

me ha dado resultados que considero satisfactorios, por sobre todo teniendo en cuenta su condición de ingresantes, pauta por la que también se debe proyectar en ellos tanto la preparación para su desenvolvimiento en los futuros próximos años de estudio como así también para el desarrollo de profesionales idóneos, creativos, con capacidad de insertarse en el mercado laboral y sus requerimientos.

Desde ya considero que las tareas del docente no sólo se remiten a la enseñanza en sí; éstas se deben revisar y analizar en forma constante: desde el punto de vista pedagógico (la llegada y el aprendizaje de los estudiantes) y desde los contenidos, con el fin de continuar entregando a los estudiantes recursos necesarios e imprescindibles, pero a la vez actualizados y potenciados: el crecimiento del docente colaborará en el crecimiento del estudiante.

El día a día en el aula

Carlos Menéndez

Después de transitar por varios años las aulas, puedo asegurar que es uno de los ámbitos más placenteros, por su dinámica, su respuesta y el porvenir que supone. Es como si se plantara una semilla y asistiera al proceso de crecimiento que orientamos día a día. Por otra parte mi gran experiencia en agencias de publicidad me permite colaborar en la formación de profesionales creativos a quienes puedo brindarles las herramientas adecuadas para acercarlos a una realidad palpable.

A pesar de tener planificada cada clase para el transcurso del ciclo, todos los días son distintos. Todos los días me sorprende con algo. Mi trabajo en el aula se basa fundamentalmente en el hacer. Bajo bases teóricas muy bien asimiladas, el lema es, ahora hagamos. En el hacer es cuando se puede estimular, ingrediente indispensable para que el estudiante se comprometa con la tarea. Sin compromiso no hay esfuerzo, sin esfuerzo no hay aprendizaje. Aunque parezca una verdad de Perogrullo, es así.

Ese compromiso debe ir acompañado de originalidad, iniciativa, flexibilidad, sensibilidad y elaboración; características fundamentales de la creatividad. Profesionales de la educación y la psicología han desarrollado algunos ejercicios que en oportunidades me permito aplicar, dependiendo del grupo humano y las eventuales circunstancias. Me refiero a ejercicios permanentes de redefinición de usos sobre objetos convencionales, por ejemplo:

- Visualización de caras y ángulos, no acostumbrados, de diferentes objetos.
- Utilización de ideas que motiven la redefinición.
- Cambio constante y deliberado de las preposiciones en las ideas.
- Uso de la analogía y la metáfora en la búsqueda de soluciones.
- Asociación forzada de términos para la redefinición.
- Hacer listados de objetos insólitos.
- Determinación de hechos y reformulación de problemas profesionales con antelación a la solución.

En este tipo de ejercicios pongo en funcionamiento algunas técnicas del pensamiento lateral del doctor Edward De Bono, sencillas, prácticas y eficaces. “En términos generales, todas

las técnicas del pensamiento lateral pueden ser usadas en cualquier ocasión que requiera pensamiento lateral. Sin embargo, a veces es preciso formular la tarea creativa de un modo adecuado” dice el doctor De Bono. Esto es más fácil de apreciar en la práctica. Todos se han enfrentado con problemas que parecen imposibles de resolver hasta que de pronto aparece una solución sorprendentemente simple. Uno descubre que además es tan obvia que no puede entender cómo tardó tanto en encontrarla. La famosa expresión ¡¿Cómo no se me ocurrió?! “Evidentemente, si no fomentamos la creatividad, la capacidad creativa dependerá en un todo del talento “natural”. Pero si proporcionamos entrenamiento, estructuras y técnicas sistemáticas, podremos superar el nivel general. Algunas personas serán mejores que otras, desde luego, pero todas habrán adquirido cierta capacidad creativa. No se contradice el “talento” y el “entrenamiento”, cualquier entrenador, cualquier maestro de música puede comprobarlo”, según palabras del doctor De Bono.

