

Podemos afirmar, entonces, que la significación en el diseño sonoro no es una cualidad natural perteneciente a los sonidos sino que es una función relativa otorgada por el contexto, la cultura y las diversas relaciones que se tejen entre los actores del hecho audiovisual, siendo además estos significados de naturaleza compleja múltiples y variables.

Los discursos audiovisuales están impregnados de procesos de semantización que en el caso de productos artísticos además son polisémicos, y estos procesos se dan en cada uno de los elementos del sonido y de las imágenes, en relaciones tanto horizontales, en sucesión o diacrónicas como verticales, en simultaneidad o sincrónicas.

Otra de las ideas para la construcción de una semiótica del sonido es la de establecer una taxonomía que agrupe las distintas funciones que pueden jugar los sonidos. Esta clasificación se construye en base a criterios que agrupan los sonidos desde un nivel básico de significación referencial a la fuente sonora hasta niveles muy complejos que comportan estados de abstracción, simbolización y ambigüedad.

Sintetizando, esta semiótica de los sonidos tiene bases teóricas en lo relacional y supone que el proceso de significación no está dado solamente por las cualidades acústicas de los sonidos tomados en forma aislada sino que se construyen principalmente como funciones otorgadas por el contexto, los códigos propios de los lenguajes audiovisuales y las matrices culturales.

Surge como relevante para la conformación de este estudio de los signos, primero sólo como signos sonoros y luego como signos audiovisuales establecer la delimitación del recorte conceptual que posiciona a estos posibles “objetos audiovisuales de la significación” en unidades mínimas de significación. En tanto que asisten a la totalidad de la formación del sentido componentes visuales y componentes sonoros que además se inscriben en una temporalidad se pueden asumir dos criterios para este recorte de unidades mínimas.

1. Recorte de acuerdo al criterio horizontal: es el que considera como unidades a cada uno de los diversos elementos del discurso audiovisual: sonidos, músicas, escenografías, vestuario, gestos, encuadres, iluminación, objetos, etc. Este criterio considera a cada elemento como una unidad de sentido que aporta al total de la significación del *film*. El estudio semiótico en este aspecto consiste en el aporte de ese elemento a la resultante signalética total, por ejemplo cómo la música afecta o modifica el sentido, o de qué connotaciones es portador determinado sonido que repercute, altera, modifica o refuerza el significado de una escena. Prioriza la lógica sucesiva de cada elemento del análisis y estudia su relación con los otros parámetros.

2. Recorte de acuerdo a un criterio vertical es el que considera la unidad signalética del audiovisual como un todo y el recorte del signo es tal como unidad temporal. Puede coincidir o no con el montaje o el plano, pero en cualquier caso el criterio de recorte mínimo es una porción de tiempo. Para este criterio el signo audiovisual es un signo definido por un segmento temporal del cual después se pueden desglosar sus elementos. Este criterio prioriza una lógica de la simultaneidad de los elementos audiovisuales en un tiempo dado. El signo es

la resultante total de un momento temporal y el proceso de significación prioriza, entonces, una cierta sintaxis de estos signos audiovisuales.

Resulta necesario notar que la distancia entre estos dos criterios de análisis no es taxativa, sino que los análisis en horizontal y en vertical pueden ser complementarios. El modelo horizontal no descarta lo que sucede con los otros elementos y el modelo vertical no pierde de vista la consecución. Este doble modelo analítico está muy relacionado con el análisis musical, y es aplicable a cualquier arte temporal, ya que en síntesis se trata de estudiar todo lo que *sucede a un mismo tiempo* y todo lo que *se va sucediendo en el tiempo*.

Referencias bibliográficas

- Chion, Michel. (1993). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós.

_____ (1997). *La música en el cine*. Barcelona: Paidós.

- Peirce, Charles Sanders. (1974). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.

- Rodríguez Bravo, Ángel. (1998) *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*. Barcelona: Paidós.

¿El agotamiento de la modernidad en fotografía?

Andrea Chame

La fotografía en el S.XX

Desde sus inicios en el S.XIX, la fotografía siempre estuvo muy ligada a la pintura en una estrecha relación que fluctúa entre la inspiración y la competencia.

