

- Brest, Jorge Romero (1969) *Arte en la Argentina. Últimas décadas*. Buenos Aires: Paidós.
- Brest, Jorge Romero (1981) *Arte visual: pasado, presente y futuro*. Argentina: Rosenberg – Rita Editores.
- Derrida, Jacques (1998) *De la gramatología*, México: Siglo XXI Editores S.A.
- Eco, Umberto (1970) *La definición del arte*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca
- Eco, Umberto (1990) *Obra abierta*. España: Colección Ariel.
- Foucault, Michel (1993) *Genealogía del racismo*. Buenos Aires: Altamira.
- Giunta, Andrea Vanguardia (2001) *Internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Argentina: Paidós
- Glusberg, Jorge (1985) *Del pop art a la nueva imagen*. Buenos Aires: Gaglianone
- Jauss, Hans Robert (1981) *La Estética de la recepción y la comunicación literaria*. Revista Punto de Vista, Año IV, N° 12, julio – octubre, Buenos Aires.
- López Anaya, Jorge (1997) *Historia del arte argentino*. Buenos Aires: Emecé
- San Martín, María Laura (1993) *Breve historia de la pintura argentina contemporánea*. Buenos Aires: Claridad.
- Wittgenstein, Ludwig (1988) *Investigaciones Filosóficas*. Barcelona: Crítica.

## Imagen, cultura y sociedad. Enseñar las imágenes

### Mara Steiner

Sostiene Clifford Geertz (1995), que la cultura se constituye como un sistema expresado en formas simbólicas por medio de las cuales los grupos sociales se comunican, perpetúan y desarrollan su conocimiento sobre las actitudes hacia la vida. En este sentido, el hombre es un ser que se encuentra inserto en tramas de significación. La cultura aparece como una construcción en la que participan los distintos individuos de un conjunto humano localizado territorialmente, que comunican sus “fuentes de iluminación simbólica” a las generaciones que los suceden.

La función de la cultura es entonces, para Geertz, la de dotar de sentido al mundo y hacerlo comprensible y, dado que la comprensión total de los hechos sociales no es posible, la tarea del investigador sería la de intentar interpretar los símbolos claves de cada cultura, dentro del contexto cultural al cual pertenecen, a través de la experiencia y la observación.

Tratar de romper con la observación distante y curiosa del investigador que analiza la escena desde fuera es un aspecto esencial para Geertz. Es en este sentido que propone la inmersión en el ambiente (a través de la vivencia humana y cercana) de las texturas culturales, esto es, de las redes de significación tejidas por quienes pertenecen a una cultura.

Nuestra cultura se caracteriza por un predominio creciente de lo visual en todos los espacios de la vida cotidiana. Día a día nos exponemos a un bombardeo de

imágenes que en cierta medida se nos presenta como “natural”, cuando en realidad se trata de un fenómeno altamente codificado que ha ido conformándose a lo largo del tiempo.

Frente a la exacerbada producción y difusión de las imágenes se vuelve necesario analizar no sólo la explosión en la producción de discursos visuales, sino también su consumo o recepción.

Formar futuros profesionales de la imagen deviene un desafío. En este sentido, enseñar a desnaturalizar el modo en que una sociedad se construye a partir de la creación de su propia producción visual, se convierte en una necesidad.

### Saber. Creer. Ver

¿Es posible separar lo que vemos de lo que sabemos o creemos?

Ya Gombrich (1986) sostenía que no existe mirada inocente, en el sentido de que no hay mirada independiente de nuestra historia perceptiva. Esto significa que la cultura en la que vivimos afecta el modo en que vemos: toda experiencia de percepción se inserta en un marco más amplio que tiene que ver, en la mayoría de los casos con el entorno, la cultura y las experiencias.

Nuestro ojo está cargado de un saber. En la mirada se cuelan pre-juicios (en el sentido etimológico más que moral): nos acercamos a las imágenes con juicios previos personales, históricos, culturales. Nuestra mirada es una mirada que está formada y conformada por la cultura, es por eso que, volviendo a Gombrich, “no hay ojo inocente”.

### El realismo: ¿Un hecho natural?

Decir que una foto o un cuadro se “asemeja” a la persona o al objeto retratado es un hecho puramente cultural. La semejanza no es un hecho natural sino una relación construida, y es una relación construida que tiene que ver con lo que se denomina, en la historia del arte, “realismo” o “código realista”.

