

- Fetscher, C. (2004), *Imágenes ocultas en las cámaras oscuras del alma en Tagesspiegel, reproducido en revista Humboldt 141(46)*. Munich: Goethe-Institut.
- Flusser, V. (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Trillas 1990.
- Gardner, H. (1993). *Multiple Intelligences. The Theory in Practice*. New York: Basic Books.
- Gardner, H. (21 de abril 2003). *Multiple Intelligences after twenty years*. Chicago: American Educational Research Association.
- Mayer J., Salovey, P. y Caruso, D. (2004). *Emotional Intelligence: Theory, Findings and Implications in Psychological Inquiry*, 15, (3); 197-215. New Hampshire, Durham: The New Hampshire University.
- Sontag, S. (1996). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa.
- Sontag, S. (2004). *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Suma de Letras.
- Sontag, S. (23 de mayo de 2004). *Regarding the torture of others, en The New York Times Magazine, reproducido en revista Humboldt 141 (46)*. Munich: Goethe-Institut.

which does not involve awareness of the possibilities of the medium. For decades, in teaching photography, the technical control was prioritized over the photographic vision. The didactic proposal aims to invest the procedure rescuing the strengths and expanding the conceptual and aesthetic horizons of students and then provide them the technical tools that allow them to complete new projects of interest.

**Keywords:** photography-learning - prior knowledge

**Resumo:** Os conhecimentos prévios sobre fotografia dos alunos, ao iniciar uma carreira, não superam os que contribui o sentido comum. No entanto, têm acumulada uma longa experiência na obtenção de imagens, que não supõe uma consciência sobre as possibilidades do médio. Durante décadas, no ensino da fotografia, se priorizou o controle técnico por sobre a visão fotográfica. A proposta didática propõe investir o procedimento, resgatando as fortalezas e ampliando os horizontes conceituais e estéticos do estudante, para depois brindar-lhe as ferramentas técnicas que lhe permitam especificar novos projetos de seu interesse.

**Palavras chave:** Fotografia – aprendizagem – conhecimentos prévios

(\*) **Carlos Alberto Fernández.** Periodista, fotógrafo, ensayista, diseñador gráfico, editor.

**Abstract:** Prior knowledge about the photography of students when they start a career, not exceed the common sense. However, they have accumulated extensive experience in imaging

## ¿Qué enseñar? ¿Fotografía o postfotografía?

Fecha de recepción: agosto 2014

Fecha de aceptación: noviembre 2014

Versión final: marzo 2015

Carlos Alberto Fernández (\*)

**Resumen:** A lo largo de más de 170 años el significado de la fotografía ha sido parte de un continuado debate en el cual convergieron diversas definiciones, generalmente aceptadas, que finalmente se complementaban entre sí. Las nuevas tecnologías permitieron arribar a la postfotografía, que sugiere cambios radicales. Cuando para el sentido común aún la fotografía es un registro objetivo de la realidad, y es necesario demostrar su falsedad, las nuevas propuestas validan la apropiación, la intervención sobre las imágenes de otros y la supremacía de la idea sobre la técnica y la estética.

**Palabras clave:** fotografía – enseñanza - educación visual.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 149]

Entre las dificultades que presenta la enseñanza de la fotografía, la primera de ellas a resolver es la de su definición. Éste ha sido un tema de debate desde los mismos inicios del medio que fue haciéndose cada vez más complejo en la medida que la evolución técnica y los usos sociales se expandieron, obligando a repensar continuamente su esencia.

Definir con precisión qué es la fotografía sin excluir ninguna de sus posibilidades nos obliga a la rigurosidad etimológica del término, donde fotografía deriva del griego foto, luz, y grafos, escritura. En forma más técnica podríamos decir que una fotografía es la resultante de cualquier alteración que la luz produce sobre un

material que sea sensible a ella (Gubern, 1987, p. 155). La palabra fotografía, por otra parte, identifica tanto el proceso como el resultado del mismo. Tal concepción es tan abarcadora como inútil, porque sabemos que hay muchas sustancias que se alteran por la acción de la luz y no por ello producen una fotografía.

Sin embargo, de nada sirve continuar puliendo el concepto cuando carece de sentido frente a la fotografía digital. Porque cada punto imagen proveniente de un punto objeto, que en el procedimiento físico-químico constituye la imagen, con la tecnología digital (o *numérique*, mucho más explícito en francés), se transforma en un código numérico factible de calcularse y modi-

ficarse para generar una imagen en una pantalla electrónica. Por lo mismo, tampoco aquí es necesaria una cámara oscura para recoger la imagen, puesto que puede construirse mediante la implementación adecuada de los códigos apropiados, incluso con interfaces muy amigables.

