

perspectivas, negocian y deciden, se organizan y reparten las tareas, interactúan con el contexto, observan fuera del ámbito del aula, reflexionan, observan, manipulan objetos y artefactos, detectan señales, interpretan la realidad desde sus respectivas ópticas, se ponen de acuerdo acerca de sus interpretaciones, seleccionan y analizan información y la procesan, desarrollan técnicas de comunicación y expresión, infieren aplicando los conceptos teóricos de la bibliografía y de las clases, sacan sus propias conclusiones y finalmente en función de éstas toman sus decisiones, reflexionan y aprenden el concepto de “empatía”.

En síntesis, se propicia el aprendizaje en equipo, y como sostiene Zeichner en *El maestro* como profesional reflexivo, se facilita la reflexión antes, durante y en la acción, así como también la reflexión compartida y visión integral. El trabajo grupal de investigación en campo ayuda a promover el desarrollo de las disciplinas de la organización inteligente.

Las cuestiones teóricas en la enseñanza de la fotografía

Daniel Tubío

“El objetivo de la enseñanza no es asegurar la adquisición de un determinado contenido sino que (...) el contenido a enseñar es un recurso para plantear problemas que impulsen la reconstrucción de las ideas, las percepciones y las actitudes de los estudiantes”

Gvartz y Palamidessi. El ABC de la tarea del docente: curriculum y enseñanza.

Introducción

En términos generales y con el peligro que siempre supone generalizar, los estudiantes que ingresan a una carrera de fotografía llegan con la idea preconcebida de que se trata de una carrera eminentemente práctica, que no requerirá de estudios teóricos profundos. Esto sucede aún cuando la carrera se encuentre inserta en un ámbito universitario. Dentro de este pensamiento, se presupone que el aprendizaje se basará casi exclusivamente en la producción de trabajos prácticos más o menos complejos dependiendo de la asignatura y del nivel de la carrera en que se encuentren. Por supuesto, también esperan adquirir algunos conceptos, sobre todo técnicos, en cuanto al control del sistema fotográfico, pero suponen, sin embargo, que irán asimilando el conocimiento a partir de las prácticas y a través del viejo método del ensayo y error. Al efectuar la elección de su futura actividad, pocos contemplan a priori que la formación de un fotógrafo profesional requiere “algo más” que manejo técnico y práctica sistemática: Un *plus* de conocimientos relacionados con la formación teórica, tanto en los aspectos de la técnica como en los concernientes al lenguaje visual en particular y a una cultura de lo visual en un marco más amplio.

Encarar la enseñanza de la fotografía teniendo conciencia de este preconceito instalado en mayor o menor medida entre los estudiantes debería ser uno de los puntos esenciales a considerar en la preparación del curriculum de cada materia, sobre todo en aquellas que involucran a los ingresantes. Los estudiantes deberían entrar en contacto lo más tempranamente posible con los beneficios de la formación teórica y los

docentes deberíamos estar atentos para esforzarnos en modificar la idea errónea -en aquellos estudiantes que la tengan- de que la teoría no es necesaria para lograr profesionales más completos¹. Para llegar a ser un buen profesional se necesita sin duda mucha experiencia práctica, pero también una sólida formación teórica que permita, afrontar los desafíos de la profesión en todos los campos y capacite para utilizar con solvencia cualquier tecnología disponible.

Acerca de las cuestiones técnicas

Los cambios tecnológicos acelerados que van produciéndose, sobre todo en las últimas décadas, vuelven inútil cualquier esfuerzo por aprender a manipular un modelo de cámara o sistema fotográfico particular sólo a través de la práctica. En efecto, el dispositivo de captura de imágenes puede cambiar en su forma y tecnología en cualquier momento e incluso desaparecer al ser desplazado por un sistema nuevo, como ha ocurrido ya en otras épocas de la historia. En una profesión en la que la tecnología es tan importante para la actividad, resulta más adecuado el estudio teórico de los principios básicos que rigen el sistema fotográfico, puesto que éstos son aplicables tanto a la cámara oscura más primitiva como a las cámaras de captura digital de última generación.