El realismo, mediante el uso de la técnica de la perspectiva y el consecuente engaño de nuestro sentido de la vista, se fue conformando como un medio de representación que buscó crear una ilusión que se pareciera al máximo a su objeto, una ilusión que se asemejara a la realidad hasta el punto de tener el valor de su sustituto.

Estamos tan acostumbrados a ver imágenes realistas que manejan el código de la perspectiva que ya no captamos ningún esfuerzo en nuestro trabajo de interpretación.

Lo cierto es que desde la invención de la perspectiva la búsqueda en el arte estuvo orientada hacia la búsqueda de la semejanza (al menos hasta el estallido de las vanguardias, el arte fue concebido como un espejo del mundo).

El código de la perspectiva se impuso y triunfó de tal manera que podemos decir que sigue rigiendo nuestra ideología de la representación. Tal como afirma Gauthier: “El triunfo de cualquier código es el de hacerse olvidar, el de hacerse aparecer como si fuera natural, como si fuera obvio”.

Así como para el realismo occidental el cuadro debe ser una especie de ventana abierta al mundo en la cual la

totalidad del soporte tiene que cubrirse de pintura, es interesante observar que en Oriente (y sobre todo en la representación china) el espacio vacío ocupa un lugar central, porque el concepto de “vacío” es clave en la cultura oriental.

El vacío no es una falta sino que es un eje en el sistema de pensamiento oriental: para la cultura china el vacío es el elemento central en el mecanismo del mundo de las cosas. Para Lao Tze, “Lo lleno constituye lo visible de la estructura, pero el vacío estructura su uso”. Es decir, si tomamos una vasija, veremos que esa vasija está hecha de arcilla pero es el vacío que está “adentro” el que permite el uso de esa vasija. Construimos casas y dentro de las casas habitaciones que tienen puertas y ventanas, pero es el vacío de la habitación lo que permite su uso. Por eso en gran parte de la pintura china el vacío (es decir, el espacio no pintado) ocupa hasta dos tercios de la tela, mientras que la parte pintada ocupa sólo un tercio. Al acercarnos a una imagen de este tipo, la sensación es la de ausencia de imágenes, pero en realidad, si aguzamos el ojo, veremos que las imágenes tienen una existencia: el vacío contribuye a darle forma a esas imágenes.

Entendemos mejor entonces que la codificación es una cuestión netamente cultural. Vemos en función de (y en relación a) la cultura que habitamos. Mientras que Occidente siente una especie de “horror al vacío”, Oriente hace del vacío el eje de su estilo de representación visual.

### Representación visual e ideología

John Berger, en su famoso libro “Modos de Ver” (2000), sostiene que el arte de cualquier época tiende a servir los intereses ideológicos de la clase dominante.

Berger toma como punto de partida para analizar este vínculo entre la representación visual de una sociedad y la ideología dominante, el período de desarrollo y auge del capitalismo en Occidente. A partir del S. XVI, sostiene Berger, emerge un nuevo modo de ver el mundo que venía determinado por nuevas actitudes hacia la propiedad privada y el cambio. Este nuevo modo de ver el mundo encontró su expresión visual en la pintura al óleo.

La pintura al óleo es una forma de arte que expresa una visión particular de la vida y se estableció plenamente a partir del S. XVI. Echando mano del realismo se convierte en una ventana abierta al mundo: tal como veíamos más arriba, representa mediante una convención, la realidad de la manera más fiel posible (la fotografía ocupará más adelante el lugar de la pintura al óleo como fuente de la imaginería visual).

Las pinturas al óleo a menudo representan cosas. Cosas que pueden comprarse en la realidad. Tener una “cosa” pintada sobre un lienzo no es muy distinto a comprarla y ponerla en la casa de uno.

La sensación es como si pudiéramos tocar los objetos de las pinturas al igual que podemos tocar los objetos de la realidad justamente porque la pintura al óleo se caracteriza por presentar cierto nivel de tangibilidad, de textura.

Al comprar un cuadro, se compra el aspecto de las cosas representadas en él.

Estas cosas que representa la pintura al óleo muestran vistas de las cosas que puede poseer la persona que compra.

