

# LAOCOONTE

RÉVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 5 • 2018 • ISSN 2386-8449

---

## CONVERSANDO CON

---

“La resistencia del documento”, Entrevista a Jorge Ribalta, por **Mar García Ranedo** y **Fernando Infante del Rosal**

---

## UT PICTURA POESIS

---

*Versos de amor insensato*, Poemas de **Antonio del Junco**

PANORAMA: FILOSOFÍA DE LA FOTOGRAFÍA Sección coordinada por **Zsolt Bátori**

The philosophy of photography: From ontological and epistemic status to interpretation, **Zsolt Bátori**

TEXTO INVITADO: El verdadero reto de la fotografía (como arte representacional comunicativo), de **Robert Hopkins** (Trad. **Andrés Luna**)

Is photography really limited in its capacity to communicate thought? A response to Hopkins, **Paloma Atencia-Linares**

What does a presentist see when she looks at photographs of dead relatives? **Guilherme Ghisoni da Silva**

La importancia de llamarse Aylan. Fotografía y activismo en tiempos hiperconectados, **Esther González Gea**

Fotografía y Post-Realidad, **Adolfo Muñoz García** y **Ana Martí Testón**

Poder y agencia icónica. El negro africano como víctima en la cultura visual hegemónica, **Hasan G. López Sanz**

La “cosa étnica” ¿está de moda? Performatividad indoamericana en el discurso gráfico de Vogue (2000-2017), **Julimar Mora Silva**

Entre la fotografía documental y la fotografía callejera: marginalidad y género, **Mar García Ranedo**

El asco en la fotografía documental, **Mª Jesús Godoy Domínguez**

Hágase con luz y con luz se hizo. El origen de la fotogramática de László Moholy-Nagy, **Milagros García Vázquez**

Una transgresión incómoda. Entre lo privado y lo público en la fotografía de familia, **Eunice Miranda Tapia**

A imagem-enigma na fotografia contemporânea, **Mônica Zarattini**

La pintura como huella: fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter, **Víctor Murillo Ligorred**

---

## MISCELÁNEA

---

Velázquez y el origen de la modernidad filosófica, **Carlos M. Madrid Casado**

Duchamp según Jean Clair vs. Arthur Danto, a 100 años de la Fuente, **Andrea Carriquiry**

---

## RESEÑAS

---

EDITA

---

**SEyTA.**  
SOCIEDAD ESPAÑOLA  
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

---

<https://ojs.uv.es/index.php/LAOCOONTE/index>

## COORDINACIÓN EDITORIAL

**Anacleto Ferrer** (Universitat de València)  
**Francesc Jesús Hernández i Dobon** (Universitat de València)  
**Fernando Infante del Rosal** (Universidad de Sevilla)

## SECRETARÍA DE REDACCIÓN

**Lurdes Valls Crespo** (Universitat de València)  
**Vanessa Vidal Mayor** (Universitat de València)

## COMITÉ DE REDACCIÓN

**Tamara Djermanović** (Universitat Pompeu Fabra), **Rosa Fernández Gómez** (Universidad de Málaga), **Anacleto Ferrer** (Universitat de València), **Ilia Galán** (Universidad Carlos III), **Ana María García Varas** (Universidad de Zaragoza), **María Jesús Godoy** (Universidad de Sevilla), **Fernando Infante del Rosal** (Universidad de Sevilla), **Miguel Ángel Rivero** (Universidad de Sevilla), **Miguel Salmerón** (Universidad Autónoma de Madrid), **Gerard Vilar** (Universitat Autònoma de Barcelona).

## COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

**Rafael Argullol\*** (Universitat Pompeu Fabra), **Luis Camnitzer** (State University of New York), **José Bragança de Miranda** (Universidade Nova de Lisboa), **Bruno Corà** (Università di Cassino), **Román de la Calle\*** (Universitat de València), **Eberhard Geisler** (Johannes Gutenberg-Universität Mainz), **José Jiménez\*** (Universidad Autónoma de Madrid), **Jacinto Lageira** (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne), **Bernard Marcadé** (École Nationale Supérieure d'Arts de Paris-Cergy), **Elena Oliveras** (Universidad de Buenos Aires y Universidad del Salvador), **Pablo Oyarzun** (Universidad de Chile), **Francisca Pérez Carreño\*** (Universidad de Murcia), **Bernardo Pinto de Almeida** (Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto), **Luigi Russo** (Università di Palermo), **Georges Sebbag** (Doctor en Filosofía e historiador del surrealismo), **Zoltán Somhegyi** (University of Sharjah, United Arab Emirates), **Robert Wilkinson** (Open University-Scotland), **Martín Zubiria** (Universidad Nacional de Cuyo).

\*Miembros de la Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes, SEyTA

## DIRECCIÓN DE ARTE

**El golpe. Cultura del entorno**

## REVISIÓN DE TEXTOS Y TRADUCCIONES

**Antonio Cuesta**



Excepto que se establezca de otra forma, el contenido de esta revista cuenta con una licencia Creative Commons *Atribución 3.0 España*, que puede consultarse en <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/deed.es>

EDITA

**SEyTA.**  
 SOCIEDAD ESPAÑOLA  
 DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE



LAOCOONTE aparece en los catálogos:



“Cuanto más penetramos en una obra de arte más pensamientos suscita ella en nosotros, y cuantos más pensamientos suscite tanto más debemos creer que estamos penetrando en ella”.

G. E. Lessing, *Laocoonte o los límites entre la pintura y la poesía*, 1766.



# LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 5 • 2018

PRESENTACIÓN .....	7-8
CONVERSANDO CON .....	9
“La resistencia del documento”, Entrevista a Jorge Ribalta, por <b>Mar García Ranedo</b> y <b>Fernando Infante</b> .....	11-21
UT PICTURA POESIS .....	23
Poemas y fotografías de Laocoonte n. 45, <b>Antonio del Junco</b> .....	25-26
<i>Versos de amor insensato</i> , Poemas de <b>Antonio del Junco</b> .....	27-47

PANORAMA

FILOSOFÍA DE LA FOTOGRAFÍA .....	49
The philosophy of photography: From ontological and epistemic status to interpretation, <b>Zsolt Batori</b> (Coord.) .....	51-55
TEXTO INVITADO .....	57
El verdadero reto de la fotografía (como arte representacional comunicativo), de <b>Robert Hopkins</b> . Traducción de <b>Andrés Luna Bermejo</b> .....	59-79
ARTÍCULOS .....	81
Is photography really limited in its capacity to communicate thought? A response to Hopkins, <b>Paloma Atencia-Linares</b> .....	83-96
What does a presentist see when she looks at photographs of dead relatives? <b>Guilherme Ghisoni da Silva</b> .....	97-116
La importancia de llamarse Aylan. Fotografía y activismo en tiempos hiperconectados, <b>Esther González Gea</b> .....	117-132
Fotografía y Post-Realidad, <b>Adolfo Muñoz García</b> y <b>Ana Martí Testón</b> .....	133-141
Poder y agencia icónica. El negro africano como víctima en la cultura visual hegemónica, <b>Hasan G. López Sanz</b> .....	142-155
La “cosa étnica” ¿está de moda? Performatividad indoamericana en el discurso gráfico de Vogue (2000-2017), <b>Julimar Mora Silva</b> .....	156-180
Entre la fotografía documental y la fotografía callejera: marginalidad y género, <b>Mar García Ranedo</b> .....	181-201
El asco en la fotografía documental, <b>Mª Jesús Godoy Domínguez</b> .....	202-216
Hágase con luz y con luz se hizo. El origen de la fotogramática de László Moholy-Nagy, <b>Milagros García Vázquez</b> .....	217-232
Una transgresión incómoda. Entre lo privado y lo público en la fotografía de familia, <b>Eunice Miranda Tapia</b> .....	233-245
A imagem-enigma na fotografia contemporânea, <b>Mônica Zarattini</b> .....	246-263
La pintura como huella: fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter, <b>Víctor Murillo Ligorred</b> .....	264-275

MISCELÁNEA .....	277
En la periferia de las estéticas de lo virtual. Un análisis de la integración del cuerpo en la poética digital de Charlotte Davies, <b>Alejandro Lozano</b> .....	279-293
Invencción: arquitectura sin Arquitectura, <b>José Antonio Ruiz Suaña</b> .....	294-311
RESEÑAS .....	313
Frente a frente: los dos Cioran, <b>Joan M. Marín</b> .....	315-316
Retazos de una estética no escrita, <b>Francesc J. Hernández i Dobon</b> .....	317-319
La autonomía del diseño. Diseño como categoría estética, <b>Jorge Martínez Alcaide</b> .....	320-322
De la ficción como método de conocimiento. <b>Áurea Ortiz Villeta</b> .....	323-326
Imágenes sin mundo. Modernidad y extrañamiento, <b>César Moreno-Márquez</b> .....	327-331
Crear en tiempos digitales o cómo vivir a base de méritos, <b>Guillermo Ramírez Torres</b> .....	332-335
Ernst Friedrich y el entusiasmo por la paz, <b>Raquel Baixauli</b> .....	336-338
La Novena Elegía. Lo decible y lo indecible en Rilke, <b>Javier Castellote</b> .....	339-342
Pensar problemáticamente. Un ensayo sobre Gilles Deleuze, <b>Raimon Ribera</b> .....	343-345
Y tú, ¿por qué eres negro? <b>Carlos García Martínez</b> .....	346-350

Fotografías de **Antonio del Junco**.

