

**MODOS DE VER, MODOS DE DAR A VER
IMAGEM, VISÃO E CONHECIMENTO**

***MODOS DE MIRAR, MODOS DE DAR A MIRAR:
IMAGEN, VISIÓN Y CONOCIMIENTO.***

***WAYS TO SEE, WAYS TO GIVE TO SEE:
IMAGE, SIGHT AND KNOWLEDGE***

José Valter PEREIRA¹

RESUMO: Uma imagem dá a ver e ao mesmo tempo ensina como olhar. Uma didática que pretende nos ensinar determinados modos de nos colocarmos na cena, determinados modos de olhar, determinados modos de dar a ver. Sendo assim, como fugir do lugar já reservado desde antes para nos colocarmos no mundo, para vermos, para produzirmos as imagens, para nos produzirmos? Esse texto nasce como um dos esforços para enfrentar os desafios propostos por um projeto de pesquisa que se recria a partir destas questões. Optamos por trabalhar com as implicações da imagem e da visão na produção de conhecimentos, na produção de conceitos e pré-conceitos, na produção de si. Tomamos a fotografia e as suas metáforas como abordagem, para problematizar, também a própria produção do conhecimento.

PALAVRAS-CHAVE: Imagem. Fotografia. Formação de professores. Produção de conhecimentos. Currículo. Pesquisa.

RESUMEN: Una imagen se dá a ver y al mismo tiempo enseña cómo mirar. Una didáctica que pretende enseñarnos determinados modos de ponernos en escena, determinadas formas de mirar, determinados modos de dar a ver. Siendo así, ¿cómo huir del lugar que ya está reservado para ubicarnos en el mundo, para vernos, para producir imágenes, para producirnos? Este texto nace como un esfuerzo para enfrentar los desafíos propuestos por un proyecto de investigación que se recrea a partir de estas cuestiones. Optamos por trabajar con las implicancias de la imagen y de la visión en la producción del conocimiento, en la producción de conceptos y preconceptos, en la producción de sí. Tomamos la fotografía y sus metáforas como abordaje, para problematizar, también la propia producción del conocimiento.

PALABRAS CLAVE: Imagen. Fotografía. Formación de profesores. Producción de conocimientos. Investigación.

ABSTRACT: An image gives to see and at the same time teaches how to see. A didactic that intends to teach us certain ways of putting us in scene, certain ways of seeing, certain ways of giving to see. Being thus, how to escape of the place already reserved since before to put us in the world, to see, to produce images of the world, to give to see, to produce ourselves? This text begins as one of the efforts to face the challenges set by the project Education in the ethnic racial relations in digital culture. Of it, we chose here to work the implications of the image and the vision in producing knowledge, in producing concepts and pre-concepts, in the production of it self. Taking photography and its metaphors as approach, We give to see in this text what it was possible to make with the movements that our research has been offering us and what we have search for help in a few authors.

KEYWORDS: Image. Photography. Training of teachers. Production of knowledge. Research.

¹ Universidade Federal Fluminense (UFF), Rio de Janeiro – RJ – Brasil. Professor do Programa de Pós-Graduação em Educação Universidade Federal Fluminense e da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Doutor em Educação. E-mail: valterfile@gmail.com

*...cuando te encaré frente a frente no ví mi rostro,
y llamé de mal gusto lo que ví,
de mal gusto, de mal gusto...
(Caetano Veloso - Sampa)*

Oí y conté esta historia varias veces. El personaje principal es el director de una escuela pública de una ciudad brasileira. El personaje, negro, vivió varias veces la misma situación: alguien llega a su escuela y quiere conversar con el diretor, y, sin conocerlo, se dirige al lugar en el que, le informaron, estaria. Casi siempre, el director está junto al secretario de la escuela, que es blanco. Invariablemente las personas se dirigen, sin dudar, al secretario, con la certeza de que están hablando con el director de la escuela. Muchos de ellos, ni siquiera perciben su presencia. Después, intentar esconder la confusión cuando el secretario aclara la “equivocación”.

Pregunta: ¿Cómo se adquiere esta certeza? ¿Cómo se aprende? ¿Cómo se escogen determinados personajes como ciertos para determinados espacios-tiempos y cómo se crea la imposibilidad y la invisibilidad de otros? ¿De qué manera se fabrican estas imágenes que pasan a orientarnos? ¿Hablar de imagen, visión y conocimiento implica algún tipo de ante-visión, o sea, una visión que opera a partir de la confirmación de aquello que ya sabemos/queremos ver para poder repetir lo que ya sabemos?

¿Qué se propone este esfuerzo de pensar sobre nuestra relación con las imágenes?

