

- que ocupem uma posição competitiva distinta e significativa nas mentes dos consumidores-alvos.” (Kotler, 1998: 265)
4. Cardoso - Jany Trancoso Cardoso é autora do artigo “Marketing pessoal - moda e trunfo, publicado em outubro de 2001.
 5. Cardozo - Julio Sérgio Cardozo é presidente da Ernst & Young América do Sul. Contador e administrador de empresas com mais de 20 anos de experiência em auditoria de empresas dos mais diversos ramos de atividades. É professor Controladoria e Finanças da Universidade Estadual do Rio de Janeiro.
 6. Américo Rodrigues de Figueiredo - diretor de RH para as Américas do Sul e Central da PwC Consulting (Pricewaterhouse Coopers).

Referências bibliográficas

- Aguiar, Titta (2004) *Personal stylist: guia para consultores de imagem*. 3 ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 258 p.
- Barnard, Malcolm (2003) *Moda e comunicação*. Rio de Janeiro: Rocco, 267 p.
- Braga, João (2005) Reflexões sobre moda. Vol. I. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 109 p.
- Caldas, Dario (2004) *Observatório de sinais: teoria e prática da pesquisa de tendências*. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 221 p.
- Cardoso, J. T. (2002) *Marketing pessoal-moda e trunfo*. São Paulo: In: *SINPRORP*. Disponível em: <<http://www.sinprorp.org.br/Clipping/2002/040.htm>>. Acesso em: 10 jun. 2004.
- Cardozo, J. S. (2002) *A motivação é o combustível do sucesso*. São Paulo: In: *SINPRORP*. Disponível em: <<http://www.sinprorp.org.br/Clipping/2002/081.htm>>. Acesso em: 23 set. 2004.
- Carvalho Neto, Pedro (1999) *Marketing pessoal: o posicionamento pessoal através do Marketing*. 6 ed. Fortaleza, 128 p.
- Castilho, Kathia; Galvão, Diana (orgs.) (2002) *A moda do corpo, o corpo da moda*. São Paulo: Editora Esfera, 216 p.
- Dwyer, Daniela; Feghali, Marta Kasznar (2001) *As engrenagens da moda*. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio de Janeiro, 160 p.
- Lipovetsky, Gilles (1989) *O império do efêmero - a moda e seu destino nas sociedades modernas*. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras.
- Jones, Sue Jenkyn (2005) *Fashion design: manual do estilista*. Tradução Iara Biderman. São Paulo: Cosac & Naify, 240 p.
- Kotler, Philip (1998) *Administração de marketing: análise, planejamento, implementação e controle*. Tradução Ailton Bomfim Brandão. 5. ed. São Paulo: Atlas, 726 p.
- Palomino, Erika (2002) *A moda*. São Paulo: Publifolha, 100 p. (Série Folha Explica)
- Pascolato, Constanza (1999) *O essencial*. Rio de Janeiro: Objetiva, 244 p.
- Penteadado Filho, J. R. W. (1999) *Como eles chegaram lá: as receitas, o marketing pessoal e os momentos mágicos de 10 profissionais de sucesso*. Rio de Janeiro: Campus, 200 p.
- Rodrigues, Américo de Figueiredo (2005) *O marketing pessoal e as profissões*. In: *Sitespsi*. Disponível em: <www.sitespsi.com.br/marketing%20.htm>.
- Sandmann, Antônio José (2001) *A linguagem da propaganda*. 5 ed. São Paulo: Contexto, 100 p.
- Rego, J.; Marra, H. (2002) *Estilo no trabalho*. Rio de Janeiro: Ed. Senac, 184 p.
- Treptow, Doris (2003) *Inventando moda: planejamento de coleção*. Brusque: D. Treptow, 212 p.

Bricia Vieira Nepomuceno, (autora). Profissional graduada em Estilismo e Moda, Universidade Federal do Ceará - UFC, Fortaleza-Ce, 2006. Estilista Técnica em Vestuário, Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial - Departamento Regional do Ceará - SENAI/CE, Fortaleza-Ce, 2005. Atualmente acadêmica do Curso de Direito, Universidade de Fortaleza - UNIFOR, Fortaleza-Ce. Brasil.

Artemisia Caldas (co-autora). cursando Especialização em Design Têxtil, Faculdade Católica do Ceará. Graduação em Estilismo e Moda, Universidade Federal do Ceará - UFC, 2002. Graduação em Administração de Empresa, Universidade de Fortaleza - UNIFOR, Fortaleza-Ce, 1992. Atualmente professora do Curso de Estilismo em Moda da Faculdade Católica do Ceará e Universidade Federal do Ceará. Brasil.

