

Fotografía e inteligencias múltiples

Carlos Alberto Fernández

Hay dos aspectos de la concepción fotográfica que existen en paralelo pero que, final e indefectiblemente, abandonan su distanciamiento para converger en un punto. Estas dos características, técnica y percepción – que no son exclusivas de la fotografía –, cuando confluyen y se integran armónicamente, producen una gran fotografía, una imagen que impacta, emociona y trasciende.

El concepto es claro y sencillo en la faz discursiva, pero presenta notables dificultades al llevarlo a la práctica. Nadie discute que para pintar un cuadro es necesario dominar ciertas técnicas propias del medio; que para crear una obra literaria es requisito ineludible saber escribir; que para componer una sinfonía son imprescindibles profundos conocimientos musicales...

Pero sabemos que no es suficiente. Hay algo más. La técnica ha sido el vehículo para la fijación de un pensamiento, de una visión o de una emoción originales. Por esto releemos a Borges, nos emociona Chopin o nos impacta Cézanne.

Ninguno de ambos dominios, por sí sólo, permite alcanzar la excelencia, se trate del medio de que se trate.

Prevalece en el sentido común el prejuicio de que una fotografía es el resultado de un mecanismo de impresión. Por lo tanto, para obtenerla sólo es necesario contar con una cámara que la realice. La perfección de la imagen dependerá de la complejidad y sofisticación del equipo y, obviamente, de su dominio.

Tradicionalmente la fotografía se enseñó tomando en cuenta exclusivamente este enfoque. En las últimas dos décadas los criterios fueron cambiando y se comenzó a entender a la fotografía como resultante de un proceso complejo.

El reconocimiento creció hasta alcanzar el estatus de carrera universitaria (Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación). Esta jerarquización, necesaria en el ámbito académico, aún no se ha comprendido adecuadamente a nivel social.

La masificación actual de la fotografía es un fenómeno solamente comparable con la aparición de las camaritas de cajón con las cuales Kodak popularizó la fotografía a partir de 1890. Antes de ellas sólo un grupo de expertos conocedores del medio hacía fotografías. El *boom* de las cámaras digitales y de los teléfonos celulares con cámara, introduce ahora la inmediatez de la imagen que, si bien no es un concepto nuevo porque ya existía a través de las Polaroid, la diferencia está en que ahora carece de costo. Si a esto se agrega una variedad de automatismos y el preseteado de fábrica para el registro correcto de la mayor parte de los temas habituales, el concepto de proceso fotográfico se relativiza para la mayoría de los usuarios.

Hace unas tres décadas, cuando un fabricante promocionaba una cámara de alta gama, lo hacía con la convicción de que el usuario requería un equipo con amplias posibilidades de control, pero que éstas no interfirieran con las capacidades creativas del fotógrafo.

Así, en 1976, un aviso expresaba que una cámara Minolta “le permite capturar casi sin esfuerzo el mundo circundante o expresar su mundo interior.” Y agregaba: “Así podrá concentrarse en la creación de la imagen... Y con una Minolta será libre de sondear los límites de su imaginación”¹.

Este fabricante –como otros en la misma época–, entendía que la cámara era sólo la herramienta, el vehículo para el desarrollo de la fotografía, y que ésta dependía de la capacidad del fotógrafo.

La tecnología ha avanzado muchísimo y el mensaje del fabricante ha cambiado significativamente. En el último año han aparecido anuncios con textos que indican que se puede “...llegar a tomar esas fotos que pensabas que sólo un fotógrafo profesional podía llegar a tomar” y que “con las cámaras... nunca más se perderá un momento ya que su respuesta es automática.” Pero la publicidad va más lejos porque asegura “fotos perfectas, saque quien las saque” o que “...hasta las fotos más difíciles salen bien...”

No es necesario extenderse para explicar la falacia de estas aseveraciones. Tampoco se trata de negar la tecnología, por supuesto que facilita en mucho la toma fotográfica; la cuestión es que el equipo comienza a reemplazar al fotógrafo cuando adopta decisiones que deberían ser tomadas por el operador. La publicidad sugiere que las fotografías las produce el equipo y no quien lo utiliza. Se dan situaciones en las que el fotógrafo con intenciones creativas es perturbado por automatismos que lo inhiben de adoptar decisiones que la cámara entiende que son incorrectas.

La propuesta de la industria fotográfica es la respuesta lógica a la creencia generalizada de que la fotografía es sólo una técnica de registro e intenta superar las dificultades de este tipo, que siempre se consideraron como un impedimento para obtener buenas fotografías.

La justificación de la enseñanza de la fotografía a nivel universitario debe pensarse en la potencialidad del medio para una infinidad de campos de la actividad humana, donde confluyen una tecnología que evoluciona diariamente, la particularidad de su lenguaje y las ilimitadas posibilidades estéticas y creativas.

Por todo esto las estrategias de enseñanza que resultaban de utilidad hasta hace unos años ahora son insuficientes y es necesario mejorarlas, tanto por la tecnología disponible como por los nuevos marcos teóricos que rigen la pedagogía actual.

El alumno de hace unos diez años llegaba al aula con su cámara sin conocer su manejo y sin poder lograr imágenes aceptables. Entonces, había que enseñarle los rudimentos básicos para que pudiera empezar a obtener fotografías y, desde allí, explicarle qué era una fotografía. En la actualidad el alumno ya toma fotografías y las cree muy correctas, por lo tanto podemos comenzar con la lectura de esas imágenes para, más tarde, regresar a la técnica para que comprenda que puede lograr mucho más.

Son muchos los discursos en torno a la fotografía y algunos se están agotando porque no pueden responder a las nuevas realidades y concepciones. Las discusiones sobre arte o no arte; sobre qué es fotografía y qué no lo es –que viene de antiguo entre toma directa versus fotomontaje o manipuleo de la imagen–, deben considerarse

superadas, porque en el presente todo se combina y todo se acepta en función de un objetivo determinado. Pero sí es valioso y trascendente este conocimiento, antiguo y actual, porque ya la pretensión no se limita a formar fotógrafos sino diseñadores fotográficos, un estadio superior, tan nuevo como exigente.

Si bien es importante cómo ven o cómo han visto la fotografía muchos investigadores, desde sus diversos puntos de interés, no lo es menos cómo la ven los propios fotógrafos y los alumnos, también actuando como fotógrafos.

El punto de partida puede estar en responder a preguntas que parecen simples e ingenuas, para reflexionar sobre las probables respuestas.

Fotografía, esta palabra acuñada por John Herschel, etimológicamente significa escribir o dibujar con la luz, una definición extremadamente amplia y ambigua, que de lo único que nos habla, con plena seguridad, es de un sistema de registro que permite fijar la imagen de un algo que refleja o emite luz (y a veces algunas otras radiaciones), hacia el dispositivo capaz de recogerla, es la madre de todas las incomprensiones. Es, nada más, que una enunciación que refiere a los aspectos físicos y químicos y/o electrónicos de un sistema mecánico de registro.

En el lenguaje cotidiano hablamos de tomar fotos, hacer fotos, captar imágenes, registrar imágenes y, más modernamente, capturar imágenes.

Si bien entre cada una de las acciones identificadas por los diferentes verbos existen sutiles diferencias, podemos extraer de ellas conceptos compartidos.

Todas estas acciones nos indican una intención. No se trata de un procedimiento arbitrario, indiscriminado y automático, más allá de que el dispositivo capaz de concretar la acción sea mecánico, físico-químico y/o electrónico. El individuo que opera el sistema es quien decide aquello que merece ser aislado de su contexto, aquello que tiene la importancia suficiente como para ser conservado, guardado o recordado a través de su fijación definitiva. Es una selección personal, única, que depende exclusivamente de los significados intransferibles, racionales y/o emocionales, que devienen del contenido de la fracción de tiempo y espacio encuadrada por el individuo que controla el sistema.

Otro concepto que podemos aislar es el de la fugacidad del instante que se desea retener. Tomar, captar, capturar, registrar definen con claridad esa necesidad de apropiación, de guardar un momento que nunca volverá a reiterarse exactamente igual. También indican un cierto apremio de la realidad sobre el fotógrafo, que le exige estar atento y presto para evitar la pérdida irreparable del instante.

