

Cuaderno 93

Año 22
Número 93
2020/2021

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]

Visibilizaciones y ocultamientos de la imagen

C. Páez Vanegas y A. Niedermaier: Prólogo | **M. Alonso Laza:** De la fotografía de composición a la fotografía pictorialista: (Debates en torno a la concepción artística de la fotografía en la prensa fotográfica e ilustrada, España 1886-1905) | **D. Bermúdez Aguirre:** Una mirada al cartel | **C. Díaz:** Camilo Lleras, una mirada a lo foráneo | **P. A. Gómez Granda y F. Marroquín Ciendúa:** Visibilización y ocultamiento de la imagen de la arquitectura contemporánea. Introducción a la crítica de la relación branding y arquitectura | **L. Ibañez:** La fotografía: un lenguaje para la inclusión | **D. Labraga:** Un animal que hurga. Procesos de creación en la fotografía argentina | **A. Lena:** Mostrando y ocultando Nueva York: cine, cultura y realidad en los dorados veinte | **A. Niedermaier:** La imagen como brecha del tiempo | **C. Páez Vanegas:** Entre dispositivos. Currículo y Tecnología | **J. M. Pérez:** La guerra como filigrana de la imagen occidental | **E. A. Russo:** Sombras proyectadas. El cine, entre lo visible y lo invisible | **J. R. Sojo Gómez:** Planning Estratégico desde la Semiótica y el Pragmatismo de Pierce | **V. Stefanini:** El otro como espécimen. Los usos de la fotografía del siglo XIX para la construcción del otro | **L. Szankay:** Hipertextualidad versus Melancolía en las sociedades líquidas | **E. Vallazza:** Un panorama sobre la circulación y exhibición de obras audiovisuales experimentales en Argentina | **M. Zangrandi:** Registros realistas, pantallas modernas. Escritura y colaboración de Augusto Roa Bastos, Tomás Eloy Martínez y Daniel Cherniavsky en El último piso y El terrorista | **J. E. Zárate Hernández:** Fragmentos de la memoria. Memoria urbana de la Carrera Séptima entre 1950 y 1970 contada a través de fotografías de álbum de familia y narraciones de sus habitantes

**Cuadernos del Centro de Estudios en
Diseño y Comunicación**

Universidad de Palermo.

Facultad de Diseño y Comunicación.

Centro de Estudios en Diseño y Comunicación.

Mario Bravo 1050. C1175ABT.

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

www.palermo.edu

publicacionesdc@palermo.edu

Director

Oscar Echevarría

Editora

Fabiola Knop

Coordinación del Cuaderno n° 93

Camilo Páez Vanegas. (Universidad Tadeo Lozano.
Colombia)

Alejandra Niedermaier. (Facultad de Diseño y Comunicación.
Universidad de Palermo. Argentina.)

Comité Editorial

Lucia Acar. Universidade Estácio de Sá. Brasil.

Gonzalo Javier Alarcón Vital. Universidad Autónoma
Metropolitana. México.

Mercedes Alfonsín. Universidad de Buenos Aires.
Argentina.

Fernando Alberto Alvarez Romero. Universidad de
Bogotá Jorge Tadeo Lozano. Colombia.

Gonzalo Aranda Toro. Universidad Santo Tomás. Chile.

Christian Atance. Universidad de Buenos Aires. Argentina.

Mónica Balabani. Universidad de Palermo. Argentina.

Alberto Beckers Argomedo. Universidad Santo Tomás.
Chile.

Renato Antonio Bertao. Universidade Positivo. Brasil.

Allan Castelnuovo. Market Research Society. Reino
Unido.

Jorge Manuel Castro Falero. Universidad de la Empresa.
Uruguay.

Raúl Castro Zuñeda. Universidad de Palermo. Argentina.

Mario Rubén Dorochesi Fernandois. Universidad Técnica
Federico Santa María. Chile.

Adriana Inés Echeverría. Universidad de la Cuenca del
Plata. Argentina.

Jimena Mariana García Ascolani. Universidad Iberoame-
ricana. Paraguay.

Marcelo Ghio. Instituto San Ignacio. Perú.

Clara Lucia Grisales Montoya. Academia Superior de
Artes. Colombia.

Haenz Gutiérrez Quintana. Universidad Federal de Santa
Catarina. Brasil.

José Korn Bruzzone. Universidad Tecnológica de Chile.
Chile.

Zulema Marzorati. Universidad de Buenos Aires.
Argentina.

Denisse Morales. Universidad Iberoamericana Unibe.
República Dominicana.

Universidad de Palermo

Rector

Ricardo Popovsky

Facultad de Diseño y Comunicación

Decano

Oscar Echevarría

Secretario Académico

Jorge Gaitto

Nora Angélica Morales Zaragosa. Universidad Autónoma
Metropolitana. México.

Candelaria Moreno de las Casas. Instituto Toulouse
Lautrec. Perú.

Patricia Núñez Alexandra Panta de Solórzano. Tecnoló-
gico Espíritu Santo. Ecuador.

Guido Olivares Salinas. Universidad de Playa Ancha. Chile.

Ana Beatriz Pereira de Andrade. UNESP Universidade
Estadual Paulista. Brasil.

Fernando Rolando. Universidad de Palermo. Argentina.

Alexandre Santos de Oliveira. Fundação Centro de Análi-
se de Pesquisa e Inovação Tecnológica. Brasil.

Carlos Roberto Soto. Corporación Universitaria UNITEC.
Colombia.

Patricia Torres Sánchez. Tecnológico de Monterrey.
México.

Viviana Suárez. Universidad de Palermo. Argentina.

Elisabet Taddei. Universidad de Palermo. Argentina.

Comité de Arbitraje

Luis Ahumada Hinojosa. Universidad Santo Tomás.
Chile.

Débora Belmes. Universidad de Palermo. Argentina.

Marcelo Bianchi Bustos. Universidad de Palermo.
Argentina.

Aarón José Caballero Quiroz. Universidad Autónoma
Metropolitana. México.

Sandra Milena Castaño Rico. Universidad de Medellín.
Colombia.

Roberto Céspedes. Universidad de Palermo. Argentina.

Carlos Cosentino. Universidad de Palermo. Argentina.

Ricardo Chelle Vargas. Universidad ORT. Uruguay.

José María Doldán. Universidad de Palermo. Argentina.

Susana Dueñas. Universidad Champagnat. Argentina.

Pablo Fontana. Instituto Superior de Diseño Aguas de La
Cañada. Argentina.

Sandra Virginia Gómez Mañón. Universidad Iberoamericana Unibe. República Dominicana.

Jorge Manuel Iturbe Bermejo. Universidad La Salle. México.

Denise Jorge Trindade. Universidade Estácio de Sá. Brasil.

Mauren Leni de Roque. Universidade Católica De Santos. Brasil.

María Patricia Lopera Calle. Tecnológico Pascual Bravo. Colombia.

Gloria Mercedes Múnera Álvarez. Corporación Universitaria UNITEC. Colombia.

Eduardo Naranjo Castillo. Universidad Nacional de Colombia. Colombia.

Miguel Alfonso Olivares Olivares. Universidad de Valparaíso. Chile.

Julio Enrique Putalláz. Universidad Nacional del Nordeste. Argentina.

Carlos Ramírez Righi. Universidad Federal de Santa Catarina. Brasil.

Oscar Rivadeneira Herrera. Universidad Tecnológica de Chile. Chile.

Julio Rojas Arriaza. Universidad de Playa Ancha. Chile.

Eduardo Russo. Universidad Nacional de La Plata. Argentina.

Virginia Suárez. Universidad de Palermo. Argentina.

Carlos Torres de la Torre. Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Ecuador.

Magali Turkenich. Universidad de Palermo. Argentina.

Ignacio Urbina Polo. Prodiseno Escuela de Comunicación Visual y Diseño. Venezuela.

Verónica Beatriz Viedma Paoli. Universidad Politécnica y Artística del Paraguay. Paraguay.

Ricardo José Viveros Báez. Universidad Técnica Federico Santa María. Chile.

Diseño

Fernanda Estrella - Francisca Simonetti - Constanza Togni

1° Edición.

Cantidad de ejemplares: 100

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

2020 / 2021.

Impresión: Artes Gráficas Buschi S.A.

Ferré 250/52 (C1437FUR)

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

ISSN 1668-0227

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] on line

Los contenidos de esta publicación están disponibles, gratuitos, on line ingresando en:

www.palermo.edu/dyc > Publicaciones DC > Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación.



El Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la República Argentina, con la resolución N° 2385/05 incorporó al Núcleo Básico de Publicaciones Periódicas Científicas y Tecnológicas –en la categoría Ciencias Sociales y Humanidades– la serie Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]. Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. En diciembre 2013 fue renovada la permanencia en el Núcleo Básico, que se evalúa de manera ininterrumpida desde el 2005. La publicación en sus versiones impresa y en línea han obtenido el Nivel 1 (36 puntos sobre 36).



La publicación Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] (ISSN 1668-0227) está incluida en el Directorio y Catálogo de Latindex.



La publicación Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] (ISSN 1668-0227) pertenece a la colección de revistas científicas de SciELO.



La publicación Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] (ISSN 1668-0227) forma parte de la plataforma de recursos y servicios documentales Dialnet.



La publicación Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] (ISSN 1668-0227) se encuentra indexada por EBSCO.



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional

Prohibida la reproducción total o parcial de imágenes y textos. El contenido de los artículos es de absoluta responsabilidad de los autores.

Cuaderno 93

Año 22
Número 93
2020/2021

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]

Visibilizaciones y ocultamientos de la imagen

C. Páez Vanegas y A. Niedermaier: Prólogo | **M. Alonso Laza:** De la fotografía de composición a la fotografía pictorialista: (Debates en torno a la concepción artística de la fotografía en la prensa fotográfica e ilustrada, España 1886-1905) | **D. Bermúdez Aguirre:** Una mirada al cartel | **C. Díaz:** Camilo Lleras, una mirada a lo foráneo | **P. A. Gómez Granda y F. Marroquín Ciendúa:** Visibilización y ocultamiento de la imagen de la arquitectura contemporánea. Introducción a la crítica de la relación branding y arquitectura | **L. Ibañez:** La fotografía: un lenguaje para la inclusión | **D. Labraga:** Un animal que hurga. Procesos de creación en la fotografía argentina | **A. Lena:** Mostrando y ocultando Nueva York: cine, cultura y realidad en los dorados veinte | **A. Niedermaier:** La imagen como brecha del tiempo | **C. Páez Vanegas:** Entre dispositivos. Currículo y Tecnología | **J. M. Pérez:** La guerra como filigrana de la imagen occidental | **E. A. Russo:** Sombras proyectadas. El cine, entre lo visible y lo invisible | **J. R. Sojo Gómez:** Planning Estratégico desde la Semiótica y el Pragmatismo de Pierce | **V. Stefanini:** El otro como espécimen. Los usos de la fotografía del siglo XIX para la construcción del otro | **L. Szankay:** Hipertextualidad versus Melancolía en las sociedades líquidas | **E. Vallazza:** Un panorama sobre la circulación y exhibición de obras audiovisuales experimentales en Argentina | **M. Zangrandi:** Registros realistas, pantallas modernas. Escritura y colaboración de Augusto Roa Bastos, Tomás Eloy Martínez y Daniel Cherniavsky en El último piso y El terrorista | **J. E. Zárate Hernández:** Fragmentos de la memoria. Memoria urbana de la Carrera Séptima entre 1950 y 1970 contada a través de fotografías de álbum de familia y narraciones de sus habitantes

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos], es una línea de publicación bimestral del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. Los Cuadernos reúnen papers e informes de investigación sobre tendencias de la práctica profesional, problemáticas de los medios de comunicación, nuevas tecnologías y enfoques epistemológicos de los campos del Diseño y la Comunicación. Los ensayos son aprobados en el proceso de referato realizado por el Comité de Arbitraje de la publicación.

Los estudios publicados están centrados en líneas de investigación que orientan las acciones del Centro de Estudios: 1. Empresas y marcas. 2. Medios y estrategias de comunicación. 3. Nuevas tecnologías. 4. Nuevos profesionales. 5. Diseño y producción de objetos, espacios e imágenes. 6. Pedagogía del diseño y las comunicaciones. 7. Historia y tendencias.

El Centro de Estudios en Diseño y Comunicación recepciona colaboraciones para ser publicadas en los Cuadernos del Centro de Estudios [Ensayos]. Las instrucciones para la presentación de los originales se encuentran disponibles en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/instrucciones.php

Las publicaciones académicas de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo actualizan sus contenidos en forma permanente, adecuándose a las modificaciones presentadas por las normas básicas de estilo de la American Psychological Association - APA.

Facultad de Diseño y Comunicación.
Universidad de Palermo. Buenos Aires.
2020/2021.

Visibilizaciones y ocultamientos de la imagen

Prólogo

Camilo Páez Vanegas y Alejandra Niedermaierpp. 11 - 18

De la fotografía de composición a la fotografía pictorialista: (Debates en torno a la concepción artística de la fotografía en la prensa fotográfica e ilustrada, España 1886-1905)

Manuela Alonso Lazapp. 19 - 34

Una mirada al cartel

Diego Bermúdez Aguirrepp. 35 - 44

Camilo Lleras, una mirada a lo foráneo

Castel Díazpp. 45 - 52

Visibilización y ocultamiento de la imagen de la arquitectura contemporánea. Introducción a la crítica de la relación branding y arquitectura

Pablo Andrés Gómez Granda y Fernando Marroquín Ciendúapp. 53 - 67

La fotografía: un lenguaje para la inclusión

Leandro Ibañezpp. 69 - 82

Un animal que hurga. Procesos de creación en la fotografía argentina

Denise Labragapp. 83 - 94

Mostrando y ocultando Nueva York: cine, cultura y realidad en los dorados veinte

Alberto Lenapp. 95 - 105

La imagen como brecha del tiempo

Alejandra Niedermaierpp. 107 - 117

Entre dispositivos. Currículo y Tecnología

Camilo Páez Vanegaspp. 119 - 127

La guerra como filigrana de la imagen occidental

Juan Manuel Pérezpp. 129 - 137

Sombras proyectadas. El cine, entre lo visible y lo invisible

Eduardo A. Russopp. 139 - 151

Planning Estratégico desde la Semiótica y el Pragmatismo de Pierce

Jairo Roberto Sojo Gómezpp. 153 - 167

**El otro como espécimen. Los usos de la fotografía del siglo XIX
para la construcción del otro**

Valeria Stefaninipp. 169 - 187

Hipertextualidad versus Melancolía en las sociedades líquidas

Lena Szankaypp. 189 - 196

**Un panorama sobre la circulación y exhibición de obras
audiovisuales experimentales en Argentina**

Eleonora Vallazzapp. 197 - 207

**Registros realistas, pantallas modernas. Escritura y colaboración de Augusto Roa
Bastos, Tomás Eloy Martínez y Daniel Cherniavsky en *El último piso* y *El terrorista***

Marcos Zangrandipp. 209 - 227

**Fragmentos de la memoria. Memoria urbana de la Carrera Séptima entre 1950 y 1970
contada a través de fotografías de álbum de familia y narraciones de sus habitantes**

Johanna E. Zárate Hernándezpp. 229 - 252

Publicaciones del Centro de Estudios

en Diseño y Comunicación.....pp. 253 - 283

Resumen: La visualidad contemporánea manifiesta actualmente una enorme incidencia sobre lo sensible y lo inteligible y, por este motivo, solicita asumirla como un objeto teórico. Los artículos aquí reunidos desarrollan un profundo análisis en torno a sus giros y perspectivas.

Palabras clave: visualidad contemporánea – giros – perspectivas – visibilizaciones – ocultamientos

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 17]

(*) Diseñador gráfico. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá. Especialista en Gestión Estratégica de Diseño Universidad de Buenos Aires. Maestro en Educación Universidad de los Andes. Bogotá. Profesor asociado de la Escuela de Diseño, Fotografía y Realización Audiovisual de la Universidad Jorge Tadeo Lozano (UJTL) desde el año 2010. Actualmente participa como parte de la coordinación curricular del programa profesional de Fotografía. Como diseñador gráfico se ha desempeñado en el campo editorial, principalmente en el área de las publicaciones académicas en la Universidad Nacional de Colombia y en la UJTL.

(**) Fotógrafa, docente e investigadora. Magister en Lenguajes Artísticos Combinados (UNA). Profesora de la Universidad de Palermo en el Área de Investigación y Producción de la Facultad de Diseño y Comunicación desde el año 2008. Coordinadora Académica de la Escuela de Fotografía Motivarte y docente del Posgrado de Lenguajes Artísticos Combinados de la UNA. Publica libros y ensayos acerca de los derroteros del lenguaje visual desde sus aspectos históricos y contemporáneos como así también sobre los aspectos didácticos. Forma parte del Cuerpo Académico de la Maestría en Gestión del Diseño. Miembro del Consejo Asesor Académico. Dirige el Proyecto de Investigación Giros y perspectivas visuales.

La contemporánea preocupación por la imagen es compartida por los impulsores de este cuaderno pertenecientes a la Universidad Tadeo Lozano de Colombia y la Universidad de Palermo de la Argentina. Con respecto a ésta última este compilado integra su línea

de investigación **Giros y Perspectivas Visuales**. La visualidad contemporánea manifiesta actualmente una enorme incidencia sobre lo sensible y lo inteligible y, por este motivo, solicita asumirla como un objeto teórico. Justamente los artículos aquí reunidos hacen, en su mayoría, un análisis sobre los giros.

Escribir *acerca de algo* presupone poner en palabras, utilizar el lenguaje para explorar la esencia, la sustancia y la existencia de un aspecto que nos resulta de interés y que merece ser objeto de estudio. Gilles Deleuze consideraba que la historia es la configuración de lo que somos mientras que lo actual es el esbozo de lo que vamos siendo. (1990) Este volumen trabaja acerca de la imagen a partir de esta consideración porque aborda problemáticas pasadas y presentes. Encontramos así, en cada uno de los textos, una interrogación sobre la condición de posibilidad de la imagen de visibilizar, su contracara de ocultar y las instancias intermedias hallables. Todos profundizan en la pregunta hasta donde es posible mostrar lo real y, además, cómo mostrarlo. Immanuel Kant afirmaba que los fenómenos no son cosas en sí mismas pero son “lo único que nos puede ser dado a conocer.” (2004, p. 222)

Manuela Alonso Laza describe en su artículo sobre la fotografía pictorialista en España, recorriéndola especialmente a través de la crítica de la época. El pictorialismo fue, sin duda, un movimiento de diversa intensidad en diferentes latitudes. Una de las corrientes más abiertamente pictóricas fue la fotografía inglesa desde, aproximadamente, la década de 1860. Alimentados por la filosofía y la literatura, como así también por su movimiento contemporáneo pictórico prerrafaelista, los fotógrafos compartían su gusto por la ficcionalización y por la narración (ambas tan en boga en la contemporaneidad). La duración de este movimiento también varió según los distintos países pero se puede estimar alrededor de los años veinte del siglo XX.

Manuela relata sobre los debates que se originaron en los artículos españoles sobre el reconocimiento del artista-fotógrafo, el involucramiento de éste en todos los procesos hasta llegar a la copia final en tanto autoría, los motivos elegidos, el alcance del aficionado y del profesional. Fue un movimiento que, a pesar de los matices en los distintos países, la interrogación que subyacía en todos los casos, en términos dicotómicos, giraba alrededor de arte/técnica y la pérdida del aura.

Castel Díaz analiza en profundidad la obra fotográfica de Camilo Lleras, arquitecto y productor visual integral de Colombia. A partir de su relato sobre la figura y la obra del productor citado, es interesante observar cómo, para la fotografía en general y para la latinoamericana en particular, los años setenta y ochenta resultaron una plataforma de lanzamiento para su definitiva inserción en los circuitos generales del lenguaje visual. Aparece también la interrogación sobre la dialéctica entre lo global y lo local que, justamente apareció en esos años y se fue proyectando hasta la actualidad. Con base en éste y muchos otros estudios podemos preguntarnos sobre la interrelación entre los códigos internacionales de producción y recepción con los legados de las problemáticas locales. Dentro de la globalización intercultural, la cuestión centro/periferia no puede ser clasificada como par binario sino a partir de una mirada atenta a los encuentros y desencuentros, a lo situado y específico que, además, incluye lo contingente. El paso a la contemporaneidad se gestó simultáneamente en ambos sitios pero no de un modo idéntico. Por ello, las producciones visuales adquieren una condición intersticial donde se puede apreciar el fenómeno de la hibridación.

La representación visual del proyecto arquitectónico –analizada por **Pablo Andrés Gómez Granda y Fernando Marroquín Ciendúa**– amplía sus posibilidades retóricas en el entorno digital. Sin embargo, mutando en elemento de naturaleza marcaria e incorporándose en la esfera de las imágenes de consumo, esta representación pierde su carga como discurso proyectual. Así, la representación contemporánea del proyecto arquitectónico, se puede entender desde las diferentes perspectivas de la información, por una parte la metadata que actúa como descriptor semántico, y la imagen como *render* de esa realidad que reduce todo el sentido de lo proyectual a una última capa / *layer* de la información superficial con la que el consumidor se queda, perdiendo la estructura sensible del proyecto. El proyecto queda así relegado a una representación de interfaces que no responden a la manifestación de lo real. Los autores desarrollan desde esta perspectiva una crítica sobre el Proyecto de Renovación Ciudad CAN en Bogotá, diseñado por OMA (New York), en la que se evidencia como la representación “vestida de gracia” distrae al espectador con los valores marcarios de la oficina de diseño sobre los verdadera importancia de la realidad de un proyecto urbanístico de largo alcance.

Por otra parte, en el mismo contexto urbano, la imagen como parte de la ciudad no solamente se remite al hecho arquitectónico sino desde su misma expresión gráfica como retórica visual, convirtiéndose en parte del fenómeno urbano. La revisión conceptual de **Diego Bermúdez** en torno al cartel dimensiona la imagen más allá de la palabra devenida en gesto gráfico. Las transformaciones en los medios de producción y los fenómenos culturales han hecho del cartel un lenguaje que circula en diferentes esferas, que desde lo funcional logra adquirir dimensiones estéticas, estableciéndose como una de las manifestaciones más potentes de un medio de difusión mutado en objeto artístico. Al igual que otras manifestaciones visuales derivadas del fenómeno urbano, como el *street art* por ejemplo, la vida del cartel como parte de procesos ideológicos y culturales ha sido absorbida por el sistema y reinterpretada para nuevas esferas como las del consumo masivo o la institución artística (el museo o la galería).

La propuesta de **Leandro Ibáñez** es mirar la educación especial desde una óptica distinta. Se trata de atender, no a la carencia, sino a la diversidad, a lo diferente. Presupone una comprensión mayor y se encuentra fuera de los cánones de la educación como sistema de normalización. Hay un concepto que atraviesa todo su texto que podemos extrapolar a cualquier situación educativa, se trata de la construcción de un andamiaje como procesos espiralados de atención a las necesidades e intereses curriculares tanto colectivos como individuales.

Leandro nos recuerda que la inclusión no se refiere sólo a estudiantes con capacidades diferentes sino que también tiene relación con la concepción del Otro. La identidad es pues un concepto siempre en construcción, cuyo sentido debe ser renovado tanto a nivel individual como colectivo. Pero también la identidad se crea dialógicamente, en la interacción con el Otro, en el diálogo con los demás. En tal sentido, Nancy Fraser apunta: “Reconocimiento se ha convertido en una palabra clave de nuestro tiempo. Esta idea, una venerable categoría de la filosofía hegeliana, resucitada no hace mucho por los teóricos políticos, está resultando fundamental en los trabajos para conceptualizar los debates actuales acerca de la identidad y la diferencia” (2006, p.61).

Justamente en relación con la concepción del Otro, **Valeria Stefanini** relata la actividad realizada por Carlos Bruch en sus fotografías a distintas comunidades indígenas de la Argentina. Hace referencia así a la fotografía como modo de representación y de presentación al mismo tiempo. Nos remite asimismo a la percepción del siglo XIX, años en los que hace su aparición este dispositivo visual, como una forma de conocimiento científico y, en este caso particular, de conocimiento antropológico. Sin embargo, hoy estamos en condiciones de inferir que en esas imágenes encontramos también huellas del imaginario circundante en torno a la población indígena y que por tanto, visibilizaban según el ideario positivista de la época.

En este reconocimiento de que los regímenes de visibilidad forman parte siempre de un régimen político, **Juan Manuel Pérez** analiza algunas cuestiones de la fotografía de guerra. A partir de ejemplos paradigmáticos de este tipo de fotografía, alerta sobre la construcción del receptor, del accionar de los regímenes de visibilidad sobre su subjetividad e imaginario. Como parte del sistema de significante visual, la publicidad se plantea estrategias que en lo contemporáneo van más allá de un asunto de simple marketing y conocimiento de mercados. **Jairo Sojo** describe una propuesta desde la semiótica de Pierce aplicada a la construcción de estrategias publicitarias que plantean una relación directa entre lo que significa y las creencias del consumidor que se combinan con elementos de recopilación y análisis de datos para generar propuestas publicitarias de alto impacto en determinados públicos. El *planning* publicitario se vuelve así una metodología de orden predictiva, subsanando lo especulativo de otras estrategias que se desarrollen en este campo

Desde su propia *praxis vital*, **Lena Szankay** indaga sobre los resultados configurativos que posee la imagen. Examina también el gesto enunciativo del productor, especialmente el caso de una *poiesis* elaborada a partir de la apropiación de elementos que aparecen en redes. Esta práctica trabaja *lo inacabable* mencionado por el pensador de la imagen François Soulages en diversos textos. El proyecto *expandido* descrito se encuentra compuesto por una alquimia de lenguajes en la que se producen mezclas sensoriales y semióticas que convocan a nuevos modos de subjetivación.

Es interesante que en la comparación que Lena realiza entre su propia obra y la obra expandida, aparece la intensidad simbólica que las producciones visuales comprenden ya que al trabajar con la imagen estamos trabajando con aspectos que inciden sobre el imaginario individual y colectivo. Además la apropiación tecnológica somete a una reconstrucción radical de la tríada lacaniana de lo real, lo imaginario y lo simbólico. En su reciente libro, *La humanidad aumentada*, Éric Sadin establece que hace medio siglo, la tecnología se está haciendo cargo de forma masiva, racional y rápida de gobernar los seres y las cosas (2017, p.23).

El escrito de **Denise Labraga** realiza un relevamiento a partir de su propia experiencia como artista visual en torno al gesto *poiético* (como lo hiciera Lena Szankay) Indudablemente visibilizar las condiciones de producción forma parte de las inquietudes contemporáneas del realizador. Tal vez porque, en la creación, no sea tan claro el porcentaje de interacción del yo con el mundo. La enunciación es fundacional de la práctica discursiva, que es un sistema que crea significados culturales a partir de la subjetividad del enunciatario. Parte entonces de la individualidad del enunciatario pero, también, de su relación con la caracterización de la época tanto desde lo filosófico como desde el ámbito socio político y cultural en el que está inmerso. Así es como plantea una marca de la historia pero se presenta como su interrupción, como un pliegue en el devenir.

Su estudio hace referencia a una situación que se produce muy a menudo en la experiencia docente al mostrar imágenes de la historia y de la contemporaneidad. Aparecen dos efectos, uno propulsor de la creación pero también uno inhibitorio. En ambos casos, es labor del capacitador hacer prevalecer y desarrollar el primero.

Alberto Lena toma algunos ejemplos del cine de los veinte para analizar los retos asumidos por este dispositivo visual para mostrar la modernidad construyendo una imagen positiva del ciudadano inmerso en un contexto dominado por la cultura de masas. Entre dramaturgos y directores, Alberto menciona el corto “Manhatta” dirigido por el fotógrafo Paul Strand y por Charles Wheeler. Este corto fue uno de los primeros que mostró el dinamismo de la gran metrópolis a través de una estética muy cuidada en cuanto a imágenes y su significación. Se emparenta esta producción con “Así nació el obelisco”, realizada por el fotógrafo argentino Horacio Coppola en cuanto a esmero en las tomas y dedicación a un imaginario urbano de vanguardia. A su vez, las películas nombradas en el ensayo, como “The crowd” de King Vidor, por ejemplo, instalaron como irrefrenable y, además absolutamente deseable, el proyecto de modernidad.

Continuando con el análisis de la imagen en movimiento, **Eduardo Russo** toma las sombras como elementos fundantes para reflexionar sobre la imagen. Las sombras se pueden constituir, entre otros, en elementos que aportan la noción de lo oscuro, lo sombrío, convocar a los espectros y levantar o bajar el telón de las apariencias. En tal sentido, Eduardo examina el uso que hacen los directores Raúl Ruiz & José Luis Guerín de los aspectos perceptuales y semánticos de la sombra. Algunas consideraciones recuerdan a las realizadas por Lazlo Moholy Nagy, quien fuera profesor de la Escuela de la Bauhaus desde 1923 y uno de los curadores de la muestra, *Film und Foto*, que establecía, en textos que mezclan lo teórico con la poesía visual, pensar las sombras como la sustancia para *la creación de representaciones*, como una *dramaturgia de la forma*. (2018, p.13 y 35) Así, en un remate poético, finaliza un capítulo del siguiente modo: “En otras palabras, la necesidad de concebir experiencias ópticas, ya sean estáticas o cinéticas, renueva el problema del equilibrio polar y el ritmo que regula los actos de la vida”(p. 42).

En el análisis sobre la estrecha relación entre cine y literatura, **Marcos Zangrandi** centra su reflexión en torno a la labor conjunta de Augusto Roa Bastos, Tomás Eloy Martínez y Daniel Cherniavsky para los largometrajes *El último piso* y *El terrorista*. Cine y literatura están estrechamente vinculados por su cualidad de relatar, de narrar y de contar. Sin embargo, es la relación palabra/imagen la que pone en juego las variables de la percepción en las que se despliegan los campos de fuerzas y las tensiones que actúan directamente sobre el *horizonte de recepción*. En este sentido, Eduardo Grüner, refiriéndose a Theodor Adorno, propone que la trasposición literatura/cine es una *estrategia de intervención hermenéutica*.

En la misma línea de la imagen en movimiento, **Eleonora Vallaza** hace una revisión de corte historiográfico del panorama del video y cine experimental desarrollado en la ciudad de Buenos Aires, evidenciando este tipo de prácticas que surgen alternativas a los entornos oficiales y que conllevan otros mensajes implícitos, más allá que los que su propio sustrato y medio ofrecen como resultado de una praxis de la imagen. Este recorrido por los precursores y espacios de divulgación relata el surgimiento de lo alternativo para convertirse paulatinamente en lo establecido, pero que es cuestionado nuevamente por los mismos cambios en la forma en que circulan las imágenes. A la final, la inquietud se

centra en la curaduría y su transformación frente al cambio y al acceso tecnológico, que despliegan de manera constante nuevas formas de creación.

Centrándose también en el tiempo pero como perspectiva intrínseca de la imagen, **Alejandra Niedermaier** retoma en este texto la potencialidad de la misma en el sentido extenso de su producción. Así la imagen es posibilidad pero a su vez instante temporal, situación de enfrentamiento constante entre la acción y la posibilidad contenida en sí misma. Por lo tanto la imagen se entiende como unidad temporal contenedora del relato de su creación, desde su elaboración hasta la duración de su materialización, como síntoma del tiempo. Así mismo, el acto de la mirada como fenómeno de identidad remite a la idea de la contemplación, tiempo en que miro y que soy por ser mirado por la imagen. Esta contemplación de naturaleza sacra se interpreta en lo contemporáneo con la circulación de imágenes en plataformas digitales; la e-imagen de Brea evidencia otra temporalidad, la del código cuya duración depende de la ejecución del software para volver a ser fenómeno, es la posibilidad contenida en la línea de código.

El texto de Alejandra reflexiona así entre lo visto y lo no visto, que trasciende a lo visible y lo invisible como fenómeno histórico social. La negación de esa imagen, la no imagen, altera los procesos de memoria histórica e invisibiliza a los ciudadanos y sus identidades históricas. Es inevitable no relacionar esta naturaleza temporal y de identidad de la imagen con las estrategias de negación histórica que implementan varias agendas gubernamentales en nuestros países, re-escribiendo la historia a partir de los ocultamientos de las imágenes sobre los conflictos sucedidos.

Johanna Zárate Hernández plantea en su recorrido sobre la fotografía como memoria urbana, un aspecto muy interesante, la fotografía como forma de apropiación de una experiencia, de un lugar, de un momento, centrándose especialmente en su capacidad que ella califica de *detonante*. Incluso cita la apreciación de Susan Sontag sobre la *codicia* de la apropiación, algo que podríamos llamar –en la contemporaneidad– acordando con Joan Fontcuberta como la *furia de las imágenes*. La apropiación indicada por Sontag es mencionada también por Valeria Stefanini.

Johanna también hace referencia, al igual que Alejandra Niedermaier, de que las imágenes son continente y contenido de la memoria ya que cada imagen lleva en sí la medida de su tiempo y que, además los retratos personales y geográficos dan muestra de un entramado social que lo vincula con el mundo en las variables cronotópicas.

Se agrega a este análisis sobre la relación de tiempo y espacio, el estudio de **Camilo Páez Vanegas** reconociendo que la mutabilidad del dispositivo afecta tanto a la *poiesis* como a la *praxis* fotográfica. Advierte en este sentido cómo el actual mundo neoliberal fagocita cualquier gesto de reacción, apropiándose de él. Su análisis recuerda lo alertado por Theodor Adorno sobre cómo la *industria cultural* se había apropiado de la rebeldía de las vanguardias. A partir de algunas consideraciones sobre las consecuentes faltas de compromiso de la sociedad y del sector joven en particular, Camilo señala sobre la mutación de las condiciones educativas. Se preocupa especialmente porque advierte que los ejes de *Visibilización y ocultamiento de la imagen*, propuestos para esta compilación, suceden sin la reacción de los estudiantes universitarios en virtud de que los entornos políticos-sociales y tecnológicos fomentan la “*hedonia depresiva*”.

Aparece nuevamente (como sucediera a partir del texto de Leandro Ibáñez) la importancia de lo dialógico en educación. La noción de dialogismo tiene su origen en Mijail Bajtín quien manifestó que cualquier enunciado siempre se encuentra en diálogo con otros anteriores y con las posibles respuestas posteriores, creando así una cadena dialógica que permite un dinamismo histórico. Bajtín sostenía que el habla, el discurso literario y el estético contienen una densidad ideológica y una dramaticidad política.

Por lo expuesto en todos los ensayos, podemos inferir que la imagen ya no resulta una mediación con el mundo sino que se convirtió en su materia prima. Los escritos aquí reunidos radiografían, de algún modo, las posibilidades de gestionar su *visibilización y/o su ocultamiento* en distintos ámbitos y tiempos. Consideramos que es una preocupación siempre abierta, siempre sujeta a continuas exploraciones. Es por eso que, por el momento, invitamos cordialmente a su lectura pero también, alentamos y trabajaremos sobre futuras reelaboraciones sobre este tema.

Listas de Referencias Bibliográficas:

- Brea, J. L. (2010). *Las tres eras de la imagen : imagen-materia, film, e-image*. (Akal, Ed.). Madrid
- Deleuze Gilles (1990), “Qué es un dispositivo” en AA.VV., Michel Foucault filósofo, Barcelona, Gedisa
- Fraser Nancy y Honneth Axel (2006), *¿Redistribución o reconocimiento?*, Madrid, Morata
- Grüner Eduardo (2003), *El sitio de la mirada*, Buenos Aires, Norma
- Kant Immanuel (2004), *Crítica de la razón pura*, Madrid, Alfaguara
- Moholy Nagy (2018), *Pintura, fotografía, cine*, Buenos Aires, Buchwald
- Sadin Éric (2017), *La humanidad aumentada*, Buenos Aires, Caja Negra

Abstract: The contemporary visuality manifests a huge impact on the sensible and the intelligible. Therefore, it requests to assume it as a theoretical object. All the articles assembled here develop a profound analysis of the visual turns and its prospects.

Keywords: Contemporary visuality – turns – prospects – visible – conceal

Resumo: A visualidade contemporânea manifesta atualmente um enorme impacto sobre o sensível e o inteligível e, por esse motivo, as solicitações para assumi-lo como um objeto teórico. Artigos reunidos aqui desenvolvem uma análise aprofundada sobre seus giros e perspectivas.

Palavras chave: Visualidade contemporânea – giros - perspectivas

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

De la fotografía de composición a la fotografía pictorialista: (Debates en torno a la concepción artística de la fotografía en la prensa fotográfica e ilustrada, España 1886-1905)

Manuela Alonso Laza *

Resumen: Este artículo referencia los principales debates que sobre la concepción artística de la fotografía surgieron en la prensa fotográfica y en algunas revistas ilustradas en España. El ámbito cronológico comienza en 1886, año en que aparecen los primeros artículos al respecto en una revista fotográfica, y finaliza en 1905 en que Antonio Cánovas publica su trabajo *La Transformación de la Fotografía*. Este artículo evidencia que en dicho año, los postulados pictorialistas eran conocidos ya plenamente en España a través de la prensa especializada.

Palabras clave: Fotografía artística - pictorialismo - prensa fotográfica - prensa ilustrada - España.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 34]

^(*) Doctora en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid. En la actualidad, y desde el año 2002, es responsable técnica del Centro de Documentación de la Imagen de Santander, del Ayuntamiento de Santander. Ha ejercido desde 1997 al 2002 como docente, impartiendo clases de historia del arte en los cursos para extranjeros del Centro de Idiomas de la Universidad de Cantabria. Desde 2002 al 2005, ha ejercido como responsable y docente de la especialidad “Gestión de fondos y colecciones fotográficas de carácter histórico (descripción, digitalización, preservación, e identificación de procesos fotográficos)”, en el marco de los Talleres de Empleo. Nuevos Yacimientos de Empleo Santander II y IV, del Ayuntamiento de Santander. En los años 2007 y 2009 fue directora científica de la sede de Santander en el Taller Interregional “Conservación y Archivo del Patrimonio Fotográfico” promovido por la Fundación Santa María la Real en colaboración con el Ayuntamiento de Santander y la Fundación Piedad Isla. Asimismo, ha sido responsable de la dirección científica y de la formación técnica de los profesionales del Centro de Documentación de la Imagen de la Montaña Palentina (CEDIMPA), en diciembre del 2004. Miembro del tribunal calificador en la Universidad de Cantabria de trabajos de investigación (TFM y tesis doctoral) en 2010 y 2011.

1. Introducción

La prensa fotográfica y la prensa ilustrada en España, a las que se deben sumar algunos artículos esporádicos en los rotativos diarios o revistas semanales, fueron los impulsores de muchas de las ideas que configuraron el desarrollo de la fotografía artística desde 1886 a 1905¹. Este medio de difusión se añade, como un órgano divulgativo más, a la importante labor desarrollada por las entidades, secciones fotográficas y los concursos fotográficos que se crearon también en torno al fin de siglo.

Con el presente artículo se pretende cubrir un hueco en el corpus teórico sobre el origen de la fotografía artística en España, además de demostrar, en contra de lo publicado hasta el momento, que los postulados pictorialistas se utilizaron al mismo tiempo que en el resto de Europa y América. El ámbito cronológico comienza en 1886, año en que aparecen los primeros artículos al respecto en una revista fotográfica, y finaliza en 1905 en que Antonio Cánovas publica su trabajo *La Transformación de la Fotografía*.

Por otro lado, el conocimiento de la fotografía artística internacional se encontraba al alcance de unos pocos fotógrafos privilegiados que podían consultar publicaciones extranjeras especializadas en algunas de las entidades fotográficas existentes en España, a través de suscripciones propias, o las adquirían en sus viajes. No obstante, en la mayoría de los casos, para el fotógrafo amateur la prensa especializada nacional era su única referencia. Ésta se limitaba, en un principio, a la reproducción de algunos artículos editados en boletines de sociedades fotográficas u otras revistas especializadas foráneas y se reducían a aspectos técnicos, científicos e industriales, adoleciendo de una falta de textos internacionales sobre la condición estética de la imagen fotográfica. Así, uno de los teóricos más importantes de la época, Robert de la Sizeranne (Tain, Drôme, 1866 - París 1932)² y su obra *Questions esthétiques contemporaines* que fue publicada en París en 1904, no se difundió en España hasta 1910³. Lo mismo sucedió con el artículo de Constant Puyo "La fotografía pictórica"⁴ y la difusión de algunos de los postulados de Leonard Misonne que *Art de la Llum* no editó hasta los años treinta⁵. Sin embargo, a partir de 1900, revistas de ámbito nacional se hicieron eco de algunas noticias acerca del movimiento pictorialista internacional, organizándose en 1903 un concurso fotográfico en el que estuvieron presentes ya los procesos pigmentarios.

2. La revista *La Fotografía* (Sevilla, 1886)

La Fotografía (1886) de Sevilla será la primera publicación especializada en emprender una campaña en pro de la educación artística del fotógrafo y de la consecución de pruebas que poder denominar obras de arte. Enfoque innovador en la prensa española e impensable unos años atrás. Una vez considerada la posibilidad de que la fotografía podía tener relación con el arte, el debate en la prensa se centró, en lo que a este aspecto se refiere (el artístico), en una sólo opción: su valor como herramienta auxiliar para los artistas. Hasta el año 1886, año en que aparecen los artículos editados en *La Fotografía*, éste era el único eslabón posible en España entre la imagen fotográfica y las bellas artes; bien para reproducir obras de arte existentes, o bien, como modelo o apunte para realizar otras nuevas⁶.

El cambio sustancial que se produjo en la revista que nos ocupa, - en tres textos diferentes bajo el título común “El arte en fotografía”⁷ - partía de la idea, nunca antes tenida en cuenta en la prensa española, de que la fotografía, aunque reproductora de la naturaleza, podía ser considerada arte si el autor de la misma poseía formación o educación en el terreno artístico, lo que se denominaba en el artículo “artista-fotógrafo”:

Dando por sentado que la fotografía es arte, porque arte cabe, siquiera sea en la reproducción exacta y por medios mecánicos de los objetos naturales, y comprendida en el grupo de las Bellas Artes, porque su objeto es la reproducción de la naturaleza en todas sus distintas manifestaciones y en la multitud diversa de objetos que representan en ella, he de indicar, aunque á la ligera, la importancia que tiene para un fotógrafo el conocimiento del arte (...) El modo de ser y sentir es distinto en todos los fotógrafos, lo mismo que en todos los pintores y si diez pintores distintos no son capaces de imitar por igual un objeto de la naturaleza, se ha de tener la seguridad que, con libertad absoluta de elección de punto de vista, diez fotógrafos distintos habrían de reproducirla de distinto modo también, dándonos diez fotografías que adaptándose todas al natural, no todas darían idea de él, pero si de la educación artística de cada fotógrafo (...) mi objeto es hacer notar la necesidad de que el fotógrafo sea á la vez artista, es decir, que tenga ese sentimiento hacia lo bello, sentimiento que no se crea, pero sí es capaz y susceptible de modificarse, y por el cual se logra la obtención de unos resultados muy superiores a los que logran los que son fotógrafos sin ser artistas. Es necesario procurar poder llamarse artista fotógrafo, como se llama artista pintor⁸.

Estos artículos abordaban también otras cuestiones como la perspectiva en fotografía, o la fotografía de género, y buscaban “que el fotógrafo, y sobre todo el aficionado trabaje logrando obtener, si menos fotografías, mayor número á las que se pueda aplicar el nombre de obras de arte”⁹. Aludían a algunos de los elementos que resultaban imprescindibles entonces en la ejecución de cualquiera de las bellas artes: el conocimiento de las obras más destacadas de la historia del arte, el estudio y equilibrio de la línea, el tono, la perspectiva y sobre todo la composición. El intento de imitar a la pintura, el dibujo o el grabado, llevó a que en ocasiones aparecieran fotografías que se asemejaban tanto a éstas y a la inversa, que cuando se reproducían en prensa, se dudaba si se trataba de fotografía o de grabado . Un claro ejemplo lo constituye una portada de 1896 de la revista *Nuevo Mundo*, en la que se reproduce un grabado¹⁰ que podría ser también una fotografía y en cuyo pie se puede leer: “*Fotografías artísticas. ¿SÍ o NO? Cuadro de Goward*”. Antonio Cánovas (Madrid, 1862-1933) vuelve a mencionar este mismo aspecto en 1903:

“Yo he tenido el capricho de recortar sobre las hojas de un cuaderno fotograbados de los cuadros de un salón de la Royal Academy de Londres, y fotograbados de fotografías. Desafío a quién me clasifique sin equivocarse en más de la mitad los que reproducen la obra de un pintor y los que copian el trabajo de un fotógrafo”¹¹.

3. La cláusula catorce

El siguiente capítulo surge con la creación de la cláusula catorce de las bases para el concurso convocado por la Sociedad Fotográfica de Madrid en 1901. Ésta consistía en “establecer como una de las condiciones indispensables de los trabajos que se presentaran, el que todas, absolutamente todas las operaciones fotográficas necesarias para la obtención de las positivas, estuviesen realizadas por los concursantes”¹². Desde *La Fotografía. Revista mensual ilustrada de sus adelantos y aplicaciones en España y el extranjero* (fundada por Antonio Cánovas en Madrid, se publicó entre 1901 y 1914) se manifestaba lo insólito de esta cláusula que nunca antes había sido condición de un concurso y de lo difícil que resultaba poder verificar que todos los pasos que precedían a las fotografías expuestas habían sido realizados por el mismo autor.

La manifestación pública de la disconformidad con este requisito, provocó una controversia entre dos publicaciones: *La Fotografía* y *la Fotografía práctica* (dirigida por José Baltá de Cela de 1893 a 1903 y editada en Vilafranca del Penedès, Barcelona). Se convirtió en el pretexto para sacar a la luz otra serie de problemas que entonces afectaban a la fotografía *salonista*¹³. Además de la cuestión central sobre el problema de la autoría de una fotografía, se editaron diferentes opiniones acerca de la entonces denominada fotografía de composición, y la difícil coexistencia entre el fotógrafo aficionado y el profesional.

A.C. Tona (seudónimo tras el que se encontraba un crítico habitual de *La Fotografía*) fue el primero en dar su opinión al respecto, en total desacuerdo con la comisión del certamen:

“Estimamos que el autor de una fotografía lo es, por el mero hecho de pensarla, verla y obtenerla, sin perjuicio de que luego se la reproduzca el moro Muza. A nadie que sepamos se le ha ocurrido jamás vacilar respecto de la paternidad de un grabado, porque las pruebas las tiren en una caligrafía cualquiera, á 60 leguas de la residencia del autor (...)”¹⁴.

