

ramientas metodológicas de las que se puede valer para maximizar los recursos y favorecer al cumplimiento de sus objetivos profesionales por medio de la investigación científica.

#### Referencias bibliográficas:

- Ander Egg, E. (2003) *Métodos y técnicas de investigación social: técnicas para la recogida de datos e información*. Buenos Aires: Lumen.
- Bericat, E. (1998) *La integración de los métodos cuantitativo y cualitativo en la investigación social*. Barcelona: Ariel.
- Bourdieu, P. (2006) *“El campo científico” en Intelectuales, política y poder*, Eudeba, 2006.
- Díaz, E. y Heler, M. (1989) *El conocimiento científico, hacia una visión crítica de la ciencia*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Hernández Sampieri, R. y Fernández Collado, C. y Baptista Lucio, P. (1998) *Metodología de la investigación*. México, D.F.: McGraw Hill.
- Klimovsky, G. e Hidalgo, C. (2001) *La inexplicable sociedad. Cuestiones de epistemología de las ciencias sociales*. Buenos Aires: AZ.
- Sautú, Ruth (2003) *Todo es teoría: objetivos y métodos de investigación*, Buenos Aires: Ediciones Lumiere.
- Wainerman, C.comp. y Sautú, R. comp. (2001) *La trastienda de la investigación*. Buenos Aires: Lumiere.

**Abstract:** Despite a widespread belief rooted in common sense, the process of scientific research is not limited to use in academia. Also the practice of certain disciplinary fields of scientific research required to achieve accurate and objective understanding of the elements that make up part of its object. Such is the

case of Public Relations. Due to its interdisciplinary nature, Public Relations require scientific research to the knowledge of various objects, such as the different audiences that drive their actions, strategic communication processes and power dynamics inherent in any social interaction, by to name a few. The article aims to outline the steps of scientific research and reveal the uses and applications that it has in the field of Public Relations.

**Keywords:** Scientific Research - Public Relations - scientific method - interdisciplinarity.

**Resumo:** Apesar de uma crença generalizada ancorada no sentido comum, o processo de pesquisa científica não se encontra limitado a seu uso no âmbito acadêmico. Também o exercício profissional de certos campos disciplinares requer da pesquisa científica para atingir um conhecimento preciso e objetivo dos elementos que conformam parte de seu objeto. Tal é o caso das Relações Públicas. Devido à sua natureza interdisciplinar, as Relações Públicas requerem da investigação científica para o conhecimento de variados objetos, tais como os diferentes públicos aos que dirige suas ações, os processos de comunicação estratégica ou as dinâmicas de poder inerentes a toda interação social, por só mencionar algumas. O artigo pretende esboçar os passos da investigação científica e revelar os usos e aplicações que a mesma tem no campo das Relações Públicas.

**Palavras chave:** pesquisa científica - Relações Públicas - método científico - interdisciplinaridades.

(\*) **Esteban Maioli:** Lic. en Ciencia Política (UBA). Lic. en Sociología (UBA). Magíster en Ciencias Sociales con mención en Sociología y Ciencia Política (FLACSO). Doctorado en Ciencias Sociales (FLACSO). Profesor de la Universidad de Palermo en el Departamento de Investigación y Producción de la Facultad de Diseño y Comunicación.

## La turbiedad del sentido común y la fotografía.

Fecha de recepción: agosto 2013  
Fecha de aceptación: octubre 2013  
Versión final: diciembre 2013

Carlos Alberto Fernández (\*)

**Resumen:** En la enseñanza de la fotografía a alumnos que no son de la carrera específica, el sentido común es el padre de casi todas las concepciones erróneas. Se hace necesario modificarlas para que el alumno pueda reconocer la potencialidad del medio. Sin estas correcciones las aplicaciones técnicas y estéticas, serán sólo decorados superficiales.

**Palabras clave:** fotografía - enseñanza - fotoperiodismo - sentido común.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 126]

Más o menos podemos estar de acuerdo en que un conjunto de juicios y de ideas en los que cree la mayoría de los individuos que integran una sociedad, constituye lo que denominamos sentido común. El *sentido común* obra de sistema general de referencias al que adaptamos nuestros actos y nuestros pensamientos. En última ins-

tancia, la sensación de evidencia que tenemos hacia las verdades del sentido común se sostiene en la costumbre y la repetición (Bouthoul, 1971).

