

- Museo de Arte y Tradiciones Populares, con proyectos de Identidad Corporativa.
- Museo de Antropología e Historia Natural, con proyectos de Identidad Corporativa y Señalética.
- Instituto de Investigación, Promoción y Comunicación Social Generación, con el vídeo institucional.
- Ministerio de Transportes y Comunicaciones, con las campañas de educación vial y a favor del uso del cinturón de seguridad.
- Compañía de Bomberos de Lima, con el vídeo institucional.
- Municipalidad de Surco, con el vídeo para el relanzamiento de Serenazgo y campañas de ayuda a los niños necesitados. Tarjeta de Navidad para los vecinos de la Municipalidad.
- AHORA - Asociación de Hoteles, restaurantes y afines de La Libertad, con la creación de la Imagen Turística de Trujillo y Huanchaco y módulos de información turística.
- INDECOPI, apoyo a la Campaña de Difusión del SAC-Servicio de Apoyo al Consumidor.
- Organización Internacional Ashoka, diseño de identidad corporativa y video para la promoción de los emprendedores sociales auspiciados por Ashoka, que trabajan en diferentes áreas del desarrollo de nuestro país.
- Proyecto Laudate: entidad que viene aportando mucho a la investigación y difusión de nuestras manifestaciones culturales, donde la música juega un rol fundamental. Los alumnos de Diseño elaboraron un CD rom para difundir su último hallazgo: unas partituras de música barroca que datan del siglo XVIII y que han sido recopiladas en un CD, como parte de una estrategia de difusión que incluye conciertos en nuestro país y diferentes lugares del mundo.
- Andenes: es un centro de tratamiento para las adicciones, que busca mejorar la calidad de vida de sus pacientes, a través de un programa de rehabilitación basado en el método Minessotta de los 12 pasos. Los alumnos de diseño han contribuido con mucho entusiasmo y compromiso con esta labor, realizando dos productos comunicativos, CD multimedia y cam-

paña publicitaria, que colaborarán con la difusión de este centro y la información necesaria para prevenir y rehabilitar personas que sufren de diversas adicciones.

- Olimpiadas Especiales: como parte de un programa experimental que con los miembros del Jurado Gonzalo Castillo de Chile y Oscar Echevarria, decano de esta Universidad, acordamos llevar a cabo como proyecto piloto para desarrollar el tema de Diseño Inclusivo entre los 3 países y luego compartir las experiencias. Durante el semestre que acaba de concluir, se trabajó este tema en la mayoría de los talleres y queremos compartir en este evento esta experiencia académica que hemos desarrollado para poder encontrar la mejor manera de conectar a los alumnos con las necesidades reales de la sociedad no incluida y de esta manera ampliar el rango de acción de nuestros futuros diseñadores.

Se desarrollaron los elementos de Identidad Visual y Manual Corporativo, el diseño y programación de la página web y el CD rom para las Olimpiadas Especiales. Olimpiadas Especiales es una organización mundial sin fines de lucro fundada en 1968 por Eunice Kennedy en Estados Unidos. La misión de Olimpiadas Especiales es proporcionar entrenamiento deportivo y competición atlética durante todo el año en una variedad de deportes de tipo olímpico, a todas las personas mayores de ocho años de edad con discapacidad intelectual, dándoles continuas oportunidades para desarrollar la aptitud física, demostrar valor, experimentar alegría y participar en un intercambio de dones, destrezas y compañerismo, con sus familias, otros atletas de Olimpiadas Especiales y la comunidad en general.

Estar en educación es una tarea de responsabilidad social porque formamos personas, por lo tanto en la medida en que acerquemos a los jóvenes a nuestra realidad social y les demos conocimiento con valores y ética, tendremos profesionales identificados con su nación, conscientes de su rol como diseñadores y generadores de cambio en todo el sentido de la palabra para hacer de este mundo, un mundo mejor donde vivir.

Desde la docencia y la investigación fotográfica: la trasposición, su devenir / su límite

Alejandra Niedermaier

Introducción

Con la intención de continuar con la interrogación sobre qué desplazamos y qué condensamos en el lenguaje fotográfico, comenzada en el artículo publicado en las Actas del Encuentro 2006, este trabajo se referirá específicamente a una característica que forma parte de la producción de sentido contemporánea. Como todo lenguaje, la fotografía no debe ser estudiada como un hecho cerrado y acabado sino que se deben

estudiar también, sus mutaciones, es decir, todas las nuevas formas que puede llegar a adoptar.