Fotografía de portada de **Tamara Djermanovic** intervenida con fotografía de **Antonio del Junco**.

Fotografías de 'Conversando con': **Antonio Cuesta**.







## Entre la fotografía documental y la fotografía callejera: marginalidad y género

### *Between documentary photography and street photography: marginality and gender*

Mar García Ranedo\*

#### Resumen

Con este artículo, propongo un acercamiento analítico y reflexivo a dos series de fotografías, *Pulsaciones* y *Utterances*, de las que soy autora, que cuestionan el estatus fotográfico de la imagen y que ayudan a definir las diferencias y paralelismos entre lo entendido por fotografía documental y fotografía callejera. Ambas series se establecen a partir de fotografías “robadas”, callejeras, en las que se busca visibilizar a la mujer y sus modos de ocupar el espacio público desde prácticas ciudadanas que revelan problemáticas de equidad y diferencia en relación al género. Con esta aproximación conceptual, dichas series -articuladas como conjuntos diagramáticos de imágenes- enfatizan la conveniencia de una sintaxis visual, organizativa de la narración y el discurso. Se pretende apoyar, de este modo, un tipo de fotografía callejera, casual, instantánea y operante, que desde esa inmediatez recupere la “autenticidad” de lo documental y promueva una dialéctica entre el compromiso sociopolítico y la realidad.

*Palabras clave:* Fotografía, documental, callejera, mujer, género, sociopolítico.

#### Abstract

With this article, I propose an analytical approach to two series of photographs, *Pulsaciones* and *Utterances*, of which I am the author, that questions the photographic status of the image and helps to define the differences and parallelisms between what is understood by documentary photography and street photography. Both series are based on “stolen” street photographs, that seek to make women visible and their ways of occupying the public space during citizen practices that reveal issues of equity and difference in relation to gender. With this conceptual approach, these series -articulated as diagrammatic sets of images- emphasize the convenience of a visual, organizational syntax of narration and discourse. The aim is to support, in this way, a type of street photography, casual, instantaneous and operative, that from its instantaneity recovers the “authenticity” of the documentary and promotes a dialectic between sociopolitical commitment and reality.

*Key words:* Photography, documentary, street, woman, gender, sociopolitical.

#### Introducción

*Pulsaciones* y *Utterances* son series fotográficas. Las imágenes que las conforman son “callejeras”, es decir; son representaciones de la contingencia desorganizada que supone el encuentro con las personas que ocupan la calle, la ciudad. Son “robadas” porque son tomadas sin previo acuerdo con el sujeto fotografiado. Buscan, fundamentalmente, visibilizar a la mujer y los modos de relacionarse y ocupar el espacio público articuladas desde gramáticas de la representación que alternen la imagen fotográfica, el texto y la

\* Universidad de Sevilla, España. [ranedomar@gmail.com](mailto:ranedomar@gmail.com)  
*Artículo recibido: 30 de abril de 2018; aceptado: 30 de octubre de 2018*

secuencia diagramada. Algunas de estas imágenes –en concreto aquellas que conviven con el texto, como son las pertenecientes a la serie *Pulsaciones*– han sido creadas para Instagram, formando parte del gran contenedor virtual en el que la instantaneidad y el *amateurismo* imaginal parecen síntomas de una autenticidad cuestionada en la era digital. Dichas imágenes son, por tanto, directas, y neutras; a lo sumo, trasladadas al blanco y negro; hechas con la cámara del móvil. *Utterances*, la segunda serie incluida, está, del mismo modo, conformada por fotografías “callejeras”, capturadas desde la aleatoriedad del instante y la inadvertencia del sujeto o sujetos fotografiados. Más allá de la negociación, como observadora de la calle, de la elección del motivo, no hay especulación con la imagen.



*Pulsaciones* ©margarciaranedo

### El estatus testimonial de “lo fotográfico”

Actualmente, la imagen fotográfica es interpretada como un constructo discursivo inherente a sus usos tecnológicos. Al margen del testimonio, del acontecimiento o del suceso, sea antropología o sea noticia, su disposición como metodología de comunicación inmediata y como dispositivo de exposición de lo cotidiano en las redes sociales ha acentuado su rol testimonial. Simon Baker señala en el libro *Performing for the camera* (2016) que el impacto de las plataformas *on line* y las cámaras de los teléfonos móviles han desvaído el límite entre la producción y la recepción de las fotografías, transformándolo en una instantaneidad virtual. El tráfico continuo y diario de imágenes ha alterado el rol de la fotografía aunque esa constante circulación de imágenes sólo sea argumentada, en la mayor parte de los casos, bajo una mera

necesidad de compartir<sup>1</sup>. En las redes sociales, el *instante decisivo*, al que aludiera Cartier Bresson (1952), se difumina, pues su finalidad entabla un diálogo entre el figurar hedonista y la recepción centrada en el libre intercambio visual con muchas personas. Esta “desmaterialización” del rol estético, antropológico y documental del dispositivo fotográfico y su volteo en artefacto tecnológico para la inmediatez ha puesto en evidencia los modos de construir las imágenes fotográficas. Lo fotográfico ya no alude específicamente a un modo de capturar, de encuadrar la realidad a través de la cámara, de connotarla; lo fotográfico es cultural, tecnológico, instantáneo, mostrativo y presencial.

En las redes sociales, el ser digital de la imagen y el uso del paradigma textual se han instituido como *lingua franca* proporcionando un inconsciente imaginal protagonista en las actuales tecnologías de la información, el entretenimiento y la publicidad. Diríamos que la fotografía sigue garantizando un caudal democrático como herramienta social de enunciación y representación visual. La combinación de texto e imagen añade a su naturaleza no codificada, dado que es “análogo mecánico de lo real” (Barthes 2017:10)<sup>2</sup>, un mensaje secundario. Roland Barthes analiza dicha combinación y sus diversos tipos de anclaje: “(...) el efecto de connotación es probablemente diferente de acuerdo con el modo de presentación de la palabra; cuanto más próxima queda la palabra de la imagen, menos aparenta connotarla (...)” (Barthes [1982] 1986:22). Advierte acerca de la naturaleza parásita del texto dado que a veces sólo enfatiza lo ya visto. Aunque también puede acompañar de manera que contradiga a la imagen; en este caso, es el receptor el que regula o negocia el significado. No sólo el texto elabora un sentido secundario de la imagen fotográfica; los procesos de producción, la edición y el estilo codifican lecturas connotadas que al mismo tiempo dependen del código cultural del receptor. De manera que “la fotografía no puede ser neutra” nos dirá François Soulages en su *Estética de la Fotografía* ([2005] 2010). La implicación ideológica, en algunos casos, o trivial y desideologizada, en otros, de las imágenes revela la intencionalidad del fotógrafo, autor o emisor último de éstas, aunque el significado final sea el resultado de una dialéctica entre lo visto, lo leído e interpretado y cultural. Además, los modos de producirla y recibirla son igualmente claves para su lectura y análisis. Por ejemplo, en las redes sociales, el acto de fotografiar instauro un imperativo felicitario. Este imperativo bien podría ser entendido como una singular forma de publicitación. Al organizar los cuadros de imágenes alrededor de las mascotas, los viajes y otros diferentes modelos de estatus social, la fotografía actúa en torno a patrones prefabricados que posteriormente pugnan con la realidad asimétrica de los *instagramers*, es decir; empiezan a aparecer síntomas de enfermedad social al tener el sujeto emisor que flirtear con el *selfie* asertivo cuando su estado de ánimo y realidad social pueden ser precarios. Se genera de este modo un patrón para la creación, producción y recepción de imágenes propio de las redes sociales, también una retórica particular, plagada de fórmulas estereotipadas, para este tipo de fotografías. Si,

---

1 Simon Baker fue comisario de fotografía y de arte internacional en la Tate Modern de Londres desde el año 2009 hasta el 24 de enero de 2018. Actualmente es director de la Maison Europea de la Fotografía de París. *Performing for the camera* fue publicado en 2016 con motivo de la exposición celebrada en la Tate Modern de Londres en el mismo año.

