vez. Vivimos en un mundo de desplazamientos, entre la actualidad y la posibilidad, entre la experiencia y la ilusión, entre lo real y lo imaginario. Nuestra sociedad es espectacular, en el sentido de espectáculo que ya anticipaba Debord (1974): "el espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una sociedad mediatizada por imágenes". El individuo –su identidad– está sujeto de igual modo a los desplazamientos producidos por mediatización de las imágenes.

Podemos hablar de una dimensión visual de la identidad que se reivindica cada vez más en una sociedad "hipervisual". Resulta complicado entender esta dimensión únicamente desde modos numéricos o verbales porque no tiene componentes binarios. Además las influencias visuales a las que nos vemos sometidos constantemente tienen orígenes sumamente diversos y están llenas de significados complejos, complementarios en ocasiones y contradictorios en otras, que se presentan de un modo interrelacionado por medio de conceptos visuales y de cualidades estéticas. Esta dimensión visual de la identidad no puede de ser descrita verbalmente ni mucho menos cuantificada y requiere de métodos visuales. La visualización de esta dimensión es algo que la práctica artística del retrato fotográfico ha desarrollado especialmente. El retrato fotográfico –los proyectos fotográficos basados en el retrato– tiene la capacidad de indagar en esta dimensión visual de la identidad y poner en relación de un modo polisémico imágenes reales, imágenes simbólicas y referentes de la cultura visual y del mundo del arte.

Solamente desde la Investigación Educativa Basada en las Artes Visuales se abre una puerta para abordar la cuestión identitaria de los estudiantes desde teorías, métodos y argumentos visuales. Los conceptos visuales, las teorías estéticas y las estructuras abiertas de las narrativas visuales han permitido implementar en esta investigación: (a) prácticas educativas con una perspectiva a/r/tográfica orientadas a la formación de futuros docentes (segunda parte); y (b) proyectos de investigación artística basados en la fotografía (tercera parte). Las metodologías de Investigación Educativa Basada en las Artes Visuales permiten un mayor conocimiento de los complejos mecanismos y rudimentos de la imagen. En el primer caso las estrategias pedagógicas proponen una línea de adaptación de experiencias educativas basadas en el retrato que desvelan aspectos visuales de la identidad de los estudiantes y visualizan los procesos de construcción de la identidad visual. En el segundo caso los proyectos fotográficos ofrecen una lectura personal del fotógrafo-investigador. En ellos el autor recoge el concepto visual de identidad que se ha ido forjando a lo largo del trabajo de investigación y lo reelabora mediante dos discursos visuales que hacen un uso exhaustivo de las posibilidades de los lenguajes fotográficos, reconociendo las limitaciones y explorando estructuras narrativas acordes con el tema estudiado.

We can talk about a visual dimension of identity that is increasingly claimed in the "hipervisual" society. It is difficult to understand this dimension from numerical or verbal ways since it does not have binary components. Moreover, the visual influences to which we are constantly subjected have extremely diverse origins and carry complex meanings, some of them complementary and others contradictory. They are presented in an interrelated way through visual concepts and aesthetic qualities. This visual dimension of identity cannot be described verbally, much less quantified, and requires visual methods. The visualization of this dimension is something that artistic practice has specially developed through photographic portraiture. Photographic portraits -photographic portrait based projects- have the power to inquire into this visual dimension of identity and relate in a polysemic way, real images, symbolic images and references of the visual culture and the art world.

Only from Visual Arts Based Educational Research we can open a door to approach the identity of students by using visual theories, methods and arguments. In this research, the visual concepts, the aesthetic theories and the open structures of visual narratives have enabled the implementation of: (a) educational practices with an a/r/tographic perspective toward teachers training (second part); and (b) artistic photography based research projects (third part). Visual Arts Based Educational Research methodologies promote a better understanding of the complex mechanisms and principles of the image. In the first case the educational strategies propose a path for the implementation of educational experiences based on photographic portraiture that disclose visual aspects of the identity of students and visualize the construction processes of visual identity. In the second case the photographic projects offer the photographer-researcher personal approach. The author gathers the visual concept of identity that has been forged over the research and reworks it through two visual discourses that employ the possibilities of photographic language, recognizing the limitations and exploring narrative structures related to the field.

The use of Visual Arts Based Educational Research methodologies (photography based, in our case) is defined by the use of the potentialities of photographic language. Since it is a language without a specific and agreed syntax it is the work of photographer-editor-researcher to conduct the construction of the narrative: first, by making conceptual, aesthetic and technical decisions typical of the photographic capture; and secondly, during the process of selection, edition and layout of the photographic narrative.

The artistic nature of this research project about identity has moved us, from the beginning and several times throughout the investigation, along two focuses of interest. The first one responds to what pedagogical contributions brings the use of photographic portraiture and what developments can contribute to the visual study of a broadly defined concept in science education as is the concept of identity. The second line is to solve the problem of how to lead an artistic photography based inquiry with the systematicity required in academic context.

The answer to both questions has been resolved through artistic research practice in a rhizomatic process:

(a) The study of the concept of identity and the analysis and classification of projects based on photographic portraiture have inspired the pedagogical experiences. In turn, the results of the projects singularities, pluralities, projections and masks have strengthened identity-portrait connection. The project labels has identified by a photographic discourse where the identity concept reaches no further use, when it is reduced to exclusive and dichotomous classifications. Finally the project faculties is a personal challenge to visualize, through a discourse with a profuse narrative structure, the complexity and multidimensionality of the identity of students of various university faculties.

(b) The methodological challenge has been to develop photographic discourse based on structures frequently used in art production and rarely in academic research. It has been necessary to define methodological instruments and to demarcate the functions in the investigation.

El empleo de metodologías de Investigación Educativa Basada en las Artes Visuales (basada en la fotografía, en nuestro caso) se define por el uso de las posibilidades del lenguaje fotográfico. Al tratarse de un lenguaje sin una sintaxis determinada y consensuada es tarea del fotógrafo-editor-investigador conducir el proceso de construcción narrativa: en primer lugar, mediante las decisiones conceptuales, estéticas y técnicas propias de la captura fotográfica; y en segundo lugar, durante el proceso de selección, edición y maquetación de la narrativa fotográfica.

La naturaleza artística de este proyecto de investigación acerca de la identidad nos ha situado, ya desde el punto de partida y en numerosas ocasiones a lo largo de la investigación, ante dos líneas de interés. La primera de ellas responde a qué aportaciones pedagógicas trae consigo el uso del retrato fotográfico y qué novedades puede aportar al estudio visual de un concepto ampliamente definido en las ciencias de la educación como es el concepto de identidad. La segunda línea trata de resolver la problemática de cómo realizar una indagación mediante la fotografía artística con la sistematicidad requerida desde contexto académico.

La respuesta a ambas preguntas se ha ido resolviendo desde la propia práctica artística-investigadora, en un proceso rizomático:

(a) El estudio del concepto de identidad y el análisis y la clasificación de proyectos de retrato fotográfico han inspirado las experiencias pedagógicas. A su vez los resultados de los proyectos *singularidades*, *pluralidades*, *proyecciones* y *máscaras* han afianzado la conexión identidad-retrato. El proyecto *etiquetas* ha delimitado por medio de un discurso fotográfico dónde el concepto identidad deja de tener utilidad, cuando queda reducido a clasificaciones excluyentes y dicotómicas. Finalmente el proyecto *facultades* es un apuesta personal por visualizar mediante un discurso con una estructura narrativa profusa la complejidad y multidimensionalidad de la identidad de los estudiantes de distintas facultades universitarias.

(b) El desafío metodológico ha consistido en elaborar discursos fotográficos a partir de estructuras empleadas con frecuencia en la producción artística y muy pocas veces en la investigación académica. Para ello ha sido necesario definir instrumentos metodológicos y delimitar las funciones que cumplen en la investigación.

A lo largo de esta investigación, cuya propuesta empírica se compone de cuatro proyectos a/r/tográficos, por un lado, y dos proyectos de investigación artística, por otro, se han presentado conclusiones específicas para cada proyecto. Además, la naturaleza artística de algunos discursos fotográficos los convierte en argumentaciones finales que dan respuestas a muchas de las cuestiones abiertas al inicio de la investigación. Nos parece conveniente, no obstante, presentar dos bloques de conclusiones de carácter general:

El primer bloque, **relacionado con el estudio fotográfico de la identidad visual y sus procesos de construcción fotográfica**, concluye:

- que la identidad no es algo dado, sino un ejercicio constante de autonarración. Los modos de narrarnos son tantos y tan variados como la multitud de lenguajes y formas de comunicación que empleamos.
- que la creación de imágenes fotográficas en diálogo con los referentes artísticos y/o culturales, permite conocer de modo experiencial los mecanismos de la imagen, adoptar posturas más conscientes y críticas frente a las influencias visuales y subvertir las funciones habituales que cumplen las imágenes fotográficas.
- que el proceso de creación basado en el retrato fotográfico, no es un acto automático, sino un proceso intelectual y cultural que narra al sujeto fotografiado. La práctica del retrato requiere desplegar el pensamiento visual, la sensibilidad estética y el conocimiento técnico y moviliza conceptos y cualidades estéticas que son determinantes en el modo en que construimos la imagen de un individuo.
- que el estilo del retrato fotográfico responde a un conjunto de decisiones –conceptuales, estéticas y técnicas– del fotógrafo y una serie de manifestaciones culturales –actitudes, poses o indumentaria, entre otras– por parte del modelo. El retrato fotográfico es la reunión de estas dos posturas, un diálogo entre identificaciones.
- que el uso del retrato fotográfico como estrategia educativa utiliza referencias artísticas no sólo como método de creación de imágenes, sino como un modo de definir conceptos y resolver estéticamente complejas cuestiones acerca de la identidad.
- que la implementación de proyectos a/r/tográficos basados en el retrato fotográfico posibilita experiencias artísticas directas, que