Los conceptos desplazamiento y condensación que Freud desarrolló para la actividad onírica también son relevantes para el campo visual. El concepto de desplazamiento se refiere al traslado en imágenes de las preocupaciones esenciales del hombre individual y colectivamente. En cuanto a la condensación, toda imagen contiene una importante densidad de significaciones. Los textos visuales juegan con el sentido de su materia, sentido como sensualidad (en términos de su palpable vivacidad y seducción), sentido como significación (tanto para el emisor como para el receptor).

La fotografía no es un objeto unificado. Funcionan en ella, todos los mecanismos del a la vez, o sea, tanto la

existencia de géneros, subgéneros y de deslizamientos; así como los enfoques intersticiales.

Dentro de estos enfoques intersticiales, este trabajo se referirá a una característica que forma parte de la producción de sentido contemporánea en todos los lenguajes: la intertextualidad.

La intertextualidad es un fenómeno absolutamente interdisciplinario. Es un concepto que proviene de la semiótica del discurso expuesto por Julia Kristeva en los '60 y retomado por Umberto Eco y por Roland Barthes. Se trata de textos que circulan en red, que se encuentran conectados, relacionados entre sí y que siempre remiten a otros textos, a través de citas, alusiones o reescrituras. Jean Francois Lyotard señala a la posmodernidad como un proyecto de reescritura. Precisamente por eso, la intertextualidad se inscribe como una práctica de este tiempo.

Otro aspecto a tener en cuenta, para poder caracterizar el entorno en que se desarrolla este fenómeno, es que estamos transitando por una era conocida como de simulacro.

Jean Baudrillard autor de la teoría del simulacro, dice que la imagen ha pasado por distintas etapas:

En un principio, la imagen reflejaba la realidad profunda. Luego apareció una especie de enmascaramiento de esa realidad, incluso en algunos casos, ausencia de realidad y emergió entonces, el reflejo de su propio simulacro.

Con la descripción de estas etapas, la fotografía actual se entrelaza con el simulacro. Las imágenes remiten en estos casos, cada vez menos a las cosas y más a otras imágenes. El mundo de los signos sucede al mundo de las cosas, los propios signos tienden a volverse mundo por sí mismos. La imagen ya no nos remite a una realidad preexistente, se convierte, en estas formas, en la propia realidad.

Los objetos con intencionalidad estética despiertan en el imaginario distintos grados de interés, de acuerdo a la forma en que son articuladas sus estructuras discursivas. Por esta razón, es que se hará un exhaustivo estudio, dentro del fenómeno de la intertextualidad, en la práctica de la trasposición fotográfica.

Cabe aclarar también que, algunos teóricos denominan esta modalidad con vocablos tales como cita, *remake* o *pastiche* (que procede de la música pero que se ha extendido a todas las disciplinas). Yo creo sin embargo, que el término trasposición es el que mejor designa la expresión que vamos a desentrañar.

Por otra parte, la apropiación implica dos sentidos que se superponen y opera articulando elementos existentes, es decir, tomando literales pedazos de una obra que al colocarlos en otra, dan origen a un proceso de resemantización. No profundizaré en este análisis sobre los trabajos de apropiación, a pesar de que también forman parte de la intertextualidad.

Por la cantidad de autores involucrados en todo el mundo, la trasposición casi ha adquirido la categoría de un género.

El propósito de la presente exploración será entonces, estudiar en profundidad sus distintos aspectos, tanto desde la docencia como desde la investigación y con proyección en el tiempo.

Desde la docencia

Desde la docencia, resulta un inteligente y riquísimo recurso para enseñar historia del arte e historia de la fotografía.

De este modo, la tradición y la memoria se construyen alrededor de hechos que se repiten. Además, todo lo relativo a la historia se valoriza de un modo especial si es conectado al presente, la trasposición funciona, por lo tanto, como un puente perfecto.