Según este comentarista, el error se encontraba en el origen y no se solucionaría hasta que no se determinara qué era lo principal en fotografía: “lo principal, por no decir único en Fotografía, es el asunto; todo lo demás es secundario, ó poco menos”. Por tanto, para él la controversia suscitada con la polémica de la autoría, enmascaraba el verdadero debate sobre la fotografía artística y lo que realmente implicaba, que por otro lado, se venía defendiendo desde la década de los años noventa del siglo anterior en algunas revistas y en el concurso de la *Ilustración Española y Americana en 1899* (primer certamen dirigido exclusivamente a fotógrafos amateurs): la denominada fotografía de asunto o de composición. Citaba como referencia los concursos internacionales y a los dos pictorialistas más conocidos en España: el francés Constant Puyo (1857-1933)¹⁵ y el belga Leonard Missonne (1857-1933)¹⁶. Planteaba que la diferencia entre los fotógrafos españoles y éstos, no eran los conocimientos técnicos, que se dominaban en España con la misma maestría, sino la falta de asuntos en las imágenes españolas y la cantidad y variedad de los mismos que se ven en la fotografía extranjera, siendo esta la cuestión que debía preocupar. Comentaba además:

“Se me dirá que en el extranjero hay profusión de motivos, y que el aficionado de Madrid, por ejemplo, no tiene más fuentes para su inspiración que las lavanderas del Manzanares y el ex estanque del ex Retiro. Exactísimo. Quiere decir que aquí tiene mucho más valor el hallar asuntos que en otra parte cualquiera, que hay que buscar y trabajar más, pero también que, para conseguir algo de lo que nos entusiasma, y con razón, de los Puyo y Demachy, es menester que no nos ocupemos de maquinarias y otras pequeñeces, y nos ocupemos algo de lo primordial: de los asuntos”¹⁷.

Desde *La Fotografía práctica* se manifestaba que el eje central del debate se encontraba en la rivalidad que separaba al fotógrafo aficionado del profesional. El fotógrafo *amateur* era el único que podía cumplir con el punto catorce, y realizar todos los procesos técnicos y artísticos que conllevaba una prueba artística, mientras que el profesional, poseía ayudantes que podían asistirle en algunos de estos procesos:

“En el aficionado, su firma equivale á responder que él personalmente venció las mil dificultades que se oponían a la obtención de su positiva, y decimos positiva y no cliché, puesto que por fotografía se ha de entender la traducción positiva del sujeto ó paisaje fotografiado.

En el profesional, la firma de su cartulina no significa lo mismo. Ni aun siquiera es necesario que él haya colocado el modelo, puesto que, sin ir más lejos, aquí tenemos un industrial, el Sr. C., que tiene galería fotográfica en Zaragoza, Valencia, Toledo y dos ó tres en Madrid. A pesar de que no hace nada el Sr. C. en dichas fotografías, todas ellas llevan su firma, y muy legítimamente, puesto que ello, sólo significa el anuncio del negocio y no otra cosa.

Demostrado, pues, que el profesional no necesita hacer operaciones fotográficas para firmarlas luego y cobrar las facturas, afirmaremos de una manera rotunda, que para que el *amateur* pueda firmar una obra fotográfica, es decir, para que pueda llamarse *autor*, necesita hacer todas las operaciones sin encomendarlas a manos extrañas; puesto que la fotografía no es el *cliché*, sino la fotografía”¹⁸

El crítico tampoco estaba de acuerdo con A.C. Tona en que lo principal en la fotografía era la composición y citaba el ejemplo de las fotografías que reproducían un “cuadro plástico” que había compuesto un artista y que un fotógrafo lo llevaba al papel fotográfico. Y se preguntaba: ¿Quién es el autor de esa fotografía?, ¿El artista que compuso el cuadro o el fotógrafo que lo tradujo al papel positivo?¹⁹ Contestándose que el fotógrafo, y concluyendo que en fotografía lo esencial no es el asunto, sino lo resultante y por tanto, para ser un autor fotógrafo había que serlo a la vez de las operaciones artístico-foto-mecánicas”.

A.C. Tona objetaba de nuevo al crítico de *La fotografía práctica* en dos artículos más, uno con el título “Profesionales y Aficionados” y otro en clave de “Crónica”. Seguía defendiendo los mismos puntos, aunque con ejemplos diferentes y siempre reconociendo, como se planteaba desde *La fotografía práctica*, que un *amateur* que no revelaba sería “un aficionado de pega” y que cuantas más operaciones fotográficas realizase mejor fotógrafo sería.

Un mes después se publicaba una “Crónica” en la que se continuaba con el mismo tema. A.C. Tona seguía manteniendo que el error fundamental del artículo de su colega “consiste en el pueril empeño de calificar de profesional á todo bicho viviente que obtenga siquiera cinco céntimos por una fotografía”. El artículo se completaba con las diferencias que para él existían entre un profesional y un aficionado. Entre los puntos a destacar mencionaba el tema de la remuneración económica, que aunque se supone que era patrimonio del profesional, no entendía porqué un aficionado no podía cobrar en ocasiones por sus trabajos y no por ello convertirse en profesional. Ponía el ejemplo de muchas de las fotografías de carácter artístico que él consideraba que debían pagarse por ser publicadas en las revistas, al igual que cuando una publicación las encargaba a un profesional. El asunto de las revistas ilustradas y la relación con los fotógrafos -algunos profesionales y otros aficionados-, generó también opinión y varias de las quejas fueron publicadas en la prensa²⁰.

Este debate sacaba a la luz algunas de las múltiples cuestiones que atañían al fotógrafo aficionado en relación con la fotografía artística y con los fotógrafos profesionales. Manifestaba también la difícil línea que separaba las competencias, funciones y responsabilidades de unos y otros y que en la práctica no se cumplía en muchos de los fotógrafos más prestigiosos, caso por ejemplo de Antonio Cánovas que se convirtió en el prócer de la fotografía *amateur* en España, sin que esto le impidiera llegar a ser uno de los profesionales más prestigiosos de la Corte bajo el seudónimo de Kaulak. Esta cuestión llegó a su momento más álgido en el año 1905, tras la organización por parte del colectivo de fotógrafos profesionales de un salón fotográfico con objetivos artísticos. A partir de entonces, los profesionales tuvieron cabida como grupo propio en muchos de los certámenes fotográficos convocados por amateurs.

4. La fotografía estereoscópica

Otro de los puntos que se trataron en la prensa fotográfica e ilustrada vinculados a la fotografía artística giró en torno a la fotografía estereoscópica. Francisco Cabrerizo (1868-¿) fue el mayor conocedor de este tipo de fotografía en España y el maestro de muchos aficionados. Sus logros se basaron en múltiples lecturas e investigaciones, y en los viajes que durante años llevó a cabo por diferentes lugares, entre ellos Estados Unidos. En 1902 obtuvo uno de sus mayores éxitos en el certamen organizado por la sección fotográfica del Ateneo de Zaragoza, que provocó la petición para que pronunciara una conferencia sobre el arte de la fotografía estereoscópica. En ella disertó acerca de los principales fundamentos de la estereoscopia. Trazó a grandes rasgos su historia y estableció las bases sobre las que se sustentaba la composición artística. También concedió importancia a la iluminación, prefiriendo los contraluces -que practicaba a menudo y con los que fue premiado en el certamen- y explicó algunas características técnicas como la utilización de la cubeta o el papel más apropiado. Sin embargo, sus dos cuestiones más importantes fueron su oposición a la fotografía instantánea y las tres fases a seguir para conseguir la *fotografía verdaderamente artística*.

Esta conferencia confirmaba el auge por el que atravesaba la fotografía estereoscópica frente a la instantánea -que tanto éxito había tenido en la década anterior- y así según la reseña de la conferencia que la revista *La Fotografía* publicó, Cabrerizo

"Declaró la guerra sin cuartel a la instantánea, que rara vez es artística y que sólo puede tener utilidad para la fotografía de familia, para la histórica ó documental, o para los que sólo se preocupan de obtener un cliché fino y bien revelado. Por tales razones, afirmo que el que quiera hacer de la fotografía estereoscópica un arte verdaderamente bello debe preferir a la cámara de mano una máquina de pie, para estudiar y componer en el vidrio deslustrado el asunto que ha de producir verdadero interés artístico"²¹.

De hecho, su conferencia y los resultados del certamen de Zaragoza fueron el impulso que la fotografía estereoscópica necesitaba para alcanzar el mismo estatus que la fotografía plana. La consecuencia quedó patente cuando pasó de ser una sección a convertirse en la auténtica protagonista de algunos certámenes fotográficos, dedicados exclusivamente a ella, como los organizados por la Sociedad Fotográfica de Madrid y la revista *La Fotografía*, en 1903 y 1904 respectivamente.

Si bien un grupo de aficionados a la fotografía habían aceptado ya que se podía concebir el arte a través de ésta, las disquisiciones acerca de cómo obtenerse, formaban una buena parte de la conferencia de Cabrerizo, que partía de un debate que se extendió durante toda la primera década del siglo XX con muchos y variados matices: ¿Cómo se obtiene una fotografía verdaderamente artística?

Según este autor, la fotografía artística era el resultado de la consecución de tres fases fundamentales: la del inventor, la del artista y la del obrero fotográfico y se han de cumplir las tres para que el resultado sea una fotografía artística. En cuanto al inventor, hablaba del estudio y de los constantes progresos fotográficos: leyes de la óptica y combinaciones de la química principalmente. En la parte dedicada al artista, destaca la inspiración personal perfeccionada con el detenido estudio de la composición y de la estética; y en la del obrero fotográfico comentaba que sabiendo utilizar los aparatos que el científico le ha proporcionado pone en práctica su propia inspiración o ejecuta la que otro a concebido.

La pregunta que finalmente se hace Cabrerizo es ¿Qué parte es la más importante?: todas por igual, aunque debe predominar el artista sobre las demás. Este aspecto de la disertación posicionó al autor en la polémica acerca de la cláusula catorce y que continuará en certámenes posteriores, como veremos más adelante. Al respecto Cabrerizo comenta: "El predominio del artista es indudable, puesto que eleva á la Fotografía muchos codos sobre el nivel de las artes puramente gráficas, haciéndola un arte bello, capaz de producir en el inteligente la misma emoción que la pintura"²².

5. Los postulados pictorialistas

El año 1903 se constituye en una de las fechas clave en la historia de la fotografía española -siempre desde la visión que a través de la prensa se ofrece en este trabajo- ya que es el momento en que aparecen los procesos pigmentarios en la fotografía salonista, en concreto en el certamen "Un retrato de mujer", organizado por *La Fotografía*.

Antes de continuar, me gustaría incidir en la traducción y definición del concepto pictorialismo que afectó a la fotografía artística en las primeras décadas del siglo XX y que en ocasiones generó confusiones, llevando a equívocos que han sido aclarados, entre otros, por el historiador del arte Marc Melón:

“El término deriva de la expresión inglesa *pictorial photography*, en la que pictorial es un calificativo que proviene de la palabra *picture*, que significa “imagen” o “cuadro”, y no pintura, que la lengua inglesa traduce por *painting*. Ciertas traducciones como fotografía pintoresca, fotografía pictórica o pictoricismo resultan, por consiguiente, inadecuadas. La presencia de la palabra *picture* en la denominación inglesa del movimiento recuerda cuál fue su objetivo inicial: dar a conocer la fotografía como una imagen entre las demás imágenes”²³.

Según la definición del término, la esencia del movimiento pictorialista no consistía en emular una pintura o un grabado, sino en otorgar a la fotografía el mismo estatus que al resto de las imágenes artísticas.

Hasta este momento, los debates suscitados en la prensa se centraban en la reivindicación de la concepción artística de la fotografía (con todas sus variantes) además de su valor indiscutible como auxiliar de los artistas, en la difícil convivencia entre el fotógrafo aficionado y profesional, y en definir a qué se denominaba fotografía artística²⁴.

De todas las opiniones sobre el tema que publicaban en estas revistas, destacamos una serie de artículos firmados por Antonio Cánovas, Máximo Cánovas, Arturo Perera y F. Benoit principalmente. Cánovas comenzaba el primero de ellos -que llevaba el *original* título “El Arte en Fotografía”- con las siguientes palabras: “La Fotografía es un hermoso descubrimiento moderno. Como dice Roberto de la Sizeranne, el siglo que la vio prometer, en sus comienzos, maravillas, la vio también producirlas”²⁵. Centraba el discurso en la consecución del fin artístico de la imagen y no en su carácter técnico y lanzaba su famosísimo axioma: “El interés de la fotografía está de objetivo para fuera: de objetivo para dentro, aún lo más importante es secundario”. Éste se convertirá en uno de los debates centrales y más plúmbeos que se entablarán en las revistas fotográficas -conocido también como “la polémica sobre el revelado”- desde la ya mencionada cláusula catorce de 1901 hasta los últimos años de la década. Así, proliferaron detractores y defensores de esta teoría en una lista interminable de referencias.

Antonio Cánovas reivindicaba en este artículo un tipo de fotografía que reprodujese los postulados pictorialistas:

“Puyo y Demachy, Wallon y Moynet, en Francia, buscaban la celebridad justísima de que disfrutaban, no al amparo de clichés técnicamente admirables, sino á virtud de los asuntos que imaginan e interpretan. Buenos clichés los tiene cualquiera que disponga de buena máquina y entienda algo de oficio (...) Lo que no tienen todos son clichés que den pruebas que parezcan cuadros, dibujos, grabados (...) Yo declaro que no busco otra cosa en la Fotografía (...) Yo haría un concurso para premiar la fotografía que menos fotografía parezca”²⁶.

Planteaba finalmente las tres fases por las que había atravesado la fotografía artística española, marcadas a su vez por los tres concursos organizados por la *Revista Moderna* (1897), *La Ilustración Española y Americana* (1899) y el de la *Sociedad Fotográfica de Madrid* (1901)²⁷.

6. Los comentarios a la obra de Hauptmann *Il vetturale Henschel* o los destructores de la visión artística de la fotografía.

En el mismo contexto se sitúan una serie de artículos publicados en su origen en rotativos como *El Correo* o *La Época* y reproducidos posteriormente en la revista dirigida por Cánovas. El origen fueron las palabras con las que Arturo Perera, crítico teatral del mencionado periódico *El Correo*, calificaba una de las representaciones de la obra del autor alemán naturalista, premio Nóbel de literatura en 1912, Gerhart Hauptmann titulada *Il vetturale Henschel*:

“Es una excelente fotografía de costumbres del pueblo bajo y artesano y con decir fotografía, queda hecho el elogio de la exactitud pero al propio tiempo queda dicho que carece de belleza artística. Y que perdonen los fotógrafos, entre los cuales hay algunos -Cánovas entre ellos- que son verdaderos artistas. Pero, sin embargo de ello, de las máquinas y de las placas no pueden ni podrán jamás obtener obras de arte”²⁸.

La opinión de Perera era compartida por otros colegas e incluso muchos pintores, escultores o arquitectos, no sólo críticos. No obstante, muchos otros apoyaban la opinión contraria, la defendida por Cánovas. No se puede olvidar, por citar un ejemplo evidente, que el jurado de casi todos los concursos fotográficos tenía entre sus miembros, un pintor, un arquitecto o un académico, caso de los pintores Emilio Sala, José Moreno Carbonero, Alexandre Riquer, Anselmo Guinea, Martínez Abades y Mariano Oliver; el arquitecto Luis Doménech y Montaner, el escultor Agustín Querol y los académicos Jacinto Octavio Picón y Manuel del Palacio.

Antonio Cánovas contestaba a las afirmaciones de Perera, no sólo dando por hecho que mediante la fotografía podía obtenerse obras de arte, si no explicando además cuál era la concepción internacional al respecto, que por otro lado, se estaba implantando en España en algunos aficionados. En este texto se desvelaban los puntos referenciales (concursos, revistas...) más interesantes de la fotografía artística del momento y confirman una vez más que el pictorialismo, como se podía percibir en el concurso de *La Fotografía*, estaba instalado en una buena parte de la afición española:

“Aquí hay quien todavía cree que la Fotografía está circunscrita á los magníficos retratos que hacen algunos profesionales y á las tentativas más o menos acertadas, pero siempre modestas, de unos cuantos aficionados, entre los cuales tengo la vanidad de contarme.

Y ese es un error crasísimo que conviene desvanecer. La Fotografía ha llegado en el extranjero á límites que aquí no se conciben y de que no están enterados

sino la media docena de amateurs que siguen paso a paso las Exposiciones, los Concursos y las Revistas técnicas extranjeras.

Y si el Sr. Perera y los que comparten sus juicios vieran lo que se expone en el *Photo Club de París*, en *L'Artistique de Niza* y en *L'Effort* de Bruselas, por no citar más que tres reuniones de maestros en Fotografía. Si tuvieran la bondad de buscar lo que se publica constantemente en las Revistas fotográficas de Londres, Nueva York, París, Berlín y Bruselas (mírese un solo número de la *Revue de Photographie*, de París) y lo que está impreso en libros cuales *L'estetique en photographie*, *Le nu en photographie* y *L'art photographique*, por no mencionar sino los más salientes y que más pronto acuden á mi memoria; si viesen, digo, las composiciones de Puyo, Demachy, Berton y cien más que podría nombrar, á buen seguro que no se tomaría la Fotografía como punto de comparación para atestiguar la falta de arte y sobra de realismo en una obra literaria”²⁹.

Este texto generó dos artículos más entre Cánovas y Perera que continuaban en la misma línea, pero añadiendo un matiz. Si bien Perera podía aceptar que mediante la fotografía se pudieran conseguir obras bellas, éstas estarían siempre sometidas a los objetos que la naturaleza contiene pero la fotografía nunca podría, como sí sucede con la pintura, crear una obra basada en una idea, o un sentimiento. Cánovas utilizó para responder a Perera el ejemplo de la ilustración de la Dolora de Campoamor, que fue fruto de una idea, de la imaginación, y no de un escenario o un cuadro real³⁰. Sin embargo, el propio Cánovas, reconocía en 1908 la dificultad que suponía ilustrar a través de pruebas fotográficas escenas que se desarrollaban en mundos imaginarios. Pensaba que la fotografía podía equipararse al arte realista, y a aquel arte que basado en una idea pudiera expresarse, materializarse, en elementos existentes en la naturaleza y la vida cotidiana. Este era el argumento de aquellos que apostaban por la fotografía de composición.

Desde *La Fotografía práctica*, F. Benoit defendía planteamientos similares a los de Cánovas en su artículo “Arte y Fotografía”, en el que analizaba la relación entre ambos y concluía: “En consecuencia, libre ha de ser la fotografía para aspirar á la poesía y á la belleza y sin pretender rivalizar con el gran arte pictórico, debe seguir caminos paralelos para llegar á fines próximos. En muchas ocasiones ofrecerá la fotografía el precioso ejemplo de un perfecto acorde entre la ciencia y el arte”³¹.

7. Fotografía de composición versus fotografía modernista

A los argumentos esgrimidos en defensa de la fotografía de composición hemos de añadir el artículo que Máximo Cánovas publicó en 1903 y que de forma paradójica abrió el camino a una serie de textos favorables a la denominada por algunos como fotografía impresionista. El hermano de Antonio Cánovas se detenía en una de las denominadas técnicas de distanciamiento utilizadas por los pictorialistas, *el flou*, y el uso abusivo del mismo. Hemos elegido este artículo pero proliferaron otros dedicados a los objetivos de artistas, tipos de papeles, procesos pigmentarios como la goma bicromatada, las pruebas

al carbón... y una gran lista de técnicas y métodos que algunos aficionados utilizaban para alejarse de la reproducción exacta de la realidad. Máximo Cánovas comentaba bajo el explícito título “¿Estamos locos?”:

“Pero lo extraordinario, lo que podemos, sin vacilar, calificar de colmo en la materia, es el delirio que nos ha entrado con el *flo*. Los hombres eminentes que, por gusto ó por negocio, emprendieron el difícilísimo trabajo de corregir una por una, y á costa de profundo estudio, las aberraciones de los objetivos, tienen para darse mil veces al diablo al ver que la moderna tendencia es la de que la Fotografía produzca la emoción estética del arte por el *desenfocado* de las imágenes. Es decir; que después de tantos afanes y sinsabores, ven que la afición, por quién tanto hicieron, se acoge con entusiasmo á las antiguas lentes para *idealizar* los asuntos. ¿Es ó no es esto motivo suficiente para que se discuta nuestra consecuencia? Lo es, sin duda, y aun cuando los nuevos derroteros de la Fotografía han de llevarnos tal vez más allá en nuestras presentes contradicciones, hoy por hoy, deteniéndonos un poco para recapacitar en lo que hacemos, podremos dudar si nuestra actual manera de pensar tiene razón de ser ó estamos locos”³².

La dialéctica originada en el siglo XIX entre instantánea y fotografía de composición se entablará a partir de ahora entre ésta última y la fotografía que algunos denominaron modernista, o impresionista. La primera se posicionó a favor del detalle y en contra de la exagerada utilización de las técnicas de distanciamientos y de las emulsiones nobles, llegando algunos a denominar estas dos tendencias: escuela detallista (de composición) y escuela *flo* (la contraria).

El artículo más significativo de los detractores de estas ideas innovadoras que suponían la segunda tendencia, lo constituye el artículo de P. Pérez “El modernismo en fotografía” y que comenzaba

“Ha llegado la ocasión, mis queridos lectores, de que vayamos pensando en celebrar las exequias de nuestro arte favorito. Por el camino que van las cosas, no es dudoso predecir, como no sea que una saludable reacción venga en nuestra ayuda, que la Fotografía quedará reducida á ser un arte de impresionismo. Es decir, que desaparezca su verdadero carácter y significación para convertirse en un medio de reproducir las cosas, tomando sólo un apunte de ellas al modo como lo haría un dibujante, pero prescindiendo por antipático y... falso (¡) (así lo llaman los señores modernistas) del detalle”³³.

Para finalizar, mencionaremos varios de los artículos publicados en el año 1905, último de nuestro ámbito de investigación. El número de la revista inglesa *The Studio*, dedicado al arte fotográfico, y la conferencia que Antonio Cánovas pronunció en el Ateneo de Madrid con el título *La Transformación de la fotografía* tuvieron una destacada repercusión en prensa. En realidad, los comentarios y artículos generados por ambos acontecimientos se

convirtieron en un resumen de lo mencionado hasta el momento en lo que la concepción de la fotografía artística se venía difundiendo en la prensa, pero demostraba principalmente que al margen de la idiosincrasia propia de la fotografía española, se conocía y utilizaba como modelo en ocasiones la fotografía pictorialista y el contexto internacional. Las publicaciones *Daguerre* y *La Fotografía* se hicieron eco del número monográfico que la revista londinense *The Studio* dedicó al arte fotográfico con el título *Art in photography*³⁴. Se alababa la excelente reproducción de las imágenes de los más destacados fotógrafos (conocidos ya por los fotógrafos españoles en su mayoría), así como la altura alcanzada por el arte fotográfico en algunos países, entre los que no se encontraba España. La redacción de *La Fotografía* expresaba su disconformidad con este hecho, ya que en su opinión una parte de los aficionados españoles se encontraban al mismo nivel que los autores de las imágenes aparecidas en la publicación inglesa³⁵.

Por otro lado, Antonio Cánovas publicó en 1905 una serie de artículos en *La Fotografía* que en su conjunto y bajo el título “Transformación de la fotografía” convirtió en una conferencia pronunciada en el Ateneo de Madrid en 1906³⁶. Su disertación se iniciaba con un breve resumen de la historia de la fotografía en España aunque el tema central versó sobre la concepción pictorialista de la fotografía: utilización de procedimientos pictorialistas –principalmente el carbón y la goma bicromatada –, obtención de prueba única y la consideración que en el mundo entero tenían estas imágenes como obras de arte. Incluso aludió a que en Estados Unidos las fotografías artísticas se exponían junto a la pintura y el resto de las Bellas Artes, en alusión a *The Little Galleries of Photo-Secessio*, conocida como Galería 291 de Alfred Stieglitz, inaugurada, curiosamente, en el mismo año que se publican estos artículos.

Cánovas planteaba en esta conferencia -reflejo a su vez de la evolución que se ha ido contemplando en los concursos fotográficos- las dos tendencias que componían la fotografía artística española del momento. Una académica, basada en la composición (sea basada en el natural, la historia, la literatura, la mitología o la religión) y otra que denomina modernista – y que coincidiría con la concepción genérica de pictorialismo (emulsiones nobles, etc.) - en la que lo imprescindible era la impronta, la impresión, la espiritualidad y también la expresión “aunque es infinitamente más importante la idea que esa expresión entraña”. Por último, refiriéndose al número publicado por la revista *The Studio*, Cánovas situaba la fotografía artística de algunos aficionados españoles a la misma altura que el arte fotográfico internacional. Se demuestra nuestra hipótesis de partida que consistía en que los postulados pictorialistas se practicaron en España dentro del contexto cronológico (1891-1910) en el que se desarrollaron en Europa y América.

Notas

1. Se ha situado el inicio de este trabajo en el comienzo de la Regencia, en el año 1886, con la publicación de la revista *La Fotografía* de Barcelona. Fue en ésta donde surgieron los primeros datos acerca de un concurso fotográfico, se publicaron las primeras reflexiones sobre la fotografía artística y también acerca de la necesidad de constituir una entidad

fotográfica. Por tanto, fue en 1886, y en esta publicación cuando se pusieron en marcha los mecanismos básicos de difusión de la fotografía artística en España: prensa especializada, certámenes fotográficos y sociedades fotográficas. Desde un punto de vista histórico, el fin del siglo con la pérdida del imperio ultramarino en 1898 provocará la denominada *crisis fin del siglo* que afectará a casi todos los ámbitos - político, social, económico y cultural - y cuyo origen (según autores como Jover Zamora y Gómez Ferrer) comienza en el último lustro de los años ochenta del siglo XIX y concluye en torno a 1905.

2. Robert de la Sizeranne (Tain, Drôme, 1866 - París 1932) fue un historiador de arte y traductor cuyos temas de investigación abarcaron desde la historia de la pintura inglesa (siglo XIX), la historia del Renacimiento italiano, la estética de Ruskin hasta la estética de la fotografía. Temas sobre las que publicó libros y artículos. En lo referente a la fotografía y, además de la obra citada, publicó *La Photographie est-elle un art?* Paris : Hachette, 1899. Rééd. La Rochelle, Rumeur des Alpes, 2003 y el artículo «*Le Photographe et l'artiste*». *Revue des deux mondes*, 15 février 1893, t. I, p.839-859.

3. DE LA SIZERANNE, Robert, *Questions esthétiques contemporaines*, París, 1904. (Reproducido en capítulos en *La Fotografía*, febrero 1910, pp.129-137; marzo 1910, pp.161-165; abril 1910, pp.193-196; mayo 1910, pp.225-228; junio 1910, pp.257-259; julio 1910, pp.289-293; agosto 1910, pp.321-326). De este mismo autor se publicó además "El alma de la fotografía", *La Fotografía*, febrero 1911, pp.45-48.

4. PUYO, C., "La fotografía pictórica", *La Fotografía*, diciembre 1912, pp.353-365. También se reprodujeron de este autor "La fotografía de aficionado", *El Progreso Fotográfico*, diciembre 1925, pp.277-282. "La goma. Viejos recuerdos", *Foto*, abril 1931, pp.178-180.

5. MISONNE, L., "La figura en el paisaje", *Art de la Llum*, septiembre 1933, pp.33-35.

6. Acerca de algunos de los aspectos de la relación fotografía - arte, circunscritos a Canarias, véase VEGA, 2000, pp.85-96.

7. R. S., "El arte en fotografía", *La Fotografía*, T.I, 1886, pp.129-132, 193-196 y 321-324.

8. Id. p.129.

9. Id. p.196.

10. Jaime Brihuega comenta a este respecto: "La fotografía revolucionó el universo de la comunicación icónica como ningún otro medio de producción de imágenes lo había hecho hasta entonces (...) Pero, en sus orígenes, resultaba deslumbrante ese prejuicio de fidelidad legítima entre foto y modelo. Tal vez por ello, cuando desbordó el estadio del puro hallazgo técnico, la primera fotografía intentó emular los recursos retóricos de la pintura para superar un complejo de inferioridad poética del que tardó tiempo en liberarse hasta conquistar su propia identidad como medio autónomo de conocimiento y creación. Es lo que conocemos como fotografía pictorialista" (BRIHUEGA, 1997, p.422).

11. CÁNOVAS, A., "La fotografía, ¿puede, ó no puede ser arte?...?", *La Fotografía*, julio 1903, p.294.

12. A.C. Tona, "Crónica", *La Fotografía*, abril 1902, p.195.

13. Se entiende por fotografía *salonista* aquella que se presentaba a los concursos, salones y exposiciones exclusivamente fotográficos.

14. Id. p.196.

15. Constant Puyo (1857-1933) fue un fotógrafo francés que destacó en el estilo pictorialista, siendo muy conocido por las manipulaciones de sus obras proporcionándoles un acabado similar a las pinturas. Estudió en la École polytechnique y fue militar de artillería hasta 1902 en que la abandonó con el grado de comandante. Participa en los círculos fotográficos donde conoce a Émile Fréchon y Robert Demachy con los que compartiría el uso de técnicas denominadas pictorialistas como la goma bicromatada, la impresión al carbono y otras. Sin embargo su principal aportación a los procedimientos pictorialistas fue la puesta a punto, en colaboración con Jean Leclerc de Pulligny, de una cámara fotográfica con la que realizar el conocido *flou artistique* que consistía en un pequeño desenfoque que suavizaba los retratos. Fue miembro honorífico de *The Linked Ring* y participó en la *Société Française de Photographie* aunque por diferencias con sus colegas ingresó en 1894 en el Photo Club de París del que fue presidente en 1921.

16. Leonard Misonne fue un fotógrafo belga (nacido en Gilly, cerca de Charleroi, el 1 de julio de 1870 y fallecido el 14 de septiembre de 1943). Fotógrafo pictorialista, socio del Círculo de Lovaina de la Fotografía. En 1896 se incorporó a la *Association Belge de Photographie* y participó en una exposición organizada por este grupo. En 1912, Misonne se convirtió en miembro de la *Société Française de Photographie*. De 1915 a 1935 utilizó el proceso del bromóleo, que aprendió de Constant Puyo. De 1935 a 1943 utilizó su propio proceso llamado proceso mediobromine.

17. Id. Nota 12, p.197.

18. T.L., “Profesionales y aficionados. El autor fotógrafo”, *La Fotografía práctica*, mayo 1902, p.138.

19. El caso planteado por T.L. tuvo un ejemplo claro, entre muchos otros, en este mismo concurso de 1901 de la Sociedad Fotográfica, y lo constituye la fiesta organizada por los Sres. Iturbe en Madrid bajo el título “Cuadros vivos”. En esta fiesta se organizaron varios cuadros plásticos, pero hubo uno de estos, compuesto por Moreno Carbonero que dio lugar a dos obras diferentes. Por un lado, el propio Moreno Carbonero realizó un óleo del cuadro de la Srta. Piedad Iturbe que presentó a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1901, y de igual manera, Antonio Cánovas presentó una fotografía del mismo título y composición al concurso de la Sociedad Fotográfica de Madrid. Por tanto, Moreno Carbonero concibió una composición que dio lugar a un lienzo y a una fotografía artística, una realizada por el mismo pintor y la otra por un fotógrafo.

20. “Amenidades”, *La Fotografía*, agosto 1902, pp.346-349 y “Noticias”, *La Fotografía*, octubre 1902, p.5.

21. “En el Ateneo”, *La Fotografía*, noviembre de 1902, pp.8-10.

22. Id. pp. 8-9.

23. MELÓN, 1988, p.87.

24. Acerca de la utilización de la fotografía como auxiliar de las bellas artes, o auxiliar de los pintores, véase el curioso artículo CÁNOVAS, A., “Utilidad de la Fotografía para los artistas”, *La Fotografía*, noviembre 1903, pp.52-54. En éste llega a comentar: “Y no hablemos de esos artistas que, confundiendo lo que no debe ser más que un auxilio, convierten la Fotografía en única base y fundamento exclusivo de su inspiración. ¡Cuántos cuadros se ven por ahí que no son sino fotografías iluminadas...”.

25. CÁNOVAS, A., “El arte en fotografía. Opiniones particulares”, *La Fotografía*, abril 1903, pp.193-196. Aunque nuestra fuente es *La Fotografía*, se publicó por vez primera en la revista *Hojas Selectas*.
26. Id. pp. 199-200.
27. Véase ALONSO LAZA, 2005.
28. CÁNOVAS, A., “La fotografía, ¿puede, ó no puede ser arte?...”, *La Fotografía*, julio 1903, pp.289-296.
29. Este debate generó dos artículos más: “Noticias”, *La Fotografía*, agosto 1903, pp.2-5 y “Crónica”, *La Fotografía*, septiembre 1903, pp.353-355.
30. ALONSO LAZA, 2004, p.56-77
31. BENOIT, F., “Arte y Fotografía”, *La Fotografía práctica*, julio 1903, pp.193-196.
32. CÁNOVAS, M., ¿Estamos locos?, *La Fotografía*, noviembre 1903, pp.42, 44.
33. PÉREZ, P., “El modernismo en fotografía”, *La Fotografía*, abril 1904, pp.204.
34. “The Studio” y el arte de la fotografía”, *Daguerre*, abril 1905 pp.11 y 12 y “El número de The Studio” dedicado á la fotografía”, *Daguerre*, junio 1905, pp.2-3 y “El número de “The Studio” dedicado á la Fotografía”, *La Fotografía*, agosto 1905, pp.2-5.
35. “El número de “The Studio” dedicado á la Fotografía”, *La Fotografía*, agosto 1905, p.4.
36. La conferencia fue editada en Madrid por Hijos de M. G. Hernández con el título *Transformación de la fotografía. Conferencia leída en el Ateneo de Madrid el domingo 28 de enero de 1906*. La revista *La Fotografía* la publicó un año antes en varios capítulos (la primera noticia anunciando la conferencia, apareció en diciembre 1904, p.3): CÁNOVAS, A., “Crónica. Transformación de la fotografía”, *La Fotografía*, mayo 1905, pp.225-228; “Crónica. Transformación de la fotografía. Continuación”, junio 1905, p.257-262; julio 1905, pp.289-291 y agosto 1905, pp.321-326.

Lista de Referencias bibliográficas

- Alonso Laza, M. (2004) “Auge y decadencia de un género fotográfico: la ilustración de obras literarias por medio de la fotografía” en *Trasdós: Revista del Museo de Bellas Artes de Santander*, nº 6: Santander, Museo de Bellas Artes.
- Alonso Laza, M. (2005) *La fotografía artística en la prensa ilustrada* (España, 1886-1905), Madrid: Edición digital Universidad Autónoma de Madrid.
- Brihuega, J. (1997) “Origen y desarrollo de las culturas de masas”, en *Historia del Arte. El mundo contemporáneo*, nº 4, Madrid: Alianza Editorial.
- Melón, M. (1988), “Más allá de lo real: la fotografía artística”, en Lemagny, J-C., y Rouillé, A., *Historia de la Fotografía*, Barcelona.
- Jover Zamora, J. M^a y Gómez Ferrer, G. (2000) “Cultura y civilización: La plenitud de la edad de plata”, en *España: Sociedad, Política y Civilización* (Siglos XIX y XX), 1^a ed. Madrid: Areté.
- Sánchez Vigil, J.M. (2008), *Revistas ilustradas en España. Del Romanticismo a la guerra civil*, Asturias: Ediciones Trea.

Vega, C. (2000) *La voz del fotógrafo. Textos y documentos para la Historia de la Fotografía en Canarias (1839-1939)*, 1ª ed. Santa Cruz de Tenerife: Viceconsejería de Cultura y Deporte del Gobierno de Canaria.

Abstract: This communication shows some of the main debates that on the artistic conception of photography arose in the photographic press and in some illustrated magazines in Spain. The chronological scope begins in 1886, the year in which the first articles appear in a photographic magazine, and ends in 1905 in which Antonio Cánovas publishes his work the Transformation of photography. This text evidences as in that year, the postulates pictorialist were already fully known in Spain through the specialized press.

Keywords: Artistic photography - Pictorialism - Photographic press Illustrated press - Spain.

Resumo: Este artigo de referência os principais debates que surgiram na imprensa fotográfica e algumas revistas em Espanha na concepção artística da fotografia.

Palavras chave: Fotografia – revistas em Espanha – concepção artística

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

Resumen: El presente texto forma parte del proyecto de investigación doctoral *El cartel publicitario colombiano: la modernización de Cali a través de la estampa (1910-1944)*, que el autor está adelantando en la actualidad en el Doctorado de Historia y Artes de la Universidad de Granada (España). Este texto tiene como temática principal la Historia del Diseño Gráfico, y su contenido se ocupa del cartel como objeto cultural y sus características principales. El cartel publicitario es una ventana y un espejo en el cual se puede comprender a una sociedad en un periodo de tiempo específico, razón por la cual, los carteles se han constituido en referencia del mundo moderno.

Palabras clave: Historia del Diseño - diseño - Diseño Gráfico - Diseño Publicitario - cartelería.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 43-44]

^(*) Estudiante del Doctorado en Historia y Artes de la Universidad de Granada (España) Profesor Asociado de la Pontificia Universidad Javeriana Cali (Colombia). Integrante de la Design History Society (UK), Design Research Society (UK) y Fundació Història del Disseny (ES).

La industrialización y el desarrollo de mercados de bienes de consumo, llevaron al cartel a convertirse en un medio de comunicación de masas a partir de 1870, lo que significó que aumentaran de manera drástica los tirajes y tamaños manejados por los carteles hasta ese entonces. La aparición de la imprenta en el siglo XV, no fue suficiente para la masificación del cartel, ya que ésto solo se logró hacia mediados del siglo XIX con el desarrollo de la litografía y posteriormente la cromolitografía, la cual se define como un proceso de impresión serializado a color de alta velocidad. Así, las paredes de las ciudades modernas (París, Londres, Berlín, New York, Roma, Madrid, etc.) se fueron convirtiendo en un escaparate de anuncios, manifestándose como el terreno de batalla donde la emergente burguesía buscaba consolidar su proyecto industrializador y lograr un ascenso económico respaldado por la gráfica publicitaria encarnada en la cartelería. De esta manera, no solo encontró allí un medio eficaz para dar a conocer sus servicios o bienes, sino construyó un sistema capaz de garantizar ganancias constantes a medida que desempeñaba su producción comercial (Coronado, 2002, p. 52).

Así, la aparición del cartel moderno en la segunda mitad del siglo XIX, como hijo ilustrado de la revolución industrial, estuvo ligado al surgimiento de una nueva clase y a un nuevo poder representado en la burguesía y su nueva forma de producción (la industria), las cuales buscaban identificarse con una nueva imagen y una innovadora estética que se encarna en la gráfica publicitaria. Por ello, el cartel publicitario logró materializarse como la imagen más representativa de ese nuevo orden social y político instituido por el poder económico, poniendo de manifiesto intereses y posturas diferentes a las existentes hasta ese momento (Hutchinson, 1968, p. 19).

Características fundamentales del cartel

El cartel, esa máquina para anunciar como lo definiera el grafista franco-ucraniano A. M. Cassandre, es el medio de representación que encarna muchos de los aspectos esenciales para hacer pública una idea de manera eficiente (Spiess, 1987, p. 33). Josef Müller-Brockmann en su libro *History of the Poster*, plantea una serie de requerimientos que el cartel debe cumplir. Se exige que su imagen sea legible para que su mensaje sea comprensible por el público que lo observa. Así, puede despertar el interés del observador con un manejo innovador de la imagen y el texto en un formato generoso que corresponda con eficiencia al tipo de información que transporta. El cartel debe definirse en términos que sea efectiva su lectura a distancia, por ende, la tipografía debe ser clara y a un tamaño adecuado. De la misma manera, su lenguaje gráfico debe ser apropiado de acuerdo al contenido y al contexto en el cual se realiza el cartel. El ordenamiento de la información gráfica-textual debe permitir su lectura rápida y eficaz, así es posible crear un vínculo nnotécnico en el observador. Así mismo, el color debe ser un complemento visual que ayude a clarificar la lectura, gracias a sus valores simbólicos que pueden enfatizar el aspecto económico, social, político o cultural del mensaje. Por último, el ángulo visual y el encuadre del cartel deben emplearse como un refuerzo de la imagen, tanto a nivel visual, como a nivel semántico (Müller-Brockmann, 1971, p. 21).

Para dar cumplimiento a los postulados anteriores, el cartel, desde el punto de vista de su concepción, se debe caracterizar por ser un producto que sea simple en su configuración (forma, color, trazo, tono, textura, tipografía) y de contenido (mensaje). Teniendo en cuenta su realización, el cartel debe ser sencillo en la elaboración de su gráfica, así como en la composición de sus textos, los cuales se recomiendan que no sean muy extensos para que sean leídos de manera rápida. En cuanto a la planificación de medios, el cartel debe ser de fácil lectura y de inmediata comprensión por parte del público. Así, debe estar a la altura adecuada y tener el formato que facilite el proceso de transmisión del mensaje, logrando que la idea expresada en el cartel sea recordada por el observador, generando una reacción posterior de acuerdo a un objetivo de comunicación y marketing. En esa misma dirección, y teniendo en cuenta su consumo, el cartel se caracteriza por primar la obra múltiple sobre el original, acabando con el aura de imagen única que termina siendo reproducida de manera serial con el objetivo de cautivar la atenta mirada de los transeúntes (Coronado, 2002, p. 63).

Funciones y competencias del cartel

Un cartel debe atraer la atención del observador, debe informarle y generarle curiosidad para que realice una acción, por lo cual, es necesario que utilice un lenguaje propio de una audiencia específica (Glaser, 1981, p. 9). Siguiendo ese orden de ideas, se puede vislumbrar algunas de las finalidades propias del cartel que ya se han manifestado en este texto, entre las cuales están su función informativa, de convicción, económica, estética, creadora y ambiental (Müller-Brockmann, 1971, p. 78). A las anteriores, François Enel le agregaría la función aseguradora, por la cual el cartel cumple una tarea emancipadora esencial, ofreciendo a través del producto que ofrece un escenario verosímil, seguro y creíble que liberan al consumidor de todos los problemas contemporáneos que lo acechan (Enel, 1974, p. 107).

El propósito primordial de un cartel es representar fielmente las propiedades fundamentales de un producto o una idea, con el objetivo de alcanzar los máximos beneficios entre la sociedad. Lo anterior se logra materializar a partir de la eficiencia de la imagen, respetando las características del entorno en el cual el cartel se desenvuelve. Por ello, el cartel publicitario debe dar cumplimiento a su responsabilidad de llevar consigo un mensaje comercial de manera oportuna, precisa y clara, para su posterior aceptación por parte del público. Todo lo anterior, ha ido de la mano con los movimientos artísticos y corrientes estéticas de cada época, lo que ha contribuido a la evolución formal y comunicativa del cartel (Checa, 2015, p. 84).

Por todo ello, se puede hablar de cinco exigencias (competencias) básicas propias del cartel. La primera de ellas, la COMPETENCIA INFORMATIVA, se refiere a la naturaleza del cartel como un medio destinado en dar a conocer un producto y/o un mensaje específico. Posteriormente, la COMPETENCIA PERSUASIVA busca que el público se motive movilizar su conducta a partir de la información que se presenta en el cartel. Para lograr lo anterior, a partir de la COMPETENCIA ESTÉTICA, es necesario que el discurso manifiesto en el cartel se exprese de una manera atractiva y original. Así, el observador se relaciona con lo que observa en el cartel y los significados que allí se exponen, de acuerdo a un interés comunicativo del emisor del mensaje. La COMPETENCIA EDUCADORA se refiere a la tarea que tiene encargada el cartel de entrar a modificar hábitos, comportamientos e ideas para el mejoramiento de la calidad de vida, así como de ofrecer diferentes aspectos de conocimiento e información, hasta ese entonces desconocida por parte del público. Por último, la COMPETENCIA URBANÍSTICA Y AMBIENTAL, se refiere a la búsqueda de adaptabilidad y respeto a las normas básicas del entorno urbano al momento de insertar los carteles en las paredes y muros de las ciudades (Coronado, 2002, p. 51).

La retórica del cartel: la relación palabra-imagen

El cartel en un principio, tuvo sus orígenes en la necesidad social de construir un artefacto que sirviera para anunciar públicamente una idea o producto en las paredes de las calles, para que su mensaje fuera recibido por cualquier persona sin distinción de ninguna clase. En

él, se hace evidente la noción moderna de lo público, según la cual, los integrantes de una sociedad se determinan como espectadores y consumidores. Lo anterior se desprende del concepto moderno de espacio público, entendido como teatro de persuasión, en donde el terreno se colmaba de signos, presentes en fachadas y paredes, con el fin de buscar reacciones entre los ciudadanos. De esta manera, los carteles más allá de informar, buscaban seducir, convencer, convocar y atraer a través de la elocuencia de la gráfica, la cual, debía imponerse sobre el resto de carteles con los cuales compartía las paredes ciudadinas (Sontag, 1999, p. 3). La relación entre lo textual y lo icónico, uno de los aspectos más representativos del lenguaje de la cartelería, es solo una expresión de la propia tradición cultural occidental, en la cual, la palabra y la imagen se han constituido en sistemas modelizadores de la cultura en la transmisión de los mensajes. Es por ello que toda imagen puede ser asumida como un texto, de la misma manera que todo texto trae una imagen a la cual remite, tarea que los carteles ponen en evidencia al configurar un mensaje de manera total, sin importar que éste sea de carácter textual o icónico. (Alcacer, 1991, p. 108). A partir de los carteles de Jules Chéret en la segunda mitad del siglo XIX, la tipografía, representación formal de la palabra, comenzó a hacer las veces de imagen y signo visual en función de la claridad del mensaje, integrándose al lenguaje de las ilustraciones al ser dibujados los textos, conforme a una lógica más cercana a la imagen. Estos trabajos de Chéret, considerado el padre del cartel moderno, fueron los primeros ejemplos donde el texto se convirtió en imagen, pero no de una realidad referenciada sino de sí mismo como imagen diferenciada desde el punto de vista formal y de contenido, con la intención de ser reconocida, asociada y recordada por el observador en el tiempo (Barnicoat, 2002, p. 37).

A partir del carácter dual de los carteles (icónico y textual), representado en lo gráfico y lo lingüístico, se sustituyó la oposición imagen/texto por la intencionalidad de hacer visible y legible el mensaje allí presente. Así, se hizo necesario una decodificación que permitiera la comprensión y entendimiento del mensaje, de la mano con las condiciones naturales de la mirada sin entrar a distinguir entre lo icónico y lo textual. Ante la presencia de un cartel, lo que se antepone es la relación establecida entre el observador y el producto anunciado a través de la capacidad imaginaria que inaugura la mirada (Coronado, 2002, p. 92).