En lo personal experimento gran satisfacción con el trabajo en el aula. Pude comprobar en varias oportunidades que ante el escepticismo o baja autoestima de un estudiante, una dosis de motivación en el momento justo revirtió la situación. En la práctica, al ser esta una actividad tan subjetiva, todo va a ser creativo o no, según quién lo juzgue. El ideal es lograr el equilibrio justo, por lo tanto no es posible aplicar un patrón fijo para evaluar la creatividad.

Como afirma Aristóteles: “las cosas que debas aprender las aprenderás haciéndolas”. Mi experiencia es sumamente positiva. Sobretodo porque además de la teoría podemos llevar a la práctica esa creatividad con trabajos concretos. Es decir, el hacer. En publicidad, no se puede perder de vista que la creatividad debe estar al servicio de una estrategia de marketing. Luego a la hora de evaluar esa creatividad intervienen más factores, por ejemplo tener en cuenta todo lo que el estudiante vuelca en una tarea creativa, su trabajo, y en última instancia, su persona. Por supuesto debe prevalecer el profesionalismo. No existe un instrumento válido para juzgar la creatividad cualquiera sea el tipo de estudiante, la especialidad o disciplina. La creatividad no puede ser improvisada de un día para otro, por eso la estimulación y la práctica son fundamentales para la formación del estudiante. Aunque son muy embrionarios los criterios aquí expuestos, criticables y/o rechazables, en algunos casos, constituyen una sólida base para continuar la reflexión y encontrar la mejor forma para el desarrollo del futuro profesional. Al aplicar instrumentos específicos para identificar las potencialidades creativas de los estudiantes, en correspondencia con la especialidad que estudian, se logra el interés y la satisfacción del estudiante por el trabajo realizado. Estar al frente de una clase es una oportunidad única, un privilegio que recorro día a día, siempre con el objetivo de transmitir el amor y la pasión por el oficio y el mejor resultado final. Si lo consigo habré devuelto algo de lo que recibí.

Los reality shows

Cecilia Miljiker

“The ultimate truth of capitalist utilitarian despiritualized universe is the dematerialization of “real” life, its reversal into a spectral show”. Slavoj Zizek

En las dos asignaturas que tuve la oportunidad de dictar en la Facultad (Realización I y Taller de Creación V) pasé por una misma experiencia. Dos asignaturas distintas, estudiantes de diferentes años, pero en los dos cursos se mostró un interés especial, por parte de algunos estudiantes, en un mismo tema: los Reality Show. En principio, podría parecer que el interés que despierta es por una cuestión de moda o porque los divierte más los reality show que ver una película de Orson Welles. Sin embargo, no sería mala idea dedicarle más tiempo a este tema porque nos está hablando de algo más que de una moda o de una cosa divertida para estudiar, nos habla de un material propio del documental que es la realidad.

Filmar un documental en la época que algunos dieron en llamar post documental o de realidad simulada.

Al pensar en el tema de los reality show en relación al documental, me acordé de una situación que experimenté este año. En la última edición del Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires, Harun Farocki decía, al término de la proyección de su documental “Nothing Ventured”, que el público de hoy prefería ver reality shows antes que mirar un documental en televisión. Se abrió, entonces, un pequeño debate con el público en donde se marcaba una diferencia clara entre el documental y el reality show y se los enmarcaba como dos géneros diferentes. El documental directo, el verité, etc, quedaban como variantes de un mismo género, pero el reality show no se trataba como una “manera de hacer” dentro del documental. Así quedaban delimitados dos géneros, de los cuales el documental quedaba como el más alto, el más prestigioso. Este es, más o menos, el mismo criterio que se maneja en la mayoría de los ámbitos de la sociedad.