Throughout this research, with an empirical proposal consisting of four a/r/tographic projects, one hand, and two artistic research projects, on the other, we have made specific findings and conclusions for each project. In addition, the artistic nature of some photographic discourses makes them like final argumentations that answer to many issues opened at the beginning of the research. It seems appropriate, however, to expound two sections of general conclusions:

The first section, **regarding the photographic study of visual identity and its photographic construction processes**, concludes:

- that identity is not something given, but a constant act of self-narration. The narrative modes are many and varied as the multitude of languages and forms of communication we use.
- that the creation of photographic images in dialogue with artistic and/or cultural references, allows experiential ways to know the mechanisms of the image, taking more conscious and critical positions against the visual influences and subverting the normal functions performed by photographic images.
- that the photographic portrait based creative process is not an automatic act, but an intellectual and cultural process that narrates the subject photographed. The practice of portrait requires visual thinking, aesthetic sensitivity and technical knowledge and mobilizes concepts and aesthetic qualities that are crucial to the way we build the image of an individual.
- that the photographic portrait style reflects a set of -conceptual, aesthetic and technical- decisions by photographer and a series of cultural expressions -attitudes, poses and clothing, among others- by the model. The photographic portrait is the encountering of these two positions, a dialogue between identifications.
- that the use of photographic portraiture as an educational strategy employs artistic references not only as a method of imaging, but as a way of defining concepts and solving aesthetically complex issues of identity.
- that the implementation of a/r/tographic projects based on photographic portrait enables direct artistic experiences, involving

the direct intervention of the body. Thus the aura of art disappears, embodying own experiences, familiar contexts and popular aesthetics. The educational practice of photographic portraiture builds significant experience of collective creation, combined narration and integration of cultural diversity.

- that the experiences based on photography (especially in the projects projections and masks) are a metaphorical interpretation of the influence and inscriptions of images on our bodies, giving an idea of the polysemic construction of our identity. Collages and visual palimpsests are a reflection of the coexistence of identities; and deformation and fragmentation symbolize organic, fluid and continuous changes of identity.

- that pluralities and projections experiences evidence that portraying as visual construction of an identity, is not definitive. Rather it can be the starting point for generating multiple identity, or tend to manipulation and transformation. The handmade manipulation, and not digitally, makes the experience a more conscious sensorial process.

- that the rupture with the traditional consideration of photographic portraiture and the openness to the possibilities of contemporary portraiture demonstrate that identity is not a classification. Identity is constructed as a set of complex relationships. Aesthetic concepts and theories proposed by the photographic portraiture have the flexibility to move to the border areas between identities- and differences- in the same individual (personal identity) or between identities- and differences- of different individuals of the same group (collective identities).

The second section, **regarding the use of visual arts (photography) based educational research methodology**, concludes:

- that artistic photographic portrait references provide a variety of narrative structures with different modes of argumentation. The layout of photographic language can embody more than one idea at a time and invites to a plurality of readings.

implican la intervención directa del propio cuerpo. De este modo se elimina el aura del arte y se incorporan experiencias propias, contextos familiares y estéticas populares. La práctica educativa del retrato fotográfico lo convierte en una experiencia significativa de creación colectiva, de narración conjunta y de integración de la diversidad cultural.

- que las experiencias basadas en la fotografía (en especial en *proyecciones y máscaras*) son una interpretación metafórica de la influencia de las imágenes y las inscripciones sobre nuestros cuerpos, dando una idea de la construcción polisémica de nuestra identidad. Los collages y los palimpsestos visuales son un reflejo de la convivencia de identidades; y las deformaciones y fragmentaciones simbolizan los cambios orgánicos, fluidos y continuos de la identidad.

- que en las experiencias *pluralidades* y *proyecciones* evidencian que el retrato, como construcción visual de una identidad, no es definitivo. Más bien puede ser un punto de partida para generar multiplicidad identitaria, o prestarse a manipulaciones y transformaciones. La intervención material –y no digital– hace que la experiencia tenga otro carácter sensorial más consciente.

- que la ruptura con la consideración tradicional del retrato fotográfico y la apertura a las posibilidades del retrato contemporáneo demuestran que la identidad no es una clasificación. La identidad se construye como un conjunto de relaciones complejas. Los conceptos y teorías estéticas propuestas a través del retrato fotográfico tienen la flexibilidad necesaria para situarse en los espacios fronterizos entre las identidades –y diferencias– de un mismo individuo (identidades personales) o entre las identidades –y diferencias– de distintos individuos de un mismo grupo (identidades colectivas).

El segundo bloque, **relacionado con el uso de la metodología de investigación educativa basada en las artes visuales (fotografía)**, concluye:

- que las referencias artísticas de retrato fotográfico proporcionan una gran variedad de estructuras narrativas con distintos modos de argumentación. Los modos argumentales del lenguaje fotográfico pueden defender más de una idea a la vez e invita a una pluralidad de modos de lectura.

- que el valor de la fotografía artística, a diferencia de sus orígenes y de otros usos como el periodístico o el documental, no se mide en términos de verdad. Más bien juega con ella, generando un simulacro de “lo fotográfico”.
- que las creaciones de retrato fotográfico contemporáneo incorporan estrategias artísticas que originalmente eran propias de otras disciplinas. La apropiación, el *ready-made*, el collage o la performance fotográficas son prácticas habituales que adaptan los procesos a través del medio fotográfico. Estas prácticas enriquecen el lenguaje fotográfico y amplían las posibilidades para definir, relacionar, recontextualizar y desplazar identidades.
- que es posible definir instrumentos fotográficos y determinar sus usos. Ahora bien, no puede atribuirse a un instrumento un uso concreto, único y generalizado. Las estructuras o los diseños que presentan los instrumentos fotográficos (series fotográficas, fotoensayos o comentarios visuales) se concretan en el propio proceso de elaboración. Las relaciones conceptuales y estéticas que se establecen son en sí mismas, y en algunos casos de manera holística, la clave de las descripciones, comparaciones, interpretaciones y explicaciones.
- que la series fotográfica es un instrumento que generalmente (aunque no siempre) proporciona descripciones y comparaciones. Las fotografías que componen una serie descriptiva deben ser exactas desde el punto de vista técnico. Por contra, los fotoensayos son estructuras narrativas abiertas, en algunas ocasiones simples y en otras ocasiones sumamente complejas, donde las relaciones estéticas, los argumentos y las funciones que cumplen dependen en gran medida del estilo de las fotografías que lo componen. El fotoensayo es un instrumento versátil en sus argumentos, pudiendo ser temáticos, conceptuales, estéticos, simbólicos o poéticos.
- que el uso de las series fotográficas en esta investigación viene a demostrar que el instrumento metodológico denominado serie fotográfica puede cumplir también distintas funciones en una investigación. En nuestro caso, el estudio acerca de la identidad de los estudiantes universitarios, podemos destacar algunas: la descripción de un grupo social y la interpretación del proceso de construcción identitaria por parte de un grupo, el análisis de las
 - that the value of artistic photography, unlike its origin and journalistic or documentary uses, is not assessed in terms of truth. Rather it plays with it, creating a simulacrum of “the photographic”.
 - that the creations of contemporary photographic portrait incorporate artistic from other disciplines. Appropriation, ready-made, collage or photographic performance are common practices that adapt the processes through the photographic medium. These practices enrich the photographic language and extend the capability to define, relate, reframe and shift identities.
 - that it is possible to define photographic instruments and determine their uses. However, it cannot be attributed to a particular instrument a unique and widespread use. Structures or designs featuring photographic instruments (photographic series, photoessays or visual commentaries) are specified in the layout process. The conceptual and aesthetic relationships established are themselves, and in some cases holistically, the clue in descriptions, comparisons, interpretations and explanations.
 - that the photographic series is an instrument that usually (but not always) provides descriptions and comparisons. The photographs that make up a descriptive series must be accurate from a technical point of view. In contrast, photoessays are more open narrative structures, sometimes simple and others highly complex, where aesthetic relationships, arguments and functions depend largely on the style of the photographs that compose it. The photoessay is a versatile instrument in its reasoning, and can be thematic, conceptual, aesthetic, symbolic or poetic.
 - that the use of photographic series in this investigation goes further to show that the photographic series instrument can also play different functions in a research. In our case, in the study about the identity of university students, we highlight a few: the description of a social group and the interpretation of the process of identity construction by a group, the analysis of the main identifying characteristics shared by a group, the intergroup comparison of

the appearances or new interpretations and explanations of the relations between identity and context.

- that we can create complex photographic discourses that include, for example, the use of series of series after *Exactitudes* (Versluis and Uyttenbroek, 2011) and photographic pairs of significant details after Spirn (2013), the visual average after Idris Khan or photographic-numerical tables. These applications show that the information contained in the aesthetic qualities of artistic images is not chaotic or ambiguous, as said, but it is possible to combine quantitative and aesthetic criteria in a photographic discourse.

Visual Arts Based Research methodologies, in our case Photography Based Research for the study of identity, has its limitations and possible future lines of work:

- artistic languages, as the photographic language, are not able to address the full complexity of a problem, but we equally assume that no language is. We must be aware that they provide a specific and particular perspective of the facts, not aiming generality, which articulates universal concepts and raises new questions. This makes difficult the reproducibility of arts based studies. Should we question the artistic studies or the concept of reproducibility?