Desde la docencia y la investigación: cómo abordar el análisis de la práctica fotográfica actual

Alejandra Niedermaier

Introducción

Desde el rol docente y del investigador, que debe aportar a sus alumnos / lectores los mecanismos de construcción de sentido necesarios para poder desarrollar su futura profesión y asimismo desplegar un pensamiento crítico, apreciamos que este momento requiere un profundo análisis del lenguaje fotográfico, ya sea por las nuevas significaciones que surgen, como por los nuevos significantes que aparecen a través de la introducción de nuevas tecnologías. Ambos aspectos implican la renovación de planteos epistemológicos, culturales y éticos.

Tal vez sea importante recordar, que la fotografía forma parte de lo que hoy llamamos iconósfera (una atmósfera

plagada de imágenes). Las imágenes determinan el modo de percibir, interpretar y pensar el mundo, es por eso que integran el campo de la comunicación visual. La comunicación visual es entonces una construcción de sentido interactiva y cultural.

Los conceptos “desplazamiento” y “condensación” que Freud desarrolló para la actividad onírica también son relevantes para el campo visual. Aparece un doble concepto de desplazamiento: por un lado, el desplazamiento en imágenes de las preocupaciones esenciales del hombre individual y colectivamente, lo que automáticamente lleva al desplazamiento de los géneros. En virtud de que las preocupaciones van cambiando, los géneros establecidos: retrato/documental/naturaleza muerta/desnudo/paisaje también van sufriendo deslizamientos. La fotografía es un medio flexible y permeable que desempeña variadas funciones a lo largo de la historia.

Por otro, la condensación de sentido, la densidad de significaciones que toda imagen contiene y a la que Jacques Derrida llama “el juego infinito de significa-

ciones". La fotografía juega 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).

Situar nuestra mirada en las nuevas corrientes historiográficas que no se limitan al acopio y difusión de datos (base fundamental de todo análisis para no especular en el aire) sino que la integran a una profunda estructura teórica de interpretación, resulta un punto de partida importante en virtud de que las interpretaciones canónicas de autores e imágenes ya no responden a las necesidades actuales.

El devenir contemporáneo nos demanda que la investigación atraviese diferentes campos de estudio que habiliten múltiples recorridos de lectura y de inscripción. Las miradas tanto del investigador como del docente, deben ser lo suficientemente amplias para que puedan llegar a ser totalizadoras.

Distintos itinerarios hermenéuticos circulan por diferentes binomios que habitan en la fotografía tales como: naturaleza/cultura, ciencia/arte, real/representación, original/copia, espacio/tiempo, retratista/retratado, autor/motivo, público/privado. Más adelante en el tiempo, estructuralismo y postestructuralismo mediante: denotación/connotación y punctum/studium. Análisis comunicacionales arrojan el duplo: emisor/receptor mientras que razonamientos filosóficos y posmodernos recientes se ocupan del par: veracidad/verosimilitud. Aparecen también las variables binarias: identidad/otredad, paisaje urbano/paisaje rural, analógico/digital, ligadas al deslizamiento de los géneros fotográficos.

La reflexión sobre la historia de la fotografía consiste hoy, en articular e interpretar todas las variables que nos permitan conocer las formas de expresión, de subjetivización del hombre en cada tiempo. De algún modo, también, enlazar el desentrañamiento del presente con un anclaje en el pasado.

El fotógrafo Ansel Adams y el que fue director del departamento de fotografía del MOMA y teórico, John Szarkowski hablaban de que el fotógrafo en su estructuración de la imagen, parte de la realidad y la completa técnicamente construyendo la expresión plena de lo que él mismo siente. Observamos que el lenguaje que nos ocupa ha tomado últimamente y en todos los ámbitos, este temprano reconocimiento de la subjetividad. Ernest H. Gombrich menciona que se aprecia una "voluntad artística" (Kunstwollen) en cada productor que tiene relación a la época a la que pertenece. La pregunta es, hasta donde alcanzamos a comprender la dinámica personal, socio-política y cultural que cada generación acarrea. Justamente, por estar inmersos en la misma contemporaneidad, su análisis resulta más complejo, pero vale la pena intentarlo como forma de comprometernos con el presente y con el futuro.