2 Los ensayos escritos por Roland Barthes y publicados para la revista *Communications* son recogidos por primera vez en español, en 2017, por la editorial Godot y bajo el título *Un mensaje sin código* incluyendo algunos ensayos inéditos en castellano.

finalmente, estas fotos son consumidas, o contempladas o, simplemente, revisadas y almacenadas, implicaría una sociología que analizase: por un lado, la relación que se establece entre éstas y el grupo social que las recibe y por otro, su consideración como arte, anti-arte o documento. En cualquier caso, estos modos de creación y producción nos recuerdan las relaciones que se establecieron entre la imagen fotográfica y el arte conceptual de la década de los sesenta y setenta del siglo XX.

En la serie *Pulsaciones*, creada específicamente para la aplicación Instagram, se busca entablar un diálogo controvertido entre imagen y apoyo textual. Siendo el grueso de las imágenes una excusa para la producción de un sentido alterado, inverso. En principio, esta nueva configuración de sentido se articula a partir del diálogo entre los sujetos representados en la imagen y la comunicación “inapropiada” que mantienen entre ellos y que queda reflejada en el texto. La profundidad, la internalización y la búsqueda del sentido político son el argumento de la correspondencia y la interacción entre sujetos que, por el contrario, parecen tener ocupaciones triviales y ordinarias.

La literalidad de los textos en los “subrayados” de las imágenes en Instagram; es decir, la enfatización de lo visto por medio de lo escrito o lo meramente descriptivo, hace que las imágenes de la serie *Pulsaciones* creen una “latencia” alterada de los ritmos. En suma, invierten el tiempo de aprehensión de los mensajes en las redes sociales. Por otra parte, lo ridículo, lo burlesco, lo inapropiado, lo extravagante del texto, en correspondencia con la imagen, genera insólitas formas de marginalidad y de apropiación de los usos y empleos que “formatea” la red. En cierto modo, las imágenes de esta serie se distancian de la viralidad, de la socialización epidérmica de las redes sociales. Se entrometen como rarezas en un hábitat de lo común y previsible.

El papel de la imagen en las actuales tecnologías de comunicación de masas contribuye a interpretar la idea tardomoderna acerca de la autonomía de la fotografía. Decimos contribuye porque el desafío o cisma entre posturas en torno al valor epistemológico y estético de la fotografía ha existido desde la modernidad sin que a día de hoy haya una clara teoría que legitime cualquiera de las posiciones sobre las políticas de la representación de lo real. Pero, ¿es necesario enfrentar posturas? Quizá la reflexión debiera partir de entender la imagen fotográfica como una suma o convivencia de los valores estéticos, filosóficos y psicológicos. A pesar de que la fotografía, como señalara Walter Benjamin en 1934, en su ensayo titulado *El autor como productor*<sup>3</sup>, anuló el tribunal del arte, con la consiguiente desmitificación fetichista de ésta, el debate clave en su historia ha seguido instalado en dos posturas simplificadas por la relación que mantiene la propia imagen con lo real: la fotografía entendida como ficcionada, manipulada o construida y su opuesta, la fotografía directa, documental y callejera (Benjamin [1931] 2008).

En la serie titulada *Pulsaciones*, la combinación entre texto e imagen pretende una intención “operativa”: la de crear espacios visuales liberadores donde la mujer perfila emociones, sentimientos, rabia, imaginación y anhelos. Una intención “operativa” fue el fundamento que llevó a Sergei Tretiakov, el “escritor operante”, en torno a la década de los años treinta del siglo XX, en el contexto de la antigua Unión Soviética, a organizar una política de la representación productiva que se adecuase a la realidad social a través de la literatura, la fotografía, el fotomontaje, el cine, la prensa y las

3 *El autor como productor*, ensayo escrito por Walter Benjamin para una conferencia ofrecida el 27 de abril de 1934 en el Instituto del Fascismo de París.



margarciaranedo • Seguir

margarciaranedo Verás, si se suprimieran las flores, el mundo no sufriría materialmente. Pero, ¿Quién desearía, no obstante, que ya no hubiese flores?

30 Me gusta

23 de junio

Inicia sesión para indicar que te gusta o comentar.



margarciaranedo • Seguir

margarciaranedo Cuando las mujeres hablan de su "ideal", ¿es de eso de lo que hablan?

23 Me gusta

26 de junio

Inicia sesión para indicar que te gusta o comentar.

Pulsaciones ©margarciaranedo

exposiciones, conocida como *Factografía*. Una mecánica de producción capaz de vincular arte y realidad, analizada por Walter Benjamin en su representativo texto *El autor como productor*. Conceptos como la calidad, fueron supeditados al del compromiso político; la autoría perdió valor, quedó relegada por la idea de lo colectivo; se desdibujó la jerarquía entre autor y receptor, se homogeneizó en un juego relacional en el que todos los actuantes adquirirían el mismo protagonismo. La *Factografía* inauguró las bases de una categoría o herramienta de representación artística, social y política, más allá de la estética, basada en la producción fotográfica como testimonio y documento. Todos estos conceptos se anticiparon, fueron la antesala teórica de las *neovanguardias* y de los artistas que cuestionaron y reinterpretaron los medios de comunicación de masas como práctica artística y política.

El recurso narrativo del empleo del texto y la fotografía –y la relación entre ambos, en el ámbito del arte, en la segunda mitad del siglo XX, tan explorada por fotógrafos y artistas como Allan Sekula, Victor Burgin, Martha Rosler, Fred Lonidier, entre otros–, fue inaugurado con la *Factografía*, en la década de los años treinta del siglo pasado. “El texto como un caso de estudio paradigmático de la recepción teórica de la *Factografía* y de su latente y, a veces, desapercibida influencia en las categorías estéticas contemporáneas y en la teoría del arte actual”. (Del Río 2010:179). La relación entre texto e imagen posibilita, en la fotografía, otras narraciones al margen de la ofrecida desde la noción directa de lo visual. Partiendo de que todo discurso se vincula al poder (Foucault 1975), si aún creemos que ejercemos libres en ese “dar cuenta del mundo”, quizá, la fotografía, y su asunción con el texto, nos traslade a cierta ilusión

de democracia visual. La realidad es compleja y dar cuenta de ella es un ejercicio que necesita del recurso de múltiples modos de “retratarla”.

Victor Burgin localiza el sentido de la fotografía en el encuentro entre el espectador y la imagen. Señala que “aunque la fotografía sea un ‘medio visual’, no es un medio puramente visual” (Burgin 2004:164). Burgin alude, de este modo, a la naturaleza condicionada, construida y cultural de la imagen fotográfica. Diríamos que la memoria se encarga de asociar, interrelacionar e intercambiar continuamente fragmentos de palabras e imágenes, de tal modo que cuando vemos una fotografía, de forma inercial, ésta se ve invadida por el lenguaje. De hecho, aquello que “tengo en mente” es más fácil traducirlo con imágenes, como se dice popularmente: *Una imagen vale más que mil palabras*.<sup>4</sup> José Luis Brea considera de gran importancia los *actos de ver* y el papel de la visualidad como práctica connotada política y culturalmente: “Que todo ver es, entonces, el resultado de una construcción cultural” –y por lo tanto, siempre un hacer complejo, híbrido” (Brea 2010:9). En cualquier caso, el debate, la discusión acerca del estatuto artístico de la imagen fotográfica y su naturaleza, función testimonial o categoría como práctica artística y política siguen siendo un asunto pendiente en este mundo inherentemente visual. ¿Lo que vemos es una certeza incuestionable que hay que creer a ciegas o es una realidad aparente? “Lo que vemos no vale –no vive– a nuestros ojos más que por lo que nos mira” (Didi-Huberman [1992] 2011:13).

Visibilizar es generar una operatividad social y crítica; es elaborar una imagen dialéctica que suscite una postura frente a ella. Todas estas tareas tienen en común el empleo del espacio público en su operar. Por tanto, son tareas fundamentalmente visibles. Esa visibilidad compromete el ejercicio de su trabajo con el ejercicio de la mirada. La mirada es, en este caso, pasajera, desinteresada o, por el contrario, vigilante. En el uso de la vigilancia se encuentra la correspondencia entre las relaciones de poder y la construcción del sujeto.



Utterances. Las herreras ©margarciaranedo

4 Eslogan publicitario que la empresa brasileña *Fotóptica* utilizó para publicitar la marca Kodak, en 1988.

### El carácter documental de la “fotografía de calle” o *street photography*

Desde un punto de vista historiográfico, la fotografía de carácter documental se asoció al reportaje fotográfico (y al fotoperiodismo) tomado con propósitos de observar, registrar y mostrar las formas y condiciones de vida social, en las primeras décadas del siglo XX, aunque su iconicidad (como ocurrió con las fotografías de Walker Evans) anuló, en cierto modo, un carácter emancipatorio de “contra-imagen”.