El verbo hacer, cuando lo empleamos en hacer una foto, tiene una dimensión mayor que los anteriores. Si bien incluye las mismas acciones, implica un compromiso superior al momento de fotografiar. Este hacer podemos extenderlo, porque incluye armar, ordenar visualmente aquello que se nos presenta frente a la cámara, eligiendo conscientemente más que un trozo de la realidad percibida. Supone también otras elecciones sobre el encuadre aportado por el visor: un punto de vista determinado, un análisis de planos nítidos y desenfocados,

una decisión sobre el movimiento que pueda aparecer en la escena, control sobre la gama tonal y el contraste, sobre la luz, sobre los colores y otros aspectos que podemos modificar, sin que esto implique alterar la realidad percibida. Estas decisiones pueden sintetizarse en otro verbo: componer y, desde aquí, ampliando el concepto, podemos llegar a crear una imagen.

Asimismo, crear es más específico, sugiere hacer algo nuevo, algo que antes no existía. En otros términos, crear una fotografía, es, también, mostrar cosas conocidas de una forma diferente; ver y registrar lo mismo de una manera nueva. De aquí la fotografía creativa; fotografiar creativamente.

Hacer, crear o construir una imagen, puede entenderse como la concreción de algo (que para algunos es fotografía y para otros no lo es), que no exista en la realidad cotidiana. Puede surgir de la escenificación de una realidad idealizada, diseñada previamente, con la introducción en el encuadre de elementos reconocibles, existentes, en un orden predeterminado, con la intención de concebir un contenido que genere en el observador determinadas interpretaciones, sensaciones, sugerencias, impresiones o pensamientos. Y, por consiguiente, simular una realidad posible o probable, pero no una realidad concreta, porque no existe ni existió jamás más allá de la imagen creada.

Se puede ir más lejos a través de la combinación de elementos, reconocibles o no, cuya interrelación espontánea en la realidad es imposible. Fantasías e invenciones que pueden tener las más disímiles intenciones. Desde esta concepción la creación de imágenes carece de límites, o, dicho de otra manera, los límites estarán en las capacidades de cada individuo.

Ante esta inmensidad de posibilidades que ofrece el medio, surge el conflicto, planteado casi desde su invención, de definir cuáles son los límites de la fotografía. Es decir, qué es y qué no es fotografía. Para algunos fotografía es aquello en lo cual la imagen tiene un referente real, algo que ha sido y ha existido. Para otros, esto carece de importancia y fotografía es todo aquello que surja de la utilización y combinación de los procedimientos fotográficos, incluyendo aquí a los modernos sistemas digitales.

En relación con el empleo actual de la fotografía en todos los ámbitos, la discusión carece de sentido si la imagen resulta funcional para los usos para los que se la ha creado. Indudablemente no deben excluirse las implicancias éticas, sobre las cuales deberá reflexionarse en cada caso particular, pero remite a otro campo de discusión merecedor de un estudio específico.

El medio fotográfico, así planteado, carece de límites y si se considera su breve existencia, de sólo 168 años, aún no ha superado su infancia.

Pensada la fotografía desde este concepto es necesario un punto de partida que la abarque por completo y que permita avanzar hacia una herramienta didáctica.

Una posibilidad es plantearse por qué fotografiamos y, más concretamente, por qué fotografiamos algo determinado y no otra cosa.

En un trabajo anterior ya habíamos reflexionado sobre un sistema didáctico que facilitaba el análisis y el diseño y concreción de cualquier imagen fotográfica². El

eje central de ese escrito fue considerar a la emoción como un denominador común de cualquier fotografía. Sin dejar de lado esta idea hemos considerado otra perspectiva, que se nos presenta también como muy rica en posibilidades.

Un fotógrafo profesional tiene, habitualmente dos líneas de trabajo: la estrictamente profesional, donde debe respetar los intereses de terceros en la elaboración de una imagen, y la personal, donde fotografía lo que desea y cómo lo desea.

Sin embargo, siempre hay una comunión con el sujeto fotografiado. Tal vez en el primer caso sea menor, pero existe. Aunque lo que haya que registrar sea una máquina hacia la cual se puede ser completamente indiferente y el fotógrafo no saber ni siquiera para que sirve; cuando la ve a través del visor, analiza un ángulo de toma o planea una iluminación... algo comienza a suceder. Es como si con ese objeto se iniciase un diálogo, espiritual, emocional... Para el fotógrafo se transforma en un ser con vida y trata de retener esa espiritualidad sutil y efímera que parece emanar de él. A pesar de que las indicaciones del cliente pueden ser muy precisas, siempre hay un espacio de maniobra para el fotógrafo que le permita incorporar algo propio, más allá del frío registro mecánico. Por supuesto que no todos los fotógrafos pueden sentir lo mismo por las mismas cosas. Con el tiempo cada uno va definiendo sus afinidades y preferencias y así algunos se volcarán al campo industrial, otros a la publicidad, a la moda, al retrato, a los paisajes o al fotoperiodismo. En la medida que pueda, el fotógrafo va a ir abandonando ciertas áreas para concentrarse en otras. No hay manera de que pueda escaparse si es honesto consigo mismo.

Muchos fotógrafos, cuando realizan una imagen que consideran importante, para confirmar esto la cuelgan en algún lugar donde puedan observarla a cada momento. Si al cabo de un período prolongado esa fotografía sigue pareciéndoles buena –es decir, si continúa teniendo algún significado emotivo para ellos–, entonces la rescatan; de lo contrario, la descuelgan, la guardan... la olvidan.

En cuanto a los observadores ocasionales, muchas veces ocurre que el impacto inicial que tuvo una fotografía, lo va perdiendo con el tiempo y hasta es posible que esa emocionalidad cambie. Depende del observador si la fotografía permanece anclada a su contexto original o no. Es muy interesante apreciar los comentarios que los alumnos hacen sobre fotografías de la Segunda Guerra Mundial o de retratos de actrices de Hollywood de la década de 1930. Desconocen los contextos a los cuales pertenecieron, pero igualmente les producen un impacto emocional. Las de la guerra las relacionan con conflictos actuales (Israel - Líbano; Irak). En cuanto a las de actrices, más allá de modas y momentos históricos, las aprecian como representativas de la belleza femenina y se sorprenden por las expresiones de sus rostros y la tersura de sus pieles.

Las emociones en el estudio de la fotografía no tienen demasiada literatura a excepción de la que corresponde a los propios fotógrafos. Es necesario ser fotógrafo para considerar este aspecto, que debe incorporarse a las restantes líneas de investigación.

En la década de 1980 Marilyn Ferguson se hizo célebre al vender millones de ejemplares de su libro *La Conspiración de Acuario* donde sostenía conceptos tales como que “los mejores antidepressivos son la expresión y la acción” o que “no podemos estar buscando líderes para que hagan cosas por nosotros sino que tenemos que ser nuestros propios líderes si realmente queremos ser libres”³.

Se transformó en la principal defensora del movimiento holístico, que propone estudiar al hombre como una unidad racional - espiritual. En 1991 publicó *El nuevo sentido común*, otra obra de gran repercusión, donde propone organizar el pensamiento desde el sentimiento, la sensación y la intuición.

Plantea una visión bastante apocalíptica de la civilización haciendo una crítica a políticos, académicos, educadores y medios de comunicación, trazando un paralelismo con los marineros que no navegaban más allá de un punto en el horizonte por miedo a resbalar por los bordes de la Tierra. “En nuestros días tenemos un duplicado de esos límites. Podríamos llamarlo psicología de la tierra plana, una convicción sobre los límites humanos. Afortunadamente, del modo que un puñado de marinos y cartógrafos sabían que la Tierra era redonda en tiempos de Colón, hoy hay gente creíble que habla corrientemente sobre un vasto, inexplorado potencial de evolución en los seres humanos.”⁴

A quienes abandonan la psicología de la tierra plana los califica de visionarios y rescata entre todos ellos a David Bohm, en física; Ilya Prigogine, en química, y Karl Pribram, en neurocirugía, quienes “nos han llevado a muchos de nosotros hacia una perspectiva más penetrante. Ellos han integrado la antigua ciencia mecanicista en una nueva perspectiva del mundo que tiene en cuenta y explica toda la gama de la experiencia consciente”⁴. También sostiene que “para acceder a la vida visionaria, parece esencial tratar de comprender el cerebro, el lugar primario y la fuente de aprendizaje, la atención, la memoria, el sentimiento, la resolución de problemas, la toma de decisiones y la creatividad”⁴. Para sintetizar el trabajo de Ferguson, podemos señalar algunos aspectos fundamentales de su pensamiento:

- “El sentimiento fluye bajo todo pensamiento, y nada digno de mención puede ser concluido sin pasión.”
- “La errática sensibilidad de los seres humanos sugiere que hemos sido desconectados culturalmente de nuestros instintos.”
- “Un buen número de investigadores de las más variadas disciplinas ha convergido en la misma posibilidad: el sentimiento puede ser el organizador del pensamiento.”
- “Las regiones del cerebro involucradas en el sentimiento (sentimiento emocional al mismo tiempo que percepción de sensaciones internas), son cruciales para la cognición. El cerebro emocional arcaico (sistema límbico), que está más vinculado al hemisferio derecho que al izquierdo, es aparentemente vital para nuestra inteligencia funcional. Los sentimientos no sólo pueden ser anteriores al pensamiento en términos de evolución, pueden realmente moldear nuestro pensamiento del mismo modo que el agua en un río es llevada por canales y cauces.”