Como reconoce Baudrillard, la imagen se ha tornado "proliferante", los soportes y los productores no toleran limitación alguna, el desborde de fronteras y los fenómenos de hibridación requieren una práctica interpretativa amplia y multidimensional. Práctica que en muchos casos recibe hoy el nombre de "Estudios Visuales". Estos estudios requieren entonces el concurso

de un conjunto de disciplinas que posibiliten esa multifacética, anteriormente mencionada, praxis.

Se advierte que el acontecer de las imágenes está sometido a una tensión motivada por la premisa de una incesante actualización.

Las fotografías son simultáneamente: documento, arte y artefacto de estudios visuales y pueden ser albergadas, al mismo tiempo, en publicaciones como en museos.

Tomando en consideración que la fotografía se desplegó tanto por dentro como por fuera de búsquedas artísticas, ésta conlleva una especificidad histórica y cultural notable.

Aristóteles mencionaba la función didáctica que la imagen posee, al decir: "Otra razón aún es que aprender resulta muy agradable no sólo para los filósofos sino también para los demás seres humanos, sólo que estos últimos en mucho menor grado. Nos complace ver imágenes porque al verlas aprendemos y deducimos lo que cada cosa representa".

Un poco menos elitistas que Aristóteles, podemos decir que la fotografía es una forma de conocimiento de la pluralidad. Esta es una de las premisas con las cuales nació y que se sigue cumpliendo.

La fotografía no pertenece a un espacio cultural único: pertenece al museo, pertenece a los medios gráficos como documento, pertenece a los libros, pertenece a la publicidad y a la moda. Esto también genera desplazamientos de sentido y estructuración.

Es por eso, que los diferentes campos de aplicación transitados, aportan una historicidad que contribuye a la comprensión de este lenguaje y facilita su deconstrucción en diferentes textos visuales. Este lenguaje está sujeto, por tanto, a transformaciones que conllevan un sistema semántico en movimiento.

Variables contemporáneas

La búsqueda de representación con que nace originariamente la fotografía se fragmenta, se multiplica, ya no hay una única mirada en un espejo, aparecen proliferantes facetas que dan cuenta de lo que le sucede al hombre y al mundo, de su acontecer, de su devenir. Alrededor de 1915, el historiador de arte Heinrich Wölfflin analiza los modos de representación, diciendo que cada artista trabaja según las posibilidades ópticas de su época.

La gramática y la sintaxis de un lenguaje varían de acuerdo al imaginario visual de su momento.

Los significantes elegidos por el productor no permanecen inalterables en el transcurso de su vida ni del tiempo en general.

La contaminación viral de las cosas por las imágenes es una de las características de nuestra cultura. Esto, que damos en llamar cultura visual tiene una directa relación con los procesos de construcción identitaria y en la formación de un imaginario colectivo.

Muchas veces los investigadores y teóricos se han preguntado si realmente existen géneros fotográficos o si es un estatuto heredado de la historia del arte general. Con frecuencia la crítica asocia el sentido estético de una foto con la clasificación en géneros, como si eso facilitara su decodificación.

Heredados o propios, el hecho es que aproximadamente desde hace 50 años, el medio se ha encargado de deconstruir cada uno de los paradigmas.

Es decir, el encuadre de la fotografía en distintos géneros como estábamos acostumbrados a establecer, hoy se ha visto modificado en función de corrimientos, entrelazamientos, aparición de subgéneros. No obstante, los deslizamientos en los distintos géneros, al actuar casi como antítesis de sus orígenes, ratifican su procedencia por oposición.

Hoy nos resulta absolutamente increíble, la disputa de criterios entre Beaumont Newhall al organizar la Exposición "Photography 1839-1937" en el MOMA y Alfred Stieglitz. Newhall asesorado por Lazlo Moholy Nagy comprendía la importancia de la incorporación de las distintas aplicaciones de la fotografía, mientras Stieglitz insistía en ubicarla como un arte autónomo. Existía entre ambos, otra dicotomía que hoy nos resulta impensable: Newhall se esforzaba por encasillar y adaptar todo a los criterios que se manejaban en las bellas artes (géneros, historicidad, técnicas), mientras que Stieglitz insistía en que la fotografía corría con parámetros propios. Creo que hoy en día cualquier planteo en términos dicotómicos resulta absolutamente estéril y no contribuye a desenredar amplia y acabadamente todos los aspectos que subyacen en estos textos visuales.