El cartel, como medio impreso en el cual el protagonismo de la imagen se fundamenta en la complementariedad y cohabitación con el texto escrito, hizo posible que la información que necesitaba ser anunciada públicamente dejara de ser vociferada en las calles por pregoneros propios de la Edad Media, al transformarse esos gritos en frases impresas e ilustradas en un papel para ser pegadas en las paredes de las calles ciudadinas. A partir del origen oral del mensaje publicitario, los carteles se convirtieron en un medio de comunicación de naturaleza eminentemente visual, en un entorno donde la cultura era de tradición escrita. Lo anterior, se convertiría en uno de los principales cambios que el cartel vino a propiciar en el desarrollo de la era moderna, la cual, se inauguró, entre otras cosas, con el surgimiento y perfeccionamiento de la imprenta, además del establecimiento de un nuevo sistema económico fundamentado en el libre intercambio y consumo de productos y servicios, actividades en las cuales el cartel tendría muchas cosas que decir.

El lenguaje del cartel se fundamentó en la necesidad de transmitir un mensaje por la sola presencia pública de la imagen en espacios comunitarios. Allí, la seducción propia de la

imagen, iba de la mano con la búsqueda de eficacia comunicativa para que el mensaje fuera asimilado con rapidez y claridad (Gubern, 1987, p. 8). Así, los elementos icónicos del cartel, no se fundamentan como mimesis de representación, sino en el reconocimiento analógico del mundo, ya que sus componentes deben ser decodificados con rapidez y facilidad. Sin embargo, en la imagen del cartel prevalecerá el valor simbólico más allá de sus aspectos de carácter referencial, dado que predominan los aportes imaginarios de la imagen sobre lo informativo de su contenido. Texto e imagen, establecen una relación de intercambio que varía desde la predominancia de lo icónico que reduce lo textual a simple inscripción, hasta el protagonismo del texto que minimiza la presencia de la imagen al funcionar por sí mismo como tal. El contenido del cartel es percibido y decodificado como un todo continuo que posibilita pasar de un registro (texto) a otro (imagen) en un mismo nivel de reconocimiento como elementos significantes de un mismo enunciado (Coronado, 2002, p. 116).

La integración en un mismo nivel de lectura del texto y la imagen en un cartel, permite adentrarse en el nivel del relato. En este punto, la retórica se establece como uno de los recursos más importantes al momento de analizar la eficacia comunicativa que persiguen los mensajes presentes en los carteles, haciendo uso de algunos procedimientos retóricos para alcanzar sus objetivos. En ese sentido, la cartelería se alimenta de estos recursos como la elipsis (supresión de parte o de la totalidad de los elementos de una imagen), el sinécdoque (supresión parcial de un elemento utilizando esa parte para designar la totalidad), la metonimia (supresión parcial de un elemento que se sustituye por otro), la metáfora (uso de un elemento en sustitución de otro de cualidades análogas), la alegoría (uso de un contexto en sustitución de otro de cualidades análogas), el quiasmo (reiteración de un contexto pero intercambiando el orden de sus elementos), la antítesis (contraposición de sentido entre dos elementos), la hipérbole (alteración desproporcionada de una parte o cualidad de un elemento), aliteración (repetición de elementos semejantes), la ironía (presentación satírica y burlesca de elementos) o la paradoja (presentación de aspectos incompatibles). Pero la retórica del cartel no se reduce únicamente al uso de figuras de dicción y tropos visuales o icónico-textuales. Es común escuchar expresiones la parte por el todo, el todo por la parte, el género por la especie, el singular por el plural, un término por otro, una cosa por otra, la alteración exagerada e intencional de la realidad, la identificación de un término o cosa real con algo imaginario. Es así como el cartel se expone, se pone fuera y adopta la misma condición de un cuadro en su exposición inaugural. Un cartel es una cosa, una pieza, un elemento nuevo en la calle, es otro modo de decir algo. Color, imagen, tipografía e ideas hacen de esta obra un producto de diseño y pieza de comunicación, un foco de atención, una llamada que se ofrece al observador. Serlo es, en cierto modo, uno de sus propósitos y, de hecho, en serlo radica su éxito (Morelos, 2016, p. 61).

La estética del cartel

A partir de la manifestación de la utopía cultural que se representa en el marco del diseño gráfico, se materializa en la búsqueda de la satisfacción de necesidades sociales, de comu-

nicación, seducción, convocatoria y persuasión, como es en el caso específico de la cartelera. En ese escenario es donde el cartel vino a aportar en gran medida en el rompimiento del mito de la hegemonía estética del arte, ya que lo diseñado se desarrolla en el propio seno de la producción económica industrial.

De esta manera, la realización de un cartel está asociada a la producción planificada, bajo requisitos de carácter técnico, simbólico, estéticos y utilitarios, los cuales, se diferencian de manera importante de la manera de producción simbólica del arte, surgiendo el cartelista como un agente de cambio que da respuestas funcionales y prácticas a requerimientos sociales específicos y concretos nacidos de la cotidianidad de la sociedad contemporánea (Bermúdez, 2015, p. 672).

Según Norberto Chaves, la cartelera centra sus intereses estéticos en la capacidad para generar mensajes que permitan la constitución de hechos visuales abstractos, con valores eminentemente formales, los cuales, son susceptibles de seducir y persuadir de manera consciente o inconsciente a los observadores, y con ello, favorecer así su aceptación como hecho estético válido (Chaves, 1989, p. 6). Por esta razón, el acento existente en la satisfacción de este interés estético, es lo que posibilita que algunos carteles se ubiquen posteriormente en las paredes de los cuartos, tal cual como si fueran cuadros y que además, lleguen a reimprimirse únicamente para este fin.

Esta dimensión estética, suele manifestarse por vía de la gratificación, como un medio de potenciación de la función persuasiva y, por vía de la seducción, como un medio en potenciación de la búsqueda del interés comunicativo y de contacto. Ejemplo claro de ello es el olor que expelen algunos animales cuando están en celo o el color de las flores cuando están a punto para la polinización. Allí la naturaleza expone una idea muy clara y precisa de los servicios comunicacionales de la estética, asunto que los carteles han intentado seguir al pie de la letra.

Tal como lo expresa el cartelista e investigador mexicano José Manuel Morelos, el cartel como objeto artístico, producto de diseño y pieza de comunicación, recoge en su discurso ideas de función y multiplicación, pues este satisface necesidades específicas y cumple con cierto tipo de requerimientos que van más allá de los espirituales o emocionales. La cartelera se produce por encargo y se fundamenta en la multiplicación y producción serial, oponiéndose al tan preciado valor de la unicidad de la obra artística. Pero ello no significa que una gran cantidad de obras artísticas dejen de serlo porque han servido a diversos propósitos desde la antigüedad hasta nuestros días. Tal es el caso del barroco, que desempeñó una importante función en torno a los conflictos religiosos que siguieron a la Reforma de Lutero. Frente a los protestantes, que proponían edificios sobrios, austeros, sin decoración para el culto, la iglesia católica respondió con la grandiosidad y la complejidad barrocas. Así, el barroco se convirtió en la expresión estética de la contrarreforma. Además, en América durante la colonia, se le empleó como medio para catequizar a los indígenas. Ejemplo de ello es el uso de diversas maneras del lenguaje barroco para contar historias bíblicas, así como la vida de santos, lo que contribuyó a imponer la nueva religión cristiana a los nativos latinoamericanos. Esta es una muestra de cómo la arquitectura, la pintura, la música, la escultura, el teatro y el cine, se han utilizado para inducir, contagiar, homogenizar, inhibir, promover ideas y conductas a lo largo de la historia (Morelos, 2016, p. 64).

Géneros y estilos del cartel

Distintos autores ponen a consideración diferentes tipologías respecto a los carteles, a partir de criterios significativos, entre ellos de carácter tecnológico, estéticos, por las características del emisor, y por el tipo de contenido del cartel. La tecnología de impresión de la cartelería ha condicionado no solo su producción, sino también su forma, su lenguaje y sus posibilidades estéticas. De esta manera, procedimientos de impresión como la xilografía, la tipografía, la litografía, la serigrafía, el offset, la fotomecánica y desde finales del siglo XX la impresión digital, han sido los procedimientos más determinantes en la historia del cartel. El criterio estético se centra en los carteles configurados a partir de un interés artístico más allá de lo divulgativo, siendo el cartel de autor su principal representante. El tipo de emisor de los carteles se divide entre emisores privados, públicos y mixtos, cada uno con diferentes intereses de divulgación de sus productos, ideas, servicios e informaciones. Las características del contenido presente en un cartel se definen entre publicitarios y propagandísticos, a partir de temáticas comerciales, culturales y políticas (Eguizábal, 2014, p. 18).

Müller-Brockmann presenta una clasificación de la cartelería a partir de múltiples características, tanto temáticas como intencionalidades, definiéndolos entre carteles ilustrados, carteles objetivo-informativos, carteles constructivistas y carteles experimentales (Müller-Brockmann, 1971, p. 28). Esta división ha sido atacada ya que según algunos estudiosos en el tema del cartel, no se evidencia un criterio concreto que fundamente esta clasificación, considerándola excluyente, tanto así, que algunos carteles pertenecientes a una categoría, podrían perfectamente formar parte de otra.

Antonio Checa por su parte, afirma que los carteles, más allá de sus características formales, establecen una tipología que permiten clasificarlos de acuerdo al contenido y los mensajes que emiten. De esta manera, la cartelería se puede organizar en géneros a partir de los objetivos comunicativos que persiguen, de allí surgen los carteles publicitarios, políticos e institucionales (Checa, 2017, p. 39).

Los carteles publicitarios, nacieron de la mano de la burguesía en su búsqueda de beneficios económicos, ya que al ser productora de bienes de consumo, necesitaban un medio que publicitara (hiciera público) los productos y servicios que ofrecían al mercado. Detrás de este objetivo de carácter eminentemente comercial, se escondía la intención del emisor en generar un comportamiento concreto como adquirir y consumir determinado producto y/o servicio, convocar a un espectáculo, dirigirse a algún lugar en particular, entre otros. De esta manera, se estaban generando nuevas necesidades, disfrazadas en la provocación por adquirir algo que no se tenía, buscando incidir sobre la manera de actuar de los ciudadanos, los cuales, comenzaron a ser vistos como consumidores en potencia. Es en ese escenario, a finales del siglo XIX donde la figura de la mujer comenzó a ser explotada desde sus posibilidades de seducción como objeto de deseo. La presencia de Loïe Fuller en los carteles de Jules Chéret, Jane Avril en los de Henri de Toulouse-Lautrec y Sarah Bernart en los de Alphonse Mucha son ejemplo claro de ello (Bierut, 1999, p. 218).

El cartel político tiene como principal finalidad la difusión de una ideología incidiendo en la manera de pensar, todo encaminado en la promoción de diferentes ideas políticas representadas en los partidos políticos y sus candidatos, los cuales eran exaltados como representantes ideales de valores sociales. Así, la cartelería se estableció en un vehículo para alcanzar el poder, para la socialización de una ideología o para la exaltación de aquello que persigue transformaciones políticas, y ello lo lograría difundiendo ideas para defender o atacar, de acuerdo a la postura que se tuviera. Las reivindicaciones obreras del siglo XIX usaron de manera protagónica el cartel como apoyo a sus peticiones, por lo que diferentes movimientos sociales siguieron ese ejemplo. Las luchas en pro de los derechos de la mujer y de las minorías étnicas, movilizaciones estudiantiles, procesos revolucionarios y nacionalistas, entre muchos otros lo hicieron. De igual manera, gobiernos establecieron comités de propaganda para controlar o persuadir a sus ciudadanos apelando al uso de mensajes con un lenguaje basado en diferentes aspectos de la imaginaria popular.

Por último, el cartel institucional tiene entre sus características la introducción de mensajes emitidos por organismos estatales, ONGs e instituciones de carácter social, que se relacionan con temáticas como buenas prácticas y valores gubernamentales y empresariales, así mismo, destacar esfuerzos en contra de enfermedades y asperezas propias de la vida real (Coronado, 2002, p. 161).

Por todo ello, el cartel se ha establecido como unidad antropológica que pone en evidencia una cultura de época, presentando creencias, imágenes y argumentos, a través de su carácter de síntesis cultural, lo que le ha permitido convertirse en uno de los elementos esenciales del análisis urbano contemporáneo. Así, su aparición en las paredes de las ciudades es muy significativa ya que hace evidente la transformación de la ciudad, configura un paisaje urbano de imágenes insistentes, evocadoras, sugerentes y persuasivas que en algunas oportunidades ofrece paternos consejos. La cartelería, en su diversidad, se estructura como unidad de deseo en un escenario urbano cambiante, sirviendo de elemento aglutinador de la comunicación social y determinante de una filosofía común que se presume extraída –análisis de mercado– de las opiniones de sus ciudadanos (Bouza, 1981, p. 37).

Listado de Referencias bibliográficas

- Alcacer, J. (1991). *El mundo del cartel*. Madrid: Ediciones Granada.
- Barnicoat, J. (2002). *Los carteles. Su historia y su lenguaje*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Bermúdez, D. (2015). "El surgimiento del designer". *Designa 2015, International Conference on Design Research*. Covilha: Universidade da Beira Interior, pp. 671-678.
- Bierut, M. (1999). *Classic writing on Graphic Design*. New York: Allworth Press.
- Bouza, F. (1981). "El cartel: retórica del sentido común". *Revista de Occidente*, 5, abril, pp. 35-52.
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2001) *El cartel moderno francés: el espectáculo está en la calle*. (Catálogo de exposición). Madrid.
- Chaves, N. (1989). "Pequeña teoría del cartel". *Tipográfica*, 9, pp. 1-6.

- Checa, A. (2015). *El cartel: dos siglos de publicidad y propaganda*. Sevilla: Advoock Editorial.
- Checa, A. (2017). *Teoría e historia del cartel publicitario*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Consuegra, D. (2006). *El lenguaje del cartel. El cartel como fin y como medio*. Bogotá: Auros Copias.
- Coronado, D. (2012). *La metáfora del espejo. Teoría e historia del cartel publicitario*. Sevilla: Ediciones Alfar.
- Eguizábal, R. (2014). *El cartel en España*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Enel, F. (1974). *El cartel: funciones, lenguaje, retórica*. Valencia: Fernando Torres Editor.
- Garrigan, J. (1975). *Images of an era: The American Poster 1945-1975*. New York: Museum of Modern Art.
- Glaser, M. (1981). *Graphis Posters'81. The International Annual of Poster Art*. Zurich: Graphis Press Corp.
- Gubern, R. (1987). *La mirada opulenta. Exploración de la icooósfera contemporánea*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Hinojosa, M. Á. (2012). "El poema, el cartel y el libro". *Argumentos* 25(68), enero-abril, pp. 243-247.
- Hutchinson, H. (1968). *Poster: An illustrated History from 1860*. Londres: Studio Vista Ltd.
- Iskin, R. (2014). *The Poster: art, advertising, design, and collecting, 1860's-1900's*. Hanover NH: Dartmouth College Press.
- Moles, A. (1973). *El afiche en la sociedad urbana*. Buenos Aires: Paidós.
- Morelos, J. (2016). *El cartel político como memoria, identidad y patrimonio de la cultura mexicana (Tesis para optar al título de Doctor en Diseño y Creación)*. Manizales: Universidad de Caldas.
- Müller-Brockmann, J. (1971). *History of the Poster*. Zurich: ABC Verlag.
- Renau, J. (1937). *Función social del cartel publicitario*. Valencia: Tipografía Moderna.
- Sontag, S. (1999). "Posters: Advertisement, Art, Political Artifact, Commodity". *Classic writings on Graphic Design*. New York: Allworth Press.
- Spiess, D. (1987). *Affiches publicitaires: 100 ans d'histoire à travers l'Affiche*. Lausana: Edita.
-

Abstract: This text is part of the Colombian Billboard doctoral research project at the University of Granada (Spain). It's about the modernization of Cali through the stamp (1910-1944). The main theme of this text is the history of graphic design and its content focuses on the poster as a cultural object and its main features. The poster is a window and a mirror in which we can understand a society in a specific period of time, reason why, the cartels have become reference of the modern world.

Keywords: Graphic design - Cali - modernization - culture - society

Resumo: Este texto tem como tema principal a história do design gráfico, e seu conteúdo centram-se no cartaz como um objeto cultural e suas principais características. O cartaz é uma janela e um espelho em que podemos compreender uma sociedade em um determinado período de tempo, motivo por que, os cartéis tornaram-se referência do mundo moderno.

Palavras chave: Design gráfico – objeto cultural – mundo moderno.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

Resumen: Camilo Lleras es considerado un artista clave en el desarrollo de la fotografía conceptual en Colombia entre los años 70s y 80s. Los objetivos de este ensayo buscan determinar cuáles fueron sus influencias, la razón principal que originó su acercamiento al Pop Art, qué características visuales presentan sus imágenes y por qué razón es considerado un fotógrafo de importancia a nivel nacional. Los resultados obtenidos en el presente ensayo apuntan a que Camilo Lleras al igual que otros artistas latinoamericanos, han buscado fuente de inspiración en las capitales del arte mundial con el objetivo de una proyección internacional. Como señala Andrea Giunta, un *Internacionalismo localista*.

Palabras clave: Fotografía - influencia - retícula - extranjero e Internacionalismo localista.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 52]

^(*) Especializado en fotografía publicitaria y moda, en la escuela Fotodesign de Aldo Bressi en Buenos Aires – Argentina. Ganador del concurso de fotografía Slide Luck 2013. Graduado de la especialización en fotografía de la Universidad Nacional y de la maestría en Estética e Historia del Arte de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Representado por El Silencio Film & Photography. Conferencista y Tallerista para SONY ALPHA Colombia.

Introducción

En 1951 nació Camilo Lleras en Bogotá. Estudió Arquitectura y Pintura en la Universidad Nacional entre 1969 y 1971. En 1971 a sus 20 años, fue nombrado profesor de fotografía en la Universidad Jorge Tadeo Lozano, de Bogotá. Lleras dedicó su juventud a la fotografía entre los años 70s y 80s, una época crucial para el avance de la fotografía conceptual. A los 25 años abandona la fotografía para volver a la arquitectura. Durante sus escasos cinco años como fotógrafo, participó en 1974 en el "XXV Salón Nacional de Artes Visuales", Bogotá. (Exposición en la cual no figura en el catálogo). En 1975 expuso en la Galería Monte Avila de Bogotá y en el Museo de Bellas Artes, de Caracas en la exposición "El Desnudo en Fotografía". En 1976 expuso en el instituto Taller 5 en Bogotá y en 1976 en el Museo de Arte de la Universidad nacional en la muestra "II Salón Atenas" del Museo de Arte Moderno (Atenas, 1976). En su carrera no se registra ninguna exposición individual, ni premios

o distinciones a nivel nacional o internacional, aún así para historiadores del arte como Santiago Rueda, se le ha destacado entre cientos de otros fotógrafos, según sus propias palabras, “por ser el único artista conceptual colombiano que se centró exclusivamente en la fotografía”, según comenta en su exposición realizada en el 2015 bajo el nombre “Autorretrato disfrazado de artista”, en El Museo de Arte del Banco de la República (Rueda, 2015). Teniendo en cuenta este panorama histórico, en el presente ensayo procederé a analizar tres fotografías que considero fundamentales dentro del trabajo de Lleras como lo son: “Estudio para un autorretrato de pies a cabeza”, “Autorretrato de un hombre brillante” y “Revolver”. A su vez trataré de resolver las siguientes preguntas, ¿qué artistas extranjeros influenciaron el trabajo de Camilo Lleras?, ¿Cuál ha sido el aporte de sus imágenes en la fotografía conceptual en Colombia?, ¿Cuáles son las características que configuran su legítimo? y ¿Por qué es considerado un fotógrafo de relevancia a nivel nacional?

Para dar respuesta a estos interrogantes he decidido apoyarme en autores como Andréa Giunta y su texto “Estrategías de Internacionalización”, Anibal Quijano en “Colonialidad del poder, Eurocentrismo y América Latina”, Walter Benjamin, “La Obra de Arte en la Época de su Reproducibilidad técnica” y Santiago Ruedo en su texto “La fotografía en Colombia en la década de 1970”.

Hipotesis

Una de las razones del nacimiento del fotoconceptualismo en Colombia es la influencia de artistas extranjeros como Andy Warhol y René Magritte. En las reflexiones del texto “Vanguardia, Internacionalismo y Política” de Andrea Giunta (2001), se ahonda en la mirada que realizan los artistas de Sur América hacia los centros neurálgicos del arte como Nueva York y París. Una mirada en busca de fuentes de inspiración y de una legitimación en el exterior, en otras palabras un *Internacionalismo localista* que aboga por la idea de una proyección internacional.

Pero esta admiración local por lo extranjero, seguida por las ideas de inferioridad y atraso que aún perduran en nuestro país, tiene sus orígenes en la conquista de América. Una idea fruto de la modernidad y el creciente capitalismo, tal y como sugiere Anibal Quijano y su concepto de *Colonialidad*.

Adicionalmente, los avances tecnológicos no solo le brindaron nuevas herramientas a los fotógrafos, sino también la posibilidad de trascender el género documental, rompiendo con la ilusión de la imagen fotográfica como registro histórico, lo que permitió que adquiriera su autonomía, en palabras de Rancière “El Regimen del Arte”. Dicha liberación comprendería una contemplación sin propósito alguno y una búsqueda de una sensibilidad común. Teóricos como Michael Fried opinan que gracias a que se ha quebrado la ilusión del foto-realismo, la fotografía puede encontrar su lugar desde el campo autónomo del arte (Cárdenas, 2014).

Estudio para un autorretrato de pies a cabeza

La pieza artística titulada: “Estudio Para un Autorretrato de Pies a Cabeza”, es una fotografía realizada en 1976 expuesta en el II Salón Atenas de ese mismo año. Esta fotografía se encuentra actualmente como parte de la colección del Museo de Arte Moderno de Bogotá. En esta fotografía se encuentran varios elementos visuales y conceptuales, primero, el autorretrato, segundo, la retícula como elemento visual y tercero, la técnica fotográfica. Según Santiago Rueda en su libro “La Fotografía en Colombia en la Década de los Setenta”, uno de los pocos estudios especializados en la fotografía colombiana y el único de ese período, profundiza en la experimentación fotográfica que llevaron a cabo entre 1970 y 1980 Miguel Ángel Rojas, Jaime Ardila, Camilo Lleras y Eduardo Hernández entre otros, en una época en la que el reporterismo era el género fotográfico más popular en Colombia. Para Santiago Rueda, la década de 1970 fue un momento de vital trascendencia debido a que marca el nacimiento de la fotografía conceptual y adquiere su lugar en el mundo del arte en Colombia. El autorretrato de Lleras propone ir más allá del rostro, enfrentando al espectador con su cuerpo semi desnudo, aún con algo de pudor presente, el cual se ve reflejado en el gesto de tapar su sexo con ambas manos. Cabe señalar que el autorretrato es un género complejo, que combina la habilidad técnica con la capacidad de transmitir la esencia del personaje.

“Para que un autorretrato tenga auténtica calidad requiere habilidad técnica y además ese toque de genio que no se puede enseñar ni aprender. Esto supone que autorretratarse es autoenjuiciarse para sí y para los demás; de la veracidad de esta confesión surgirá una gran verdad o una enorme mentira” (Priego 1985;187).

Autorretratarse supone un acto auto-reflexivo, en el cual las ideas sobre el yo, revelan una confesión ante el espectador. Al tratarse de una fotografía análoga, carece de herramientas de edición fotográfica digitales que permitan modificar el cuerpo a voluntad como por ejemplo la herramienta Liquify de Adobe Photoshop, con la cual se puede aumentar volumen o disminuirlo y moldear la figura en su totalidad, entre otras múltiples posibilidades. Si bien existe un tratamiento de revelado analógico por el cual se le dio el efecto de Solarización a la imagen, este efecto no esconde los posibles “defectos” del cuerpo de la persona retratada, como podrían ser flacidez, gordura, entre otros. El efecto técnico fotográfico llamado *Solarización* se hizo famoso gracias al artista norteamericano Man Ray en los años 30s, por lo cual resulta evidente la influencia que este artista tuvo en Lleras.

La retícula tiene una función de lectura y narrativa que nos invita como espectadores a realizar un desplazamiento visual que parte de la primera imagen de la parte superior izquierda donde nos presenta sus pies desnudos, seguido por sus rodillas, su torso, hasta llegar a su rostro, con un total de 12 fotografías de close-up en 4x5, formato característico de la fotografía de gran formato. Tanto su rostro como su cuerpo configuran su corporeidad, su búsqueda de auto reconocimiento.

El uso de la retícula en los años 70s ya era usual en las fotografías de Andy Warhol, presente en su serie “Sewn Photographs”, trabajo realizado entre 1982 y 1987 con un total de 503 imágenes, en las cuales retrató a numerosos personajes de la farándula norteamericana como mú-

sicos y estrellas de cine. En esta serie las imágenes presentan una retícula realizada cociendo manualmente las fotografías entre sí. La retícula fue un elemento recurrente en las fotografías de Warhol, incluyendo series fotográficas de corte conceptual, entre las cuales destaca la fotografía titulada *The Corpse* (1986), la cual consiste en una serie de seis fotografías idénticas en blanco y negro. En estas se muestra a un hombre con una bata de laboratorio, exhibiendo un cadáver en descomposición, aparentemente para un público de estudiantes.

La fotografía de Lleras evidencia la clara influencia de los artistas norteamericanos Andy Warhol y Man Ray. Una mirada al exterior que en palabras de Andrea Giunta manifiesta un *Internacionalismo localista*, el cual parte de una posición de autoridad y legitimidad del arte extranjero, hasta el punto en que los artistas locales deben estudiarlos, e imitarlos en miras de que su obra, sea entendida o respetada al menos, en las capitales del arte. Aún así, el *Internacionalismo localista* también pretende la fusión entre los movimientos artísticos del extranjero con características propias de la cultura local.

Autorretrato de un hombre brillante

Este autorretrato es parte de la colección del Museo de Arte Moderno de Bogotá. Participó en la exposición titulada *Autorretrato disfrazado de artista*, en la sala de exposiciones de la biblioteca Luis Ángel Arango que tuvo lugar hasta el 29 de junio del 2005 bajo la curaduría de Santiago Rueda. Exposición basada en su libro *La fotografía en Colombia en la década de 1970* (2014).

En esta fotografía, Lleras posa ante la cámara, llevando su mano derecha a la barbilla, la cual no es visible al igual que el resto de su cara.

El rostro de Lleras aparece sobreexpuesto, no por una mala medición de la exposición de la luz, sino por un efecto de revelado análogo intencional, en un proceso en el cual el fotógrafo realiza con un cartón, un pequeño círculo para tapar la zona que no desea ser revelada en el laboratorio de cuarto oscuro, consiguiendo con esta técnica tradicional el resultado final, en el cual el rostro ha quedado totalmente blanco. Este proceso de postproducción es un gesto importante debido a que la fotografía pierde su capacidad de reproducción. El proceso de revelado que ha utilizado Lleras le ha conferido a su fotografía un carácter irrepetible. Es una fotografía única, que si bien se puede volver a revelar gracias a su negativo, el efecto técnico sobre el rostro nunca quedaría igual debido a que es un proceso manual que daría como resultado pequeñas diferencias frente a la primera imagen.

Pero “Incluso en la reproducción mejor acabada falta algo, el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra” (Benjamin 1936,3). Según Benjamin, el aquí y el ahora es lo que le constituye el concepto de autenticidad a una obra de arte, claramente la fotografía y su carácter reproducible carece en términos benjaminianos de un “aura”.

En el ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, Walter Benjamin afirma sobre la fotografía lo siguiente.

“En las primeras fotografías, el aura nos hace una última seña desde la expresión fugaz de un rostro humano. [...] Y allí donde el ser humano se retira de

la fotografía, el valor de exhibición se enfrenta por primera vez con ventaja al valor de culto. [...] El lugar de los hechos está deshabitado; si se lo fotografía es en busca de indicios”. (Benjamin 1936,42).

En la fotografía de Lleras quizás lo más acertado sería indicar su valor de culto, dado que en apariencia es una imagen que se puede reproducir y por tanto puede ser masiva. Si bien es posible gracias a medios como el internet hacerse a la imagen, nunca tendría el valor de la fotografía original de Lleras, debido a que esta no solo es única por su efecto técnico, también lo es porque en su materia, en su soporte, ha quedado registrado su aquí, su ahora y en su papel fotográfico el paso del tiempo, dado que al igual que en una pintura, se presenta un proceso de envejecimiento, se va tornando amarillo hasta progresivamente perderse la imagen dejando solo un vestigio. Características que el propio Benjamin le atribuye al arte aurático y está presente en la fotografía de Lleras, confiéndolo así, tanto como un valor de culto y un aura. Ahora bien, ¿cuál es el significado de su obra? según el propio autor, “yo no me imagino a un “hombre brillante” con un aspecto diferente a este (sic). Así deben ser, y por eso así se llama” (Lleras, 1976). Por consiguiente es un juego verbal que se apropia de la expresión coloquial y la recrea visualmente de manera literal, tanto por su rostro no visible como por su postura corporal, que podría insinuar una actitud analítica.

Al titular la obra Autorretrato de un hombre brillante, Lleras se está auto proclamando como intelectual, lo cual podría ser en sí mismo una sátira. Aún así, resulta muy evidente la similitud que existe con la obra *El principio del placer* de René Magritte, lo cual da cuenta de la influencia que tuvo en Lleras la pintura y los artistas europeos. Una influencia que resulta desalentadora al menos para mí, debido a que la fotografía más reconocida de Lleras presenta una influencia tan importante, volviéndola casi una mera interpretación fotográfica de la pintura de Magritte.

La fotografía de Lleras no solo alude a la pintura de Magritte, también hace referencia a la fotografía de autorretrato de Warhol titulada “Andy Warhol 1972”. En esta serie fotográfica, Warhol se exhibe en tres ocasiones, primero estático, luego en un barrido fotográfico moviendo su cabeza y finalmente en una imagen, en la cual a través de la técnica de barrido (larga exposición donde los objetos en movimiento quedan fuera de foco y borrosos), el rostro de Warhol desaparece en una mancha pálida. Si bien la fotografía no muestra una similitud tan obvia como en la pintura de Magritte, si se presenta la misma idea: borrar el rostro.

En el libro “Estrategias de Internacionalización” de Andrea Giuanta (2001), la autora pone en evidencia como en la búsqueda de una proyección internacional, críticos y gestores del arte argentinos, como Romero Brest, dedicaron sus conferencias, ensayos y exposiciones a demostrar que sus artistas tenían *calidad de exportación*, resultado de la búsqueda de estilos artísticos que hicieran referencia a las tendencias en las capitales del arte, pero que al mismo tiempo evidenciaran elementos distintivos propios. Una tendencia latinoamericana que aún se mantiene y se ha llevado en ocasiones a una interpretación demasiado literal de sus influencias, como lo manifiesta la investigación recogida por el blog “Fotocopias Colombinas”, ganadores del *Premio Nacional de Periodismo Simón Bolívar* en el 2012. En esta investigación se demuestra como numerosos fotógrafos de gran reconocimiento en Colombia, han recurrido a la más explícita copia de imágenes de revistas extranjeras. (Colombianas, 2011).

Revolver

La obra titulada “Revolver, serie de fotografías”, fue parte de la exposición: Autorretrato disfrazado de artista, de la Biblioteca Luis Angel Arango en el 2015.

Nuevamente Lleras hace uso de una retícula como elemento discursivo que establece un orden de lectura, pero en este caso en particular el resultado se asemeja notoriamente al cine, en el cual cada fotograma nos remite a una idea de movimiento y desarrollo de una historia. Teniendo en cuenta que en la cultura occidental a la cual pertenece el autor, se lee de izquierda a derecha, se puede establecer que esta serie de fotografías empieza con la imagen en close up de la mano derecha de un hombre dentro de una gabardina, de la cual posteriormente emerge un revolver, a continuación este señala directamente al espectador, hasta permitir ver un punto blanco en el interior del cañon, que inicialmente aparece diminuto y posteriormente crece. Este punto blanco fue recreado al igual que en la fotografía un *Hombre Brillante* del mismo autor, mediante técnicas de postproducción analógica, debido a que por la exposición de la imagen, se debería ver oscuridad dentro del cañon del revolver y no un punto blanco.

Si analizamos las fotografías realizadas por Andy Warhol, particularmente en el período entre 1972 y 1980, la idea del collage y la toma fotográfica similar a los fotogramas de un film, resulta claramente definida. Andy Warhol fue un artista influyente y el principal exponente del Arte Pop a nivel mundial. Experimentó con el video y el cine arte, por lo cual es comprensible que sus fotografías tengan una afinidad con el video. En definitiva es claro como el Arte Pop y principalmente la fotografía de Warhol, definió en gran medida las características que configuran en legisigno de Lleras.

Conclusiones

Tras exponer el análisis de tres de las fotografías principales de Camilo Lleras, la pregunta adicional que surge es ¿por qué su obra está claramente influenciada por artistas extranjeros y de dónde viene esa admiración por las capitales del arte?

La respuesta la podemos encontrar en las ideas de Anibal Quijano y su vinculación de la Colonialidad con el Capitalismo. Expone que desde la Colonialidad los indígenas fueron utilizados como seres inferiores, explotados brutalmente y moldeados según los ideales europeos, guardando las distancias y enfatizándolas, mediante la articulación de formas de control del trabajo y de sus recursos. Elementos que giran en entorno al capital. Adicionalmente sólo las razas blancas (españoles y portugueses) tenían el derecho de ejercer labores de agricultura, ser comerciantes, artesanos o devengar un salario por sus labores. Estableciendo así, una visión eurocentrista del control de América y un dominio colonial sobre los distintos lugares del planeta, en el cual el centro del control del mercado mundial era Europa. El autor nos propone analizar los procesos históricos generados en América, desde una nueva intersubjetividad, como un proceso de cambio tanto individual como colectivo. Señala que “esos cambios no se constituyen desde la intersubjetividad individual ni colectiva del mundo preexistente, vuelta sobre si misma, (...) sino que son la expresión subjetiva o intersubjetiva de lo que las gentes del mundo están haciendo en ese momento” (Quijano 2003, p.216)

Entender su mirada intersubjetiva nos aporta herramientas para dar cuenta de la realidad social y cultural de una nación, de la admiración local por lo extranjero, así como las ideas de inferioridad que son fruto de la modernidad y el creciente capitalismo. El autor concluye así, diciendo: “Es tiempo, en fin, de dejar de ser lo que no somos”.

Si verdaderamente existe un aporte en el trabajo artístico de Camilo Lleras en el marco de la fotografía conceptual en Colombia, es quizás traer al contexto local una interpretación de las piezas artísticas de Andy Warhol, Rene Magritte y Man Ray, ofreciéndole al público de nuestro país una nueva forma de pensar la fotografía, alejada de la concepción de la fotografía documental y de la fotografía como “realidad”, para introducirla dentro de la lógica visual de las artes plásticas.

Finalmente la figura de Lleras desencadena varias interrogantes adicionales, en primer lugar: ¿Cuál fue el criterio de selección, por el cual el Banco de la República decidió adquirir varias de sus fotografías, teniendo en consideración su corto periodo de trabajo y la poca trascendencia que tuvo su obra a nivel local o internacional, teniendo en cuenta los datos biográficos que se han podido encontrar? Y ¿Por qué en la actualidad Lleras es reconocido como un fotógrafo de trascendencia a nivel nacional?.

En el texto de Santiago Rueda, “La Fotografía en Colombia en la Década de 1970”, el autor menciona una tímida aparición del nombre de Camilo Lleras en un libro sobre la fotografía en Colombia:

La voluminosa *Historia del arte colombiano*, publicada por la Editorial Salvat en 1975, cuenta con 5 volúmenes que totalizan 1680 páginas, y cubre más de 3.500 años de arte en Colombia, desde el período precolombino hasta 1975. En ella se encuentran contenidas más de 2000 fotografías de diversos fotógrafos, como Fernando Urbina, Germán Téllez, Ninade Friedmann, Ricardo Gamboa, Sergio Trujillo, Luis Barriga, Jorge Rueda, Dicken Castro y Alfredo Perilla³⁴. En esta enciclopedia se dedica a la fotografía un diminuto texto de 8 páginas escrito por Germán Rubiano Caballero, en el que apenas se menciona brevemente a Eljaiek, Téllez, Díaz, Camilo Lleras y Jaime Ardila. (Rueda, *La fotografía en Colombia en la década de 1970*, 2014; págs. 9-10)

A todo ello, resulta al menos intrigante la aparición de fotografías de Camilo Lleras en la exposición por motivo de la Bienal Internacional Fotográfica Bogotá 2015, titulada “Auto-retrato disfrazado de artista”, cuyo curador fue el investigador Santiago Rueda. Teniendo en cuenta el tema de la Bienal y las reflexiones del texto “Vanguardia, Internacionalismo y Política” de Andrea Giunta (2001), se puede inferir que en miras a un *Internacionalismo Localista*, las fotografías de Lleras fueron seleccionadas posiblemente por su *look* internacional, más que por su trascendencia ó creatividad. Lo cierto es que esta exposición fue producto del libro “La fotografía en Colombia en la década de 1970” (2014), escrito por el investigador y curador colombiano Santiago Rueda y en gran medida gracias a ella, el nombre de Lleras ha quedado registrado y legitimado por su participación en la exposición y por hacer parte de uno de los pocos libros sobre la historia de la fotografía en Colombia.

Bibliografía

- Benjamin, W. (1936). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Madrid, España: Taurus.
- Cárdenas, J. S. (2014). *Santiago Rueda, La fotografía en Colombia en la década de los setenta*. Fotografía Colombiana, Bogotá, Departamento de Arte, Universidad de Los Andes Colombianas, Fotocopias. (29 de Agosto de 2011). El origen de la fotocopia. Obtenido de <http://fotocopiascolombianas.blogspot.com.co/>
- Lleras, C. (1976). *Auto-reportaje: Camilo Lleras-Jaime Ardila*. Bogotá. S.F Entrevistador Priego, C. C. (1985). *Algunas reflexiones sobre el autorretrato*. Liño: Revista anual de historia del arte, Bogotá.
- Quijano, A. (2003). *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*. Buenos Aires, Clacso.
- Rancière, J. (2012). *El Malestar en la Estetica*, Buenos Aires, Capital Intelectual.
- Rueda, S. (2015). «Reflexiones detrás de una imagen.» *Revista Descubrir El Arte*, Madrid, España.
- Rueda, S. (2014) *La fotografía en Colombia en la década de 1970*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia
- Folleto II Salón. (1976) Atenas, Museo de Arte Moderno de Bogot

Abstract: Camilo Lleras is considered a key artist in the development of conceptual photography in Colombia between the 70s and the 80s. The objective of this paper is to determine what were their influences, the main reason that caused his approach to Pop Art, what visual features have his images and why is the reason that he is considered a photographer of national importance.

The results obtained try to indicate that Camilo Lleras as well as other Latin American artists, have searched their inspiration at capitals of the world with the aim of an international projection. As Andrea Giunta points out a sort of localist internationalism.

Keywords: Conceptual photography - influences - pop art - local - international.

Resumo: Camilo Lleras é considerado uma artista fundamental no desenvolvimento da fotografia conceitual na Colômbia entre os 70 e os anos 80. Os objetivos deste trabalho visam determinar quais foram suas influências, a principal razão que causou sua abordagem à Pop Art, que recursos visuais são suas imagens e por que motivo é considerado um fotógrafo de importância a nível nacional.

Palavras chave: Fotografia conceitual – Pop Art – influências

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

Visibilización y ocultamiento de la imagen de la arquitectura contemporánea. Introducción a la crítica de la relación branding y arquitectura

Pablo Andrés Gómez Granda *
y Fernando Marroquín Ciendúa **

Resumen: El presente artículo explora diversos modos de la imagen de la arquitectura contemporánea, tanto en sus concreciones físico espaciales como en el diseño asistido por computador –modelados 3D y simulación incluidos –, a través de los cuales la misma arquitectura se diseña y se comunica. En estos modos, la imagen visibiliza tanto como oculta, de hecho, algunas veces oculta en términos de apariencia, actualizando así una larga tradición del arte y la imagen clásica que, a su vez, contiene nexos importantes con las estrategias comerciales, publicitarias y de marketing propias del *branding*. En consecuencia y de manera crítica, además de explorar los procesos de visibilización y de ocultamiento, se concluye estudiando la incidencia de estos en la experiencia y recepción del usuario y consumidor de la imagen.

Palabras claves: Arquitectura - imagen - ficción - ocultamiento - visibilización

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 67]

(*) Arquitecto y filósofo. PhD, Ciencias del Arte, especialidad Estética, Tecnología. Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. M.Sc, Diseño, medios, tecnologías. Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne / Télécom Paris Tech. M.Sc, Filosofía contemporánea. Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis. Escuela de Arquitectura y Hábitat Utadeo. Facultad de Artes y Diseño. Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.

(**) Publicista. PhD(c), Psicología. Fundación Universitaria Konrad Lorenz. M.Sc, Psicología del Consumidor. Fundación Universitaria Konrad Lorenz. Escuela de Publicidad. Facultad de Artes y Diseño. Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.

Introducción a la problemática. Ficción e imagen catártica

Dos momentos de la epistemología de la imagen de la arquitectura contemporánea, en principio, implicarían el desvanecimiento progresivo de la relación ocultamiento – visibilización que, sostenemos, irriga una parte importante de las producciones de la imagen contemporánea en la arquitectura. Sin embargo, la revisión de los mismos momentos de-

muestra la actualidad de la relación que nos ocupa. Luego de la segunda guerra mundial, la reconstrucción de la arquitectura occidental estaría asistida por un deseo de catarsis. Edificios definidos por atmosferas inconfortables, fachadas de aspecto brutalista, imaginarios del desastre, he aquí algunas características de una operación simbólica singular. En este sentido, algunas de las remarcables arquitecturas contemporáneas se orientarían deliberadamente hacia la constitución de espacios trágicos cuyos principios los define Emmanuel Rubio en *Vers une architecture cathartique*. 1945 -2001 (Hacia una arquitectura catártica). El título de la obra es contundente, afirma que manifestaciones de ese tipo de arquitectura regida por el signo de la tragedia, se presentan a lo largo de la segunda mitad del siglo XXI. No es coincidencia que la fecha de origen de la arquitectura catártica inicie con el fin de la segunda guerra mundial ni que su fin coincida con el 11 de septiembre, fecha en que las torres gemelas son atacadas, generándose así el inicio de la guerra de Irak. El título de la obra también hace una referencia de autoridad, evoca *Vers une architecture* de Le Corbusier donde el arquitecto suizo declara que la arquitectura debería ser el efecto de la “verdad” de su época (2008).

En este sentido, Rubio emplea la fórmula contenida en el libro del maestro suizo para expresar que un tipo de arquitectura, la catártica, representa una época y es su verdad. Muy a pesar de las diferencias entre los movimientos arquitectónicos basados en el constructivismo, la abstracción o el diagrama, sobre todos incidiría la matriz catártica. Si se admite la hipótesis de Rubio, puede concluirse que el pensamiento de Aristóteles contenido en La Poética se encuentra aún presente en la arquitectura contemporánea y en su imagen. Las formas asimétricas y dramáticas de varios de los casos ejemplares de la arquitectura contemporánea – es decir las formas que propician la imagen de la arquitectura contemporánea –, no obedecerían a la teoría de la termodinámica ni a la informática, pero sí a una intención de generar una mezcla de piedad y medio en los receptores de tales formas, tal como hacía, según Aristóteles, el teatro griego. Lo que podemos llamar entonces una función catártica, emerge en la historia de la arquitectura porque los soldados que volvían de la segunda guerra mundial, sin voz y con una disminución en su capacidad de experiencia, como diría Walter Benjamin (2011), necesitan ser curados a través la catarsis, al igual que todos los habitantes de una Europa devastada.

Rubio argumenta que del otro lado del atlántico, en América, precisamente en el Estado de California que vio nacer la obra de Frank Gehry y de Eric Owen Moss, la catarsis era necesaria para descargar la angustia contenida en los habitantes de la región por causa de los desastres producidos, ya no por la guerra, sino por la naturaleza. Citando a Eric Owen Moss por su dialéctica de la “ejecución – derrumbamiento” (1999) –quien seguía el movimiento Dead Tech inspirado en los cementerios de aeropuertos estadounidenses–, Rubio recuerda cómo en el momento en que Europa se veía ocupada por los historicismos, California sucumbía a la obra del mismo Owen Moss, además de la de Tom Mayne, Frank Gehry y Gordon Matta Clark, entre otros. La arquitectura catártica se desplaza a América. Se desarrolla así una imagen y un imaginario del desastre que no es extraño a la parte sur de América, donde los desastres naturales y ocasionados por los gobiernos de turno en cada país, representan hitos importantes en nuestra historia. En California, en el momento en que Eric Owen Moss publica *Gnostic Architecture*, 1999, se publica simultáneamente La Teoría de las catástrofes de A. Woodcock y M. Davis quienes evocan en su

obra las teorías de Cuvier post revolución francesa. A esto se suma el hecho de que, en la misma California, las producciones cinematográficas colaboraban en la intensificación de la imagen y el imaginario del desastre.

El segundo momento, luego del 2001 y mucho después del apogeo del High Tech en Europa, por oposición al Dead tech, no es extraño al tema de la imagen y el imaginario del desastre y la catarsis. El High Tech ya había expuesto lo que para muchos representaba la inquietante tecnología de su época –basta recordar toda la oposición de las siderúrgicas francesas al momento de la construcción del centro Georges Pompidou por parte de Renzo Piano y Richard Rogers–, y con el advenimiento de las nuevas tecnologías, sobre todo las biológicas, la tecnología aumenta su capacidad para inquietar a la esfera social y a la opinión pública. Rubio afirma que al final de los años noventa, la exhibición, visibilización de la imagen inquietante de la tecnología conlleva directamente al reencuentro de la naturaleza (2011). Dicho de otra manera, los edificios llegan a comportarse como la naturaleza y, además, de manera ecológicamente responsable gracias a la tecnología *smart*. Guardando nuestra idea de que a la naturaleza actúa por catástrofes, el reconocimiento de su inteligencia aumenta. La caída de las Torres Gemelas obedece a una catástrofe producida por el hombre gracias a la tecnología, a un avión que tan solo años atrás era estudiado por Owen Moss como elemento del Dead Tech. Esta tecnología que refería una imagen de la naturaleza más inquietante que inteligente, es progresivamente aumentada en sus capacidades gracias a las nuevas tecnologías digitales. Greg Lynn, continuador del pensamiento diagramático y post-estructuralista de Peter Eisenman y Bernard Cache, a su vez seguidor de Bataille y Derrida, formula su arquitectura como “una práctica anti arquitectónica de la arquitectura” donde la categoría de texto empleada por Eisenman refiriendo a Derrida, pareciera no representar su caballo de lucha, ya que sus diseños son más vale del orden de lo paramétrico. Sin embargo, ni la imagen ni el imaginario de la catarsis y de la ficción están ausentes de la obra de Lynn.