Para tratar de salvar estas diferencias se dividió a la fotografía en analógica y digital. La primera en referencia a la tradicional, al procedimiento físico-químico, reservando la particularidad del sistema de que la imagen obtenida es una impronta del sujeto a través de la luz que llega de él, definiendo como analogía a la relación de semejanza entre cosas distintas.

El concepto de analogía (que es práctico por lo amplio y acomodable), resulta acotado por el de impronta, que parece ajustar adecuadamente al proceso físico-químico, sin embargo, la cantidad de mediaciones que pueden existir entre sujeto e imagen, deterioran su significado con rapidez. Más allá de lo conocido, como la reducción de escala, dimensiones y color de la imagen con relación a su referente, no se suele mencionar que nunca es proporcional la relación de luces y sombras del sujeto con respecto a su imagen y que ésta debe ser intervenida al momento del procesamiento químico para adaptarla al referente.

Esto que venimos comentando simplemente nos indica la dificultad que tenemos en el presente para definir qué es una fotografía y, por lo tanto, también lo que no es una fotografía. Asimismo, otra conclusión importante que podemos tomar es que la alteración del referente o la falta del mismo, no es una posibilidad exclusiva de la digitalización (como habitualmente se cree), sino que ha existido siempre. La electrónica ofrece la ventaja de facilitar la manipulación sin pérdida visible de calidad. La enseñanza de la fotografía en nuestro país ha pecado de una exagerada orientación hacia el perfeccionamiento técnico, lo cual no estaría nada mal si con el mismo entusiasmo se hubiese avanzado hacia las diferentes conceptualizaciones y estéticas, incentivando la libertad y la creatividad del estudiante, sin las imposiciones de los criterios dominantes en las entidades fotográficas y en muchas escuelas.

Si bien el dominio técnico es importante (y siempre lo será), porque es el vehículo necesario para comunicar adecuadamente lo que se desea, igualmente trascendente es conocer qué se fotografía, para qué se fotografía y cómo se fotografía. Este aprendizaje es imprescindible y debe ser tomado como un camino de dos sentidos: para agudizar el análisis y la crítica fotográfica y para, con igual exigencia, desarrollar los propios proyectos.

En la fotografía como en la filosofía hay muchas concepciones significativas representadas por autores de prestigio y reconocimiento en diferentes momentos históricos. No deben interpretarse como antiguas o modernas, ya que cada una de ellas tiene su marco de referencia y su continuidad en el tiempo (Brisset, 2010). No es función del docente convencer al estudiante sobre una u otra, sino, desde una mirada neutra, presentárselas. El alumno deberá seleccionar la propia (quizás más de una) y justificar su labor sobre esa convicción.

Desde hace algún tiempo se viene proclamando la postfotografía, que sería el último rezago de lo que cono-

ce como fotografía. Se justifica en las posibilidades de registro que hoy tienen millones de personas en cualquier espacio y momento. Se anuncia la muerte del autor-creador, la apropiación de imágenes de terceros, la combinación de imágenes, la obtención de fotografías por Internet mediadas a través de las cámaras de Google...

La justificación se apoya en sostener que la fotografía nunca ha registrado la realidad sino una simulación de ella, arreglada por las circunstancias y por las necesidades del poder hegemónico de un lugar y un momento histórico. Por consiguiente, toda fotografía supone una simulación y desde aquí se valida como documental o artística (Fontcuberta, 2004).

Hay que considerar también la existencia de una fuerte carga ideológica porque se supone que este movimiento postfotográfico debe enfrentar la concentración de la fotografía artística representada por ciertos autores consagrados por el poder económico. Igualmente no reconoce los referentes del fotoperiodismo, la moda o la publicidad. También propone la caducidad del derecho autoral y la socialización y reciclaje de las obras mediante la intervención en las mismas.

Lo curioso es que para lograr la difusión y concentración de estas expresiones de la post-fotografía se emplearían las redes sociales. Es decir, empresas multinacionales para combatir el poder económico de otras multinacionales (o mediáticas), que refrendan los diversos aspectos de la cultura.

Estas resumidas propuestas son parte de un decálogo elaborado por Joan Fontcuberta (2011), un notable fotógrafo, ensayista y profesor catalán, que siempre se ha caracterizado por sus innovadoras propuestas, las más de las veces interesantes y muy lúcidas.

Más allá de esta proposición, se puede observar que muchos de los revolucionarios aportes postfotográficos existen en la obra de los dadaístas como Hausmann o Höch; surrealistas como Man Ray o Maurice Tabard y en muchos artistas del pop como Hamilton, Warhol o Rauschenberg.

La enseñanza de la fotografía plantea la interrelación entre lo técnico, lo social y conceptual y el desafío radica en exponerlo con claridad para promover una conciencia crítica en el estudiante para que pueda comprender las capacidades y potencialidades del lenguaje fotográfico.