- life stories that construct our identities are extremely complex and require an approach to the facts, sensorial experiences, memory, and imagination from various means. The visual arts are only a contribution among others, perhaps the one connecting with the imaginary. We must think about the possibilities of mixing narratives in order to create intertextual discourses between visual arts, text, poetry, cuisine and other manifestations of cultural identity.

- the next step for artistic research methodologies is to expand to new forms of presentation of the research discourse such as exhibitions, installations, digital publications and websites, among others.

características identitarias principales compartidas por un grupo, la comparación intergrupal de los apariencias o nuevas interpretaciones y explicaciones de las relaciones entre identidad y contexto.

- que se pueden crear discursos fotográficos complejos que compaginen, por ejemplo, el uso de la serie de series a partir *Exactitudes* (Versluis y Uyttenbroek, 2011) y los pares fotográficos de detalles significativos de Spirn (2013), las medias visuales a partir de Idris Khan o las tablas numérico-fotográficas. Estos usos demuestran que la información contenida en las cualidades estéticas de las imágenes artísticas no es caótica, ni ambigua, como suele decirse, sino que es posible aunar criterios cuantitativos y estéticos en un discurso fotográfico.

Las metodologías de investigación educativa basada en las artes visuales, en nuestro caso la investigación educativa basada en la fotografía aplicada al estudio de la identidad, tiene sus **limitaciones y posibles líneas de trabajo futuras:**

- los lenguajes artísticos, como el lenguaje fotográfico, no son capaces de abordar toda la dimensión de un problema, aunque igualmente asumimos que ningún lenguaje lo es. Debemos ser conscientes de que aportan una visión concreta y particular de los hechos, que sin pretender la generalidad, articula conceptos universales y abre nuevas cuestiones. Esto dificulta la reproducibilidad de los estudios basados en las artes. ¿Debemos cuestionar los estudios artísticos o el propio concepto de reproducibilidad?

- las historias de vida que construyen nuestras identidades son sumamente complejas y requieren una aproximación a los hechos, a las experiencias sensoriales, a la memoria, a la imaginación desde variados medios. Las artes visuales son solamente una aportación más, de entre todas ellas quizás la que mejor que conecta con el imaginario. Debemos pensar en las posibilidades de narrativas mixtas que generen discursos intertextuales entre artes visuales, texto, poesía, gastronomía y demás manifestaciones de la identidad cultural.

- el siguiente paso para las metodologías artísticas de investigación es abrirse a nuevos formatos de presentación de sus discursos de investigación tales como exposiciones, instalaciones, publicaciones digitales y páginas web, entre otras.

6 | Referencias



Fotografía independiente. Molinet, X. (2014). Referencias. Fotografía digital.
Independent photograph. Molinet, X. (2014). References. Digital photograph.

ACHILLI, Elena (1996). *Práctica docente y diversidad socio-cultural*. Rosario: Homo Sapiens.

——— (2004). 'De políticas educativas y otredades próximas (reflexiones sobre algunas transformaciones socioculturales del campo universitario). *Comunicación presentada al VII Congreso Argentino de Antropología Social* (Mayo), Villa Giardino, Córdoba.

ADORNO, Theodor W.; FRENKEL-BRUNSWIK, E.; LEVINSON, E. y SANFORD, R.N.. (1950). *The Authoritarian Personality*. New York: Harper.

ALVARADO-LÓPEZ, M^a Cruz (2008). 'Vestir la moda. El lenguaje de la publicidad gráfica de Haut Couture femenina'. En EGUIZÁBAL, R. (ed.). *Moda, Comunicación y Sociedad*. Salamanca: Comunicación social ediciones y publicaciones.

ARBUS, Diane (1962). *Child with Toy Hand Grenade* [imagen]. Recuperada de: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2001.474>

——— (1965). *Mrs. T. Charlton Henry in her Chestnut Hill home* [imagen]. Recuperada de: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2001.399>

——— (1967). *Boy with a straw hat waiting to march in a pro-war parade, N.Y.C.* [imagen]. Recuperada de: <http://www.getty.edu/art/collection/objects/128336/diane-arbus-boy-with-a-straw-hat-waiting-to-march-in-a-pro-war-parade-new-york-city-american-negative-1967-print-1972-1975/>

ARISTOTLE (1936). *Minor Works*. Cambridge: Harvard University Press.

ARMSTRONG, J (2008). 'Researching DIY grrrl (e)zine culture: A methodological and ethical account'. En HOLLAND, S. (ed.). *Remote relationships in a small world*. New York: Peter Lang, pp. 11-33.

AUMONT, Jacques (1998). *El rostro en el cine*. Barcelona: Paidós Comunicación.

AVEDON, Richard (1993). *In the American West*. New York: Harry N. Abrams, Inc.

——— (2008a). *Performance*. Barcelona: Art Blume.

——— (2008b). *Portraits of Power*. London: Steidl.

- AVGIKOS, Jan (2003). 'Rineke Dijkstra: Marian Goodman Gallery'. *Artforum*, 42.
- BADGER, Gerry (2009). *La genialidad de la fotografía. Cómo la fotografía ha cambiado nuestras vidas*. Barcelona: Blume.
- BARBERO, Jesús Martín (1997). 'Descentramiento cultural y palimpsestos de identidad', *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 3 (5), pp. 87-96.
- BARCELLONA, P. (1992). *Postmodernidad y comunidad - El regreso de la vinculación social*. Valladolid: Editorial Trotta.
- BARNEY, Daniel T. (2009). *A Study of Dress Through Artistic Inquiry: Provoking Understandings of Artist, Researcher and Teacher Identities* (Tesis doctoral). The Faculty of Graduate Studies. University of British Columbia, Vancouver.
- BARONE, Tom y EISNER, Elliot W. (1997). 'Arts-based educational research'. En GREEN, J., CAMILLI, G. y ELMORE, P. (eds.). *Complementary Methods for Research in Education*. Washington: American Educational Research Association, pp. 71-116.
- BARONE, Tom (2008). 'How arts-based research can change minds'. En CAHNMANN-TAYLOR, M. y SIEGISMUND, R. (eds.). *Arts-based Research in Education. Foundations for Practice*. New York: Routledge, pp. 28-49.
- BARTHES, Roland (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- (1989). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- (2000). *El sistema de la moda*. Barcelona: Paidós.
- (2002). *Mitologías*. México: Siglo XXI.
- BATESON, Gregory y MEAD, Margaret (1942). *Balinese Character: A Photographic Analysis*. New York: Academia de Ciencias de Nueva York.
- (1977). 'On the use of the camera in anthropology', *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, 4 (2), pp. 78-80.
- BATKA, Chad (2014). 'My First Year: Two semesters in New York (photographs)', *The New York Times*, 25 de mayo (edición digital). Recuperado el 02 de junio de 2014 desde: <http://nyti.ms/1grJLHo>

- BATUT, Arthur (1887). 'La fotografía aplicada a la producción del tipo, de una familia, de una tribu o de una raza'. En NARANJO, J. (ed.) (2006). *Fotografía, antropología y colonialismo 1845-2006*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 92-101. [Texto original: BATUT, Arthur (1887). *La photographie appliquée a la production du type, d'une famille, d'une tribu ou d'une race*. Paris: Gauthier-Villars]
- BAUDRILLARD, Jean (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós.
- BAUMAN, Zygmunt (2001). 'Identity in the globalising world'. *Social Anthropology*, 9, pp 121-129. doi:10.1017/S096402820100009X
- (2003). *Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil*. Madrid: Siglo XXI.
- (2005). *Identidad*. Buenos Aires: Losada.
- BAZIN, André (2005). *What Is Cinema?* Berkeley: University of California Press.
- BECHER, Tony (2001). *Tribus y territorios académicos. La indagación intelectual y las culturas de las disciplinas*. Madrid: Gedisa.
- BECHER, Hilla y BECHER, Bernd (2005). *Tipologías*. Madrid: La Fábrica.
- BECK, Ulrich, GIDDENS, Anthony y LASH, Scott (1997). *Modernización reflexiva. Política, tradición y estética en el orden social moderno*. Madrid: Alianza.
- BECKER, Howard S. (2009). *Outsiders: hacia una sociología de la desviación*. Madrid: Siglo XXI.
- BERLIN, Valerie (2003a). *Michael Jackson* [serie fotográfica]. Recuperada de: <http://valeriebelin.com/works/2003-michael-jackson>
- (2003b). *Mannequins* [serie fotográfica]. Recuperada de: <http://valeriebelin.com/works/2003-mannequins>
- BELJON, J.J. (1993). *Gramática del arte*. Madrid: Celeste Ediciones.
- BENWELL, Bethan y STOKOE, Elizabeth (2006). *Discourse and Identity*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- BERARDI, Franco (2007). 'Patologías de la hiperexpresividad', *European Institute for Progressive Cultural Policies*. Recuperado el 9 de abril de 2012 desde: <http://eipcp.net/transversal/1007/bifo/es>
- BEREDAY, George Z.F. (1968). *El método comparativo en pedagogía*. Barcelona: Herder.

BERGER, John (2001). *Mirar*. Barcelona: Gustavo Gili.

——— (2006). *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili mínima.

——— (2006). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.

——— (2008). *Un hombre afortunado*. Madrid: Alfaguara.

BERGER, John y MOHR, Jean (2007). *Otra manera de contar*. Barcelona: Gustavo Gili.

BERNAL, Antonio (2005). 'Reconceptualización de la identidad personal y educación para la autodeterminación posible'. *Teoría de la educación. Revista interuniversitaria*, 17, pp. 97-128

BERNSTEIN, Basil (1990). *Poder, Educación y Conciencia. Sociología de la transmisión cultural*. Barcelona: El Roure.