Los docentes y los investigadores reconstruimos, interpretamos y explicamos los hechos de la historia pero el fotógrafo, en este caso, renueva estos hechos, adicionándole ciertas cargas semánticas que tienen relación con la modernidad. Cada sujeto creador plantea su propio punto de vista, un punto de vista diferente sobre lo que le preocupa para luego desplazarlo a la fotografía. Surge entonces, como dijera Leibniz una visión multiplicada. Esta visión multiplicada se observa en la trasposición, ya que cada autor recrea el tema a su modo. Desde la didáctica, poder mostrar esto es sumamente valioso y enriquecedor, especialmente en la etapa de formación del futuro profesional. Un gran ejemplo de ello, es la innumerable cantidad de *Últimas cenas* fotográficas que encontramos.

En muchas trasposiciones fotográficas, encontramos la figura retórica de la ironía, es decir, una especie de deriva del sentido. Esta figura resulta un elemento especialmente útil en las clases, para poder desarrollar los distintos aspectos retóricos de estructuración y para establecer diferencias autorales. Esto último, también es un recurso pedagógico importante, porque nos da pie para hablar sobre la construcción de estilos.

La trasposición es, por otra parte, una especie de conjunción entre la función emotiva y la función referencial. Emotiva, porque el autor muestra su manera de ver, de interpretar y, referencial, porque aporta información.

Según Gerard Genette, la pintura y la literatura son susceptibles de transformación por pertenecer a un régimen de inmanencia autográfico, es decir contener un modo de existencia de una fase. Por este motivo, experiencias como la descrita magníficamente en este poema de Roberto Juarroz de 1987 se tornan absolutamente enriquecedoras en el transcurso de la formación del alumno:

“Cuando un lenguaje se extravía en otro lenguaje, cada palabra o signo clausura su lugar, lo disimula como si alguien cerrara su casa para que nadie la ocupe o despoje mientras dure su ausencia. Pero ningún signo o palabra vuelve nunca a su sitio. Cuando un lenguaje se extravía en otro también el otro se pierde en el primero...” La trasposición designa la idea de traslado, de transplante, de poner algo en otro sitio, de apropiarse de ciertos modelos pero pensándolos en este caso, en otro registro o en otro sistema.

El traslado de un producto literario en un producto fotográfico, requiere por otra parte, un atento seguimiento del docente: es decir, orientar y sobre todo favorecer el establecimiento de una conexión entre el texto sobre el que se está trabajando y el productor de imágenes. Entendiendo además, que no estamos ante una ilustración sino justamente ante la posibilidad de extraviarse.

Otro aspecto atractivo es el resultado diverso que se obtiene. Por más que los alumnos trabajen sobre un mismo texto, su visión, su modo de entablar la primera lectura para luego abordarlo, la elección de sus herramientas técnicas y de producción de sentido es absolutamente libre y diferente entre sí. Esto da como resultado un producto con cierto contenido mágico y muy personal, que se torna para el futuro fotógrafo, en un elemento realmente fortalecedor y de crecimiento en su creatividad. Se convierte así en una herramienta facilitadora para que, luego, cada uno pueda dar rienda suelta a su propia subjetividad y encontrar sus propios temas. Finalmente, lo que debemos alentar, principalmente, es el desarrollo de su propia creatividad.

Desde la investigación

André Malraux afirmaba que la obra de arte no es creada a partir de la concepción del artista sino a partir de otras obras. Por todo lo ya mencionado anteriormente, es evidente que yo no estoy de acuerdo. Pero sí es cierto, que en el fenómeno de la trasposición hay algo de eso, a pesar de que creo que hay una fuerte concepción del artista aún detrás de esta manifestación. Incluso, podemos encontrar un proceso de desplazamiento.

Se le otorga a una obra de la historia del arte o de la historia de la fotografía un cierto presente a partir del hallazgo de la propia historia. El trabajo del fotógrafo en este caso, es desestructurar, desestabilizar, abrir la obra sobre la cual realizará su proceso de interpretación, resignificación, adaptación y versión.

Para poder entender mejor esta forma de intertextualidad, esta ida y vuelta entre disciplinas, tal vez sea oportuno transitar un poco por la historia de la fotografía y el impacto que su aparición causó sobre otros lenguajes.

“Un inmenso servicio que se les hace a las artes.” Paul Delaroche, 1839

Paul Delaroche sentenció la pintura ha muerto, al aparecer la fotografía. Tal como lo explicitara en el artículo anterior, no creo en las denominadas y determinantes muertes. En este caso, además, la historia lo ha desmentido. Sí podemos pensar, que la trasposición fotográfica ha servido para mantener intensamente viva la llama de las más tradicionales obras de arte. Nuevamente es válido aquí, el ejemplo de la gran cantidad de *Últimas cenas* fotográficas.