Reporteros como Lewis Hine o Jacob Riis desarrollaron una práctica fotográfica centrada en la mostración de las desigualdades entre las diferentes capas sociales de la población neoyorquina. Riis, de origen danés, fue un reportero que recogió en sus imágenes las deplorables condiciones de vida de los inmigrantes en Nueva York con la finalidad de agitar a sus legisladores. Del mismo modo, Hine, procuró que en sus fotografías, de marcado carácter político, prefigurasen un orden moral, quizá por entender que el poder de seducción y sugestión de la fotografía es inversamente proporcional a la exposición y reiteración del horror en las imágenes (Sontag [1977] 2005). La óptica reivindicativa de estos reportajes inspiró a los fotógrafos de la PhotoLeague<sup>5</sup> y de la Farm Security Administration<sup>6</sup>. Cooperativas, ambas, fundadas en la década de los treinta en Nueva York y conformadas por una serie de fotógrafos que compartían el interés por la fotografía como documento de denuncia social. Sin embargo, es a partir de la segunda mitad del siglo XX cuando la fotografía de carácter documental y el reportaje, aparentemente inherente a la naturaleza de los medios de comunicación de masas, comienzan a filtrarse en los ámbitos o escenarios del arte. “Solo cuando una generación más joven de artistas y académicos comprometidos, que habían vivido las luchas micropolíticas de los finales de los sesenta, entró en escena, la producción documental de los treinta se hizo nuevamente legible. Pienso en el trabajo de Allan Sekula, Martha Rosler y Jo Spence, que emergió precisamente en ese momento como una *reinención* del documental, tomando prestada la frase de Sekula ahora bien conocida.” (Ribalta 2018 :103)

Quizá entre la fotografía de tipo documental y la “fotografía de calle” haya más aspectos comunes que desavenencias, entre otras razones porque lo extraordinario, lo excepcional, el germen de la vida real se encuentre en nuestra cotidianidad, en el flujo de la vida diaria. La actividad como fotógrafo en la contemporaneidad no interroga acerca de la realidad en sí, como si se tratase de algo tangible y objetivo, sino que elabora un imaginario en el que nos podemos ver y reconocer como en un espejo aun comprendiendo que quedarán muchas fotografías sin hacer, todas aquellas que sólo con un pequeño cambio de posición hubieran mostrado otro ángulo de visión, otras posibles realidades.

Lo que parece claro, hoy día, es que existen patrones estéticos universales coincidentes en cada una de las diversas prácticas fotográficas, a lo que no escapa el modo o producción documental y la “fotografía de calle”. Son patrones que modelizan el acontecimiento, lo reflejan tautológicamente más allá de las diferencias geográficas o políticas. Se podría decir, que la práctica documental se encuentra dentro de una

5 Cooperativa de fotógrafos, creada en 1936, a la que se vincularon fotógrafos aunados por el empleo del reportaje social como denuncia, tales como, Berenice Abbott, Aaron Siskind, Paul Strand o Lewis Hine.

6 Agencia creada en 1935, En Estados Unidos, bajo la presidencia de Franklin D. Roosevelt, para combatir la pobreza rural durante la gran depresión. Se abrió un departamento de fotografía con el propósito de registrar las actividades del organismo. Los fotógrafos vinculados: Walker Evans, Dorothea Lange, Theodor Jung, Edwin Rosskam, Louise Rosskam, Ben Shan, John Collier, Sheldon Dick, Jack Delano, Russell Lee, Carl Mydans, Gordon Parks, Arthur Rothstein, John Vachon y Marion Post Wolcott.

subjetividad no antropológica sino geológica. Hay una terna de herramientas éticas, estéticas, formales e informacionales que hacen de la fotografía de lo noticiable un ejercicio transido de clichés repetitivos. Ante la dureza de las imágenes el espectador se acomoda en una suerte de hecho-otro que no acontece sino que se expone. El contenido no nos es revelado sino que queda velado detrás del arquetipo de lo visual previsible, de lo reglado, de lo encuadrado-compuesto. Habría que preguntarse si detrás de las imágenes contemporáneas en blanco y negro no hay sino un intento de adveración y testimonio que se legitima en el uso de la realidad analógica de las primeras imágenes de la controversia ¿Es necesario negar el color a un suceso que acontece en nuestra contemporaneidad? ¿Hay, por tanto, en el hecho transitado de la efeméride una voluntad más estética que informativa? ¿Es esto válido? (Sontag 2003).

La fotografía de carácter documental, al igual que la *street photography*, ha vinculado, por mucho tiempo, el blanco y negro a la autenticidad de la imagen. En un principio, la elección del blanco y negro respondió exclusivamente a una cuestión técnica, dada la complejidad en los revelados y la inestabilidad e inmadurez de los procesos de reproducción. El propio Cartier-Bresson (que ha pasado a la historia como el padre de la *street photography*) prefirió el blanco y negro para sus fotografías como un modo de anular la carga simbólica e inherente del color y neutralizar posibles lecturas subjetivas y enredadas que entorpecieran la interpretación y el objetivo del fotógrafo. (Cartier-Bresson [1952] 2014). A través del color, las tonalidades, la saturación o escasez de ésta se revelan verdades subyacentes o aparentemente latentes que en el proceso de revelado o postproducción se significan por la distribución del mismo. Sin embargo, el blanco y negro uniformiza la información, relega la lectura de la imagen a *la escritura de lo visible*, en sentido barthesiano, le confiere a todos los elementos de la fotografía la misma coherencia y presencia. Lo que la fotografía revele de verdad o de misterio en el blanco y negro no queda a merced de una interpretación del color sino a su capacidad de penetrar y transmitir, de generar dudas, es el *punctum* barthesiano (Barthes [1980] 2010). En este sentido y desde esta reflexión, la fotografía de lo que ocurre en la calle requiere de ese misterio, de ese juego de fuerzas que proporciona el blanco y negro, mientras que a la fotografía de producción documental, en su traslado informativo, le puede beneficiar el color. El fotógrafo Marc Riboud comenta: “El color añade problemas, el riesgo de notas erróneas (...) Nosotros dependemos mucho de las condiciones de la reproducción. Aún más, debemos tener cuidado con lo ‘bonito’, lo ‘espectacular’(...)” (Scott 2013: 59).

La imagen fotográfica es objetiva, manifiesta e indudable por naturaleza, no es cuestionable dado que ver es creer, diría Buckminster Fuller: “El ver-es-creer es un punto ciego de la vista del hombre” (Coleman 2004:136). Aquello que aparece en la imagen existe, es o *ha sido*, aludiendo al *noema* barthesiano. No obstante a la fotografía vinculada a la calle, aunque objetiva y directa, se le presupone cierta intencionalidad afectiva, de énfasis de lo emocional. La fotografía es inherente al afecto y provoca sentimientos, aunque, como señala Barthes, es también ineludible y rotunda, no deja lugar a la fantasía: “La imagen es perentoria, tiene siempre la última palabra; ningún conocimiento puede contradecirla, arreglarla, sutillarla (...)” (Barthes [1982]1997:154)<sup>7</sup>, incluso en aquellas imágenes que se resuelven como memoria o

7 El ensayo escrito por Roland Barthes titulado: *Lo obvio y lo obtuso* (título original es: *L’obvie et l’obtus*) fue publicado por primera vez 1982, dos años después de la muerte del escritor.

recuerdo dado que “(...) yo me acuerdo patética, puntualmente, y no filosóficamente, discursivamente: me acuerdo para ser infeliz/feliz –no para comprender” (Barthes [1977]1997: 213). Por lo tanto, la fotografía directa y neutra se incrementa desde el descontento, la incredulidad, la frustración, la alegría, la expectación, etc. Es decir, el sentimentalismo que aparece a la hora de interpretar la imagen también se presupone al acto de fotografiar, argumentado como una manera “pintoresca”, inevitable, de ver el mundo, dado que al mundo es imposible verlo sin carga afectiva.

John Berger advierte que “la vista establece nuestro lugar en el mundo circundante” (Berger 2017: 7). Aunque ya hemos considerado, en el apartado anterior, que la visión no es una actividad ajena al pensamiento o a la conciencia, sí podemos afirmar que es “una experiencia totalmente separada (de hecho, antitética) de lo *verbal*” (Burgin, 2004: 165). La fotografía captura la realidad y la convierte en imagen con tal rapidez y fidelidad que resulta difícil identificar las ineludibles, por otra parte, implicaciones del que encuadra, del observador, del emisor. En la calle, el encuentro con el *momento decisivo*, ese instante fugaz es la ocasión para la intuición del fotógrafo, del robo subrepticio, de la certeza de estar en el momento adecuado y en el sitio correcto. Lo encuadrado y visto a través del objetivo puede interpretarse como real. En suma, encierra cierto tipo de verdad que, por tanto, debe ser capturada.