——— (2008). *Pedagogía, control simbólico e identidad: teoría, investigación y crítica*. Madrid: Morata.

BERTILLON, Alphonse (1889). 'The Identification and the Criminal Cases'. En HAMILTON, P. (ed.)(2006). *Visual Research Methods. Volume I*. London: SAGE Publications.

——— (1890). 'La fotografía judicial'. En NARANJO, J. (ed.)(2006). *Fotografía, antropología y colonialismo 1845-2006*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 102-111. [Texto original: BERTILLON, Alphonse (1878). *La photographie judiciaire*, Paris: Gauthier-Villars]

——— (1893). *Tableau Synoptique des Traits Physiologiques* [imagen]. Recuperada de: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/289245>

——— (1891). 'The Bertillon System of Identification', *Forum*, 11(3), pp. 330-341.

BOLÍVAR, Antonio, FERNÁNDEZ, Manuela y MOLINA, Enriqueta (2004). 'Investigar la identidad profesional del profesorado: una triangulación secuencial'. *Forum: Qualitative Social Research*, 6(1), 12, Recuperado el 7 de diciembre de 2010 desde: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs0501125>

BOLÍVAR, Antonio (2006). *La identidad profesional del profesorado de secundaria: crisis y reconstrucción*. Málaga: Aljibe.

BOLTON, Richard (1992). 'In the American East: Richard Avedon Incorporated'. En BOLTON, R. (ed.). *The Contest of Meaning: critical histories of photography*. Cambridge: The MIT Press, pp. 261-286.

BOURDIEU, Pierre (1971). 'Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística'. En SILBERMANN, A. et al. (ed.). *Sociología del arte*. Buenos Aires: Nueva Visión.

- BREA, José Luis (s.f.). 'Pequeña historia de (los usos artísticos) la fotografía. Tres hitos recientes'. Fundación Telefónica. Recuperado el 20 de noviembre de 2011 desde: http://www.fundacion.telefonica.com/media/que_hacemos/03_patrimonio/fotografia_02.pdf
- (2007). 'Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-image', *Revista de Estudios Visuales*, 4, pp. 145-163.
- (2010). *Las tres eras de la imagen: imagen-materia, film, e-image*. Madrid: Akal.
- BROUDY, Harry S. (1987). *The Role of Imagery in Learning*. Los Ángeles: The Gerry Center for Education in the Arts.
- BRUNER, Jerome S. (1996). 'Meaning and Self in Cultural Perspective'. En BAKHURS, D. y SYPNOWICH, Ch (eds.). *The social self*. London: Sage, pp. 18-30.
- (2001). 'Self-making and world-making'. En BROCKMEIER, J. y CARBAUGH, D. (eds.). *Narrative and Identity*. Amsterdam: John Benjamin, pp. 25-38.
- (2003). 'Self-making narratives'. En FIVUSH, R. y HADEN, C.A. (eds.). *Autobiographical memory and the construction of a narrative self. Developmental and cultural perspectives*. Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates, pp. 209-225.
- BULL, Stephen (2009). 'Ser diferentes y formar parte de algo'. En TRILLO, M. *Identidades*. Sevilla: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, pp. 4-9.
- BUTLER, Judith (1997). *Excitable Speech. A Politics of the Performative*. London: Routledge.
- CAHNMANN-TAYLOR, Melisa y SIEGISMUND, Richard (2008). *Arts-based Research in Education. Foundations for Practice*. New York: Routledge.
- CALEFATO, Patrizia (1986). *Il corpo rivestito*. Bari: Ed. dal Sud.
- (1996). *Mass moda*. Genova: Costa & Nolan.
- (2004). *The Clothed Body: dress, body, culture*. Oxford: Berg.
- CALHOUN, Craig (1994). *Social Theory and the Politics of Identity*. Cambridge: Wiley-Blackwell.
- CALLE, Sophie y MACEL, Christine (2003). *M'as-tu vue?* Paris: Éditions du Centre Pompidou.
- CANO, José Ignacio (1993). *Los estereotipos sociales: el proceso de perpetuación a través de la memoria selectiva*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense de Madrid.

CANOGAR, Daniel (2004). 'El ojo clínico: fotografía, anatomía, arte'. En PÉREZ, D. (ed.). *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 166-177.

CARTIER-BRESSON (1954). *Rue Mouffetard, Paris* (Les Européens) [imagen]. Recuperada de: <http://www.magnumphotos.com/>

————— (1961). *Alberto Giacometti* [imagen]. Recuperada de: <http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&ALID=2TYRYD1DF2GQ>

————— (1997). *Les Européens*. París: Editions de Seuil.

CASTELLS, Manuel (2003) *La era de la información: economía, sociedad y cultura. Volumen II: El poder de la identidad*. Madrid: Alianza.

CEPEDA MORALES, Miguel Ángel (2009). 'Narrativas cinematográficas y discursos visuales en investigación: cómo construir fotoensayos a partir del cine'. Trabajo de Fin de Máster. Máster en Artes Visuales y Educación: un enfoque constructorista, Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal, Universidad de Granada (No publicado).

CIRLOT, Juan Eduardo (2004). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.

CLAIR, Jean (2002). 'Autoportrait au miroir absent', *Les Cahiers de médiologie*, 15, pp. 163-171. Recuperado el 31 de mayo de 2011 de http://www.medialogie.org/collection/15_visage/clair.pdf

CLANG, John (2009). *Me and Friends*. [serie fotográfica]. Recuperada de: <http://www.johnclang.com/artwork/meandfriends.html>

————— (2010). *Being Together (Family)*. [serie fotográfica]. Recuperada de: <http://www.johnclang.com/artwork/beingtogether.html>

————— (2011). *Blind Spot* [serie fotográfica]. Recuperada de: <http://www.johnclang.com/artwork/blindspot.html>

————— (2013). *Being Together* [serie fotográfica]. Recuperada de: <http://www.johnclang.com/artwork/beingtogether2013.html>

————— (2014). *Blind Spot – Who am I?* [serie fotográfica]. Recuperada de: <http://www.johnclang.com/artwork/blindspotwhoami.html>

COLLETTE, Ulric (2008). *Genetic Portraits* [serie fotográfica]. Recuperada de: <http://genetic.ulriccollette.com/>

- COLLIER, John C. Jr. (1956). 'Photographing Social Circumstance and Interaction'. En HAMILTON, P. (ed.) (2006). *Visual Research Methods. Volume I*. London: SAGE Publications.
- (1967). *Visual anthropology. Photography as a research method*. New York: Rinehart and Wins.
- COLLIER, John C. Jr. y COLLIER, M. (1986). *Visual anthropology. Photography as a research method*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- CONDE-SALAZAR, Jaime (2011). 'Un cuerpo que no está allí'. *EXIT - El cuerpo como objeto*, 42. Recuperado el 24 de septiembre de 2013 desde: <http://www.exitmedia.net/prueba/esp/articulo.php?id=333>
- CORTÁZAR, Julio (1970). *Historia de cronopios y de famas*. Barcelona: Edhasa.
- (2000). *Las armas secretas*. Barcelona: Sol 90.
- CRENZIEN, Helle (2007). 'Richard Avedon, true artist'. En JUUL HOLM, M. (ed.). *Richard Avedon – Photographs 1946-2004*. Louisiana: Louisiana Museum of Modern Art.
- DANZINGER, Kurt (1997). 'The Historical Formation of Selves'. En ASHMORE, R.D. y JUSSIM, L.J. (1997). *Self and identity: Fundamental issues. Rutgers series on self and social identity, Vol. 1*. New York: Oxford University Press, pp. 137-159.
- DARWIN, Charles (1965). *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. Chicago: University of Chicago Press.
- DASS, Angelica (2007). *Humanae* [serie fotográfica]. Recuperada de: <http://humanae.tumblr.com/>
- DAUBAL, Frederique (2013). *Hide and seek* [serie fotográfica]. Recuperada de: <http://www.daubal.com/>
- DEBORD, Guy (1974). *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La Flor.
- DELLA PORTA, Giovanni Battista (1586). *De humana physiognomia*. [Tr: (2007) *Fisionomía I y II*. Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría].
- DELEUZE, Gilles (2002). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- DEWEY, John (2008). *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2007). *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Madrid: Cátedra.

DIJKSTRA, Rineke (2003a). *The french foreign legion: Olivier* [serie fotográfica]. Recuperada de: http://archive.mariangoodman.com/exhibitions/2003-09-10_rineke-dijkstra/

————— (2003b). *The french foreign legion: Shany* [serie fotográfica]. Recuperada de: http://archive.mariangoodman.com/exhibitions/2003-09-10_rineke-dijkstra/

————— (2005). *Almerisa series* [serie fotográfica]. Recuperada de: http://www.moma.org/explore/inside_out/2010/01/14/what-s-in-a-portrait-rineke-dijkstra-s-almerisa/

DOMINGO VILLARREAL, Ángel (2008). *El centro educativo: contexto social, político y normativo. La gestión de centros*. Universitat Oberta de Catalunya. Recuperado el 18 de abril de 2014 desde:

DOVAL, Gonzalo (coord.) (2008). *El mundo descrito*. Madrid: Fundación ICO.

DUBAR, Claude (2000). *La socialisation - construction des identités sociales & professionnelles*. Paris: Armand Colin

————— (2002). *La crisis de identidades. La interpretación de una mutación*. Barcelona: Bellaterra.

DUCHAMP, Marcel (1912). *Nu descendant un escalier*, 146 x 89 cm, óleo sobre tabla. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art.

DURAND, Gilbert (2000) y PRAT, Montserrat. *Lo imaginario*. Barcelona: Ediciones del Bronce.

