

evolucionaria de un producto.

Es necesario formar a nuestros alumnos entendiendo desde un comienzo que estamos en una sociedad de cambios constantes, donde el verdadero dilema está en la ola de información que reciben minuto a minuto, y en ella la angustia creativa, la incertidumbre de “esto ya lo vi”, “no puedo crear algo nuevo porque todo objeto ya está creado”. Ven y observan objetos, afiches, indumentaria, casas, edificios, todo el tiempo. Internet, revistas, televisión, les pasa la data a cada instante. En estas arenas movedizas del todo creado, lo único seguro es que las habilidades esenciales y las respuestas que necesitaremos mañana no son las que utilizamos hoy y lo que es más importante las preguntas están cambiando. Me pregunto nuevamente, ¿nuestros procesos están cambiando?. Olvidar y desaprender en un mundo tan rápido, son las habilidades que en la mayoría de los casos fuimos adquiriendo. Parece que lo que aprendí ayer hoy ya no lo recuerdo y mucho menos lo integro a lo que voy a aprender. ¿La clave no estará en que los docentes repensemos el proceso como núcleo de estudio? ¿No será el momento de incorporar al objeto, más allá de aquellos procesos formales, procesos que incorporen la emoción y el afecto en el proceso de diseño y el placer en su uso? Ya en los '70 el profesor Mitsuo Nagamachi desarrolló una técnica para incorporar estos aspectos en el diseño. A esta técnica se la bautizó como Ingeniería Kansei, la misma ha sido puesta en práctica por algunas empresas con muchísimo éxito. ¿Y de placer como andamos? ¿No será el momento de incorporar al proceso instancias conjeturales, subjetivas, emocionales, con un alto carácter local? ¿No será el momento de trabajar desde nuestras emociones, desde nuestra realidad y desde nuestra cultura para lograr procesos internalizados que podrían legitimar productos vinculados a nuestra sociedad?. ¿No será el momento de terminar con la tiranía del diseño de objetos creados por procesos extra-desconocidos e impuestos?

“El espíritu de la época de las metrópolis no tiene relevancia en la periferia. La búsqueda en cada caso de valores y normas culturales propias es la tarea principal de la teoría del diseño a desarrollar“. Gui Bonsiepe, Del objeto a la interfase.

La tensión limítrofe y el final de la historia.

Nicolás Lerner

Así como el repostero da forma a una galleta con su rígido y filoso molde al hacer fuerza sobre la masa, el fotógrafo, mediante el dispositivo fotográfico, ejerce un corte del mundo estableciendo una violenta y radical oposición dentro-fuera de un profundo valor interdependiente.

De la misma forma en que la elipsis se relaciona con lo escrito, es lo que queda fuera del corte, lo (deliberadamente) no mostrado lo que por, digamos, complemento, sostiene a la imagen, a lo mostrado. Es esta oposición interdependiente la que genera tanto una profunda incertidumbre como así también una amplia certeza sobre lo que el fotógrafo decidió no mostrar.

Detengámonos ahora en estos dos efectos recién mencionados. Tomemos el primero de ellos. Está claro que lo incier-

to, en términos gnoseológicos, parte, inevitablemente, de una certeza o de, como mínimo, una suposición o hipótesis dado que no toda foto representa algo conocido o identificable. Ocurre lo mismo en el plano de la escritura; para que haya elipsis, previamente, debe haber algo escrito. Es por esto que la incertidumbre parte de su efecto opuesto. A grandes rasgos se podría afirmar que el espectador sabe [ve] hasta donde el fotógrafo quiere [corta] que sepa. De esto se puede concluir que lo que no se sabe comienza donde lo que se sabe termina. Parafraseando a Philippe Dubois, si una foto, o mejor dicho el acto fotográfico, equivale a lo que el fotógrafo nos indica, lo que nos señala con el dedo, no solo nos va a estar guiando la mirada hacia un lugar (o cosa) determinado sino que también nos lo va a estar mostrando dentro de los límites (¿inviolables?) que él quiere que eso sea visto. Siempre lo que una foto muestra va a estar delimitado por los muros ortogonales de contención que el dispositivo predispone técnicamente y que el fotógrafo dispone deliberadamente. Para referirme al segundo efecto, la certeza, voy a citar una descripción de una(s) foto(s) que aparece en *Nocturno hindú* de A. Tabucchi:

“...la foto reproducía a un joven negro, únicamente el busto; una camiseta con un letrero publicitario, un cuerpo atlético, en el rostro la expresión de un gran esfuerzo, las manos levantadas como en señal de victoria: está evidentemente llegando a la meta, por ejemplo de los cien metros».”