Este texto nace como uno de los esfuerzos para enfrentar los desafíos de un proyecto de investigación. Desafíos que, aún hoy, nos impiden comprender mejor las desigualdades producidas en las relaciones étnico-raciales y, que tal vez, pueden ser pensadas/problematizadas en la cultura digital. Las cuestiones centrales del proyecto se conformaron a través de algunas preguntas: ¿Será que tales desigualdades, muchas de ellas históricas, se profundizan, se renuevan o son recreadas? ¿Las Tecnologías de la Información y de la Comunicación (TICs) podrían contribuir para una educación más democrática? ¿Cómo pensar las TICs más allá de sus dimensiones instrumentales? Obviamente, las preguntas formuladas tienen que ver con nuestras condiciones para pensar la imagen y la visión como elementos fundamentales para la producción de conocimientos. El proyecto de investigación citado, y, las acciones que se derivaron de él, apelan fuertemente para la formación de profesores y sus implicancias con las experiencias de los sujetos de la educación y sus relaciones con el mundo. Y, en este sentido, un mundo

producido a partir de imágenes.

En nuestras discusiones, intentamos que las metáforas utilizadas en el campo de la fotografía nos ayuden a pensar algunos desafíos, demandas y cuestiones que atraviesan la vida académica. Las formas en que producimos determinadas imágenes, y, consecuentemente, la producción/reproducción de determinadas pedagogías de la mirada. Cuestiones que han sido pensadas a partir de paralelos entre metáforas y movimientos que orientan cualquier fotógrafo (aunque algunos no lo perciban) y las exigencias de los procedimientos investigativos o pedagógico-didácticos: ¿Qué es encuadrar? ¿Qué es enfocar? ¿Qué es mostrar y esconder? ¿Qué podemos ayudar a naturalizar reforzando determinadas maneras de ver? ¿Qué es un desplazamiento? ¿Qué ética de la mirada orienta nuestros planos, nuestros ángulos, nuestras secuencias, nuestras producciones? ¿Cómo mezclar luz y sombras para producir imágenes/conocimientos? ¿Cómo considerar los desplazamientos como ampliaciones de nuestras posibilidades de ver y de dar a ver?

Actualmente, en las actividades propuestas en el proyecto de investigación citado, que son talleres de imágenes orientados a trabajar sobre “modos de ver y modos de dar a ver”, las demandas nos llevan constantemente a tener un cuidado especial por ejemplo, con un espacio impregnado de imágenes virtuales - redes sociales, blogs, sitios, etc- que tienen una profusión enorme y que se valen por lo que pretenden materializar, o por las velocidades vertiginosas de sus pasajes, mezclas o remezclas, como rastros.

De todas maneras, considero que este texto muestra un conjunto de ideas, algunos apuntes que están buscando encuentros con lectores y de interlocución para continuar el flujo. No está acabado. Para usar un concepto del área computacional, este texto puede ser considerado como (definitivamente) una versión "beta"², en test. Tal vez, él pueda servir como “aplicativo” para muchas situaciones, para algunas experimentaciones, para algunos estudios, tal vez pueda ayudar a rodar otras ideas, pero, fundamentalmente, a generar –con las experiencias de su uso- posibilidades de que vayamos pensando y proponiendo otras versiones provisorias como testimonio de aquello que siempre está en movimiento y que nunca asegura su versión definitiva: la producción de conocimientos.

Así, en este texto, pretendemos llevar en consideración algunas dimensiones de la imagen, prestando atención a las producciones culturales posibles, o sea, su materialidad y

² Version beta es la versión de un producto (generalmente software) que todavía se encuentra en fase de desarrollo y tests. Más allá de esta condición, estos productos muchas veces son popularizados mucho antes de que salga su versión definitiva. En la práctica, siempre que un programa es lanzado en su versión Beta, significa que el propio programador admite que el programa todavía no está terminado y que puede tener problemas, más que, ya está en un nivel decente para su utilización, sin garantías. Extraído de http://pt.wikipedia.org/wiki/Vers%C3%A3o_beta. Acesso em: 16 out. 2017.

su contexto sócio-técnico, la imagen, como producción de imaginarios, como producción de subjetividad, como producción de los conceptos y pre-conceptos, los usos de la fotografía y sus efectos que pueden ayudar en la reproducción de lo mismo, como producción de determinadas maneras de ver y, consecuentemente, como producción de invisibilidad. Ésta última dimensión puede ayudarnos a pensar sobre los modelos considerados válidos y aquellos que deben ser eliminados o reforzados como falla, imposibilidad o incompletud, por lo tanto, puede forzarnos a pensar en las relaciones étnico-raciales y el refuerzo de determinadas visiones racistas como la repetición y la naturalización de determinadas imágenes en determinados espacios y tiempos, como es el ejemplo con el que comencé este texto. O sea, espacios y tiempos que están organizados para determinadas escenas y para determinados personajes. Una organización del mundo según criterios que se naturalizan. Sino, veamos: ¿será que es indiferente al color de la piel para ciertas imágenes producidas en diferentes situaciones de la vida cotidiana? ¿La proliferación de imágenes de un determinado padrón fenotípico en determinados escenarios no actuarían como una didáctica que nos ayuda a aprender las “formas correctas de ver” para reconocer y rechazar o extrañar otros tipos de imagen “discordantes” en determinados contextos?