En el siglo XV los pintores Piero della Francesca (1416-1492) y Alberti (1404-1472) recomiendan el uso de visores para el trazado de perspectivas.

En el siglo XVII aparecieron los escritos de Leonardo Da Vinci, que aprox. en 1515 mencionó en sus apuntes una descripción minuciosa de la cámara oscura:

“Digo que si frente a un edificio o cualquier espacio abierto iluminado por el sol, tiene una vivienda frente al mismo y que si en la fachada que no enfrenta al sol se hace una abertura redonda y pequeña, todos los objetos iluminados proyectarán sus imágenes a través de ese orificio y serán visibles dentro de la vivienda sobre la pared opuesta, que deberá ser blanca, y allí estarán invertidos...”¹

En 1535 Albrecht Dürero (1471-1528) utiliza unas máquinas de dibujar y retratar como él mismo las denominaba.

A partir de 1657 comenzaron a construirse cámaras oscuras portátiles que se constituyeron en un accesorio indispensable para el dibujante y para el pintor.

Entre otros, encontramos a Jan Vermeer (1632-1675) en los Países Bajos; en Italia, a Canaletto (1697-1768) y a Francesco Guardi (1712-1793).

Eugene Delacroix (1798-1863) era aficionado a dejar sus impresiones en diarios. El 21 de mayo de 1853, escribe en su diario sus opiniones sobre la fotografía: “Si un hombre de ingenio se sirviera del daguerrotipo como es preciso, se elevaría a una altura que desconocemos.” Delacroix fue uno de los miembros fundadores de la Société Héliographique, que derivó en la Société Photographique. En 1854, Eugene Delacroix junto a su amigo Eugene Durieu, que fuera fotógrafo aficionado, realizan una serie de desnudos fotográficos, que Delacroix utiliza luego como bocetos.

Por su parte, Gustave Courbet (1819-1877) también usó la fotografía para partir de allí especialmente para las pinturas de desnudos. Julien Vallou Villeneuve era uno de los fotógrafos que se dedicaban en París a la producción de desnudos. Se presume que Courbet haya utilizado algunas de las fotos de Villeneuve. Además, algunas perspectivas que Courbet utiliza para organizar sus cuadros, pueden relacionarse con cierto encuadre fotográfico especialmente el escorzo de *El origen del mundo* de 1866, del que también se hicieron algunas trasposiciones fotográficas.

El pintor Camille Corot (1796-1875) utilizó el método del colodión como soporte de sus fotografías. Otro pintor integrante de la escuela de Barbizon, Jean Millet (1815-1875), solicitaba que le enviaran álbumes fotográficos de vistas para utilizarlas como bocetos. También, se conoce una carta enviada a un amigo el 7 de abril de 1856, pidiendo reproducciones de obras de arte. Desde su aparición, la fotografía fue utilizada para reproducir obras de arte, reemplazando al grabado en esta tarea. La trasposición será la forma de continuar con esta tarea de reproducción de grandes obras de las artes plásticas y visuales ¿? Una forma que, sin embargo, no sólo carece de neutralidad sino que, incluso es una particular y personal reelaboración.

Continuando con el recorrido: Henri Fantin Latour (1836-1904), en su búsqueda realista estuvo muy influenciado por la nueva estética de la fotografía, utilizándola como muchos otros, para bocetar. En muchos de sus cuadros, en los grupales especialmente, parecería que un fotógrafo hubiese ordenado quédese quietos, en el momento de obturar.

Ya dentro del impresionismo, Edgar Degas (1834-1917) utilizó las famosas fotos de movimiento de caballos de Edward Muybridge para sus cuadros sobre esos animales. Además tomó fotos de las bailarinas como boceto de su fantástico estudio pintado sobre ellas, incluso pintando a las mismas desde distintas perspectivas, modalidad bastante fotográfica.

Durante el verano de 1867, la noticia de la ejecución del emperador Maximiliano en México shockeó a los habitantes de París. Edouard Manet (1832-1883) co-

mienza a realizar una pintura llamada *La ejecución del emperador Maximiliano* probablemente debido a un interés por realizar un cuadro histórico y, además, al ser republicano, como una crítica a Luis Napoleón.