Son bien conocidos los estudios de Lynn sobre Colin Rowe, sobretodo de su obra *Mathematics of the Ideal Villa and Others Essays* (1976) por la cual Lynn escribe *New variations on the Rowe Complex Folds, Bodies and Blobs* (1998), con el fin de argumentar que en los “typical plans” de Rowe, quien actualiza a su vez a Wittkower, se encuentra en potencia lo que Lynn llama una estructura compleja caracterizada por ser un sistema único continuo. Este tipo de sistema singular, dado que siendo una estructura se encuentra no obstante en devenir, se explica por la noción de Intrincación según la cual una entidad evoluciona globalmente, es decir, todos sus componentes comunican entre sí en tiempo real y de manera simultánea. Con esta definición, Lynn no se encontraba lejos de las características de los sistemas de fabricación-realización más actuales. La base biológica de estudio de tales entidades es cierto organismo unicelular llamado *Blob*. El nombre *blob*, también es utilizado en comics y en el cine de Hollywood para referir entidades extraterrestres de textura viscosa y forma gelatinosa que, por otra parte, se adaptan a cualquier tipo de estructuras cubriéndolas. El *blob* es entonces una imagen que oculta. La mejor representación cinematográfica del *blob* es la entidad llamada Slime del film *Gostbusters 2*, cuyo principio de superposición sobre estructuras arquitectónicas (un restaurante Art Déco para la ocasión), es replicado por los *blobs* en arquitectura. Al respecto, basta con pensar en la obra de Kas Oosterhuis o del mismo Lynn.

El edificio de Oosterhuis denominado CET en Budapest, presenta ese principio gracias al cual el *Blob blob* se sobrepone, se intrinca sobre una estructura banal. La estructura desaparece para la percepción visual del usuario, mientras que el *blob* que corona el edificio genera, a través de su imagen entregada a la percepción, una experiencia perceptual inquietante tanto por su forma inédita, como por su apariencia de imagen suspendida y brillante. La imagen del edificio entonces oculta lo banal a la vez que visibiliza lo efectista. Esta operación arquitectónica comporta una acción y una imagen propia de la ficción, como la de la tragedia, que excluye de la percepción visual el montaje técnico, “lo que sucede”, y, por lo tanto, pasa desapercibido para, al contrario, invocar a través de la misma imagen “lo que puede suceder”. Las dos expresiones se encuentran en la *Poética* de Aristóteles, “lo que sucede” la utiliza para definir el modo de escritura del historiador, mientras que “lo que puede suceder” señala la narración del poeta, en otras palabras, la narración de la ficción es apta a producir efectos de catarsis en el público a través de la imagen. El diseño paramétrico, al menos en Lynn y sus seguidores, sí tiene relación con la categoría “texto” y con muchas de sus implicaciones discursivas, en el caso que nos ocupa, la narración, la ficción y el efecto de la imagen catarsis. El efecto de catarsis, el cual hace parte de la naturaleza de la ficción, además de encontrarse en relación con el diseño paramétrico, no es tampoco ajeno a las operaciones de simulación más actuales.

1. Simulación de la imagen

Ontología, con este término se refieren varios epistemólogos contemporáneos a las proezas técnicas producidas por los procesos de simulación tanto en el dominio de la ciencia como en el de la arquitectura. Con ese término se advierte que la simulación no es, al menos no necesariamente, una herramienta de representación, tal como muchos profesionales y académicos la suelen asumir. Pero el término en cuestión no es solo un enunciado que prolifera en el medio académico interesado en las prácticas y en la imagen contemporáneas de la arquitectura. Los profesionales, esto es, los arquitectos, también utilizan esa locución que proviene de la filosofía y que, a pesar de las variaciones que durante siglos se le ha dado, expresa en su significado algo que tiene que ver con aquello que se denomina realidad. En este sentido, la simulación en tanto proceso generador de imágenes no representa, más vale presenta y, in extremis, hace parte de la realidad, es.

Históricamente, la imagen arquitectónica ha disimulado algunos de sus procesos de concepción y de puesta en marcha o realización, a la manera como lo hacía la pintura clásica. Roger de Piles señalaba que la mejor industria del siglo XV pertenecía a las imágenes de Rubens cuyas capas, *layers* de pintura, implicaban todo un proceso de disimulación, incluso de ocultamiento. La última capa de la pintura no permitía ver las capas subyacentes gracias a las cuales aquella, para utilizar una metáfora arquitectónica, se sostenía y, sobretodo, brillaba. La mejor industria de la época entonces, según dice el pintor y crítico de arte, es la que produce imágenes que ocultan o al menos disimulan el procedimiento gracias al cual tiene lugar una obra. En arquitectura, es al dominio de la concepción al que le correspondería disimularse en la obra, de hecho, su distancia y diferencia respecto de la realización, fue un tema que atravesó siglos ligado a las ideas de genialidad y destreza; ideas según las

cuales, las manos seguían las órdenes del sentido mental, el sentido de la vista, como bien lo expresa Dürer en algunos de sus grabados sobre la perspectiva.

Tanto en la pintura clásica como en la arquitectura clásica, esto es, la del renacimiento y el barroco, el genio atestaba su destreza cuando en la factura de la obra, en su imagen, su trazo último, el de la superficie entregada a la percepción de quien contempla la obra, no mostraba las demás capas que le hacían posible. La industria entonces comportaba un sentido muy cercano al del secreto, tal como hoy en día una gran parte de la industria secreta sus procesos a través de las denominadas patentes. La patente permite que el proceso de concepción y producción de, por ejemplo, una sustancia, no se encuentre expuesto o señalado en el producto, esto es, en la sustancia. Así, se garantiza la diferencia y distancia entre la concepción y la realización. Ahora bien ¿cual es el estatuto que la concepción y la realización poseen en prácticas digitales contemporáneas de diseño y construcción de imágenes? El Building Information Modeling más comúnmente conocido por sus siglas BIM, en tanto proceso de gestión de datos en tiempo real de un edificio a través de un modelado, tiende a indiferenciar los procesos de concepción de los procedimientos de realización en el procedimiento que conlleva a la producción de una imagen. La arquitectura se ve así de pronto despojada de su máquina obscura, de su industria opaca, de su disimulación, para pasar a encontrarse expuesta cuando su proceso de concepción o diseño se redefine, en tiempo real y bajo los ojos de toda una comunidad de no arquitectos que intervienen en las plataformas BIM, según el programa de la obra y las variantes de los presupuestos de costos. En otras palabras, la concepción se desnuda porque su proceso resulta simultáneo de su realización en tiempo real, gracias a la eficiencia de la inmensa cantidad de datos que la figuran, más no a la destreza y genialidad del arquitecto. Su mejor industria ya no es aquella que disimulaba el proceso y los procedimientos tanto en la producción de imágenes como en la obra, resaltando tan solo la última capa de una serie de elementos que configuran la imagen, el último momento de una secuencia progresiva de acciones orientadas para producir la mejor imagen. Al contrario, su mejor industria presenta toda la serie, todos los elementos que, de manera simultánea, darán pie a la imagen. Su mejor industria no disimula ni oculta, desnuda, visibiliza. No representa la realidad, al presentarla, simulándola y modelándola, es la imagen de la realidad; imagen a la que le son concomitantes distintos modos de percepción.

2. Dialéctica de la imagen virtual de la arquitectura contemporánea

En sentido epistemológico, los modos de percepción cambian. Antoine Picon denomina estos como “entidades perceptivas” donde puede suceder que, por ejemplo, un aspecto de la representación pase a tomar primacía visual sobre otro y que el modo en que las imágenes sobre las que el arquitecto trabaja, cambie. El profesor de Harvard Graduate School of Design se sirve de una comparación con otro entorno tecnológico determinado, el propiciado por el automóvil en movimiento, para argumentar lo señalado.

“Es tentador establecer una analogía entre el automóvil y el ordenador, interpretando este último como un vehículo que induce a un nuevo desplazamiento

de la experiencia física y de la materialidad. El arquitecto asistido por ordenador se asemeja al conductor o al pasajero embarcado en un viaje que genera una nueva forma de experiencia. ¿Cuáles son los rasgos destacados de esa experiencia material?

El ordenador nos presenta nuevas entidades perceptivas y objetos. Si anteriormente el arquitecto manipulaba formas estáticas, ahora puede jugar con flujos geométricos. Las deformaciones volumétricas y superficiales adquieren una especie de evidencia inasequible a los sistemas de representación gráficos tradicionales” (2004)¹.

En la representación digital, la superficie adquiere primacía sobre la volumetría, más exactamente, sobre la visual axonométrica y los volúmenes abstractos con los que se diseña en modalidad analógica. Por otra parte, las imágenes cambian de manera radical, sobretudo en su modo de aparición ante la percepción. De manifestarse como estáticas y definidas, pasan a sobrevenir en la pantalla como indefinidas, sobretudo en sus contornos, y como flujos geométricos. En consecuencia, lo que tiende a visibilizar el diseño asistido por computador son imágenes virtuales de flujos. En estas, las superficies toman el relevo sobre los volúmenes abstractos en cuanto elementos de alto impacto y referencia para con la percepción de quien trabaja las imágenes asistido por computador. Como consecuencia, el mismo proceso de visibilización, tiene como contrapartida uno de ocultamiento de los volúmenes abstractos y de forma definida los cuales, por otra parte, son más viables a los sistemas de representación gráficos tradicionales.

Las categorías de escala y de materialidad también presentan modificaciones importantes con el diseño asistido por computador. Es como si se diera un proceso de compensación en donde ante una categoría que pasa por un proceso de ocultamiento, otra ganase en intensidad de visibilidad. Sin embargo, tal proceso es relativo, ya que, en el caso de la escala, por ejemplo, al perder en visibilidad, la imagen gana en libertad referencial. En efecto, y como lo argumenta Picon de nuevo en relación comparativa con otro entorno tecnológico,

“En el caso del automóvil, la aparición de un objeto nuevo objeto viene acompañada por una pérdida de la idea común de distancia en favor de la idea de accesibilidad. De un modo similar, con la arquitectura digital, la escala ya no parece tan vidente. ¿Cuál es la escala real de las formas que aparecen en la pantalla de un ordenador? (...) El imaginario informático se acerca más a un mundo organizado por fractales que por la geometría tradicional, donde la información y la complejidad se encuentran a todos los niveles. En tal mundo, no hay una escala fija donde puedan referirse las cosas.” (2004).

Esta crisis de la escala tendría en el zoom su herramienta más representativa. Acercar o alejar la imagen, en este caso, cualquier tipo de imagen, es una manera de visibilizar una superficie mientras se tiende a ocultar otro cuadrante que no entra en él del zoom, o una vista panorámica que necesitaría un zoom más alejado de la superficie para captarla. Lo que a primera vista pareciera una dialéctica de la imagen propiciada por el zoom, correspondería a un contexto cultural producido por la globalización entendida como un lazo

entre lo local y lo global, conformándose así un marco epistemológico bajo el cual se ven las cosas o desde extremadamente lejos o desde muy cerca. El zoom también propicia que la categoría de materialidad se transforme. En el mismo marco de la globalización donde se produce la crisis de la escala, se generarían formas de una característica inestabilidad perceptiva que según Picon, desdibuja la distinción entre lo concreto y lo abstracto en donde “la materialidad se define cada vez más por la intercesión de dos categorías aparentemente opuestas. Por un lado, lo totalmente abstracto, basado en signos y códigos, por el otro lo ultra concreto, que implica una percepción precisa y casi patológica de los fenómenos materiales y de propiedades como la luz y la textura” (2004).

En este sentido, una categoría con poca intensidad de visibilidad para con las posibilidades del diseño análogo, pasa a intensificarse gracias al diseño asistido por computador y a permitir, en consecuencia, que los diseñadores logren manipularla en mayor medida y participar en la toma de decisiones en cuanto a su realización y diseño. Los materiales dejan de ser así padecidos a ser trabajados en el proceso de diseño en el cual confluyen, como lo afirmamos de la mano de Picon, lo concreto y lo abstracto. Cuando el límite preciso entre estas dos categorías se diluye, las diferencias entre los dominios relacionados al diseño que tradicionalmente le corresponde, también se esfuman. La responsabilidad intelectual y abstracta en términos materiales que le correspondería a la arquitectura, ya no se distanciaría de la concreción espacial propia de la ingeniería. En este sentido un proceso en donde, por un lado, unas entidades perceptivas pasan a visibilizarse a costa de otras y, por el otro, unas categorías ganan en intensidad de visibilidad mientras otras la pierden – proceso que además obedece a las lógicas de la época de la globalización e incide en la distribución y redefinición social del trabajo –, es uno de desplazamiento de régimen estético en el que las oposiciones se diluyen. Esto, en el caso del diseño asistido por computador, sin embargo, cabe preguntarse si un régimen de esa naturaleza, sin oposición, también abarca la relación que se trama entre el producto del diseño asistido por computador, las imágenes de síntesis más comúnmente denominadas *renders*, y la experiencia receptiva humana de ese mismo tipo de imágenes.

3. Régimen estético de borde

Jacques Rancière trabaja la noción de “régimen estético” desde la publicación en el año 2000 de su obra titulada *Le partage du sensible: Esthétique et politique*. Recientemente, retoma el mismo tema en *Le fil perdu* publicado el 21 de marzo de 2014. En *Le partage du sensible*, Rancière establece una diferencia entre lo que denomina “régimen ético” y “régimen poético” del arte. Este último es a sus ojos, el régimen más próximo del dominio de la estética. El régimen poético define la poïésis como las producciones de las artes a las que corresponden determinadas sensibilidades. El otro régimen que él denomina ético, no concierne las producciones artísticas ni sus sensibilidades. Este último régimen se encuentra condensado en *La República*. Para Rancière, el pensamiento de Platón no le permite al arte indivisualizarse en tanto arte. El arte en Platón, dependería siempre de un principio normativo del ser de las imágenes de las cuales habría en consecuencia, unas verdaderas y otras falsas, ambas con las mismas posibilidades de ser dominantes respecto de las otras

por su capacidad de visibilización en una sociedad dada. El arte, así, se encuentra determinado por un conjunto de normas más vale éticas que estéticas. Al contrario, en Aristóteles, nos dice Rancière, el arte encontraría un modo adecuado para individualizarse respecto de otras manifestaciones de la comunidad griega. Tal modo, propio del teatro griego, es el adecuado para la idónea disposición de las acciones. En *Le partage du sensible*, el momento de la poíesis o de la representación mimética de las artes –donde se produce un acuerdo entre las reglas de producción artística y las leyes de la sensibilidad humana–, precede lo que Rancière denomina la revolución estética. Esta revolución propiciaría un lugar al modo de relato excluido del régimen mimético de la poíesis. El modo histórico que Platón llamaba “discurso indirecto”, encontraría así su lugar en el dominio estético.

“La revolución estética redistribuye el juego convirtiendo en solidarias dos cosas: la interferencia de las fronteras entre la razón de los hechos y la de las ficciones y el nuevo modo de racionalidad de la ciencia histórica. (...) La soberanía estética de la literatura no es entonces el reino de la ficción. Al contrario, es un régimen de tendencia indistinta entre la razón de los modos de disposición de las acciones descriptivas y narrativas de la ficción y aquellos de la descripción y de la interpretación de fenómenos del mundo histórico y social” (2000)².

La revolución estética diluye entonces los límites entre la razón de los hechos y la de las ficciones. Asistimos así a un régimen de borde, tal como sucede en el ámbito del diseño asistido por ordenador donde el límite preciso entre las categorías concreto y abstracto se diluyen, así mismo como las diferencias entre la concepción intelectual y la concreción espacial. Ahora bien, si la revolución estética acoge al discurso indirecto, lo hace a condición de convertirlo en inteligible, es decir, organizándolo bajo una estructura de disposición, ya no de las acciones, sino de los hechos. Es de esta manera que el discurso indirecto pasa de estar ocultado a ser visibilizado por obra de una idónea disposición de las acciones, esto es, por obra de la ficción. Es la ficción la que visibiliza. Es gracias a la ficción que se producen procesos de visibilización.

El hecho de transformar en inteligible al discurso indirecto, significa finalmente la necesidad de enlazarlo a la ficción a través de un modo de disposición específico. En *Le fil sinueux*, ensayo que precede la publicación de la obra *Le fil perdu*, Rancière estudia la obra de Virginia Woolf revisitando tres de sus libros más complejos: *To the lighthouse*, *Mrs. Dalloway* et *The waves*. A propósito de *To the lighthouse*, el trabajo de la escritora inglesa sobre la inclusión del discurso indirecto es esclarecido. La obra en cuestión incluye un capítulo que a nuestros ojos cuenta más para toda la historia de las letras que muchos otros de los libros que hacen parte del canon de occidente. El capítulo pone en escena un personaje singular, el tiempo. A menudo, la crítica literaria especializada afirma que esta obra sigue una línea estructural donde la narración y la intriga son secundarias dada la primacía de la introspección de los personajes. Los lazos con *À la recherche du temps perdu* de Proust y *Ulyses* de Joyce son así garantizados. Sin embargo, como el título del libro de Virginia Woolf lo señala de entrada, es el tiempo el que comanda la introspección. Rancière retoma un “episodio”, como el mismo lo dice, de un capítulo que hace parte de la segunda parte del libro e intitulado *El tiempo pasa*, para afirmar lo siguiente:

“Nuestro pasaje es como una ilustración de ese ensayo en el cual Virginia Woolf pide al escritor de novelas dar cuenta de “el espíritu de la vida, desconocido y no inscrito” liberándose de la servidumbre de la intriga, de la comedia, de la tragedia, de la historia de amor o de toda “catástrofe en el sentido convenido que contiene esa palabra”. La serie desafortunada del matrimonio, del nacimiento de un niño y de la muerte de Prue Ramsay podría resumir el destino del personaje en la antigua intriga tiránica. No es una casualidad si esta se desarrolla en una sección donde el Tiempo, el tiempo de las estaciones y de los años, de las noches y los días, de los amaneceres y de los atardeceres, de las altas mareas y de las mareas bajas, es el único personaje verdadero. Tampoco es fortuito que esta sección sobre la acción del tiempo marque una ruptura en una novela donde la intriga, si es que hay alguna, pone en escena la tiranía y la rebelión” (2013)³.

En el mismo pasaje, el relato de la intriga y el discurso indirecto se cruzan. El relato que cuenta la intriga se encuentra formalmente entre paréntesis, al inicio y al final del pasaje referido por Rancière. Virginia Woolf utiliza entonces un procedimiento – husserliano diríamos nosotros –, la puesta entre paréntesis o para el caso entre corchetes, para referir la vida que pasa. Rancière dice de manera muy justa que, con tales paréntesis, Virginia Woolf no pretende hacer un paralelo entre los estados de la vida humana y las estaciones de la vida, se trata más vale bien de una oposición (2013).

La oposición señalada nos interesa particularmente, ya que expone cómo la escritora utiliza tal estrategia para visibilizar el transcurrir de la vida, esto es, el discurso indirecto. La forma gráfica de la escritura de tal pasaje por parte de Virginia Woolf es muy esclarecedora al respecto.

“La primavera, a la que no le quedaba una hoja por echar, desnuda y deslumbrante como una virgen que defendiera su castidad, desdenosa a causa de su pureza, se había posado sobre la campiña con los ojos abiertos y vigilante sin cuidarse de lo que hiciera o pensarán los que miraban.

[Prue Ramsay, del brazo de su padre, se había casado ese mayo. ¿Qué más apropiado?, decía la gente. Y agregaban: ¡Qué hermosa estaba!]

Al acercarse el verano, al alargarse las tardes, imaginaciones de la más extraña clase visitaban a los despiertos, a os esperanzados que paseaban por la playa, que turbaban la calma del charco: carne que se convertía en átomos que se llevaba el viento, estrellas que titilaban en sus corazones, acantilados, mar, nube y cielo reunidos intencionalmente para asociar exteriormente las partes desperdigadas de la visión interior. En esos espejos –las mentes de los hombres–, en esos charcos de aguas inquietas, donde las nubes se mueven de forma incesante, y se forman las sombras, persistían los sueños, y era imposible oponerse a la extraña insinuación que cada gaviota, árbol, hombre y mujer y aun la blanca tierra parecían manifestar (pero lo retirarían si se les preguntaba una sola vez): que el bien triunfa, que prevalece la felicidad, que reina el orden; u oponerse al extraño impulso de querer ir de un lado a otro en busca del bien absoluto, de

algún cristal precioso, lejos de los placeres conocidos y de las virtudes familiares, algo ajeno a los procesos de la vida hogareña, único, duro, luciente, como un diamante en la arena, que volviera confiado a su poseedor. Más aún, velada y complaciente, la primavera, con sus abejas zumbando, con los mosquitos danzando, se ceñía su túnica, velaba sus propios ojos, desviaba la mirada, y entre sombras pasajeras y el vuelo de la menuda lluvia parecía poseer un conocimiento completo de las penas de la humanidad.

[Prue Ramsay murió durante el verano de alguna enfermedad relacionada con el parto, lo cual, en verdad, fue una tragedia, dijeron. Decían que nadie merecía más la felicidad]" (Woolf, 2002)

Se trata, finalmente, como si a pesar de las condiciones de posibilidad del régimen estético arriba explicado en el que los límites entre el discurso directo e indirecto se difuminan a favor de la constitución de un borde que evoca el conformado por lo abstracto y lo concreto en el diseño asistido por ordenador, prevaleciera la primacía de la ficción sobre los hechos, al punto de que Virginia Woolf debe acudir a la "puesta en paréntesis" para visibilizar el discurso indirecto que entonces pierde su límite y pasa a encontrarse ocupando una sección mínima del borde constituido por el nuevo régimen estético o, más precisamente, cubierto por la ficción, esto es, ocultado. ¿En qué puede radicar esto si, como se advirtió, al diluir los opuestos y entrecruzarlos el régimen descrito pareciese democrático? Nuestra hipótesis reza que el discurso indirecto más propio para la descripción de los hechos, solo puede pasar a conformar parte del régimen estético democrático, al menos en apariencia, si se organiza según los modos de disposición y organización de la ficción. Es por esto que, precisamente, en el apartado citado el cual es por demás capital en *To the Lighthouse*, Virginia Woolf opone aquello que se encuentra en proceso de encontrar su lugar, al fin, en el nuevo régimen estético, pero a costa de disponerse según la estructura de la ficción. Es como si las condiciones de posibilidad del régimen estético permitieran, en términos de posibilidad, la visibilización del discurso indirecto, pero, al mismo tiempo y en términos de condición, ocultara los modos de organización no propios de la ficción del mismo discurso. La imagen que del apartado de Virginia Woolf resulta es una imagen de oposición entre lo que esta, en ese momento de la narración, libre de paréntesis y lo que al contrario se encuentra confiscado en ellos. Esa imagen es una imagen resistente, una imagen de potencia, una imagen que, si retomamos la analogía entre lo que el régimen estético aquí descrito permite y produce en relación con la literatura y la argumentación de Antoine Picon respecto del diseño digital, contradice el supuesto carácter democrático (entre lo abstracto y concreto) de la imagen de síntesis o *render* producida por el diseño asistido por computador.

Nosotros tomamos la denominación síntesis como si la imagen digital referida fuese el resultado de una distribución equitativa de lo abstracto y lo concreto en lo sensible. Pero, nuestro pasaje por el régimen estético al cual históricamente – y a pesar de que Rancière no trabaje en detalle las producciones de la arquitectura –, correspondería el diseño asistido por ordenador, obedece al hecho de que pensamos que la ficción se encuentra, por vía de la abstracción, por lo general ocupando las imágenes de síntesis en las que finalmente lo concreto ocupa un lugar menor. Cabe también preguntarse, dentro del marco del régimen estético descrito y criticado, en donde argumentamos una distribución inequitativa de lo sensible

en beneficio de la ficción y en detrimento de lo real, ¿cuál es la distribución de lo sensible entre las imágenes de síntesis y los receptores? Si la relación entre lo abstracto y lo concreto en la imagen, presenta hasta ahora en lo que va del presente texto, un desequilibrio donde lo concreto es ocultado en favor de la visibilización de la ficción, pasamos a estudiar la relación entre estas mismas imágenes y las personas a quienes se dirigen o a quienes dirigen.

4. Branding y arquitectura

Actualmente en Bogotá, Colombia, se desarrollan un número importante de proyectos arquitectónicos que se espera estén construidos para el 2038, año en el que la ciudad cumplirá su aniversario número 500. Entre estos destaca el *Proyecto de Renovación Ciudad CAN* de la agencia OMA (NY) con los colaboradores locales Gómez + Castro arquitectos. Las imágenes de síntesis del plan maestro son notables en tanto su alto carácter ficticio. La gradación y reglaje de la luz, de las superficies, de las texturas y de las materialidades, es ejemplar, al punto de rememorar el paisaje inscrito en *La Ciudad de Dios* de Agustín de Hipona, el mismo que se encuentra como plan de fondo del cuadro *La Virgen del Canciller Rolin*. Cuando Jean Van Eyck realiza esta obra en 1435, logra una atmosfera de una calidez dorada y una temperatura perfectamente temperada de la ciudad de Roma, esto es, una atmosfera idealizada. A este propósito, Philippe Rahm expone en su texto *Architecture météorologique* (2009), cómo la arquitectura occidental ha intentado históricamente instalar en sus espacios la atmosfera temperada del jardín del edén retratada tanto en el Génesis como en *La Ciudad de Dios* de San Agustín, esto, a través de la composición del espacio arquitectónico y sobre todo por medio de los dispositivos de calefacción en él alojados. Nosotros nos interesamos, más que en la problemática meteorológica y mitológica de la arquitectura según Rahm, en los valores ficticios implícitos en la misma problemática. En efecto, la atmosfera que señalamos en las imágenes del proyecto de OMA en Bogotá, así como la del cuadro de Van Eyck, tanto como la producida por los dispositivos técnicos de calentamiento, disponen el espacio arquitectónico para, en palabras de Walter Benjamin (2011), disminuir el curso de la experiencia y, por consiguiente, ocultar lo real sensible. En este tipo de imágenes, lo concreto en la relación imagen – receptor, ocupa también un lugar menor.

Los procedimientos que hacen posible que valores ficticios se instalen en este tipo de imágenes en detrimento de la experiencia de lo real, encuentran su origen en la pintura clásica –que en la introducción revisamos de la mano de Roger de Piles y Rubens– y sus desarrollos actuales en las el *branding*. Al respecto, Pierre-Damien Huyghe argumenta que las marcas de publicidad son signos visuales que se enlazan a productos que no son necesariamente distintos desde el punto de vista material y funcional y en donde la impronta gráfica, antes que apuntar a la percepción, busca la identificación. La imagen gráfica oculta así las técnicas de fabricación y de implementación que, en consecuencia, pasan por fuera del registro de la atención del consumidor (2014). A diferencia de lo que pasa en los productos farmacéuticos que portan en su embalaje una explicación técnica sobre su contenido y objeto, la imagen de las marcas, al contrario, no es subsidiaria de una atención sobre sus objetos. Este procedimiento es análogo al que es operado por el *Blob* respecto de su objeto: la arquitectura que oculta.

En relación a la arquitectura del *branding*, los espacios comerciales al interior o a las afueras de la ciudad donde proliferan las marcas, son generalmente de poco interés arquitectónico. De hecho, en un gran número de ocasiones, la arquitectura se oculta ante la fuerza, en tamaño y efecto, de las marcas. Ahora bien, el modo en el que se ocultan está arquitectura es el de la homogeneización. En efecto, habitualmente, los edificios comerciales cuasi cubiertos por la imagen gráfica de la marca – imagen que por demás porta un fuerte contenido discursivo –, son muy similares. Respecto del proceso de homogeneización de tal tipo de edificaciones, Huyghe lanza una hipótesis singular orientado por una célebre expresión de Frank Lloyd Wright: *el ritmo de la forma*. La expresión se encuentra en el texto *The future of architecture* de 1953, con la que el arquitecto americano justifica el avenir del diseño y la arquitectura. El futuro del diseño y la arquitectura debería ser entonces el de ritmar la forma. Al contrario, el *branding* de espacios necesita cierta ausencia de ritmo. Huyghe se pregunta si producciones espaciales que presentan diferencias notables en ellas mismas, tendrían necesidad de ser señaladas. Siguiendo la hipótesis de Huyghe y para responder la pregunta, habría que decir que el branding señala espacios que formalmente no son notables y, por lo tanto, son adecuados a convertirse en superficies para la publicidad. Pero la hipótesis expuesta tiene otras consecuencias.

La estrategia de homogeneización de espacios y de productos –basta con revisar las pocas diferencias formales entre los productos de algún tipo, para citar un ejemplo, los lácteos de un supermercado–, obedece a determinantes de orden económico que no obstante su estatus comercial, actualizan antiguas prácticas de fe y de creencia (2014). Comprar una marca implica en efecto creer y tener fe en el nombre. Huyghe rememora las connotaciones religiosas del nombre Brandon y, si acudimos a Giorgio Agamben, podemos también revisar el sentido religioso de la palabra *oikonomia* en tanto administración de las conductas de los hombres según un misterio supuesto, el de las tres divinidades (2008). Ahora bien, ¿no es un proceso de especulación similar el que sucede con el proyecto de OMA en Bogotá?

Del master plan del proyecto de OMA, resalta en la imagen de síntesis, el render, una forma central que rige los dos ejes del proyecto en donde se distribuyen diferentes espacios administrativos. La centralidad en mención es singular por su forma circular que por demás es la única de tal género en el plan maestro. Por otra parte, los renders del plan maestro muestran iconos de antiguas obras de Rem Koolhaas, director en jefe de la *Office for Metropolitan Architecture OMA*, de entre los cuales resalta uno en particular cuya forma es por no decir idéntica, al menos sí muy similar a la forma de la *Casa Da Musica* en Porto. Por lo general, aducen los urbanistas, un plan maestro no presenta formas ni imágenes definidas de lo que proyecta. Sin embargo, basta con conocer un poco la obra de Rem Koolhaas para saber que la regla no se aplica en todos los casos. De hecho, la imagen de los planes maestros del arquitecto es muy ilustrativa del resultado de la producción final, el proyecto de EuraLille en Francia es una muestra de ello. También es cierto que una cosa es Rem Koolhaas y otra OMA. Mientras Koolhaas afirmaba la importancia de preservar la arquitectura moderna en su manifiesto *Fundamentals* de la bienal de Venecia que presidió en el año 2014, el proyecto del CAN en Bogotá hace *tabula rasa* de la actual arquitectura moderna implantada en el lugar donde se hará el proyecto de OMA. Sin embargo, a pesar de todo lo que pueda discutirse al respecto de los límites de la imagen del plan maestro en

referencia a su concreción espacial y de las diferencias o correspondencia entre lo que dice y hace el arquitecto, el proyecto en mención, a la manera de lo que sucede en el *branding*, tiene necesidad de ser señalado, en el caso de la imagen de un edificio que refiere la de la Casa da Musica, porque sus propias producciones espaciales no presentan diferencias notables ni entre ellas mismas –las que conforman el plan maestro– ni entre las imágenes de otros proyectos de OMA. Más aún, la falta de notabilidad de la forma espacial en la imagen, puede decirse de una gran parte de las imágenes que presentan los proyectos de arquitectura contemporánea.

Conclusión. Gracia, arquitectura y *branding*

El señalamiento que hace Philippe Rahm de la atmosfera temperada de la imagen de la arquitectura tanto en el render como en su realización efectiva, es cercano de lo que Giorgio Agamben argumenta respecto de la relación desnudez / vestir en sus estudios sobre lo que denomina *la teología del vestido*. En su texto *Desnudez*, el filósofo afirma a la luz del teólogo moderno Erik Paterson:

“Se da desnudez sólo después del pecado. Antes del pecado había ausencia de vestidos [*Unbekleidetheit*], pero está aún no era desnudez [*Nacktheit*]. La desnudez presupone la ausencia de vestidos, pero no coincide con ella. La percepción de la desnudez está ligada a ese acto espiritual que la Sagrada Escritura define como “apertura de los ojos”. La desnudez es algo de lo que nos percatamos, mientras que la ausencia de vestidos pasa inadvertida. La desnudez después del pecado podía, sin embargo, ser observada sólo si en el ser del hombre se había producido un cambio. Este cambio a través de la caída debe concernir a Adán y Eva en toda su naturaleza. Es decir, debe tratarse de un cambio metafísico, que tiene que ver con el modo de ser del hombre, y no simplemente de un cambio moral”.

Esta “transformación metafísica” consiste, sin embargo, simplemente en el desnudamiento, en la pérdida del vestido de gracia: “El drástico giro de la naturaleza humana a través del pecado conduce al “descubrimiento” del cuerpo, a la percepción de su desnudez. Antes de la caída, el hombre existía para Dios de tal modo que su cuerpo, aun en ausencia de todo vestido, no estaba “desnudo”. Ese “no estar desnudo” del cuerpo humano incluso en la aparente ausencia de vestidos se explica por el hecho de que la gracia sobrenatural circundaba a la persona humana como un vestido” (2011).

El vestido de la imagen del render de la arquitectura moderna tiene mucho de gracia. Lo que se oculta en tal imagen es el componente concreto, lo real de la “res” latina, para que, así, la visibilización de la gracia sea posible. En efecto, la recurrencia a señales, logos, tags, marcas, y la atmosfera temperada con la que se comunican muchos de los proyectos de arquitectura contemporánea, instaura un vestido de gracia sobre la propia imagen de síntesis con el fin de “cargar lo visible de cualidades celestes” (Huyghe, 2014). En este sentido,

vestir de gracia una imagen e incluso las propias realizaciones espaciales concretas de la arquitectura, esto es, ocultar la desnudez posible de los espacios, dificulta la “apertura de los ojos” de forma análoga en cómo el dispositivo teológico expuesto por Agamben lo haría en relación a las personas.

El plan maestro de OMA para Bogotá, carga efectivamente de cualidades celestes un espacio concreto para, a la manera como lo hace el branding, distraer a los receptores de la realidad concreta de la cosa y hacerlos creer en el significante de la imagen, es decir, en la marca, por medio de la imagen vestida de gracia (temperatura dorada, paisaje ideal equilibrado, texturas neutras, representación de la actividad humana sin producción termodinámica de energía). Se trata de un OMA, no de un proyecto pensado por cualquier agencia de arquitectura. OMA, así como la Casa Da Musica, es un garante cedible. Huyghe recuerda que la moneda fiduciaria es una moneda “cuyo valor nominal es mayor al valor intrínseco” (2014). En este sentido, lo que hace el plan de OMA es instaurar un dispositivo teológico de creencia, en vez de desarrollar una variante o una manifestación de lo real: la arquitectura existente sobre el lugar del proyecto.

La imagen de una parte importante de la producción arquitectónica contemporánea, ya sea en su variante digital como en su concreción espacial, resulta de un proceso de tensión entre visibilización y ocultamiento. Sin embargo, tal tensión tiende a perderse en lo que respecta a la relación entre tales imágenes y sus procesos de recepción perceptiva y experiencia sensible, por parte de los denominados usuarios y consumidores de la imagen. La carga importante de gracia y la fuerza efectista de la ficción que *ocupan* esta imagen, distrae a las personas, no les permite estar al corriente de los procedimientos de instalación de las imágenes en la cultura ni de las consecuencias de esto, impide, en suma, la “apertura de los ojos”.

Notas

1. Traducción de la cita referida del francés al español por Pablo Andrés Gómez Granda.
2. *Ibíd.*
3. *Ibíd.*

Listas de Referencias bibliográficas

- Agamben, Giorgio. (2011). *Desnudez*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Agamben, Giorgio. (2008). *Le Règne et la Gloire*, Paris : Seuil.
- Aristote. (1996). *Poétique, préfacio de Philippe Beck*, Paris : Gallimard.
- Benjamin, Walter. (2011). *Expérience et pauvreté*, Paris : Payot.
- Girard, C. (2016) “L’architecture, une dissimulation. La fin de l’architecture fictionnelle à l’ère de la simulation intégrale”, en Varenne Franck, Siberstein Marc, Dutreuil Sébastien, Huneman Philippe (ed.), *Épistémologies et pratiques de la modélisation et de la simulation*, Tome 2, Paris: Matériologiques.
- Huyghe, Pierre-Damien. (2014). *À quoi tient le design?*, Paris: de l’incidence éditeur.
- Le Corbusier. (2008). *Vers une architecture*, Paris : Flammarion.

- Lynn, Greg. (1996). "Blobs or why Tectonics is Square and Topology in Groovy" en *Revista ANY 14*.
- Lynn, Greg. (1993). "Architectural Curvilinearity. The Folder, the Pliant and the Supple" en *Revista Architectural Design, Folding in architecture*, vol 63 n.3/4, march-April.
- Lynn, Greg. (1998). "New variations on the Rowe Complex in Folds, bodies, and Blobs", en *Revista ANY 7/8*.
- Moss, Eric Owen. (1999). *Gnostic, Architecture*, New York: éd. Monacelli.
- Picon A. (2004) "La arquitectura y lo virtual. Hacia una nueva materialidad", en L. Ortega (ed.), *La digitalización toma el mando*, Barcelona: G.Gil.
- Rahm, Philippe. (2009). *Architecture météorologique*, Paris : Archibooks+ Sautereau Éditeur
- Rancière, Jacques. (2000). *Le partage du sensible, esthétique et politique*, Paris : La fabrique, 2000.
- Rancière, Jacques. (2013). *Le fil sinueux : sur la rationalité du roman*. Disponible en : <http://letourcritique.u-paris10.fr/index.php/letourcritique/article/view/55>. Consultado el 10 octubre 2018.
- Rowe, Colin. (1976). *Mathematics of the Ideal Villa and Others Essays*, Cambridge, Massachusetts : MIT press.
- Rubio, Emmanuel. (2011). *Vers une architecture cathartique (1945-2001)*, Paris : donner lieu.
- Wolf, Virginia. (2002). *Al Faro*. Disponible en: biblio3.url.edu.gt/Libros/2011/al_faro.pdf. Consultado el 3 octubre 2018.
- Wright, Frank Lloyd. (1953). *The Future of Architecture*, Wisconsin, Madison: Horizon Press.

Abstract: This article explores different modes of the image of contemporary architecture, in its physical concretions at space when they are modeled at 3D and at the computer simulation-assisted design –, through which architecture is designed and communicated. In these modes, the image makes visible as it hides, in fact, sometimes it hides in terms of appearance, updating in this way a long tradition of art and classic image which also contains important business strategies with links, publicity and own branding marketing. In consequence, and critically, as well as exploring the processes of visibility and hiddenness, the article concludes studying the incidence of these at the experience of the user and consumer of these images.

Keywords: Architecture - contemporary - image - simulation - assisted design

Resumo: Este artigo explora diferentes modos a imagem da arquitetura contemporânea, tanto no seu espaço físico de concreções como nosso –modelados 3D e simulação de desenho assistido por computador –, através do qual se destina a mesma arquitetura e ele se comunica.

Palavras chave: Imagem da arquitetura – computador – comunicação

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

Resumen: Un cambio de paradigma en la educación está marcando una nueva dirección en la manera de enseñar, y la formación en fotografía no está exenta. A partir de una articulación entre el Área de educación de jóvenes y adultos y el Área de educación especial, se desarrolla este proyecto educativo bajo el paradigma de la inclusión educativa, considerando la diversidad que se presenta en el aula como una posibilidad de enriquecimiento y no un obstáculo.

En el presente artículo se narra la experiencia educativa entre un curso de fotografía para jóvenes y adultos y una escuela para jóvenes con discapacidad auditiva. Teniendo en cuenta la normativa vigente, los distintos dispositivos de apoyo a la inclusión, experiencias anteriores y diversas estrategias de enseñanza, este proyecto tiene por objetivo formar las bases para ser replicado en otros cursos de formación para jóvenes y adultos en los que aún el paradigma de la inclusión no está presente de la manera en que la ley determina.

Palabras clave: fotografía - proyecto educativo - diversidad - discapacidad - educación inclusiva

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 82]

(*) Fotógrafo, docente y crítico de arte. Especialista docente en Educación Inclusiva (ENS N° 6), Especialista en Crítica y Difusión de las Artes (UNA), Diplomado en Educación, Imágenes y Medios (FLACSO). Se desempeña como docente de Historia de las Artes Visuales, Semiótica de la Imagen, Fotoperiodismo y Fotografía Documental en diversas escuelas de fotografía de la Ciudad de Buenos Aires; coordina colectivamente los Cursos de Fotografía del Área de educación formal para jóvenes y adultos de la Ciudad de Buenos Aires y es Asistente Técnico Pedagógico en escuelas primarias intensificadas en arte pertenecientes al Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

*Inclusión implica expansión,
cada vez que un niño con discapacidad o restricciones
se incluye en la escuela común
cambia todo el sistema educativo.
Cada dispositivo que se modifica
para hacer lugar a una trayectoria educativa singular
transforma la historia colectiva de la educación.*
Vanesa Casal

El curso de fotografía inclusivo para adultos y adolescentes es el resultado de dos situaciones que convergieron al mismo tiempo. Por un lado había finalizado exitosamente el primer año de estudios de mi Especialización docente en educación inclusiva¹, habiendo realizado una investigación sobre el proceso de enseñanza-aprendizaje en diferentes instituciones de formación de fotógrafos/as -espacios en los que encontré aulas con una vasta riqueza en la diversidad de sus estudiantes con o sin discapacidad-. Y por otro lado, a finales de ese mismo año, había titularizado un segundo cargo como maestro de fotografía en el Área de educación de jóvenes y adultos. Ambas situaciones se presentaron como una oportunidad para desarrollar un proyecto de educación inclusiva en un área de la educación de gestión pública que no había sido explorada desde el Área de la educación especial².

Estaba apasionado con todo lo que había aprendido en dicha Especialización y buscaba la oportunidad de plasmarlo en un espacio educativo de mi competencia. El cargo que titularicé tenía un horario ideal para poder llevar a cabo este proyecto, particularmente porque es una de las pocas escuelas en las que la cursada es en el turno de la tarde, y no de la noche como la mayoría de los cursos para adultos. Me motivaba la posibilidad de desarrollar una experiencia institucional que incorporase en la educación común de jóvenes y adultos el nuevo paradigma de la educación inclusiva, como se viene desarrollando en los demás niveles educativos de la educación pública. De esta manera la educación permanente de jóvenes y adultos también comenzaría a recorrer y ser parte del paradigma, cumpliendo con el derecho de todos a la educación. La formación que recibí en la Especialización docente fue una herramienta fundamental para llevar a cabo este objetivo. Por lo que llevé mi propuesta educativa de un curso de fotografía inclusivo a la Supervisión de cursos especiales ; quien avaló con un fuerte apoyo institucional el proyecto.

Hoy en día en las diversas instituciones educativas nos encontramos en un corrimiento del paradigma de la integración hacia la inclusión. Este cambio se debe a que el viejo paradigma de finales de siglo XX, el de la integración, parte de la mirada sobre el sujeto-estudiante como el portador del déficit, ubicándolo en situación deficitaria respecto del resto de los compañeros, por lo tanto el tipo de apoyo que se le brinda es individual y tendiente a la compensación pedagógica. Si bien la integración tiene por objetivo combatir la segregación, se comprende a los sujetos como personas que presentan necesidades educativas especiales, y es por ello que desde la pedagogía se generan recursos y estrategias para atenderlas y compensarlas sin tener en cuenta el contexto en que se desarrolla el proceso de enseñanza-aprendizaje, dando por resultado muchas veces la normalización de

los sujetos. En cambio, el nuevo paradigma de la inclusión plantea una perspectiva social-pedagógica, donde no existe un sujeto con necesidades educativas especiales, sino que entiende las dificultades en relación a un determinado contexto de enseñanza, es decir, la dificultad no es inherente al sujeto sino que lo es en determinadas condiciones y podría no serlo si dichas condiciones variasen.

Rosa Blanco muy claramente resume la relación que existe entre estos dos paradigmas: “El foco de la inclusión es más amplio que el de la integración, ya que mientras la finalidad de ésta es asegurar el derecho de las personas con necesidades educativas especiales, u otros grupos tradicionalmente excluidos, a educarse en las escuelas comunes, la inclusión aspira a ofrecer una educación de calidad para todos, ampliando el foco desde algunos grupos a todos los estudiantes. Esto significa que la inclusión tiene que ser un eje central de las políticas educativas y una responsabilidad del sistema educativo en su conjunto” (Blanco, 2009, p. 88). Sumo a esta definición la reflexión de Vanesa Casal sobre como “...pensar en la inclusión nos permite situar la mirada sobre otros aspectos de la escuela como dispositivo, revisarla históricamente, analizar por qué desde su propia constitución se hace difícil pensar la diversidad y se tiende a cultivar la homogeneidad; más allá de las (buenas) intenciones y de las (necesarias) normativas que insisten sobre la importancia de alojar a todos en la escuela” (Casal, 2016).

Es desde este nuevo paradigma que surge la necesidad de eliminar, diluir las barreras y los obstáculos que contribuyen a la exclusión educativa. Por lo que la educación inclusiva no pretende compensar sino andamiar, generar redes, promover el trabajo colaborativo, participativo, tanto con los docentes y la institución como con las familias y la comunidad. Casal incorpora el concepto de hacerlos sensibles como el resultado de un corrimiento de “...los discursos políticamente correctos, de las prácticas estereotipadas situadas en los diagnósticos y los saberes técnicos para empezar a construir un saber-hacer creativo y en la trama del trabajo con otros...” (Casal, 2016). Y fue desde ese querer construir tramas que se construyó una articulación entre la Supervisión de cursos especiales –perteneciente al Área de educación de jóvenes y adulto y la Supervisión de educación especial –perteneciente al Área de educación especial- para dar lugar a esta experiencia educativa e inclusiva en el contexto de escuelas de gestión pública: la primer articulación institucional entre un curso de fotografía dictado en un centro educativo de educación común para jóvenes y adultos y una escuela de educación especial para niños/as, jóvenes y adultos sordos o hipoacúsicos; ambas sitas en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Así es como el curso de fotografía inclusivo quedó compuesto por los estudiantes del curso de fotografía jóvenes y adultos y estudiantes de nivel primario, preadolescentes Sordos de entre 14 y 16 años, y el docente de fotografía. También forman parte de esta red que se arma para llevar adelante el proyecto, las maestras de educación especial que acompañan a los niños/as Sordos, la intérprete de lengua de señas que está presente en cada clase, el psicólogo que acompaña a los niños Sordos en su trayectoria formativa, la conducción –directora y vicedirectora- de la escuela de los preadolescentes Sordos y las supervisoras de cursos especiales y de educación especial respectivamente.