- “Uno recuerda lo que conoce debido a los sentimientos sutiles que van asociados a ello. Estos sentimientos son como lápices resaltadores que marcan información más o menos relevante.”
- “Cuando uno tiene acceso a un recuerdo, uno accede a una especie de imagen corporal. Este es el motivo de que sea tan difícil aprender algo hacia lo cual uno no tiene ningún sentimiento. Y esto empieza a explicar por qué la mayor parte de los enfoques instruccionales son tan poco eficientes –y por qué los estudiantes se quejan de aburrimiento. Si la enseñanza no estimula la mente sentimental, uno no está comprometido en el acto de aprender. A veces decimos que el material no es relevante para nosotros; es decir, no tiene gancho emocional. El aprendizaje rutinario es incorporado y, por lo tanto, difícil de recordar y usar. En realidad, los buenos aprendices parecen haber aprendido cómo conjurar un interés creando su propio sentido de propósito o relevancia. Usando los términos populares en el campo emocional, el aprendizaje afectivo (emocional) y el cognitivo (mental), no están separados.”⁴

Marilyn Ferguson maneja con gran habilidad y conocimiento teorías de diferentes campos de la ciencia y las lleva a un lenguaje accesible, de allí el éxito de sus publicaciones. Sin embargo siempre está la duda en el sentido de no saber con precisión cuanto hay de certidumbre científica y cuanto de especulación. Hay mucha bibliografía vestida de científica que no es otra cosa que literatura fantástica.

Pero en las últimas tres décadas la investigación da cada vez más cabida a los aspectos emocionales. Así encontramos otro concepto útil para nuestro estudio: “podemos decir que toda manifestación humana se da en dos planos, que toda vivencia se desarrolla en dos niveles, uno de generalizaciones –que se da a través de la comunicación lingüística como nivelador común– y otro a nivel más íntimo, más peculiar, que queda, casi siempre, sin posibilidad de expresión. Es, podríamos decir, lo sentido y no expresado, lo vivido y no objetivado. Es, en suma, lo que se va depositando en nuestro fondo último, nuestra vida en lo que tiene de más particular y propio. La diferencia entre lo expresado y lo sentido constituye un resto, algo que no podemos nombrar, no porque no queramos, sino porque no podemos saber qué es aquello sumergido en nosotros.”⁵

Tal vez esto explique la necesidad de tomar fotografías y determinadas fotografías, para sacar a la luz ese resto entre lo expresado y lo sentido. Otras personas lo harán por distintos medios (escritura, pintura, música...), y cuando no se hace, aparece la angustia.

La toma de una fotografía se inicia con la intención de registrar algo que tiene sentido para el fotógrafo, entonces lleva la cámara a la altura del ojo, selecciona eso que le interesa y oprime el disparador. Así, en apariencia, la fotografía es sólo el acto de interponer la cámara entre la escena y el ojo para obtener la imagen de aquello que se está viendo. Parece simple y sencillo pero depende de muchas decisiones, de la mayoría de las cuales el operador de la cámara no es consciente.

En la década de 1930 fotógrafos como Ansel Adams y Edward Weston introducen el concepto de visión foto-

gráfica o, con mayor precisión, previsualización, para establecer una diferencia entre las fotografías que hacían profesionales, aficionados y quienes alteraban las imágenes directas –a las que denominaban peyorativamente fotopinturas–, de otras producciones que se orientaban hacia una visión personal y creativa. La propuesta se basa en que el fotógrafo, frente a la escena a fotografiar, debe tener en su mente la imagen final que desea obtener, para lo cual debe seleccionar y aplicar los elementos y métodos que el medio le ofrece para concretar ese resultado. Esta visión fotográfica está muy relacionada con una precisión y exquisitez técnica para alcanzar la más fiel reproducción tonal y de detalle, pero sin dejar de lado el punto de vista personal del fotógrafo.

Sin duda éste fue un gran paso para la comprensión del proceso fotográfico, pero solamente reconocía un aspecto de la fotografía. Dejaba de lado las imágenes tratadas con intervenciones ópticas, químicas y/o mecánicas –y actualmente por medios digitales–, que también debemos considerar como fotografías.

Por lo tanto, el concepto de visión fotográfica podría reemplazarse por el de percepción fotográfica, que resulta mucho más abarcativo, entendiendo percepción como “una sensación interior proveniente de una impresión material hecha por los sentidos”⁶ y fotográfica porque se trata de plasmar esta sensación a través del medio.

Esta percepción se inicia a través del sentido de la vista (salvo excepciones, imágenes que no se logran desde un registro directo de la realidad), pero hay que tener muy en cuenta que aquí apenas comienza el proceso. Esta aclaración es necesaria porque hay autores que comparan a la cámara fotográfica con el ojo, proponiendo una similitud entre la proyección de la imagen sobre la película y sobre la retina ocular, simplificando en exceso el proceso fotográfico y el de la visión.

La captura de una imagen por parte de la cámara finaliza con su proyección sobre una película u otro dispositivo sensible a la luz (cámaras digitales), en cambio la imagen retínica es solamente un eslabón en la cadena de lo que constituye el proceso de la percepción. “Tanto el ojo humano como la cámara fotográfica están estructurados según el principio de la cámara oscura... Pero no debemos dejarnos influir erróneamente por la semejanza entre ellos. Sus propósitos son diferentes: las fotos son para ser miradas; en cambio las imágenes retínicas no. Una cámara fotográfica no es un ojo.”⁷

La imagen retínica se codifica para su tratamiento en diferentes áreas del cerebro en las que se analiza forma, color, movimiento, perspectiva... También existe un procesamiento ligado a la memoria consciente y subconsciente, donde intervienen los recuerdos, las sensaciones, las emociones y probablemente también la dotación genética.

Es en la compleja combinación de estos datos que surge nuestra percepción visual del mundo exterior. Pero, asimismo, más allá de que esta percepción nos llegue a través de la luz que reflejan los objetos, sin poder evitarlo desde el momento que abrimos nuestros ojos, no tenemos una actitud pasiva. Estamos permanentemente seleccionando qué nos interesa y qué no nos interesa

percibir. Los ángulos de visión y las distancias de enfoque a las que operan nuestros ojos varían constantemente, las más de las veces sin que nos demos cuenta. Podemos estar, por ejemplo, frente a un paisaje y observarlo ampliamente en un ángulo de 120° (grados) pero, inmediatamente, nos puede llamar la atención algo en ese paisaje, como podría serlo un pájaro, y lo enfocamos para verlo con mayor detalle, lo que significa llevar nuestra visión a otro ángulo de cobertura, digamos de 20°. De la misma manera, nuestros ojos se enfocan a distintas distancias. Porque cuando observamos todo el paisaje seguramente están enfocados a infinito, pero quizás nuestro pájaro se encuentre a 30 metros, por lo tanto pasamos de una distancia a otra en una fracción de segundo sin que nos percatemos.

La mayoría de las personas no es consciente de este proceso fisiológico y este desconocimiento es una de las causas de que muchos de los millones de fotografías que se toman diariamente, carecen de significado para la mayoría de los observadores, aunque sí mantienen su sentido para quienes las realizan.