Para realizar esta obra, se sabe que Manet se basó en numerosas fotografías llegadas de México. Francois Aubert fue el fotógrafo oficial de la corte de Maximiliano por lo que tenía retratos de él, de la corte y de sus generales. Aubert no fue autorizado a fotografiar la ejecución, y como también era pintor en sus orígenes, hizo un boceto de la misma, pero sí pudo aportar fotos de momentos posteriores. Con todos estos elementos más otras fotografías de la época y del lugar, Manet realizó el cuadro.

Dejando otros muchos ejemplos de lado, mencionaré que Odilon Redon (1840-1916) y Paul Gauguin (1848-1903) también flirtearon con la fotografía. Redon y Gauguin llegaron a afirmar que la pintura debía abandonar su deseo realista y delegarlo al nuevo lenguaje. Henri Matisse (1869-1954), sostenía que el pintor ya no tenía que preocuparse por detalles, "pues para eso está la fotografía, que lo hace mucho mejor y más rápido."

Si la fotografía emancipó en su momento, a la pintura de la búsqueda de realismo, luego, la fotografía es considerada como el exponente más acabado de lo real, entonces, ¿la trasposición es una búsqueda del lenguaje fotográfico por liberarse a su vez del estigma de verdad? El simbolista Ferdinand Khnopff (1858-1921), jugando con cierta intertextualidad, llegó a calcar fotos sobre sus telas.

En la Argentina, Antonio Berni (1905-1981) también bocetaba con fotografías tomadas por él mismo, especialmente para delinear algunos caracteres de sus personajes como es el caso en sus monumentales telas *Desocupación* (1934), *Manifestación* (1934) y *Chacareros* (1935), tomados directamente con su cámara en marchas de protesta. Berni comienza aproximadamente en 1931, al regresar de Europa a utilizar dos tipos de cámara: una Leica y una de formato 6 x 4 cm. Acompaña a Rodolfo Puiggrós como fotógrafo en la investigación que éste último realiza sobre la mafia y la trata de blancas en Rosario. Berni continúa tomando fotos por su cuenta de los prostíbulos de esa ciudad, que le sirvieron para la serie *Ramona Montiel*. Alrededor de 1958, los cuadros *Villa Piolín*, *Negra y Blanca* y *La casa de la modista* relacionados con los barrios marginales, también son producto de una indagación fotográfica previa. Asimismo, se observa en muchas de sus pinturas, cierta influencia del encuadre fotográfico.

Desde los comienzos de la fotografía, subyace en algunos casos, un cierto grado de intertextualidad creada por el propio lenguaje. Una vez que una cierta estética ha sido aceptada, es muy usual que ésta vuelva a utilizarse como un modelo exitoso. Apenas surgieron las primeras cámaras, el conjunto de Gizeh fue uno de los motivos favoritos. Es interesante observar que, durante más de un siglo, las tomas del conjunto tenían todas la misma perspectiva porque era el encuadre ideal y comprensible con el cual, además, podían hacerse postales. Se creó así una verdadera iconografía de imágenes alrededor del conjunto. Esto nos muestra, que en ocasiones, se

establecen regímenes representativos sumamente estructurados, que se repiten de un fotógrafo a otro.

Máxime Du Camp escapó un poco a esto. Sus autorretratos, donde aparece en lugares increíbles y vestido con ropas egipcias, rompieron con el tradicional paradigma, ya que no sólo aportaba una visión distinta y divertida sino también una noción de escala. Gustave Flaubert que participó de la expedición, escribió en 1850 una carta a la madre, describiendo que su amigo se la pasaba "absorbiendo y consumiendo sus días para lograr sus tomas, algunas de las cuales, por lo demás, son soberbias..." En 1852, Flaubert publica *Viaje a Oriente* donde relata el viaje.

Siempre ante la imagen estamos ante el tiempo. La imagen tiene más de memoria y porvenir que nosotros mismos.

Ante una imagen contemporánea, el pasado no cesa nunca de reconfigurarse, la imagen es una construcción de la memoria. Tal vez podamos pensar que en la trasposición estamos desplazando una vez más, esa nostalgia que la fotografía ontológicamente conlleva.

Probablemente, uno de sus atractivos sea la posibilidad de jugar con los paradigmas. En este sentido, posee efectivamente un carácter lúdico.