Los principios de la óptica, las características de la luz y su comportamiento, los mecanismos que controlan la cantidad de luz (diafragma) y el tiempo de exposición (obturador) son elementos comunes a todos los equipamientos fotográficos existentes y a los por venir. Nuestro objetivo como docentes debería ser el lograr que los estudiantes entiendan la fotografía pensándola como un sistema cuya lógica de producción de imágenes permanece invariable desde hace muchos años, independientemente de la tecnología que utilice. Si tenemos éxito en el intento, los estudiantes podrán utilizar cualquier sistema fotográfico que tengan en sus manos con sólo aprender dónde están los comandos que permiten manejar las variables que influyen en la obtención de la imagen. Es más, seguramente egresarán de la carrera capacitados para utilizar sistemas de captura de imágenes que aún no existen y que ni siquiera podemos imaginar hoy. Sólo tendrán que aplicar los conocimientos que adquirieron sobre los principios de formación de imagen a partir de la luz y utilizar un poco de sentido común para *descubrir* como funciona ese nuevo -e hipotético- sistema desconocido.

Es cierto que la práctica es importante, puesto que la información sólo se transforma en conocimiento cuando hay un proceso de interacción del sujeto con el objeto por conocer y se completa un proceso de construcción y apropiación del saber. El conocimiento se demuestra cuando se hace algo con lo que se sabe, no es sólo cuestión de declararlo o enunciarlo. Pero por otra parte, la forma más clara de aprendizaje, el aprendizaje significativo, se da cuando el estudiante es capaz de aplicar lo que sabe a una situación nueva. Para poder realizar esta operación la enseñanza no puede haber sido construida sobre una práctica en particular, una cámara o un tipo específico de material sensible a la luz que se utilice en el momento del aprendizaje, sino sobre una plataforma más amplia que considere los conceptos que sustentan el sistema. El bagaje teórico surgido de este aprendizaje podrá ser transferido luego a cualquier situación práctica coyuntural.

Acerca de los lenguajes

Muy a menudo se afirma que vivimos hoy en una *cultura visual*. Esta afirmación se basa principalmente en la innegable invasión de imágenes a las que estamos sometidos en las últimas décadas. Diarios, revistas ilustradas, cine, televisión, internet: Una multitud de medios masivos que utilizan las imágenes como ingrediente principal de sus comunicaciones. Pero ¿implica esta sobreabundancia de imágenes un mayor desarrollo de la capacidad de las personas para “leerlas”? Creemos que no. La mayoría de los individuos reciben esas imágenes pasivamente y sólo porque están a disposición. Puesto en este papel de espectador pasivo, el individuo es más bien una *víctima* de las imágenes que ve.

“Leer” una imagen requiere de cierta capacidad de análisis y reflexión, para así poder conceptualizarla traducéndola al lenguaje verbal. Las imágenes no son simples ni unívocas y, al igual que todos los signos, denotan y también connotan: Su significado puede ser muy diferente en función del contexto, tanto el de producción como el de recepción. Para entender realmente todos estos aspectos es necesario estudiarlos, ya que no es posible adquirirlos solamente mirando y/o produciendo fotografías, por más atención y empeño que pongamos en la tarea. Existe bastante teoría desarrollada alrededor de la lectura e interpretación de las imágenes, proveniente sobre todo del campo de la semiología y la semiótica. Pero esta teoría está elaborada por escrito y para conocerla y estudiarla hay que leerla de la manera tradicional, en forma secuencial y palabra por palabra. Parece ser que la mejor forma de comunicar algo sigue siendo el lenguaje verbal. En este punto podemos aplicar la misma lógica que en el de la técnica. Por supuesto que es importante ver imágenes para entender el trabajo de un fotógrafo o para relacionarlas con el concepto de connotación, y producirlas para practicar e ir buscando nuestro propio modo de decir; pero si se pretende que las fotografías realizadas sean significativas y comuniquen algo, se deberán estudiar en profundidad las teorías relacionadas con la imagen en todos sus aspectos. En el desempeño profesional no se trata de recibir las fotografías como espectador, sino que habrá que producirlas y lidiar por lo tanto con la construcción de sentido y la comunicación².