DYER, Geoff (2006, septiembre 2). 'Between the lines'. *The Guardian*. Recuperado el 24 de julio de 2012 desde: <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2006/sep/02/art>

ECO, Umberto (1988). 'El lenguaje del rostro', *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona: Lumen, pp. 50-60.

EISNER, Elliot W. (1995). *Educación la visión artística*. Barcelona: Paidós.

————— (1997). 'The promise and perils of alternative forms of data representation', *Educational Researcher*, 26(6), pp.4-17.

————— (1998). *El ojo ilustrado : indagación cualitativa y mejora de la práctica educativa*. Barcelona: Paidós.

————— (2004). *El arte y la creación de la mente. El papel de las artes visuales y la transformación de la conciencia*. Barcelona: Paidós.

————— (2008). 'Persistent tensions in arts-based research'. En CAHNMANN-TAYLOR, Melisa y SIEGSMUND, Richard (eds.). *Arts-based Research in Education. Foundations for Practice*. New York: Routledge, pp. 16-27.

- ELISOFON, Eliot (1952). Homage to 'Marcel Duchamp 'Nu descendant un escalier'. *LIFE Pictures*.
- ERIKSON, Erik H. (1950). *Childhood and society*. New York: W.W. Norton & Co.
- (1956). 'The problem of ego identity', *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 4, pp. 56-121.
- (1980). *Identidad, juventud y crisis*. Madrid: Taurus.
- ESCUDERO, Jesús A. (2007). 'El cuerpo y sus representaciones'. *ENRAHONAR*, 38-39, pp. 141-157.
- ESCUDERO CHAUVEL, Lucrecia (2005). 'Identidad e identidades'. *Estudios*, 17, pp. 51-57.
- EVANS, Walker (1929). *Self-Portrait in Automated Photobooth* [serie fotográfica]. Recuperada de: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/272008>
- (1938). *New York, New York. 61st Street between 1st and 3rd Avenues. Children playing in the street* [imagen]. Recuperada de: <http://www.loc.gov/pictures/collection/fsa/item/fsa1997019056/PP/>
- EWING, William A. (1994). *The body. Photoworks of the human form*. London: Thames and Hudson.
- (2008). *El rostro humano. El nuevo retrato fotográfico*. Barcelona: ArtBlume.
- FESER, Christiane (2008). *Modelle* [serie fotográfica]. Recuperada de: <http://christianefeser.de/works/modelle/>
- FIGUEROA-SAAVEDRA, Fernando (2007). 'Estética popular y espacio urbano: El papel del graffiti, la gráfica y las intervenciones de calle en la configuración de la personalidad del barrio'. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 62(1), pp. 111-144.
- FISCHER (2002). *Soldiers* [serie fotográfica]. Recuperada de: www.rolandfischer.com/
- FITZPATRICK, Andrea D. (2008). 'Reconsidering the Dead in Andres Serrano's The Morgue: Identity, agency, subjectivity'. *RACAR*, 33(1-2), pp. 28-42.
- FLAHAULT, François (2002). 'De la face au visage', *Les Cahiers de médiologie*, 15, pp. 33-40. Recuperado el 31 de mayo de 2011 de http://www.mediologie.org/collection/15_visage/clair.pdf
- FONTCUBERTA, Joan (2003). *Estética fotográfica. Una selección de textos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- (2004). 'La fotografía será narrativa o no será'. *El Cultural*, 03/06/2004
- (2010). *La cámara de Pandora. La fotografía@ después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

FOUCAULT, Michel (1988). *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo XXI.

——— (2000). 'El sujeto y el poder'. En DREYFUS, H.L. y RABINOW, P. (eds.). *Michel Foucault: más allá del estructuralismo y la hermenéutica*. Buenos Aires: Nueva Visión.

——— (2002). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets.

FRANK, Nick (2014). *Schools* [serie fotográfica]. Recuperada de: <http://www.nickfrank.de/#/schools-1/>

FRANK, Robert (1955). *Charleston, South Carolina (The Americans)* [imagen]. Recuperada de: <http://theamericansattheackland.web.unc.edu/charleston-sc/>

——— (1959). *Girl smoking (The Americans)* [imagen]. Recuperada de: <https://eharrisonphotography.wordpress.com/2013/10/22/robert-frank/>

——— (2008). *Los americanos*. Madrid: La Fábrica.

FREEDMAN, Kerry (2002). 'Cultura visual e identidad', *Cuadernos de Pedagogía*, Abril, 312, pp.59-61.

FREEDMAN, Russell (1998). *Kids at Work: Lewis Hine and the Crusade Against Child Labor*. New York: Clarion Books.

FRÉGER, Charles (2003). *Boucher, de la serie Bleus de Travail* [imagen]. Recuperada de: <http://www.charlesfreger.com/portfolio/bleus-de-travail/>

FREUND, Gisèle (2006). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.

FRIEDLANDER, Lee (2005). *Self-Portrait: Photographs by Lee Friedlander*. New York: The Museum of Modern Art

FUENTES, Carlos (2010). *El espejo enterrado*. México D.F.: Alfaguara.

GALTON, Francis (2006). 'Retratos compuestos'. En NARANJO, J. (ed.). *Fotografía, antropología y colonialismo 1845-2006*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 64-79. [Texto original: GALTON, Francis (1879). 'Composite portraits, Made by Combining Those of Many Different Persons Into a Single Resultant Figure', *Journal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, 8, pp. 132-144]

——— (1888). 'Personal Identification and Description'. En HAMILTON, P. (ed.) (2006). *Visual Research Methods*. Volume I. London: SAGE Publications.

- (1879). *Group of Irish High School Students* [imagen]. En GALTON, Francis (2006). 'Retratos compuestos'. En NARANJO, J. (ed.). *Fotografía, antropología y colonialismo 1845-2006*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 64-79.
- GARCÍA-ALIX, Alberto (2008). *De donde no se vuelve*. Madrid: La Fábrica.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1995). *Consumidores y ciudadanos*. México: Grijalbo.
- GIDDENS, Anthony (1995). *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*. Barcelona: Península.
- GERMAIN, Julian (1999). *The Face of the Century* [serie fotográfica]. Recuperada de: <http://www.juliangermain.com/projects/thewfaceofcentury.php>
- GIROUX, Henry (1997): 'Jóvenes, diferencia y educación postmoderna'. En VV.AA. *Nuevas perspectivas críticas en educación*. Barcelona: Paidós, pp. 97-128.
- GIROUX, Henry .A. and SIMON, Roger I. (2000). 'Schooling, Popular Culture, and a Pedagogy of Possibility'. En BALL, S. J. (ed.). *Sociology of education: major themes*. London: Routledge, pp. 1540-1557.
- GOFFMAN, Erving (1993). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- (2012). *Estigma. La identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu.
- GOLLONET, Carlos y PONSÁ, Marta (eds.) (2002). *Richard Avedon 1979-1984: In the American West*. Barcelona: Fundación la Caixa.
- GÓMEZ, Germán (2010). *De padres y de hijos* [serie fotográfica]. Recuperada de: <http://www.germangomez.es/cast/index.html>
- GOODSON, Ivor F. (1996). *Representing teachers*. New York: Teachers College Press.
- GORMAN, Juliet (2001). 'Narrative in FSA Photography', *New Deal Narratives: Visions of Florida*. Recuperado el 20 de noviembre de 2013 desde: <http://www.oberlin.edu/>
- GRIGORIADOU, Eirini (2011). *El archivo y las tipologías fotográficas. De la Nueva Objetividad a las nuevas generaciones de fotógrafos en Alemania: 1920-2009* (Tesis doctoral). Departament d'Història de l'Art. Universitat de Barcelona, Barcelona. Recuperado el 22 de octubre de 2013 desde: <http://www.tdx.cat/handle/10803/53533>

- GUITART, Moisès Esteban, NADAL, Josep Maria y VILA, Ignasi (2010). 'La construcción narrativa de la identidad en un contexto educativo intercultural'. *Límite. Revista de Filosofía y Psicología*, 5(21), pp. 77-94.
- GUNNING, Tom (1997). 'In Your Face: Physiognomy, Photography and the Gnostic Mission of Early Film', *Modernism/Modernity*, 4(1), pp. 1-29.
- GURSKY, Andreas (1999). *Rhine II* [fotografía]. New York: Museum of Modern Art.
- GUTIÉRREZ-PÉREZ, Rosario (1998). *La estética del espacio escolar: un estudio de caso*. Oikos-Tau.
- HALL, Stuart (2000). 'Who needs "identity"?', in DU GAY, P., EVANS, J. and REDMAN, P. (eds.). *Identity: a reader*. London: SAGE Publications, pp. 15-30.
- HARAWAY, Donna (1991). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reivindicación de la naturaleza*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- HARGREAVES, Andy. (1992): 'Cultures of Teaching: a focus for change', en HARGREAVES, A. y FULLAN, M.G. (eds.). *Understanding Teacher Development*. Nueva York: Teachers' College Press, pp. 218-240.
- (1996). *Profesorado, cultura y posmodernidad*. Madrid: Morata.
- HEIDT, Erhard U. (2004). 'Cuerpo y cultura: la construcción social del cuerpo humano'. En PÉREZ, D. (ed.). *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 46-64.
- HEITING, Manfred (ed.) (1999). *August Sander: 1876-1964*. Köln: Taschen.
- HEYERT, Elizabeth (2009). 'The Narcissists (Los narcisistas)'. *Revista OjodePez, La Fábrica*, 17, pp. 36-47.
- HILL, Paul y COOPER, Thomas (2001). *Diálogo con la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- HINE, Lewis W. (1908). *One of the spinners in Whitnel Cotton Mfg. Co. N.C.* [imagen]. Recuperada de: <http://www.loc.gov/pictures/item/ncl2004001136/PP/>
- (1910). *Addie Card* [imagen]. Recuperada de: <http://www.loc.gov/pictures/item/ncl2004001719/PP/>
- (1994). *Kids at Work: Lewis Hine and the Crusade against Child Labor*. New York: Clarion Books.
- HOLSCHBACH, Susanne (2008). 'The Pose: Its Troubles and Pleasures'. En ESKILDSEN, U. (ed.). *Street & Studio: An Urban History of Photography*. London: Tate.
- HSIEH, Tehching (2012). *One Year Performance* [fotoinstalación]. Recuperada de: <http://www.tehchingsieh.com/>