Pero en contra de esta opinión generalizada, ya hay bastante bibliografía sobre el documental que, partiendo de la idea que estamos en la era post documental, le dan al post un significado de progresión histórica. En su línea de tiempo del desarrollo del género documental, le asignan a la modalidad del reality “un capítulo más”. Biessi y Nunn, por ejemplo, lo trabajan en el contexto de la historia y estilos del documental casi como si, al ya tradicional manual de Barnouw, se le agregara un anexo o capítulo final dedicado al tema. Se corre el riesgo, en estos tratamientos, que el término “post-documental” termine encerrando la idea que el documental, tal como lo venimos estudiando y realizando, está por desaparecer. Esto, muy a pesar de los esfuerzos de quienes ven la “antigua manera”, como más prestigiosa y seria.

Partiendo del mismo término de una época post-documental y sin hacer jerarquizaciones entre géneros altos y bajos, hay otras miradas sobre el tema más interesantes. Una mirada que ve al fenómeno del reality con estrecha relación a la realización de documentales, pero que entiende al “post documental” no como el fin de una manera de hacer documental, sino como una forma de percibir la realidad por parte de la sociedad. Y entonces la pregunta no sería si la modalidad del reality es una nueva forma del documental y si está o no desplazando a la anterior. La preguntaría sería: si esta realidad es la que nutre al documental ¿Cómo abordarla? ¿Cómo filmar esa realidad simulada, esa ficción constante en la que se desenvuelve nuestra sociedad? Difícil tarea ya que estamos inmersos en esta realidad. Pero no imposible.

Tomemos el ejemplo de un visitante de la ciudad de Las Vegas que pasea por los hoteles del Strip. Como Truman en su pueblo, él camina por calles ficticias en medio recreaciones de

la Torre de Eiffel y canales de Venecia debajo de un techo con cielos pintados. Cuando sale a la calle para visitar otro hotel (el que recrea a Nueva York o a la Via Apia) ya no puede discernir si está en una calle real o en una construída, de hecho el cielo se parece bastante al pintado sobre los canales. Al final termina sin siquiera saber si el hotel en el que se está alojando es un hotel de verdad o una simulación de hotel – de hecho hay un hotel que simula ser un motel. Y aún hay algo más macabro en este Strip y es el olvido total de la situación geográfica. Las Vegas parece ser una ciudad llena de agua, porque si hay algo que sobra en el Strip, además de los casinos, es el agua. Piletas gigantescas, fuentes, cascadas y ríos, hay agua por todas partes. Finalmente la seguridad: custodios de los hoteles, de los casinos.... en el Strip todo parece seguro, el visitante puede caminar a cualquier hora sin miedo, ni siquiera hay homeless y los que ofrecen prostitutas y taxi boys lo hacen de una manera agradable y muy educada.

Pero también hay una Las Vegas que está afuera del Strip y que es la mayor parte de la ciudad. Ahora, para “conocer la realidad” de Las Vegas ¿Hay que salirse del Strip? La primera respuesta parecería ser que sí. Uno puede pensar que lo interesante es retratar lo que uno no ve, al “otro”, y que así se podría descubrir la “verdad de Las Vegas”. A partir de este tipo de pensamiento se llega a lo que la mayoría de los ejercicios documentales terminan tratando: “la realidad que no miramos”, esos personajes extraños a nosotros en quienes casi nunca reparamos, gente que se dedica a oficios extraños o los pobres, los marginales, etc, etc, etc.