El abordaje estético-filosófico que propongo en esta presentación, tiene la intención de mostrar la densa urdimbre, el roce, la espesura y la complejidad que, con diferentes grados de presencia, se insinúa en cada imagen.

Últimamente el estudio del impacto de las imágenes sobre la sociedad es tan pregnante que le ha arrebatado de algún modo el sitio a las observaciones de la influencia de la sociedad sobre la imagen.

En los últimos años, hemos escuchado hablar mucho y a través de varios teóricos sobre la saturación que puede provocar la imagen, saturación que lleva a lo que Paul Virilio llama la "máquina de visión" y la producción de una "visión sin mirada", haciendo una clara alusión al proceso de insensibilización que puede ocasionar cierto uso de la imagen. No es exactamente éste el destino que aspiramos para la fotografía.

Es por eso, que no debemos soslayar que la imagen fotográfica está impregnada de la carga del pensamiento circulante. A efectos de realizar un profundo análisis de esa carga y, para no quedarnos solamente en un discurso centrado en la autoreferencialidad del medio, podemos tratar de comprender distintos planteos filosóficos contemporáneos que se evidencian en los textos visuales: simulacro¹, pensamiento débil², proyecto de reescritura³ y múltiples formas de deconstrucción⁴. Los mecanismos de desplazamiento son una característica semiótica en la medida en que atañen a la producción de significado. Uno de los desplazamientos que se observa, es el paso de la veracidad a la verosimilitud. Si bien muchos autores sostienen que la fotografía nunca fue auténticamente real, sino que estuvo desde un principio basada en formas más o menos directas de simulacro, esto se ha agudizado en virtud de las escenificaciones de la que hoy la fotografía es objeto. Barthes en su libro *La cámara lúcida* decía: "La

fotografía es una imagen auténticamente demente, barnizada de realidad".

Una serie de coordenadas pueden ayudarnos a caracterizar el arte posmoderno:

Inicialmente, debemos situarnos en una sociedad postindustrial, de consumo, de medios masivos, de alta tecnología, de informática. En ésta, se construye una nueva cultura de la imagen, del espectáculo y del simulacro. El concepto de simulacro aparece como central en los estudios de la posmodernidad: el simulacro como copia de un original, al que no se le cree. En su lugar, aparece una multiplicación de representaciones, de imágenes que remiten a otras imágenes.

Jean Francois Lyotard decía que la posmodernidad no se trata del abandono del proyecto de modernidad sino de su reescritura. El posmodernismo insiste en la reescritura, mientras que lo moderno buscaba la revolución. Jacques Derrida habla que la deconstrucción del modernismo es una práctica del posmodernismo, haciendo hincapié en la existencia de múltiples formas de deconstrucción. Se aprecia un énfasis en la construcción, fabricación, forzado y escenificado de la imagen.

"Simulacros" que dan origen a la noción moderna de verosimilitud. Los trabajos ya no son juzgados en términos de verdadero o falso, sino de credibilidad.

De algún modo, las imágenes ya no remiten a las cosas sino a otras imágenes. Los signos tienden a volverse mundo por sí mismos. En ocasiones, la imagen ya no nos remite a la extracción de una realidad, se convierte en la propia realidad.

Es interesante tomar algo escrito por Eugenio Battisti, al analizar el "Quattrocento" es decir, comienzos del Renacimiento florentino: "La calidad artística, si no depende directamente de los factores sociales, se adscribe a ellos al adoptar los principales temas políticos y morales de cada generación."

Y esto es algo que se cumple desde la aparición de la fotografía hasta el presente ya que este lenguaje funciona como una apropiación simbólica del mundo.

Aproximadamente alrededor de los años '60, con las neovanguardias, las artes entablan innegables afinidades electivas, produciéndose un fenómeno de hibridación, de entrelazamiento, donde desaparecen las tajantes separaciones entre los diferentes campos de producción.

El vínculo existente entre el arte y los procesos afines a la industria cultural, también promueve desplazamientos en el desarrollo de su estética. (Adorno decía que la industria cultural iba a fagocitar a las vanguardias).

Si para algunos estudiosos del arte, la naturaleza muerta era considerada un género menor por cierta irrelevante carga semántica, sus deslizamientos hacia el objeto en general y hacia el objeto publicitario en particular, modifican absolutamente su sentido.