Este carácter lúdico es muy fácil de observar en general, pero en algunas ocasiones y especialmente, en el caso de las trasposiciones fotográficas, no solamente juegan con los paradigmas sino que resultan verdaderos y divertidos homenajes a fotografías inscriptas en la historia de ese medio.

En muchas ocasiones, estamos ante una reapropiación de estilos. Para analizar esto, muchos teóricos toman, casi como mito de origen, la siguiente trasposición literaria: Pierre Menard, autor de *El Quijote*. Jorge Luis Borges en su libro *Ficciones* cuenta la historia de este escritor que no intentó reescribir dicha obra. La ambición de Pierre Menard era directamente escribirla. Se trata como analiza Gerard Genette² de una transformación mínima porque en realidad es una imitación total, una búsqueda imaginaria de identificación.

El texto de Borges relatando la vida y la obra de Pierre Menard se inscribe también en la estética del simulacro, ya mencionada en la introducción.

Sin embargo, por más que en todo esto, subyace el deseo de apropiarse de un estilo admirado, el producto siempre tendrá una significación distinta, por provenir de personalidades diferentes y por realizarse en otra instancia de tiempo.

Siguiendo con el análisis de los estilos, pero desde otro ángulo, observamos, en algunas trasposiciones fotográficas, un especial deseo por enredarse en una estética kitsch. Será como dice Clement Greenberg que en la cultura kitsch hay una especie de continuidad entre el arte y la vida ¿? La trasposición, a su vez, transmitirá una sensación de continuidad ¿?

Esta práctica discursiva encaja bien con la globalización por dos motivos: por un lado, llama a las competencias culturales del receptor y por otro, tiene valor de impacto. Eliseo Verón dice: "Si el libro, como la fotografía, tiene una particular importancia en nuestra modernidad, es porque la lectura, irremediadamente, es una aventura individual."³

El receptor tendrá la posibilidad entonces, de aventurarse a decodificar a qué fenómeno intertextual hace referencia la trasposición, siempre poniendo en juego sus conocimientos culturales. Por otra parte, estará invitado tácitamente a dirigir una atenta mirada hacia el principio de construcción de la nueva imagen.

Roland Barthes, en su clásico escrito *Retórica de la imagen*, se refiere al anclaje en relación al efecto de parálisis, de detenimiento que puede producir un texto sobre el proceso de connotación en la lectura de una imagen. Las trasposiciones, sin embargo, no actúan como ancla de la imagen original, al contrario, abren a la imagen original para que se formulen nuevas inferencias.

La fotografía: la cenicienta de las artes

La fotografía desde su aparición trata de hacer méritos para su inserción dentro de la historia del arte.

De hecho, en el momento de su nacimiento, modifica la pintura, le produce perturbaciones y le genera permisos. Ya sólo por eso, debería considerársela como algo más que la humilde sirvienta de las artes como declarara Baudelaire.

Cada lenguaje busca y finalmente encuentra, su propio espacio en el transcurso de su devenir, de su transitar. El espacio que ocupa la fotografía dentro de la historia del arte, no es el mismo que ocupa dentro de las variables del mercado.

Hace aproximadamente 20 años, que estos textos visuales son un éxito de mercado a nivel internacional, y desde hace alrededor de 10 años en el ámbito latinoamericano. ¿Por qué resulta entonces, tan diferente su inserción en los circuitos canónicos de la historia del arte? Especialmente, en Latinoamérica.

Interesante al respecto, es un reciente artículo publicado por *The New York Times*, donde importantes galeristas de fotografía, expresaban su idea de que hoy se puede exponer indistintamente objetos de una u otra disciplina ya que “creo que hay una sola historia⁴.” Por su parte, otro galerista declaraba: “cuando abrí la galería, la gente no paraba de preguntarme si la fotografía era arte. Esa batalla está ganada y la fotografía ya no es una isla”⁵ Ambos se definen, ahora, como galeristas dedicados al arte moderno, especializados en fotografía, y donde se puede ver, a estos textos visuales en relación con otras artes.

Sin embargo, en el ámbito académico de la historia del arte, se observa aún cierto resquemor. Será que la intertextualidad es una forma de insertarla en esos ámbitos ¿? Como una demostración de su capacidad de relacionarse con imágenes, cuya trascendencia en el tiempo, ya fue ampliamente probada. ¿?

Cuando este medio mecánico de reproductibilidad, para citarlo a Walter Benjamin, apareció, los siguientes tópicos, fueron largamente debatidos: originalidad, autoría y unicidad.