Filosofía del curso inclusivo: la riqueza está en la diversidad

Pensar un curso inclusivo es asumir una filosofía bajo la cual todos los estudiantes pertenecen a él y pueden aprender en un contexto que favorezca el aprendizaje, se valore la diversidad; diversidad que fortalece a la clase y ofrece a todos sus miembros mayores oportunidades de aprendizaje. En las aulas inclusivas se pone especial énfasis en los sistemas de tutoría entre compañeros, círculos de amigos, aprendizaje cooperativo y otras formas de poner a los estudiantes en contacto mediante relaciones naturales, continuas y de apoyo. También hay un realce en que los profesores y el personal escolar trabajen juntos y se apoyen mutuamente a través de la colaboración profesional, la enseñanza en equipo, los equipos de ayuda a los profesores y estudiantes, y otras disposiciones cooperativistas; citando a Casal: “Una idea-fuerza, un imperativo categórico: Necesitamos construir juntos, colaborando entre equipos, no solo una intervención que haga lugar al derecho a la educación de todos los niños, sino también un saber-hacer que capte la sensibilidad, que más allá de los proyectos y programas técnicamente definidos busque construir una práctica singularmente educativa y situada que aloje, que inscriba y que enseñe a todos y cada uno” (Casal, 2016). La inclusión implica establecer y mantener comunidades escolares que den la bienvenida a la diversidad y que honren las diferencias. La inclusión y el respeto por la diversidad no son principios limitados a los estudiantes con discapacidades; las diferencias culturales, de religión, etnia, entorno familiar, nivel económico y capacidad están presentes en todas las clases, y es por ello que en las aulas inclusivas los compañeros pueden aprender y ayudarse entre sí en todas estas dimensiones con una instrucción eficaz y un apoyo fuerte.

No debemos olvidar cuales son las herramientas con las que se cuentan al momento de pensar y propiciar espacios educativos inclusivos: el marco normativo, los equipos o programas de apoyo y los dispositivos y las configuraciones de apoyo (Casal, 2016).

Educar en la diversidad significa ejercer los principios de igualdad y equidad a los que todo ser humano tiene derecho, lo que conlleva a desarrollar estrategias de enseñanza-aprendizaje que personalicen la enseñanza en un marco y dinámica de trabajo para todos. Educar para la diversidad expresa el matiz de educar para una convivencia democrática donde la solidaridad, la tolerancia y la cooperación estén presentes y caractericen las relaciones entre los alumnos dentro y fuera del aula; con el objetivo de ser ciudadanos capaces de valorar y vivir con el que es diferente por razones personales, sociales y religiosas. Educar en la diversidad requiere entonces, como dice el pedagogo Joan Rué, “reconocer la desigualdad de partida de las oportunidades de las distintas personas y de los grupos sociales, a la vez que exige el reconocimiento de valores, normas, intereses y saberes invisibles para la escuela. De aquí la necesidad de lograr que valores como el respeto a los demás, el compartir, la relativización de los propios puntos de vista ante criterios asumidos democráticamente por el grupo, el sentido de equidad, entre otros, se conviertan en factores integrantes del propio proceso” (Rué 1998 en Arnáiz Sánchez, s.f.).

Por lo tanto, atender a la diversidad del alumnado reclama la realización de un proyecto educativo y curricular propio de cada espacio educativo atento a las diferencias individuales y con programas que lleven a la realidad del aula las intenciones y objetivos institucionales asumidos en la búsqueda de una educación inclusiva.

El curso en contexto

En las escuelas primarias para adultos y en los centros de educación del nivel primario se dictan cursos de arte y de capacitación laboral sobre la base del programa para cursos especiales. Quienes acuden pueden formarse en carpintería, cocina, computación, contabilidad, idiomas, fotografía y/o primeros auxilios, entre otros. Los centros educativos para adultos y adolescentes ofrecen una diversidad de cursos orientados a la comunidad, en distintos espacios educativos de la Ciudad, como escuelas, asociaciones sin fines de lucro, clubes, etc., y sus destinatarios son personas mayores de catorce años con estudios primarios terminados o en curso. Los cursos para adultos cuentan con pocos recursos económicos, siendo los aportes de los estudiantes lo que los sostienen en muchos casos. Estos cursos son de educación formal y dependen de la Supervisión de cursos especiales, que a su vez está comprendida bajo la órbita del Área de educación de jóvenes y adultos. Particularizando el derecho a la educación, la instrucción técnica y profesional, y la posibilidad de ser parte de la vida cultural y social para el libre desarrollo de la personalidad, la Ley de Educación 26.206 en su Capítulo IX que detalla la Educación permanente de jóvenes y adultos dice que la organización curricular de la Educación Permanente de Jóvenes y Adultos tendrá por objeto:

- Brindar una formación básica que permita adquirir conocimientos y desarrollar las capacidades de expresión, comunicación, relación interpersonal y de construcción del conocimiento, tendiendo las particularidades socioculturales, laborales, contextuales y personales de la población destinataria. (Inciso a, Art. 48, Ley 26.206)
- Desarrollar la capacidad de participación en la vida social, cultural, política y económica y hacer efectivo su derecho a la ciudadanía democrática. (Inciso b, Art. 48, Ley 26.206)
- Mejorar su formación profesional y/o adquirir una preparación que facilite su inserción laboral. (Inciso c, Art. 48, Ley 26.206)
- Promover la inclusión de los/as adultos/as mayores y de las personas con discapacidades, temporales o permanentes. (Inciso e, Art. 48, Ley 26.206)
- Diseñar una estructura curricular modular basada en criterios de flexibilidad y apertura. (Inciso f, Art. 48, Ley 26.206)
- Promover la participación de los/as docentes y estudiantes en el desarrollo del proyecto educativo, así como la vinculación con la comunidad local y con los sectores laborales o sociales de pertenencia de los/as estudiantes. (Inciso j, Art. 48, Ley 26.206)

A su vez las Resoluciones del CFE 118/10 y 254/15, con sus respectivos anexos, declaran que las políticas deben garantizar el acceso a la educación a los sectores más excluidos, posibilitando la adquisición de herramientas culturales que permitan construir mejores condiciones de vida, el derecho a la educación a los ciudadanos a lo largo de toda su vida, mejorar las capacidades técnicas y profesionales para resolver los desafíos y complejidades

de la vida social actual, proponer propuestas curriculares de calidad que motiven a las personas a proponer cambios, a ser creativas, generar currículas flexibles en tiempo y espacio, teniendo una apertura hacia la realidad de cada estudiante, contextualizando los contenidos de la enseñanza con un enfoque pedagógico que formule propuestas a partir de la problematización de la realidad de los sujetos y del conocimiento como estrategia para el aprendizaje, y siempre teniendo como guía la trayectorias escolares de los estudiantes. Dado el público al cual están orientados los cursos especiales -adultos mayores, personas de bajos recursos, personas con nivel educativo primario o secundario- se trabaja la inclusión educativa casi naturalmente; estos cursos no se caracterizan por tener personas con discapacidad en sus aulas. El Área de educación de jóvenes y adultos y el Área de educación especial no cuentan con ninguna articulación entre sí, aun siendo la educación inclusiva un trabajo transversal que por ley se debe dar en todos los niveles educativos. Cabe mencionar que los cursos de fotografía del Área de educación de jóvenes y adultos son la única oferta gratuita dentro de la educación formal en la Ciudad de Buenos Aires, siendo una gran posibilidad para personas interesadas en esta disciplina que no cuentan con los recursos económicos para realizarlos de manera privada; y a su vez, los cursos de fotografía orientados a personas con discapacidad son todos de gestión privada y arancelados. Es decir que por un lado no hay oferta gratuita de cursos de fotografía para personas con discapacidad y, aquellos cursos privados que se brindan para este colectivo, son desarrollados desde el paradigma de la normalización y la integración, y no de la inclusión y la autonomía personal.

Es importante señalar que el concepto de discapacidad ha ido evolucionando a lo largo de la historia, y esto ha tenido repercusión en la concepción del tipo de educación que deben recibir las personas con discapacidad. Se destacan tres modelos de abordaje de la discapacidad que no se suceden uno al otro con un definido principio y fin, sino que coexisten características y componentes de cada uno: el **paradigma tradicional**, el cual históricamente tuvo diversos momentos: en un principio las personas con discapacidad eran vistas como maldiciones o castigos y eran exterminadas, luego en la Edad Media se construyeron espacios donde se los alojaba o institucionalizaba para ser apartados de la sociedad dada su condición de “anormales”; y por último, entre los siglos XVI y XX las personas con discapacidad fueron objeto de investigación psico-médico-pedagógico; el **paradigma rehabilitador**, que tuvo lugar a mediados del siglo XX, donde la intervención profesional médica y educativa estaba centrada en el déficit y en la persona como paciente que debe ser curado o rehabilitado para desarrollarse socialmente como un ciudadano “normal”; y el **paradigma de autonomía personal**, desarrollado a partir del último tercio del siglo XX y principios del siglo XXI, hace énfasis en la igualdad de oportunidades, en la autodeterminación, y en romper las barreras del entorno que llevan a la exclusión; siendo uno de los pilares fuertes la inclusión educativa.

En relación a las escuelas de educación especial para niños/as, jóvenes y adultos sordos o hipoacúsicos, existen sólo dos de gestión pública en la Ciudad de Buenos Aires que cuentan con una oferta educativa de educación formal, desde la Atención Temprana, los Niveles Inicial y Primario hasta la Educación Integral, en la que se favorece la adquisición natural de la LSA y se fraccionan aprendizajes significativos, en un encuadre donde

la circulación de la lengua propicia en los alumnos/as sordos/as es la utilizada para la apropiación de los contenidos del currículum. Estas escuelas ofrecen trayectorias educativas integrales e inclusivas para todo alumno/a sordo desde la detección de la sordera/ hipoacusia, sin límite de edad dentro del marco de la Educación Bilingüe-Intercultural. Además, los alumnos se incorporan a una comunidad lingüística referencial integrada al marco-comunidad lingüístico de la Comunidad Sorda, reconociendo una cultura que le es propia a todo sujeto sordo: la cultura visual. “Esta mirada de la Comunidad Sorda reconoce su lengua y su cultura a partir del “modelo socio-antropológico”. [...] desde una perspectiva, ponderan el aula como un espacio privilegiado para el aprendizaje, con el fortalecimiento de las relaciones alumno/a-docente y alumno/a-alumno/a, mediadas por el Diseño Curricular” (Agrelo; Carracedo; D’Elias, 2015, p. 13 - p. 15). En este contexto institucional, para los estudiantes de la escuela de la que provienen los adolescentes Sordos, el curso de fotografía es tomado como un taller de capacitación pre-laboral en el marco de su formación como alumnos/as, estructurando así dispositivos para una continuidad de sus trayectorias educativas “...que aborden las diferentes necesidades de los jóvenes y adultos/as sordos/as, estableciendo acuerdos y procesos educativos integrales con otras instituciones pedagógicas para la acreditación de saberes orientados a la inclusión al mundo del trabajo”(Agrelo; Carracedo; D’Elias, 2015, p. 17).

El desafío del aula

Cuando arrancamos las clases de manera conjunta con ambos grupos, contaba con dos obstáculos iniciales, obstáculos que de alguna manera van a acompañar todo el proyecto y que son parte de las barreras que se manifiestan cuando trabajamos bajo el paradigma de la educación inclusiva. Uno, que es propia de los cursos de jóvenes y adultos, dado por la amplia diferencia de edades entre los estudiantes y, el segundo, en el caso de esta articulación particular, la dificultad en la comunicación entre los estudiantes oyentes y los estudiantes sordos. Por lo que uno de los primeros objetivos que me planteé fue la de trabajar la inclusión entre ambos grupos. Buscaba que se mezclen los unos con los otros y que la barrera comunicacional sea levantada en pos del objetivo común que era aprender fotografía. Lo primero que hice fue organizar los bancos del aula en forma de U, de esta manera todos podían verme y escucharme; una de las primeras cosas que hay que tener en cuenta al trabajar con estudiantes Sordos es que ellos deben ver al docente, ya sea por la lectura de los labios o por la lectura de la interprete, dado que el LSA es un lenguaje viso-espacial. Durante varias clases mantuve ese orden de los bancos, pero me daba cuenta que no se incluían ambos grupos, todos los estudiantes Sordos se sentaban de un lado de los bancos y los estudiantes oyentes en el otro. Entonces propuse para una actividad precisa trabajar en grupos de a cuatro. Para ello antes de que todos llegasen ordené los bancos de forma tal que se pudiese trabajar en grupos de esa cantidad. Efectivamente se reunieron en los bancos en grupos de a cuatro, pero conservando la dicotomía Sordos juntos, oyentes juntos; aunque hubo un grupo que quedó conformado por tres estudiantes Sordos y uno oyente, ese ya fue un pequeño logro. Para la siguiente actividad, ordené los bancos en dos hileras

enfrentadas, por lo que sí o sí se iban a mezclar, o estando unos al lado de otros o unos frente a los otros. Y como además la actividad propiciaba compartir útiles y mostrar a la clase las fotos que se intervinieron con colores para la consigna, fue la primera actividad en la que realmente se vincularon entre sí, habiendo una mayor interrelación entre los compañeros de ambos grupos.

Otro de los desafíos que se plantean en esta articulación es que el curso de fotografía es de dos veces por semana de tres horas cada encuentro, y los alumnos de la escuela de educación especial sólo pueden asistir una vez por semana dos horas. Aquí lo que se realizó fue una adaptación curricular, proponiendo que los días en que ambos grupos se encuentran, se trabajan temas de expresividad y lenguaje fotográfico, donde el objetivo es proponer la fotografía como un lenguaje que permite expresar sentimientos y una herramienta para comunicar y relatar sobre el mundo que los rodea, haciendo un fuerte hincapié en la identidad y la ciudadanía.

En relación al currículum y su vínculo con la inclusión educativa quisiera citar a Claudia Coincaud y Gladis Díaz, quienes exponen que “La inclusión educativa significa que el currículum prescripto, en tanto la corriente principal del currículum, debe ser revisado y reconstruido para que incluya los intereses y las perspectivas de todos/as, y especialmente la de los menos favorecidos, los que se significan como diferentes desde la perspectiva escolar” (Coincaud; Díaz, 2012, p. 28). Las autoras toman las palabras de Perrenoud para concluir que “Diversificar el currículum supone enfrentar a los alumnos/as a situaciones de aprendizaje y diferenciar, en este contexto, sin agrupar por niveles o ritmos, conformando grupos de necesidades o de proyectos. Este proceso supone privilegiar una regulación interactiva a través de una evaluación dinámica, que nutra la invención de dispositivos que favorezcan las interacciones entre alumnos/as en el marco de diferentes grupos de trabajo, sin impedir la individualización del trayecto de formación de cada uno” (Perrenoud 2007 en Coincaud; Díaz, 2012, p. 31).

Por lo que para contemplar la atención a la diversidad y considerar ésta como un valor y un camino a seguir en el momento de enseñar, la planificación debe cumplir con ciertos criterios: objetivos y contenidos que prioricen la diversidad de capacidades, interés y motivaciones de los estudiantes; propuestas de actividades que tengan diferentes grados de realización; un abordaje de los contenidos que priorice métodos que favorezcan la expresión directa, la reflexión, la expresión y la comunicación; y una evaluación que propicie los materiales necesarios para la realización de las actividades de evaluación en función de las características del estudiante.

Enseñar a una clase resueltamente heterogénea implica cambios profundos en la naturaleza del currículum. A tener en cuenta:

- El diseño de objetivos de aprendizaje flexibles se hace del todo necesario ante la diversidad de alumnos escolarizados en las aulas y requiere por parte de los profesores la reflexión de qué enseñar.
- Las adaptaciones curriculares, enmarcadas dentro del movimiento conocido como "adaptación de la enseñanza", hacen referencia al intento de adecuar la enseñanza a las peculiaridades y necesidades de cada alumno. En él se alude al reconocimiento no sólo del

aula como conjunto heterogéneo y diverso de alumnos, sino como conjunto de individualidades para el que no existe una respuesta educativa única, por lo que hay que planificar teniendo en cuenta la diversidad dentro del aula.

- El diseño de actividades multinivel constituye otra forma de atender la diversidad en el aula porque posibilita que cada alumno encuentre, respecto al desarrollo de un contenido, actividades acordes a su nivel de competencia curricular.
- Las actividades flexibles suponen un enfoque emergente, para dirigirnos a las diversas necesidades de los individuos dentro de los marcos escolares naturales; la creatividad y la amplitud de miradas han sido necesarias entre los miembros de las escuelas para conseguir el éxito.

Se piensan las adaptaciones curriculares como un conjunto de estrategias para modificar alguno de los elementos del currículum, recursos, tiempos en relación a las capacidades, posibilidades, intereses, todas modificaciones dirigidas a la enseñanza de un grupo de alumnos. Pudiendo éstas ser de acceso, adaptaciones curriculares y/o de contexto. Desde el paradigma de la inclusión, antes de realizar una adaptación curricular, se requiere evaluar las cuestiones contextuales, interactivas, y enriquecer el medio para brindar más apoyos y ayudas y así evitar que las necesidades educativas de los estudiantes se conviertan en barreras en su aprendizaje y participación. Tienen por objeto responder a las necesidades singulares desde una estrategia común que sea capaz de albergar las diferencias, no desde la individualización, pero sí apuntando a lo social.

Teniendo en cuenta la diversidad lingüística en el curso inclusivo del cual estoy dando cuenta y los apoyos necesarios para su realización, tomo la definición de accesibilidad de Silvina Veinberg como "...la condición que permite a todas las personas participar y actuar sobre el medio en igualdad de oportunidades. Es claro que para que las oportunidades se igualen, las particularidades del acceso serán diversas de acuerdo con las necesidades y deseos de los diversos grupos poblacionales. En este marco, la accesibilidad para la comunidad sorda está determinada por la posibilidad de participar a través de su lengua y cosmovisión. La accesibilidad se despliega en varios niveles: accesibilidad cultural o social, accesibilidad física y en el caso de los sordos, accesibilidad lingüística" (Veinberg, 2015, p. 24).

Otro de las dificultades que se presentan en el curso es la falta de recursos para las prácticas fotográficas, la mayoría de los alumnos no tienen cámara de fotos, ni réflex, ni semi-reflex, ni compacta, por lo que parte del aprendizaje característico de la fotografía se veía obstaculizado. Es entonces donde aparece el concepto de apoyos para el aprendizaje como un puente más para construir un espacio educativo inclusivo, es decir, a partir de pensar en la necesidad de construcción de un entramado colectivo para articular, responder, potenciar y encontrar alternativas de abordaje a las singularidades de cada grupo de estudiantes y de cada estudiante en particular, dicho entramado colectivo se obtiene por medio de apoyos para el aprendizaje, que comprenden equipo de profesionales que articulen con la tarea docente dentro del aula como aquellos recursos tecnológicos que a modo de andamiaje facilitan la comunicación y abordaje de los contenidos. En la situación descrita hice uso de otras redes de profesionales de la educación de la fotografía de la que soy parte y me sugirieron la incorporación de la fotografía con celulares como una nueva estrategia

didáctica para el aprendizaje. Así es que los estudiantes descargaron aplicaciones para celulares que simulan la cámara de fotos y con ellos pudimos realizar las prácticas de toma fotográfica necesarias para incorporar temas como composición, iluminación, planos, y otros característicos del lenguaje fotográfico. También utilizamos estas tecnologías para la edición digital posterior, realizada mediante aplicaciones de celulares, supliendo así la falta de recursos tecnológicos necesarios, como el caso de computadoras preparadas para la edición fotográfica de imágenes.

Mediando el cuatrimestre, realizamos salidas a espacios verdes y espacios culturales continuando con la meta de que ambos grupos trabajen de manera más incluida y a la vez conozcan obras fotográficas en la que puedan ver el uso de los recursos que están aprendiendo en el aula. Para el psicólogo especializado en desarrollo cognitivo Lev Vygotsky, el conocimiento es un proceso de interacción entre el sujeto y el medio, pero el medio entendido social y culturalmente. El aprendizaje cooperativo y colaborativo coincide con el modelo teórico del constructivismo social de Vygotsky. Su teoría plantea que "el aprendizaje no se considere como una actividad individual, sino más bien social". Por lo cual entendemos que el estudiante aprende más eficazmente cuando lo hace en forma cooperativa. A diferencia de una estructura de clase individualista y competitiva, en la estructura cooperativa los objetivos del aprendizaje son alcanzados si y solo si todos los individuos llegan a ellos. En la cooperación subyacen las ideas de solidaridad, de esfuerzo mancomunado y de acuerdo e interdependencia entre las personas; supone la construcción de objetivos comunes a partir de los intereses individuales y grupales de la comunidad educativa. El aprendizaje cooperativo tiene efectos cognitivos y afectivo-sociales beneficiosos para todos los estudiantes que comparten el espacio áulico en el cual aprenden los diversos contenidos curriculares previamente proyectados para ese grupo.

A modo de conclusión: el trabajo articulado

Es parte fundamental para el desarrollo de una experiencia educativa inclusiva el apoyo de todas las partes intervinientes. En esta experiencia en particular fue fundamental contar con el apoyo por parte de la Supervisión de cursos especiales para la implementación de nuevos contenidos y articulación con otras escuelas y áreas de la educación; y la disponibilidad e interés por parte de la Supervisión de educación especial, apoyo y disponibilidad que no es históricamente obvio, pero que da cuenta del cambio de paradigma que lentamente se está dando en las escuelas donde "Se entiende que la inclusión de la diversidad en la escuela requiere el resquebrajamiento de sus aspectos duros, habilitando -al menos- un espacio vacío para hacerle un lugar a lo que es "diferente" en determinado tiempo, espacio y contexto (situación)", creando configuraciones definidas singularmente, artesanalmente y colaborativamente (Casal, 2016).

La articulación exitosa y el trabajo colaborativo entre educación común y educación especial da cuenta de la complejidad de la trama de sentidos entre ambas estructuras. Y para que esta articulación se sostenga en el tiempo en pos de una profundización del paradigma inclusivo en las escuelas "es necesario desnaturalizar la escuela y las formas

escolares, así como las concepciones de aprendizaje y desarrollo, la escisión fundacional entre educación común y educación especial y sus implicancias”. (Coincaud; Diaz, 2012, p. 27). Pero sería injusto con toda la experiencia aquí relatada no mencionar el sostén permanente de los estudiantes protagonistas en el curso para la implementación del proyecto de educación inclusiva. Porque son ellos quienes sostienen con sus diversas trayectorias y dan el lugar para abrazar una propuesta distinta que los convoca también a ser parte del cambio de paradigma social. Esto sumado al intercambio permanente con las docentes de los estudiantes Sordos es muestra de que la colaboración entre los diferentes actores es una de las señas de identidad de las escuelas inclusivas y es clave para la construcción de comunidades de aprendizaje diferentes y disruptivas con modelos escolares encorsetados. Poner en marcha una nueva metodología de trabajo entre todos para atender a las necesidades de los estudiantes, aportando cada uno/a desde su rol, su experiencia y sus saberes, construyendo un dispositivo escolar único para cada situación. Porque si hoy hablamos de aulas y grupos heterogéneos, debemos entender entonces que cada curso inclusivo debe construirse desde el aporte de sus integrantes, ocupen el rol que ocupen, pero siempre teniendo en claro que ese aula, ese curso que se construye artesanalmente, debe tener un lugar para todos y cada uno, respetando las características del colectivo y del individuo, saberlo dinámico y en construcción permanente.

Notas

1. La Especialización Superior Docente en Educación Inclusiva se dicta en la ENS Nro. 6 “Vicente López y Planes”. Ciudad de Buenos Aires.
2. La escuela especial se desarrolló bajo la convicción de que a los niños *diferentes* les convenían espacios escolares diferentes. Se convirtió en un sistema paralelo, altamente especializado y segregador. Se basó en un modelo centrado en el sujeto como única causa de sus problemas cognitivos y de aprendizaje, apoyado médica y psicológicamente.
3. Si bien en su nomenclatura se indica *cursos especiales*, no hace alusión a la modalidad de educación especial.
4. A fines de los 70 y principios de los 80 comenzó a introducirse en los discursos académicos europeos y norteamericanos una mirada sociológica que valora la existencia de la comunidad y de la cultura Sorda (Deaf culture). Esta postura utiliza el término *deaf* (sordo) o “d” con minúscula para referirse a las personas con disminución auditiva, objeto de la medicina y la rehabilitación audiológica, y el término *Deaf* (Sordo) o “D” con mayúscula, para aquellas personas que utilizan la lengua de señas y son parte de la comunidad sorda. Los Sordos se consideran a sí mismos miembros de una minoría lingüística, de una comunidad bilingüe y bicultural, ya que comparten aspectos de la cultura del entorno y de la cultura de los sordos. (Elisa Nudman). Normativa dictaminada por la Federación Mundial de Sordos (WFD) a la cual la Confederación Argentina de Sordos adhiere.
5. Además de la Convención sobre los derechos de las personas con discapacidad, que en la Argentina tiene rango constitucional, existe una batería de leyes y resoluciones nacionales y locales que son el marco legal bajo el que se ampara la educación inclusiva en la Argentina.

6. Diversos programas educativos, nacionales o locales, que tienen como finalidad trabajar con las escuelas de gestión pública para asegurar el derecho y la continuidad escolar de los niños/as y jóvenes que tienen derecho a su educación inicial, primaria y secundaria.
7. Agentes de la educación que trabajan dentro de las escuelas públicas para andamiar las trayectorias escolares de todos los niños/as que lo requieran para no ser excluidos del sistema escolar.
8. Informe Consolidado en torno al Marco Normativo de la Dirección de Educación del Adulto y del Adolescente. Ministerio de Educación – Dirección General de planeamiento educativo. Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2011.
9. LSA: Lengua de Señas Argentina.
10. El trabajo en el aula desde una perspectiva inclusiva. Buenos Aires: Ministerio de Educación - Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2009.
11. Educación inclusiva: un currículum en común y diversificado. Buenos Aires: Ministerio de Educación - Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2010.

Listas de Referencias bibliográficas

- Arnáiz Sánchez, P. (sin fecha). “Sobre la atención a la diversidad”, disponible en <http://archipiélago.org.ar/01/wp-content/uploads/2018/03/Aranaiz.-Atenci%C3%B3n-a-la-diversidad-de-los-alumnos-Pilar-Arnaiz.pdf>. Consultado el 27 de julio de 2018.
- Agrelo, J. J.; Carracedo, L.; D’ Elias; G. (2015). “La educación de niños/as sordos/as en las Escuelas de Educación Especial de Gestión Pública, dependientes del Ministerio de Educación de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires”, en F. Ruggiero (comp.), *Una mirada transversal de la sordera*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Desarrollo Económico del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Comisión para la plena Participación e Inclusión de las Personas con Discapacidad - COPIDIS.
- Blanco, R. (2009). “La atención educativa a la diversidad: las escuelas inclusivas. Calidad, equidad y reformas en la enseñanza”.
- Casal, V. (2016). “Trabajo con otros, hacerlos sensibles. Armar la trama en tiempos de discursos de inclusión. Debates en torno a la educación inclusiva” en *Revista Académica Discapacidad y Derechos*, N°2, disponible <http://ar.ijeditores.com/pop.php?option=articulo&Hash=cd0d74e4743f650aa9ed1be4bfba07ae>. Consultado el 25 de septiembre de 2018.
- Coincaud, C. y Diaz, G. (2012). “Hacia una Educación Inclusiva. Reinventar las prácticas curriculares, más allá de las políticas educativas” en *Revista RUEDES*, año 2, nro. 3.
- Veinberg, S.(2015). “Inclusión educativa: ¿escuela DE sordos o PARA sordos?”, en F. Ruggiero (comp.), *Una mirada transversal de la sordera*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Desarrollo Económico del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Comisión para la plena Participación e Inclusión de las Personas con Discapacidad - COPIDIS.

Bibliografía

- Aguilar Montoya, Gilda (2004). "Del exterminio a la educación inclusiva: una visión desde la discapacidad". Departamento de Educación Especial / Ministerio de Educación Pública. *V Congreso Educativo Internacional: De la educación tradicional a la educación inclusiva*- Universidad Interamericana.
- Arnáiz Sánchez, P. (1999). "Currículum y atención a la diversidad. Hacia una nueva concepción de la discapacidad", *Actas de las III Jornadas Científicas de Investigación sobre personas con discapacidad*.
- Arnáiz Sánchez, P. (2003). "Educación inclusiva, una escuela para todos", Archidona (Málaga): Aljibe.
- Cabello S, M. (2010). "La escuela común y la escuela especial: unión de territorios" en *Revista de Investigación*, 34 (70), 13-28, disponible en http://www.scielo.org/ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1010-29142010000200003&lng=es&tlng=es. Consultado el 27 de julio de 2018.
- El trabajo en el aula desde una perspectiva inclusiva* / dirigido por Graciela Cappelletti. - 1a ed. - Buenos Aires: Ministerio de Educación - Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2009.
- Educación inclusiva: un currículum en común y diversificado* / coordinado por Graciela Cappelletti. - 1a ed. - Buenos Aires: Ministerio de Educación - Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2010.
- Informe Consolidado en torno al Marco Normativo de la Dirección de Educación del Adulto y del Adolescente* / coordinado por Susana Xifra. - 1a ed. - Buenos Aires: Ministerio de Educación - Dirección General de planeamiento educativo - Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2011.
- Ley N° 26206. *Boletín Oficial de la República Argentina*, Buenos Aires, Argentina, 28 de diciembre de 2006.
- Resolución CFE N° 254/15 y Anexo I. Buenos Aires, 27 de mayo de 2015.
- Resolución CFE N° 118/10 y Anexo I y II. Iguazú, Misiones, 30 de septiembre de 2010.

Abstract: A paradigm shift in Education is trending towards a new direction in the way of teaching, and photography training is not an exception. From an articulation between Young People and Adults Education Area and Special Education Needs Area, this educative project is developed under the paradigm of the inclusive education, considering the diversity that appears in the classroom as a possibility of enrichment but not as an obstacle. In this article the educational experience is narrated between a photography course for young people and adults and for young people with hearing disabilities whom attend to a special needs school. Taking into account the current regulations, the different support devices for inclusive education, previous experiences and various teaching strategies, this project aims to build the basis to be replicated in other training courses for young people and adults in which even the paradigm of Inclusive Education is not present in the way that the law determines.

Keywords: Photography – educational project - diversity - disability – inclusive education.

Resumo: Este artigo conta a experiência educacional entre uma escola e um curso de fotografia para jovens e adultos para os jovens com deficiência auditiva. Tendo em conta legislação vários dispositivos para apoiar a inclusão, experiências anteriores e várias estratégias de ensino, este projeto visa formar a base para ser replicado em outros cursos de formação para jovens e adultos em que nem o paradigma da inclusão não está presente na maneira em que a lei determina.

Palavras chave: Fotografia – deficiência auditiva – inclusão

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

Un animal que hurga. Procesos de creación en la fotografía argentina

Denise Labraga *

Resumen: Este artículo se adentra en la reflexión acerca de algunos aspectos vinculados a los procesos de la creación artística en las artes visuales, y específicamente en la fotografía argentina.

Las formas de llegar a la obra y desarrollar el acto de creación son múltiples y personales. La propuesta es asomarnos a observar el escenario local y pensar en sus particularidades, sus marcas y sus problemáticas.

Palabras clave: Fotografía - creación artística – proceso – artes visuales

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 94]

(*) Fotógrafa profesional (Motivarte). Diplomada en Investigación y Conservación Fotográfica Documental (Universidad de Buenos Aires). Realizó estudios en Ciencias de la Comunicación (Universidad de Buenos Aires) y actualmente se encuentra cursando el Programa de Conservación del Patrimonio Fotográfico (Centro de Fotografía de Montevideo).

Introducción

Este escrito breve es un ejercicio de aproximación. Es parte de una investigación en curso sobre los procesos de creación en las artes visuales, y específicamente en la fotografía argentina. En el momento de elaboración de este artículo se cumple para mí una etapa de una década, desde que concluí mis estudios formales y comencé a hacerme preguntas insistentes sobre este asunto, participar de clínicas y talleres, realizar entrevistas, completar decenas de formularios de aplicación, visitar estudios y sostener numerosas conversaciones trasnochadas en torno al crear. Llegado este punto, me propongo sistematizar mis observaciones sin buscar describir una generación, porque una generación es un cristal roto, no es más que un concreto horizonte de pertenencia que se valida por sobre su antecesor, como en una competencia o una cadena de montaje.

En esta oportunidad, decido no usar nombres al citar frases de entrevistas y conversaciones, sino sólo iniciales, porque entendí que no me interesa especialmente posicionar la palabra del artista consagrado como cita de autoridad. En cambio, mi búsqueda repara en la

experiencia del artista visual en sentido amplio, y en cualquier etapa de desenvolvimiento en que se encuentre su carrera. Sin desestimar las diferencias que sí existen, a través de esta estrategia descubrí que si se rasca un poco más, debajo de la superficie aparecen algunas preocupaciones, temores y satisfacciones comunes, ya sea que el artista en cuestión se encuentre dando sus primeros pasos, o bien realizando muestras retrospectivas y recibiendo premios a la trayectoria.

La posibilidad de hablar hoy con naturalidad de la fotografía como disciplina dentro de las artes visuales es el resultado de un proceso lento y no exento de complejidad. Su incorporación definitiva en el sistema del arte se dio a través del *conceptualismo*, “lo cual implica una gran paradoja histórica” según afirma la crítica e investigadora Valeria González (Jastreblansky, 2008). Porque el arte conceptual, en su amplio espectro de tendencias, echó mano de la fotografía (junto con la palabra, la performance y el video) en el marco de una estrategia “anti-artística” que perseguía la intención de manifestarse frente al mercado. En este sentido, el éxito del *conceptualismo* implica la frustración de esta lucha, pero significó que las obras realizadas sobre soporte fotográfico pasaran a formar parte de las colecciones de arte contemporáneo.

Pensar estos procesos en su complejidad, con sus tensiones, es entender que lo que hoy concebimos como “las artes visuales” es una construcción, pero que podría haber sido otra. Y nos otorga la posibilidad de reconocernos como sujetos activos dentro de la disputa por la legitimación del sentido. Asimismo, la discusión en torno a si una disciplina merece o no un lugar dentro de las artes visuales ha caducado hace rato. Los medios técnicos desplegados no son lo que distingue una obra, sino el campo de problemas que construye. Los medios empleados van a ser, según la intención del artista, los más apropiados para plantear estos problemas.

Por supuesto, el proceso de creación no es uno, ni existen una serie de pasos concretos, ni un modo único del hacer. Las formas de abordar la obra y desarrollar el acto de creación son múltiples y personales. Además, los deseos del artista también se encuentran influidos por una serie de factores ajenos a él: la formación, las demandas del mercado del arte, los certámenes de distinto tipo, el entorno social y político, la obra de otros artistas contemporáneos, etc. Las ideas y valores que nutren la creación se desarrollan en y contra un fondo que está conformado por la educación y las vivencias sociales. Si el contexto social de emergencia de la obra exhibe sus marcas, allí se abrirá el espacio para una significación destacable.

Aunque las indagaciones particulares que aquí propongo remiten directamente a experiencias íntimas y personales, sostengo que el estudio del arte no debe separarse del estudio y comprensión de las sociedades, debe ser emplazado en la trama de relaciones que lo hacen posible.

Polvo en suspensión

J. I. es artista plástico y trabaja hace varios años utilizando un pigmento de color azul. Un día, cuando salía de su taller después de una jornada de trabajo, notó que había estado dejando un caminito de polvo azulino que lo seguía hasta la puerta de entrada. Esa huella

lo hizo reflexionar sobre algunas cualidades del material, como la ligereza, la suavidad y la capacidad de suspensión. Cuando volvió a su espacio de trabajo, comenzó a arrojar pequeños puñados de pigmento al aire, que caían grácilmente sobre el bastidor en blanco formando constelaciones polvorientas. Para no perder esta disposición lograda por el azar, J. I. decidió aplicar un fijador que impida que el material se vuele o se deslice. Posteriormente, decidió trazar algunas líneas que unieran aquellas constelaciones, buscando una organización posible dentro del caos. Este procedimiento lo remitió a la física cuántica y las respuestas que brinda esta disciplina a los comportamientos de la naturaleza en su mínima escala. Aquí comenzó otra etapa de su búsqueda, dedicada a la investigación teórica, y a su vez, a la repetición sistemática del procedimiento descrito sobre diferentes superficies. El resultado fue un giro radical en su producción, que lo condujo a una serie de piezas con transparencias, despojadas de marcos y a probar instalaciones en el espacio, lejos de las paredes que habitualmente albergaban su obra.

Normalmente, la creación sobrepasa al tiempo y al espacio, y el momento en el que se está produciendo es una incógnita. No es sencillo tener conciencia de cada paso, cada toma de decisión y cada una de las dudas que atraviesan a este recorrido, porque generalmente todos los sentidos están puestos al servicio de la exploración. Oír el relato tan detallado de J. I. sobre el desarrollo de un proceso de creación fue lo que me impulsó a reunir las preguntas y observaciones que aquí presento.

El campo de batalla

La página en blanco, situación temida o estado de latencia y potencialidad de todo lo que está a punto de suceder, la metáfora predilecta para hacer referencia al inicio. A este punto de germinación le seguirán una serie de decisiones, o modos de hacer, o accidentes: definir un tema, una motivación, un asunto; o no definirlo en lo absoluto, librarlo al azar, a la pulsión y al deseo. Establecer un método, desarrollar una investigación, indagar en el estado de la cuestión; o simplemente crear compulsivamente y luego editar. Sacar fotos todos los días, salir a sacar fotos, establecer momentos específicos para hacerlo, apropiarse de fotos ajenas, buscadas o encontradas. Delimitar un espacio (el taller, la calle, el estudio, el viaje, la residencia artística). Seleccionar una técnica y una serie de dispositivos, estudiarlos, incorporarlos, adaptarlos; o pensar en los recursos que se requieren para cada nuevo proyecto.

Si se analiza francamente, se puede sortear el pacto de caballeros que sostiene la simulación de que el viejo síndrome de la página en blanco realmente existe. El fotógrafo trabaja a partir de la manera en que se fotografió antes que él. Si este accionar se realiza de manera inconsciente se limitará a repetir las formas establecidas; por el contrario, “si es consciente de esto, tal vez, y no sin lucha, pueda quebrar las rutinas y encontrar algo nuevo. Y allí se continuará la historia de la creación” (Lemagny, 2008, p.110).

El enfrentamiento no es sólo contra el lienzo en blanco (o en este caso, la toma que aún no se ha realizado), toda la historia del arte está por detrás. Lo que se hace es ordenarla, redistribuirla, o intervenirla. La obra surge del diálogo con la historia, desconocer la historia es

rechazar las condiciones de existencia de la creación. Escatimar el contexto es empobrecer la obra, es quitarle espesor.

Entonces, tal vez, si en algunos casos existe un temor o una sensación de parálisis al momento de crear, esté relacionado con las imágenes del pasado y con la necesidad de romper los clichés para que surja algo nuevo. En este aspecto, normalmente se considera que el artista lucha contra sí mismo, “sin embargo, en primer lugar, el artista lucha contra el mundo” (Berger y otros, 2015, p. 18), contra aquél cúmulo inconmensurable de fotografías que lo precede.

Es en esta lucha -contra las imágenes precedentes y contra el mundo- que tiene lugar el proceso. El campo de batalla puede estar caracterizado por una sensación de vacío, pero este es eminentemente dinámico y activo, sus virtudes principales se definen por la evidencia de que algo sucederá y por la belleza inigualable de lo no escrito. El primer gesto tiene la fuerza “de separar el cielo y la tierra” (Cheng, 2016, p. 183), los pasos siguientes generan todas las formas, como una metamorfosis derivada del primer movimiento. Por último, el momento de difusión o exhibición de la obra anticipa nuevamente el vacío originario.

Llegado este punto, cabe aquí hacer una aclaración: hablar de la página en blanco podría sugerir que tendemos a creer que todo se realiza únicamente en el momento del acto, en el gesto de presionar el disparador, y antes de eso no hay nada. Sin embargo, una idea o incluso una imagen definida pueden aparecérsenos recurrentemente hasta que en un determinado momento se dan las condiciones para su materialización. El momento de investigación previa, la elaboración de bocetos, la confección de listas, pueden tener la apariencia de una fase de quietud, sin embargo, representan la reflexión previa a la acción. A su vez, luego de la toma una fotografía sigue germinando, desarrollándose. Habitualmente, un proyecto se nos presenta con mayor claridad tras haberlo dejado de lado durante un tiempo.

Me pregunto entonces, si la práctica artística está signada por este vaivén incierto (entre otras muchas tensiones que todavía no he mencionado) ¿por qué nos entregamos a ella? O, como exclamó M. C. durante una caminata nocturna: ¿qué es eso tan importante del crear que lo convierte en un desafío para el ser humano? Ante esta pregunta por la pulsión primaria, los abordajes de distintos fotógrafos consultados fueron, naturalmente, diversos:

“Para mi es un misterio y eso es lo que lo hace fascinante. Cuando estoy en ese estado creo no ser yo.” (J. B.)

“Si uno se dedica a la creación, de base debe haber una incomodidad. Se trata de un espacio para resolver esa incomodidad.” (L. G. P.)

“Nace como un ‘algo’, cuando la idea no tiene un contexto ni una intención tan precisa. Creo que uno se deja acoger por una idea que ronda y aparece de forma cíclica y escondida tras varias capas de experiencias y tiempo.” (F. M.)

En estos comentarios se escabulle una idea de promesa y amenaza, como dos caras indisolubles de la misma práctica. Misterio, incomodidad, fascinación, aparición. Aquí lo que queda claro es que el desafío es crear, no crear bien. En cualquier curso o *workshop* se enseña a sacar buenas fotografías. Para crear bellas imágenes hay recetas, consejos, un camino de aprendizaje. Crear, en cambio, es una decisión de vida, que se realiza con todos los actos de la vida.

Coeficiente de arte

Hay determinados problemas que son inherentes al trabajo artístico, como por ejemplo, estar en estado de desequilibrio. Si estuviéramos en estado de equilibrio permanente, no necesitaríamos crear. Una de las fuentes de desequilibrio más recurrentes es el abismo que existe entre una idea y la materialización de esta. O, mejor dicho, la fantasía de una posible correspondencia entre estas dos instancias.

“Between thought and expression lies a lifetime...” [Entre el pensamiento y la expresión yace una eternidad] escribía Lou Reed (1969, 3), y es que la realización y la idea están hechas para prolongarse una a la otra, para desbordarse mutuamente. No deberían ser consideradas como dos entidades equivalentes, cada una de ellas encerrada en su armonía estable. Se provocan sin cesar, formando los dos extremos dinámicos de un universo que sólo halla su ligadura en la ejecución del arista.

Duchamp llamó “coeficiente de arte” a “la diferencia entre lo que [el artista] había proyectado y lo que ha realizado. En otros términos –explica–, el ‘coeficiente de arte’ personal es como una relación aritmética entre lo que es expresado pero estaba proyectado y lo que es expresado inintencionalmente” (Marcadé, 2008, p. 425). Porque aunque toda la tradición del arte conceptual nos indica que idea y obra pueden ser una única cosa (la obra puede ser la idea, sin ninguna referencia a un objeto), a veces están peleadas como dos hermanitas. En el sentido de que no se hace la obra que uno quiere; se trata de querer hasta el fin la obra que se puede, la que puede la época, la que puede un lenguaje, con la pérdida que podría implicar la elaboración material partiendo del plano de la idea:

“Yo boceto. Por ejemplo, si quiero hacer una foto que me imaginé la dibujo para acordarme y para ver si consigo hacer algo parecido. Muchas veces esos dibujos quedan guardados por meses hasta que ‘madura’ la idea y se dan las condiciones que la posibilitan” explica J.N.

Pero ¿Cómo nace esa idea? ¿Es una aparición recurrente, uno se la cruza repetidas veces hasta que la ve, o de pronto nos echamos a su búsqueda? ¿Hay un proyecto, o hay una idea que aparece de las entrañas y comienza a flotar? ¿Qué importa?

“Las ideas no existen para realizarlas, son para ponerse en movimiento, para salir de la parálisis” afirma A.G., y quizás sea cierto. Algo distinto pasaría si supiéramos olvidar la idea y entregarnos al pequeño fracaso que representa su transformación en el plano material, sin eludir la serie de eventos que se despliegan en la marea que es el proceso. Poco importa que de este recorrido necesariamente se desprenda una obra como pieza material consumada, pero siempre será un escenario que habilita la confluencia de posibilidades de exploración. En el hueco que se expande entre estos dos puntos -la idea y la obra- anida el lenguaje. Cuando uno trabaja con un lenguaje debe tener una estrategia, porque el lenguaje es limitado. Aunque “el terreno de lo fotografiable se extiende mucho más allá de lo que puede ser fotografiado en el sentido técnico del término” (Damish, 2007, p. 57) hay cosas que se transmiten mejor mediante otros recursos, o en la combinación de distintos medios como el video, el texto, el sonido, etc. En estos límites hay un desafío, y a veces es estimulante de

resolver dentro de los términos del propio lenguaje, como pulseando con él, sabiendo que puede haber derrota.

En general, la escritura se transforma en testigo de esta fase de construcción y destrucción, en forma de diario de proceso o de hoja de ruta. Será la narración y la documentación que darán cuenta del recorrido de la obra, en lo anecdótico o concretamente en un diario que acompañe cada paso. Será el testimonio de las dudas, las decisiones, los cambios de dirección, las citas, los bocetos y los momentos de inspiración.

Las palabras escritas son dibujos que toman forma, adquieren un ritmo, “permiten que las ideas se escurran por distintos surcos, tomen aire, recuperen su centro y finalmente se afiancen” (Wenders, 2016, p. 19). Y es así como muchas veces, frente a la necesidad de explicar un proyecto para presentarlo ante un curador, un jurado o para aplicar a algún programa, hay que detenerse a escribir. Pese al rigor que significa correr contra una fecha tope (más trágicamente conocida como *deadline*) amenazando en el horizonte, tomarse este trabajo ayuda mucho a ordenar las ideas, a proponerse objetivos concretos y a comenzar a darle cuerpo al asunto.