A partir de 1902, la fotografía comienza un camino propio independiente de la pintura, conocido como fotografía directa o pura, será Alfred Stieglitz quien lleve a la fotografía por este camino y quien abrirá las puertas de la modernidad en Nueva York.

La aparición de las vanguardias, con Man Ray o Laszlo Moholy-Nagy, marcará otro momento importante de la fotografía moderna, con ellos, el rol del artista va a modificarse pasando a ocupar el lugar de la expresión, es el artista quien se expresa a través de su obra.

En los años '40 Nueva York va a convertirse en la nueva metrópoli del arte moderno y la fotografía ocupará un lugar en sus museos obteniendo el status de “arte”.

La década del '50, estará marcada por el arte del comienzo nuevo y los artistas transformarán a los objetos de la vida cotidiana en objetos artísticos, habrá gran cantidad de imágenes criticando el mundo del consumo. Algunos pintores como Andy Warhol usaron la fotografía como una herramienta para lograr el concepto en su obra, a través de la alteración técnica y plástica.

En las décadas siguientes muchos pintores continuaron usando la fotografía, por ejemplo en los '80, David Hockney, trabajó sobre la imagen fotográfica múltiple, inventando una especie de rompecabezas que mezcla varios puntos de vista, varias perspectivas que recuerdan al primer cubismo.

Todo esto nos ofrece varios puntos para el análisis:

Se trata de un intercambio de herramientas, de materiales, que genera una confusión, porque se llama fotografía a lo que no lo es, es una instalación, o una *performance*, o una acción. Esta reflexión nos lleva a establecer una primera diferencia entre fotógrafos y usuarios de la fotografía, abriendo de este modo una brecha entre ambos.

El escenario actual de la fotografía contemporánea ha llevado a muchos fotógrafos a inventar situaciones, a realizar una puesta en escena, a construir un universo propio en la ficción o en la realidad, donde el fotógrafo no se basa en la observación de la realidad, sino en la construcción de un universo poblado de obsesiones y de fantasmas personales.

Las ideas de fines del S.XX.

En este debate lo primero que aparece es la controversia de una época, donde las referencias están en mutación, donde las certezas se debilitan.

La crisis que se da entre modernidad y postmodernidad, abarcará todos los ámbitos: estéticos, políticos, científicos, filosóficos, culturales...

La postmodernidad anuncia el agotamiento del proyecto de la modernidad, el presente se manifiesta con una fragmentación extrema de la experiencia del hombre.

Lo que ha cambiado, es "lo real", la comunicación totalizante, las lenguas masificadoras, la tecnológica- urbana de producción y de consumo.

Lo único nuevo es la lógica técnica, y es precisamente esta noción de historia, como reiteración de lo mismo, es la imposibilidad de lo nuevo, donde la posmodernidad plantea la crisis de la modernidad y de sus representaciones.

Debate entre modernidad y postmodernidad

Este debate trae consigo nuevos conceptos.

La globalización que supone una interacción funcional de actividades económicas y culturales generadas por un sistema con muchos centros en donde importa más la velocidad para recorrer el mundo, que el lugar desde donde se actúa. La participación ciudadana ya no parece estar dada por el Estado, sino más bien por el mercado y el acceso al consumo, determinado por un modelo económico neoliberal. Los cambios tecnológicos fomentan una vida global, sin embargo, esta tiene un carácter asimétrico, no todos pueden tener acceso y además, lo global interacciona con lo local.

En cuanto a lo artístico, los diferentes períodos siempre se desarrollaron por oposición con el precedente, generando una ruptura que permitía la aparición de ideas nuevas. El expresionismo se opuso al impresionismo, la fotografía pura a la pictorialista.

El postmodernismo, por el contrario a la historia misma del arte, no solo no produce un quiebre, sino que toma en cuenta para su desarrollo a la tradición anterior. Podríamos buscar las diferencias entre arte moderno y postmoderno, por ejemplo en la actitud que ambos tienen hacia el pasado. El modernismo se esfuerza por romper con el pasado. El postmodernismo, incluye dentro de sí al pasado.

El arte moderno necesita al pasado como oposición, para empezar de cero. El arte postmoderno, de fines del

siglo XX, no puede desechar al pasado, porque lo nuevo que se dice tiene algo de lo viejo (deconstrucción).