La importancia de la imagen

Dios dijo: "Hágase la luz!" Y la luz fue hecha.
(Génesis, 1)

(Y esta, tal vez, haya sido la primera cosa que dá acceso a la imagen)

Se dice que la materia prima de la fotografía es la luz. Sería la escritura que se tiene como base la luz. La imagen, como sugieren los libros judaico-cristianos, tiene como condición fundamental la luz. Sin ella no existiría la creación del mundo. Este creencia, también es la de los fotógrafos: habiendo luz, hay posibilidad de producción de conocimiento, de producción de imagen.

La imagen está en el origen de la humanidad. Ella ha servido como elemento constitutivo de muchas didácticas, ha sido motivo de intensas disputas y, principalmente, de muchas interdicciones. No por casualidad, las llamadas religiones del libro – de origen judaico-cristianas principalmente- comienzan sus enseñanzas radicalizando: “No harás

para tí ninguna imagen esculpida, ni alguna figura de lo que hay arriba del cielo, ni abajo de la tierra, ni en las aguas abajo de la tierra. No te curvarás delante de ellas, si las servirás (del Viejo Testamento: Exodo 20, 4-5) Éste es uno de los mandatos hegemónicos que está en el origen -en Occidente- de nuestra relación con la imagen. Y esta relación va a ser conflictiva todo el tiempo. Y, no fue apenas en el campo religioso que la imagen fue/es motivo de intensas demandas. El mundo académico, hasta hoy considerado como un reino de la palabra escrita, abriga vastos territorios que encuentran en la tradición filosófica griega, más específicamente en Platón, el origen de su desconfianza, ya que el filósofo fue implacable con las imágenes. Según Arlindo Machado (2001), citando Platón,

[...] el artista plástico es un tipo de impostor: él imita la apariencia de las cosas, sin conocer la verdad de éstas y sin la ciencia que las explica [...]. La imagen, concluye Platón, puede parecerse a la cosa representada, pero no tiene su realidad. Es una imitación de la superficie, una mera ilusión de óptica, que fascina apenas a los niños y a los tontos. (p. 9).

Para muchos, la idea de la representatividad del mundo por la imagen no sería suficiente.. Al final, ¿qué es imagen? ¿Está al servicio de quién y para qué?

Volviendo... Como parte de estos desafíos, algún tiempo después, la Iglesia Católica emprende su gran misión evangelizadora utilizándose del arte barroco, fundamentalmente de las imágenes, exactamente por comprender que ésta era la mejor forma de lidiar con “gentes incultas, iletradas del nuevo mundo”. Ciertamente, las mismas condiciones de niños y tontos, como suponía Platón.

Ver y dar a ver - el fotógrafo y el investigador

Por detrás de la fotografía, aunque sea aquella con intención documental, hay una perspectiva del fotógrafo, un modo de ver³ que se refiera a situaciones y significados que no son directamente esencia de lo que está siendo fotografiado, sino que se refier a la peculiar e peculiar inserción del fotógrafo en el mundo social.
(José de Souza Martins)

Podemos considerar que una fotografía dá a ver al mismo tiempo que ofrece una didáctica de la visión. Podemos colocar esta didáctica de la visión como punto de fuerza para pensar el fotógrafo, el acto fotográfico como un intermediario: lo que está entre los

³ Destaque del autor.

mandatos que le ofrece el mundo –los modos de ver y los modos de dar a ver dentro de una determinada didáctica de la visión- y aquello que le ofrece la fotografía a través de una imagen producida para lidiar con tales mandatos.

Prodríamos, tal vez, preguntarnos: ¿Cómo huir del lugar que ya fue reservado desde antes de entrar en la escena, para el acto fotográfico (para la investigación, para la práctica pedagógica, etc.)? ¿Cómo podríamos, al colocarnos entre lo que nos formó/forma y el modelo –la escena a ser fotografiada (tema a ser abordado en la investigación) dar otras posibilidades de ver el mundo? ¿Sería, tal vez, ésta nuestra lucha? ¿Buscar otros puntos de fuga como otras posibilidades de ver y de dar a ver?

Y, si por acaso no consigamos éxito en los desafíos que nos tocan, o sea, encontrar nuevas formas de ver(nos), de dar(nos) a ver, ¿al menos podríamos descartar nuestras certezas de que estamos representado el mundo, de que estamos ofreciendo “lo real” con las imágenes (investigaciones) que producimos? Tal vez, podamos enfatizar que lo que ofrecemos son, apenas, posibilidades de ver y, que éstas, no eliminan otras. Mucho más que una representación de lo real, lo que tal vez podamos ofrecer, en las imágenes producidas, sean dispositivos que fuercen el pensamiento a pensar, como diría Deleuze (2006).