Sin embargo, no hay que dejar de resaltar que no es tan sencillo reflejar al otro, el otro es siempre otro en relación a uno mismo, es otro que también se mueve en nuestra realidad y es, en esta realidad, en donde surge la representación que de él tenemos. Por eso el resultado, en muchos de los casos, no se aleja de lo que Zizek describe cuando habla de una de las paranoias de los norteamericanos. Tomando como ejemplo a *The Truman Show*, Zizek menciona como una paranoia estadounidense la de estar viviendo en una ficción, en donde la vida social misma se vuelve ficticia, en donde vecinos y amigos juegan, en este escenario, el rol de actores o de extras, tal como sucede en la casa de *Gran Hermano* (Zizek señala que *Gran Hermano* va aún más allá. Los personajes de este programa de TV no creen, como el naive de Truman, que están viviendo en una comunidad verdadera. Así, ...they act them 'for real', so that, literally, fiction become indistinguishable from reality). Y en muchos de estos documentales termina pasando lo mismo: a estos personajes lejanos se los termina convirtiendo en actores que representan personajes predecibles, muchas veces estereotipos y que terminan siendo sólo encarnaciones de imaginarios prefigurados. Son actores que en nuestra vida diaria aparecen como extras pero que, en nuestro documental, le damos el rol de protagonistas.

¿Por qué entonces, no filmar al Strip?. ¿Por qué solamente filmar a los chicos que piden plata en la puerta de un shopping y no filmar lo que pasa adentro del shopping, o en una reunión de los accionistas del shopping? (Otra vez Farocki: ahora hay que filmar en donde está la plata. *O Gandini* con “Surplus”). Filmar al Strip, al barrio privado, a mi casa enrejada... Aún creemos que esos espacios nos son controlables y predecibles. Aún creemos que los conocemos. Pero tal vez no sea así, tal vez también son una realidad cuya riqueza aún debemos explorar ¿Corremos el riesgo de encerrarnos o de caer en un

círculo vicioso al hacer esto? Se trata, en todo caso, de un desafío y la Universidad ¿No es el espacio para arriesgarse, para probar y equivocarse?... Dónde mejor podemos aprender a ver, en lo que parecen ser fotos aéreas de una fábrica, un campo de concentración (confusión que de hecho existió y que nos la muestra Farocki en “Imágenes del mundo y epitaños de guerra”).

Hoy, los video juegos y la TV nos venden las mismas imágenes: Counter Strike nos enseña a matar terroristas en un desierto no muy diferente al que vimos por CNN durante la guerra de Irak. Si quisiéramos hacer un documental sobre la guerra ¿Qué material me hablaría mejor de esta historia? ¿Las imágenes de archivo de CNN solamente o además las del Counter Strike y los millones de chicos y adultos que juegan con él diariamente?

Ante nuestra realidad quedan varios caminos a la hora de realizar una práctica documental con los estudiantes: podemos filmar en la simulación de la realidad o bien podríamos filmar la realidad simulada misma (lo cual sería solamente un primer paso).

Estas breves reflexiones son apenas algunas preguntas o líneas para empezar a desmenuzar mejor este asunto. Podrían trabajarse más con nuestros estudiantes leyendo y viendo diferentes autores y, sobre todo, discutiendo, para ver si podemos llegar al menos a esbozar una respuesta. Tarea difícil pero justamente es, por ello, ideal para intentar en las aulas.

Consideraciones sobre los procesos fotográficos alternativos

Guillermo Mischkinis

Introducción

Es un hecho que los proveedores de materiales fotográficos hoy en día ofrecen una interesante variedad de papeles para copias fotográficas. Sin embargo, también es un hecho que esa variedad es sensiblemente menor a la que podría existir. Tal vez esa oferta limitada está basada en la consideración que el “mercado”, es decir los fotógrafos, no tienen necesidad o interés alguno en experimentar con texturas, colores o diversas sustancias capaces de formar imágenes.

En los últimos (¿cincuenta?) años, las investigaciones y el desarrollo tecnológico apuntaron a un producto único: El papel al gelatino bromuro de plata. Y la consistencia de este devenir bien puede estar ligada al hecho de la sensibilidad, resolución y calidad del papel al haluro de plata. De hecho, muchos de los fotógrafos contemporáneos ni se cuestionan la monotonía del asunto.

Pareciera ser, pues, que lo que importa es el mensaje y no el soporte, desde los reporteros a los documentalistas, pasando por legiones de estudiantes de las más variopintas escuelas de fotografía, no se discute esta absoluta y aparentemente inamovible monocultura.