Sabemos que no es necesario conocer teorías para producir imágenes y, seguramente, se podrían citar infinidad de casos de artistas visuales que no lo necesitaron. Es cierto. Pero es cierto también que debemos formar a nuestros estudiantes como profesionales y un profesional debe poder sostener conceptualmente su trabajo para comunicarse con sus clientes, una agencia o un editor y explicar el por qué y el cómo de las decisiones tomadas en la realización de su labor.

En otros ámbitos en los que nuestros egresados pueden llegar a insertarse, el medio artístico por ejemplo, desde hace ya varias décadas aparece, casi de manera excluyente, la necesidad de una formación teórico-conceptual del artista que proporcione un marco de referencia a su trabajo. Marco que, por otra parte, resultará un requisito imprescindible para fundamentar la producción de su obra cuando el artista se enfrente a una solicitud de beca o subsidio para la creación artística.

Acerca de la cultura

Habría que considerar finalmente un campo más amplio, que excede la fotografía, y que debe ser tenido en cuenta en la formación de un fotógrafo, el de la cultura de lo visual. Tanto

en el mundo del arte como en ciertas áreas del trabajo profesional -la publicidad o el periodismo gráfico, por ejemplo- se necesita desarrollar una visión fotográfica propia para poder encarar con cierta solvencia la actividades. ¿Se puede lograr una visión original sin un conocimiento amplio de las obras clásicas y las tendencias contemporáneas de las artes visuales? Debemos saber dónde estamos parados hoy en relación con la historia y con el presente. Algunas tendencias proponen rescatar y revalorizar técnicas del siglo XIX como una suerte de resistencia a los avances imparable de la tecnología; otras, potenciadas en los últimos años por los sistemas de captura e impresión digital de imágenes, hacen que la imagen fotográfica vaya perdiendo identidad al ser confrontada y mestizada con otros medios de la creación visual³. El fotógrafo debe conocerlas todas para saber cuáles son los antecedentes y los referentes cercanos de su propio trabajo y a partir de allí ampliar sus posibilidades de creación, sea cual sea el ámbito en el que se desempeñe.

No se puede encarar un trabajo realmente profesional hoy en día sin haber realizado un estudio profundo y crítico de la historia de las imágenes, que considere la fotografía en particular pero también las artes visuales en general, abarcando en dicho estudio el producto -las imágenes- relacionándolas además con el contexto histórico y los paradigmas estéticos que les dieron origen. Todo esto tiene que ver también con el estudio teórico.

Uno de nuestros objetivos es formar profesionales “creativos”. Pero ¿qué significa esto exactamente? ¿Formar profesionales que sean capaces de inspirarse a voluntad cuándo deban resolver algo? Es probable que la inspiración pueda ayudarlos en determinados momentos con su toque mágico, pero la realidad es que la creación es más una cuestión de trabajo que de alguna visita esporádica de las musas. Agregaríamos: una combinación de trabajo, estudio, trabajo, reflexión sobre lo hecho y más trabajo.

Es nuestra responsabilidad como docentes lograr que los estudiantes entiendan que una sólida formación teórica no sólo les servirá para ser profesionales más competentes, sino que además será un aporte a su cultura general y a su capacidad de pensar, dos bienes invaluable en un mundo cada vez más dinámico e inestable, en el que de lo único que podemos disponer con absoluta libertad es de aquello que sabemos.

Notas

¹ Según Glaser, “el aprendizaje consiste en un proceso de modificación de teorías para llegar a una nueva comprensión.” Glaser, 1987b, pág. 398, citado en, Gaskins, I. y Elliot, T. (1999). *Cómo enseñar estrategias cognitivas en la escuela*, Buenos Aires: Ed. Paidós. En efecto, modificar los conceptos previos que trae el estudiante es una de las tareas más difíciles para el docente, ya que estos conceptos formados generalmente de manera intuitiva, no consciente, son resistentes al cambio.