La escritura también adquiere otra forma en el repertorio de géneros obligados que debe manejar quien se atreva a hacer circular su obra: el *statement* o la declaración del artista. Hay una preocupación excesiva por tener un modelo de artista. ¿Uno puede hacer un programa del artista que quiere ser, o uno es el artista que le sale? Si uno tiene el mínimo plan es suficiente para ponerse a trabajar. Los planes muy abarcativos pueden ser paralizantes. Estamos afectados por un signo de época que es la exigencia del *statement*. Uno cree que tiene que preparar su declaración de principios antes de ponerse a trabajar. El riesgo es volverse fiel a ese plan y exigirse darle vida a esa ficción que es el *statement*.

Esperar verse de cuerpo presente en la obra es el problema generalizado, el asunto es la relación que cada artista asume con este problema, permitiendo o no que ello se ponga por delante del hacer. Al respecto, J. M. señaló que ante esta exigencia del sistema, “la única manera de ser terrorista es mandar a guardar a todos los statements”. No pensar la profesión como algo que hay que conquistar, sino como algo que uno hace y que nos define. Porque cuando se tiene una expectativa demasiado definida de lo que se quiere y de lo que se es, esa identidad se convierte en algo muy rígido que se quiebra con facilidad.

La rendija en el protocolo

V. B. comenzó a hacer fotografías en formato Polaroid cuando quedó embarazada. Durante ese período se veía limitada de realizar todo el proceso de revelado y ampliación en el laboratorio como lo hacía antes, y le prestaron una cámara instantánea para que la investigara y tratara de seguir tomando fotografías durante ese tiempo. Como resultado de este hecho fortuito, surgió un ensayo fotográfico con características bien distintas a su trabajo previo. En principio, porque originalmente la única premisa que guió ese proyecto era poder seguir tomando fotografías, no había una investigación concreta ni preguntas aparentes que motivaran la toma de las imágenes. Y, en segundo lugar, porque el nuevo dispositivo (y la relación que este propone con el tiempo, con el cuerpo y con la materialidad de la

imagen) torció naturalmente la forma de ver de la autora y habilitó una poética diferente, demandándole estrategias distintas desde la incomodidad inicial. Con el paso de los meses, ese montoncito de fotos instantáneas hechas “para despuntar el vicio” comenzaron a hacer sentido, a develar una narración posible, habilitando así la posterior fase de edición.

Dar lugar al accidente, al fuera de control y también al error es muy importante para poder romper las reglas. A través de esta rendija en el protocolo surge la transgresión y la posibilidad de que algo se oponga a las pautas que uno mismo establece, dando lugar a escenarios nuevos y abriendo otras puertas de descubrimiento más ligadas a lo intuitivo.

Al recibir el Premio Príncipe de Asturias a las Letras, Leonard Cohen dijo: “Si yo supiera de dónde vienen algunas canciones, iría más seguido ahí” (2011). Pero en vano sería intentar comprender la aparición del accidente, del mismo modo que es absurdo tratar de intuir el modo en el que se va a actuar en el futuro. Todo lo que es del orden del imprevisto resulta desconcertante, pero en algunas ocasiones, mirando en perspectiva, sorprende cómo hasta el final los accidentes pueden ser sinceros.

En el proceso se suceden decisiones a través de las cuales se van delineando algunas formas, se decide un camino determinado y se rechazan momentáneamente otros caminos posibles. No hay opción ante la confrontación constante con lo que no fue. No obstante, hacer un registro de lo que se ha descartado nos permite conocer íntimamente el modo en el que producimos. La idea despreciada carga una información muy rica: ¿Qué rechazamos?, ¿qué evadimos?, ¿qué ocultamos? Además, en una etapa posterior, aquella alternativa que fue apartada puede cobrar un nuevo sentido y volver a jugar un rol dentro de un proyecto.

¿Dónde entregan el diploma de artista?

Para ser un artista visual que realiza obra en soporte fotográfico no se exige algún tipo de formación específica, título habilitante o don innato. Dentro del conjunto de posibilidades de formación en arte, conviven y se entrecruzan una variedad de formatos con sus lógicas particulares: universidades, institutos terciarios, clínicas de obra, cursos, talleres, seminarios, residencias y programas para artistas.

Toda oportunidad de formación puede convertirse en una herramienta para poder pensar qué hacer con eso que se produce, para vincularse con la teoría no solo desde la lectura o la investigación, sino también generándola en la propia práctica artística. Asimismo, un taller, una clínica o una residencia pueden ser el marco ideal para pensar el trabajo de los otros y enriquecer de esta manera el repertorio conceptual común.

En entrevistas realizadas a artistas que habitan distintas provincias del interior del país, aparece como denominador común la formación y actualización como medios de potenciación de la práctica. Ya sea por el perfeccionamiento en algún aspecto técnico o por la posibilidad de “conocer de primera mano la forma de pensar de artistas, críticos y profesores” y así ampliar los imaginarios, como señala R.E.

Comúnmente, esta búsqueda motoriza un tipo de nomadismo o migraciones internas -en algunos casos por períodos acotados y en otros casos de manera permanente- ya sea entre

provincias vecinas, o hacia Buenos Aires. Becas de movilidad mediante, o sin ellas, estos cruces se dan constantemente y cada experiencia territorial deja un rastro en la producción y la investigación de los artistas.

Los talleres o clínicas funcionan como espacios de acercamiento y vinculación entre pares y también a veces operan como marcos de legitimación, porque generalmente están nucleados por algún referente del campo en cuestión, alguien con experiencia sobre sus hombros. Y aquí reaparece esa palabra a la que renunciamos en la introducción: generación. La formación, en cualquiera de sus variantes formales e informales, puede coquetear con la promesa de ofrecernos pertenecer a una “generación de artistas contemporáneos”. Pero ¿quién o quiénes pueden adjudicarse el rol de definir los rasgos que caracterizan a dicha generación? Esta observación no tiene la intención de poner en tela de juicio que toda instancia de educación e intercambio tiene un potencial de gran valor. Sin embargo, resulta oportuno también mencionar que en este campo no existen saberes universales y mucho menos neutrales. Los contenidos dependen en gran medida de los sujetos que se los apropian, los discuten y los nutren; que se preguntan cada tanto qué participación tienen en el establecimiento de los saberes específicos de su quehacer como artista.

A lo largo de la historia se puede identificar una tradición de convivencia entre creadores, motivada por factores diversos, ya sea bajo la forma de comunidades espontáneas, colonias de artistas o academias, etc. Por su parte, las residencias artísticas como modo de cohabitar viven hoy un momento de profusión. Se ofrecen bajo una lógica asociada a la ideología del capitalismo global, que proyecta la fantasía de un mundo sin barreras geográficas y una existencia sin necesidad de raíces.

Se caracterizan por ser una fórmula de producción e investigación que propone un recorte espacio-temporal para ir a renovar las bases, a probar cosas, a dedicarse de tiempo completo a la producción en un modo transfronterizo. Son una suerte de suspensión del ritmo habitual de trabajo, un paréntesis, y una oportunidad de vincularse con un entorno desconocido y ser permeable a lo que esto pueda aportar a nuestras metodologías más instaladas. Moverse un paso al costado de lo predecible del entorno cotidiano puede representar una oportunidad de pararse en el corazón del corazón y redefinir un rumbo o cuestionar certezas adquiridas.

Existen en nuestro país actualmente una gran cantidad de programas de residencia repartidos en las distintas provincias (CIMA, Centro de Investigaciones Artísticas, Colectivo R.A.R.O., Curadora Residencia, Barda del desierto, La Ira de Dios, La Paternal Espacio Proyecto, Manta, Nido Errante, Panal 361, Residencia Corazón Argentina, Tribu de Trueno y URRRA, por sólo nombrar algunas), dirigidas por organizaciones independientes, fundaciones o grupos de artistas. Estas propuestas permiten generar escenas comunes de creación, en donde toman relevancia las situaciones locales y lo interdisciplinario.

Las residencias generan prácticas de diálogo ligadas a la lógica del viaje y a los desplazamientos geográficos y mentales. No suponen oposición a instituciones, o invalidación de los circuitos académicos ni confrontación con el mercado.

Existen también otro tipo de experiencias más asociadas a la estructura de grupo con organización horizontal, que muchas veces son la secuela de amistades formadas en ámbitos

educativos que se sostienen en el tiempo desarrollando sus propias dinámicas. Con mayor o menor formalidad y periodicidad, estos grupos se reúnen para compartir los avances de algún trabajo en proceso, realizan formación interna, intercambian lecturas, organizan proyecciones en espacios itinerantes a través de convocatorias abiertas, o simplemente se juntan para ir a ver exposiciones. Estas asociaciones causales no son promovidas por la aspiración de sumar un ítem más al CV, sino más bien por la genuina búsqueda de modos de aprendizaje diferentes, entre pares, bajo la premisa de poder establecer las propias reglas del intercambio.

Todo este abanico de ofertas, desde la universidad hasta las reuniones de camaradería (con sus pasos intermedios), son opciones que dan respuesta a algunas de las demandas que surgen en diferentes instancias del derrotero de la creación. Quizás, la astucia radique en saber identificar de qué propuestas formativas valerse en cada etapa y cómo complementar las potencialidades y carencias propias de cada una.

El trabajo y el tiempo

“(...) el trabajo creativo (...) supone la desincronización del tiempo de trabajo respecto del tiempo de exposición de los resultados de esa obra. El trabajo creativo se practica en un tiempo paralelo, de reclusión, en secreto (...)” sostiene Boris Groys (2014, p. 139). Esta fase, donde el flujo del tiempo por venir parece detenerse, significa estar “haciendo algo”. Pero no bajo la mitología clásica del esfuerzo solitario, aquella idea romántica del artista iluminado creando en aislamiento, porque como mencioné más arriba, la producción se desarrolla en un juego complejo con su entorno. Se trata de que “(...) cada proyecto es, sobre todo, la declaración de un nuevo futuro que se cree que va a venir una vez que el proyecto haya sido llevado a cabo” (Groys, 2014, p. 73). Producir según este modelo acarrea la peligrosa expectativa de que la creación se de en una línea perfecta de progresión. En este sentido, tanto si el resultado del trabajo es el esperado como si no lo es, ambos casos comparten el afán conclusivo de cerrar (aunque sea temporalmente) el proyecto y re-sincronizar la temporalidad paralela con la temporalidad del entorno social. Siguiendo la línea de análisis que propone Groys, “en ambos casos, esta re-sincronización da lugar a una sensación de malestar, incluso de desánimo” (2014, p. 74). Se resiente la pérdida de la suspensión de la temporalidad paralela, que por definición es el proceso creativo. No obstante, sin negar el vacío que puede generar esta etapa del trabajo, yo considero que no se trata de la clausura o el final de una obra, por el contrario, un proyecto se extiende indefinidamente, ya no está orientada a la construcción de un producto con un resultado específico. En este marco, la exhibición será un nuevo lugar de producción.

La expresión “trabajo” a veces es problemática para el campo del arte. “Hacer” quizás sea más utilizada, es preferible, pero a su vez evade el conflicto. Los artistas producen en una relación directamente proporcional a su capacidad de producción, por lo que la carrera conlleva también la necesidad de realizar acciones para sostener o aumentar esa capacidad (aplicar a becas y concursos, trabajar para una galería, buscar mecenas, entre otras). Entonces, la recompensa por producir será la posibilidad de seguir produciendo.

Es bastante frecuente que los artistas no logren definirse, sino que más bien cuenten lo que están haciendo en un determinado momento. Por ejemplo: “estoy investigando el paso de la fotografía a las tres dimensiones”, o “estoy estudiando sobre tal tema”, o “estoy preparando mi próxima muestra”, etc. Pero esas son respuestas protocolares, no ahondan en los problemas y no sirven para los períodos en los que no se está haciendo nada.

El asunto es que el arte -que posee un sistema de intercambio propio basado en el comercio-, por absurdo que suene, no es considerado en algunos entornos como una profesión. Y esto también conlleva la incomodidad de no poder explicar a qué le dedicamos nuestro tiempo, energía y desvelos.

En Latinoamérica, como spongo que también sucederá en otras regiones de características socio-económicas similares, los artistas suelen tener otro trabajo complementario: el trabajo que paga el alquiler. Muchas veces vinculado a la docencia, a la gestión, o a servicios asociados como montaje de exposiciones, revelado, asistencia a otros artistas, realización, enmarcado, entre otros. Y es que producir obra en regiones como esta también significa adaptarse a ciertas condiciones de trabajo, ya que un artista o un intelectual aquí normalmente no puede producir de manera estable, y por eso mismo, ni siquiera puede afirmar cabalmente que, en ciertas condiciones, lo que hace sea un trabajo.

En mi opinión, sabiéndonos conscientes de estar atravesados por estas coyunturas propias de nuestra escena local, nos queda la tarea de reconocer el vigor propio de producir con los pies sobre este territorio. Pudiendo asimilar la -no poco controversial- idea de periferia si así nos conviniera, manifestando proclividad hacia las contradicciones de “lo contemporáneo” de manera crítica, transgresiva y hasta con humor. De este abordaje, inspirado en la diferencia cultural no como fuerza estática sino transformadora, valorando las necesidades y oportunidades en términos que no son únicamente los del mercado, puede surgir una práctica entendible en nuestros propios términos, que son los que deben contar en última instancia.

Un animal que hurga

Crear hoy, en cualquier disciplina artística, implica la búsqueda de entender un sistema de producción personal. En este proceso hay que bancarse momentos de “no existencia”, de pensar algo, buscarlo, obsesionarse, pero no pretender encontrarlo. Ese acto de fe es parte de ser artista. Atesorar la inutilidad de los actos (hoy en día que todo debe tener un propósito y un rédito) esconde algo muy bello. Significa saberse consciente de que no se es completamente consciente, sostener un vínculo no sabiéndolo todo.

Cómo comunicar la obra es el verdadero problema, porque ahí se juega algo muy profundo del acto de creación. “La obra es producto de un deseo irreprimible de decir y de un deseo igualmente irreprimible de callar o esconder”(Frémon, 2008, p.22). Eso arma un circuito simbólico que se concretiza en el otro. La tensión de la obra es el resultado de ese conflicto que se emplaza entre lo que se quiere decir y lo que se prefiere callar.

Entonces, en la decisión de hacer circular el trabajo se juega la responsabilidad de que estar produciendo arte es estar produciendo un discurso. Cuantas más herramientas ten-

gamos para poder pensar el traje propio y para poder decidir qué queremos hacer con esto que producimos, más posibilidades tendremos de encontrar un sistema a lo largo de la carrera. Algo así como una manera de trabajar que va estableciendo una lógica que se despliega en el tiempo.

Históricamente, los artistas han buscado métodos para aproximarse a los problemas de los tiempos que les tocó vivir, como un animal que hurga cediendo al instinto de buscar. Lo que se desea en esta búsqueda por el método es lograr calar un tajo que habilite la comunicación con la sensibilidad de los pares. Y, en el mejor de los casos, redactar el propio informe sobre el estado en que se encuentra el espíritu de cada época.

Lista de Referencias Bibliográficas

- Berger, Y., Berger J., Favre Emmanuel. (2015). *Desde el taller*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Cohen, L. (30 de octubre de 2011). *Una voz en la tierra*. Página 12. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-7427-2011-10-30.html>
- Cheng, F. (2016). *Vacío y plenitud*, Madrid: Ediciones Siruela.
- Damisch, H. (2007). *El desnivel: la fotografía puesta a prueba*, Buenos Aires: La Marca Editora.
- Frémon, J. (2008). *Louise Bourgeois. La mujer casa*, Barcelona: Editorial Alba.
- Groys, B. (2014). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, Buenos Aires: Caja Negra.
- Jastreblansky, M. *La fotografía, una Bella Arte*, disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/1000185-la-fotografia-una-bella-arte>. Consultado el 07/08/2018
- Lemagny, Jean-Claude. (2008). *La sombra y el tiempo. La fotografía como arte*, Buenos Aires: La Marca editora.
- Marcadé, B. (2008). *Marcel Duchamp. La vida a crédito*, Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- The Velvet Underground, (1969), *Some Kinda Love*, en *The Velvet Underground* [CD], Hollywood: MGM Records.
- Wenders, W. (2016). *Los píxeles de Cézanne y otras impresiones sobre mis afinidades artísticas*, Buenos Aires: Caja Negra.

Bibliografía

- Chéroux Clément y Jones Julie editores. (2015). *Henri Cartier-Bresson. Ver es un todo, entrevistas y conversaciones 1951-1998*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- González, V. (2011). *Fotografía en la Argentina. 1840-2010*, Buenos Aires: Fundación Alfonso y Luz Castillo.
- Guasch, A. M. (2001). *El arte último del Siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid: Alianza Editorial S.A.

- Hess, W. (2008). *Documentos para la comprensión del arte moderno*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Iturbide, G., García-Alix, A., Rio Branco Miguel, Bleda y Rosa, Gonnord Pierre y Serrano Andrés. (2010). *Conversaciones con fotógrafos*. Lo real, Madrid: La Fábrica.
- Laddaga Reinaldo. (2006). *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
-

Abstract: This article proposes a reflection about the creation processes in visual arts, focusing on argentine photography. The ways to reach the artwork and develop the act of creation are multiple and personal. The proposal is to look at the local scene and think about its particularities, its specific features and problems.

Keywords: photography – artistic creation – process – visual arts

Resumo: Este artigo investiga a reflexão sobre alguns aspectos relacionados com os processos de criação artística em artes visuais e especificamente em fotografia de Argentina. Obter formas de trabalhar e desenvolver o ato de criação são múltiplos e pessoais.

Palavras chave: Processos – artes visuais – criação

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

Mostrando y ocultando Nueva York: cine, cultura y realidad en los dorados veinte

Alberto Lena *

Resumen: En este trabajo se busca comprender la importancia que adquiere Nueva York como paradigma de la ciudad moderna en los años veinte por medio del análisis de una serie de películas rodadas en esa ciudad durante los años veinte, entre las que destacan obras como *The Crowd* de King Vidor, *Speedy* de Ted Wilde y *Lonesome* de Paul Fejos. En esta investigación tratará de descubrir cómo el cine clásico de Hollywood trató de hacer frente a los retos de la modernidad construyendo una imagen positiva del ciudadano medio, un ciudadano capaz de sobrevivir en un contexto dominado por la cultura de masas.

Palabras clave: John Dos Passos - Paul Fejos - F.S. Fitzgerald - Harold Lloyd - King Vidor

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 104 - 105]

(*) Doctor en Filología Inglesa por la Exeter University y en Teoría, Análisis y Documentación Cinematográfica por la Universidad de Valladolid. Miembro del Departamento de Humanidades de la Universidad Isabel I y funcionario de la Junta de Castilla y León. Ha publicado diferentes artículos en libros y revistas especializadas.

Introducción

A partir de los años veinte, Nueva York se transformó, de repente, en la metrópolis por excelencia que encarnaba los ideales de la modernidad: la velocidad, el culto por la novedad incesante, la cultura de masas y el poder de la técnica. La enorme y deslumbrante metrópolis, con sus rascacielos y multiplicaciones, inspiró las obras de diferentes artistas en esa época, entre los que destacan, escritores como John Dos Passos y Francis Scott Fitzgerald, y cineastas como Paul Fejos, Harold Lloyd y King Vidor. La ciudad, con sus enormes rascacielos y aceleradas multitudes, se convirtió en el emblema de una nueva estética literaria y visual que requería una nueva técnica literaria y cinematográfica para poder ser representada con todos sus contrastes. Como ha señalado Malcolm Bradbury, el modernismo como movimiento estético no se puede comprender sin la aparición de las grandes ciudades a principios del siglo XX (p.97).

No es mera casualidad que, a partir del fin de la Primera Guerra Mundial, Nueva York lograra eclipsar, en la imaginación popular, a otras metrópolis como Berlín, París y Londres que desempeñaron también un papel enorme en esos años. Las transformaciones de Nueva York eran un reflejo de los cambios políticos que había sufrido la sociedad occidental y la norteamericana tras el estallido de la catástrofe bélica. Sin lugar a dudas, la sociedad norteamericana se vio obligada a abandonar su provincialismo, debido a la intervención en la contienda y a ser consciente de su importancia geopolítica a nivel mundial. Sin embargo, la destrucción económica y social, a la que se vio sometida Europa tras la guerra, convirtieron a la sociedad norteamericana en un referente mundial. Los Estados Unidos ya no tenían que mirar a Europa para encontrar modelos culturales. Esto se pudo apreciar, especialmente, en la industria cinematográfica. Tras la guerra, las películas francesas e italianas dejaron de exportarse como lo habían hecho antes de la contienda, debido a la grave crisis económica de esos años y a las interrupciones ocasionadas, a la hora de rodar películas, por los enfrentamientos bélicos. Estados Unidos cubrió ese vacío, y Hollywood acabó apoderándose del mercado mundial: el único referente de la cultura de masas.

El final de la guerra coincidió con el enorme desarrollo de los núcleos urbanos en los Estados Unidos. El cine, la publicidad y luego la radio invadieron todas las pequeñas localidades del país. Los jóvenes comenzaron a imitar los vestidos y los peinados de las estrellas de Hollywood, y la sociedad norteamericana, que hasta entonces había imitado muchos de los hábitos de la cultura inglesa victoriana, comenzó a liberalizarse de forma acelerada. Nueva York era el lugar que simbolizaba ese cambio. A ella acudían millones de hombres y mujeres anónimos para formar parte del enorme engranaje de la modernidad que nacía en sus calles. La película *Manhatta* (1921) dirigida por Paul Strand y Charles Wheeler representó uno de los primeros homenajes al dinamismo estético de la gran metrópolis. Strand y Wheeler transformaron en algo sublime las imágenes de los edificios que se extendían a lo largo de las abigarradas arterias urbanas de la isla. En ese universo de vértigo y asfalto los individuos se convierten en meras hormigas, en seres accidentales. La velocidad de la técnica, el poder del capitalismo y el frenesí de las multitudes humanas constituyen la imagen de la modernidad para estos autores.

Strand y Wheeler, con su estética vertiginosa que se adaptaba a los continuos cambios del paisaje urbano, mostraban un mundo en continua transformación, en el que los seres humanos ya no podían controlar la realidad más inmediata de la que se nutría su existir diario. Nueva York, con su enormidad y sus ritmos de trabajo y de ocio, anunciaba el fin de toda una cultura norteamericana que había identificado el desarrollo del país con la expansión de la frontera. En el siglo XIX, la frontera había simbolizado en los Estados Unidos el cambio social, la movilidad geográfica, el individualismo y la posibilidad de hacer realidad el sueño americano. Dos novelas tan diferentes como *The Custom of the Country* (*Las costumbres nacionales*) de Edith Wharton y *O Pioneers!* (*Pioneros*) de Willa Carter (ambas publicadas en 1913) coincidían al mostrar el poder transformador de la frontera en la cultura norteamericana, justo antes de los cambios sociales acaecidos tras el estallido de la Primera Guerra Mundial. Ambas novelas analizaban, desde puntos de vista diferentes, cómo la frontera había producido una serie de personajes que habían alterado completamente los valores sociales de los Estados Unidos.

Tras la guerra, la frontera como símbolo de transformación social había desaparecido de manera radical. La cultura urbana lo invadía todo con sus potencialidades y, también, con sus limitaciones. En ciudades como Nueva York, los individuos tenían ahora que adaptarse a los ritmos de la cultura de masas y a un nuevo espacio material en el que el individuo ocupaba un lugar muy secundario. Algunas de las obras literarias más importantes de los años veinte, trataron de abordar ese problema. F. Scott Fitzgerald en su novela *The Great Gatsby* (*El gran Gatsby*, 1925) trató de retratar la fascinación que supone para muchos individuos la nueva realidad urbana. La historia de la decadencia y caída de Jay Gatsby, un sofisticado gánster que habita en Long Island, retrata una realidad urbana en la que abundan deslumbrantes coches y mansiones, enormes estaciones de trenes e innumerables rascacielos. Muestra la desbordante alegría orgiástica de una nueva cultura que se asimilaba a la de un parque de atracciones, y en la que no faltaban la violencia y el anonimato. La otra gran obra literaria relacionada con Nueva York es *Manhattan Transfer* (1925) de John Dos Passos. Al contrario que en la obra de Fitzgerald, en esta novela el protagonista no era un individuo, sino toda una ciudad. La estructura fragmentaria de esta obra, así como los elementos documentales de la misma, han hecho que se la compare a los experimentos cinematográficos realizados en esa época por Sergei Eisenstein y Dziga Vertov (Brogi 2012, p. 2; Foster 1986, pp.190-192; Suárez 1999, 50).

Dos Passos nos muestra cómo la ciudad de Nueva York se había convertido en una nueva Babilonia, en la que los individuos eran incapaces de apoderarse de sus propias vidas. La gran ciudad fragmentaba a las personas y los grupos humanos convirtiendo el paisaje urbano en un inmenso y anónimo tapiz.

A pesar de su pesimismo, tanto Dos Passos como Fitzgerald no podían ocultar en sus obras su fascinación por la técnica y la velocidad de la metrópolis, por sus cambios violentos, por sus colores y formas. La metrópolis era a la vez símbolo de progreso tecnológico y de regresión. Los incendios, las peleas, las borracheras, el miedo y la soledad acompañaban inexorablemente a la sofisticación de la cultura urbana. El mundo moderno no es retratado como un símbolo de progreso lineal y de liberación, sino como un universo deforme y accidental, en el que todo es impredecible y no hay nada seguro que no sea la muerte. No es de extrañar, que tanto *Manhattan Transfer* como *The Great Gatsby* mostraran en sus capítulos finales un fuerte nostalgia por los valores de la cultura de la frontera y del individualismo del siglo XIX. La imagen mítica de la frontera evocaba un tipo de sociedad en la que era aún posible la libertad y la conquista de un espacio propio. Sin embargo, a pesar de esto, en ambas obras la modernidad, encarnada en Nueva York, se retrataba como una fuerza ineluctable que se apoderaría de toda la cultura norteamericana.

El cine ante Nueva York

El cine de Hollywood en los años veinte no podía permanecer indiferente ante los retos y la fascinación de Nueva York (Dalle Vacche 2009, pp.219-220). En 1927 se rodaron en dicha ciudad una serie de películas en las que se buscó asimilar, la modernidad que significaba la gran ciudad, a la narrativa de Hollywood, basada principalmente en una serie

de principios melodramáticos en los que el individuo representaba aún el núcleo de la historia. Entre las obras rodadas en Nueva York en ese año destacan *The Crowd* (El mundo marcha) de King Vidor, *Speedy* (Relámpago) de Ted Wilde y *Lonesome* (Soledad) de Paul Fejos. Las tres películas se estrenaron en 1928. Cada una de ellas buscó explorar los diferentes aspectos de la vida en la gran metrópolis, sin dejar de ocultar al espectador de la época los peligros de la gran ciudad así como todo lo que había de fascinante e innovador en Nueva York en esa la época.

El análisis conjunto de estas películas representa un importante instrumento a la hora de valorar cómo el cine ha tratado de adaptarse a la modernidad, sin abandonar completamente muchas estructuras del melodrama del siglo XIX. Cada una de estas obras se acerca a Nueva York, símbolo de ineluctable progreso y deshumanización, tratando de defender los valores tradicionales de la familia nuclear, la importancia de las emociones, de la amistad, del triunfo del bien sobre el mal. El resultado es un producto híbrido, en el que se intenta mostrar una realidad y ocultarla al mismo tiempo.

No en vano, a pesar de abordar temáticas diferentes, *The Crowd*, *Speedy* y *Lonesome* comparten muchos elementos. En primer lugar, cada una de estas películas trata de mostrar como los individuos se enfrentan a la nueva realidad urbana. Al contrario que en *Manhattan Transfer* de John Dos Passos en la que se muestra la ciudad como una enorme colmena, estas narrativas se centran en la vida de una pareja o familia. En segundo lugar, todas estas películas analizan la importancia del ocio en la gran ciudad. En todas ellas, aparece el parque de atracciones de Coney Island que simboliza el nuevo espacio urbano, en el que el individuo puede liberarse de los problemas cotidianos y ser feliz. Finalmente, en todas estas producciones de Hollywood se insiste que, a pesar del enorme poder de la gran ciudad, existe aún la posibilidad de que el individuo sea feliz y controle hasta cierto punto su propia vida.

El enfrentamiento con la gran ciudad

The Crowd, estrenada el tres de marzo de 1928, fue rodada en las calles de Nueva York. El rodaje buscaba acercar al espectador con el día a día en la gran metrópolis y con las vicisitudes de un individuo cualquiera a la hora de enfrentarse con los problemas que surgían en la nueva realidad (Durgnat y Simmon 1998, pp.79-80). King Vidor experimentó con la cámara y con los actores con el fin de obtener un nuevo realismo cinematográfico, muy lejano del cine de los ideales del cine de Hollywood de la época.

En el inicio de *The Crowd*, King Vidor analiza las enormes dificultades que tiene un individuo para llegar a realizar el sueño americano en el siglo XX. El nuevo espacio metropolitano se convierte en un enorme obstáculo y la ciudad se convierte en la película en una enorme jungla en la que el individuo se halla perdido y desorientado. El protagonista de la esta obra, John Sims (James Murray), llega a Nueva York con la esperanza de realizar sus sueños y destacar por encima de la multitud. Huérfano de padre, nacido el cuatro de julio de 1900, John simboliza la continuidad de los ideales románticos del siglo XIX en los inicios de un nuevo siglo. Ante la imagen de la Estatua de la Libertad, John Sims se retrata

a sí mismo como un joven ambicioso que aspira como millones de ciudadanos de Nueva York a tener una oportunidad.

Tras esta imagen de Sims a su llegada a Nueva York, Vidor nos ofrece una serie de planos de la ciudad en la que se muestra la nueva realidad urbana a la que tiene que hacer frente el protagonista para lograr destacar y abrirse paso entre la multitud. Las primeras imágenes de Nueva York que aparecen en *The Crowd*, evocan a la ciudad laberíntica y caótica que aparece en *Manhattan Transfer*: enormes rascacielos amenazantes, miles de coches y figuras apresuradas de transeúntes.

Siguiendo el guion original de John V. A. Weaver, la cámara de Vidor nos conduce a una serie de rascacielos en el interior de cuyas ventanas aparecen series interminables de mesas, rostros humanos de oficinistas que, al final, no son más que números y nombres (Young 2014, pp.17-18). Uno de esos oficinistas es John Sims con el número 137. John Sims es un oficinista más, esperando terminar el trabajo para disfrutar de unos momentos de descanso y olvidarse de todo. Vidor retrata a la oficina moderna como un enorme mundo uniformado, una inmensa masa de seres humanos que han perdido el entusiasmo por la vida. Se limitan a ser una pieza más de un enorme engranaje, como si se tratara de los obreros que aparecen en *Metropolis* (*Metrópolis*, 1927) de Fritz Lang. Vidor nos muestra en *The Crowd* cómo la modernidad urbana ha ido desvaneciendo el sueño americano y todos sus ideales liberales. La modernidad ha domesticado a muchos hombres como John Sims, les ha convertido en seres anónimos.

De manera muy parecida a la película de Vidor, la obra de Ted Wilde *Speedy* comienza mostrando una visión panorámica de Nueva York, una ciudad dominada por rascacielos enormes, tráfico y prisas. Estrenada el 7 de abril de 1928, la película se rueda como *The Crowd* en las calles de la gran metrópolis (Lopate, 2015). Sin embargo, en *Speedy* se detalla la existencia de otro Nueva York, un Nueva York nostálgico que se resiste a ser apropiado por las oscuras fuerzas de la modernidad. Es la ciudad de Pop Dillon (Bert Woodruff). Pop es un conductor de un viejo tranvía tirado por caballos que se resiste a abrazar la modernidad. Pop no es un individuo solitario en la gran metrópolis como John Sims en la obra de Vidor. Pop tiene una nieta, Jane (Ann Christy), que está comprometida con Harold Swift (Harold Lloyd). Este trio tratará de luchar contra los intereses de las grandes empresas de transportes de la ciudad que intentan apoderarse del tranvía. *Speedy* logra atraer al espectador de la época al evocar la nostalgia de un mundo romántico, ya casi desaparecido, y recrear la complejidad y el frenesí de la gran ciudad. El personaje principal, Harold Swift, representa a una nueva clase social proletaria apasionada por el deporte. La pasión por el baseball hace que Harold pierda su empleo en un *drugstore*, cuando se olvida de atender a los recados encomendados por su jefe y se recrea mirando en los escaparates de un negocio de apuestas las noticias procedentes del estadio.

Más tarde, cuando Harold Swift consigue un empleo como taxista, descubre la complejidad de la ciudad: lo difícil que resulta luchar contra el tráfico y las multas, los límites de la tecnología y la importancia del azar. A pesar de todo el romanticismo que rodea a un personaje que antepone el ocio al trabajo, *Speedy* muestra también lo difícil que resulta a un individuo desempeñar su profesión en un mundo cambiante, controlado por la tecnología y el azar. Esa compleja realidad urbana, se transforma en una pesadilla para Harold Swift y

su familia cuando una gran compañía de transportes quiere apoderarse del tranvía de Pop a cualquier precio, recurriendo al chantaje y a la fuerza. *Speedy* nos muestra los diferentes niveles de la modernidad: un mundo complejo controlado por la técnica y el capitalismo sin escrúpulos al que los individuos deben enfrentarse para sobrevivir.

Lonesome de Paul Fejos se acerca a Nueva York desde otra perspectiva. La película, estrenada el 30 de septiembre de 1928, es una de las últimas obras del cine mudo que trata de acercarse a la complejidad del mundo urbano con una gran originalidad estética y en la que la cámara se mueve con una enorme libertad, algo que ya no será posible con las imposiciones técnicas del cine sonoro (Lopate 2012). Como señala Malcolm Wood, el modernismo cinematográfico no es tan solo el producto de una serie de temas, sino también de una serie de estrategias estéticas que buscan sacar a la luz una nueva realidad, a través de una sintaxis basada en la acumulación y asociación de significados (p. 223). Esta nueva estética se pone de manifestó en obras como las de Fejos. En *Lonesome* los personajes principales son Jim (Glenn Tryon) y Mary (Barbara Kent). Jim trabaja en una fábrica; Mary es una telefonista. A través de un montaje paralelo y de la superposición de imágenes, el espectador contempla cómo es la vida cotidiana de ambos personajes en la gran ciudad. Una vida marcada por los horarios, las multitudes y las prisas. Los personajes no aspiran a nada, tan solo a sobrevivir en la gran ciudad. Son pocos sus momentos de ocio y de descanso.

El trabajo es, en efecto, el eje de sus vidas. Fuera del universo del trabajo les espera un apartamento solitario, nada más. La vida frenética en la ciudad produce un mundo sin esperanza, en la que los individuos viven aislados y se sienten incapaces de comunicarse espontáneamente con sus semejantes. Ante esa perspectiva, la única solución que propone la estructura melodramática de Hollywood es la de encontrar una pareja. La familia nuclear supone el último refugio ante un mundo deshumanizado. *Lonesome* muestra los intentos desesperados de Jim y Mary por encontrar otra persona con la que compartir la existencia y escapar, por unos instantes, a la deshumanización de la gran metrópolis.

Coney Island: el último refugio

The Crowd, *Speedy* y *Lonesome* muestran la función catártica de Coney Island. El enorme parque de atracciones construido a finales del siglo XIX constituye para muchos habitantes de Nueva York una vía de escape. No en vano, en cada una de estas obras, el parque de atracciones representa un motivo narrativo singular, un lugar de encuentro, alienación y reconocimiento.

En *The Crowd* el parque de atracciones de Coney Island es, ante todo, un lugar de reconocimiento. John Sims acude a él en compañía de su compañero de oficina Bert (Bert Roach) y de dos oficinistas, Jane (Estelle Clark) y Mary (Eleanor Boardman). El parque de atracciones con su montaña rusa, cervecerías y una enorme noria representa el lugar en el que son posibles la catarsis y el deseo, las risas y las sorpresas, todo aquello que sugiere la posibilidad de escapar momentáneamente a la rutina del trabajo. Es un espacio

público, programado para la diversión, con sus tiempos y sus rituales. John y sus amigos llegan al parque de atracciones tras luchar por encontrar un espacio en el abarrotado tren urbano que les conduce al recinto. Allí, John descubre que se siente atraído por Mary, y que está será la mujer de su vida. Por la noche, cuando el grupo regresa a casa, se sienten cansados y fatigados. Vidor sugiere cómo la diversión programada es una continuación de la jornada de trabajo. Además, en el parque de atracciones y en los medios de transporte, los personajes se encuentran constantemente invadidos por los estímulos de la publicidad que tratan de apoderarse de sus vidas y de sus deseos. Vidor nos muestra que el espacio diseñado para la libertad y la diversión no es más que otra prisión sutil de la modernidad. En *Speedy* aparece también Coney Island como un lugar para la diversión y la catarsis. Como les ocurre también a los personajes de *The Crowd*, Harold y Jane se afanan por llegar al parque de atracciones tras abrirse paso entre la multitud que llena los trenes y tranvías. Ambas películas muestran que poder disfrutar de unos momentos de felicidad en la gran ciudad supone un esfuerzo y una lucha, no menos ardua que la que se requiere para triunfar en el trabajo. En *Speedy*, Coney Island simboliza, además, caos y control. La imagen de caos se construye narrativamente a través de las peripecias de Harold en el parque de atracciones. Trata de salir intacto de Coney Island con su traje nuevo, pero resulta del todo imposible. La realidad es demasiado compleja y cambiante para controlar algo tan aparentemente sencillo como un traje nuevo. Harold y Jane tampoco logran controlar su dinero. Las atracciones son tantas que se dejan arrastrar por sus encantos hasta quedarse sin dinero para comprar un billete de vuelta. *Speedy* muestra lo difícil que resulta controlar el paisaje urbano. Sin embargo, gracias a la solidaridad de un transportista amigo que se ofrece a montarlos en su camión de regreso a Nueva York, Harold y Jane logran regresar a casa tras una jornada llena de fatigas y de diversión.

Finalmente, Coney Island se convierte en un espacio de reconocimiento y alienación en *Lonesome*. Jim y Mary se conocen por casualidad en una de las playas de Coney Island después de que han acudido a la feria atraídos por la publicidad procedente de un vehículo que anunciaba las atracciones de la misma. En la feria, ambos personajes se despojan de su máscara. Los dos reconocen el uno al otro sus orígenes obreros, su soledad, sus vidas anónimas y sus miedos. Como los personajes de *The Crowd*, Jim y Mary se adentran en los rituales de las atracciones de la feria y descubren en ese lugar, lejano de la gran ciudad, su mutuo amor. La feria aparece retratada como un espacio público, en donde a pesar de su masificación y el constante ruido de sus atracciones, todavía se puede encontrar una común humanidad. Sin embargo, un incidente en una montaña rusa, obliga a que los amantes se separen, y cada uno volverá a su respectivo hogar sin saber nada del otro.

A pesar de la complejidad del lugar, en estas tres obras Coney Island representa un espacio público en el que las diferentes parejas se comprometen como tales y comienzan, también, a planificar su futuro conyugal. Es como si Fejos, Vidor y Wilde excluyeran el espontáneo reconocimiento del otro y la mirada hacia el futuro de la dura realidad de la metrópolis dominada por el trabajo y las prisas.

La resolución del conflicto

Finalmente, a pesar de la fascinación y la complejidad alienante de la realidad urbana, cada una de estas películas se afana por preservar los valores del individuo y de la familia en su conclusión. Esto muestra cómo el cine de Hollywood trata, por un aparte, de acercar la modernidad al espectador, y, por otra parte, se afana por defender los valores tradicionales del siglo XIX.

En *The Crowd*, King Vidor muestra cómo, al final de la película, John y Mary logran sobrevivir al horror y el caos de la gran ciudad refugiándose en un teatro, acompañados de su hijo Junior (Freddie Burke Frederick). Tras ver cómo muchos de sus sueños se han convertido en cenizas, especialmente después de la muerte de su hija (Alice Mildred Puter), tras ser atropellada por un coche en las calles de Nueva York, la familia encuentra un momento de catarsis rodeada de una anónima multitud. John ya no trabaja como oficinista. Ha perdido su trabajo al ser incapaz de adaptarse al ritmo de la oficina después de la muerte de su hija. Tras realizar innumerables trabajos, ha encontrado un trabajo como hombre anuncio. En el teatro, rodeado por sus seres queridos, se identifica con las atracciones. Sonríe con la multitud. Ha renunciado a sus sueños. Se limita a ser un mero superviviente en la gran metrópolis. Vidor nos muestra la imagen del teatro, de los innumerables rostros que sonríen y patean como la de una enorme colmena escondida en una caverna. La gran ciudad ha devorado a la familia Sims, pero han sabido conservar su dignidad. Reconocen también esa dignidad en los otros. Es un final muy complejo ideológicamente, en el que no se renuncia completamente al sueño americano, pero se reconocen sus límites.

En *Speedy*, el personaje interpretado por Harold Lloyd, logra ayudar a su familia y que la compañía de transportes se apropie del viejo tranvía tras pagar un precio justo. El final feliz se alcanza tras una larga serie de vicisitudes que muestran la complejidad de la vida en Nueva York y cómo el cine de Hollywood quiere preservar los valores tradicionales de la sociedad norteamericana y mostrar, al mismo tiempo, lo inexorable realidad del progreso vinculado al mundo capitalista.

El final de *Speedy* trata de mostrar, por otra parte, que se pueden preservar los viejos valores en el contexto urbano. Harold consigue recuperar el tranvía, que había sido secuestrado por una serie de rufianes pagados por la compañía de transportes. El tranvía regresa a las calles de su barrio y logra respetar las ordenanzas municipales. El municipio permitía que Pop conservara la licencia de transporte, siempre y cuando el tranvía estuviera en funcionamiento al menos una vez cada veinticuatro horas. Gracias a una curiosa serie de accidentes y casualidades favorables, Harold logra apropiarse del espacio urbano y conducir el tranvía de una punta de la ciudad a otra, tras una persecución frenética y logrando esquivar a la policía. *Speedy* nos muestra un paisaje urbano dominado por el azar y la necesidad, al que deben adaptarse los individuos para sobrevivir. Si una serie de circunstancias desfavorables habían hecho que Harold perdiera su trabajo como taxista, ahora, otra serie de circunstancias favorables le habían ayudado a recuperar el tranvía y hacer que esté siguiera en funcionamiento. El triunfo de Harold hace que la compañía de transportes acepte los cien mil dólares que éste pide por la concesión de la licencia del tranvía.

El final de *Lonesome* no es menos esperanzador que el de *Speedy*. Tras haber perdido a Mary en Long Island, Jim regresa a su apartamento de Nueva York. Se encuentra solo y desesperado. El parque de atracciones le ha mostrado la posibilidad de la felicidad. Sin embargo, el azar le ha alejado para siempre de alcanzar esa posibilidad vital. Desesperado, Jim hace sonar el disco “Always” en su apartamento. La música suena con tanta intensidad que molesta a la persona que habita en otra habitación contigua. Esa persona es Mary, que comienza a golpear la pared. En pocos minutos, los amantes vuelven a encontrarse por una casualidad del destino. Habían vivido uno al lado del otro durante meses y nunca habían tenido tiempo para hablar espontáneamente y conocerse dominados por los ritmos asfixiantes del trabajo en un mundo urbano. La obra de Fejos termina con el encuentro inesperado de Jim y Mary, con la posibilidad del amor en un mundo anónimo y deshumanizado.

Conclusión

En *The Crowd*, *Speedy* y *Lonesome* el cine de Hollywood trató de aproximarse a la complejidad y los restos de Nueva York, como símbolo de la modernidad, tratando de preservar una estructura narrativa melodramática que resultase atractiva al público de la época. Cada una de estas obras logró sacar a la luz las vicisitudes de miles de individuos atrapados en la realidad urbana y cómo esta realidad puede llegar a ser controlada, pero solo hasta cierto punto. Así, en *The Crowd*, el núcleo familiar consigue tan solo sobrevivir y reconocerse como parte de la multitud tras renunciar a muchos de sus sueños. El personaje de Harold logra triunfar al final de *Speedy* al conseguir que la compañía de trasportes acepte su oferta. Sin embargo, a pesar de eso, el mundo y los valores del siglo XIX asociados al tranvía guiado por caballos desaparece para siempre del universo de la ciudad. Además, las compañías de trasportes, controladas por hombres sin escrúpulos, parecen dominar el futuro de la ciudad. Finalmente, a pesar de que Jim y Mary puedan vivir juntos en *Lonesome*, tras haberse perdido entre la multitud, la realidad urbana que rodea a sus vidas sigue marcada por el trabajo, la fatiga y el control social. El amor representa tan solo una tregua. Como conclusión, estas tres películas estrenadas en 1928, coinciden en su descripción de la ciudad con la de otras obras literarias modernistas: *The Great Gatsby* y *Manhattan Transfer*. Sin traicionar las expectativas del espectador de Hollywood acostumbrado a los finales felices y al triunfo del individuo, *The Crowd*, *Speedy* y *Lonesome* sacan a la luz una realidad urbana dominada por el azar, en la que todo parece ser accidental. Nueva York es un universo caótico, en perpetuo movimiento, angustioso y claustrofóbico. En esa nueva realidad controlada por el azar, los individuos no pueden aspirar a ser más que sobrevivientes. A pesar de la estructura melodramática presente en estas obras, la cual sigue dando primacía al individuo por encima de la colectividad, ninguna de estas películas ignora que la nueva realidad urbana representa un enorme reto. Todas señalan los riesgos del progreso, y que el triunfo de la técnica no consigue hacer que los individuos se adueñen de su propio espacio inmediato. Estas obras anuncian muchos de los temas que aparecerán en la década de los cuarenta con la irrupción del cine noir, en las que el sueño americano se habrá transformado en un universo de pesadilla y azar.