En este marco de referencia habitualmente se entiende que una imagen es de fácil comprensión y es accesible a todo el mundo, sin importar su nivel intelectual o eco-

nómico. Por lo mismo, que la imagen no propone ni reflexión ni razonamiento, como puede exigirle la lectura de un libro, un discurso o una simple conversación. La imagen es inmediata, se dirige a la emotividad, a lo que se ve o se quiere ver. Muestra aquello que sería dificultoso de explicar con palabras.

Hemos escuchado hasta la saturación que “una imagen vale más que mil palabras”, lo que el sentido común sostiene como una verdad incuestionable.

Si bien “mil palabras” no son tanto, apenas unas dos carillas, lo interesante frente a una imagen es saber cuáles son esas mil palabras. Además, ¿serán siempre las mismas mil palabras?

Comencemos diciendo que las imágenes pueden leerse, que se puede reflexionar acerca de su contenido. Esto se conoce desde hace mucho tiempo. El Papa Gregorio I, el Grande (540-604), sostenía que “la escritura es para los letrados lo que las imágenes para los ignorantes, que a través de ellas ven lo que han de aceptar, leen en ellas lo que no saben leer en los libros” (Labad Sasiaín, 2007, p. 38).

Para la adecuada orientación de estas comunicaciones icónicas, la iglesia fue siempre muy celosa de sus representaciones. Por ejemplo, en el Concilio Provincial Cuarto Mejicano (1771), se establecieron las “Reglas que deben observar los pintores cristianos para cortar todo abuso en las sagradas imágenes”. En la regla tercera, de un total de doce, se expresa textualmente: “No puede ni tiene arbitrio (el pintor), y lo mismo se dice del escultor, fundidor y gravador, para figurar según su capricho nuevos modos, nuevas revelaciones, nuevos pasajes, que no estén apoyados ó en la sagrada historia, ó en la profana; y que sólo se sostienen por la vana opinión del vulgo, porque no se puede permitir que se le proponga al pueblo la imagen de una cosa, cuya lección se le prohíbe; y porque las pinturas son unos libros mudos, que deben enseñar la verdad, y no la mentira; son unos instrumentos, en que se conserva la verdadera tradición, son unas lecciones, que entran por la vista, aun de los ignorantes; y son unos partos de fantasía arreglada á los principios sólidos del arte; no para inventar lo falso, sino para poner como vivo lo cierto; y de lo contrario se desacreditan los profesores y el arte, se introducen falsedades y se confunde lo falso ó dudoso con lo verdadero” (Tejada y Ramiro, 1859, p. 303). Los destinatarios de las imágenes, por supuesto, desconocían la precisión de este constructo para que la lectura fuese la esperada.

Una imagen no siempre es de fácil comprensión y accesible a todo el mundo y, por otra parte, si lo fuera habría que analizar qué es lo que se comprende y si ese entendimiento alcanzado es de carácter universal.

Siempre se ha pensado que es más sencillo acceder al contenido de una imagen que al de un texto. Sin embargo para el estudio e investigación de las ciencias sociales se han privilegiado los relatos escritos, mientras que las imágenes han tenido un papel secundario, ilustrativo de los textos.

Las imágenes suponen, tal vez, mayor información pero, a pesar de las creencias generalizadas, dificultades superiores en su lectura e interpretación. Tomemos la estela de la *Victoria de Naram-Sin*<sup>1</sup> que se encuentra en el Museo del Louvre y data de 2.230 años antes de Cristo.

Tiene dos metros de altura por 1,05 de ancho. Fue encontrada en Susa (actual Shûsh, al sur de Irán), capital del antiguo reino de Elam. Originalmente no estaba en este lugar. La estela (que es un monumento conmemorativo en forma de lápida o pedestal, que se erige desde el suelo), estaba en Sippar (al norte de Babilonia, cerca de la actual Bagdad, capital de Irak). Sippar era el centro de adoración al rey sol (Shamash).