Gianni Vátimo caracteriza el momento actual con el concepto de pensamiento débil, El pensamiento débil, como oposición al pensamiento fuerte, rechaza la posibilidad de una verdad única y absoluta y postula la necesidad de aceptar que el ser humano habita un mundo posmoderno en el que las certezas han sido desplazadas por verdades parciales y relativas. Esto es absolutamente palpable en la fotografía, en las distintas

imágenes y en los autores que concentran su mirada sobre la sociedad de distintos modos. En estos signos debemos bucear en la carga que portan ya sea como presencia tangible o como eco.

Por su carácter multidisciplinar, la fotografía también permite una visión transversal, borrando de algún modo las fronteras entre lo artístico y lo documental, dando pie a una creciente hibridación.

Surge así la polémica sobre el potencial transformador de la fotografía. En el campo del arte, la fotografía es absolutamente constructora de sentido, pero no interviene del mismo modo sobre la posibilidad de transformación como cuando se la encuentra en los medios. Encontramos también una globalizada preocupación por el paisaje urbano. De todos modos, podríamos preguntarnos si esta búsqueda universal no termina volviéndose localista al concluir cada uno refiriéndose a sus propios lugares. En estos momentos, lo que sucede globalmente es inseparable de lo local y a su vez lo local incide directamente a nivel global.

El desnudo aparece como un lugar privilegiado para interrogaciones sobre ideales culturales, angustias sociales y psíquicas que gravitan en torno a la noción de cuerpo.

El desnudo debe ser considerado en estos casos, una construcción estética, un significante donde hallar una forma sublimada de representación.

Alrededor de la identidad, este lenguaje da cuenta de distintas inquietudes:

la referida a la identidad personal, que se manifiesta en términos de construcción y búsqueda del yo. En virtud que la identidad no es un concepto que se mantiene fijo e inamovible, aparecen miradas centradas en la identidad sexual y de género el abordaje de temáticas autorreferenciales particularidades emocionales, históricas y culturales que tratan de construir un imaginario colectivo, una pertenencia. Para cada sociedad, para cada cultura hay distintos modos de inserción (ya sea en términos epocales, regionales o generacionales). La intertextualidad es otra característica del arte contemporáneo que se relaciona con la posmodernidad por tratarse de una reescritura. En el juego intertextual se apela particularmente a la competencia cultural e ideológica de los receptores. La trasposición y la apropiación forman parte de este juego.

Tal vez podamos entender mejor los fenómenos de trasposición y apropiación a través de una frase escrita por Theodor Adorno inserta en estudios sobre estética y que dice: "La conciencia encadenada hasta hoy ni siquiera es dueña de lo nuevo en la imagen: sueña de nuevo, pero no es capaz de soñar lo nuevo". Es decir, reescribe.

Vilem Flüsser, un pensador que investigó en torno a la fotografía y a la aparición de lo que él denominó "la nueva imaginación", es decir, la capacidad de hacer cuadros a partir de la fragmentación del mundo en minúsculas partículas para conformarlo luego, de acuerdo a los deseos del operador.

De algún modo, las imágenes analógicas señalan el mundo, lo muestran, lo representan, en cambio, las imágenes digitales son proyecciones del pensamiento, muestran y representan el pensamiento.

La imagen analógica es un signo de existencia en cambio, la imagen virtual es un signo de esencia, predominan en estas fotografías cuestiones de sentido sobre cuestiones de representación. La fotografía digital favorece prácticas narrativas y conceptuales.

La relación tiempo/espacio se altera, las imágenes ya no son un recorte de ambos. La digitalización fabrica sus propios espacios visuales.

Otra característica que separa una de otra, es que la imagen analógica conlleva una sensación de duración mientras que la electrónica implica movimiento, transcurso. Características ambas que también están apoyadas en las premisas socioculturales de la época, se coquetea con la duración pero la vorágine termina imponiéndose. Incluso la satisfacción de la demanda llega inmediatamente, el receptor o el comitente recibe casi instantáneamente la producción del emisor.

Desde la docencia y la investigación

Siegfried Kracauer, el conocido estudioso del cine decía que los historiadores al igual que los fotógrafos, seleccionan qué aspectos del mundo real van a retratar. Yo, al pertenecer a ambas pasiones, le agrego una tercera que igualmente realiza recortes y a la que también pertenezco: los docentes.

Desde el punto de vista perceptual, soñar vivamente equivale a crear. El cerebro es una energía que se encuentra en una alerta perceptiva, un acto creador capaz de relacionar y transformar.