- HURWITZ, Al (1995). 'Art Education in Contemporary Classrooms'. En HURWITZ, A. y DAY, M. (eds.). *Children and Their Art: Methods for the Elementary School*. Fort Worth: Harcourt Brace, pp. 34-53.
- IPA (2011). 'Invisible Interview: John Clang'. *Invisible Photographer Asia*. Recuperado el 13 de octubre de 2015 desde: <http://invisiblephotographer.asia/2011/01/28/invisibleinterview-johnclang/>
- IRWIN, Rita y deCOSSON, Alex (2004). *Ar/rtography: Rendering self through arts based living inquiry*. Vancouver, BC: Pacific Educational Press.
- JACKNIS, Ira (1988). 'Margaret Mead and Gregory Bateson in Bali: Their Use of Photography and Film', *Cultural Anthropology*, 3(2), pp. 160-177.
- JAMES, William (1890). *Principles of psychology*. New York: Holt.
- JARAMILLO, Nathalia E. y McLAREN, Peter (2009). 'From the Imaginary to the Real: Towards a Critical Teacher Education'. *International Journal of Educational Policies*, 3(1), pp. 5-19.
- JAUBERT, Alain (1994). *Palettes: Le temps spirale. Nu descendant un escalier (1912) de Marcel Duchamp*. [Video, 32 min.]. Paris: Arte France, Delta Image, Palette Production.
- JAY, Martin (2007). '¿Parresía visual? Foucault y la verdad de la mirada', *Revista de Estudios Visuales*, 4, pp. 7-21.
- KAO, Grace (2000). 'Group images and possible selves among adolescents: Linking stereotypes to expectations by race and ethnicity'. *Sociological Forum*, 15, pp. 407-430.
- KHAN, Idris (2004a). *Every... Bernd and Hilla Becher Spherical Type Gasholder* [imagen]. Recuperada de: http://www.saatchigallery.com/artists/artpages/idris_khan_becher_gas.htm
- (2004b). *Every... Bernd and Hilla Becher Prison Type Gasholder* [imagen]. Recuperada de: http://www.saatchigallery.com/artists/artpages/idris_khan_becher_prison.htm
- KOZLOFF, Max (1987). 'Through eastern eyes'. *Art in America*, 75(1), pp. 90-97.
- (1994). *Lone visions: crowded frames. Essays on photography*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- KRAUSS, Rosalind (2002). *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- KROGER, Jane y MARCIA, James E. (2011). 'The Identity Statuses: Origins, Meanings, and Interpretations'. En SCHWARTZ, S.J., LUYCKX, K., VIGNOLES, V.L. (eds.). *Handbook of Identity Theory and Research*. New York: Springer Science+Business Media, LLC. doi: 10.1007/978-1-4419-7988-9_2

- KRUGER, Barbara (1981). *Your body is a battleground* [imagen]. Recuperada de: <http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/feminist/Barbara-Kruger.html>
- KRUKOWSKY, Samantha (1990). 'Stylistic Trials and Documentary Tribulations in Richard Avedon's In the American West'. Recuperado el 13 de octubre de 2010 desde: <http://www.rasa.net/writings/avedon.html>
- LACAN, Jacques (1978). 'The Split between the Eye and the Gaze'. En MILLER, J.A. (ed.). *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis. The Seminar of Jacques Lacan, book XI*. New York: W.W. Norton & Company, pp. 67-78.
- LANG, Gerhard (1992). *Palaeanthropical Physiognomy. Identikit photographs* [serie fotográfica]. Recuperada de: http://www.gerhardlang.com/e_work_pp_photo.html
- LANGE, Dorothea (1935). *Mexican mother in California* [imagen]. Recuperada de: <http://www.loc.gov/pictures/item/fsa1998017774/PP/>
- (1936). *Migrant agricultural worker's family. Seven children without food* [imagen]. Recuperada de: <http://www.loc.gov/pictures/item/fsa1998021554/PP/>
- LAVATER, Gaspar (1853). *Essays on Physiognomy: for the promotion of the knowledge and the love of mankind*. London: William Tegg and Co.
- LAWRENCE, Randee L. y CRANTON, Patricia (2009). 'What You See Depends Upon How You Look: A Photographic Journey of Transformative Learning'. *Journal of Transformative Education*, 7, pp. 312-331. doi: 10.1177/1541344610392378.
- LEBRUN, Charles (1806). *Le Système de Le Brun sur la Physionomie. Dissertation sur un Traité de Charles Lebrun concernant le Rapport de la Physionomie Humaine avec Celle des Animaux*. Paris: Chalcographie du Musée Napoléon. Recuperado de: <http://www.maitres-des-arts-graphiques.com/-EXBf.html>
- LLORCA, Pablo (2008). 'Introducción'. En DOVAL, G. (coord.). *El mundo descrito*. Madrid: Fundación ICO, pp. 7-15.
- LOPES, Amélia (2011). 'Las historias de vida en la formación docente: orígenes y niveles de la construcción de identidad de los profesores'. En HERNÁNDEZ, F., SANCHO, J.M. Y RIVAS, J.I. (coords.). *Historias de vida en educación. Biografías en contexto*. Barcelona: Esbrina – Recerca, Universitat de Barcelona. Recuperado el 14 de abril de 2014 desde: <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/15323>
- LÓPEZ F. CAO, Marián y GAULI PÉREZ, Juan Carlos (2000). 'El cuerpo imaginado'. *Revista Complutense de Educación*, 11(2), pp. 43-57.

- MADDOW, Ben (1977). *Faces. A Narrative History of the Portrait in Photography*. Boston: New York Graphic Society.
- MAIER, Vivian (1954). *Self-Portrait* [imagen]. Recuperada de: <http://www.vivianmaier.com/gallery/self-portraits/>
- (1955). *Self-Portrait* [imagen]. Recuperada de: <http://www.vivianmaier.com/gallery/self-portraits/>
- (1956). *Self-Portrait* [imagen]. Recuperada de: <http://www.vivianmaier.com/gallery/self-portraits/>
- (1960). *Self-Portrait* [imagen]. Recuperada de: <http://www.vivianmaier.com/gallery/self-portraits/>
- MANZON, Maria (2010). 'La comparación de espacios'. En BRAY, M., ADAMSON, B. y MASON, M. (ed.). *Educación comparada: enfoques y métodos*. Buenos Aires: Granica, pp.117-158.
- MARÍN, Ricardo (2005). 'La investigación educativa basada en las artes visuales o arteinvestigación educativa'. En MARÍN, R. (ed.). *Investigación en Educación Artística. Granada*. Granada/Sevilla: Universidad de Granada y Universidad de Sevilla, pp. 223-274.
- MARÍN, Ricardo; MENA de TORRES, Jaime; MOLINET, Xabier y PÉREZ-CUESTA, Guadalupe (2012). 'Comentarios visuales sobre una fotografía de Eve Arnold'. En ROLDÁN, Joaquín y MARÍN, Ricardo (eds.). *Metodologías Artísticas de Investigación en Educación*. Archidona: Algibe.
- MARÍN, Ricardo y ROLDÁN, Joaquín (2008). 'Imágenes de las miradas en el museo. Un fotoensayo descriptivo-interpretativo a partir de H. Daumier'. En HUERTA, R. y DE LA CALLE, R. (eds.). *Mentes sensibles: investigar en educación y museos*. Valencia: Universidad de Valencia, pp.97-108.
- MARÍN, Ricardo y ROLDÁN, Joaquín (2010). 'Photo essays and photographs in visual arts-based educational research'. *International Journal of Education through Art*, 6(1), pp. 7-23. doi: 10.1386/eta.6.1.7_1
- (2012). 'Instrumentos y técnicas en las Metodologías de Investigación basadas en las Artes Visuales', *Comunicación presentada al IV Congreso Internacional de Educación Artística y Visual* (Abril), Jaén.
- MARKUS, Hazel R. y RUVOLO, Ann P. (1992). 'Possible selves: Personalized representation of goals'. En PERVIN, L.A. (ed.). *Goal concepts in personality and social psychology*. Hillsdale, N.J.: Erlbaum, pp. 211-241.
- MARTÍN BARBERO, Jesús (1997). 'Descentramiento cultural y palimpsestos de identidad'. *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, 3(5), pp. 87-96.

————— (1998). 'Jóvenes: des-orden cultural y palimpsestos de identidad', En CUBIDES, LAVERDE y VALDERRAMA (eds.). *"Viviendo a toda". Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, pp. 22-37.

————— (2002). 'Jóvenes: comunicación e identidad'. *Pensar Iberoamérica Revista de cultura*, 0 (febrero). Recuperado el 28 de abril de 2015 desde: <http://www.oei.es/pensariberoamerica/ric00a03.htm>

MARTÍNEZ-ARTERO, Rosa (2004). *El retrato. Del sujeto en el retrato*. Barcelona: Montesinos.