El problema surge porque se ve a través de la cámara de la misma forma que con el ojo descubierto. Volvamos al ejemplo del paisaje. Nuestro fotógrafo está frente al paisaje, descubre el pájaro, toma la cámara, lo ve a través del visor y lo fotografía. Sigue concentrado en el ave, pero no es consciente de que la cámara está viendo mucho más que eso. Consecuencia: en la fotografía el pájaro es un pequeñísimo elemento entre los muchos que aparecen en el paisaje. Sin embargo, el fotógrafo está convencido de que registró exclusivamente al pájaro, con la consiguiente decepción al encontrarse con la fotografía final. Posteriormente, cuando muestre la fotografía, explicará las características de esa ave, que recuerda muy bien, pero que en la imagen no aparecen. La solución es simple: recorrer el cuadro de imagen que provee la cámara y, a partir de allí, mediante los recursos que se posean (desplazarse o cambiar de óptica fotográfica), lograr que en el cuadro sólo esté aquello que le interesa al fotógrafo.

Aquí comienzan a aparecer las diferencias entre una fotografía casual y al paso y una fotografía con cierta intencionalidad.

Esta forma de fotografiar requiere tiempo y esfuerzo. En una primera etapa el fotógrafo logrará una composición más armoniosa. Comenzará a tomar decisiones simples, pero claramente significativas. Una de las primeras será si hará la fotografía de manera vertical o apaisada. La observación de la escena le indicará la posición de la cámara. Luego vendrá la armonización de los elementos, la composición, determinando qué es lo importante y qué lo complementario. Hay infinidad de factores que le harán tomar las decisiones y tendrá mucha importancia su educación visual. Quien tenga una formación artística, obtendrá mejores resultados en lo inmediato; quien no, deberá esforzarse un poco más.

El siguiente paso, si se dedica tiempo a la observación antes de fotografiar, será descubrir que en una escena hay mucho más que lo formal. Podrá provocar sensaciones, emociones... alegrías, tristezas; podrá proponer una historia, una fantasía, una ilusión...

En este nivel se pasa de la visión a la percepción y, si esto puede fijarse, se llega a esa percepción fotográfica que mencionábamos con anterioridad.

Este tipo de percepción la tenemos todos, pero sucede que no la practicamos ni educamos. Cuando el fotógrafo logra una percepción única, personal, a través de su cámara, estamos frente a una expresión de características artísticas.

Esta percepción sólo es posible a través de la sensibilidad del individuo hacia el mundo exterior pero filtrada a través del suyo propio. Veamos otro ejemplo. Un color, a cualquiera de nosotros, puede parecernos agradable o desagradable, puede tener algún simbolismo; para el artista, puede significar muchas otras cosas, que podemos o no compartir con él. Así, por caso, para Kandinsky "el violeta es un rojo enfriado, tanto física como psíquicamente, por eso parece enfermizo, apagado (como la escoria) y melancólico. Es razonable que sea considerado propicio para vestidos de ancianas. Los chinos lo usan como color de luto. Musicalmente recuerda al sonido de la corneta inglesa o de la gaita, y cuando es hondo, a los tonos bajos de los instrumentos de madera (el fagot, por ejemplo)."⁸

Henri Bergson decía que "si la realidad viniera a golpear directamente nuestros sentidos y nuestra conciencia, si pudiéramos entrar en comunicación inmediata con las cosas y con nosotros mismos, creo que el arte sería inútil, o antes bien todos seríamos artistas, pues entonces nuestra alma vibraría continuamente al unísono con la naturaleza."⁹

El fotógrafo comprometido con el medio siente que la realidad lo acosa. Su percepción fotográfica será el puente de comunicación con ella a través de su sensibilidad. Una prueba de esto es que muchas de las fotografías que hoy consideramos como obras de arte fueron tomadas sin ninguna pretensión artística y las calificamos así por la profundidad de visión que han tenido esos autores, que registraron de una manera única algo más que la realidad que se les presentaba ante sí.

Las múltiples decisiones que involucran la toma de una simple fotografía, y que se realizan de manera compleja y simultánea, representan un auténtico problema al momento de querer ordenarlas y clasificarlas, más aún si se ambiciona evitar exclusiones.

Fotografía e inteligencias múltiples

Una respuesta posible está en relacionar la teoría de las inteligencias múltiples, desarrollada por Howard Gardner, al proceso fotográfico.

La teoría ya ha cumplido veinte años y ha sido aplicada exitosamente a los procesos de enseñanza - aprendizaje en distintas partes de mundo. Incluso muchas escuelas se han creado sobre esta base.

En sus últimos escritos y conferencias, Gardner menciona nueve inteligencias (originalmente eran siete): lingüística, lógico - matemática, musical, espacial, corporal - cinética, interpersonal, intrapersonal, naturalista y existencial¹⁰.

Para Gardner una inteligencia es "un potencial biopsicológico para procesar información que se puede activar en un marco cultural para resolver problemas o crear

productos que tienen valor para una cultura”¹¹. Todas las personas poseen estas inteligencias, pero no todas las tienen desarrolladas de la misma manera, ya que son potenciales y se activan o no en función de los valores sociales, de las oportunidades culturales, las decisiones personales o las de otras personas. Por otra parte las inteligencias de actúan aisladamente sino que se relacionan unas con otras.

Veamos cada una de estas inteligencias y cómo podemos relacionarlas con la toma y análisis de fotografías.

Inteligencia lingüística. Ésta, como indica Gardner, es la que desarrollan escritores, periodistas, oradores, etc. En la toma de una fotografía no tiene mayor significación, pero sí en el caso de los fotógrafos que son capaces de hablar o escribir analizando sus imágenes, para lo cual esta inteligencia deberá interactuar de manera compleja con otras.

Inteligencia lógico - matemática. Es sumamente importante en la toma fotográfica, cualquiera que sea el área o la especialización. El funcionamiento de una cámara fotográfica requiere del control de valores precisos para determinar la cantidad de luz que recibirá la película o el tiempo durante el cual ésta actuará. La utilización adecuada de un exposímetro para determinar la exposición correcta, tanto en una toma simple como compleja. Otros controles técnicos aparecen con la utilización del flash, la combinación de luces de diferentes fuentes, en el análisis de luces y sombras... Aunque se empleen equipos automáticos o semiautomáticos, al momento de seleccionar un modo de funcionamiento, esta decisión se realiza sobre la base de decisiones lógico - matemáticas.

Esta inteligencia, además, rige los trabajos fotográficos de alta precisión técnica. Como ejemplo puede citarse la labor que se está realizando para descubrir los diversos textos que yacen ocultos en el Palimpsesto de Arquímedes. Se trata de un libro de rezos escrito por monjes bizantinos en el siglo XIII, pero que se hizo sobre viejos papiros de la antigua Grecia que fueron lavados. Lo que se intenta (y se está logrando) es poder alcanzar los textos originales por medio de una combinación de técnicas fotográficas y la iluminación con fuentes de distintas longitudes de onda. La reproducción de las 120 páginas requieren de la intervención de un equipo multidisciplinario que está obligado a implementar técnicas no convencionales que va ensayando hasta obtener los mejores resultados.¹²

Inteligencia musical. Podríamos decir que no tiene relación con la toma de fotografías. Sin embargo, hay excepciones. Entre 1953 y 1956 el fotógrafo argentino Pedro Otero (1913-1981), realizó una serie de 26 fotografías –que interpretaban diversas composiciones musicales clásicas y populares–, que tuvo repercusión internacional. Cuando estas obras se expusieron en el Museo Nacional de Bellas de Artes de Brasil, en Río de Janeiro, en 1959, Otero hizo la presentación a través de una conferencia. Allí expresaba: “...desde el momento en que me propuse realizar la interpretación plástica visual o fotográfica de las imágenes que sugieren a mi mente los temas musicales, comencé un severo estudio de los porqué de esas partituras. Profundicé en la vida y obra de los autores, analicé con minuciosidad todo lo

que se ha dicho y escrito respecto a los mismos y, fundamentalmente, escruté en lo recóndito de mis órganos sensoriales las imágenes que se iban sucediendo al escuchar trozos musicales. Luego de este trabajo, de por sí delicadísimo, vino la búsqueda de los objetos, algunos comunes o vulgares que, en su insignificancia pasan desapercibidos para la generalidad de las gentes, pero que tomados en forma de símbolos, dándoles importancia por medio de ángulos, luces y sombras y, sobre todo, valorizándolos en base a superposiciones con otros objetos, vulgares como ellos, reunido el todo en forma coordinada y perfectamente calculada, creo que llegan a dar al espectador la imagen cabal que surgió en mi mente en el momento de la audición musical.”¹³

Una de esas obras, que tomamos aquí a manera de ejemplo, es el *Estudio N° 12, op. 10 Revolucionario o La caída de Varsovia*, de Frédéric François Chopin (fotografía N° 1, p. 125).