Pensar en aquello que se está dando a ver y en las posibilidades de agudizar nuestra curiosidad y de darnos como tarea el pensar en lo que quedó afuera del cuadro. Un tipo de ejercicio práctico de lo que Boaventura de Souza Santos chama de Sociologia de las Ausencias (2002). Pensar sobre lo que está siendo mostrado y sobre cómo es mostrado puede forzarnos a ir para afuera del cuadro, en ciertas circunstancias. Lo que interesa, más allá de lo que fue mostrado, a veces, es lo que se quedó afuera y que parece gritar, que pretende llamarnos a pensar.

Didácticas de la mirada: qué ver y cómo ver

Muchas veces la composición elegida –y, naturalizada- para la producción de una imagen, pone en el centro –en el foco- aquello que supuestamente es lo más importante. Una didáctica que nos enseña a ver, que nos enseña lo que supuestamente hay que ver. Un ejemplo posible es la pintura de Pedro Américo “O grito do Ipiranga”⁴. La imagen, que representaría el Brasil como un Imperio “independiente” de Portugal. El cuadro, que se

⁴ In: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Independ%C3%Aancia_ou_Morte_\(pintura\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Independ%C3%Aancia_ou_Morte_(pintura)). Acesso em: 12 fev. 2017.

encuentra en el Museo Paulista mide 4,15 x 7,60 e intenta dar un aire imponente al hecho y al personaje central, focalizado, destacado, que es Don Pedro I. El cuadro, concluido en 1888, sufrió muchas críticas, inclusive la de ser copia de otro cuadro pintado por Ernest Meissonier, llamado Batalla de Friedland, uno de los combates enfrentados por Napoleón Bonaparte y su ejército. Pero, lo que me interesa en el cuadro no son las polémicas que éste generó o sus datos históricos. Lo que me interesa es su función como pieza didáctica, como dispositivo para educar la mirada, como educación de aquello que debemos ver, de aquello que debemos considerar visto. Quién de nosotros, escolarizados, no fue expuesto a esta imagen en los manuales, en las figuritas, en las carteleras cuando recordábamos la Independencia? Esta imagen nos educó, de alguna forma, sobre aquello que es importante en este hecho histórico. Algunas veces, pregunto a los estudiantes de la carrera de Pedagogía si alguno de ellos se acuerda de esta imagen. Un número enorme de estudiantes todavía recuerda. Otra pregunta que hago (sin mostrar la imagen), apenas recurriendo a la memoria del grupo) es sobre el qué de la imagen quedó retenido y que, todavía, no es posible de ser descripto.

Pregunto, entonces: ¿Qué había en la imagen? ¿De qué estaba compuesta? La mayoría de respuestas revela que ella trata de la independencia de Brasil. Mostraba Don Pedro I con la espada en manos, dando el grito de Ipiranga, rodeado de soldados. Después de esta conversación, muestro la imagen y pregunto: ¿qué más, además de Don Pedro y de los supuestos soldados, tiene la imagen?

De a poco, el grupo, se va dando cuenta que, desde siempre, hubo en la imagen “personas comunes”, probablemente trabajadores, agricultores, gente del pueblo, mirando lo que pasaba desde un rincón de la escena. De a poco van percibiendo que aquellos personajes “representan” el pueblo brasileiro. Trabajamos, entonces, con el hecho de que las “representaciones” de la historia, de los personajes importantes tratados por la educación, todavía hoy, desconsideran al pueblo, ese mismo pueblo que hoy entra en las universidades⁵ y no es reconocido/ reconocible como alumnos esperados/ esperables, y, en muchos casos, apenas invitados a olvidarse de quién son para fingirse otros, para poder ocupar los lugares de aquellos que siempre estuvieron en el centro de las imágenes históricas. ¿Quién fue capaz de ver los personajes que están al margen de la escena? ¿Quién fue, por casualidade, capaz de establecer relaciones entre la escena de la

⁵ Estudiantes universitarios negros y pobres que en los últimos 15 años, y, a partir de diferentes políticas públicas, vieron posibilitado su ingreso a la educación superior brasileira.

independencia y la vida del pueblo brasileiro, o sea, la relación entre el centro y la periferia? ¿Qué podemos pensar sobre lo que no está en el cuadro? ¿Qué es lo que, todavía, no sabemos o no podemos ver?