Un rey elamita la llevó a Susa como botín de guerra en el siglo XII a. de C. La estela representa una victoria sobre los *lulubi*, pueblo que habitaba en los montes Zagros (suroeste de Irán), por Naram-Sin, rey de la cuarta dinastía semita de Acad (imperio mesopotámico que reemplazó al sumerio, cuya capital Acad o Agade, aún no ha sido ubicada, pero se supone cercana a la antigua Babilonia). A Naram-Sin se lo consideraba monarca universal y fue deificado en vida. Aparece en la estela subiendo las montañas, pisando los cuerpos de sus enemigos, a la cabeza de sus tropas. Su casco con cuernos es el emblema del poder divino, otorgado por los dioses. Su rostro expresa el ideal humano del conquistador, una convención artística impuesta por la monarquía de ese momento. Arriba aparece el disco solar varias veces, al que el rey le rinde homenaje por su victoria.

Esta descripción e interpretación de la estela es la comúnmente aceptada por investigadores e historiadores, quienes a través del análisis de las muchas tablillas cuneiformes (sistema de escritura creado por los sumerios, adoptado por todos los pueblos de la región), pudieron reconstruir gran parte de la historia. Pero hay también otra interpretación.

Zecharias Sitchin (1920-2010), fue un controvertido arqueólogo ruso que realizó una nueva lectura de las tradiciones mesopotámicas desde las tablillas cuneiformes de arcilla que las incluyen. Con respecto a esta estela sostenía que el representado no es un rey sino un dios, que la montaña no es tal, sino un cohete espacial y que la presentación de varios soles (hay dos y otro en forma parcial porque falta una parte de la estela), está referida a algún acontecimiento astronómico. Las teorías de Sitchin van mucho más lejos (escapan a las intenciones de este escrito). Esgrime numerosas argumentaciones para sugerir que los dioses sumerios habían llegado del espacio, de un planeta de nuestro sistema solar que tiene una órbita extraordinariamente elíptica, cuyo año solar dura 3.600 años terrestres (Sitchin, 1976, p 105). Pero esta es otra historia...

Si nos cruzamos con un texto como el que sigue, un poema del siglo XIII: “De los sos oios tan fuerte mientras lorando, / Tornava la cabeça e estaba los catando; / Vio puertas abiertas e uços sin canados, / Alcándaras vazias, sin pieles e sin mantos, / E sin falcones e sin adtores mudados”<sup>2</sup> (Riaño Rodríguez y Gutiérrez Aja, 2003, fl. 1r.), tras un intento inicial de traducción buscaríamos algún tipo de ayuda.

Lo más interesante es que sin ser expertos de ninguna clase, pero tal vez recordando viejas lecciones de literatura española, podamos abordar, aunque parcialmente, el texto en castellano antiguo de más arriba, pero así y todo seríamos prudentes y trataríamos de asegurar su interpretación correcta.

¿Tomamos los mismos recaudos con la imagen o fotografía que puede acompañar un texto? Las más de las veces

no, porque nos creemos capaces de interpretar las imágenes sin otra ayuda que nuestro propio sentido común. Nunca nos enseñaron a leer imágenes, pero creemos haber aprendido lo suficiente de tanto verlas.

Un grabado, un dibujo o una pintura probablemente contengan códigos cuyo significado ignoramos porque refieren a aspectos culturales propios de una cultura o un momento histórico. Entendemos que el autor de la imagen los introdujo intencionada y justificadamente. Entonces, una interpretación sensata no pasará de una apreciación superficial a excepción, claro, que poseamos cierta experticia en la materia.

No ocurre lo mismo frente a la fotografía. ¿Será porque el objeto “fotografía” se *transparenta* y la imagen se independiza de su soporte para asimilarse a la realidad? Frente a esta ilusión acotada (porque somos conscientes de que se trata de una reproducción bidimensional y a escala reducida), y por la identificación precisa de los elementos contenidos, nada nos impide analizar plenamente lo que estamos viendo. Incluso creemos en la veracidad de las imágenes fotográficas. Su grado de fidelidad indiscutible, logrado por un dispositivo mecánico, no permite dudas.