En la trasposición, estos conceptos quedan tácitamente contenidos sin cuestionamiento alguno.

En estos casos, de algún modo, la fotografía vuelve a negarse a sí misma, se traviste tal vez para acceder al tan deseado territorio de las artes plásticas.

Esto ya sucedió en sus comienzos, con algunas facetas del movimiento pictorialista. Algunos de sus exponentes: Henry Peach Robinson (1830-1901) y Julia Margaret Cameron (1815-1879), entre otros, combinaban en algunas imágenes, actitudes y temas literarios de la época, con las convenciones visuales de la pintura prerrafaelista. Siguiendo con las ideas de Benjamin, él destacaba en 1936⁵ que, “acercar espacial y humanamente las cosas es una aspiración de las masas actuales.” Podríamos aplicar entonces esta frase e inferir que, por medio de la trasposición, se acercan obras inscriptas en la historia del arte y de la fotografía. Justamente por esto, se convierte en un elemento tan apreciable para la labor docente.

Su devenir, su límite

Las estructuras discursivas, objeto del presente análisis y sus procesos materiales, articulan el interés, el grado de sociabilidad y la inserción de estas fotografías en el mercado del arte. Se establece en la trasposición, desde el discurso del mercado y desde un cierto imaginario visual, una identidad entre significante y significado. Para Michel Foucault, la formación de un discurso se establece mediante las relaciones saber/poder en un determinado contexto histórico. Esas relaciones nos constituyen, nos atraviesan y producen unidades del saber. Estas unidades de saber, a su vez, son realizadas en función de estrategias de poder.

Foucault dice: “las prácticas discursivas no son puras y simples formas de producir discurso. Se encarnan en procesos técnicos, en instituciones, en patrones de comportamiento general, en formas de transmisión y difusión, y en formas pedagógicas que a la vez las imponen y las mantienen.”

La noción de exceso es justamente la superación del límite. A menudo, sucede que la sociedad caracteriza de exceso lo que no puede ni desea absorber. Pero éste no es el caso del fenómeno de la trasposición. En éste caso, el exceso es un fenómeno endógeno de la cultura contemporánea, avalado y hasta fomentado por los espacios de legitimación.

Tal vez la gran pregunta o el gran ausente sea: no tenemos nada en nuestro interior que queramos decir fotográficamente ¿? Algún pequeño o gran relato personal para desarrollar ¿? Del modo que sea: icónico, simbólico, metafórico, con mayor o menor grado de conceptualización, pero alguna preocupación individual o social que necesitemos desplazar a este lenguaje. El modo siempre estará regido por las competencias lingüísticas, culturales e ideológicas del productor, como así también sus determinaciones psicológicas.

Si bien los signos intertextuales son una muestra de la contemporaneidad, proyectados hacia el futuro, éstos pierden la posibilidad de convertirse en símbolos ya sea por la mutabilidad de la historia como por la pérdida de espesor cultural. Están anclados en un aquí y ahora (como si llevara un cartelito implícito que dice: esta es mi versión hoy).

La trasposición contiene entonces, una paradoja ya que, la fotografía es uno de los sistemas de significación de la sociedad.

La interrogación resultante es: no estaremos utilizando nuestro sistema de significación sólo en un aspecto, sin visualizar la multiplicidad de posibilidades de sentido que este lenguaje nos ofrece y con el riesgo de acabar sin significado alguno ¿?

Notas

1. De Rerum Natura, Leonardo Da Vinci (1452-1519)
2. *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*, Editorial Taurus
3. *Esto no es un libro*, Editorial Gedisa
4. Peter Mac Gill de la Pace Mac Gill Gallery
5. Jeffrey Fraenkel
6. "La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica"

Referencias bibliográficas

- Omar Calabrese, *La era neobarroca*, Cátedra Signo e Imagen
- John Tagg, *El peso de la representación*, Editorial Gustavo Gili
- Jorge Ribalta, *Efecto real*, Editorial Gustavo Gili
- Dominique Baqué, *La fotografía plástica*, Editorial Gustavo Gili
- Victor Burgin, *Ensayos*, Editorial Gustavo Gili