En esta alerta perceptiva me encontré yo, hace algunos meses en ocasión de dictar un módulo dedicado solamente a la comprensión de la fotografía contemporánea. A pesar de haber estudiado en profundidad el tema y haberlo impartido por partes en diversos cursos, elaborar una unidad discursiva coherentemente explicativa y detallada, de los vericuetos en los que se encuentra la fotografía actual, me hizo comprender la complejidad del tema.

La investigación y la docencia son actividades que contienen la idea de estudio, movimiento, sensibilidad, sorpresa, decantación, comprensión. Los docentes e investigadores nos encontramos ante el desafío de realizar nuevos y creativos recortes en nuestros procesos de decodificación del panorama pasado y actual. Estos procesos deben estar apoyados por ejes didácticos específicos.

Establecer como un objetivo propio el hecho de otorgarles a los alumnos los elementos necesarios para que puedan encontrar sus propios mecanismos de construcción de sentido es una de nuestras metas como docentes. Es decir, si pensamos que el conocimiento representa un valor para un sujeto en tanto le permite situarse en el mundo al que quiere pertenecer, en nuestro caso la fotografía, nuestra misión es aportarle todas las herramientas necesarias desde lo técnico, desde lo teórico y desde lo cultural para que pueda el día de mañana constituirse en un productor de sentido conciente de su medio y de sus posibilidades.

La situación de aprendizaje es un proceso de apropiación realizado por dos protagonistas.

La idea de educación nos hace pensar en un encuentro entre personas, un encuentro humano, inmerso en un entorno, un tiempo y un espacio (algo que tiene mucha relación con las variables que constante y ontológicamente nos acompañan en fotografía, la misma congela la imagen en términos de tiempo y espacio).

En la relación educativa se recrea el conocimiento como un pensar y un actuar con el otro, en una relación dinámica y dialéctica donde los sujetos intervinientes deben estar comprometidos con el objeto de conocimiento.

Catherine Kerbrat en su libro "La enunciación" distingue el término *deixis* para referirse a la función de los pronombres personales. El uso del nosotros inclusivo, es un recurso importante para el docente en su búsqueda por interesar e involucrar a su interlocutor.

También es interesante distinguir, qué fotografías o qué autores apelan en su construcción de la imagen a involucrar al receptor.

Tal vez deberíamos tener en cuenta que, en una sociedad moderna, no puede haber legitimidad sin un cierto grado de profesionalismo. Por este motivo, ampliar los contenidos curriculares de la enseñanza de la fotografía, se convierte en una necesidad de este tiempo.

Con la aparición del cubismo se incorpora fuertemente la noción de que es el artista el que decide y elige sus herramientas, en nuestro caso el fotógrafo debe ser consciente de todos los recursos que forman parte de sus herramientas de construcción de sentido.

Como docentes, uno de los objetivos es lograr que los alumnos cambien los conocimientos cotidianos con los que arriban a nuestras aulas y los transformen en otros de naturaleza más académica que tienda a una profunda comprensión de la disciplina elegida y que los convierta en profesionales permanentemente alertas y abiertos a incorporar nuevos conceptos.

Para ello, la currícula debe ser la resultante de la articulación de elementos culturales, contenidos disciplinares, concepciones pedagógicas y formación de hábitos.

Resulta importante, entonces, elaborar un programa que tenga en cuenta que el proceso de aprendizaje debe ser escalonado y espiralado. Un programa donde el alumno disponga de un espacio libre para poder unir los conocimientos adquiridos y su propia creatividad.

Por otra parte, para los que estamos hace muchos años en la docencia, plantearnos desafíos nuevos, replantearnos los programas o realizar cualquier tipo de mejora nos va a oxigenar la rutina.

Como suele suceder en las carreras relacionadas al diseño, los distintos tópicos deben ser abordados asociados a la disciplina objeto de estudio. Es decir, inscribir los conocimientos generales de historia, semiología, comunicación, psicología, antropología, sociología y percepción en su entorno épocal, aportar un panorama de los nombres importantes que se dedicaron a estos estudios, como así también detallar las distintas corrientes que manifestaban distintos puntos de vista, desplegando un esfuerzo de síntesis. Esto último siempre resulta interesante para poder desarrollar un pensamiento analítico y crítico.

E inmediatamente a continuación, impartirlos aplicados directamente al texto visual. Y ahí sí profundizar, tratando de extraer la riqueza que estos tópicos

aportan, que por otra parte resulta una lectura de la imagen visual más completa y abarcadora.