MARTÍNEZ, Carmen (1996). *Análisis psicosocial del prejuicio*. Madrid: Ed. Síntesis.

McADAMS, Dan P. (2011). 'Narrative Identity'. En SCHWARTZ, S.J., LUYCKX, K., VIGNOLES, V.L. (eds.). *Handbook of Identity Theory and Research*. New York: Springer Science+Business Media, LLC, pp. 99-115.

McLAREN, Peter (2004). 'Una pedagogía de la posibilidad: reflexiones sobre la política educativa de Paulo Freire. Homenaje póstumo'. En ARAÚJO FREIRE, A.M. (ed.). *La pedagogía de la liberación en Paulo Freire*. Barcelona: Editorial Graó, pp. 151-166.

McLAREN, Peter y JARAMILLO, Natalia (2007). *Pedagogy and Praxis*. Rotterdam: Sense Publishers.

McLUHAN, Marshall y FIORE, Quentin (1987). *El medio es el mensaje: un inventario de efectos*. Barcelona: Paidós.

MELUCCI, Alberto (1995). 'The Process of Collective Identity'. En JOHNSTON, H. y KLANDERMANS, B. (eds.). *Social Movements and Culture*. Minneapolis: The University of Minnesota Press, pp.41-63.

————— (2001). *Vivencia y convivencia. Teoría social para una era de la información*. Madrid: Trotta.

MENA de TORRES, Jaime (2014). 'El comentario visual en la investigación en educación', *2nd Conference on Arts-based Research*, Universidad de Granada, Granada, España.

MÉNDEZ BAIGES, Maite (2007). *Camuflaje: engaño y ocultación en el arte contemporáneo*. Madrid: Siruela.

METRA, Bruno y JEANSON, Laurence (2013). *ID1 & ID2* [serie fotográfica]. Recuperado de: <http://www.metra-jeanson.com/>

MEZIROW, Jack (1997). 'Transformative Learning: Theory to Practice', *New Directions for Adult and Continuing Education*, 74, pp. 5-12, doi:10.1002/ace.7401

————— (2000). 'Learning to think like an adult'. En MEZIROW, J. et al (eds.). *Learning as Transformation. Critical Perspectives on Theory in Progress*. San Francisco: Jossey-Bass Publishers

- MILES, Susie y HOWES, Andy (2015). *Photography in Educational Research. Critical Reflections from Diverse Contexts*. London: Routledge.
- MITCHELL, W.J.Thomas (1994). *Picture theory: Essays on verbal and visual representation*. Chicago: The University of Chicago Press.
- (2003). 'The Work of Art in the Age of Biocybernetic Reproduction', *Modernism/Modernity*, 10(3), pp. 481-500, doi:10.1353/mod.2003.0067
- MOLINET, Xabier (2009) El retrato fotográfico como estrategia educativa. Analogías entre las relaciones profesorado / alumnado – fotógrafo / modelo a través de la cámara fotográfica. Trabajo de Fin de Máster. Máster en Artes Visuales y Educación: un enfoque constructorista, Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal, Universidad de Granada. (No publicado)
- (2010). 'Evidencias y argumentos visuales en las series fotográficas'. En ROLDÁN RAMÍREZ, J. y HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, M. *El otro lado. Fotografía y pensamiento visual en las culturas universitarias*. Aguascalientes, México : Universidad Autónoma de Aguascalientes. 84-105.
- MOLINET, Xabier y MARÍN-VADEL, Ricardo (2014). 'Student visual identities: exactitudes and significant details'. *International Journal of Education through Art*, 10(3), pp. 397-406. doi: 10.1386/eta.10.3.397_1
- MORAN, Tom (1974). *The Photo Essay*, Paul Fusco & Will McBride. New York: T. Y. Crowell.
- MUNARI, Bruno (2002). *Photo-reportage - Fotocronache*. Mantova: Corraini Editore.
- MUYBRIDGE, Eadweard (1987). *Muybridge's Complete Human and Animal Locomotion: All 781 Plates from the 1887 Animal Locomotion*. New York: Dover Publications.
- OHARA, Ken (2003). *One* [serie fotográfica]. Recuperada de: http://www.stephencohengallery.com/cohen-artists/ohara/ken_ohara.html
- OLWIG, Kenneth R. (1996). 'Recovering the Substantive Nature of Landscape'. *Annals of the Association of American Geographers*, 86 (4), pp. 630–653.
- PANERA CUEVAS, Fco. Javier (2006). *Mascarada: Masquerade*. Salamanca: Fundación Salamanca Ciudad de Cultura.
- PARK, Michelle (2012). 'John Clang's "Being Together: Remedy for Scattered Families"'. *Resource. Photo. Video. Lifestyle*. Recuperado el 12 de julio de 2014 desde: <http://resourcemagonline.com/2012/07/john-clangs-being-together-remedy-for-scattered-families/6920/>
- PAYNE, Christopher (2009). *Asylum. Inside the Closed World of State Mental Hospitals*. Cambridge: MIT Press

- PENDERGAST, Monica (2004). 'Ekphrasis and inquiry: artful writing on arts-based topics in educational research'. Paper presented at the *Second International Imagination in Education Research Group Conference*, Simon Fraser University, Vancouver, British Columbia, Canada. Recuperado el 10 de diciembre de 2011 desde: http://www.ierg.net/pub_conf2004.php
- PÉREZ, David (2004). 'Entre la anomalía y el síntoma: tanteos en un frágil recorrido'. En PÉREZ, D. (ed.). *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 9-45.
- PÉREZ CUESTA, Guadalupe (2010). 'Historias visuales del docente universitario: cuatro retratos del profesorado a través de David Hockney'. Trabajo de Fin de Máster. Máster en Artes Visuales y Educación: un enfoque constructorista, Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal, Universidad de Granada (No publicado).
- PIÑUEL, José Luis y GAITÁN, Juan A. (1995). *Metodología General. El conocimiento científico e investigación en la comunicación social*. Madrid: Editorial Síntesis.
- PROWN, Jules D. (2006). 'Style as Evidence'. En HAMILTON, P. (ed.). *Visual Research Methods. Volume I*. London: SAGE Publications.
- PULTZ, John (2003). *La fotografía y el cuerpo*. Madrid: Akal.
- QUICK, Jennifer E. (2008). 'Rineke Dijkstra and Contemporary Subjectivity'. Tesis del Departamento de Historia del Arte y Arqueología, University of Maryland. Recuperado el 20 de febrero de 2014 desde: <http://hdl.handle.net/1903/9799>.
- REDFIELD, James W. (1852). *Comparative physiognomy or Resemblances between men and animals*. New York: Clinton Hall.
- RENOBELL, Víctor (2005). 'Hipervisualidad. La imagen fotográfica en la sociedad del conocimiento y de la comunicación digital', *UOC Papers*, 1. Recuperado el 21 de mayo de 2010 desde: <http://www.uoc.edu/uocpapers/1/dt/esp/renobell.pdf>
- RESTREPO ZAPATA, Camilo (2001). *La foto de identidad. Fragmentos para una estética*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- RICOEUR, Paul (1980). 'Narrative Time'. *Critical Inquiry*, 7(1), pp. 169-190.
- RIVAS FLORES, José I., LEITE MÉNDEZ, Analía E., CORTÉS GONZÁLEZ, Pablo, MÁRQUEZ GARCÍA, María Jesús y PADUA ARCOS, Daniela (2010). 'La configuración de identidades en la experiencia escolar. Escenarios, sujetos y regulaciones', *Revista de Educación*, 353, Sept-Dic, pp. 1287-209.

- RIVERA, Lissa (2007). *Places of Education* [serie fotográfica]. Recuperada de: <http://www.lissarivera.com/#/projects/places-of-education>
- ROLDÁN, Joaquín (2007). 'Diálogos visuales: una metodología de enseñanza basada en la imagen'. En ROLDÁN, J. (coord.). *Diálogos de imágenes y creación artística en papel*. Granada: Universidad de Granada.
- ROLDÁN, Joaquín y MARÍN, Ricardo (2009). 'Proyecciones, tatuajes y otras intervenciones en las obras del museo (Un fotoensayo a partir de T. Struth)'. *Arte, individuo y sociedad*, 21, pp. 99-106.
- (2012). *Metodologías Artísticas de Investigación en Educación*. Archidona: Algibe.
- ROSE, Gillian y TOLIA-KELLY, Divya P. (eds.) (2012). *Visuality/Materiality: Images, Objects and Practices*. Farnham, Surrey: Ashgate Publishing Ltd.
- RUFF, Thomas (1985). *Portrait F. Müller* [imagen]. <http://ensembles.mhka.be/actors/thomas-ruff>
- (1987). *Portrait A. Kachold* [imagen]. <https://www.artsy.net/artwork/thomas-ruff-portrait-a-kachold>
- RUVOLO, Ann P. y MARKUS, Hazel R. (1992). 'Possible selves and performance: the power of self-relevant imagery'. *Social Cognition*, 10(1), pp. 95-124.
- SALOVON, Jason (1998). *The Class of 1988* [imagen]. Recuperada de: <http://salavon.com/work/Class/>
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel y FÉRNANDEZ Belén (2005). 'La fotografía como documento de identidad'. *Documentación de las Ciencias de la Información*, 28, pp. 189-195
- SANTOS, Miguel Ángel (1998). *Hacer visible lo cotidiano. Teoría y práctica de la evaluación cualitativa de los centros escolares*. Madrid: Akal.
- SASSOON, Joanna (2004). 'Photographic materiality in the age of digital reproduction'. En EDWARDS, E. y HART, J. (eds.). *Photographs, Objects, Histories: On the Materiality of Images*. New York: Routledge, pp. 186-201.
- SAWADA, Tomoko (2004). *ID400*. Kyoto: Seigesha Art Publishing.
- SCHNAITH, Nelly (2011). *Lo visible y lo invisible en la imagen fotográfica*. Madrid: LaOficina Ediciones.
- SCHOELLER, Martin (2012, Enero). 'Gemelos, tan iguales, tan distintos'. *National Geographic*, pp. 2-9.