² Al respecto podemos citar a Roland Barthes quien plantea que: “La paradoja fotográfica sería entonces la coexistencia de dos mensajes, uno sin código (lo analógico fotográfico) y otro con código (el “arte”, o el tratamiento o “la escritura” o la retórica fotográfica). Estructuralmente la paradoja no es la colusión de un mensaje denotado y de un mensaje connotado: esa es la característica fatal de todas las comunicaciones de masa (...) ¿Cómo la fotografía puede ser al mismo tiempo ‘objetiva’ y contener valores, natural y cultural? Esta pregunta podrá tal vez ser contestada sólo cuando haya sido posible captar el modo de imbricación del mensaje denotado y del mensaje connotado”. Barthes, R. (1970). *El mensaje fotográfico*, en *La semiología*, Buenos Aires: Ediciones Tiempo Contemporáneo

³ En el prólogo de su ensayo y refiriéndose al tema de las tendencias contemporáneas del arte, Baque señala que “es destacable la participación

de la fotografía (...) en el campo proteiforme del arte contemporáneo. No se trata en absoluto de la fotografía llamada «creativa», ni de la fotografía de reportaje ni de la fotografía aplicada, sino de la que utilizan los artistas, no la que se inscribe en una historia supuestamente pura del médium sino la que por el contrario, viene a cruzarse con las artes plásticas participando así de la hibridación generalizada de las prácticas, de la caída cada vez más manifiesta de los muros que separaban entre sí los diferentes campos de producción.” (Baqué, D. (1998). *La Fotografía Plástica, un arte paradójico*, París: Editions du Regard)

Didáctica del diseño y cybercultura

Sylvia Valdés

La actividad proyectual que reúne procedimientos descriptivos diversos exige la producción de una teoría que permita instrumentar un medio lógico-formal para engendrar la producción de conceptos. Esto implica la construcción de un método didáctico que permita proveer los elementos para la elaboración, por parte de los estudiantes, de un sistema teórico propio y no una transmisión taxativa de conocimientos. Esto significa también el proveer un complemento indispensable a la actividad práctica a través de la formación significativa. La práctica no debe ser considerada como una esfera subordinada a la síntesis teórica sino como el elemento central de la elaboración conceptual. Esto implica, a partir de la década del 90, una consideración central de los soportes digitales.

En el momento actual en que la cultura occidental no es el único centro del mundo, la aventura esencial del diseño es la de apoyarse en las nuevas tecnologías para retocar la teoría del arte y de la arquitectura de las cuales es inseparable. A veces esta tentativa consiste en acentuar la negación hegeliana y sublimar la unicidad del sujeto de diseño en la instancia suprema: El estallido, la disolución del trabajo multidisciplinario, que es sustituido por la red.

No es casual que se use siempre la metáfora del *impacto* de las nuevas tecnologías en el campo del diseño. La tecnología sería algo comparable a un proyectil y la cultura, la sociedad aparecen como algo vivo que este proyectil hiere. El diseñador-cazador persigue solo, armado de su máquina, imágenes y textos. Sin embargo la actitud del diseñador, usuario de medios tecnológicos, que permanece aislado sin vida social y sepultado en una relación binaria con su máquina, actitud que ha despertado innumerables críticas no es adjudicable a la tecnología sino a los usos que se han hecho de ella.

Ciertos críticos y realizadores cinematográficos se han dedicado en artículos y en foros internacionales a denostar la cibercultura, los juegos en red, los juegos virtuales por considerarlos pasatiempos banales. Esta postura sorprende cuando viene de quienes se supone conocen la historia del cine ya que en sus principios los trabajos de los hermanos Lumière y de otros pioneros fueron despreciados por los intelectuales de la época que los consideraban exhibiciones semicircenses de feria de diversiones y un medio de embotamiento mecánico de las masas. Hoy en día el cine es considerado indiscutiblemente como arte y ha sido investido de todas las legitimidades culturales. Esto no significa que todas las películas producidas sean buenas ni que todo lo que aparece en la red, o fuera de ella, en asignaturade juegos multimedia tenga un nivel cultural y estético aceptable.