A pesar de tratarse de una descripción, únicamente, y muy posiblemente de una foto ficticia, no existente, el fragmento es muy útil a los efectos de mi posición. Al fragmento citado le sigue otra descripción en la que quien describió la primer foto describe o, simplemente, ofrece un poco de contexto a la foto previamente descrita.

“Era la fotografía de cuerpo entero. A la izquierda se ve a un policía vestido de marciano, lleva un casco de plexiglás sobre la cara, botas altas, empuña un fusil y muestra una mirada feroz bajo su visera feroz. Está disparando al negro. Y el negro está huyendo con los brazos en alto, pero ya está muerto...”

Esto es, lo que en la ‘primer’ foto estaba por fuera del marco, lo que funcionaba como complemento de lo mostrado, lo que permitía hipotetizar sobre el joven de la foto, en la segunda, que no es más que la primera pero con un mayor marco (previa al recorte), toda suposición con respecto al joven queda ahora completamente desvirtuada ya que esa misma descripción no hace más que sacar al contexto de la oscuridad, le agrega contexto, y esto lleva a la oposición dentro-fuera, que en la primer foto se encontraba haciendo un vertiginoso equilibrio en el marco mismo al rededor del joven, a un segundo y más amplio marco que no da lugar a la misma tensión que la oposición dentro-fuera que la primer foto ofrecía. En la ‘segunda’, por decirlo de alguna forma, está todo dicho. Cosa que es evidentemente falsa ya que la segunda foto también fue producto de un corte (a diferencia, efectivamente, de la primera que fue producto de un recorte), pero el contexto brindado hace que la incertidumbre de la primera, esa descontextualización que permitía hipotetizar sobre las razones de lo que el joven hacía, ahora, en la segunda, se han mudado a un marco en el que la oposición dentro-fuera no parece estar sometida al peligroso equilibrio de la primera.

Ahora bien, ¿cabe preguntarse por qué quien describe la(s) foto(s) da primero cuenta del recorte y luego del corte? Sí. Está claro, porque así lo muestra el texto de Tabucchi, que la fotógrafa ya conoce el final de la historia. Ella no ignora el contexto; de hecho, ella efectúa un recorte no azaroso de su primera descripción. Es por eso que no por nada queda afuera, de la 'primer' foto, quien ubica socialmente al joven, quien convierte su carrera en una huida, quien transforma el triunfo en su muerte. Es la misma no inclusión del policía, del que nos enteramos en la segunda parte de la descripción o en la 'segunda' foto, la que le otorga esa tensión a la primera sobre la que hablaba más arriba. La historia es manipulada mediante el orden en que las fotos que la componen son descriptas. La manipulación ideológica en la fotografía se encuentra, por lo tanto, en el marco mismo, en su ubicación, en los límites de la información que la foto contiene.

Si bien el fotógrafo dispone de efectos o recursos en el momento de la ampliación o el copiado para generar esa apariencia flotante, como en viejos retratos, en los que en derredor de un rostro se ve un halo que se (con)funde gradualmente con el fondo, el corte fotográfico, el de la toma, es de orden limítrofe y no fronterizo. En la toma, como dije al principio, se efectúa un corte sin grises ni excepciones. Se elige, simultáneamente, que te toma y que se deja como asimismo dónde ubicar la tensión limítrofe. Como dice Guido Indij, "El verbo de la fotografía es elegir".

También en la novela de Tabucchi, Roux, el protagonista, le resume a la fotógrafa que tomó las fotos de las que hablábamos más arriba un texto sobre el que está trabajando. Roux dice: "... también ellas [dos mujeres que había mencionado en relación al texto] quedan fuera del marco, no pertenecen a la historia". Es interesante ver cómo Roux le otorga vida a dichas mujeres, supuestos personajes del texto en cuestión, eludiendo él, siendo nada más ni nada menos que el autor, toda intencionalidad en cuanto a su exclusión. Fue él mismo quien las dejó afuera de la historia, tan fuera como Christine, la fotógrafa, dejó al policía en la primer descripción dando así una versión recortada de la historia.