- SEKULA, Allan (1981). 'The Traffic in Photographs'. *Art Journal*, 41(1), pp. 15-26
- (1992). 'The body and the archive'. En BOLTON, R. (ed.). *The Contest of Meaning: critical histories of photography*. Cambridge: The MIT Press, pp. 343-388.
- SERPE, Richard T. y STRIKER, Sheldon (2011). 'The Symbolic Interactionist Perspective and Identity Theory'. En SCHWARTZ, S.J., LUYCKX, K., VIGNOLES, V.L. (eds.). *Handbook of Identity Theory and Research*. New York: Springer Science+Business Media, LLC, pp. 225-248.
- SHERMAN, Cindy (2003). *The Complete Untitled Film Stills*. New York: The Museum of Modern Art.
- SHORT, Maria (2011). *Context and Narrative*. Lausanne: AVA Publishing.
- SIERRA, Santiago (2007). *184 trabajadores peruanos* [imagen]. Recuperada de: www.santiago-sierra.com
- SIMMEL, Georg (2011). *El rostro y el retrato*. Madrid: Casimiro.
- (1939). *Sociología. Estudios sobre las formas de socialización*. Buenos Aires: Espasa-Calpé.
- SIMON, Taryn (2012). *A Living Man Declared Dead and Other Chapters I-XVIII Catalogue*. New York: Gagosian Gallery, WCP.
- SLEETH, Matthew (2007). *Ten Series / 106 Photographs*. New York: Aperture.
- SMITH, Eugene W. (1948). 'Country Doctor'. *LIFE*. octubre
- (1951a). 'Spanish Village'. *LIFE* – Abril.
- (1951b). 'Nurse Midwife'. *LIFE* – December.
- (1972). 'Minamata'. *LIFE* - June.
- SMITH, Joel (ed.) (2008). *More than one. Photographs in sequence*. Princeton: Princeton University Art Museum and Yale University Press.
- SOLANS, Piedad (2004). 'Lo sublime tecnológico. Cuerpo, pantalla e identidad en la estética posmoderna'. En PÉREZ, D. (ed.). *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 282-305.
- SOLOMON-GODEAU, Abigail (1991). *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions and Practices (Media & Society)*. Minneapolis: University of Minnesota Press

- SOLTAU, Annegret (2003). *Personal Identity* [serie fotográfica]. Recuperada de: <http://www.annegret-soltau.de/en/galleries/personal-identity-2003-14/artworks/geburtsurkunde-private-collection>
- SOMERS, Margaret R. (1994). 'The Narrative Constitution of Identity: A Relational and Network Approach', *Theory and Society*, 23(5), pp. 605-649.
- SONTAG, Susan (1981). *Sobre la fotografía*. Barcelona: EDHASA.
- SOULAGES, Françoise (2001). 'De una estética de la fotografía a una estética de la imagen'. *Universo fotográfico*, 4, pp. 114-128.
- (2005). *Estética de la fotografía*. Buenos Aires: La Marca.
- SPEARS, Russell (2011). 'Group Identities: The Social Identity Perspective'. En SCHWARTZ, S.J., LUYCKX, K., VIGNOLES, V.L. (eds.). *Handbook of Identity Theory and Research*. New York: Springer Science+Business Media, LLC, pp. 201-224.
- SPIRN, Anne W. (1998). *The language of landscape*. New Haven: Yale University Press.
- (2013). *The Eye is a Door. Photography and the art of visual thinking*. WolfTree Press.
- SPRINGGAY, Stephanie. (2004). 'Body as Fragment. Art-making, Researching and Teaching as a Boundary Shift'. En IRWIN, R. L. y DE COSSON, A. (eds.). *A/r/tography. Rendering Self through Arts-based Living Inquiry*. Vancouver: Pacific Educational Press, pp. 60-74.
- SPRINGGAY, Stephanie y IRWIN, Rita L. (2004). 'Woman making art: Aesthetic inquiry as a political performace'. En KNOWLES, G., NIELSEN, L. COLE, A. y LUCIANI, T. (eds.). *Provoke by art: Theorizing arts-informed inquiry*. Halifax: Backalong Books, pp.71-83.
- SPRINGGAY, Stephanie; IRWIN, Rita L. y WILSON KIND, Sylvia (2005). 'A/r/tography as Living Inquiry Through Art and Text'. *Qualitative Inquiry*, 11(6), pp. 897-912.
- SPRINGGAY, Stephanie, IRWIN, Rita L., LEGGO, Carl y GOUZOUASIS, Peter (eds.) (2008). *Being with A/r/tography*. Rotterdam: SensePublishers.
- STEINBERG, S.R. y KINCHELOE, J.L. (eds.) (1998). *Students as researchers: Creating classrooms that matter*. London: Falmer Press.
- STIEGLITZ, Alfred (1918). *Georgia O'Keeffe* [imagen]. Recuperada de: <http://www.moma.org/collection/works/46383?locale=es>

- STRAUSS, Anselm y CORBIN, Juliet (1998). *Basics of Qualitative Research: Techniques and procedures for developing grounded theory*. Thousand Oaks, CA: SAGE Publications.
- SUMARA, Dennis J. (1999). 'Action research as a postmodern practice'. *Interchange*, 29(1), pp. 33-45.
- TAJFEL, H. (Ed.). (1978). *Differentiation between social groups: Studies in the social psychology of intergroup relations*. London: Academic Press.
- TAYLOR, Steve J. y BOGDAN, Robert (1987). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Barcelona: Paidós.
- TONUCCI, Francesco (2008). *Con ojos de niño*. Buenos Aires: Losada.
- TRILLO, Miguel (2009). *Identidades*. Sevilla: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.
- TURKLE, Sherry (1997). *La vida en la pantalla: la construcción de la identidad en la era de Internet*. Barcelona: Paidós.
- UYTTENBROEK, Ellie (2008, 29 de marzo). Photographer Ari Versluis and stylist Ellie Uyttenbroek. Entrevista por P. Martin. *BBC The Culture Show* [transmisión televisiva]. Londres: BBC.
- VAN ALPHEN, Ernst (1997). 'The Portrait's Dispersal: Concepts of Representation and Subjectivity in Contemporary'. En WOODWALL, J (ed.). *Portraiture: Facing the Subject*. Manchester: Manchester University Press, pp.239-253.
- VAN DIJK, Teun A. (2001). 'Algunos principios de una teoría del contexto'. *ALED: Revista latinoamericana de estudios del discurso*, 1(1), pp. 69-81.
- VARTO, Juha (2009). *Basics of Artistic Research*. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.
- (2012). *A dance with the World. Towards an Ontology of Singularity*. Helsinki: Aalto University.
- VÁZQUEZ ESCALONA, Alejandro (2011). 'El ensayo fotográfico, otra manera de narrar'. *Quórum Académico*, 8(16), pp.301-314.
- VERENA (2008). 'The Many Facets of Tomoko Sawada'. *Ping Mag*. February, 2008. Recuperado el 20 de junio de 2015 desde: <http://pingmag.jp/2008/02/25/the-many-facets-of-tomoko-sawada/>
- VERGARA, Camilo José (2013a). *Harlem: The Unmaking of a Ghetto*. Chicago: The University of Chicago Press.
- (2013b). 'About this Project' [Camilo José Vergara: Tracking Time]. Recuperado el 09 de junio de 2014 desde: <http://www.camilojosevergara.com/>

- VERSLUIS, Ari y UYTENBROEK, Ellie (2011). *Exactitudes*®. Rotterdam: 010Publishers.
- WALL, Jeff (2003). 'Señales de indiferencia: aspectos de la fotografía en el arte conceptual o como arte conceptual. En PICAZO, G. y RIBALTA, J. (eds.). *Indiferencia y singularidad*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 213-249.
- WECHSLER, Judith (1982). *A Human Comedy. Physiognomy and Caricature in the 19th Century Paris*. Chicago: The University of Chicago Press.
- WESTON, Edward (1927). *Shells*. Center for Creative Photography, The University of Arizona.
- (1934). *Nudes*. Center for Creative Photography, The University of Arizona.
- WHITING, John R. (1979). *Photography is a language. The sources of modern photography*. New York: Arno Press.
- WILSON, Laura (2003). *Avedon at Work: In the American West*. Austin: University of Texas Press.
- (2004). 'Introduction to Avedon at Work in the American West'. *The Digital Journalist*, June 2004. Recuperado el 14 de agosto de 2009 desde: <http://www.digitaljournalist.org/issue0406/wilson.html>
- ZEBROWITZ, Leslie A. (1996). 'Physical Appearance as a Basis of Stereotyping'. En MACRAE, C.N., STANGOR, C. y HEWSTONE, M. (eds.). *Foundations of stereotypes and stereotyping*. New York: The Guilford Press, pp. 79-120.
- ZILLER, Robert C. (1990). *Photographing the Self: Methods for Observing Personal Orientations*. London: SAGE Publications.
- ZOHAR, Ayelet (2011). 'The Elu[va]sive Japanese Portrait: Repetition, Difference and Multiplicity'. *Trans Asia Photography Review*, 2(1). Recuperado el 15 de agosto de 2015 desde: <http://hdl.handle.net/2027/spo.7977573.0002.103>