El aparato *cámara* replica punto por punto cualquier cosa que esté frente a ella. En el primer salón de fotografía que tuvo lugar en París, en 1859, se indicaba con precisión en el reglamento que no se aceptaban fotografías de desnudos. ¿Por qué en las pinturas sí, que estaban por doquier, y en las fotografías no? La pintura muestra una mujer mientras que la fotografía muestra esa mujer, existente, tal vez hasta reconocible para sus contemporáneos, que se presentaba ante sus espectadores vulgarmente con su desnudez, en franco atentado contra la moral establecida. En cambio el pintor delineaba una figura idílica, la esencia de la belleza femenina. Con mayor precisión lo expuso un crítico francés: “Si el arte es poesía, la fotografía es prosa (...) El pintor llega a lo verdadero, el fotógrafo a lo real” (Girardin, J., 1861). Se duda de la realidad representada por una fotografía cuando se la presenta como artística, esto implicaría que es aceptable cualquier grado de alteración. En los continuos avatares de la fotografía para ser reconocida como arte a lo largo de su historia y en una necesidad permanente en el discurso, para definir la artística de la que no lo era, quedó asentado en el concepto popular, a principios del siglo XX, que para ser artística su autor debía intervenir de alguna manera *-artística-*, modificando la reproducción mecánica ejercida por la cámara. Claro que estas modificaciones debían ser muy evidentes como la suavización (*fou*) en el retrato, las combinaciones de imágenes o las reacciones fotoquímicas en las emulsiones.

La estética de las agrupaciones fotográficas de aficionados (entiéndase por esto fotógrafos que no ejercían una actividad profesional, y no, que tenían menos conocimientos y habilidades), se fue alimentando y enriqueciendo con estas prácticas hasta el presente, con expresiones que en muchos casos son insuperables, por técnica y contenido. Citemos a modo de ejemplo al español José Ortiz Echagüe (1886-1980)<sup>3</sup> y a nuestro compatriota Pedro Luis Raota (1934-1986)<sup>4</sup>.

En la década de 1960 comenzó en nuestro país el uso

masivo de la fotografía color, tanto en diapositivas (transparencias) como en papel. Casi simultáneamente aparecieron los concursos de fotografía artística en color, pero con escasa participación. Las publicaciones especializadas a través de artículos buscaron fomentarla aportando distintos argumentos para convencer a los autores. ¿Qué sucedía? Cómo era difícil intervenir las imágenes color (cada material exigía largos procesos químicos específicos que requerían de precisión en la preparación, tiempos y temperaturas de revelado), el procesamiento quedaba exclusivamente en manos de los laboratorios comerciales. Los fotógrafos sostenían que por causa es estas limitaciones la fotografía color era una simple reproducción mecánica sin posibilidades artísticas (Simon, M., 1962: 54 y 64).

Siempre de acuerdo con el sentido común, donde prevalece la fotografía como fiel reproductora del acontecer cotidiano y la realidad circundante, es en el periodismo. La prensa escrita se ha esforzado mucho en otorgarle a la fotografía el estatus de objetiva (espejo de la realidad) e incluso ideológicamente neutra. Volvemos al concepto del “ojo mecánico” de visión incorruptible. Obviamente se reconoce la labor del fotógrafo a quien se atribuye el único mérito de haber estado en el lugar adecuado en el momento correcto para activar la mecánica del dispositivo de registro.

No es ninguna novedad que digamos que el fotógrafo con total honestidad personal o siguiendo las directivas del medio al que representa, haga un recorte interesado de la realidad que está ante sus ojos. Como ser humano, el fotógrafo es completamente subjetivo y así será la interpretación que haga con su cámara. Pero a posteriori el medio vuelve a reinterpretar, con nuevos recortes, con la inserción en un texto, con el tamaño y la ubicación en página y con el epígrafe, que, según el medio más que describir lo que presenta la imagen induce a la formación de un criterio determinado sobre el hecho noticiable.