También creo, que el docente no tiene por qué quedarse con el rol de transmitir solamente su programa o contenido curricular (especialmente si tenemos en cuenta la importancia que el lenguaje fotográfico tiene al ser integrante de la iconósfera). Podemos plantearnos tratar de ir un poco más allá, tratar de convertirnos, de algún modo, en agentes culturales que utilizan sus programas hacia nuevas interpretaciones, hacia nuevas búsquedas personales y que induzcan búsquedas en los alumnos. Podemos utilizar diversas estrategias para lograr este objetivo: asociar poesías a algunas fotos, asociar pensamientos filósofos a otras o a corrientes, etc. Valernos del cine es también un dispositivo interesante, no para ejemplificar, sino para motivar, como elemento disparador.

Tal vez se pueda asociar los fenómenos de aprehensión del conocimiento con el camino que se sigue ante una investigación o elaboración de un texto teórico. La idea está latente, encapsulada, da vueltas, molesta, genera mal humor (a mí me pasa) hasta que algo se libera, y la idea, el concepto comienza a fluir libremente, propiciando su incorporación como energía fundacional, posibilitando la creación.

Probablemente, este mecanismo sucede también en la cabeza del alumno, lo que nos ratifica, como docentes, la necesidad de ser lo más claros posible para facilitar la comprensión del concepto como para posibilitar un pensamiento constructivo en el saber general del educando. La situación de aprendizaje se cierra realmente cuando aparece la capacidad de relacionar, de asociar, es importante que el alumno pueda detectar y comprobar semejanzas entre fenómenos singulares.

Este concepto reviste excepcional trascendencia en varios aspectos: por un lado, resulta substancial que puedan relacionar los elementos vistos en una materia con elementos vistos en otra. A tal efecto, el diseño coordinado de programas es de vital influencia. Los programas deben contener una selección, organización y secuenciación de contenidos.

Por otro, el análisis de la fotografía histórica y contemporánea requiere, para una comprensión abarcadora, la asociación de los diferentes aspectos involucrados, desde la propia historia del medio, desde el pensamiento filosófico imperante en cada momento, desde lo histórico-cultural, desde lo semiológico, lo técnico y desde las determinaciones psicológicas e ideológicas del productor y del receptor.

Requiere también, la realización de un recorte que sea absolutamente abierto y permita incorporar la noción de subgéneros y de deslizamientos; así como de enfoques intersticiales, que comprendan el fenómeno del "a la vez", que entiendan que estas estampas empapadas de haluros de plata pueden ser búsquedas identitarias, espaciales o de la sociedad al mismo tiempo. La idea de género debe servir para dar puntos de referencia y como instrumento de interpretación pero no para etiquetar. Debemos estar lo suficientemente abiertos como para crear nuevas construcciones programáticas.

Los géneros o los distintos recortes que hacemos, forman parte de una geometría variable cuya misión es la de restituir a la fotografía como lenguaje, sus dimensiones

múltiples, incluso multiplicarlas (siempre ir abriendo, nunca cerrando).

Con la convicción de que el conocimiento otorga libertad al hombre, creo que un profundo conocimiento de su medio, redundará en un fotógrafo más libre para crear. Por eso, nuestras respuestas como docentes, nuestras interrogaciones como investigadores, debieran tornarse más complejas y multifacéticas. Encontramos entonces, una urgencia por innovar, por cambiar, por conocer más, de algún modo, nos encontramos ante la obligación de cambiar nuestro discurso.

La fotografía y su rol de testigo acompañante

Siguiendo con los pensamientos de Gianni Vattimo: “lo estético impacta en la experiencia individual, suspende nuestra pacífica pertenencia al mundo tal como es, y puede anticipar una posición de resistencia”.

Observamos en la fotografía presente, a través de distintos recursos retóricos (a veces más icónicos, en ocasiones más metafóricos), un cuestionamiento de la naturaleza humana.

Podemos decir entonces, que la fotografía ocupó y ocupa hoy en los distintos géneros y en sus deslizamientos un espacio de reflexión, de pensamiento, de conocimiento que produce un cuestionamiento de lo que ve, lo que intuye y también a través de lo que crea.

No creo en las denominadas y determinantes muertes: el sujeto ha muerto⁵, la muerte de los grandes relatos⁶ o, más cercana a nuestro lenguaje, cuando Paul Delaroché sentenció “la pintura ha muerto”, al aparecer la fotografía. Con ese criterio, muchos podrían opinar que la fotografía ha muerto o morirá en manos de la imagen digital. Creo que se trata de caracterizaciones apocalípticas, muy propias del descreimiento posmoderno, que niegan o no ven la vitalidad que subyace en el medio. Justamente el docente y el investigador tienen de algún modo la posibilidad y la responsabilidad por transpantar el potencial mencionado.