La fotografía

Podríamos abordar la fotografía a partir de diferentes posibilidades, pero, opto por comenzar citando a Boris Kossoy (2005) y a la sugerencia que nos hace cuando dice que " la fotografía es memoria y con ella se confunde" (p.40). Esta idea, aparentemente obvia, nos lleva a pensar en aquello que el autor va a trabajar a partir de allí, o sea, lo que él llama "las realidades de las fotografías" Para Kossoy, existirían múltiples facetas y ellas estarían implicadas. En las palabras del autor

La imagen fotográfica tiene múltiples facetas y realidades. La primera es la más evidente, visible. Es exactamente lo que está allí, inmóvil a nuestra vista, en la apariencia del referente, o sea, su realidad exterior, su testimonio, el contenido de la imagen fotografiada (posible de identificación), la segunda realidad. Las demás facetas son las que no podemos ver, permanecen ocultas, invisibles, no se explicitan, pero las podemos intuir; es el otro lado del espejo y del documento; no más la apariencia inmóvil o la existencia constatada, sino también, y sobre todo, la vida de las situaciones y de los hombres retratados, desaparecidos, la historia del tema y de la génesis de la imagen en el espacio y en el tiempo, la realidad interior de la imagen: la primera realidad (KOSSOY, 2005, p. 9).

El autor nos invita a pensar sobre una dimensión de la fotografía que es la memoria. Pero, cuáles serían los moviminetos de la memoria que nos interesan aqui? Vamos a llamar a Kossoy nuevamente

Cuando vemos determinadas fotografías, estamos, casi sin percibir, envueltos en su contenido e imaginando la trama de los hechos y las circunstancias que envolvieron la propia representación (o documento fotográfico) en el contexto en que fue producida: se trata de un ejercicio mental de reconstitución casi intuitivo. Veremos que la reconstitución - dirigida a la investigación histórica o mero recuerdo personal - siempre implicará un proceso de creación de realidades, puesto que fue elaborada através de las imágenes mentales de los propios receptores implicados (KOSSOY, 2005, p. 9).

Y esta creación de realidades no se limita al momento de estudio, de examen, de

frución de la fotografía. Parece ser que la fotografía es una de las maneras de reforzar determinadas “visiones” del mundo, de considerar extrañas algunas cosas que vemos, de dejar de ver otras, etc.

La imagen: fotográfica cuenta por lo que exhibe y por lo que enfoca, como elección, y por la relación que ésta –la imagen: - establece con los que ven. Una opción que elige mostrar/producir una imagen: entre tantas otras posibles. Elección por una determinada forma, no de mostrar el mundo, sino de decir cómo ve el mundo, que es una forma de recrearlo.

La imágenes posibilitan pensar sobre la percepción que tenemos de ellas y de nuestras acciones. En esta dirección va el trabajo de Henri Bergson, sobre todo su libro “Materia y memoria” (1990). Bergson nos dice que el acto de ver es un pedido de acción. Una acción que se instaura a partir de la percepción de la imagen. Percibir es actuar virtualmente sobre algo. El mirar manipula nuestro esquema sensorio-motor de acción y reacción a partir de los estímulos que recibimos. Opera como una descomposición de lo percibido en función de la utilidad que le demos. En una imagen, lo que asegura nuestro desplazamiento en su interior es el desplazamiento de nuestro propio campo visual (BENTES, 2006).

Las imágenes, ciertamente, contribuyen para nuestras movilizaciones, nuestros movimientos al rededor de aquello que nos ofrece como referente en el encuentro con nuestras subjetividades y con los movimientos de subjetivación. Pero, ¿será que la repetición de determinadas formas de ver y de dar a ver no pueden contribuir con una cierta “atrofia” de nuestras posibilidades de locomovernos, de movernos como una forma de consolidación de una cierta ética de la mirada, como nos sugiere Susan Sontag (1983)?

Kossoy nos dice que el mundo se nos hizo de cierta forma “familiar” con el surgimiento de la fotografía (2001, p. 26). Podemos usar esta afirmación para preguntarnos: ¿qué entendemos por familiaridad? ¿Sería alguna cosa relacionada al sentimiento de lo propio, lo próximo, el pertenecimiento, las costumbres, el hábito? ¿Alguna cosa que nos lleva a pensar en aquello que siempre vemos porque está cerca, que tenemos alguna relación de re-conocimiento? Pero, justamente por eso, ¿tenemos más dificultades para ver las cosas que no son tan familiares? Si fuera así, ¿lo familiar sería aquello que no nos parece extraño, que ya naturalizamos? Familiar ¿sería la forma naturalizada de organizar nuestras posibilidades de ver? ¿Sería la familiaridad un tipo de acuerdo intersubjetivo para aceptación de lo mismo?