A través del sentido común no se llega a una lectura crítica, sino a una orientada por el medio. Quien elige un medio periodístico para informarse generalmente está ideológicamente de acuerdo con él y confía en sus textos y en sus fotos.

Han transcurrido más de mil quinientos años desde la muerte de Gregorio I y la información a través de las imágenes se maneja con los mismos criterios y, con religiosidad o sin ella, se trata de actos de fe por parte del receptor de los mensajes.

La fotografía y todos sus derivados, analógicos o digitales, con imágenes en movimiento o sin él, no pueden pensarse ajenos a cualquier actividad humana. Por consiguiente, su conocimiento, entendimiento y dominio tiene que concebirse prioritaria y así entenderla docentes y alumnos. Los alumnos, principalmente, deben deshacerse de la burbuja del sentido común para desarrollar una curiosidad y crítica saludables tanto en la interpretación de los mensajes icónicos que les van dirigidos como en el desarrollo preciso de lo que ellos mismos tendrán que comunicar desde sus respectivas profesiones.

La fotografía, además de lo dicho, tiene una ventaja trascendental sobre otras imágenes, que es su brutal e inme-

diato impacto emocional.

No podemos evitar el referente casi universal del la fotografía de Robert Capa (1913-1954) “La muerte del miliciano”<sup>5</sup> durante la Guerra Civil Española. Esa y otras fotos del conflicto se publicaron en Francia, Inglaterra y los Estados Unidos casi simultáneamente y la gran mayoría de los medios de esos países, en sus idiomas, compartían el título de sus artículos: “Esto es la guerra”. Por primera vez la guerra, los muertos de la guerra entraban en las casas o llegaban a la mesa del obrero (parafraseando a McLuhan).

Siguieron muchos miles de fotos similares y más crueles que incidieron sobre el sentido común y movilizaron a la opinión pública a adoptar posiciones. El último rol protagónico de las fotos periodísticas fue en la Guerra de Vietnam y algunas de ellas les produjeron fuertes dolores de cabeza a Lyndon Johnson (1908-1973) y a Henry Kissinger (1923- ). En los siguientes conflictos y revueltas, su presencia, su repercusión fue disminuyendo. ¿Se hicieron menos? ¿Se difundieron menos? ¿Se desgastó su impacto emocional?

No basta para el aprendizaje de la fotografía preguntarse qué es la fotografía. Es importante conocer los aspectos técnicos, estéticos y semióticos, desmenuzando una imagen como se deshoja una margarita. Pero hay más, otras preguntas cuyas respuestas solapan aspectos menos previsible, más sutiles, más complejos y hasta menos éticos.

Sobre una foto podemos preguntar porqué fue hecha de una manera y no de otra; porqué un plano general y no un primer plano; porque a la mañana y no de noche; porqué ese encuadre ¿qué hay en el fuera de campo?; porqué en blanco y negro y no en color; porqué... Casi infinitos porqué que se adecuan a lo que más nos interesa saber. Nada es casual, no hay fotografías inocentes. Por supuesto que no hay que ser extraordinariamente optimistas porque ocurre que para muchas preguntas no hay respuestas definitivas, pero al hacer la pregunta ya avanzamos hacia alguna conjetura, aunque no haya una respuesta final.

Podemos ver un caso sin respuestas definitivas, sólo probables conjeturas.

Tomemos nuevamente la foto del miliciano de Robert Capa. Esta imagen emblemática se ha publicado miles de veces y si bien en algunas pocas ocasiones se dudó sobre su autenticidad, mejor decir sobre su veracidad; muerto el fotógrafo prematuramente, la ausencia de testigos e incluso el negativo y el orden de la secuencia de la tomas, era casi imposible demostrarlo o desmentirlo. Por otra parte, el prestigio de Capa (único fotógrafo que desembarca en los primeros lanchones en Normandía, se lanzó en paracaídas con las tropas en territorio francés ocupado, desembarcó con Patton en Italia... y murió en Indochina al pisar una mina), ahuyentaba las sospechas. Pero en 2009, en España, desde prácticamente la nada comenzó a cuestionarse la autenticidad de la fotografía por diversos medios: radial, gráfica, televisión y cine. Se analizó la caída del miliciano, se explicó cómo moría la gente por el impacto de una bala de “máuser”, se identificó al soldado, se dijo que había muerto un año después en otro combate, se trabajó con otra foto similar de otro miliciano, se trató de demostrar que la foto fue tomada