Chopin realiza esta composición en 1831 y, para comprenderla, se requiere de una referencia histórica: En 1815 el Congreso de Viena, encargado de delinear el mapa europeo tras la caída de Napoleón, creó el Reino de Polonia, que incluía tres cuartas partes del territorio que conformaba el Ducado de Varsovia, adjudicando el gobierno al emperador ruso, Alejandro I, y estableciendo la capital del mismo en la ciudad de Cracovia. El resto del territorio polaco se distribuyó entre Rusia, Austria y Prusia.

Los nacionalistas polacos iniciaron un poderoso movimiento por la independencia de su país.

El 29 de noviembre de 1830 se produjo una insurrección armada que culminó con la derrota y expulsión de las autoridades y fuerzas rusas. En enero de 1831 Polonia proclamó su independencia. Sobrevino la guerra y los polacos rechazaron a las fuerzas rusas durante varios meses, pero finalmente fueron derrotados en Ostroleka en mayo de 1831 y Varsovia cayó en setiembre del mismo año.

Otero realizó su fotografía en 1953 y la comentó de la siguiente manera: “Quise en esta obra ubicar el clima, el ambiente donde fue escrito este estudio y a quiénes iba dedicado. Chopin en Francia. Su patria, Polonia, invadida por los ejércitos zaristas. Un sentimiento de libertad se adueña de Chopin. Su *Estudio Revolucionario N° 12*, es un verdadero grito de liberación. La música de Chopin es apasionada, dulce, a veces terrible. No en vano el gran Schumann, su ardiente admirador, dijo: “Las obras de Chopin son cañones disimulados entre flores.”

“Hasta aquí, la parte poética de mi obra. Ahora y para los que practican la fotografía, les diré: Este trabajo que quiere ilustrar la obra de Chopin, fue realizado con los elementos más comunes y simples que puedan imaginarse. Para ello bastó un marco de época, una borla de cortinado acariciando un teclado de cartón, todo esto para ubicar a Chopin en Francia.”

“Luego unos escarbadietes y trozos de plastilina sin modelar representan un ejército en marcha. El cabo de un pincel y un trozo de papel, la enorme bandera revolucionaria.”¹³

La inteligencia musical interviene con el aporte de las sensaciones que produce en el autor la audición de la

composición, pero inmediatamente actúa también la inteligencia intrapersonal y seguida a ella la espacial, porque Otero bocetaba estas obras antes de plasmarlas fotográficamente. Las inteligencias espacial (nuevamente) y lógico - matemática fueron necesarias para la construcción y registro los pequeños sets con los distintos elementos, porque el autor tuvo que determinar sus proporciones y diseñar la iluminación adecuada para fotografiarlos separadamente sobre fondo negro. En la etapa final Otero superpuso los negativos (placas de vidrio) componiendo un *sandwich* –como se denomina en la jerga fotográfica–, para obtener la copia definitiva en una sola impresión. Los fondos negros, en un negativo fotográfico, se vuelven transparentes, lo que permite la superposición de ellos. Finalmente digamos que Otero también tenía muy desarrollada la inteligencia lingüística porque explicaba largamente y con lujo de detalles la estructura y realización de sus trabajos.

Inteligencia espacial. Un buen desarrollo de esta inteligencia es fundamental para el fotógrafo. Esta inteligencia quizá sea más fácil de comprender en un pintor, un escultor o un arquitecto, quienes, necesariamente, trabajan con el espacio. Sin necesidad de apelar a ningún manipuleo de la imagen, el fotógrafo también construye espacios. Los sujetos ya están en la escena, esto es cierto, pero el fotógrafo a través de su visión y de algunas herramientas propias del medio, puede modificar el ángulo abarcado, la contracción o expansión de la perspectiva, la selección de los elementos que quedarán en el visor, la determinación de áreas nítidas y desenfocadas, la armonía de los elementos que integrarán la imagen, etc.

Inteligencia corporal-cinética. Esta inteligencia está bien desarrollada en bailarines, deportistas y también en personas que utilizan las manos para realizar productos, como los artesanos. En los fotógrafos esta inteligencia participa en el manejo operativo de la cámara y otros accesorios, pero también en los movimientos corporales que debe realizar para encontrar el mejor ángulo de toma. El equipo que se emplea muchas veces condiciona la movilidad del fotógrafo. Por ejemplo, si utiliza objetivos de distancia focal variable (zoom), desde un mismo punto de vista el fotógrafo puede decidir una variedad de encuadres, pero cuando la lente es de una distancia focal fija, el fotógrafo debe desplazarse para modificar los ángulos de cobertura. El fotoperiodismo exige del fotógrafo una inteligencia corporal - cinética más desarrollada que para otras actividades fotográficas.

Inteligencia interpersonal. Es realmente importante cuando deben fotografiarse personas. Los grandes retratistas tienen muy desarrollada esta inteligencia ya que logran, mediante el diálogo con el modelo, lograr que éste deje traslucir su personalidad o sus expresiones características al momento de ser fotografiado. Cuando una persona está frente a la cámara crea un rostro, el que ella considera que es el más apropiado para ser fotografiado, es su máscara social. El buen retratista debe lograr que el sujeto la abandone. Ésta será la clave fundamental para pasar de la foto de una cara a un retrato.

En la realización de retratos profesionales actúan, de manera conjunta, las inteligencias interpersonal e intrapersonal.

La primera de ellas a través de la relación que pueda establecer el fotógrafo con el modelo, de la conducción psicológica que pueda ejercer hasta que aparezca esa expresión que el fotógrafo cree que es la característica que define mejor a su modelo y que desea plasmar en la fotografía.

Decimos cree porque esta interpretación del retrato, de cómo es una persona, es netamente subjetiva. Dependerá de las emociones que tenga el fotógrafo hacia su modelo y de la intencionalidad de sus provocaciones –durante la sesión de toma–, para obtener las reacciones que él espera. En este mecanismo de diálogo/indicaciones, tiene importancia la inteligencia intrapersonal del fotógrafo, porque va formando o tiene formada una idea de cómo es esa persona e intenta, por este método, que aparezcan en su expresión esas características que entiende que definen al modelo.

También hay que considerar cuál es la finalidad del retrato. Si se trata de un fotógrafo comercial dedicado al retrato social, sabe que su modelo es, además, su cliente. Por lo tanto –con el mismo criterio que los pintores de las cortes europeas–, tiene que obtener un retrato en el cual el modelo resulte favorecido. Debe obtener en la fotografía lo mejor que pueda aportar el retratado, rescatar aquello de su personalidad que lo realce: belleza, inteligencia, felicidad, dureza de carácter, bondad,... En muchos casos estos aspectos tienen alguna relación con la actividad o profesión del modelo/cliente. Este retrato tiene que ser creíble, al primero que tiene que convencer es al propio modelo; que pueda decir éste soy yo. En este caso el fotógrafo deberá ser complaciente.

Si la persona a fotografiar es un personaje público muy conocido, como un actor o un cantante, por ejemplo, el fotógrafo tendrá que lograr un retrato que coincida con la idea que su público tiene de él. Si el personaje vende la alegría de vivir, hay que rescatar esto, aunque el fotógrafo descubra que es un depresivo crónico cercano al suicidio. El fotógrafo puede tener un conflicto moral si se plantea que está usando su cámara para mentir. También podría analizarse otro enfoque: que ese personaje puede motivar positivamente a muchas personas y que, si el fotógrafo lo muestra de otra manera, puede destruir las ilusiones de sus seguidores.

En otros casos a través del retrato se puede crear una personalidad ficticia; formar la imagen de alguien desconocido para imponerlo en el público, de manera creíble, con alguna finalidad determinada. Esto se hace constantemente en el campo de la política y del espectáculo, pero no es nuevo. Por ejemplo, el célebre fotógrafo de Hollywood, George Hurrell, creó de la nada la imagen de mujer que lució durante toda su carrera Rita Hayworth (fotografía N° 2, p. 125).