Tal vez, tendríamos que preguntarnos sobre lo que ya está naturalizado y sobre cuáles imágenes y puntos de vista reforzamos estas naturalizaciones. Por ejemplo, podemos pensar en la propaganda, en muchos manuales, en las imágenes que circulan en los medios hegemónicos, en las imágenes que adornan nuestras casas: ¿qué cosas estas imágenes nos ayudan a naturalizar? ¿Qué “modelos” están siendo reforzados? ¿Qué nos ayudan a mostrar y a esconder con lo que se muestra? ¿Qué se nos enseña sobre lo que aparece visible en el espacio? ¿Quién puede estar en qué lugar? ¿Qué nos llama la atención y que nos causa malestar cuando vemos?

Las imágenes nos ayudan a educar la visión, nuestras posibilidades de ver y nuestras cegueras. Naturalizamos ciertas imágenes apenas por la presencia de determinados personajes, de determinada raza, de determinada clase social, con determinados cuerpos, contextos, paisajes y escenas. Contextos, paisajes y escenas que ya aprendimos como “adecuados o inadecuados, dependiendo de la imagen producida sobre sus integrantes. Y así vamos familiarizando, naturalizando, eliminando otras posibilidades de ver el mundo.

Así, también, tal vez nos alejemos de aquello que –supuestamente- no tendría nada que ver –por ser lejano, o, tal vez, producido como inexistente- por estar fuera del foco, fuera del cuadro.

Tal vez fuese importante hacer un ejercicio de desnaturalización de las imágenes que nos producen como una posibilidad de actual sobre lo que producimos. Podemos comenzar haciendo un tipo de lista imagética de aquello que consumimos, aquello que nos compromete y lo que producimos: ¿Qué tipo de imágenes vemos? ¿En qué tipo de imágenes creemos? ¿Qué imágenes alimentan y reproducen ciertas situaciones cotidianas? ¿Qué tipo de fotografía producimos y qué tipo de fotografías nos paran –nos hacen hacer una pausa para mirar con calma, para pensar sobre ellas? Si es verdad que nuestra mirada es el resultado de construcciones de y en la cultura a partir de imágenes que no son “familiares”, nuestra mirada ¿con qué está familiarizada? ¿Será que esta familiarización no es el resultado de una “didáctica” de la producción de una determinada manera de ver? ¿Será que no estamos presos a determinados puntos-de-vista (que son lugares creados por la perspectiva clásica para ponernos en un espacio determinado y prevenir la posible curiosidad de la visión)? ¿De prevenir o de desestimular ciertos movimientos, ciertos desplazamientos, ciertas posiciones que nos posibilitarían ver las cosas, también, de otras formas?

Producir imágenes, producir-nos por las imágenes

*“La fotografía, es, sobretudo, un testimonio.
Cuando se apunta la cámara para algún objeto o sujeto, se construye un significado,
Se hace una elección, se selecciona un tema y se cuenta una historia,
Nos cabe, espectadores, el inmenso desafío de leerlas”.*
(Ivan Lima)

El acto fotográfico. ¿De qué está hecho? ¿Qué pasa en el acto solitario del fotógrafo, en el momento de prender la respiración cuando se prepara para capturar el instante que podrá durar en el tiempo? ¿Cómo las tecnologías atraviesan y alteran este instante? ¿Qué seleccionar, cuando el mundo se presenta tan inmenso? ¿Cómo podemos trabajar por la “des-familiarización” de las posibilidades de ver el mundo y de las formas hegemónicas de organización? Tales movimientos ¿pueden ayudar, también, con la desnaturalización de los movimientos en las ciudades, para la des-invisibilización de ciertos personajes y para incluir otras imágenes en la equilibrada y bien compuesta escena burquesa, blanca, machista y cristiana?

La fotografía, más allá de movilizar modelos geométricos y óticos, pone en marcha los medios visuales que pasan a gestionar, también los modelos cognitivos y perceptivos de una época. Depende, no sólo de un aparato mecánico –cámara- y un modelo –referente- sino de aquello que preexiste al acto de fotografiar, o sea, aquello que es de la cultura, de la subjetividad del fotógrafo y que va a incidir sobre sus decisiones sobre qué mostrar y qué esconcer. Ningún acto de fotografiar puede ser considerado como un acto banal, sin referentes, aislado en sí mismo. Este acto revela la reacción del fotógrafo a lo que se le presenta– podemos pensar en el investigador también- como un tempo y un espacio a ser traducido, a ser registrado. ¿Cómo reaccionamos a estos momentos? ¿De qué están hechas nuestras opciones? ¿Qué escenas construimos e qué modelos de sociedad reforzamos con ellos? ¿Será que nuestras propuestas de producción de imágenes no hacen parte de una proliferación de figuras que trabajan vertiginosamente para la reproducción de un mismo modelo?

Son muchas las posibilidades para pensar en nuestras elecciones – y, sobre nuestra relación con la fotografía. Por ejemplo, para un profesional, sus opciones serán más organizadas por los parámetros de una técnica, de un arte, aunque no consiga, claro, escapar de la actuación subjetiva. Además, operan las intervenciones de la cultura, aquello

que incide sobre un tiempo, sobre los tiempos, y, que algunos autores han designado como tiempos atravesados por la llamada cultura digital. Una cultura producida en torno a las TICs.