en otro lugar, no en el Cerro Muriano, que la proporción de la foto publicada no era compatible con el negativo de una cámara de 35 mm y sí en cambio con el una 6 x 6, como la que usaba Gerda Taro (compañera de Capa) y, por carácter transitivo, la foto la había obtenido Taro. Preguntas: ¿Este proceso tiene que ver con los 70 años de la finalización de la Guerra Civil? ¿Por qué ensañarse con el fotógrafo? ¿Por qué no se acusa de lo mismo a Agustí Centelles (1909-1985), otro notable autor que explicaba como armaba las fotos y que lo importante para él estaba en que fueran verosímiles? ¿No se intentaría por este camino disminuir el poder simbólico de la imagen? ¿Será porque en la foto se ve a un miliciano, un campesino y no un soldado regular definiendo la desigualdad de fuerzas? ¿Será porque Robert Capa era comunista? ¿Tiene realmente importancia si la foto es una escena real o una escenificación cuando pasaran más de siete décadas y sigue siendo un ícono?

Finalmente, para salir del sentido común que nos lleva a escasas lecturas fotográficas, digamos que una fotografía tiene respuestas, pero muchas más preguntas, que a veces, son más importantes.

#### Notas:

<sup>1</sup> Una imagen de la Estela de Naram-sin puede verse en línea en <http://www.historiadelarte.us/mesopotamia%20primitiva/estela-de-naram-sin.html>, consultada el 25 de octubre de 2013.

<sup>2</sup> “De sus ojos fuertemente llorando, / De un lado a otro volvía la cabeza mirándolos; / Vio las puertas abiertas y contrapuestas sin candados, / Las perchas vacías, sin pieles y sin mantos / Y sin halcones y sin azores ya pelechados”, los primeros versos del Poema del Mío Cid en castellano moderno.

<sup>3</sup> La obra de José Ortiz Echagüe puede apreciarse en la página del Fondo Fotográfico Universidad de Navarra, en línea <http://www.unav.es/fff/paginasinternas/ortiz-echague/default.html>, consultada el 26 de octubre de 2013.

<sup>4</sup> No hay un sitio en la Web donde puedan encontrarse reunidas las mejores fotografías de Pedro Luis Raota. El lector interesado deberá recorrer varias páginas, comenzando por Wikipedia.

<sup>5</sup> La foto mencionada puede verse en línea en [http://en.wikipedia.org/wiki/File:Capa\\_Death\\_of\\_a\\_Loyalist\\_Soldier.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Capa_Death_of_a_Loyalist_Soldier.jpg) consultado el 26 de octubre de 2013.

#### Referencias bibliográficas:

- Anónimo (2005). *Cantar de Mío Cid, Transcripción anotada y prólogo del profesor Luis Guarner*. Buenos Aires: Edaf.
- Bouthoul, G. (1971). *Las mentalidades*. Barcelona: Oikos-tau.
- Domenech, H. y Riebenbauer, R. (2007) *La sombra del Iceberg*, documental, 74 minutos, se puede ver y descargar de Youtube, en línea en <http://youtu.be/6H1AB57gyU> consultado el 28 de octubre de 2013.
- Girardin, J. (1861) *La photographie et la peinture*. París: Revue Européenne
- Labad Sasiaín, F. (2007). *El Románico: Eclósion de mil años de Arte Cristiano*. España, Palencia, Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real.

- Riaño Rodríguez, T. y Gutiérrez Aja, M. del C. (2003). *Poema de mio Cid Trascricción paleográfica*. Aliante: Biblioteca Virtual Cervantes, en línea <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/cid/80283852878795052754491/index.htm> consultado el 25 de octubre de 2013.
- Simon, M.W. (1962, abril) *Una foto en colores ¿es arte o mecánica?* en revista *Fotocámara*, 12 (144), 54 y 64. Buenos Aires: Fotocámara.
- Sitchin, Z. (1976). *El 12° Planeta*. Madrid: Obelisco
- Tejada y Ramiro, J. (1859). *Colección de Cánones de todos los concilios de la Iglesia de España y América, tomo 6*. Madrid: Pedro Montero.