En Vista del amanecer en el trópico, de Guillermo Cabrera Infante, texto estrechamente vinculado a la fotografía (y sobre todo a su relación con la historia) hay un fragmento (el texto está compuesto por fragmentos en su totalidad) que se vincula, aún más, con lo anteriormente dicho sobre la relación entre la fotografía, sus límites y la manipulación histórica. El texto dice:

El fragmento (y su oposición a los dos casos mencionados anteriormente sobre la novela de Tabucchi) muestra claramente cómo funciona la manipulación ideológica en la fotografía y cómo dicha manipulación está ligada al marco de la foto. Asimismo, el fragmento insinúa el papel que juega el recorte sobre el que hablábamos más arriba. Dejando de lado la cuestión de la adivinación histórica, vemos aquí que de haberse tomado una foto con un mayor marco y haber sido este comandante incluido en ella, no se habría procedido "a erradicar su nombre de los libros de historia". Qué habría ocurrido (de haberse tomado una foto con un mayor marco), sería interesante pensar, si el fotógrafo que tomó la foto hubiera implementado la técnica Christine, esto es: dar cuenta primero del recorte para luego dar cuenta del corte. ¿Que habría

ocurrido? Simple (es sólo una forma de decirlo): como lo dice el texto de Cabrera Infante, se habría procedido "a erradicar su nombre de los libros de historia" para luego tener que incluirlo nuevamente.

Los juegos y las actividades lúdicas en los eventos.

Nora Lewin

"El público es invitado a transformar el teatro en un espacio de juego. En esta nueva aventura, Los Cazarros y el público son encerrados en un laberinto por el "Villano". A lo largo del espectáculo, con curiosos objetos, títeres y música, todos juntos intentan superar este obstáculo y jugando buscar la salida". (Clarín. Espectáculos, septiembre del 2003).

Al leer la presentación del espectáculo de este grupo de actores, no pude evitar pensar en que este recurso utilizado por ellos con un fin artístico (por lo menos en un principio y sin haber visto la puesta) propone una metáfora que refiere a situaciones que con frecuencia atravesamos todos los individuos, los grupos humanos, y consecuentemente el colectivo social.

Cada instancia con nuestro propio "laberinto" o con uno que nos es dado. Cada uno con su propio "Villano" más o menos identificado y varios obstáculos a resolver para encontrar una posible salida.

Y qué son los juegos sino metáforas de la realidad?. Un "como sí" con reglas diferentes pero análogas a las cotidianas. Una actividad que por momentos nos hace sentir más auténticos, más parecidos a nosotros mismos. Una posibilidad que nos permite reconocernos y reflexionar también en el amor y en el odio, en la bondad y la maldad pero finalmente constructores de una realidad distinta y hasta posible.

Desde tiempos remotos el hombre ha jugado. Ya haya sido para comprender fenómenos que no entendía, como la vida, la muerte y los fenómenos climáticos, o como preparación a situaciones que la realidad exigía.

"El juego, dice Huizinga, es más viejo que la cultura". y, sin embargo, va encontrando nuevas formas de acompañarla a medida que esta se modifica y evoluciona.

Los juegos cambian y se repiten. Se alteran a veces sus nombres o varían algunas de sus reglas, se modernizan sus recursos y objetos. No obstante conservan el placer de ser transmitidos generación tras generación: de adultos a niños, de padres a hijos, en los recreos de la escuela y en los últimos tiempos a través de los medios de comunicación.

La permanencia del juego en el transcurrir de la historia del hombre radica en sus propias características:

- Jugar es fundar un nuevo orden o improvisarlo o someterse voluntariamente a él, dice Graciela Scheines.
- Es placentero.
- No tiene valor de verdad: permite relativizar lo que en el espacio lúdico acontece.
- Establece una relación abierta con el mundo.
- Privilegia más el proceso que el producto.

El organizador de eventos y los juegos

Una selección adecuada y pertinente de juegos y/o activida-