Margarita Carmen Cansino había nacido en Nueva York (1918) y era hija de padres españoles. Desde muy chica integró una troupe de cantantes y bailarines que recorría ciudades de México y los Estados Unidos. En 1935 ingresó al mundo del cine tomando papeles secundarios

en una serie de películas de poca importancia. Pero es a través de estos filmes que la descubre la productora Columbia “que ve en su belleza la posibilidad de crear una nueva vampiresa, capaz de continuar la ya casi extinguida historia de ese mito de la pantalla.”¹⁴ Con un nuevo nombre y las imágenes de Hurrell, desaparece la mujer de tipo hispánico y morena. Se crea “la mujer de lujo, de cabellos rojos, injertada en esa tradicional belleza que tanto atrae a los públicos norteamericanos, porque viene a representar el gran triunfo de la mujer.”¹⁴ Hurrell tenía una extraordinaria inteligencia interpersonal porque podía extraer todo lo que deseaba de sus modelos (lo había hecho antes con Norma Shearer, Greta Garbo, Joan Crawford y Bette Davis entre otras); pero también poseía una notable inteligencia intrapersonal porque podía generar una especie de efecto aúrico en una fotografía a través de las luces, las expresiones y las poses que concebía antes de disparar la cámara y que estaba seguro de que impactarían a los destinatarios de las fotos.

Lo expresado sobre la relación de las inteligencias interpersonales e intrapersonales con el retrato puede sintetizarse con tres imágenes. Marilyn Monroe fue extensamente fotografiada de muchas maneras y para distintos fines. La fotografía N° 3 (p. 125) fue registrada por Phillippe Halsman para una portada de la revista *Life* de 1952. Aquí el fotógrafo trabajó con la modelo para obtener una imagen en la que apareciese la plenitud de su belleza y sensualidad. La fotografía N° 4 (p. 125) fue captada por Weegee a la salida de un club nocturno, en Nueva York en 1959. Es una instantánea lograda con flash, la participación del fotógrafo se limita a encuadrar, enfocar y obturar. Marilyn propone la actitud, obviamente dedicada a sus admiradores. Finalmente, la fotografía N° 5 (p. 125) pertenece a Richard Avedon quien la captó en mayo de 1957. Fue al final de una larga sesión de tomas “cuando se cansó de bailar y se acabó el vino blanco, se sentó en un rincón como un chico cuando se cansa de jugar”, como explicó el fotógrafo. Esta fotografía tuvo tanta difusión y penetración entre los estadounidenses, que sirvió para crear, cuando Marilyn murió (en 1962), un manto de compasión y la idea, entre sus admiradores, de que había sido una víctima más de ese mundo del cine y la publicidad al que sólo le interesaban sus dotes físicas.

Se puede decir que el retrato fotográfico no puede existir sin una buena interacción entre fotógrafo y modelo y sin la sensibilidad del fotógrafo hacia el rostro que está registrando. Por supuesto que hay muchas fotografías instantáneas que pueden resultar un accidente afortunado o no, esto dependerá de la rapidez de visión del fotógrafo y de lo precavido que esté el modelo. La tecnología permite obtener muchas fotografías por segundo y congelar expresiones que son invisibles para el ojo descubierto, que a veces son muecas desagradables en los rostros. Estas fotos –que se descubren al momento de editar el material, ya que ni siquiera las percibió el fotógrafo durante la toma–, están muy lejos de mostrar realmente como es una persona, aunque a veces se intente utilizarlas para ello.

Anatole Saderman (1904-1993), de origen ruso pero radicado en la Argentina, fue uno de los más notables retratistas

de nuestro país. Entre otros importantes conceptos sobre el retrato decía: “Lo más difícil en el oficio del retratista es perderle el miedo al asunto. Pero, a lo mejor, no es miedo, sino emoción. Ésta no la pierdas nunca, un retrato sin emoción no es un retrato, es una foto: una en un millón. Ama al prójimo a quien vas a retratar. Si no puedes amarlo, ódialo. Si te es indiferente, fotografía mejor una botella de alguna gaseosa: puede rendirte más y, aparte, no protesta ni te da indicaciones...”¹⁵

José María Silva (1897-1997), fue “el fotógrafo de Gardel.” El cantor sólo posaba para él y fue este fotógrafo español –radicado en Montevideo desde muy pequeño–, quien tomó (entre muchas otras), una media docena de fotografías que se transformaron en íconos (ver fotografía N° 6, p. 125). Estas imágenes corresponden todas a la misma sesión, que tuvo lugar entre setiembre y octubre de 1933. Gardel ya era famoso, por lo tanto Silva tuvo que interpretar cuál debía ser la imagen que mejor lo representase para sus seguidores. Por supuesto, no se equivocó.

Inteligencia intrapersonal. Es aquí donde residen las vivencias, las sensaciones propias de cada individuo. Los miedos, los deseos, las esperanzas... que se relacionarán con las imágenes que el fotógrafo ve a través del visor. Situaciones, lugares y personas se hacen trascendentes para un fotógrafo cuando éste las experimenta desde el plano de las sensaciones. Muchas veces el fotógrafo crea una imagen a través de la combinación de varias fotografías obtenidas en diferentes lugares y momentos, pero esta nueva creación también será influenciada por esta inteligencia. Una de las primeras fotografías concebidas de esta manera fue *Agonizando* de Henry Peach Robinson, elaborada mediante el montaje de cinco fotografías en 1858 (fotografía N° 7, p. 125).

Inteligencia naturalista. Como explica Gardner, “involucra la capacidad de hacer distinciones en la naturaleza”¹⁶. En el caso de la fotografía tendría una importancia fundamental en aquellos fotógrafos cuya especialidad está en fotografiar animales, plantas o recorrer diferentes geografías para documentarlas. Encarar tareas de este tipo sin conocimientos previos llevaría a un irreversible fracaso aunque el fotógrafo fuera excelente. Gardner dice que “Charles Darwin tenía inteligencia naturalista en abundancia”¹⁶, es lamentable que no haya sido también fotógrafo.

Inteligencia existencial. La última de las inteligencias incorporadas por Garner, quien también la denomina como “la inteligencia de las grandes preguntas”¹⁶, e involucra temas tales como el futuro del planeta, la muerte, el tamaño del universo, etc. Aquí se procesan nuestras más profundas inquietudes y las preguntas a las que no tenemos respuestas absolutas. Se relaciona fuertemente con las inteligencias interpersonal e intrapersonal, que incluyen nuestras creencias morales y religiosas. Las grandes preguntas no tienen respuestas definitivas, esto es claro, pero cada uno de nosotros toma su posición al respecto. Una vez que esto ocurre, que se acepta como válida, ésta influirá sobre la inteligencia intrapersonal e, incluso, en la interpersonal. Veamos un ejemplo desde lo fotográfico. Robert Capa (André Friedmann, 1913-1954) fue un importante fotógrafo de guerra que, inicialmente contratado por la

revista *Life*, cubrió la Guerra Civil Española. Su compañera muere en un accidente estando con él en España. A partir de ese momento a Capa le importa muy poco vivir o morir. Esto se ve en sus imágenes y en sus actitudes. En su famosa foto *La muerte del miliciano*, de 1936 (fotografía N° 8, p. 125) la bala que mata al soldado pudo haber impactado en él. Desembarca con los primeros soldados en Normandía y siempre está muy cerca de los frentes de combate. Muere en Indochina en 1954 al pisar una mina, desoyendo las precauciones de los soldados franceses a los que acompañaba. Por el impacto de sus imágenes Capa era contratado casi exclusivamente para fotografiar guerras. Las odiaba pero, como dijo

alguna vez, “si no hay guerras, no trabajo.” En sus fotos nunca aparece la posición triunfante de un soldado o de un ejército, por el contrario, muestra siempre el drama del conflicto: una mujer que es rapada por colaboracionista en un pueblo de Francia; una niña acostada entre unas bolsas y tapada por una arpillera, en España; una ametralladora con un soldado muerto a su lado y un enorme charco de sangre... Por una parte, intentaba mostrar el drama de la guerra, tenía posición tomada, sabía muy bien lo que significaba la muerte, pasó veinte años en contacto con ella en distintos lugares; por otra parte, era un suicida en potencia, e, incluso, se jactaba de ello porque su frase preferida era: “si tu foto no es

Fotografía 1



Fotografía 2



Fotografía 3



Fotografía 4



Fotografía 5



Fotografía 6



Fotografía 7



Fotografía 8



buena es porque no estabas demasiado cerca.” Es claro que por los riesgos que tomaba no le importaba morir. Estas convicciones pertenecían a su inteligencia existencial, mientras que sus fotografías y comportamientos responden a las inteligencias intrapersonal e interpersonal.