Lista de Referencias Bibliográficas

- Bradbury, M. (1991) "The Cities of Modernism". *Modernism: A Guide to European Literature. 1890-1930*. Bradbury, M. and McFarlane, J. (Eds.). *New York and London: Penguin Books*, pp. 96-104.
- Broggi, D. (2012). "Modernismo Antiborghese. Manhattan Transfer Di John Dos Passos." *Le Parole e Le Cose*. Disponible en: www.leparoleelecose.it/?p=6791.
- Dalle Vacche, A. (2009). "1928: Movies, Social Conformity and Imminent Traumas." *American Cinema of the 1920s: Themes and Variations*. Lucy Fischer (Ed.). New Brunswick New Jersey, London: Rutgers University Press, pp. 211-233.
- Durgnat, R. y Simmon, S. (1988). *King Vidor, American*. Berkeley: University of California Press.
- Foster, G. (1986). "John Dos Passos' Use of Film Technique in 'Manhattan Transfer & The 42nd Parallel'." *Literature/Film Quarterly*, vol. 14, no. 3, pp. 186-194.
- Lopate, P. (2015). "Speedy: The Comic Figure of the Average Man." *The Criterion Collection*. Disponible en: www.criterion.com/current/posts/3826-speedy-the-comic-figure-of-the-average-man.
- Lopate, P. (2012). "Lonesome: Great City, Great Solitude." *The Criterion Collection*, Disponible en: www.criterion.com/current/posts/2436-lonesome-great-city-great-solitude.
- Suárez, J. A. (1999). "John Dos Passos's USA and Left Documentary Film in the 1930s: The Cultural Politics of 'Newsreel' and 'The Camera Eye'". *American Studies in Scandinavia*, vol. 31, no. 1, pp. 43-67.
- Young J. R. (2014). *King Vidor's The Crowd: the Making of a Silent Classic*, Forward by Kevin Brownlow. Past Times Publishing Co.
- Wood, M. (2011). "Modernism and Film". *The Cambridge Companion to Modernism*. M. Levenson (Ed.). Cambridge: Cambridge University Press, pp. 217- 232.

Abstract: Through the analysis King Vidor's *The Crowd*, Ted Wilde's *Speedy*, Paul Fejos' *Lonesome*, all of them shot in New York, this work explores the emergency of that city as a paradigm of modern metropolis in the 1920s. In particular, this study seeks to cast light on how the classical Hollywood narrative faced the challenges stemming from the modern metropolis celebrating the power of the average individual against a context dominated by mass culture.

Keywords: John Dos Passos- Paul Fejos - F.S. Fitzgerald- Harold Lloyd - King Vidor

Resumo: Este trabalho visa compreender a importância que adquire Nova Iorque como um paradigma da cidade moderna, na década de 1920 através da análise de uma série de filmes rodados na cidade durante a década de 1920, incluindo obras como *The Crowd* de King Vidor, *Speedy* de Ted Wilde e *Lonesome* de Paul Fejos.

Palavras chave: John Dos Passos- Paul Fejos - F.S. Fitzgerald- Harold Lloyd - King Vidor
- Cidade moderna – filmes década 1920

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

Resumen: El presente artículo desplegará algunas consideraciones sobre la configuración temporal de la imagen, su actuación sobre el imaginario individual y colectivo en virtud de que en la imagen habita una espesura de pensamiento y la posibilidad de apelar a la sensibilidad.

Palabras clave: Imagen – anacronía – imaginario – visibilización

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 117]

^(*) Fotógrafa, docente e investigadora. Magister en Lenguajes Artísticos Combinados (UNA). Profesora de la Universidad de Palermo en el Área de Investigación y Producción de la Facultad de Diseño y Comunicación desde el año 2008.

Coordinadora Académica de la Escuela de Fotografía Motivarte y docente del Posgrado de Lenguajes Artísticos Combinados de la UNA. Publica libros y ensayos acerca de los derroteros del lenguaje visual desde sus aspectos históricos y contemporáneos como así también sobre los aspectos didácticos. Forma parte del Cuerpo Académico de la Maestría en Gestión del Diseño. Miembro del Consejo Asesor Académico. Dirige el Proyecto de Investigación Giros y perspectivas visuales.

El presente artículo establece (nuevamente) continuidad con los formulados anteriormente. Especialmente con “La distribución de lo sensible y lo inteligible” (Cuaderno n° 43), “Cuando me asalta el miedo (Cuaderno n° 56) y “Posibilidades de la imagen en tiempos de oscuridad” (Cuaderno n° 79).

Me referiré entonces a la imagen en términos culturales amplios, es decir, la imagen en su totalidad, independientemente del dispositivo que la origina.

Para desarrollar más las elucubraciones desplegadas en los mencionados textos, se partirá especialmente en esta ocasión, de su reconfiguración temporal, de su expresión anacrónica a efectos de dilucidar su actuación sobre el imaginario individual y colectivo y sobre lo sensible y lo inteligible, en virtud de que en la imagen habita tanto una espesura de pensamiento como una inteligibilidad en la sensación. Por otra parte, la reflexión resulta absolutamente pertinente en tiempos de cierto exceso y desmesura visual.

Su actuación sobre el imaginario. Derroteros

Bajo este apartado se continuará realizando una especie de arqueología de la distribución de lo sensible y lo inteligible en el ámbito de las prácticas relacionadas con la imagen a efectos de poder detectar tanto las continuidades como las discontinuidades y sus espacios intersticiales.

En el transcurso del tiempo la imagen enarbola su incidencia sobre lo simbólico y sobre el imaginario. En este sentido su accionar sobre el pasado y sobre el presente adquiere varias y mutantes significaciones. La *sobredeterminación* de la cual habla Georges Didi Huberman se relaciona con su capacidad de convertirse en el reflejo del “inconsciente de la representación” (2006, pp. 22-44) y transformarse de este modo en un *síntoma*. Por ello se puede inferir que la imagen conlleva “duraciones heterogéneas” (p. 45).

En muchas ocasiones la imagen es observada en un presente, en un ahora. La misma se refiere a un tiempo pasado y sus huellas (representativas, simbólicas, imaginarias) serán guardadas para un futuro¹. En tal sentido, se produce una dislocación entre el tiempo de la experiencia vivida y registrada por la imagen (foto, cine, video) y el tiempo en que se aprecia esa imagen a través de sucesivas miradas. Incluso, en este interjuego temporal, se producen traslados entre las esferas privadas y públicas: imágenes que refieren a vivencias privadas se pueden convertir -desde el análisis de la historia- en un modo hermenéutico y colectivo de estudio. Cuando se realiza un análisis histórico de retratos realizados en diversas ciudades, y a pesar de que su contenido aparente nos parezca similar, no debemos olvidar que para cada ciudad significa una forma de autoreconocimiento y pertenencia. La vida de un pueblo o de una ciudad, además de sus atributos urbanos y geográficos, es la suma de las relaciones personales y del entramado social que lo vincula con el mundo. La sumatoria de cada uno de los retratos otorga entonces un retrato comunal.

Así, si se adhiere a la idea de Foucault de que el saber sirve “para cortar” (en GDH p. 27), tal vez la figura a considerar sea la de un corte temporal transversal que otorga una especial atención a los pliegues que ese mismo corte genera. Considerar en definitiva el *relámpago* que produce la imagen sobre el imaginario y lo simbólico como reflejo de lo subyacente, lo latente.

El término *inervación* utilizado por Walter Benjamin en varios de sus textos proviene del ámbito médico-fisiológico y fue utilizado por Sigmund Freud para designar el traslado de cierta energía a alguna parte del cuerpo produciendo fenómenos sensitivos. Es a partir de este concepto de *inervación* que se considera la intervención de la imagen sobre lo simbólico y sobre el imaginario. La *inervación* propicia pues la asociación de una recepción mimética del entorno y acomete con la percepción y la visión en momentos determinados. Por eso favorece la capacidad para la imaginación y también para la acción en tanto deviene en gesto *poético* e impulsa una *praxis* vital.

A su vez, Benjamin hace referencia a la capacidad de la imagen de establecer analogías y descubrir formas. En su ensayo “Noticias sobre plantas” menciona que Karl Blossfeldt otorga “la importante amplificación que les da para que esas formas se deshagan del velo que nuestra pereza arrojó sobre ellas”. (en GDH p.182) Se podría preguntar entonces si la imagen no funcionaría como un *punctum* o un *aura* que propone *levantar los ojos* a través de una mirada heurística, hermenéutica y situada.

Así tras el impacto inicial, las imágenes tomadas por Lee Miller, Margaret Bourke White, Éric Schwab, Germaine Krull y George Rodger en distintos campos de concentración, acercaron, en el transcurso de su legibilidad histórica, unas posibilidades de reflexión acerca de los terribles hechos ocurridos. Se puede distinguir asimismo la condición de posibilidad de la imagen de producir modificaciones sobre el devenir de la humanidad a través de la instantánea que circulara en 2017 (varias veces reproducida en diversos formatos) del niño sirio ahogado en las costas de Turquía dando cuenta de la problemática contemporánea de los refugiados.

Esta misma condición de posibilidad es propuesta por el artista visual francés Emeric Lhuisset² en la instalación fotográfica realizada en el 2008 que evidencia que el *relámpago*, el *punto crítico* se da muchas veces cuando se puede mostrar las diferentes contradicciones y se convierte en un elemento objetivador del escenario circundante. Por un lado, objetivador pero también, adjetivador: las imágenes pueden tratar de mostrar (según distintos puntos de vista), convencer, seducir o representar hiperrealidades. Justamente por eso, proceden en ocasiones por intromisión y resultan instituidoras.

La imagen atraviesa pues el horizonte temporal y cultural de un momento determinado ya que posibilita la percepción de las relaciones y las correspondencias entre las cosas al volver a situar y volver a contextualizar.

Uno de los aspectos más interesantes de la imagen (y es lo que sugieren continuas apreciaciones) es la imposibilidad de detener el debate en torno a ella.

Su actuación sobre el tiempo

“Cada época sueña a la siguiente.”
Jules Michelet (en Benjamin, 2005, p. 1012)

Benjamin reconocía que en la *imagen dialéctica* se halla la noción de tiempo y que ésta ya estuvo prefigurada en Hegel. Sin embargo, su concepción de la *imagen dialéctica* trabaja especialmente sobre el intersticio temporal (que incluso extiende a la moda).

El momento temporal está mediado pues por lo inteligible y lo sensible de cada tiempo. Benjamin explica que la *diferencial de tiempo* surge del encuentro de temporalidades diversas enlazando, de algún modo, con una parte de la clásica definición de aura: “(...) la aparición irreplicable de una lejanía por cercana que ésta pueda hallarse.” (p. 194) Además, porque la imagen “(...) relampaguea de una vez para siempre en el instante de su cognoscibilidad (...)” (p. 67) y porque “(...) es aquello en lo cual lo que *ha sido* se une como en un relámpago con el ahora en una constelación. En otras palabras: la imagen es la dialéctica en suspenso.” (p. 100). De este modo explicita la interrupción de un continuum.

Por su parte, Henri Bergson ya establecía en 1930: “Que podamos insertar lo real en el pasado y trabajar así hacia atrás en el tiempo, nunca lo he pretendido. Pero que podamos acoplar ahí lo posible, o más bien que lo posible mismo vaya a acoplarse ahí en todo momento, eso no podemos dudarlo.”

Al respecto, el psicoanalista René Kaës (1996) identifica: "(...) nada de lo que haya sido retenido podrá permanecer completamente inaccesible a la generación que sigue, o a la ulterior. Habrá huellas, al menos en síntomas que continuarán ligando a las generaciones entre sí (...)" Comprender estas características resulta de singular importancia cuando se realizan exploraciones sobre imágenes pasadas en virtud de que éstas son continente y contenido de la memoria ya que cada imagen lleva en sí la medida de su tiempo. En algunos casos, la imagen es conformadora de la memoria, en otros, la memoria está repleta de ella. Las categorías de espacio y de tiempo, atributos inherentes al lenguaje visual, conforman, tal como lo expresara Immanuel Kant, la estructura en el pensamiento humano que permite relacionarse con el mundo. Podemos pensar entonces que cada época, cada sociedad posee temporalidades diferentes porque su espacio no es completado por situaciones que se desarrollan para siempre, sino por procesos, por acontecimientos. Jacques Derrida en *Dar el tiempo* manifiesta que el tiempo es invisible y que se sustrae a la visibilidad. Sin embargo, en el lenguaje visual el tiempo aporta justamente las variables cronotópicas a las que se refería Kant. Tanto en la imagen fija como en la de movimiento, el tiempo se percibe como una manifestación de la duración de la naturaleza del tiempo (la *durée* mencionada por Bergson). Volviendo a Derrida, se coincide con que la palabra tiempo designa menos el tiempo mismo que las cosas con las que se llena ese tiempo. En este caso, son tiempos sucesivos o superpuestos: el tiempo de la toma de la imagen, el tiempo de su edición y, finalmente, el tiempo de su visualización.

Si se indaga en la naturaleza del tiempo, se puede encontrar que la *duración* significa creación de formas, posibilidad de invención, elaboración continua de lo nuevo. La duración no es solamente la experiencia vivida, es su condición de posibilidad y de ampliación. Por eso se puede considerar a la imagen como un síntoma que se abre al tiempo. Su visualización despliega la duración.

Bergson interrogaba: "el tiempo es lo que impide que todo se dé de golpe. Retrasa, o más bien es retraso. Por tanto, debe ser elaboración. ¿No sería entonces vehículo de creación y de elección?" En *Memoria y vida* añadía: "Cuanto más profundicemos en la naturaleza del tiempo, tanto más comprenderemos que duración significa invención, creación de formas, elaboración continua de lo absolutamente nuevo." (p.13)

El gesto creador y el gesto de la elección del encuadre, propios del lenguaje visual responden esta pregunta. El filósofo continuó pensando sobre el tema: "Artesanos de nuestra vida, incluso artistas (...) trabajamos continuamente en modelar, con la materia que se nos facilita por el pasado y el presente, por la herencia y las circunstancias." De este modo hace referencia al carácter anacrónico de la creación en virtud de que la duración tampoco es homogénea. El proceso de creación es un acontecimiento que abreva en los indicios que el tiempo origina a través distintos momentos, épocas y generaciones.

En la modalidad contemporánea del Fotolibro/Libro de artista hallamos una temporalidad a través de la secuenciación. Cada imagen contiene su propio espacio y tiempo potencial que junto con otras configuran una temporalidad narrativa. La duración aparece así a través del ordenamiento sintáctico. Hallamos también una especie de tiempo elíptico que se manifiesta a través de saltos, aceleraciones y retrocesos.

¿Oculta o visibiliza?

El concepto de Jacques Lacan de que la visión no es la mirada y las consideraciones de Donald Winnicott sobre el rol de la mirada de la madre en tanto devolución de la propia imagen del niño son aplicables a las elucubraciones sobre el alcance de lo que la imagen visibiliza.

La mirada de la madre le devuelve a la criatura una idea de su propia imagen lo que induce al siguiente pensamiento: “cuando miro se me ve, y por lo tanto existo” (p. 183).

Ya en el texto “Cuando me asalta el miedo, creo una imagen”, en el Cuaderno nº 56, se mencionaba que los psicoanalistas (Melanie Klein y Jacques Lacan entre otros) encontraron que durante el estadio del espejo, al captar el niño su imagen sobre una superficie espejada puede configurar su propio esquema corporal. Este hallazgo resulta fundamental para su desarrollo psíquico, la formación de su personalidad y es fundadora de posibles identificaciones. Las identificaciones se fundamentan en un lugar simbólico, el *Ideal de Yo*. Las imágenes ocupan un lugar dentro del *Ideal del Yo* en tanto propulsoras de ideales sociales y éticos.

El pensamiento de Winnicott amplía esta observación otorgándole particular importancia a la mirada del Otro (en su caso, la madre) en tanto constitución de la existencia y condición de posibilidad de relacionarse. En el caso de la imagen, la mirada atenta (no la visión) confiere su condición de existencia y la condición de posibilidad de procurar una significación. Es, a partir de esa significación, que se puede emprender el análisis paradigmático y sintagmático de la visibilización o del ocultamiento. Incluso, volviendo a Winnicott, podemos relacionar el tiempo de la visibilización y el tiempo del ocultamiento de una imagen con las posibilidades de elaboración de una experiencia. Las imágenes resultan así objetos transicionales entre lo público y lo privado, entre lo interno y lo externo e inciden sobre el imaginario. En este mismo sentido, Cornelius Castoriadis consideraba que el tiempo imaginario resulta simultáneamente significativo y dador de significación. (2014, p. 234) Se puede comenzar a examinar la determinación de la mirada del productor para luego explorar otros aspectos. Lacan asociaba entonces:

En lo visible, la mirada que está afuera me determina intrínsecamente. Por la mirada entro en la luz, y de la mirada recibo su efecto. De ello resulta que la mirada es el instrumento por el cual se encarna la luz y por el cual –si me permiten utilizar la palabra, como lo suelo hacer, descomponiéndola –soy fotografiado. (1964, p.113)

Hay una larga tradición sobre ciertas posibilidades de visibilización de la imagen en el ámbito de la psiquiatría. Conocidos fueron los usos, en su tiempo, como modo de representación objetivo y científico, para detectar casos. Fotografías tomadas por el Dr. Duchénne de Boulogne y Paul Regnard entre otros, fueron publicadas en libros como *Iconographie photographique de la Salpêtrière* en 1880. En Inglaterra, el Dr. Hugh Welch Diamond, miembro fundador de la Royal Photographic Society y director del departamento de mujeres del manicomio del condado de Surrey, mencionaba “la peculiar aplicación de la fotografía al esclarecimiento de la locura”. Y agregaba:

El fotógrafo atrapa en un instante la nube permanente, la tormenta pasajera o el sol del alma y de este modo permite al metafísico observar y establecer la conexión entre lo visible y lo invisible (...) (en Tagg, 2005, p. 104)

La contracara de la presunción de visibilización estaba en las fotos solicitadas por Thomas John Barnardo para el *Home for destitute lads* (Residencia para chicos indigentes) ya que utilizaba las imágenes como argumento para recibir fondos. La acusación informó que no los mostraba en su estado real sino que rasgaba sus ropas, entre otros recursos para aumentar la sensación de desolación. En ambos casos se establecía una mirada biopolítica y panóptica.

Se puede inferir pues que los textos visuales juegan con el sentido de su materia, sentido como sensualidad (en términos de su palpable vivacidad y seducción) y sentido como significación. A partir de esa sensualidad y desde ideales sociales, estéticos, políticos y éticos, la imagen puede visibilizar, ocultar y, además, manipular y disciplinar al modelar deseos y afectos.

También desde la historia de la fotografía, es dable analizar la controversia suscitada con la famosa exposición *The family of man*³. Roland Barthes y Allan Sekula, entre otros y en fechas diferentes, criticaron la muestra como un esfuerzo esteticista para mostrar la “condición humana” en medio de la Guerra Fría. En su voluntad por exacerbar una sensación de tranquilidad en sus espectadores, lograba provocar una desmovilización generalizada. De este modo propiciaba en el receptor un pasaje de un sujeto político a un sujeto consumidor. A propósito, la Urban League le dio a Edward Steichen (su curador) un premio “por hacer que la humanidad esté orgullosa de su humanidad.” (en Stimson, 2009, p. 103) Sobre las posibilidades de visibilización de la imagen fotográfica se encuentra otro antecedente histórico: Alexander Rodchenko declaraba que todo hombre moderno debe fotografiar y ser fotografiado ya que encontraba en ese medio las posibilidades de una directa representación. Sin embargo, con el correr del tiempo y en torno al disciplinamiento en el hábito de la *selfie*, además de sus características lúdicas, se puede encontrar una tensión entre lo representacional imaginario y lo corpóreo-material propiamente dicho. En este y en otros casos nos encontramos frente a un síntoma del propio narcisismo, del deseo de las personas de estar dentro de la imagen y de “producirse” para la misma para, de algún modo, transformarse en su propio objeto publicitario. Tal vez podamos hablar de un nuevo modo de acercamiento, ya no hay una búsqueda de conocer al otro sino de conocerlo a través de la propia imagen. Así, en muchos casos la imagen resulta prisionera de este accionar pero también del accionar de los mecanismos de poder que también la construyen a través de sí. Para Benjamin, la relación cuerpo/imagen emite el destello de un *Jetztzeit*, es decir de un tiempo actual. Este tipo de “visibilizaciones” son propiciadas además por las redes, en especial por la que obliga a ver una imagen dentro de las 24 hs. porque después la misma desaparece, creando así una dependencia y una mezcla de ficción y realidad.

Dentro de este análisis sobre la visibilización es necesario incluir el carácter ontológico y retórico de la transparencia de la fotografía. Incluso en las escenificaciones de las que hoy es objeto. Se aprecia por tanto un énfasis en la construcción, fabricación, forzado y escenificación de la imagen. Siempre apoyándose en una supuesta transparencia se puede

entrever, en ocasiones, el objetivo de provocar un consenso a través de la manipulación de mostrar lo horroroso, lo íntimo y lo siniestro.

Además, en cuanto a la visibilización y el ocultamiento, hallamos una permanente oscilación entre presencia y ausencia. La pulsión escópica solicita el vislumbramiento pero las posibilidades de manipulación tanto históricas como contemporáneas se encargaron y encargan también del ocultamiento total o parcial de algunos sucesos. Un ejemplo de ello fue durante la celebración del Centenario en la Argentina en 1910. Las fotografías publicadas en los álbumes especialmente creados para la ocasión y también en algunos medios desplegaron un imaginario que favorecía la ilusión de una gran y mancomunada nación al estimular el contacto, lo vincular y lo fático. Precisamente, estas imágenes adscriben a lo que Michel Foucault mencionaba en su libro *La Arqueología del Saber*: “(...) mostrar según qué reglas una práctica discursiva puede formar grupos de objetos, conjuntos de enunciaciones, juegos de conceptos, series de elecciones teóricas” (en Niedermaier, 2012, p. 168). Pero un imaginario no da cuenta solamente de la esperanza sino también del debate, del debate que surgía en correspondencia con la presencia de grupos *políticos*. Es decir, hubo un conjunto de fotografías que documentaron los momentos de honda tensión en los cuales se podían entrever los conflictos ligados, por un lado, a la lucha de clases (la protesta obrera, el anarquismo, el socialismo) y, por el otro, a las demandas y presiones de las clases medias por democratizar el régimen político y los canales de acceso a las instituciones culturales.

A su vez, dentro de esta exploración sobre la imagen como síntoma se debe considerar las imágenes ausentes. Ausentes por temas no abordados, ausentes que en algún momento existieron pero que ya no se hallan o no se miran. Ausentes por haber sido prohibidas, censuradas y tal vez destruidas. Se halla entonces un espacio intersticial entre lo que es dado a ver y lo que no. A propósito, Jacques Derrida sugería reclamar un “derecho de mirada” que los ciudadanos pudiesen solicitar a los medios de comunicación, es decir, a los mecanismos de manipulación (en Merlín, 2017, p. 19).

Cabe realizar aquí una distinción entre las dos esferas indicadas por François Soulages: *arte y sin arte* como instancias diferenciadas del gesto creador. Lo construido desde el *sin arte* dinamiza lo social, lo institucional y su discurso está absolutamente mucho más expuesto a posibilidades manipulatorias tanto desde sus condiciones de producción como de recepción. Como ya se indicara la imagen (en especial la fotográfica) mantiene cierto estatuto ontológico de veracidad aunque ella no refleje lo real/verdad. Una de las características actuales de los procesos neoliberales es el coqueteo con la transparencia sin que ésta realmente se produzca.

Por su parte, dentro del terreno del *arte* y, a partir de la teoría estética de Jacques Rancière, Georges Didi Huberman, Nelly Richard y Ticio Escobar, entre otros, se puede hablar de una vitalidad entre ésta, la emergencia de lo político y la transformación de orden social. El arte tiende a propiciar nuevas posibilidades discursivas.

La nueva condición de posibilidad de visibilización tiene, entonces, relación con la subjetivación política que redefine lo que es visible, decible y abre el espectro de quienes pueden hacerlo. En tal sentido, Rancière considera que el arte “es político por la misma distancia que toma con respecto a sus funciones, por la clase de tiempos y de espacios que

instituye, por la manera en que recorta este tiempo y puebla este espacio” (2011, p. 33). Así lo político del arte, tiene una estrecha relación con los procedimientos poéticos que el gesto autoral elige para hacer visible y configurar una nueva distribución de lo sensible y lo inteligible. Este es el caso de los dos proyectos que se exponen a continuación. Uno está ligado al espacio exterior y el otro ocupa el intersticio entre lo exterior y lo interior. Por un lado el proyecto de Pablo Piovano denominado *El costo humano de los agrotóxicos* y por otro, el de los fotógrafos Belén Grosso y Sebastián Pani denominado *Y un día, el fuego*. El primero alude, como su nombre lo indica, a las consecuencias sobre la salud de la población ante el uso de agrotóxicos en distintas provincias de la Argentina. En el segundo, ambos dan cuenta del fenómeno femicida de quemar literalmente a la mujer cercana, conyugue en general.

En el prólogo del libro *Photographie contemporaine Art contemporaine*, Soulages habla de que el desafío del arte no tiene relación con fotografiar el hecho en sí mismo sino con su posibilidad de expandirlo, de desarrollarlo. (p. 13) En estos proyectos estamos frente a una imagen que escapa lo documental (sin eliminarla sin embargo) sino uniéndola casi indisolublemente a lo simbólico. En 1926 John Grierson definía lo documental como una *exposición de los hechos, como una retórica de la inmediatez y la verdad*. Si bien esto está presente en ambos proyectos por ser signos de existencia, lo que se encuentra además es que ya no se trata tan solo de mostrar lo Real sino también de enunciar lo que subyace ante cada fenómeno. Supone una capacidad de vincular la representación de las cosas con la subjetividad, con lo que esencialmente despiertan. Esto tiene relación con la actual traslación de los géneros fotográficos. Los presentes desplazamientos conforman una estética *a la vez*, que da cuenta de una densa urdimbre, del roce, de la espesura y de la complejidad que, con diferentes grados de presencia, se insinúa en cada imagen. La fotografía posee la posibilidad de abordar lo irrepresentable y lo inimaginable de situaciones de alta intensidad traumática social en donde aparece el límite, los márgenes de lo humano/inhumano. Se acuerda en este sentido con Giorgio Agamben cuando manifiesta que pensar significa percibir la exigencia que tiene lo real, hacer justicia no sólo con las cosas sino también con sus lágrimas (2017, p. 51) Por eso, y a través de una cierta omnitemporalidad, la imagen ha contribuido –y sigue contribuyendo– a una honda reflexión y a una posibilidad de elaboración.

Estos casos, como también los de los fotógrafos Ismail Ferdous y Taslima Akhter sobre el incendio ocurrido en 2013 en una precaria fábrica de indumentaria llamada Rana Plaza en Savar, un poblado suburbano de Dhaka, Bangladesh, reúnen también el aspecto cuantitativo de la fotografía documental/autoral que busca lograr alguna reacción.

Así, el desfase temporal con el suceso de los nombrados proyectos contribuye a su despeque del género documental clásico. Las imágenes añan, entonces, dos momentos: el de la experiencia del gesto creador con la abstracción de lo observado, del enunciador con el objeto enunciado y transforman una experiencia individual en una forma social.

De sus trabajos emerge el concepto, desarrollado líneas arriba y en “La imagen en tiempos de oscuridad”, de síntoma como expresión de un malestar. Las imágenes por su carácter de inscriptores de sentido, dan cuenta del síntoma y contribuyen a una mirada crítica y/o redentora de lo real, según sea el caso, pero siempre colaboran con su hermenéutica. Coadyuvan con la construcción de un espacio abierto y en permanente disputa.

Los realizadores visuales que visibilizan situaciones que comprometen al ser humano en distintos aspectos desarrollan un activismo en distintos dispositivos y, junto a periodistas, escritores y otros, amplían el alcance de la denuncia y se inscriben en una muy contemporánea hibridación multimedia. Lucy Lippard identifica al Caballo de Troya como la primera obra de arte activista. En todos los proyectos activistas se detecta una experiencia que procede de la conexión del productor con algún hecho de la realidad que lo circunda. Por eso se pueden visar las determinaciones psicológicas e ideológicas (en tanto compromiso) pero también las competencias lingüísticas (acerca de los dispositivos) y culturales. Tal como expresa Taslima en la entrevista que le hiciera la fotógrafa y docente inglesa Karen Knorr, “theory emerges through practice/la teoría emerge en la práctica”. Y agrega: “I think without any ideological and theoretical viewpoint one can’t make his/her work strong./ Creo que sin un punto de vista ideológico y teórico no se puede realizar un trabajo sólido.”⁴ Por otra parte, existe una interrogación sobre si hay una cierta coherencia interna entre la propuesta (de los fotógrafos) y la recepción exterior. En el circuito comunicacional que atraviesa un mensaje estético se produce una transferencia de subjetivación entre el productor y el receptor. Por eso, el análisis de la imagen debe ser realizado, no sólo a partir de sus particularidades estéticas, sus condiciones de producción (las condiciones de posibilidad para su aparición están conformadas por la deliberación temática, la elección de los materiales, la puesta en acto de los presupuestos ideológicos, socio-políticos y culturales, es decir, todo lo que forma parte del gesto del productor) y su recepción. Así el espectador es convocado a una mirada que descubra mucho más allá de lo que se muestra, que perciba la irradiación que toda obra pretende convocar y distinga su deseo de inquietar.

Conclusiones momentáneas

La imagen a menudo tiene más de memoria y
más de porvenir que el ser que la mira”
Georges Didi Huberman (2006, p. 12)

Volvemos finalmente a la posibilidad de la imagen en tiempos de oscuridad, conformada por remolinos de tiempo que potencian una *pensatividad* anacrónica, a partir de cierta incompletud del pasado y del presente, con el objeto de otorgarle sustancia al futuro. Retomamos la necesidad de recuperar la libertad del gesto del productor ya que en muchos casos éste ha perdido autonomía en función de la autoridad del poder mediático convirtiendo a la imagen en un producto *blindado* (Soulages, 2018). El productor debe poder aunar libremente la dimensión estética junto a la dimensión ética y política. Regresamos a la idea de movimiento, de recomienzo del gesto autoral, del gesto vivificador que señala lo disruptivo y que trabaja la imagen como “potencia que desata” (Rancière, 2011, p. 52) una mirada sensible en el receptor.

Notas

1. Pensadores como Walter Benjamin, Georges Didi Huberman, John Berger y François Soulages, entre otros, sostienen que en la imagen anida también el devenir. Benjamin en su ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” cita la siguiente frase de André Breton: “La obra de arte sólo tiene valor cuando tiembla de reflejos del futuro” (2007, p. 175)
2. Se trata de la Declaración de los Derechos del Hombre enmarcada tradicionalmente con un fino marco negro por la cual se asoma una ametralladora en su reverso. (<https://www.emericlhuisset.com/dh.htm>)
3. Exhibida por primera vez en 1955 en el Museo de Arte Moderno de New York y que itinerara posteriormente por 37 países. Se trataba de 503 fotografías tomadas por 273 fotógrafos de 68 países con la curaduría de Edward Steichen que, en ese momento era el director del Departamento de Fotografía de ese museo.
4. Traducción de la autora

Listas de Referencias Bibliográficas

- Agamben, G., (2017), *¿Qué es la filosofía?*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo
- Agamben, G. (2009), *Signatura rerum*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo
- Arfuch, L. y Devalle, V. (comp.), *Visualidades sin fin*, Buenos Aires, Prometeo
- Benjamin, W. (2005), *El libro de los pasajes*, Madrid, Akal.
- Benjamin, W. (1999), “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea”, en *Imaginación y Sociedad*, Madrid, Ed. Taurus.
- Benjamin, W. (2007), “El arte en la época de la reproducción técnica”, en *Conceptos de filosofía de la historia*, La Plata, Terramar Ediciones
- Bergson, H. (1930), “Lo posible y lo real”, *Revista Nordisk Tidskrift*
- Bergson, H. (1977), *Memoria y vida. Textos escogidos por Gilles Deleuze*, Madrid, Alianza Editorial
- Derrida, J. (1995), *Dar el tiempo*, Barcelona, Paidós
- Didi Huberman, G. (2006), *Ante el tiempo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo
- Didi Huberman, G.s (2015), *Remontajes del tiempo padecido*, Buenos Aires, FUC/Biblos
- García, L. I., “Una política de las imágenes: Walter Benjamin, organizador del pesimismo” en *Escritura e Imagen*, Vol II, 2015, hallable en https://www.academia.edu/22801767/Una_pol%C3%ADtica_de_las_im%C3%A1genes_Walter_Benjamin_organizador_del_pesimismo
- Holert, T. (2019), “Epistemic violence and the careful photograph” en *ex-flux Journal #96*
- Indij, G. (comp. 2014), *Sobre el tiempo*, Buenos Aires, La Marca Editora
- Kaes, R.; Faimberg, H.; Enriquez, M.; Baranes J. (1996), *Transmisión de la vida psíquica entre Generaciones*, Buenos Aires, Ediciones Amorrortu
- Lacan, J. (1997), *El Seminario 11. Sobre los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós

- Lippard, L. “Caballos de Troya: arte activista y poder” en Marzo Jorge Luis (comp.2006), *Fotografía y activismo*, Barcelona, Gustavo Gili
- Merlín, N. (2017), *Colonización de la subjetividad*, Buenos Aires, Letra Viva
- Niedermaier, A. (2012), “El privilegio de la fotografía” en AA.VV., *Imágenes de la Nación*, Buenos Aires, Teseo
- Rancière, J. (2011), *El destino de las imágenes*, Buenos Aires, Prometeo
- Rancière, J. (2011), *El malestar en la estética*, Buenos Aires, Capital Intelectual
- Stimson, B. (2009), *El eje del mundo. Fotografía y nación*, Barcelona, Gustavo Gili
- Soulages, F.; Marc, T. (comp. 2012), *Photographie contemporaine & Art contemporain*, Paris, Klincksieck
- Tagg, J. (2005), *El peso de la representación*, Barcelona, Gustavo Gili
- Winnicott, D. (2012), *Realidad y juego*. Buenos Aires, Gedisa

Sitios web:

Entrevista de Karen Knorr a Taslima Akther (2012) en <https://globalarchivephotography.com/project/the-life-struggle-of-garment-workers/#project-interview>

Abstract: This article will display some considerations on the image temporary settings; its influence on the individual and collective imaginary due that pictures inhabit a thickness on thoughts and have the possibility to appeal the sensibility.

Keywords: Image – anachronism – imaginary – visibilization

Resumo: Este artigo irá mostrar algumas considerações sobre as configurações de imagem temporárias, seu desempenho sobre o imaginário individual e coletivo em que imaginei habita um matagal de pensamento e a possibilidade de apelar para a sensibilidade.

Palavras chave: Configurações temporárias – imaginário – pensamento - sensibilidade

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

Resumen: La innegable filiación entre la fotografía y la tecnología han constituido un currículo convulsionado que suele estar desfasado de su contexto. Esta condición hace de los programas de fotografía herederos de otras tradiciones curriculares, anulando la posibilidad de la construcción de contenidos propios en el campo, lo que repercute en un fenómeno endogámico visual en el que se repiten tendencias de forma constante, propio de estos tiempos en los que los sistemas políticos y económicos se decantan por sociedades no de ciudadanos sino de consumidores. La alternativa es indagar en el contexto y hacer de este currículo invisible uno activo que permeé la estructura institucional y lo acerque a lo cotidiano.

Palabras clave: Educación en fotografía - Fotografía en Colombia - dispositivo - aprendizaje currículo

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 126 - 127]

(*) Diseñador gráfico. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá. Especialista en Gestión Estratégica de Diseño. Universidad de Buenos Aires. Maestro en Educación. Universidad de los Andes. Bogotá. Profesor Asociado de la Escuela de Diseño, Fotografía y Realización Audiovisual de la Universidad Jorge Tadeo Lozano (UJTL) desde el año 2010, ha desempeñado su actividad académica en el campo de la Fotografía. Actualmente participa como parte de la coordinación curricular del programa profesional de Fotografía, a partir de su campo de investigación en estudios curriculares. Como diseñador gráfico se ha desempeñado en el campo editorial, principalmente en el área de las publicaciones académicas en la Universidad Nacional de Colombia y en la UJTL.

Introducción

I'm the operator
With my pocket calculator
I'm the operator
With my pocket calculator
I am adding

And subtracting
I'm controlling
And composing

Kraftwerk. Pocket calculator. 1981

La relación entre los dispositivos para ver y crear imágenes con los usuarios/espectadores ha vivido una acelerada transformación desde la popularización de la fotografía, oficializada en 1839. En esta carrera las nociones de registro, memoria, durabilidad, eternidad se han transformado para dar paso a la mutabilidad, temporalidad y ubicuidad (Brea, 2010). Lo digital, la pérdida de adherencia material al sustrato, hace del actual espectador un usuario que ejerce el rol de consumidor, y a la vez participante de la constante creación a gran escala de imágenes que se condensan en lo inmaterial del fichero electrónico con un sin fin de usos y usuarios.

En este contexto, la educación en fotografía se enfrenta al reto de acomodar sus estructuras a las dinámicas contemporáneas de la imagen, en las que los participantes de los procesos de aprendizaje ya no son el objeto del proceso educativo sino son sujetos que participan en múltiples esferas y que, como la e-Imagen, son mutables, temporales y ubicuos. En el campo de la enseñanza de la fotografía, las estructuras curriculares se enfrentan a un contexto particularmente cambiante, debido a su intrínseca filiación al dispositivo fotográfico¹.

Tendencia y uniformidad. La no ideología

Un hombre en un restaurante toma una foto de su plato de comida antes de siquiera probarlo; junto a su mesa hacen una imagen de un grupo sonriente en pose deliberada de celebración; en la esquina una muchacha elige el filtro de *beauty* y abraza a su amiga mientras estiran la boca en gesto de pato para una *selfie*; todas imágenes que se publicarán de inmediato en redes.

La proliferación de dispositivos fotográficos digitales a finales de la década de 1990 y el surgimiento de las redes sociales con la primera década del siglo, fueron factores determinantes para un nuevo periodo en la historia de la imagen fotográfica, en el que la publicación de imágenes y su difusión dejó de ser exclusividad de los de los medios, de masas, editoriales o de comunicación. Esta nueva posibilidad de lo individual en un entorno global ha devenido en un fenómeno endogámico, en el que la creación de imágenes está definida por las aplicaciones tecnológicas y uniformadas por la repetición de tendencias estilísticas, dejando a un lado la intención de construcción de cualquier discurso visual, al menos no de uno previamente estereotipado.

Con la finalización de la guerra fría, tras la caída del muro de Berlín, la última década del siglo XX se apresuró a la propuesta de un nuevo mundo supuestamente alejado de absolutismos, con la idea de una democracia liberal como paradigma de un mundo libre e igualitario en el que la voz de lo personal recobraba un derecho inusual. Este orden mundial antes que traer tranquilidad y libre desarrollo de los individuos, promovió la uniformidad y la reiteración de discursos ideológicos. Mark Fisher (2017) trae a colación la idea de posmodernismo de Jameson que define el fracaso del futuro como constitutivo de la escena

cultural posmoderna, compuesta por revivals y pastiches (p. 28). Así el realismo capitalista, como denomina Fisher a este periodo neoliberal, se presenta como un todo sin alternativas, haciendo del ciudadano un consumidor dependiente del libre mercado, donde la libertad está enmarcada por la libre competencia. Cualquier posible atisbo de reacción es apropiado por el capitalismo para ser encasillado en tendencias y estilos que a su vez terminan siendo producto de consumo. De esta manera, el gesto de protesta del jugador de fútbol americano Kaepernic es apropiado como una campaña publicitaria de una marca de zapatillas; o el grafiti, otrora expresión social y política, termina siendo parte de campañas corporativas y del circuito comercial artístico. La ruptura ideológica es asimilada y convertida en anécdota por un sistema que precisamente muta por declararse no ideológico.

Siendo este el contexto, su impacto se hace evidente en la palpable desconexión o desinterés del conjunto de los nativos digitales con cualquier posición. La participación social se vive del mismo modo momentáneo y mutable. Fisher se adentra en la falta de compromiso político de las nuevas generaciones británicas, identificándola como impotencia reflexiva, en la que los estudiantes suelen ser encasillados en patologías mentales, como depresión y dislexia, ocluyendo cualquier capacidad de discusión política. Este estado se identifica como una hedonia depresiva, un estado de búsqueda casi que exclusiva de placer, situación derivada de la ambigüedad de las estructuras educativas, en las que el estudiante cambió su rol de sujeto de la institución académica a un rol de consumidor de servicios, con una oferta constante y ante la que no tiene ningún tipo de compromiso personal de vida (p. 49). En consecuencia, este estado es una privación de la condición política del individuo, suprimiendo el discurso personal y la posibilidad de elaborar retóricas, lo que acarrea una imposibilidad reflexiva sobre la imagen, tanto en el consumo como en la creación haciendo del control algo digerible, indiscutible y cotidiano. Así las cosas, no es de extrañar que pese a los años de luchas por causas como por ejemplo la igualdad de género y aun cuando se vuelven virales las imágenes de protestas y bienintencionados *hashtags*, la publicidad aún replica modelos de mujeres amables de pelo largo castamente vestidas en colores pasteles mientras recibe a sus hijos (un niño y una niña) y a su marido al final de sus jornadas productivas para darles de comer y organizar la ropa limpia del siguiente día. Los bajos índices de calidad en las capacidades lectoras y escritoras que percibimos en muchos estudiantes universitarios son el caldo de cultivo ideal para estos discursos y se decantan en la uniformización de la imagen, aunado con la *hedonia* depresiva fomentada por redes y entornos sociales que sesgan los juicios más en pareceres que en hechos.

Por lo tanto, cabe preguntarse qué está haciendo la educación formal en general y en particular las escuelas de la imagen en este contexto, en el que se enfrentan a estas dinámicas del entorno en que hay más capacidad de producción (proliferación de dispositivos fotográficos) pero los discursos visuales se hacen cada vez más uniformes y carentes de significado.

Dispositivos y contexto

Según la definición de Agamben, un dispositivo es “todo aquello que tiene, de una manera u otra, la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivos” (2011,

p. 257). De este modo, el dispositivo se presenta también en los elementos cotidianos que modelan desde la historia el comportamiento humano, oponiendo la naturaleza del individuo y el positivismo en una dialéctica de la libertad y el mandato (p. 252). Y así tanto el lenguaje como los artefactos, los medios, las tecnologías y todas las actividades desarrolladas desde el concepto de racionalidad, comunidad y civilización son en sí dispositivos y redes que desarrollan la formación de poder y saber, desde prisiones hasta instituciones académicas, incluyendo el currículo.

Visto desde esta perspectiva se hace posible entonces identificar una relación de tensión entre dos dispositivos: por una parte, el tecnológico, vinculado intrínsecamente a la fotografía y, por otra parte, el currículo académico. Históricamente, el aprendizaje del oficio de la fotografía se inició en un entorno informal, pasando luego a un espacio académico universitario primero en asignaturas y luego en carreras técnicas o tecnológicas, siendo sólo recientemente incluida la formación de nivel profesional en el campo de la imagen fotográfica, particularmente en Colombia.

No obstante, esta incorporación obedeció principalmente a las expectativas de aspirantes y egresados ante las exigencias actuales de titulaciones de grado y posgrado por parte del mercado institucional. En consecuencia, el dispositivo curricular universitario se ha definido priorizando las necesidades del medio laboral, haciendo que los programas académicos se conformen desde tradiciones curriculares heredadas en las que se aplican fórmulas que entienden las necesidades empresariales y comerciales como la proyección del individuo, mantenido al margen de las necesidades o inquietudes personales de los estudiantes. Como consecuencia, la conformación de programas académicos se ha cimentado en las tradiciones heredadas de otras estructuras curriculares en las que se aplican fórmulas que han respondido a las necesidades del medio laboral. Goodson (2000) vincula la estructura curricular preactiva con la noción de tradición heredada de Hobsbawm en el que las prácticas intentan diseminar valores y reglas de forma ritual desde la repetición, generando una noción de continuidad con el pasado y de arraigo (2012, p. 9). Por lo tanto, las estructuras académicas responden más por una filiación a un medio económico que al contexto de sus participantes:

Esto se debe en gran medida a que los grupos de disciplinas empujan un discurso con el que intentan cada vez más que su disciplina se considere «académica» (pudiendo así reclamar los consiguientes recursos financieros y perspectivas profesionales). El corolario de este reclamo es que a los académicos se les debe entregar el control de la definición de «disciplina» (...) De esta manera las diferencias se deben a quien puede definir las disciplinas, lo que se presenta como la actividad característica de los progresos universitarios (Goodson, 2000, p. 66)

De esta manera, las construcciones curriculares se convierten en dispositivos que regulan la naturaleza de la práctica académica, en las que los contenidos no son concebidos directamente del contexto de sus prácticas sino de una tradición formulada, una estructura preactiva (p.54) que surge de las necesidades de la administración académica. El currículo de la fotografía se ha planteado desde fórmulas aplicadas del diseño, las artes plásticas y la

publicidad sin tomar en cuenta sus prácticas en el entorno social y adquiriendo un cariz didáctico², ajeno a los contextos que los estudiantes viven en medio del cambio tecnológico. La relación entre el dispositivo tecnológico y el dispositivo curricular en la educación fotográfica ha estado mediada por la aceptación renuente de nuevos recursos y medios con gran dificultad, la reticencia a nuevas formas de producción visual y la lenta asimilación de la inminente transformación del medio, al pasar del predominio de la imagen latente del proceso químico a la incertidumbre tecnológica del medio digital. La desacralización de un proceso que antaño era mediado por acciones de orden físico-químico y que implicaba una capacitación rigurosa, ahora es reemplazado por un proceso que mayormente es mediado por un solo entorno y que no implica, a primera vista, mayor especialización o conocimiento por el usuario.