Gilles Mora deduce que la *street photography* tiene, al mismo tiempo, un propósito documental: “Los fotógrafos callejeros persiguen el instante fugaz, fotografiando sus objetivos abierta o subrepticamente, como transeúntes ocasionales o como observadores sistemáticos” (Scott 2013: 5). El fotógrafo Joel Meyerowitz (autor junto al crítico de arte y fotografía Colin Westerbeck del libro: *Bystander: A history of Street photography*), señala que el material que se buscaba fotografiar en la calle, en la década de los 60 del siglo XX, eran esas contradicciones que funcionaban como contrapunto en la vida de la ciudad.

Si etiquetáramos “todo” lo fotográfico en dos grandes apartados, separaríamos, por un lado, lo considerado como reportaje, fotografía “callejera”, fotografía vinculada a la calle, *street photography* o fotografía de carácter documental, dado que contiene alguna información de la realidad y, por otro lado, lo construido como una ficción: la fotografía dirigida, deliberada y teatralizada. Existen muchas maneras de descifrar la calle desde la fotografía, todas ellas difíciles de teorizar o de acotar en terminologías estancas, a las que podríamos denominar poéticas de la fotografía callejera. Una de las posibles reflexiones en torno a las peculiaridades o diferencias entre la fotografía “callejera” y la fotografía de carácter documental podría estribar en la necesidad de esta última de enfatizar el drama que representa. La fotografía de carácter documental, desde las primeras incursiones en el fotoperiodismo, tiende a implementar su efecto de drama como credencial de su relación real con el mundo, mientras que la *street photography* pasa casi de puntillas por él. Aunque ambas tipologías puedan ocuparse de la misma imagen, la implicación del fotógrafo, su manera de interpretar ese encuentro con el acontecimiento es clave para distinguir entre lo intencional y lo circunstancial. Y dicha implicación genera un modo determinado de apercibimiento por parte del receptor a pesar de que el propio medio y su redundante imitación de la realidad incorporen una falta de distancia estética. De hecho, este imperativo de realidad le confiere suficiente autonomía y, al mismo tiempo, lo cuestiona por indagar más allá de lo puramente obvio y objetivo. Como señalara Benjamin, durante casi cien años la fotografía ha tenido que lidiar, sin el menor éxito, confrontada con la pintura. Recordemos como el pictorialismo, conocido como el primer movimiento que se opuso a la tesitura del

realismo, fue combatido por los fotógrafos de la Nueva Visión (Strand, Renger-Patzsch, Moholy-Nagy, Rodchenko, August Sander, Walker Evans, etc.). Nueva Objetividad y Fotografía Directa repostularon lo fotográfico reaccionando a los planteamientos pictóricos para centrar el interés en un experimentalismo procedimental y técnico que indagaba en asuntos relativos a la composición, iluminación, movimiento y encuadre.



*Utterances. Las pintoras* ©margarciaranedo

### **La fotografía como práctica “social” extendida**

La vida visual es una labor ingente, prácticamente inalcanzable (...) Yo no he hecho más que tocarla con este instrumento maravilloso y democrático que es la cámara (...)  
Dorothea Lange (Gordon 2017: 7)

La concepción de la fotografía vinculada a la calle, entendida como espacio en el que lo plebeyo, lo desfavorecido, encuentra esfera pública, nos aproxima a la idea de la fotografía como invento tecnológico democrático. Aunque en realidad la fotografía no se democratiza y se convierte en una práctica social hasta la segunda mitad del siglo XX con el desarrollo del turismo de masas, la aparición de las primeras cámaras Instamatic de Kodak en 1963 y las primeras cámaras de bolsillo en 1972 (simultáneamente Kodak lanza la Instamatic 20 por Kodak y Polaroid la SX-70) (Estradé 2003). Con estas cámaras, las clases populares tuvieron acceso indiscriminado al medio que hasta entonces había sido limitado a especialistas o artistas. Desde este momento nadie más tendrá el monopolio de la cámara. En cierto modo, es un punto y final a una concepción acrítica, universal y transparente de la fotografía. También es el fin de los mitos modernos en relación a lo fotográfico, o mejor dicho, de una concepción mitificada de la modernidad.

La propia lógica de salir a la calle, al encuentro con el “momento o instante de gracia”, presupone cierta dinámica estratégica que inquiera en el tamaño de la cámara. Recordemos las Ermanox en torno a 1924 o las Leicas de un año después, incluso las Contax de 1932, todas ellas cámaras manejables comparadas con las propuestas por Berenice Abbott, Walker Evans o el propio August Sanders que apelaban al empleo de la cámara de mayor formato posible para fotografiar la calle (Scott, 2013). Hoy en día hacer una foto de alguien anónimo sin previo aviso o acuerdo es un modo de exponer a dicha persona a una visibilidad no negociada. Razón por la que el fotógrafo callejero precisa de una tecnología discreta encubridora de sus intenciones. Las sofisticadas cámaras fotográficas incorporadas a la telefonía móvil –como la Leica de los Huawei– son las perfectas aliadas para pasar desapercibido en la captura clandestina de la fotografía callejera. Analizado desde otro ángulo, dicha clandestinidad es, al mismo tiempo, un acto de auto-marginación del fotógrafo. En ese robo, el fotógrafo no se señala como autor de la imagen y, por tanto, no necesita responder a las demandas del fotografiado al mismo tiempo que le confiere a la cámara todo el protagonismo. Con todo esto, la dimensión ideológica de la representación, el dispositivo fotográfico y los modos de producción forman parte de una nueva cultura dominante de la imagen, desmitificadora del concepto de autoría y proveedora del empoderamiento de las clases populares. La fotografía se significa por su condición práctica y social generalizadas. Las redes sociales son un paso más en esa dirección. La mayor parte de las instantáneas que circulan por las redes no son fotografías que se manifiesten por su autoría sino porque la propia práctica fotográfica construye socialmente una realidad. “¿Pueden y deben, la práctica de la fotografía y la significación de la imagen fotográfica, proporcionar material para la sociología?” (Bourdieu [1965] 2003:19).



Pulsaciones ©margarciaranedo

A las prácticas informacionales del testimonio y el archivo fotográficos contemporáneos se les une un furor pandémico de imágenes del *amateurismo* que en su viralidad comienza a proveer de archivo a las redes sociales. Esta fluencia inagotable de imágenes subidas a Instagram personifica un mundo autista en el que el sujeto se autorretrata en poses ponderadas y favorecedoras, o bien se afirma y se refrenda en actitudes no sólo hedonistas sino recreativas. El hecho del viaje estatuye un cierto nivel de vida, y la fijación de la imagen frente al monumento categoriza la posesión del tiempo y las estaciones. Esta amalgama, esta galerna de imágenes previsible, paradójicamente, se sustenta en una repetición de las mismas por los incontables actores del *selfie* y de la asepsia utilitaristas. Un juego constante de exclusiones y preferencias sin el objeto de discernir entre imágenes, ni descubrir, ni tampoco definir o clasificar. Hay cierta sensación de que la memoria elástica de nuestras computadoras empieza a esclerotizarse tras ese vertedero de archivos obedientes. La trasgresión es un chiste, la realidad un chascarrillo, la trivialidad es casi teosófica en su dimensión sistemática. La imagen, “inherente a su *charloteo* diario”, no conmueve, no provoca deseo, a lo sumo, entretiene y colma. (Barthes [1980] 2010 :67)

El voyeurismo, el fetichismo, “las pilladas”, son también órdenes de la *pornovisión* y la supremacía de la superstición que, a su vez, se catalogan en archivos incalculables en el vertedero de la memoria que ya nunca más puede ser designativa. La memoria del ordenador no es selectiva, es sólo almacén, sólo presuposición de anaqueles virtuales. Ahora el archivo actúa con anterioridad al acontecimiento pues éste se articula en las alcobas y los locales de fiestas, en los lugares comunes de la socialización. Nada es supositivo, hipotético o incógnito. Todo se sabe antes de su anuncio. Una vez que se ha perdido la seducción, sólo queda la exposición (Han 2012). La indeterminación es ideológica pero nunca expositiva. Ante el dominio, ante la primacía de la instantánea y su retoque programado en los mismos *softwares* del teléfono móvil que captura la imagen, ésta ya nunca estará congelada dada su movilidad. Movilidad que, en este caso, significa a la imagen obscena. Recordemos el trabajo de Amalia Ulman en Instagram titulado *Excellences and Perfections*, 2014, mostrado en la exposición celebrada en 2016 en la Tate Modern de Londres titulada *Performing for the camera*. Durante cuatro meses Ulman subió *posts* a Instagram mostrando su vida diaria. Documentó todas sus localizaciones en la ciudad de Los Ángeles y las decisiones tomadas, relevantes o no –como la de someterse a una operación de cirugía estética–. Ulman repitió todos los clichés que caracterizan el lenguaje fotográfico de los *influencers* para sumar seguidores.