Lo importante es no desdeñar sistemáticamente lo nuevo por prejuicio y mantener abierta la percepción hacia formas de

comunicación diferente capaces de enriquecer la vida social y cultural. Formas que no exigen la exclusión social del diseñador sino que posibilitan un campo de experimentación en equipo a través de una comunicación más ágil. Como dice Pierre Levy en su libro *Cybercultura: El ingeniero de mundos virtuales* no firma una obra acabada sino un ambiente en esencia incompleto, variable, múltiple, inesperado. Es el espectador y el usuario el responsable de terminar la obra.

Roy Ascott director del Centro de Arte Interactivo de la Universidad de Plymouth, Reino Unido considera que la proliferación informática es una suerte de segundo diluvio: El de las informaciones. Este diluvio se genera debido a la naturaleza explosiva y exponencial de la información. La densidad de los links en los hipertextos y en las redes, la inundación de datos pueden provocar huracanes de la comunicación. La guerra de las imágenes, la propaganda y la contrapropaganda, características de la sociedad del espectáculo producen coágulos mercantilistas que obturan, a menudo, la fluidez de las redes telemáticas.

Sin embargo este diluvio tiene aspectos positivos, en el primero sólo Noé y sus elegidos en su arca sellada y totalizante había logrado salvarse. Las arcas del segundo diluvio son numerosísimas, danzan entre sí intercambiando señales unas con otras. Cada una alberga una pequeña totalidad sin ambición universalista. Sin duda los Noés que conducen las nuevas arcas son mucho más modestos. Por otra parte los textos que viajan libremente por la red en la que navegan los usuarios son mucho más difíciles de destruir que los libros. La primera catástrofe en materia de destrucción de registros históricos ocurrió precisamente en Babilonia, de donde proviene la primera versión oral y escrita del diluvio (anterior a la Biblia) Fue Sargon de Agadé el primer emperador de la historia que mandó arrojar al Eufrates millares de tablas de arcilla en las cuales estaban grabadas historias de tiempos inmemoriales, manuales de medicina y de magia registrados por numerosos escribas. Las tablas llevadas por la corriente se ablandaron y se disolvieron los signos trazados en ellas. También pudo ser quemada la biblioteca de Alejandría porque albergaba todo el saber en un solo edificio y las hogueras de los biblioclastas desde los oficiantes de la inquisición hasta Hitler hicieron arder toneladas de inteligencia y cultura en muchos momentos de la historia. El nuevo diluvio no apaga ni disuelve las marcas culturales sino que las mueve a todas juntas. Esas bibliotecas de Babel reunidas y dispersas, al mismo tiempo, no pueden ser quemadas. Las innumerables voces del ciberespacio no pueden ser acalladas. Las aguas de este diluvio provocan una inundación de signos que serán positivos en la medida en que cada uno consiga percibirlos y adecuarlos a sus necesidades.

No es preciso que el diseño se despoje de elementos culturales para tecnificarse, por el contrario puede multiplicar sus fuentes y sus derivas. En esta nueva tentativa intrateórica tendrá un acceso más fácil a ideas provenientes de campos diferentes desde plásticas y literarias hasta filosóficas y científicas que pueden partir de *Un golpe de dados nunca abolirá el azar* de Mallarmé, pasar por el minimalista *Grado cero* de la escritura de Barthes y atravesando la deconstrucción de Derrida, la relatividad einsteniana y la teoría de las catástrofes, culminar en las *Mil mesetas* y *Que es la filosofía?* de Deleuze y Guattari, acompañadas por el concepto de deseo de Georges Bataille. El proceso de negación teórica de los nuevos medios tecnológicos se desarrolla ignorando que un *momento thético*