Ahora bien, llegado el momento de colgar una fotografía en cualquier pared, o inclusive de presentar un portfolio, surge en el fotógrafo la necesidad no solo de controlar la calidad de la copia, sino preservarla del paso del tiempo, y a veces hasta de numerarla... la fotografía se convierte en un artículo único, en una obra de arte por derecho propio.

Ese fotógrafo que intenta plasmar en su obra la observación de

Alfred Stieglitz “aquello que vi y sentí”, ese fotógrafo que siguiendo los pasos de Ansel Adams homologa al negativo como una partitura y a la copia como la interpretación de esa partitura, en fin, ese fotógrafo tal vez pueda interesarse en una estética diferente a la única existente, quiero decir que hay muchas formas de copiar un negativo.

Al apartarnos de la normativa general sobre el copiado de negativos, nos enfrentamos a dos tribus de afilados dientes, los ortodoxos y los conversos. Los primeros, enarbolando la idea del progreso como bandera; los segundos, imbuidos de una poco menos que mística convicción acrítica. Si creen que exagero, valga la cita del British Journal of Photography: “... *fine art photography... is riddled with archaic printing processes.*” Intentaré aportar algo de objetividad entre tanto prejuicio.

Uno de los cuestionamientos más frecuentes hacia las técnicas artesanales tiene que ver con que son viejas, más precisamente del siglo XIX. Lo que subyace en este prejuicio es ni más ni menos la creencia que las técnicas del siglo XIX deben aplicarse a imágenes del siglo XIX, y realmente no existe ninguna razón para suponer que no podemos utilizar técnicas del siglo XIX para imágenes actuales. ¿O acaso los pintores dejaron de utilizar los pigmentos tradicionales para usar solo acrílicos? Hilando más fino: Buena parte de las imágenes del siglo XX suscriben una estética, que precisamente está situada... en el siglo XIX. Hay quienes dicen que los procesos alternativos son caros y complicados de llevar a cabo. Con respecto a los costos, los únicos que pueden resultar altos son los basados en platino o al paladio, no superando el precio de una gigantografía. En la inmensa mayoría, las copias no resultan en absoluto más caras que una al gelatino bromuro. Y con respecto a la dificultad técnica, no se requiere más habilidad que el saber cortar y pincelar. Otro mito que se derrumba...

Un preconcepto tiene que ver con la imposibilidad de hacer varias copias iguales, dado lo artesanal del emulsionado. En este caso, se compara con la reproducibilidad de los negativos al gelatino bromuro. Cabe preguntarse cuántos fotógrafos hacen realmente uso de esta posibilidad de hacer varias copias en los papeles comerciales de sus negativos, es decir, de copiar cincuenta o cien fotos del mismo negativo.

Por último, una observación respecto a la inalterabilidad de las copias. La plata es un metal altamente susceptible de ser atacado por poluyentes químicos ambientales, lo que no ocurre con varios de los compuestos utilizados en los procesos alternativos. Si bien estas consideraciones anteriores son reactivas a determinados preconceptos, es necesario destacar que el redescubrimiento de los procesos alternativos no debe constituirse únicamente desde un punto de confrontación con la tecnología tradicional. En efecto, hoy en varias instancias se comienza a hablar de un “neopictorialismo”, en el que la manipulación de la imagen fotográfica se asume libre de la culpa en que la ortodoxia documentalista ha calado hondo. El tema excede los límites de este trabajo, con lo cual me remito a una frase de Joan Fontcuberta: “...la fotografía manipulada se convierte en manipulada ¿después de cuántas manipulaciones?”

Creo que la utilización de técnicas antiguas abre un abanico de posibilidades creativas que nos permite despegar de la monotonía reinante, y abandonando el dogma de la objetividad, acceder a realizarnos como auténticos productores de sentido visual.