En las dos décadas que han transcurrido desde que Gardner desarrolló su teoría, se han producido numerosos avances en las investigaciones genéticas y de las neurociencias que las justifican ampliamente. Los diversos trabajos multidisciplinares concluyen en que el cerebro está conformado por módulos, órganos o inteligencias (según las denominaciones que asigna cada investigador), que funcionan de acuerdo a sus propias reglas y con relativa autonomía unos de otros. Al respecto Wolf Singer, director del Instituto Max Planck, de Alemania, apunta: “Por su adaptación debida a la evolución, el cerebro humano está previsto para buscar continuamente las opciones de comportamiento óptimas en cada caso. Emplea para ello estrategias de procesamiento que están inscriptas en su arquitectura por modelos genéticos y/o le han sido inculcadas por experiencia.”

“Para tomar una decisión el cerebro se basa en un número extremadamente elevado de variables: las señales del medio ambiente y del cuerpo, disponibles en un determinado momento, así como todos los conocimientos almacenados, entre los que también se encuentran evaluaciones emocionales y motivacionales. En docenas de áreas cerebrales, espacialmente separadas pero estrechamente interconectadas, se comparan modelos de excitación, se examina su compatibilidad y, en caso de que se contradigan, se exponen a un proceso competitivo, del que saldrá uno vencedor.”¹⁷

Hemos reiterado a lo largo del texto que la toma fotográfica es un proceso complejo y dimos diversos ejemplos de las variables que operan en el mismo. Mediante la teoría de las inteligencias múltiples es posible analizar y deconstruir cualquier fotografía, además de inferir las inclinaciones e intenciones de sus autores, para elaborar una adecuada estrategia de enseñanza.

Una experiencia significativa

A lo largo de siete cursadas, que tuvieron lugar entre agosto de 2005 y diciembre de 2006, se propuso a los alumnos, al inicio de las mismas, es decir, con los conocimientos previos que poseían sobre fotografía; el análisis de tres imágenes de una serie de veinte provistas por el docente. Los alumnos pertenecían a las carreras de la licenciatura en fotografía (en este caso ingresantes), de publicidad, diseño gráfico y diseño textil y de indumentaria, en estas últimas la asignatura (taller de fotografía) se inserta en segundo o tercer año según los casos.

Las veinte imágenes están realizadas con distintas técnicas, son en color y en blanco y negro y corresponden a diferentes épocas y autores. Algunas son retratos de personajes conocidos mientras que otras no.

Tres de las fotografías tuvieron una marcada preferencia. Los retratados no son conocidos y, para la mayoría, tampoco los autores, que en los tres casos son argentinos.

El 86 por ciento de los alumnos seleccionaron *El lenguaje de las lágrimas*, fotografía de Pedro Luis Raota de 1982 (fotografía Nº 9, p. 127). Las otras dos fueron *Don Francisco de Pontevedra* de Alberto Buceta, tomada en 1967 (fotografía Nº 10, p. 127) y *¡África lejana...!* de Pedro Otero que data de 1949 (fotografía Nº 11, p. 127), ambas con el 50 por ciento.

Las imágenes de Pedro Luis Raota (1934-1986), en muchos casos no responden a un suceso real, pero sus escenas apelan a las emociones y en ellas siempre está presente un ideal humanista. Raota construía un mundo de ficción apelando a la tristeza, al humor, a la esperanza o al amor, al que sumaba un tratamiento estético y técnico de excelencia. Sus escenas son perfectamente creíbles, además de que pueden ser interpretadas por observadores de culturas muy disímiles. Por estas razones ha sido muy cuestionado por la ortodoxia fotográfica. Sobre sus técnicas de trabajo decía: “Si el pintor tiene la posibilidad de agrupar o de quitar figuras y colores ¿por qué la fotografía no puede gozar del mismo beneficio? ¿Como si fuera un pecado conocer la técnica y utilizarla al servicio de lo que se quiere decir! La obra debe ser la síntesis.”¹⁸

Tomamos arbitrariamente los comentarios de tres alumnos que seleccionaron la fotografía de Pedro Luis Raota.

Alumno 1: “Esta imagen generó en mí una sensación de tristeza pura, de desconsolación. Creo que la luz lateral tajante y el alto grado de contrastes de luces y sombras ayudan mucho al mensaje que se ve, y dan una cuota de situación trágica, doliente. También, además de lo anterior, creo que me fue imposible no remitirme a mi niñez, lo cual me creó un sentimiento nostálgico muy grande, los ojos desorbitados del sujeto de la foto me parecen muy interesantes y expresivos.”

Alumno 2: “Elegí esta fotografía porque es una viva imagen de las injusticias que se viven en toda Latinoamérica. Genera tristeza, impotencia... Demuestra nuestra incapacidad como ciudadanos de lograr que nuestras economías, asuntos bélicos y distribución de la riqueza sean más igualitarios. Lo que ésta me provoca es salir corriendo y gritar al cielo que no somos capaces de dar soluciones, sino de hacer la vista gorda y seguir nuestras rutinas diarias creyendo que esto nunca nos va a pasar. Hasta que nos pasa. La historia que me imagino es la de un país como el mío (léase Colombia) en el que es lo más normal del mundo ver a un niño llorando en una esquina, con el estómago vacío y pura incertidumbre en la mente. Lo que más llama la atención de esta imagen es cómo con sólo la fuerza expresiva del blanco y negro reflejado nuevamente en las lágrimas que caen por las mejillas del niño, sino también la oscuridad que lo rodea, que brinda una sensación altamente aterradora. Esta imagen (que nunca antes había tenido oportunidad de apreciar), parece producida artificialmente, ya sea en un estudio fotográfico u otro sitio de la misma índole; dado que el fondo negro y la cara iluminada tenuemente no son fenómenos que uno se cruza por la calle cuando tiene la cámara a punto de disparar.”

Alumno 3: “Elegí esta fotografía porque realmente me conmovió mucho que el niño esté llorando. Me parece que posee una expresión sumamente inocente. La

fotografía está conformada mayormente por sombras, cosa que resalta los ojos cristalinos y llenos de lágrimas del personaje, convirtiéndolos en un espejo. Por otra parte, el hecho de que su rostro no esté iluminado en su totalidad, lo hace más interesante. La luz va desapareciendo, como un degradado, a lo largo de su cara hasta llegar a la oscuridad total. El personaje no es conocido y creo que la fotografía fue sacada sin previo aviso, obviamente, ya que el llanto del niño es muy auténtico. A partir de ella puedo imaginar a una familia en la guerra, explosiones y los niños llorando por no entender lo que sucede y ver cómo su hogar y sus alrededores son destruidos. Me parece sumamente conmovedora, uno no puede sacarle los ojos de encima, y la expresión en

el niño es única, ya que además de ser sumamente hermoso, transmite mucho con su gesto.” Se aprecia claramente que en los tres casos los alumnos rescatan el fuerte contenido emocional de la imagen, pero también hay otros aspectos que pueden aislarse a través de la teoría de las inteligencias múltiples, como puede verse en el esquema de la figura 1 (p. 127). Muchos investigadores han avanzado sobre las propuestas de Howard Gardner, entre ellos puede citarse a John D. Mayer y Peter Salovey, quienes introdujeron el concepto de inteligencia emocional a la que atribuyen diferentes facultades debidamente identificadas. La inteligencia emocional Garder la identifica como inteligencias personales, separadas en intrapersonal e