Pensar la fotografía en la cultura digital nos invita a involucrarnos y su proliferación. Pensar sobre el retorno de esta profusión de imágenes como proliferación, muchas veces, de lo mismo. O sea, intentar mostrar algunos aspectos de la influencia de la banalización de la fotografía, ya que, actualmente, muchos aparatos producen imágenes y, tales imágenes son ofrecidas al público casi que instantáneamente en blogs, flogs, redes sociales, mensajes de celulares, etc. Tal profusión de velocidad y flujos están reconfigurando los modos de ver, de producir, de producir(se).

En lugar de las imágenes que pretendían crear un testimonio, mostrar una realidad, hoy, las imágenes producidas, principalmente por los jóvenes, parecen que se satisfacen en ser imágenes-rastros, imágenes-ruídos, o sea, imágenes que parecen dudar de su capacidad de representación, de su posibilidad de verdad, de su relación con un referente. Son, muchas de ellas, testimonios de la perennidad, ya que parecen atravesadas por el anuncio de su superación, ya que ellas son, apenas, parte del flujo continuo de mensajes, muchas veces, de exacerbación narcicística.

Parece que es una época en que la fotografía –como metáfora de los modelos cognitivos- usada por los más jóvenes en los medios digitales, experimenta el elogio de lo efímero, de la velocidad, de la urgencia, de la superación de una imagen por otra. Parece ser que lo que está en juego no es más ver una imagen o una colección de ellas, sino, un movimiento constante donde la imagen es apenas un detalle de aquello que se coloca como elemento de mediación de las relaciones, de las auto-producciones. El acto fotográfico parece un acto de apropiación, de preocupación de las imágenes, mixadas y remixadas continuamente. De todas formas, creo que podemos hablar, todavía, de producción de imágenes, de fotografías, como desafío para que pensemos nuestras condiciones de posibilidades para nuestras actividades académico-pedagógicas. Por consiguiente, trataremos de usar la fotografía – y las metáforas de su acto de composición- como una analogía de los actos de producción del conocimiento. Sugiero, como ejercicio, que podamos pensar los movimientos del investigador, del profesor, del estudiante a partir de estas metáforas creadas en el acto fotográfico.

El encuentro del fotógrafo con su escena, con su campo de trabajo, tal vez pueda ser pensado como el encuentro del investigador con su campo de estudios, su campo

problemático.

Ejercicios de mirar.

La imaginación fotográfica envuelve un modo de producción de imágenes fotográficas, la composición y la perspectiva, el apelo a los recursos técnicos para elegir y definir la profundidad del campo, o sea, un modo de contruir la fotografía, de juntar en el espacio fotográfico aquello que de la fotografía debe hacer parte de algo y del modo como debe hacer parte de ese algo. El denominado congelamento” del instante fotográfico es la reducción de desencontradas temporalidades contenidas en los diferentes componentes de la compisición fotográfica, para un único y particular tiempo, el tiempo de la fotografía.
(José de Souza Martins)

Los cursos de fotografía, o, los talleres para lidiar con imágenes visuales en educación, que ocurrieron a partir del Proyecto de investigación citado al inicio de este texto (FILÉ, 2015) basan sus propuestas, principalmente, en la idea de trabajar la articulación de dos dimensiones que creemos que son importantes para la producción de imágenes: la primera, considera que existen algunas informaciones importantes para crear una fotografía, que existe un trabajo más técnico –que envuelve el propio acto fotográfico, la relación con la cámara, con el hacer foco, el encuadrar, el componer, etc.- La segunda dimensión, expone la necesidad de trabajar con consideraciones epistemológicas sobre las cuastiones que envuelven la fotografía, la visión, la producción de conocimientos, y, los modelos cognitivos disponibles y disponibilizados. Cuestiones que pueden ayudar a establecer conexiones entre el acto fotográfico y la investigación académica, la producción de conocimientos, las formas de ver y de dar a ver el mundo, reconstruyéndolo, reinventándolo. Por ejemplo: podemos trabajar sobre la importancia de la visión para el acto de fotografiar y para las condiciones de ver lo que precisamos ver en la invetigación. En ese sentido, visión y fotografía son inseparables, así como visión y conocimiento. Es así porque la relación visión y conocimiento está articulada, desde siempre, a la trayectoria del pensamiento occidental, o sea, del pensamiento científico.

Entre los siglos VI y V a.C., la facultad de la visión y el atributo del conocimiento estaban juntos en la palabra griega ‘theorein’, significando al mismo tiempo “ver” como “saber”. A partir de allí, el conocimiento era un registro de la visión. La ignorancia, consecuentemente, se transforma en una falta de conocimiento como consecuencia de la invisibilidad de los objetos [...] (HAMILTON-PATERSON apud ALVARES, 1996, p. 20).