Por otra parte, la historia de la fotografía está marcada por permanentes cambios tecnológicos, sin que éstos hayan significado una amenaza para este lenguaje.

En la medida que los distintos análisis no sean formulados en términos de clausura, mientras que la fotografía continúe en su acompañamiento de lo humano que, justamente, se vuelve tan cambiante, tal vez sea importante recordar un pensamiento de John Berger del año 1978: “Se ha de construir un sistema radial en torno a la fotografía, de modo que ésta pueda ser vista en términos que son simultáneamente personales, políticos, económicos, dramáticos, cotidianos e históricos”.

Algunos autores opinan que la aparición de productores de fotografía que a su vez se dedican tanto a la investigación como a la docencia, es una característica contemporánea. El sentido de éstas prácticas se debe probablemente a una voluntad de aunar proyectos estéticos, ideológicos y éticos, con miras a una construcción social. Voluntad que se encuentra amparada por frases como: “No hay presente, solo devenir” de Goethe, “La historia del arte es una historia de profecías” de Walter Benjamín y “Cada época sueña a la siguiente” de Michelet.

Infiriendo un poco más lejos, podemos decir que cuando

estudiamos perspectiva, estudiamos distintos tipos: la que se utiliza desde el siglo XV a partir de Brunelleschi, de la que Panofsky dice que es una forma de simbolizar el espacio más que una imitación de la visión y cuya aparición, además, es coincidente con el hallazgo de la cámara oscura. Pero en la que me quiero detener especialmente, es un tipo de perspectiva utilizada con anterioridad, llamada perspectiva invertida, cuyo punto de fuga está en el espectador de la escena.

¿Acaso el fotógrafo no es un ejemplo perfecto de la perspectiva invertida? La escena fuga en el fotógrafo, lo envuelve y entra en su cámara. Al envolverlo, lo incluye en la escena. Esa inclusión implica el involucramiento, el compromiso del fotógrafo.

Un compromiso que deseamos poder forjar por ser la fotografía un medio poético de exploración, interrogación, revelación y desnudamiento. También de imaginación, de sueños, hallazgos y asombros.

Notas

1. Jean Baudrillard
2. Gianni Vattimo
3. Jean Francois Lyotard
4. Jacques Derrida
5. Foucault
6. Lyotard

Bibliografía

- Baeza, Pepe *Por una función crítica de la fotografía de prensa*, Editorial Gustavo Gili
- Barthes, Roland *La cámara lúcida, notas sobre fotografía*, Paidós Comunicación
- Battisti, Eugenio “*El Quattrocento*”, en *El arte y el hombre*, dir. René Huyghe, Editorial Larousse
- Baqué, Dominique *La fotografía plástica*, Editorial Gustavo Gili
- Batchen, Geoffrey *Arder en deseos, la concepción de la fotografía*, Editorial Gustavo Gili
- Berger, John *Mirar*, Ediciones de la Flor
- Burgin, Victor “*Ensayos*”, Editorial Gustavo Gili
- Didi Huberman, Georges *Ante el tiempo*, Adriana Hidalgo Editora
- Gasalla, Fernando *Psicología y cultura del sujeto que aprende*, Editorial Aique
- Gubern, Roman *Del bisonte a la realidad virtual*, Editorial Anagrama
- Goyes Narváez, Julio Cesar *Horizontes de la comunicación visual contemporánea*, ensayo
- Kerbrat, Catherine (1986) *La enunciación*. Buenos Aires: Hachette.
- Picazo, Gloria ; Ribalta, Jorge (eds), *Indiferencia y singularidad*, Editorial Gustavo Gili
- Plazaola, Juan *Modelos y Teorías de la Historia del Art*. San Sebastián: Universidad de Deusto.
- Ribalta, Jorge (ed), *Efecto real, debates posmodernos sobre fotografía*, Editorial Gustavo Gili
- Soulages, Francois *Estética de la fotografía*, Editorial La Marca
- Virilio, Paul *La máquina de visión*, Ediciones Catedra

Alejandra Niedermaier. Fotógrafa - Docente - Investigadora. Sociedad Iberoamericana de Historia de la Fotografía. Docente: Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes. Escuela de Fotografía Motivarte. aleniy_56@yahoo.com. Argentina.