Fotografía 9



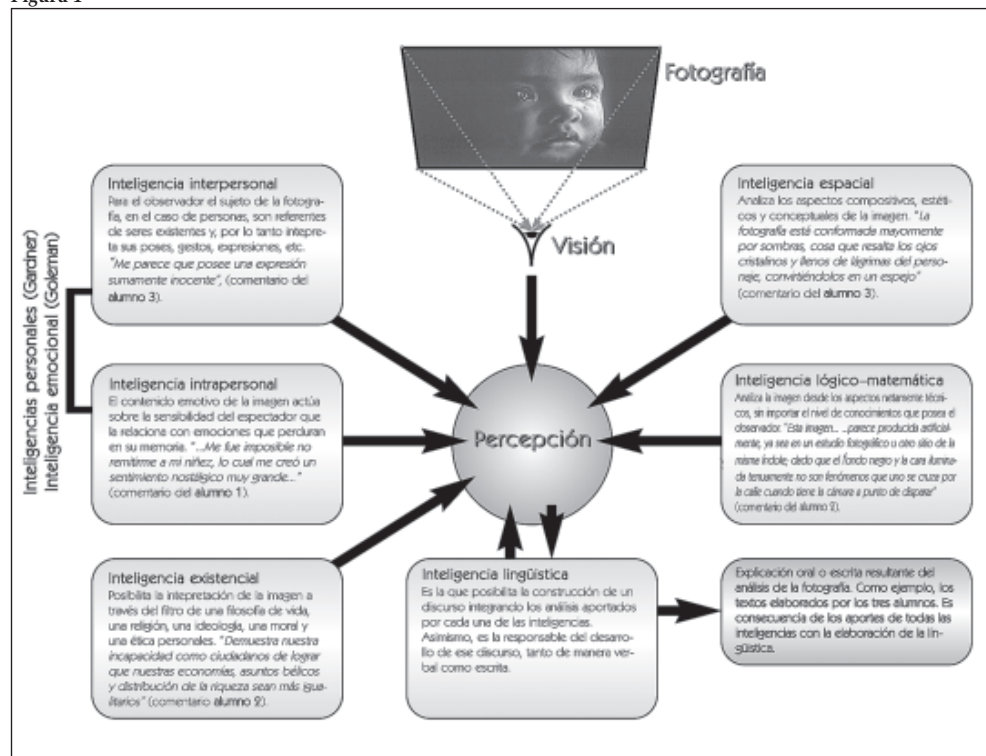
Fotografía 10



Fotografía 11



Figura 1



interpersonal, como ya hemos visto. Sin embargo, la inteligencia emocional se relaciona con Daniel Goleman, psicólogo que ha hecho una síntesis de diferentes conceptos que difundió masivamente a través de sus obras *Inteligencia emocional* y *La inteligencia emocional en la empresa*, de las cuales se vendieron millones de ejemplares en todo el mundo.

Sin dudas desde esta perspectiva no hay un único camino a transitar, pero está claro que cualquiera de ellos exige la consideración de más de una inteligencia y de los factores emocionales. En la fotografía esto es un hecho. Cuando a Carl Mydans, un destacado reportero gráfico de *Life*, le preguntaron cómo se hacía una buena fotografía, dijo: “Con el ojo, el corazón... y una caja mágica.”

Notas

1. Sontag, Susan (1981). *Sobre la fotografía*, Barcelona: Edhasa.
2. Fernández, Carlos Alberto (2007). *El problema del conocimiento fotográfico. Reflexiones integradoras*, en Actas de Diseño 2, 1er. Encuentro Latinoamericano de Diseño, Diseño en Palermo, Buenos Aires: Facultad de Diseño y Comunicación, Universidad de Palermo.
3. Redwood, Daniel (1995). *Aquarian conspiracy update*, Los Ángeles: Journal of alternativa and complementary medicine.
4. Ferguson, Marilyn (1991). *El nuevo sentido común*, Majadahonda, Madrid: Heptada Ediciones.
5. Parfait, Blanca H. (1980). *Persona e inmortalidad*, en Hitos, Año 2, N° 8, Buenos Aires: Editorial Sofos.
6. Lectum Consultor. Nuevo diccionario enciclopédico ilustrado (1966). Buenos Aires: Editorial Sopena.
7. Pirenne, M. H. (1974). *Óptica, perspectiva, visión en la pintura, arquitectura y fotografía*, Buenos Aires: Editorial Lerú.
8. Kandinsky, Vassily (1997). *Sobre lo espiritual en el arte*, Buenos Aires: Need.
9. Citado en Farré, Luis (1950). *Estética*, Córdoba, Argentina: Librería Cervantes.
10. Gardner, Howard (25 de mayo de 2005). *Multiple lens on the mind*. Conferencia pronunciada en Expo Gestión, Bogotá, Colombia.
11. Gardner, Howard (1999). *La inteligencia reformulada*, Buenos Aires: Editorial Piados.
12. Para una información completa sobre la reproducción del Palimpsesto de Arquímedes, consultar en la web <http://archimedes.palimpsest.org>.
13. Otero, Pedro (12 de mayo de 1959). *Cómo y por qué fotografiar la música*. Conferencia pronunciada en el Foto-Cine Clube de Río de Janeiro con motivo de la inauguración de la muestra del autor *La fotografía y la música* en el Museu Nacional de Belas Artes. Texto completo incluido en Fernández, Carlos Alberto (2006), *Pedro Otero - La música - La 'otra' fotografía*, multimedia, Buenos Aires: FB Editores.
14. Villegas López, Manuel (1973). *Los grandes nombres del cine*, volumen II, Barcelona: Editorial Planeta.
15. Saderman, Anatole (1994). *Saderman por Saderman*, selección de textos, revista Fotobjetivo, año 12, N° 116, Buenos Aires: Carlos Alberto Fernández Editor.
16. Gardner, Howard (25 de mayo de 2005). *Multiple lens on the mind*. Conferencia pronunciada en Expo Gestión, Bogotá, Colombia.
17. Singer, Wolf (2004). *Nadie puede obrar de modo distinto a como es*, en el diario *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, recogido en la revista Humboldt, Año 46, N° 141, Munich, Alemania: Goethe - Institut. Wolf Singer es, desde 1982, el director del Instituto Max Planck para la Investigación del Cerebro, en Frankfurt. En los últimos años ha escrito varios libros sobre las investigaciones sobre el funcionamiento del cerebro, que no han sido traducidos.
18. Raota, Pedro Luis (Marzo de 1996). *Raota por Raota*, revista Fotobjetivo N° 123, Año 13, Buenos Aires: Carlos Alberto Fernández Editor. El artículo está confeccionado con declaraciones de Raota en reportajes realizados en 1984 y 1985.

Carlos Alberto Fernández. Periodista especializado, investigador, editor y profesor de fotografía de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo.

Personagens imaginários: simbologia cultural a serviço do consumo

Alber Francisco dos Santos Neto, Alexsandro de Souza Azevedo y Luiz Cláudio Gonçalves Gomes

O presente documento trata de personagens imaginários que atuam a serviço de marcas e o valor de sua utilização enquanto ferramentas comunicacionais, que objetivam fidelizar o consumidor através de um discurso indireto entre instituição e cliente, uma vez que estes personagens transmitem as qualidades das marcas e a confiança necessária para estimular o consumo. Sua característica lúdica, seja no comportamento ou em sua representação visual, cria uma relação de afeto com o público-alvo. Embora este artifício seja utilizado há mais de um século, observa-se nos dias atuais um crescimento na utilização destes ícones culturais. Criados exclusivamente para acompanhar uma marca ou licenciados com propósitos semelhantes, os personagens objetos deste estudo,

investigados em diferentes mídias, são aqui analisados em vários aspectos e diferentes ópticas.

Introdução

As marcas existem há muito tempo, mas é a partir da industrialização que o seu conceito se associa de forma definitiva ao produto, que hoje já não podemos conceber sem a marca. Assim, a utilização dos personagens pega carona neste processo de evolução. Pode-se dizer que a Revolução Industrial, um dos acontecimentos mais importantes da história, foi crucial para a expressividade destes ícones, pois através dela a tecnologia da embalagem se desenvolveu (processos de impressão e materiais), permitindo que estas imagens, ao final do século XIX, aparecessem de maneira atrativa e com mais pregnância para consumidores de todas as idades. O consumidor passa a reconhecer o produto através da embalagem, o que não acontecia até então. (Dotz, 1996).

No início, estas figuras eram construídas de maneira empírica –sem um estudo sistematizado sobre suas funções no processo de comunicação– por ilustradores