La pintura al óleo viene a dar cuenta de lo que podía comprarse con dinero y por eso las mercancías se convirtieron en el tema central de las obras de arte. Se trata de un tipo de pintura cuyo objeto siempre tiene que ver con las actividades del capitalismo (arte donde se visualiza lo comestible, pinturas de animales, de objetos, de edificios, etc).

La pintura al óleo se convirtió ante todo en un medio para celebrar la propiedad o la posesión privada. Esta tradición, este uso de la pintura al óleo, no desapareció sino que se transformó. Otro modo de ver vino a ocupar su lugar: la publicidad.

Sin embargo, sostiene Berger, hay una diferencia básica entre la función de la publicidad y la función de la pintura al óleo: mientras que la pintura al óleo mostraba lo que su dueño estaba disfrutando ya, el objetivo de la publicidad es que el espectador se sienta insatisfecho con su modo de vida, y crea que si compra los objetos que la publicidad le vende se sentirá mejor o más a gusto. Es decir que si en la pintura al óleo el espectador era el propietario, en la publicidad el espectador es el comprador. Si la pintura al óleo está en tiempo presente, la publicidad está en tiempo futuro mostrando lo que el espectador puede poseer, en lugar de lo que ya posee.

### Cuestión de géneros

El modo en que una sociedad determinada representa a los géneros también nos “habla” de dicha sociedad. El modo de poner de manifiesto los géneros nos dice mucho acerca del modo en que los géneros son percibidos, vistos.

“Es cierto que ha habido retratos de hombres y retratos de mujeres, pero hay un tipo particular de pintura en la cual se representa a la mujer por medio de un tema que se repite: ese motivo es el desnudo” (Berger, 2000). Es en los desnudos de la pintura europea en donde podemos descubrir algunos de los criterios por medio de los cuales una sociedad juzga a las mujeres. Es decir, podemos ver la manera en que la mujer es vista: el desnudo implica el hecho de que el personaje pintado sabe que está siendo visto desnudo y, a su vez, todo el cuadro va dirigido a un espectador que se supone es masculino.

En la forma/arte del desnudo europeo los pintores y los espectadores-propietarios eran usualmente hombres, y las personas tratadas como objetos, usualmente mujeres.

Esta relación desigual está tan profundamente arraigada en nuestra cultura que estructura todavía nuestra conciencia.

En este sentido, afirma Berger que el modo de ver a las mujeres no ha cambiado: las mujeres son representadas de un modo sumamente distinto a los hombres y no porque lo femenino sea diferente de lo masculino, sino porque siempre se supone que el espectador “ideal” es varón y la imagen de la mujer está destinada a adularle.

Este paradigma sigue vigente hoy en día, prueba de ello es el modo en que la mujer es “vista” en la publicidad, la televisión y el cine.

### Imagen, cultura y sociedad

Estos tres constructos caminan de la mano. La cultura es una trama de significación y las imágenes, como toda producción simbólica, han contribuido desde siempre a dar forma a ese entretejido. Todo modo de ver está asociado a un modo de saber y de creer. A su vez, toda representación da cuenta de un modo de ver determinado. Tal como afirma Peter Burke, “las imágenes dan acceso no al mundo social real sino a las visiones de ese mundo”.

Desmitificar es tarea del docente. Escudriñar ese entretejido que es la cultura para iluminar el modo en que una sociedad construye sus imágenes y se construye a sí misma a través de la representación visual, enseñar a ver, a mirar con un sentido crítico la multiplicidad de imágenes que nos circundan día a día, es responsabilidad de todos los que asumimos la tarea de formar futuros “hacedores” de imágenes.

### Referencias bibliográficas

- Berger, J. (2000) *Modos de Ver*. Barcelona: G. Gili
- Burke, P. (2005) *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- Gauthier, G. (1986) *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*. Madrid: Cátedra
- Geertz, C. (1995) *La interpretación de las culturas*. Buenos Aires: Gedisa.
- Gombrich, E (1986) *Arte e Ilusión*. Barcelona: G. Gili.

### Enseñanza en acción

#### Tomás Stiegwardt

Probablemente existan tantos métodos de enseñanza como educadores que los pongan en acción. Y, así y todo, lo que importa es que funcione. Que logre su cometido. Que transforme y proyecte al estudiante a la máxima expresión de sí mismo.