Puede que tras esta “neocongestión”, tras esa continua voracidad, se paralice no solo el hecho de mirar, en detrimento del deseo de espiar, también el de conocer al interfecto, al sujeto sobreexpuesto. La imagen es, en esta medida, gratuita, condicionada, sobreentendida pero también conjeturada. Su uniformidad e insistencia la vuelve inmóvil, desafectada, a pesar de su extrema y continua movilidad. La sorpresa del álbum familiar queda aquí desnudada por la exposición y la circularidad de las imágenes de la avenencia y la amistad.

Las escalas modales del sujeto, diagramadas en la página web o en la nube, nos describen su ciega exterioridad, su sometimiento y mansedumbre al juego de lo virtual redundante, prolijo pero fútil. La repetición, la redundancia neutraliza el sentido. Se privilegia la *alfabetización digital* como un modo de exclusión social. Los *nativos digitales* difícilmente pueden entender que la imagen analógica requería un proceso de revelación de la imagen; difícilmente pueden comprender que el acontecer de la representación

no sea desde la suficiencia de la inmediatez. Es esta velocidad, la que ha prefabricado un orden instrumental de la mirada. La mirada popularizada por Jacques Lacan como un estado de ansiedad, ante el conocimiento de que se es observado y se es observable, obliga a una pérdida de autonomía al comprender el sujeto que ocupa lugar y es visible. Es comparable al estadio del espejo donde el niño enfrentado especularmente toma conciencia de su apariencia exterior. Esta exterioridad comporta en exceso que el sujeto tome conciencia de su ser “objeto” (Lacan [1973] 1987)<sup>8</sup>.

La cosificación del sujeto establecida por una voluntad de estar más que de ser es parte de esa fina lona metapublicitaria y retroalimentada de la red. Lo cierto es que tras ese pronunciamiento del estar, del figurar, el sujeto fotográfico es siempre un espectro figurante. Pasa del ser existencial al ser presencial. Pero, de la misma manera, oculta la diferencia. En las imágenes fotográficas no se subraya la enorme gradación de desigualdades, el precariado laboral, la marginalidad o la exclusión. Este nuevo paradigma de lo figurado y expuesto que es por ejemplo Instagram, la red social de la fotografía, empieza a tener baches de privacidad que provocan que tras compartir los enlaces las fotografías terminen siendo públicas. Si realmente resulta tan fácil vulnerar la privacidad de las imágenes estamos todos sobrepuestos, a pesar de nuestra puerilidad, a que se efectúen acciones y resistencias críticas. A veces las vulneraciones a los filtros y los normotipos de las redes sociales generan masa crítica, volumen político y “desgobierno de la verdad”. La brecha ahora es digital.

### *Pulsaciones y Utterances*

Regis Durand (1999) señala en su libro *El tiempo de las imágenes* que las fotografías son *síntomas* más que símbolos. Su especificidad como valor indicial o huella (Krauss 1990) o el *esto-ha-sido*, *noema* barthesiano, hace de la imagen fotográfica una prueba testimonial, registral: *lo real en el pasado*. (Barthes [1980] 2010). La fotografía establece una presencia real en el mundo a través de la imagen; constata, confirma y demuestra el hecho o acontecimiento. Su capacidad para autenticar sobrepasa a la de representar; es inmune ante cualquier duda o atisbo de nulidad.

Las series *Pulsaciones y Utterances* despliegan formas circulares de la experiencia disfuncional de la ciudad, protagonizadas por mujeres, no con la intención de una representación iconográfica idealizada sino para mostrarlas como cuerpo operativo, pensante y activo de la sociedad. La ciudad moderna ha monopolizado los espacios urbanos por una preeminencia de lo funcional sobre los modos de vivir y gestionarnos. En la jerarquía que estratifica la ciudad funcional, el lugar ocupado mayormente por las mujeres ha sido el espacio del servicio, tanto social como doméstico. La ciudad planificada y racionalizada prefigura la idea utópica de estabilidad, orden y rentabilidad; en esa planificación se establecen paralelismos entre lo oscilante, fluctuante, disfuncional, desordenado, desconcertado, farragoso, confuso y el género.

“Mi práctica política se inició cuando me di cuenta de que se dejaban sin explicar aspectos del mundo que eran cruciales para comprenderlo y que quedaban muchos temas por contar, ocultos por las historias dominantes” (Rosler 2007:160). Martha Rosler comenzó su activismo visual, antibelicista y feminista, empleando fotografías, vídeos, instalaciones, *performances* y escritos críticos. Durante la década de los setenta

8 La obra recrea *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, 1964. Publicado en 1973.

decidió alejarse de los escenarios del arte –excesivamente mercantilizados– y mostrar su trabajo en espacios alternativos o en prensa especializada. A Rosler se la considera una artista que rompe con ciertas definiciones y clasificaciones del paradigma documental “ortodoxo”.

En otro contexto, y momento, Tina Modotti y Lola Álvarez Bravo –fotógrafas mexicanas referentes del siglo XX– compartieron un interés común por visibilizar a la mujer indígena y campesina. Modotti generó un activismo visual icónico (recordemos la fotografía *Mujer con bandera*, 1928). Durante sus años en México, formó parte activa de las luchas por el progreso y mejora de su pueblo. Con sus fotografías buscó mostrar la realidad mexicana y sus formas de vida (Hooks 2017). Álvarez Bravo compartió las mismas inquietudes sociales pero su obra se desarrolló desde un empleo de la fotografía documental más purista (recordemos la fotografía *Universidad femenina*, 1943).

*Utterances* es el título de una serie de fotografías urbanas, alusivas a los modos de relación y ocupación entre el género y la ciudad. Para Michel de Certeau, al igual que para Foucault, el espacio social y habitado de la ciudad se encuentra en conflicto permanente entre dos fuerzas antagónicas: el orden y el caos; es decir, el poder y la resistencia al poder. De Certeau hace una curiosa analogía entre las figuras retóricas y estilísticas empleadas en la construcción del texto y el transitar de la ciudad. Con el término *utterances* alude a los “tropos” o las “desviaciones” que alteran el ritmo establecido. Las *utterances* –dice De Certeau, que están por debajo de los umbrales en los que comienza la visibilidad– serían hábitos o experiencias ciudadanas que establecen una espacialidad alterna, no acordada a lo planificado de la ciudad (De Certeau [1980] 2000:113). Estas series de fotografías urbanas o callejeras y “clandestinas”, es decir; capturadas de modo furtivo, actúan en el territorio de lo inadvertido, que es lo cotidiano; en definitiva, aquello que no resulta excepcional porque no adquiere valor mediático y noticiable de forma escabrosa o traumada. Con ellas se pretende elaborar un archivo de imágenes que proyecten algunos dilemas o *utterances* en torno a la igualdad y la diferencia en relación al género y a las formas de habitar la ciudad. Este archivo de imágenes, aparentemente cotidiano e intrascendente, indaga en algunas problemáticas conceptuales y vivenciales propias a la ciudad moderna y contemporánea.

Las imágenes que muestran las diferentes fórmulas de empleamiento y la categorización jerarquizada del trabajo abundan en una suerte de “profesionalidad reducida” y baja responsabilidad laboral. Esto se manifiesta en el ascenso del neoliberalismo y la desigualdad redistributiva de los sexos. La ciudad es un contenedor de formas de vida, un collage de estructuras en el que lo económico, lo social y lo cultural establecen modos de organización y formas de representación dispares. Interpretar la ciudad como un texto es suponer que en sí misma es un lenguaje, un sistema de comunicación, pero también un entramado diagramático que subordina reglas y normas de conducción social a un orden sexista institucionalmente predeterminado. La serie *Utterances* establece imágenes de lo neutro, lo habitual. El día recorrido no tiene presencia ni archivo porque forma parte de un *continuum* desmemoriado. Entre otras cosas porque la memoria se acumula y se organiza en torno a la efeméride.

Cuando las grandes urbes se disponen en torno a la “erección” de edificios y a la verticalidad pétrea y acristalada, se deduce que la ciudad es falocéntrica y seminal. Nos referimos al principio androcentrista que guió la modernidad diseñada por Le Corbusier, proyectada y prototipada en *La Ciudad Radiante* o *Villa Radieuse* (Castro 2015). Una modernidad urbana que encarnaba, en 1924, la ciudad del futuro, en



Utterances. Las barrenderas ©margarciaranedo

desarrollo vertical, compuesta por torres espaciadas en un ordenamiento cartesiano. El origen de la ciudad capitalista promovido por altas torres y rascacielos de apartamentos supone también la muerte de la calle como lugar de interacción social. En el núcleo del plan de Le Corbusier aparece el concepto de zonificación, es decir; la división de la ciudad en espacios según los diferentes usos y funciones en contraposición con la ciudad tradicional y la indiferenciación de los espacios. La organización androcéntrica de la ciudad participa de las dos funciones principales: el habitar y el trabajar.