#### Referencias bibliográficas

- Gubern, R. (1987). *La mirada opulenta*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Brisset, D. E. (2010). *Fotos y Cultura. Usos expresivos de las imágenes fotográficas*. Málaga: Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Málaga.
- Fontcuberta, J. (1997). *El Beso de Judas, Fotografía y Verdad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Fontcuberta, J. (Ed.) (2002). *Estética fotográfica. Una selección de textos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Fontcuberta, J. (11 de mayo de 2011). *Por un manifiesto posfotográfico en suplemento Cultura/s del diario La Vanguardia*. Barcelona: Ediciones La Vanguardia.

**Abstract:** Throughout more than 170 years the meaning of photography has been part of an ongoing debate in which various definitions converged generally accepted, finally they were complemented each other. New technologies allowed postphotography knowledge suggesting radical changes. As for common sense still photography is an objective representation of reality, and it is necessary to demonstrate its falsity validate the proposed new ownership, intervention on the images of others and the supremacy of the idea of art and aesthetics.

**Keywords:** photography - teaching - visual education

**Resumo:** Ao longo a mais de 170 anos o significado da fotografia tem sido parte de um continuado debate no qual convergiram diversas definições, geralmente aceites, que finalmente

se complementavam entre si. As novas tecnologias permitiram arribar à postfotografia, que sugere mudanças radicais. Quando para o sentido comum ainda a fotografia é um registro objetivo da realidade, e é necessário demonstrar sua falsidade, as novas propostas validam a apropriação, a intervenção sobre as imagens de outros e a supremacia da ideia sobre a técnica e a estética.

**Palavras chave:** Fotografia – Ensino – educação visual

(\*) **Carlos Alberto Fernández.** Periodista, fotógrafo, ensayista, diseñador gráfico, editor.

---

## Arte, oficio e industria.

Gabriela Filici (\*)

Fecha de recepción: agosto 2014  
Fecha de aceptación: noviembre 2014  
Versión final: marzo 2015

**Resumen:** El presente escrito relata experiencias de trabajo en el aula, focalizando en la importancia de revalorizar el oficio y el arte en las carreras de Diseño de Indumentaria y Vestuario.

**Palabras clave:** Diseño de indumentaria – oficio – pedagogía.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 150]

¿Es el oficio el origen del arte?, ¿Puede el arte convivir con la industria? Cada vez que me presento en un aula y una cantidad de alumnos aguarda expectante aquello que puedo enseñarles, surgen estas preguntas, ligadas al desafío de formar profesionales capaces de poder responderlas con su propio trabajo.

Mi desafío áulico es, principalmente, hacer que materias como la moltería textil o la realización de vestuario no se conviertan en un paquete de aprendizaje basado solo en técnicas, tablas numéricas o procedimientos convencionales de realización. Eso sería tener una lectura muy limitada, en un área donde justamente el valor reside en la experimentación y en la transgresión de las líneas, las formas y las posibilidades creativas en las maneras constructivas de hacer un traje.

Para poder entender por qué simplemente no me ubico al frente de una clase limitándome a transmitir de manera formal los conocimientos correspondientes a mi materia, hay que bucear el camino recorrido por la Indumentaria y el Vestuario.

En el siglo XIX, el modisto Charles Frederick Worth no se conformó con satisfacer los pedidos de sus clientes e instaló la necesidad en ellos de ser asesorados, consiguiendo de esa manera dar rienda suelta a sus ideas y su arte, a vestir a los otros según su mirada, proponer y crear. Coronó ésta impronta artística siendo el primer modisto que firmó sus trajes, originando no solo el título

de diseñador de indumentaria, sino asignándoles el valor de obras de arte a sus ropas, tal como en la pintura, la literatura o la música.

Esa matriz es la misma que gestó a los más destacados diseñadores: Paul Poiret, Coco Chanel, André Courrèges, Cristian Dior, Paco Rabanne, Valentino, Kenzo, Issey Miyake, Yohji Yamamoto, Vivienne Westwood, Jean Paul Gaultier, John Galliano, Alexander McQueen, Karl Lagerfeld, y una larga lista de creadores con un sello personal, en conexión directa con el arte.

El oficio representa el inicio del arte y el matiz artístico de algunos diseñadores es lo que diferencia su trabajo. Y esta es la matriz que se debe rescatar, recrear y afianzar.

A lo largo de toda mi carrera investigué las distintas metodologías de aprendizaje por las que había transitado y, como docente, puse en práctica la experiencia personal; focalizando en aquello que nadie me había enseñado y lo que no era ningún descubrimiento, sino simplemente formar profesionales enraizados en el oficio y el arte.

El traje es un objeto visual, una forma creativa con un lenguaje que va más allá de su belleza estética. De la misma manera que un trozo de madera o una piedra, en manos de un tallador se convertirá en una obra, un textil tomará forma tridimensional para convertirse en una obra escultórica representando la sensibilidad artística del diseñador al servicio de la industria.