De esta forma, se ha comprendido, muchas veces, la visión como algo relacionado a un órgano y, así, todos los que no manifiesten alguna deficiencia visual estarían aptos para ver, sería suficiente, apenas, abrir los ojos. Así, pensamos que vemos la realidad y sacamos fotos de la "realidad". De la misma forma, también en nuestras investigaciones suponemos ver todo lo que haya para ver, suponemos ver la realidad que se nos presenta como tal a través del estudio de campo.

Pero, ver, un atributo de la visión, comprende otros sentidos. Como nos advierte Von Foerster (1996), en un texto sobre esta relación entre visión y conocimiento. “No vemos con los ojos, sino, a través de ellos” (p. 59) Ver/percibir, entonces, no se restringe al ojo y a su relación con los objetos, pues no vemos con él, sino a través de él. Vemos lo que podemos ver, lo que ya sabemos ver. Vemos con aquello que nuestra subjetividad – nuestros valores, creencias, gustos, experiencias- nos permite ver. Lo que vemos no alimenta los ojos, sino nuestro imaginario, confirmando, ampliando o modificando nuestros sentimientos, y forzándonos a pensar sobre este movimiento que aciona valores y contamina aquello que, suponemos, incontaminable: la razón.

De esta forma, y retomando todas las discusiones y, principalmente las preguntas producidas a lo largo de este texto, las propuestas de los cursos y talleres, como las actividades que desarrollamos lo hicieron a partir de las consideraciones de las condiciones para el trabajo del fotógrafo y del investigador enfrente a su “tema”, delante del desafío de problematizar los lugares que elegimos para situarnos y relacionarnos con los objetos, y, desde allí la consideración de nuestra precariedad en lograr representar la realidad tal cual ella es –sea en fotografías, sea en investigaciones-. Nuestros planos –tipos de focos y de encuadramientos-, nuestros movimientos – buscando determinados ángulos, en diferentes posiciones y puntos de vista- son la materialización de que lo que producimos es, apenas, una versión. Reconocer esta condición nos permite ir en búsqueda de otras éticas, de otras estéticas para intentar otras posibilidades de ver y de dar a ver el mundo. Intentar des-invisibilizar aquello que todavía no se puede y no se sabe ver (como el ejemplo con el directo negro de escuela en el inicio del artículo) Intentar romper los procesos de reafirmación de lo mismo, de la imagen como reflejo de la realidad. Intentar posibilidades de complejificación de lo que llamamos de real.

Todo este movimiento requiere no sólo un buen equipo tecnológico (cámaras, computadoras, etc) o un arsenal enorme y pesado que revele un buen referencial teórico-metodológico. Requiere, también de nuestras disponibilidades, de nuestra capacidad de

desplazarnos, de abrírnos, de mirar al revés, de intentar ver lo que todavía no sabemos o no podemos ver, de intentar investigar lo que todavía no sabemos o no podemos investigar. Requiere mo(ver)nos, con (mover) nos con otros y con el mundo.

REFERÊNCIAS

ALVARES, A. **Noite**: a vida noturna, a linguagem da noite, o sono e os sonhos. Trad. Luiz Bernardo Pericás, Bernardo Pericás Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BENTES, I. Midia-arte ou as estéticas da comunicação e seus modelos teóricos. IN: **Limiares da imagem** - tecnologia e estética na cultura contemporânea. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.

BERGSON, H. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

DELEUZE, G. **Diferença e Repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

FILÉ, V. **Educação das relações étnico-raciais na cultura digital**. Projeto de pesquisa. UFRRJ/IM/PPGEDUC, 2015. Meio digital.

FOERSTER, H. V. Visão e conhecimento: disfunções de segunda ordem. In: SCHNITMAN, D. F. (Org). **Novos paradigmas, cultura e subjetividade**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996. p. 59-74.

KOSSOY, B. Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia. In: SAMAIN, E. **O fotográfico**. São Paulo: Editora Hucitec/Editora Senac, 2005.

KOSSOY, B. **Fotografia e história**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

MACHADO, A. **O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

SANTOS, B. de Sa. Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, n. 63, 2002, p. 237-280:

SONTAG, S. **Sobre Fotografia**. São Paulo: Cia. das Letras, 1983.

Como citar este artículo

PEREIRA, José Valter. Modos de mirar, modos de dar a mirar: imagen, visión y conocimiento. **Revista Ibero-Americana de Estudos em Educação**, Araraquara, v. 13, n. 2, p. 673-687, abr./jun., 2018. E-ISSN: 1982-5587. DOI: 10.21723/riaee.v13.n2.2018.10495

Submissão em: 20/11/2017

Aprovação final em: 20/04/2018