Enseñar es en alguna medida liberar el talento de quienes aprenden y lograr ponerlo a disponibilidad, en uso y acción a través de una inmersión en el mundo real.

Pero, ¿Cómo llega alguien a elegir su vocación?, ¿Cómo es que se llega a ese instante que define gran parte de nuestra vida futura?

Al comienzo es sólo un impulso, una vaga sensación que nos impulsa a tomar un camino. Esa llama es como un fuego que nos quema por dentro y busca su salida. Y es ahí cuando se siente el llamado.

En cada uno es una voz diferente y particular. Para algunos es como un claro llamado a la acción que algunos llaman vocación. En otros se manifiesta como un deseo inespecífico de ser parte, de pertenecer y participar en algún área en donde se presiente que aquello que trae como potencial se cristalizará como habilidad o conocimiento.

En este pasear con la mente por las posibilidades que nos ofrece nuestra propia existencia le toca al individuo lograr diferenciar entre simple deseo y verdadera necesidad, entre las luces fatuas y el verdadero fuego que lo impulsará a seguir a pesar de todas las dificultades.

Cuando el estudiante se acerca a la carrera elegida desde un lugar muy profundo de su propio ser, su alma

vibra. La energía se transmite a toda su esencia y siente algo parecido a la felicidad.

Al comienzo, este llamado lo vincula con diversas posibilidades dentro de un espectro amplio y desconocido. Es como salir a un mundo desconocido en el que todo es posible, y de hecho, lo es.

Así es que un poco por instinto puro, otro tanto por recomendaciones y más que nada por ese extraño principio que la física cuántica llama “ley de atracción” y la antigua filosofía hermética llamaba “principio de vibración”, un individuo se acerca a una institución determinada y decide que ese es “su” lugar.

De allí en adelante y en un acto que es casi de fe, el futuro estudiante deposita sus más altas aspiraciones en quienes lo formarán para lo que él o ella haya elegido.

Cada individuo que ingresa es una posibilidad fabulosa, una promesa en ciernes, una nueva luz para alguna área de la vida.

Y es así, y sólo con ese compromiso, que un educador toma en sus manos la responsabilidad de guiar al estudiante.

Una de las cuestiones más interesantes y ásperas es la relación entre los sueños que tienen las personas y la realidad.

Quizás parte de este misterio se resuelve comprendiendo que la realidad, sea ésta laboral, profesional o académica, se liga a los sueños a través de la propia capacidad puesta en acción en relación al conocimiento adquirido, más el despliegue de la potencialidad latente.

Existe una línea muy delgada entre orientar y descorazonar, entre exigir y dejar volar y allí se encuentra tal vez el espíritu de lo que es enseñar.

Es algo digno de ver, ese entusiasmo vital que tenemos todos cuando encontramos esa sensación de poder que es fruto de tocar un fibra íntima. Un poder interno y que sólo sirve para guiarnos a través de los escollos que presenta el proceso de aprendizaje. Ese poder es el encuentro con la propia vocación. Y, luego de eso, toca a quienes enseñamos lograr encontrar el talento oculto que tiene la persona para que pueda desarrollarlo.

En las carreras audiovisuales (cine, foto, artes en general) suelen arrancar casi todos con una idea poco definida de su rol dentro de ese mundo en particular.

Algunos de los estudiantes de cine –casi la mayoría– están seguros al comienzo que quieren ser “directores”, aunque no quede muy claro que cosa es lo que dirige un director de cine.

Con el tiempo, el temperamento y las condiciones van haciendo que muchos se interesen en otras de las muchas áreas que componen el universo cinematográfico. Puede ser la dirección de arte, la fotografía y cámara, el sonido, el guión, el montaje, el vestuario o la producción. Este proceso se da naturalmente al verse sometidos al ejercicio de la práctica en clase y en los trabajos prácticos.

Y allí surge una nueva mirada sobre sí mismo. Superada la primera etapa de acercamiento a una disciplina específica, cada uno encuentra su lugar, su espacio vital de máxima utilidad y presencia.

Ese espacio es como una segmentación de la vocación, es el lugar puntual en donde la persona encuentra qué puede ser y hacer siendo la mejor versión de sí misma. A eso apuntamos.