Para producir arte hay que romper con la estética clásica de la representación y con el formalismo de la modernidad. El arte postmoderno, se basa en el deseo y opera desde una posición ubicada en la sensación. El efecto sobre el consumidor, el espectador, el público, se produce por medio del inconsciente.

Fotografía postmoderna

La fotografía es hoy una de las formas más importantes de discurso, a través de la cual nos vemos y somos vistos.

La fotografía postmoderna opera dirigiéndose a la historia del medio mismo y lo hace reapropiándose de las manifestaciones existentes pero colocándolas en un contexto nuevo.

El fotógrafo postmoderno es un manipulador de signos y el espectador es un activo decodificador de mensajes. La manipulación de las imágenes existe desde el descubrimiento mismo de la práctica fotográfica, pero lo que la era digital cambió, es la facilidad con que se puede modificar una imagen y volverlo indetectable.

La fotografía en el S.XXI

Para hacer una valoración del estado actual de la fotografía, deberíamos saber cuál es el aspecto que una foto tiene que tener, y esto es muy difícil de decir porque no podemos juzgar a todas las fotografías bajo una misma norma.

La fotografía clásica, inspirada en la tradición que comienza con Stieglitz requería una cámara, con un lente convencional, registraba los blancos, negros y grises, las luces y las sombras correspondientes al tema. Este tipo de fotografías continuó en el estilo de otros fotógrafos, por ejemplo Walker Evans, Robert Frank, pero no todas las imágenes quedan inmersas en esta tradición.

En la fotografía no tradicional, hay que contemplar las limitaciones reconocidas y las potencialidades inexploradas que aprovechadas creativamente permiten romper con la tradición.

- Limitaciones: a. El tema entra en un plano fotográfico, es decir, el artista debe encontrar el tema y congelarlo en ese espacio diminuto, cuando lo logra, consigue su imagen; b. El proceso fisicoquímico por el cual se fija una imagen está siempre bajo un control parcial; c. Panofsky describe la noción de obra de arte como la representación directa y fiel de un objeto natural. Este dogma se ha convertido en la base injustificada para adular o criticar una imagen, porque se espera que la fotografía muestre lo real como un testigo fiel; d. El peso que le dejó el siglo XIX al cuestionarla y restarle el status de arte.

- Potencialidades: a. Es el mejor medio para resaltar un detalle, subrayar una vulgaridad, ser un testimonio; b. Una visión del mundo que va más allá de lo que permite el optimismo tradicional; c. Puede representar el mundo de los sueños y de la metamorfosis que ocupa la imaginación del fotógrafo; d. La imagen fotográfica tiene un gran sentido de persuasión sobre el espectador y sin duda su poder de síntesis es único.

Nunca se obtiene una buena foto por casualidad, o por lo menos, es difícil que las casualidades se repitan. El

fotógrafo no escapa a ciertos hábitos culturales (por ejemplo, el encuadre) y su experiencia lo lleva a la construcción de un sistema de percepción y representación. La fotografía hoy puede ser encarada como una aventura, donde el fotógrafo descubre y explora los múltiples encuentros, construyendo un universo premeditado, intervenido, independientemente del género.

La manera de concebir la fotografía es equivalente a la de pensar la existencia.

Paul Valery dice citando a Walter Benjamín: "... al igual que cualquier otra práctica artística, está estrechamente relacionada con el modo de vida propio del creador."

Referencias bibliográficas

- Lyotard, Jean Francois. (1987) *La condición postmoderna*. Madrid: Minuit.
- Augé, Marc. (1997) *La guerra de los sueños*. Barcelona: Gedisa.
- Fontcuberta, Joan. (2003) *Estética Fotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili.

Sobre la transmisión Reflexiones sobre la experiencia docente

Marcelo Chaparro

Enseñar no es transmitir

Enseñar un conjunto de contenidos teóricos es una cosa y transmitir la esencia de esos contenidos es otra. La transmisión está ligada al vínculo que se establece con el alumno, con el grupo. Cada alumno es diferente, cada grupo es diferente, tienen diferentes inquietudes y diferentes demandas. Se trasmite porque antes se ha escuchado, la transmisión no viene dada. Se transmite si previamente hay un lazo de confianza. Hay transmisión cuando el alumno se apropia de los conceptos.