**Keywords:** photography - teaching - photojournalism - common sense.

**Resumo:** No ensino de fotografia para os alunos que não são disciplina específica, o senso comum é o pai de quase todos os equívocos. Faz-se necessário modificá-las de modo que o aluno possa reconhecer a potencialidade do meio. As aplicações técnicas e estéticas serão sem estas correções somente cenários superficiais.

**Palavras chave:** fotografia - ensino - fotojornalismo - senso comum.

(\*) **Carlos Alberto Fernández:** Periodista especializado, fotógrafo, diseñador gráfico, investigador y editor. Docente de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo en el Área Audiovisual. Miembro del equipo de investigación de la misma facultad.

**Abstract:** In the teaching photography to students who are not of the specific discipline, the common sense is the father of almost all the misconceptions. It is necessary to modify them so that the student can recognize the potentiality of means. Without these corrections the technical and esthetic applications, only will be decorated superficially.

## Paradojas de la tecnología en el sueño pedagógico.

Fecha de recepción: agosto 2013  
Fecha de aceptación: octubre 2013  
Versión final: diciembre 2013

Constanza Lazazzera (\*)

**Resumen:** Creo que las paradojas nos invitan a correr de lo obvio, de ese lugar común donde todos alguna vez queremos quedarnos solamente para evitar tener que pensar qué sería eso. Si bien las paradojas al estilo budista de preguntas que nadie nunca podrá responder tienden a sofocarme, hay sutiles paradojas que atraviesan distintas situaciones de la vida que llega el momento donde resulta interesante revisarlas.

**Palabras clave:** educación tecnológica - aula - cambio tecnológico.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 127]

La primera paradoja que encuentro es que estudié casi toda mi vida sin el uso de la tecnología. Primaria y secundaria hoy consideradas paleozoicas y toda la carrera de Ciencias de la Comunicación de la UBA con la máquina de escribir como casi único soporte tecnológico. Mi tesis fue sobre cómo la Ciencia Ficción articulaba diferentes problemáticas de la actual sociedad, proponiendo un fuerte discurso ético -con ribetes de denuncia- frente a la relación hombre-tecnología. Mi hipótesis central se basaba en que la Ciencia Ficción nos invitaba justamente a correr de lo obvio, a pensarnos en torno a las tecnologías de una forma más comprometida. Me costó encontrar tutor. Tuve suerte. "No sé mucho del tema tecnología pero me parecen muy interesantes tus hipótesis", dijo. Y así, sin casi recursos tecnológicos, la tesis fue aprobada.

La segunda paradoja es que con el paso de los años, comencé a pensar que la tecnología no era una variable medible del status económico, era una suerte de límite social entre "intelectuales" y "superficiales". Eran los

años donde ya nos habían convencido de la importancia de la "Capacitación Continua". Llegaron el curso de Posgrado en Periodismo Científico y una Maestría en Análisis de la Opinión Pública y distintos cursos de "capacitación no formal" como, PNL, teatro y ¡hasta cocina! Más de 20 años donde los docentes-casi de manera sistemática- rehuían a utilizar o promover el uso de la tecnología, a riesgo de ser considerados "superficiales" y "poco profundos".

Hoy pienso que no se dieron ni siquiera "inclusiones efectivas" en el uso de la tecnología. La tecnología estaba muy mal vista. Para ser serios y sobre todo, respetados en cualquier ambiente ya fuera educativo, artístico o social, la tecnología debía ser menospreciada en cada oportunidad que se presentara. La frase "en mi casa no tengo tele" bien de los '80, luego fue reemplazada por "no tengo celular" en los '90 y más tarde, "no tengo mail" o la más reciente "no le dejo tener Facebook a mi hijo". La necesidad de poder marcar un status educativo-intelectual-social estaba dada por el firme límite (o