El habitar, es decir, la función residencial, es vinculante a la mujer como establecimiento y mantenimiento del hogar. El espacio para habitar es, en este sentido, un producto derivado del hecho de trabajar y por tanto una función netamente masculina dado que paradójicamente la labor y las tareas de las mujeres en el ámbito doméstico no han sido conceptualizadas como trabajo, ni aún en las sociedades donde hay un empleo profesionalizado del trabajo de limpieza y la gestión de los residuos.

El trabajar está asociado igualmente a patrones masculinos. En las ciudades, el distrito de los negocios es falocéntrico. Wall Street, por ejemplo, conjuga el poder decisorio del capital con la agresividad de los *brokers* que actúan como corredores –dado que, como señala Paul Virilio (1988), el que obtiene la velocidad ostenta el poder– o agentes –obsérvese el símil de autoridad (Foucault 1975)– o de intermediarios (Raymond 1997) entre un comprador y un vendedor.

El recreo y esparcimiento también presupone un perfil masculino dado que principalmente es el que trabaja quien precisa de entretenimiento. Y por último, la función circular que tiene como finalidad conectar las otras funciones entre sí.

Hay que observar que *La ciudad vertical* proyectada por Ludwig Hilberseimer para Chicago, a diferencia de *La villa radiante* de Le Corbusier, elevaba puentes

pedestres para la interacción social. Hilberseimer también catalogaba y explicitaba los edificios según sus funciones, la comunicación, la industria, la cultura, el almacenaje o el entretenimiento (Hilberseimer 1999). Si Le Corbusier definía la vivienda como *máquina de habitar* Ludwig bien podría definirla como “megamáquina” asociada a la tecnociencia a la manera de Buckminster Fuller (Latouche 2016).

Este modelo de ciudad, centrado en el ideal del “salario familiar”, señala Nancy Fraser, representa un mundo de personas organizadas en familias nucleares heterosexuales, encabezadas por el varón. Familias que viven principalmente de un salario, en las que es el hombre quien accede al mercado de trabajo y la mujer se ocupa de las tareas domésticas, sin remuneración. Es un modelo que –aunque comienza a desmoronarse, a desaparecer– a día de hoy sigue existiendo. Este arquetipo de ciudad moderna fracasa desde el momento en que las dos funciones elementales son interpretadas desde parámetros sexistas. Parámetros que establecen modelos de desplazamientos normalizados y lineales entre la función habitar, trabajar o la recreativa. Con la creciente incorporación de las mujeres a la actividad laboral y la diversificación del modelo familiar, la función habitar se contaminó de movibilidades no fijadas en las que otras mujeres se desplazaban para trabajar en la función habitar, como es el caso de las empleadas de hogar (Fraser 2015: 139).

En la contemporaneidad, la ciudad compartimentada y, por tanto, la fracción, la sección, el sector o la zona alteran sus significados dependiendo del grupo o congregación social que lo vive o experimenta. De esta forma se podría decir que los espacios, sean privados o públicos, no sólo configuran ordenación laboral, habitabilidad o espaciamento, reproducen también: segregación, depredación, ruina, estrago, desastre y vandalismo. Dependiendo del colectivo que interactúe el espacio y su moralidad pueden ser potencialmente pervertidos.

Los actuales gobiernos neoliberales han propiciado urbanizar desde la segregación social y cultural con las políticas de deudas y recortes que han servido para dismantelar “la ciudad de todos” (Lefebvre [1969] 1978). El estado nos hace creer que en las ciudades existen subjetividades extremas y paradójicas para la convivencia, contra-narrativas, entramados discursivos contrapuestos a los legítimos e institucionalizados acerca de los modos de organizarnos y las formas de representarnos, pero sus intenciones son homogeneizadoras y normativas. Las prácticas *utterances* pueden ser entendidas como declaraciones, pronunciamientos al mismo tiempo que *contrafórmulas generales de dominación*, como diría Bordieu (1998).

La ciudad emprendida y diseñada por arquitectos y urbanistas se enfrenta a otra que es practicada y vivida por medio de relaciones sociales y desempeños de género y minorías. Tanto las personas como los espacios tienen asignación de género en una dialéctica arquitectónica que ha reprimido la sexualidad del territorio. La metrópolis es percibida como un espacio de movilidad y tránsito no sólo como una planificación urbana. El paradigma de lo urbano en las actuales ciudades es clave para articular no solo las relaciones sociales sino para definir nuestras conductas cotidianas y las maneras de organizarnos. Contemplamos la urbe como experiencia cotidiana del habitar humano; un espacio que envuelve una constante actividad vital: son las microhistorias de la *urbanidad*, la prolongación de la dimensión privada en suelo público, del territorio íntimo y doméstico. Pequeñas historias personales para desdibujar los arquetipos naturalizados en la relación entre sujetos y ciudad y la intensidad de los afectos que distribuyen los espacios urbanos para el ocio. Registrar lo anecdótico



*Utterances. Las bailaoras del 8 de marzo* ©margarciaranedo

es prestar atención a aquello que por normalización se establece como ordinario. Lo intrascendente es opuesto a lo documental. El documento es persuasivamente extraordinario. Estas fotografías invocan a la responsabilidad comunal sin que impliquen condición permanente ni presión moral. Son fotografías callejeras.

Una de las cuestiones que analizamos es la creencia de que el género está estrechamente ligado a la política y a la economía. La ciudad es el lugar donde el poder es organizado y administrado normativamente. La distribución de roles también aparece planificada. Aunque sería impreciso y reductivo tratar el concepto de ciudadano desde los roles de género, existe un rol de ciudadano articulado desde la identidad binaria. Sin embargo, en la ciudad real, la vida, las identidades y roles son múltiples y cambiantes; mutan en torno a la dualidad: vida pública o privada. Por ejemplo, el rol del trabajador es, fundamentalmente, masculino. Esto es debido a que trabajar es proveer económicamente a la familia y se ha fomentado la creencia de que traer dinero a casa es una labor propia de los hombres, por eso, en circunstancias de desempleo, los hombres, son más vulnerables al desequilibrio. A lo largo de la historia, los sindicatos obreros han luchado para exigir mejor remuneración para los hombres, por su trabajo, como salario familiar, este hecho legitimó que las mujeres cobrasen menos por la misma tarea. La realidad es que las mujeres han estado presentes siempre de manera muy distinta en los diversos ámbitos que nos organizan como sociedad. La distribución de los trabajos responde a un orden sexualizado. Empleadas domésticas, secretarias, azafatas, vendedoras, prostitutas, etc., incluso en el ámbito de aquellas profesiones que prestan servicios a los demás (maestras, enfermeras, cuidadoras, trabajadoras sociales), las mujeres han estado siempre mal pagadas. Son consideradas poco cualificadas y segregadas con trabajos a tiempo parcial. Incluso a día de hoy existe diferencia salarial: menor remuneración que los hombres por desarrollar las mismas funciones, tanto en el sector público como en el privado. Son, en definitiva, esas esposas y madres que salen a trabajar para complementar los ingresos domésticos (Fraser 2015).

En la medida en la que el rol de ciudadano esté definido desde la formulación de identidades vinculadas al género (el trabajador hombre y la mujer cuidadora de los

hijos), y dichos roles sean incompatibles entre sí, no será posible universalizar ninguno de ellos de modo que sean incluyentes. De manera que es necesario establecer cambios tanto en el concepto de ciudadano como en el de rol de género.

Por otra parte, el ciudadano necesita defender sus derechos y condiciones laborales. Necesita combatir la precariedad. El neoliberalismo nos ha provisto de trabajos cada vez más inestables. La equiparación y el empoderamiento de la mujer siguen siendo tarea por hacer. Las personas necesitan luchar, alzar la voz. Los movimientos populares, actualmente tan activos, como las manifestaciones feministas del 8 de marzo, vuelven a reavivar la idea de que las masas o la multitud pueden cambiar el curso de los acontecimientos.

Las prácticas emancipadoras deberían buscar su pronunciamiento en esos vacíos que la ciudad no consigue normativizar. Una de las cuestiones que interpreto como práctica emancipadora es que la identidad social de la mujer debe estar en perpetua modificación. Es importante la renovación continua de un imaginario que reformule el papel de las mujeres y que posibilite otras lecturas de las identidades vinculadas al género. Las identidades sociales son además muy complejas y plurales. Nadie es solo mujer, también se es blanca, negra, lesbiana, gitana, madre, etc. Lo que es cierto es que las mujeres, socialmente, necesitan reunirse, formar identidades colectivas y crear nuevas esferas públicas institucionalizadas (por ejemplo, las asociaciones).