- Francois Soulages, *Estética de la fotografía*, Editorial La Marca
- Pierre Sorlin, *El siglo de la imagen analógica, los hijos de Nadar*, Editorial La Marca
- Eliseo Verón, *Esto no es un libro*, Editorial Gedisa
- Gerard Genette, *La obra de arte - Inmanencia y trascendencia*, Editorial Lumen
- Gerard Genette, *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*, Editorial Taurus
- A Greimas, J. Courtes, *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Gredos Madrid, 1982
- Aarón Scharf, *Arte y fotografía*, Alianza Forma
- Rafael Sendra, *El joven Berni y la mutualidad popular de estudiantes y artistas plásticos de Rosario*, UNR Editora, 1993
- Adriana Lauría, *Antonio Berni (cronología biográfica y artística)*, Banco Velox
- Georges Didi Huberman, *Ante el tiempo*, Adriana Hidalgo Editora
- Elena Oliveras, *Estética, la cuestión del arte*, Ariel Filosofía
- Walter Benjamin, *Discursos interrumpidos*, Editorial Taurus
- Nota de Philip Gefter en The New York Times, reproducido por el diario Clarín el sábado 9 de diciembre de 2006
- Revista La Maga, año 2003

Proceso de diseño de tapa de suplemento informática Diario Clarín

Candela Olazarri y Diego Aguer

Introducción

Un amigo nuestro fue invitado a navegar, y como era una de sus primeras experiencias, la expectativa era notoria.

El primer día debido a la novedad, a la cercanía del continente y a que navegaban por un sereno río las actividades previstas resultaron animosas y placenteras. Sin embargo, mar adentro, sin la costa a la vista, y ninguna referencia conocida, con el barco moviéndose para todos lados, llegó el indeseable mareo. Comenzaron los vómitos y se descompuso de tal forma que no pudo mantenerse en pie.

Resulta que, en el proceso de evolución nuestro cerebro adquirió una cantidad de mecanismos que le permiten controlar permanentemente el espacio que lo rodea. Delicado equilibrio, que no siempre es consciente, que si se desarticula por algún motivo, nos desestabiliza y nos desorienta. Nuestra mente sólo puede ver lo que está preparada para ver. Y esto es, justamente lo que le sucedía a nuestro amigo: se habían modificado todas las referencias, con que habitualmente se movía y, sin ellas, era imposible orientarse.

Creemos que como nuestro amigo, la realidad del contexto actual ha hecho que la comunicación pierda casi todas sus referencias habituales.

Lo que era claro en otra época, hoy ya no lo es y el horizonte se nos presenta no sólo contradictorio y pidiéndonos actitudes para las que no estamos preparados sino hasta incierto.

Nuestro amigo felizmente al día siguiente logró que el cerebro se acostumbrara a lo nuevo y que su cuerpo

diera cuenta de un esfuerzo por producir las modificaciones necesarias para poder estabilizarse, interactuando con las nuevas variables. Logrando así su objetivo: tomar hermosas imágenes del mar, del cielo y de la navegación. Él seguía siendo él y haciendo lo que mejor sabía, pero fue necesario que su cabeza se adaptara a los cambios.

Algunos sostienen que la principal cuestión a resolver en nuestro sistemas de planificación de la comunicación es pasar de la operación de definir objetivos a la idea de solucionar problemas adaptándonos a los nuevos escenarios que se nos presentan como impredecibles, es decir que nos permita adaptarnos a la nueva realidad. Hasta no hace mucho tiempo, el mundo era un lugar más predecible de lo que es hoy en día; una organización se consideraba competitiva sobre la base de una división horizontal del trabajo y vertical desde las decisiones. Es decir, que el medio dominante era heredero de las viejas estructuras en que los sistemas de toma de decisiones fueron impuestos, verticales y unilaterales, en donde alcanzaba con un pensante. Dichos sistemas tomaban como base las conductas observables de las personas.

Las organizaciones hoy en día tienden a ser organizaciones del conocimiento, ya que es sin duda la complejidad, una de las notas características de la sociedad del presente y del futuro. La multiplicidad de componentes de los sistemas sociales, su nivel de apertura, su heterogeneidad y la pluralidad de las interacciones e interdependencias que se producen en su seno, aportan a la complejidad una multidimensionalidad, que además supone del mundo una visión extremadamente intuitiva.

En situaciones complejas la flexibilidad se convierte en un atributo imprescindible de la organización, abierta al aprendizaje, capaz de sobreponerse a las dificultades,