Enseñar una materia no es transmitirla y mas aún en el terreno artístico

En el terreno artístico, un realizador nos transmite mediante su obra un relato, una historia, una visión, un estilo. Es común oír decir que una obra transmite y menos común oír decir que una obra enseña. El arte no enseña y cuando lo hace nos aburre.

La transmisión empieza con la pregunta (cualquiera sea) del alumno. La pregunta o el comentario es siempre un accidente en el esquema de enseñanza. La pregunta encierra una inquietud. El acto de apropiación comienza con una pregunta. La pregunta es ese accidente en el esquema, en lo dado, no puede preverse ni planearse. Transmitir en base a accidentes.

El interés del alumno no es un contenido del programa, el interés no es objetivo. Interés no es sinónimo de interesante, un programa puede resultar interesante y no generar interés. El interés del alumno, su interrogación, su implicación requiere el despliegue de un campo de ofertas de opciones que despierte su demanda. El texto de la materia (formal y preordenado) da lugar a un texto de deseo, un texto de apropiación que hace causa en el alumno, es decir, que la causa del concepto no estará

solo en un texto o en la palabra autorizada del autor.

Para no presumir de idealistas deberíamos reconocer que esto no sucede todo el tiempo. La experiencia en el aula tiene esos más o menos felices momentos de transmisión y apropiación y tiene otros momentos de desencuentro. Como si existieran dos modelos de alumnos: uno que esta ahí desde el principio y otro que hay que encontrar. A veces se lo encuentra (o nos encuentra) y otras veces no.

De una experiencia y un encuentro

Fue el año pasado, en el segundo cuatrimestre; a poco de comenzar la cursada fuimos implementando y dando forma al trabajo práctico grupal que consistía en la realización de una escena de diez minutos. El primer paso era tomar una escena de referencia de algún *film*.

Luego de su análisis plantear un esquema de adaptación. En tercer lugar realizar el *casting*. En cuarto lugar el proceso de ensayos y por último rodar la escena y editarla. Eran dos grupos, dos escenas. Cada grupo escogió una escena de referencia, realizaron una adaptación previa y comenzaron el proceso de *casting*.

En esa etapa del trabajo práctico ocurre para ambos grupos el accidente, luego de ver actores en diferentes lugares, incluso de tomarles pruebas los alumnos se plantearon la pregunta: ¿Y si nosotros actuamos la escena?

Esa pregunta sin duda estaba motivada por un deseo de actuar, aunque ellos no lo sabían al momento de plantearse, pero además tenía que ver con la necesidad de apropiarse del proyecto de una forma que trabajar con "actores" no les hubiera permitido.

El proceso pudo, gracias a esa decisión de actuar ellos mismos, supervisarse en clase continuamente, sumar más tiempo de pruebas y ensayos, filmar más de una vez la escena y corregir varias versiones de montaje.

Es decir que a ese accidente inicial que constituyó una pregunta le siguieron otros que surgieron del proceso, de las improvisaciones, del uso de la cámara, del lugar del narrador en la escena, del carácter y de la caracterización, de la reflexión sobre el género y el lenguaje.

La dirección de las escenas fue compartida entre ellos, la experiencia de dirigir y ser dirigido, de ver y ser visto les permitió pensar la dirección como una sustancia compartida que atravesaba todo el proceso. Fue la decisión de actuar lo que les permitió dirigir y el resultado fue muy interesante porque, entre otras cosas, ellos sabían mejor que un "actor" (que un estudiante de actuación) lo que estaban contando y lo que querían transmitir.

Hay un encuentro allí, un accidente, un azar que no puede repetirse o reproducirse como fórmula, lo que para estos dos grupos fue propicio no lo es ni lo será para otros.

El encuentro es siempre previo al saber que se extrae de él. Es luego de ese accidente que nos sorprende (al docente y a los alumnos) que podemos llegar a "saber" algo más.

En este ejemplo que comente, fue recién al final, cuando vimos los primeros armados que supimos porqué eran ellos los que tenían que actuar. Porque se perseguían o qué perseguían al estar delante de cámara. Y la respuesta a eso la tiene cada uno.