Utterances. Las cantaoras del 8 de marzo ©margarciaranedo

El baile y el cante como accionismos han sido estrategias del colectivo anticapitalista flamenco Flo 6 x 8 para ocupar espacios institucionalizados o la propia calle. Este colectivo se denomina así mismo como activista-artístico-situacionista-performático-floklórico-feminista. Se describe como un grupo de gente de a pie con inquietudes comunes que comparten la afición por el arte flamenco y la crítica al sistema financiero. Entre las inquietudes compartidas destacan el hartazgo no sólo del expolio de la vida en el planeta a cargo de los bancos, sino también el silencio generalizado con que se

responde a este expolio, su naturalización y la impunidad con que se perpetra<sup>9</sup>.

El sentimiento de colectividad, de grupo, potencia la materialidad de manifiestos, el diseño social. “En nuestra era posmetafísica, la respuesta ha sido formulada fundamentalmente en términos vitalistas: uno mira hacia atrás si alcanza los límites de su propia fuerza (Nietzsche), si reprime el propio deseo (Freud) o si experimenta el miedo a la muerte o el aburrimiento extremo de la existencia (Heidegger)” (Groys 2016 :69).

### Conclusión

La ciudad es el escenario idóneo para el encuentro organizado o deliberado; es un territorio inagotable para verificar aquello que documentamos, que es representativo en tanto es una “verdad encuadrada”; es decir, “verdad deliberada”. Juego de presencias representacionales que entabla un diálogo en curso con un tiempo contraído, en definitiva, des-encajado, pero también confinado. Tiempo recluso del testimonio ordinario que se pergeña como una irrelevancia “trascendida”. El registro o la notación callejera es, en cierto modo, hallazgo, como en la década de los setenta postulaban los fotógrafos: Allan Sekula, Fred Lonidier, Lee Friedlander, Robert Frank, Joel Meyerowitz, Gary Winogrand, Bill Owens, en los ochenta: Martin Parr, Graham Smith, Paul Hill o, posteriormente, Philip-Lorca Di Corcia.

Si la fotografía con carácter documental justifica el traslado del sujeto a la imagen como una afirmación del destino, la *street photography* lo hace mediante una relación viva que mantiene con ese mismo destino, una relación que no es perpetua, es fluctuante, no controlada. Como dirá Clive Scott (2013), la fotografía documental convierte lo relativo en absoluto, mientras que la fotografía callejera hace lo inverso dado que en la primera, la documental, el fotógrafo está al servicio de la imagen, es decir, del resultado. En la fotografía callejera el fotógrafo es un *flaneur*; todo es accidente.

Aunque ambas, la “fotografía de calle” y la fotografía con carácter documental mantienen el compromiso social de analizar la ciudad como un lugar en permanente cambio y en permanente crisis, un lugar crítico desde el que articular posiciones que confluyan en la idea de que los movimientos sociales comienzan justamente en la ciudad. Se trata de un tipo de fotografía que procura mantener un equilibrio entre lo descrito-inscrito; lo mostrado-interpretado; lo real-ficcional. En definitiva, siguiendo la estela de Tretieakov, se persigue una “fotografía operante” cuya misión no sea descriptiva o informativa sino que inquiera como debate acerca de los dilemas y las desigualdades que aún quedan por resolver en torno a los roles ciudadanos como roles de género.

Las dos series fotográficas *Pulsaciones* y *Utterances* reflejan que la calle puede ser escenario de conflictos pero también de duraciones anónimas y gestos infraordinarios. Refleja que ambos caminos comparten el territorio, pero sus mapas cognitivos difieren en atención y fijación. Si lo intrascendente puede ser incorporado al flujo de la abundancia de imágenes en las redes sociales, su fijación y su representación pueden hacer masa crítica y archivo inconveniente ya que diseñan páginas reactivas a los modelos prefabricados de instauración del éxito y la perfección en las redes, lo que comúnmente se define como *postureo* o en inglés *be a poser*. Pero la representación

---

9 <http://flo6x8.com/>

(ficcionalidad) de situaciones que buscan una respuesta emocional de vuelta puede ser un síntoma psicodramático de nuestro tiempo. ¿Lo aparente es finalmente real? ¿La apariencia, incluso la falsa apariencia, pueden ser formas asertivas de incorporación a roles sociales y a entidades emocionales? Parece que el complejo de Erostrato, de fingir notoriedad, está implícitamente ligado al efecto de posar. El posado ya no será nunca un modo de establecer asiento y depósito; será, al contrario, un conjunto de efectos cinemáticos que redundan en una sociedad competitiva y necesitada de afectos. El *selfie* se adecenta en la telefonía móvil con filtros de belleza. Yo soy éste y estuve aquí y comí esto y disfruté esta piscina y esta puesta de sol y este *gin tonic* y estoy acompañado de tu respuesta, de tu *like* o de tus emoticonos porque la vida es sombríamente solitaria y los miedos se agigantan.

### Referencias bibliográficas

- Baker, S. y Moran, F. 2016. *Performing for the camera*. Londres: Tate Publishing.
- Barthes, R. [1982] 1986. *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- , [1977] 1997. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Madrid: Siglo XXI editores.
- , [1980] 2010. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- Benjamin, W. [1934] 2004. *El autor como productor*. México: Itaca.
- , [1931] 2008. *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-Textos.
- Berger, J. 2017. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bourdieu, P. [1965] 2003. *Un arte medio*. Barcelona: Gustavo Gili.
- , 1998. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Brea, J.L., Mitchell, W.J.T., Rampley, M. 2005. *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Ediciones Akal
- Burgin, V. 2004. “Ver el sentido” en Ribalta (ed.): *Efecto Real. Debates modernos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Castro Orellana, R. 2015. “La supresión de la calle” en Ana Carrasco Conde (eds.): *La ciudad reflejada*. Madrid: Díaz & Pons.
- Cartier-Bresson, H. [1952] 2014. *The decisive moment*. New York: Steidl.
- Coleman, A. D. 2004. “El método dirigido. Notas para una definición” en Jorge Ribalta (eds.): *Efecto real*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Crimp, D. 2004. “La actividad fotográfica de la posmodernidad” en Jorge Ribalta (eds.): *Efecto real*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- De Certeau, M. [1994] 2000. *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- Del Río, V. 2010. *Factografía*. Madrid: Abades editores.
- Didi-Huberman, G. [1992] 2011. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Bordes Manantial.
- Durand, R. 1999. *El tiempo de la imagen*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Foucault, M. 1975. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. París: Gallimard.
- Fraser, N. 2015. *Fortunas del feminismo*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Gordon, L. 2017. *Dorothea Lange*. Barcelona: Circe.
- Groys, B. 2016. *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires: Caja negra.
- Han, Byung-C. 2012. *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder Editorial.
- Hilberseimer, Ludwig. 1999. *La arquitectura de la gran ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.

- Hooks, M. 2017. *Tina Modotti. Fotógrafa y revolucionaria*. Madrid: La Fábrica.
- Krauss, R. [1990] 2002. *Lo fotográfico: por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Lacan, J. [1973] 1987. *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Latouche, S. 2016. *La Megamáquina. Razón tecnocientífica, razón económica y mito de progreso*. Barcelona: Díaz & Pons.
- Lefebvre, H. 1978. *El derecho a la ciudad*. Barcelona: Península.
- Raymond, A. 1997. "Writing Development Policy and Policy Analysis Plain or Clear: On Language, Genre and Power", en: Cris Shore y Susan Wright (eds.). *Anthropology of Policy: Critical Perspectives on Governance and Power*. Londres y Nueva York: European Association of Social Anthropology.
- Ribalta, J. 2018. *El Espacio Público de la Fotografía*. Barcelona: Arcadia.
- Rosler, M. 2007. *Imágenes públicas. La función política de la imagen*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Scott, C. 2013. *Street photography*. New York: I.B.Tauris.
- Sontang, S. [1977] 2005. *Sobre la fotografía*. Madrid: Alfaguara.
- , 2003. *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Alfaguara.
- Soulaiges, F. [1998] 2010. *Estética de la fotografía*. Buenos Aires: La marca editor.
- Virilio, P. 1988. *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama.
- , 1989. *La máquina de visión*. Madrid: Cátedra.
- , 2001. *Procedimiento silencio*. Buenos aires: Ed. Paidós.

EDITA

---

**SEyTA.**  
SOCIEDAD ESPAÑOLA  
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE

---

VICENT  
INSTITUT DE COL·LEGIAT  
INVESTIGACIÓ I EDICIÓ

VICENT  
INSTITUT DE COL·LEGIAT  
Departament de Filosofia

VICENT  
INSTITUT DE COL·LEGIAT  
Unitat Docent de Didàctica  
de l'Expressió Plàstica,  
Facultat de Magisteri

  
UNIVERSIDAD DE SEVILLA  
DEPARTAMENTO DE ESTÉTICA  
E HISTORIA DE LA FILOSOFÍA

  
UNIVERSIDAD DE MADRID  
DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA

**UAB**  
Universitat Autònoma  
de Barcelona