El dispositivo curricular, como un intermediario replicante de estos fenómenos, se alinea con las necesidades del medio y amplía cada vez más la brecha entre lo que pasa en el espacio académico, (una estructura cada vez más definida por su comportamiento burocrático en el sentido estricto del término administrativo)³ y el contexto orgánico en el que los dispositivos tecnológicos generan constantemente diferentes dinámicas e interacciones. Este desfase entre dispositivos, el curricular y el tecnológico, revela un carácter alienante de la institución académica, en que la premisa es instruir adentro para funcionar afuera y hace de la aplicación de fórmulas la ruta más eficaz para la enseñanza. Las tradiciones curriculares se decantan de forma piramidal y las herramientas tecnológicas se utilizan de forma superficial, ya que los estudiantes-usuarios solo se encargan de replicar discursos establecidos en torno a la imagen. Gutiérrez (2016) describe el problema entre la creación artística y su fundamentación en el entorno contemporáneo:

(...) se ha identificado que la digitalización cultural y tecnológica ha avanzado a una velocidad muy superior a la de la alfabetización digital. De manera que la ubicuidad de los sistemas digitales en las sociedades contemporáneas, no se compagina con el conocimiento general de las estructuras conceptuales que subyacen y articulan a dichos sistemas y a todo el conocimiento que por ellos circula. (p.40)

Este desfase curricular genera una crisis en los propósitos del aprendizaje, pues la posibilidad de innovación se ve supeditada a la oferta de repertorios visuales procesados. El analfabetismo tecnológico que se vive en diferentes espacios académicos ha desconectado a los creadores de la comprensión de fenómenos físicos que son suplidos por las diferentes algoritmos e interfaces, alejando al estudiante de la experiencia por la práctica. Y la práctica constituye la identidad del individuo:

“Desarrollar una práctica exige la formación de una comunidad cuyos miembros pueden reconocerse mutuamente y, con ello, reconocerse mutuamente como participantes. En consecuencia, la práctica supone la negociación de maneras de llegar a ser una persona en ese contexto” (Wenger, 2001, p. 187)

En contraste, un caso educativo como el del Reino Unido experimentó un cambio en la oferta de la enseñanza fotográfica en la década de los 60, pasando de lo vocacional al fortalecimiento y escolarización del área. Este proceso tuvo un giro radical a comienzos de la década de 1970 con la incursión de Victor Burgin en el programa de Fotografía del Polytechnic of Central London (PCL), quien sustentó la estructura curricular en tres pilares: Historia, Semiología y Sociología, centrandó esta nueva ola de la enseñanza de la fotografía en su naturaleza social, como propuesta artística y de comunicación y ya no únicamente como una herramienta de masas o medio eficiente de la producción de la imagen (McWilliams, 2009, p. 244). Como consecuencia, al final de la década de 1970, surge la denominada *New Photography Theory* (Smith & Lefley, 2016), que definió nuevos parámetros para entender el fenómeno de masificación de la imagen fotográfica y sus diferentes significados, siendo revaluado el valor del registro como documento. Bajo este movimiento, que tuvo injerencia específica en Europa, artistas y teóricos reclamaron el valor de la fotografía más allá de la idea del registro, abriendo la discusión sobre el valor ideológico de la práctica fotográfica, que influyó en muchas de las prácticas académicas de la educación superior (p. 346). Este viraje curricular modificó los contenidos y fue un reto al *laissez-faire* de la tradición académica, cambiando las dinámicas curriculares y haciendo que la enseñanza fotográfica pasara de ser algunas asignaturas de contenidos dispersos aglutinados bajo el concepto de *Fine Arts* a adquirir un lenguaje propio en los estudios culturales y de las ciencias humanas (Watney, 1984, p. 67).

El caso británico demuestra que la inclusión del contexto de la práctica en el currículo, potencia la relación de tensión dinámica entre ambos dispositivos (el currículo y el fotográfico) permitiendo reconocer en los individuos roles e identidades propios y no definidos por la estructura académica. El sentido de lo profesional en este caso no consiste en los avales institucionales que desestiman la trayectoria y la experiencia de los practicantes en los propios contextos, sino que más bien se construye desde la conciencia de lo situacional. Un currículo que está relacionado con un contexto cognitivo y con unos fenómenos sociales dados en un tiempo y espacio específicos: “(...) el aprendizaje es una dimensión integral e inseparable de la práctica social” (Lave & Wenger, 1991, p. 31).

De la manada al colectivo

A diferencia del caso británico, en Colombia la inclusión de la Fotografía como área específica de estudio ha sido por cuestiones procedimentales y de eficiencia, pero no contemplando las posibilidades de las reflexiones de los discursos visuales. Como reacción a esta condición han surgido múltiples colectivos alternativos a los espacios oficializados que han empezado a aportar nuevas posibilidades de aprendizaje en otros contextos. Si bien, es imposible separar la práctica fotográfica de una serie de procedimientos tecnológicos, la idea de práctica e identidad (Lave & Packer, 2011; Lave & Wenger, 1991; Wenger, 2001), el aprendizaje situado en el contexto provee nuevas posibilidades en los que la argumentación visual se construye desde una propuesta de colectivo, muchas veces estructurada desde el entorno académico pero que se desmarca de la tradición curricular impuesta por la estructura universitaria.

Esta estructura emergente no es de orden piramidal ni se fundamenta en modelos didácticos, ni se programa en un calendario académico. Por el contrario, desde lo vivencial y cotidiano de sus participantes, construye una identidad en el mundo que permite elaborar nuevos significados. Los supuestos tiempos muertos del grupo son espacio de propuestas enmarcadas en lo que la actualidad requiere, contrario al programa académico establecido que, en un número de semanas y de actividades, pretende ser suficiente temáticamente. El currículo del colectivo contempla además otro aspecto que es vital para el proceso de aprendizaje: la trayectoria del individuo, asimilado también como una oportunidad de aprendizaje para los otros miembros, por ende, el proceso de aprendizaje es horizontal y de diálogo constante entre los participantes.

En varios casos, dichos colectivos surgen como una reacción frente a la enseñanza establecida en la universidad, y en esa reacción surge una posición política que obliga a sus integrantes a ser más conscientes del contexto y construyen un propósito que los define en el mundo desde su quehacer. Esta voz en el mundo nos aleja de la hedonía depresiva y dependiente de una tendencia tecnológica, permitiendo nuevas búsquedas en las formas de hacer de acuerdo a las expectativas personales. De esta manera los dispositivos logran una paridad y se añan en un currículo proyectual, en el que el hecho tecnológico hace sentido en la práctica y no significa en sus posibilidades tecnológicas al sujeto.

Estas comunidades de práctica (Wenger, 2001) son exogámicas y sus participantes tienen múltiples filiaciones con aprendizajes experienciales que son incorporados en la comunidad, y no dejados a un lado para adquirir una nueva personalidad, a diferencia del *entro a la universidad para volverme* se convierte en un hacer desde el ser y así poder ser en el mundo, construyendo un nuevo significado tanto personal como social.

Por lo tanto, pareciera que el reto central de los estudios curriculares particularmente en torno a la fotografía radica principalmente en cerrar la brecha entre lo que pasa en la institución universitaria y los fenómenos que suceden en el contexto. Las instituciones son fuente de estabilidad y de respaldo, condiciones de las que carecen los colectivos que muchas veces hacen que su duración en el tiempo sea efímera o una tarea a título personal de uno de sus miembros. En este orden de ideas, cerrar la brecha implica no únicamente hacer grandes inversiones económicas en tecnologías sino realmente hacerlas asequibles y comprensibles en su naturaleza, que su apropiación surja de la cotidianidad y, por qué no, sean el resultado de prácticas de improvisación en dentro de la participación para construir nuevos significados en fotografía.

Listas de Referencias Bibliográficas

- Agamben, G. (2011). ¿Qué es un dispositivo? *Sociológica*, 26 (73)(Mayo-Agosto), 249–264.
- Bertrand, Y., & Houssaye, J. (1999). Pédagogie and didactique: An incestuous relationship. *Instructional Science*, 27(1/2), 33–51. <https://doi.org/10.1023/A:1003026309033>
- Brea, J. L. (2010). *Las tres eras de la imagen : imagen-materia, film, e-image*. (Akal, Ed.). Madrid.

- Fisher, M. (2017). *Realismo Capitalista : ¿no hay alternativa?* Buenos Aires: Caja Negra Editores.
- Goodson, I. (2000). *El cambio en el currículum*. Barcelona: Octaedro.
- Gutiérrez Jiménez, E. (2016). *Material digital y creación artística*. Universidad Nacional de Colombia. Sede Bogotá. Retrieved from <http://www.bdigital.unal.edu.co/54303/>
- Hamilton, D. (1999). The pedagogic paradox (or why no didactics in England?). *Pedagogy, Culture and Society*, 7(1), 135–152. <https://doi.org/10.1080/14681369900200048>
- Hobsbawm, E. J., & Ranger, T. (2012). *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica.
- Lave, J., & Packer, M. (2011). Hacia una ontología social del aprendizaje. *Revista de Estudios Sociales No.35*, (40), 12–22. <https://doi.org/10.7440/res40.2011.02>
- Lave, J., & Wenger, E. (1991). *Situated learning: legitimate peripheral participation*. (M. Espíndola & C. Alfaro, Trans.). Cambridge [England] ; New York: Cambridge University Press.
- Lave, J., Wenger, E., Espíndola, M., & Alfaro, C. (1991). *Situated learning: legitimate peripheral participation. Learning in doing*. Cambridge [England] ; New York: Cambridge University Press.
- McWilliams, M. (2009). The Historical Antecedents of Contemporary Photography Education: A British Case Study, 1966–79. *Photographies*, 2(2), 237–254. <https://doi.org/10.1080/17540760903116697>
- Smith, P., & Lefley, C. (2016). *Rethinking photography: histories, theories, and education*. New York: Routledge.
- Watney, S. (1984). Photography – Education – Theory. *Screen*, 25(1), 67–73.
- Wenger, E. (2001). *Comunidades de práctica: aprendizaje, significado e identidad*. Paidós.
-

Abstract: The undeniably close relationship between photography and technology has created a convoluted curriculum that tends to be outdated. This condition means that photography programs continue to inherit structures from other curricular traditions, denying them the possibility to construct their own content in the field, which causes an endogenous visual phenomenon in which trends are constantly repeated, something which is typical of these times in which political and economic systems societies made up not of citizens but rather consumers. The alternative is to investigate the context and change this invisible curriculum to one that is active and which permeates the institutional structure and connects it to the everyday.

Keywords: Photography education - Photography in Colombia - Dispositif - Apparatus - Learning - Curriculum

Resumo: As inegáveis conexões entre a fotografia e a tecnologia têm sido um currículo com problemas que muitas vezes está desatualizado em seu contexto. Esta condição faz fotografia herdeiros de programas de outras tradições curriculares, anulando a possibilidade da construção de seu próprio conteúdo no campo, com implicações para um fenômeno visual de consanguinidade repetem-se quais as tendências de maneira constante, típico destes tempos em que os sistemas políticos e econômicos são decantados por não de pessoas mas das so-

iedades de consumo. A alternativa é investigar o contexto e fazer desse ativo um currículo invisível que eu permeie a estrutura institucional e vida mais perto de todos os dias.

Palavras chave: Fotografia – tecnologia – sociedades de consumo

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

Resumen: Este ensayo analiza distintos enfoques del fotoperiodismo de guerra, entendiendo que cada mirada pone en funcionamiento una lectura política de esos sucesos. La propuesta para tener en cuenta una pedagogía visual es que todo régimen visual es siempre un régimen político.

Palabras clave: Régimen de visibilidad político - historia del fotoperiodismo - poscolonialismo visual - pedagogía visual - fotografía y praxis histórica - análisis visual de medios gráficos.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 137]

(*) Profesor y Licenciado en Letras (UBA). Capacitador en Lenguajes Visuales (Motivarte) Docente de análisis visual y estudios culturales en diversas instituciones. Director de Estudios de la Escuela de Fotografía Motivarte. Traductor y poeta.

Una política de las imágenes

Un régimen de visibilidad es siempre un régimen político. La historia del ojo es la historia del régimen escópico al que está introducido. Cañones y angulares, obturadores y gatillos, vanguardias y frenéticos movileros, generales sagaces y editores ladinos, estos son los nuevos protagonistas para llevar una guerra adelante en el espacio visual contemporáneo. La antigua cartografía política se transformó en la esfera contemporánea de la imagen en una geoatmósfera audiovisual. Lo que cambió es el modo de regular el tráfico simbólico de la población, es decir, si en un territorio físico se controlan cuerpos y conductas, en un territorio audiovisual se regulan opiniones y perspectivas visuales que generen resultados político ideológicos en la formación de subjetividades. En esta nueva geoatmósfera, en este nuevo plano imaginal¹, en esta iconósfera contemporánea, el uso de las imágenes como dispositivos políticos es necesario para el sistema político y cultural dominante, que es como consecuencia, el paradigma formador de los sistemas de representación. Es así como en nuestro análisis hemos tomado distintos extremos de la representación de la guerra, desde Roger Fenton (1819-1869), el primer fotoperiodista, hasta Martha Rosler

(1943), polémica artista de denuncia de la década del '70, incluyendo a Alexander Gardner (1821-1882), Ernst Friedrich (1894-1967) y Larry Burrows (1926-1971). En el recorte que proponemos, la atmósfera de la imagen está siempre indicando un movimiento político y, el análisis de su código de representación, devela una crítica al sistema político y cultural que produce las implicaciones de su codificación. La imagen es uno de los elementos que integra las relaciones de identificación de una sociedad, y siguiendo sus publicaciones (diarios, revistas, programas de actualidad) donde se puede reponer cómo determina los significados políticos de una sociedad, como resume Michel Foucault, no desde “los términos primitivos de la relación con la población, sino desde la relación misma, en la medida en que es ella la que determina los elementos a los que remite” (Foucault, 298, 2001). Ver y convencer parecieran ser los paradigmas de la verdad distribuida en el fotoperiodismo bélico. Lo que estas imágenes ponen de manifiesto es en qué medida ellas mismas son actos de la guerra y determinan los niveles de violencia de una época, lo que nos está impuesto a ver y hacer.

Tres representaciones de la guerra: la continuación natural, la composición estética y el espectáculo

El inglés Roger Fenton corre el albur de ser el primer fotógrafo que realizó una cobertura amplia sobre la guerra. En 1855 la agencia Thomas Agnew le encargó fotografiar “el escenario bélico en Crimea”, allí, Fenton hizo 300 fotografías, que le valieron prestigio un año después cuando en 1856 las puso en venta.

Los contemporáneos de la Royal Photographic Society veían en *El Valle de la Sombras de la Muerte* (1855, Crimea) la primera imagen de la guerra, veían las balas de cañón posadas sobre la árida tierra yerma semejantes a las piedras casi pertenecientes a la irregularidad del terreno. Esta semejanza señalaba entender el fenómeno de la guerra como un acontecimiento natural y no como un violento procedimiento técnico militar enmarcado en las políticas del imperio británico. La mayor parte de sus tomas son retratos a oficiales posando, a las tropas en descanso, jugando a las cartas, bebiendo o formadas en sus campamentos, son un catálogo de uniformes y armas. Aunque fue famoso y rico, y fue expuesto y publicado, las imágenes traídas de Crimea no sorprendieron a las masas, que entendían a la guerra bajo el código simbólico de los pintores románticos. Sin embargo, se constituyen como la posibilidad de representarla de manera natural como la continuación de la cotidianidad de la vida, no como el desastre humano que significaba. No hay muertos o heridos en sus imágenes, y el único vendado que encontramos, está repitiendo una escena sacra en un día de campo².

Sir Roger Fenton, a la vuelta de su participación en la guerra de Crimea como el ojo del imperio, se dedicó a hacer tomas arquitectónicas, de rico detalle en la imagen. La reina Victoria le solicitó que la fotografiara junto con sus posesiones y su familia. No era para menos, había inaugurado uno de los regímenes escópicos modernos de representación y dominación.

También inglés, el fotógrafo Alexander Gardner (Londres 1821 – Washington 1882) se incorporó al ejército norteamericano para tomar fotografías de mapas, cartas y todo tipo

de cartografía dentro de una de las dependencias de investigación y espionaje del servicio secreto norteamericano. A partir de 1860 trabajó como fotógrafo de campo para el estudio fotográfico de Mathew Brady, uno de los primeros estudios privados que funcionó durante el siglo XIX como el germen de las agencias de fotoperiodistas que luego se desarrollarían en Europa tras la segunda guerra. Llegada la guerra civil a Estados Unidos, Brady anunció que “una escena de batalla es un tema excelente para un artista, sea pintor o fotógrafo. Queremos ver una fotografía de nuestra próxima batalla.” (Newhall: 2001, 45). En Washington, Brady era un dogmático de las violentas imágenes de la guerra y de la morbosidad de los espectadores que, además de verlas en distintos periódicos, iban a distintas galerías fotográficas para verlas en persona, en su historia de la fotografía, Newhall recupera que el New York Times registra la exposición 1867 que el equipo de fotógrafos de Brady realiza de esta manera,

“El Sr. Brady ha hecho algo para traernos a nosotros la terrible realidad y seriedad de la guerra. Si no ha traído cuerpos y los ha puesto en nuestros cuartos y en las calles, ha hecho algo muy parecido.” (Newhall: 2001, 55)

A Brady y a sus fotógrafos, el ejército del Potomac, principal fuerza de combate en la guerra civil, le dio todas las comodidades y los pases posibles, de lo que podemos deducir que ya eran identificados como una herramienta técnico-militar con suficiente apoyo en los medios editoriales, sobre quienes declaran que,

“El cuerpo fotográfico de Brady, calurosamente bienvenido en cada uno de nuestros ejércitos, se ha convertido en un rastro tan señalado y omnipresente como los otros cuerpos de operadores en globo, en telegrafía y en señales” (Newhall, 1989, 90)

Los medios gráficos le pedían al cuerpo estable de Brady no solo la primicia y el patetismo, el detalle y la novedad, sino también el orden. Querían mostrar la guerra, pero no asustar con el caos. *El hogar de un tirador rebelde* (1863, Gettysburg) es una de las imágenes más conocidas de Alexander Gardner, destacamos que hay indicios de que la fotografía fue escenificada. Otra de las imágenes publicadas en su libro “escenas de guerra” también está artificialmente montada. Aquí la imagen de la guerra tiene que ser estética, tiene que partir del horror de la muerte, pero quedarse en el orden, de las reglas de la composición y del ritmo, y para eso Gardner manipulaba el material de sus escenificaciones: preparaba la escena de la muerte.

En 1865 y 1866 publicó sus dos libros sobre la guerra que desde su concepción como sketch en el título hacían un fundamental hincapié en la condición artificial y estética de la representación de la muerte, *Photographic Sketchbook of the War*.

La guerra como espectáculo, la función interrumpida de Larry Burrows

También inglés, Larry Burrows (Londres 1926 – Vietnam 1971) representa la tercera mirada sobre la guerra de hoy, a su vez, la más marcada por el contexto ideológico capitalista y que construye una representación de las imágenes de la guerra de manera espectacularizada. Retomo la noción de *espectáculo* así como la desarrolla Guy Debord en *La sociedad del espectáculo*, donde aparece teorizado como el advenimiento de una nueva modalidad de disponer de lo verosímil y de lo real mediante la imposición del mundo tecnoestético: la *sociedad espectacular* regula la circulación social del cuerpo y de las ideas a través de la generación de imágenes. El espectáculo nace con la modernidad urbana, con la necesidad de los estados modernos de generar unidad e identidad en las poblaciones a través de la imposición de modelos estereotipados funcionales. Dispositivos del proto espectáculo en el siglo XIX son el poeta bohemio, el pintor suicida o el flaneur. El sistema de dominación espectacular se expande autocráticamente, y con la llegada del cine y de la televisión, tiene a mano la posibilidad de concernir e involucrar a todos.

Debord piensa, acaso, en el germen de la biopolítica, dispositivos que vigilan y regulan los comportamientos humanos, desmantelan el pensamiento crítico o histórico, darle al ojo un incesante flujo de imágenes en un presente continuo. Debord nos previene, es nuestra imagen del mundo el material que forja sus barrotes y, tal vez, lee al Gramsci que afirmó que la cultura, así como la recibimos y aprendemos, es una cárcel perfecta. En las sociedades contemporáneas el espectáculo se impone como obligatorio porque ejerce el monopolio de la visualidad, escribe Debord,

“Toda la vida de las sociedades donde rigen las condiciones modernas de producción se manifiesta como una inmensa acumulación de espectáculos. Todo lo que antes se vivía directamente, se aleja ahora en una representación” (Debord, 2012, 33)

La separación de la realidad y de sí mismo, de su propia autonomía intelectual, que opera en el espectador el flujo de imágenes de la sociedad espectacularizada vacía su propia identidad histórica en beneficio de aquello que representa, así Debord asocia lo contemplado con la dominación,

“La alienación del espectador en beneficio del objeto contemplado (que es el resultado de su propia actividad inconsciente) se expresa así: cuanto más contempla, menos vive, menos comprende su propia existencia y sus propios deseos. (...) sus propios gestos ya no le pertenecen a él, sino a otro que los representa” (Debord 2012, 45)

El reino de la negación existe y es una nación nómada y cosmopolita que, de tanto en tanto, se instala en un lugar propicio. No siempre se alberga en ciudades; a veces le basta un barrio, o una calle. En los 60, París era una de sus capitales y Guy Debord uno de sus estadistas como luego lo será, en New York, Susan Sontag, quien leerá en Jeff Wall la misma línea argumentativa de la representación del horror.

En *Al sur de la zona desmilitarizada*, Larry Burrows produce una imagen que tiene marcados ecos sacros: el reconocimiento en los brazos abiertos, la bajada de la cruz, el descenso del monte de los Olivos, entre otros, y que es publicada con esta clave religiosa en la plataforma de la revista *Life*. Burrows en Vietnam representa acciones heroicas, historias proselitistas, de figuras andrajosas, de harapos, crea héroes trágicos, Hércules vencidos que escupen sangre y saludan a la cámara como actores saliendo del plató. Busca lugares detenidos y los convierte en sets de filmación. De la materialidad de la guerra hace un idealismo de la guerra, busca una justificación y una interpelación al joven estadounidense alienado. Burrows en Vietnam es una pieza más de la construcción del espectador como lo quiere la mirada del cine, un espectador disciplinado, pasivo, quieto. Burrows en Vietnam no está documentando la guerra, no la está representando o presentando: la está vendiendo como mercancía. Sus imágenes, incluso, son mercancías, piezas publicitarias, que ponen en circulación otra mercancía, pero ésta mucho más siniestra. (cool hunting). Sobre la imagen entendida como mercancía hablaron Roland Barthes en *Mitologías* y Umberto Eco en *La estructura ausente*. El primero desarrolló un sistema (menos que un sistema, tal vez un manual de uso) para poner de relieve las “relaciones entre retórica e ideología” (Barthes, 2010, 32) tanto en la representación del cine como en la creación de un mundo falso propio del lenguaje publicitario. El segundo, en un exhaustivo análisis del código retórico publicitario anotó “la técnica publicitaria parece fundada en el presupuesto informativo de que un anuncio atrae más la atención cuanto más viola las normas comunicativas usuales (y trastorna un sistema de expectativas retóricas)” (Eco, 1986, 229) Burrows en Vietnam trastoca el género del fotoperiodismo acercándolo al discurso publicitario, los soldados están connotados como modelos publicitarios y el pacto de lectura de este código parece decir “invitamos a que acepten el producto X porque es normal que consuman algo y nosotros les proponemos nuestra producción en lugar de otra” (Eco, 1989, 249).

En 1970, Burrows se había convertido en uno de los principales testigos de la ferocidad de la guerra y de sus nefastas consecuencias. Es en ese momento cuando vuelve a Estados Unidos y decide publicar fuera de la revista *Life* un breve ensayo fotográfico de denuncia al régimen político intervencionista llamado “Un grado de desilusión” constituyéndose en su redención. Seis meses después, de nuevo en el campo de batalla, una ojiva militar hace estallar el helicóptero donde se trasladaba.

El espectáculo es la ideología, expone la esencia de todo un sistema ideológico que empobrece, somete y niega la representación de la vida real. En sus antípodas (la mostración cínica y frontal) habita el libro de Ernst Friedrich *Guerra a la Guerra*.

La anomalía alemana, Guerra a la Guerra

En su “Pequeña historia de la Fotografía” Walter Benjamin desarrolla la cuestión de la *legibilidad de las imágenes*, sometiendo a éstas a un desciframiento pensado no para dar a las palabras más peso sino, al contrario, para poner unas y otras en una relación de perturbación recíproca. Cuando esta relación crítica no se construye, las imágenes invocan “naturalmente” a las palabras que deben acompañarlas, estereotipos, “clisés visuales no

tienen otro efecto que el de suscitar por asociación clisés lingüísticos en quien los mira” (Benjamin, 2010, 32). Bertolt Brecht, a quien Benjamin recupera, dice “una foto de las fábricas Krupp no revela casi nada de estas instituciones” (Benjamin, 2010, 32). Georges Didi-Huberman toma el final de la pequeña historia para señalar que esto nos sirve para entender que una imagen debe mantener con el lenguaje una relación de perturbación. En esta *legibilidad* se supone no solo una descripción para las imágenes sino una construcción discursiva y una restitución de sentido. En 1926, mientras Europa se conmovía con el estereotipo del horror de la guerra (no imaginando, acaso de lo que hablaba) Brecht aconsejaba ser testigo de estos hechos y de estos protagonistas de cerca, por intermedio de los documentos fotográficos, sobre “*Guerra a la Guerra*” de Ernst Friedrich declaró que,

“Por el precio de un disco de villancicos navideños uno puede comprar a sus hijos ese monstruoso libro de imágenes que se llama Guerra a la Guerra: son documentos fotográficos que muestran un retrato consumado de la humanidad” (Brecht, 2002, 65).

El armado de “Guerra a la Guerra” está dividido en tres partes: la primera parte tiene distintos manifiestos antibelicistas en tres idiomas y un programa sobre cómo la dinámica de la guerra se da de comer y beber a los niños europeos desde la familiaridad de los mismos juegos que comparten en la calle. La segunda parte es una serie de 45 dípticos en donde se ven por un lado a las tropas marchando, a los condecorados políticos dictando discursos nacionalistas, donde se habla de “los campos de honor”, del “pueblo combatiente” y al “orgullo de la familia”; y por otro lado se ven de manera explícita sus consecuencias. En “Guerra a la Guerra” hay una mostración de los figurantes en su dolor, hay una exposición del pueblo marchando hacia su muerte, hay un desarrollo y un señalamiento de la mentira de la guerra. Claro que a Bertolt Brecht le iba a gustar: “Guerra a la Guerra” recupera el telón de fondo constituido por rostros, cuerpos y gestos, recupera didácticamente el teatro de la guerra, y en esa masa oscura y le da entidad humana,

“no basta –asegura Didi Huberman- con que los pueblos sean expuestos *en general*: es preciso además preguntarse en cada caso si la forma de esa exposición los encierra (es decir los aliena) o bien los desenclaustra (los libera al exponerlos a comparecer, y los gratifica así con un poder propio de aparición” (Didi Huberman, 2015, 150)

Friedrich trabaja con nuestra voluntad de mirada, otorgándole la responsabilidad política que consiste en no dejar languidecer el lugar común de la guerra como el producto de una solución prefabricada, le da entidad. Lo que vemos en un primer plano, paradójicamente, es la guerra como causa, no como efecto. Como causa política, como dispositivo artificial. Queda para nosotros develar qué idea de comunidad está planteándonos (¿una comunidad imposible, inconfesable, desmantelada?) y cómo se articula ésta, por ejemplo, con la que propone en un trabajo contemporáneo August Sander.

Traer la guerra a casa, el callejón Vietnam

Como vimos, hay un permanente acercamiento entre una visibilidad hegemónica y la política ideológica que la genera y la expande. Pero también podemos encontrar, en los umbrales del análisis del plano imaginal de un fenómeno (la guerra en este caso), nervaduras que señalen su propia desobediencia y que dejen al descubierto estas mismas estrategias ideológicas. Nuestra cuarta representación sobre la guerra es la del fotomontaje y el collage. En *Bringing the War Home* Martha Rosler aprovecha el impacto visual, sobre la misma superficie, de elementos heterogéneos y conflictivos haciendo visible la violencia de la dominación oculta bajo el telón de la cotidianidad. *Bringing the War Home* convoca dentro del interior de cómodas habitaciones estadounidenses, imágenes de las víctimas de la guerra de Vietnam. *Ballons* es la más cruda porque expone en un mismo plano a la víctima en el momento de la muerte. Aquí Rosler usa la imagen como un dispositivo disruptivo que dinamita las bases del elemento heredado de representación fotoperiodística. Desde su trabajo arma un collage que puede ser entendido como un mensaje visual dialéctico. En este mensaje visual dialéctico tenemos tanto signos figurativos como icónicos que trabajan acercando doblemente la realidad y con los códigos de representación heredados en el régimen imaginal occidental. La presencia de la yuxtaposición altera los cánones de la representación mimética y genera un tercer tiempo, un tiempo político de denuncia, en donde trascurren ambas realidades y a la que se suma la del espectador, que es señalado como el portador de la supina indiferencia.

Malvinas, la memoria de la espera

Me interesa trasladar este tema de Debord a Baudrillard y hacia Latinoamérica, hacia Malvinas. Podemos hacer extensiva la lectura de *La guerra del golfo no ha tenido lugar* y decir lo mismo para los enfrentamientos de 1982 y analizar cómo se construyó la información del “Vamos Ganando”, la readecuación de los campos de percepción de un sistema de verdad oficial que gestionaba una narrativa asociada al consumo público de una guerra sin horror. La cobertura de esta guerra se trató de la cobertura en sí misma, no del hecho histórico generando un *efecto de lo real* con imágenes arbitrarias. Recupero el manifiesto de Baudrillard,

“Puesto que esta guerra ya estaba ganada de antemano, jamás sabremos qué pinta habría tenido si hubiese existido. La CNN en vivo no basta para hacer que esto sea una guerra” (Baudrillard: 2005. 66)

¿Qué es lo que podemos ver en este corpus? A la guerra despojada de sus pasiones, de sus fantasmas, de sus velos, de su violencia, de sus imágenes, la guerra desnudada por sus propios técnicos y envuelta después, con una segunda piel: trucaje, hiperrrealidad, simulacro. Baudrillard va más lejos: si esta guerra no es una guerra, la información que tenemos a partir de ella tampoco es información, la victoria no es una victoria y la derrota no es una derrota. Mientras miraba el libro que editó ARGRA sobre los documentos privados de la guerra recordé una frase de Rodolfo Walsh:

Reproduzca esta información, hágala circular por los medios a su alcance: a mano, a máquina, a mimeógrafo, oralmente. Mande copia a sus amigos; nueve de cada diez las estarán esperando. Millones quieren ser informados. El Terror se basa en la incomunicación. Rompa el aislamiento. Vuelva a sentir la satisfacción moral de un acto de libertad” (Rodolfo Walsh: 1987, 12).

Conclusión

La ideología es la base del pensamiento de una sociedad, representarse a sí misma en distintos planos culturales es su principal operación política. La materialización de la ideología en estos autores entraña el éxito o la denuncia en el plano imaginal de estas representaciones políticas de la guerra. En las representaciones que analizamos se ponen en escena distintos usos políticos de la imagen, convirtiéndola en un dispositivo de comunicación portadora de sentido. Es así como analizamos el dispositivo en la función de continuidad con respecto a la guerra en Fenton; proyectando una estética gótica sobre cuerpos muertos en Gardner; detallando los orígenes y los dos relatos de la guerra, el de los generales y el de los soldados masacrados, a través de un cinismo negro en Friedrich; bajo la forma de espectáculo que confunde la realidad social con una estrategia de dominación que pudo reelaborar todo lo real a su imagen y semejanza, en Burrows; y desde la idea del montaje como yuxtaposición de tiempos políticos y espaciales en Rosler.

Lo que estas imágenes recuperan en su propia materialidad, es decir, al poner en evidencia su sistema, es la posibilidad de realizar una crítica de la violencia y la posibilidad de tener una pedagogía visual sobre ella. Para hacerlo, uno tiene que describirla (lo que implica que entonces uno tiene que ser capaz de mirarlo todo). Desmantelar sus artefactos ideológicos sus distintos códigos y subcódigos de armado, describir sus relaciones y articulaciones con lo real y con la idea coyuntural de lo humano. Desmontar y volver a articular la estructura paradigmática (en su propia distribución) y sintagmática (en el plano de otras imágenes contemporáneas que aparecen con ella). La pedagogía visual de estas imágenes nos propone dos puntos: por un lado nos muestra un sistema inseparablemente técnico, histórico y político controlado por dispositivos de poder; pero por el otro nos permite poner en jaque su estrategia. Porque, creo, en las imágenes de la guerra está su principio y su fin.

Notas

1. Es imagen por partida doble, primero porque su plano de operaciones es la imagen y segundo porque afecta al plano de la generación de imaginaciones.
2. Contemporáneo a Roger Fenton es el fotógrafo inglés Felice A. Beato (1832-1909), quien parte a Japón en 1858 y extrae de la Guerra del Opio (1839-1860) imágenes mucho más crudas y siniestras, pero a la vez, imágenes de alto valor estético y poético. Beato, cuyo valor es superior a Fenton, no ingresará a este análisis porque siembre fue independiente.
3. Recordemos, no obstante, el diabólico retrato que Arnold Newman le hizo a Alfred Krupp en 1963.

Listas de Referencias Bibliográficas

- Benjamin, W. (2005) "Pequeña historia de la fotografía" en *Obras completas Tomo 1*. Barcelona, Universidad de Madrid.
- Benjamin, W. (2005) "Para una crítica de la violencia" en *Obras completas Tomo 3*. Barcelona, Universidad de Madrid,
- Crary, J. "La modernidad y la cuestión del observador". Material de cátedra.
- Debord, G. (2012) *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires, La Marca.
- Didi-Huberman, G. (2014). *Cuerpos figurantes*. Buenos Aires, Manantial.
- Eco, U. (2014) *La estructura ausente*. Buenos Aires. SigloXXI.
- Friedrich, E. (2001) *Krieg dem Kriege*. Bruselas, Museo Anti Guerra.
- Fontcuberta, J. (2004) *El beso de Judas*. Barcelona, GG.
- Foucault, M. (2001) *Defender la sociedad (1975-1976)*. Bs. As., FCE.
- Gubern, R. (1989) *El simio informatizado*. Barcelona, Fundesco..
- Jay, M. "Regimenes escópicos de la modernidad". Material de cátedra.
- Joly, M. (2009) *Introducción al análisis de la imagen*. Buenos Aires, La Marca.
- Newhall, B. (1987). *Historia de la fotografía*. Barcelona, GG.
- Ranciére, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Manantial, 2010.
- Walsh, Rodolfo. *El violento oficio de escribir*. Buenos Aires, de la Flor, 1987.

Abstract: This essay analyzes different approaches to war photojournalism, understanding that each view puts into operation a political reading of these events. The proposal is to take into account a visual pedagogy because every visual regime is always a political regime.

Keywords: war photography – history – photography through media - pedagogy

Resumo: Este ensaio discute diferentes abordagens do fotojornalismo de guerra, entender cada olhar para colocar em operação uma leitura política desses eventos. A proposta de levar em conta uma pedagogia visual é que todo regime de visual é sempre um regime político.

Palavras chave: Fotografias de guerra – regime visual – regime político

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

Resumen: La función de las sombras en el cine, tanto en la forma artística conocida por ese nombre como las imágenes que le son propias, puede ser considerada como un factor clave para examinar la articulación entre lo visible y lo invisible en su discurso y experiencia estética.

El artículo examina algunas implicaciones de la acción de las sombras en el cine, desde la penumbra que tradicionalmente es condición preliminar para la proyección de imágenes, hasta la aparición y operación de las sombras plasmadas en pantalla. Algunas producciones de dos cineastas clave en la profundización de las distintas posibilidades de la sombra en el cine, Raúl Ruiz y José Luis Guerín, son analizadas para desplegar, con la asistencia de casos concretos, algunas nociones de una teoría de la imagen y la experiencia cinematográfica atravesada por la incidencia de las sombras.

Palabras clave: Cine - Estética - Visión - Imagen - Teoría

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 151]

(*) Investigador, teórico y crítico de cine y artes audiovisuales. Dirige el Doctorado en Artes de la Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Es profesor de la Universidad de Palermo desde 1992.

“Mi plano favorito sería el de un muro con dos personas delante, la luz y la sombra. Se retira una persona: queda una persona, el muro, la luz y la sombra. Se va la segunda persona, queda el muro, la luz y la sombra. Se retira el muro, queda la luz y la sombra. Se va la luz, queda la sombra. Eso es el cine.”
(Aki Kaurismaki, 2002)

En el principio del cine era la sombra

En el linaje de lo cinematográfico, la incidencia fundamental de la luz es un rasgo compartido por su precedente en tanto tecnología y cultura visual: la fotografía. La dependencia de la acción de la luz sobre ciertas superficies abrieron camino a múltiples consideraciones

sobre su condición de arte lumínico. Pero no es menos cierto que desde su mismo desarrollo hacia la última década del siglo XIX, el cinematógrafo y sus numerosos competidores compartieron no solamente una verdadera aventura de la luz, sino que debieron emprender simultáneamente un camino signado por las sombras. Si la luz configura las posibilidades propias de lo visible, el costado oscuro de lo cinematográfico, convocando a las sombras bajo distintos aspectos, llevó desde el inicio a una confrontación con lo invisible. Lejos de ser una experiencia configurada en un horizonte que aspira a la visibilidad total, el cine viene siendo, a lo largo de su transcurso, y tanto ya bien entrado el siglo XXI como en sus mismos momentos iniciales, más bien un diálogo entre luz y oscuridad, una confrontación entre las determinaciones de lo visible y lo invisible. El conjunto de fenómenos que denominamos como sombra puede brindar algunas pistas para la comprensión de esta intrincada experiencia que oscila entre fuerzas opuestas y extrae su poder de ese mismo combate.

El poder fundante de las sombras en el cine fue captado desde los mismos encuentros iniciales entre los films y sus espectadores. Acaso fue Maxim Gorki quien más acabadamente, por medio de una apreciación poética, dio cuenta de ese impacto en el célebre texto que escribió luego de su asistencia a una función del Cinematógrafo Lumière en la feria Nizhny-Novgorod, hacia julio de 1896. Como testimonio de ese encuentro perturbador, produjo dos breves escritos. El primero de ellos, firmado con el seudónimo de I. M. Pacatus, posee la forma de un relato de una especie de *descensus ad inferos* y comienza: “Anoche estuve en el reino de las sombras”. El texto prosigue con las impresiones ante el espectáculo y los films de esas funciones pioneras. Enfatiza su condición de estar fundados en el gris de las sombras, privados del color, del espesor, del sonido, pero sin embargo, o más bien a causa de eso mismo, destaca que esos seres, objetos y espacios son particularmente inquietantes, “con su movimiento de sombras y solo sombras”. Gorki prosigue hasta detenerse en el archiconocido momento de la *Llegada del tren a la estación de La Ciotat*:

Todo desaparece y en la pantalla aparece un ferrocarril. Se lanza hacia usted como una flecha, ¡cuidado! Parece que va a precipitarse sobre la oscuridad y nos convertirá en un saco de piel despedazada, repleto de carne magullada y de huesos triturados, se diría que va a destruir, a reducir a polvo esta sala, este establecimiento lleno de vino, mujeres, música y vicio. Pero también no es más que un tren de sombras (Banda y Moure, 2008: 49-50)

Un siglo más tarde de la presentación en sociedad de la invención Lumière, el cineasta y ensayista André S. Labarthe realizó un documental conmemorativo para la televisión francesa. En el bello texto que acompaña a ese documental que evalúa la contribución de estos pioneros, destaca el poder de las sombras. Según Labarthe, la oscuridad y las sombras son parte crucial de la materia fundante del cine. Es a partir de la instalación de la penumbra que la luz puede delinear las formas que pululan en la pantalla: el cono de la proyección luminosa requiere de la sombra previa que puebla la sala, y que atraviesa para plasmar las imágenes. Comenta Labarthe:

El dispositivo Lumière, es decir ese conjunto constituido por la sala, la pantalla blanca y la proyección, reposaba enteramente sobre la oscuridad previa. Lo oscuro es la condición de nacimiento del cine Lumière. Todo sale de un fondo negro. Todo nace del deseo y del miedo concomitante en relación con lo oscuro, lo que un cineasta como Hitchcock tomará literalmente en su beneficio. Pero ello ya está, en principio, en los Lumière. Cuando era chico e iba al cine, era ese sentimiento el que me dominaba. Las luces se apagaban, uno tenía miedo, y se tenía placer por ese miedo pues las imágenes comenzaban a aparecer. Todo podía aparecer gracias a la oscuridad, que muy rápido iba a devenir emblema del cine y de cinéfilos. Lo oscuro, que era un dispositivo de estructura en el cine Lumière, devino de ese modo muy rápidamente un elemento temático, estético, ético, en el cine clásico (Labarthe, 1996: 53)

El cine clásico mentado por Labarthe no se sustenta en el avance implacable de una visibilidad omniabarcativa, sino en un muy sutil interjuego de lo visto y lo no visto, lo visible y lo invisible, lo mostrado en pantalla y lo escamoteado en esa dimensión conocida como fuera de campo. En esa danza de imágenes y acechanzas de una oscuridad que no solamente es privación de luz sino una fuerza fundante y activa, la presencia de las sombras constituye un factor fundamental. Es difícil resumir en pocas líneas la relevancia de este encuentro con las sombras que atraviesa todo el cine desde el instante Lumière hasta sus manifestaciones contemporáneas. En líneas generales, podría verse el ascenso del cine llamado clásico en sus aspectos arquitectónicos y de diseño de una experiencia estética, en torno a un gigantesco esfuerzo de manufactura de oscuridad en los espectáculos modernos. Como lo vienen demostrado autores como Noam Elcott, la generación de efectos de penumbra y la activación de una dinámica de sombras atraviesa, tanto como los ideales inmersivos, la historia del cine tanto como otros espectáculos de tipo teatral y musical que requieren del espectador una inmersión lo más exitosa posible. Y lo dado a percibir, literalmente, surge desde la penumbra tan artificial como efectiva (Elcott, 2016).

Podemos remontarnos a ese inquietante juego de sombras que atraviesa el cine alemán de los años veinte, atravesado por la herencia romántica y la explosión expresionista en las obras de un Friedrich Wilhelm Murnau o Fritz Lang, entre otros. O reparar en el cine silente escandinavo, que entre el melodrama y lo fantástico delineaba sus sombras a través de las películas de Victor Sjöström o Carl Theodor Dreyer. Podría considerarse este asentamiento en la oscuridad y las sombras como una vertiente fundamentalmente expandida en el cine europeo. No obstante eso, también ha sido perceptible en el cine mudo norteamericano, aunque en un sentido más limitado, en experiencias que ya son perceptibles en la innovaciones del camarógrafo Billy Bitzer para los films de David Wark Griffith, en épocas tan tempranas como la de sus cortometrajes de un solo rollo (1909-1912), tratando de remedar los efectos lumínicos de un Rembrandt. Por cierto, esta influencia de las sombras en el cine norteamericano a través de la producción cinematográfica europea se acentuó en la década del veinte del siglo pasado, contando con cineastas como John Ford como los protagonistas más conspicuos de esta incursión en la oscuridad, patente ya en sus films del período silente.

La matriz europea de un cine conciente del poder y dado al usufructo del trato con las sombras en pantalla, interactuando con el cine americano, se instaló con ímpetu en el Hollywood clásico. Varios géneros se convirtieron en verdaderos laboratorios de la penumbra y las sombras ominosas en el cine. El cine de gangsters, el cine de terror, más tarde el *film noir*, organizaron en torno de ellas muchos de sus espacios y situaciones emblemáticas. Por otra parte, realizadores como Edgar Ulmer o Jacques Tourneur, entre otros, fueron indudables maestros de las sombras en su carrera de cineastas. Todo esto podría multiplicarse y conectarse a lo largo de los tiempos propios del cine, hasta arribar a algunos nombres cruciales de la pantalla contemporánea que renuevan constantemente su trato con las sombras: Bela Tarr, Kiyoshi Kurosawa, David Lynch, Pedro Costa... Tomaremos en este artículo fundamentalmente dos realizadores que se han sumado con convicción y explícitamente a esta idea del cine como un arte cuya arquitectura depende de la oscuridad y las sombras: el chileno Raúl Ruiz y el catalán José Luis Guerín. El acercamiento a su producción resulta de especial interés dado que ambos, en tanto directores reflexivos e interesados en pensar el cine, han construido sus poéticas como una permanente indagación en la relación entre cine y sombras.

La sombra en el comienzo de la imagen

Como se ha expuesto al inicio de este artículo, la sombra se instala claramente en el origen o en el basamento del cine como tecnología o espectáculo. En un estudio reciente, Jacques Aumont ha referido a las dimensiones de la sombra en el cine de un modo múltiple, que va un paso más allá de la duplicidad señalada por Labarthe: en primer término, ella actúa en tanto oscuridad constituyente de la posibilidad de proyección. Luego se configura como superficie delineada por lo oscuro y representada en la pantalla. En esa doble forma de existencia, como ámbito contenedor y como forma surgida de la proyección, también se juegan dos delimitaciones de lo visible. En primer término, la oscuridad de la sala que redobla la extrañeza de un espacio propicio al encuentro con lo inusual. Los cuerpos de los espectadores juegan en su invisibilidad con el escamoteo de su presencia, la misma sala oscurecida esconde su arquitectura, para hacer reinar el rectángulo de la pantalla. Pero allí habitan, se mueven y cambian otras sombras: no solamente aquellas propias de la dimensión espectral tan bien caracterizada por Gorki, sino sombras concretas, movientes, cambiantes. Pero Aumont instala un paso más en torno a la complejidad de la acción de las sombras en cine. En primer término, por cierto, está la sombra propia de la sala oscura, apta para la proyección. En el otro extremo están las sombras proyectadas, definidas o inciertas en sus contornos, que ofrece la pantalla y se abren a su reconocimiento figurativo, o bien a su función representativa. Pero en medio de ellas, entre la oscuridad y las sombras de algo, seres u objetos, que inquietan la mirada, hay otra dimensión. Aumont la define como incluso como un verdadero fantasma rector del cine, especialmente aquel que ha sido filmado en blanco y negro: se trata de las sombras que regulan la claridad y la oscuridad, lo visible y lo no visible en la proyección. Espacios cinematográficos iluminados u oscurecidos, abiertos incluso, en su propia incertidumbre, a la difuminación de los límites

entre sala y pantalla, o entre la pantalla y sus propias delimitaciones (Aumont, 2012:55). En este modo de acción de las sombras se juegan fenómenos y percepciones que provienen, tal vez, de las primeras experiencias que confrontaron a los hombres y las imágenes. En cierto sentido, esta apreciación hace necesario remontarnos de la escena originaria del universo Lumière, en una línea de tiempo que abarca la misma historia de la cultura humana, esto es, hasta las imágenes paleolíticas. En las cavernas como las de Chauvet, de acuerdo a lo propuesto por Werner Herzog en su conocido documental *La cueva de los sueños olvidados* (2010), las imágenes rupestres no operaban tanto como antecedentes de la forma artística luego conocida como pintura. Más bien eran componentes de una experiencia mucho más compleja, que integraba los juegos de la oscuridad y la luz en la caverna, a través de la incidencia del fuego de las lámparas que la iluminaban. Lámparas móviles, inestables, portadas por humanos que se movían en la oscuridad. Y que al moverse proyectaban sus propias sombras sobre las imágenes de la roca. Allí todo se movía, todo aparecía y desaparecía, las imágenes se hacían visibles y retornaban a lo invisible. Más cerca de la condición inestable y hasta efímera de una proyección, más próxima a lo que uno podría llamar cine, que de la solidez y persistencia que se pretende de la imagen pictórica, con su condición de objeto palpable y dispuesto a permanecer. Las imágenes paleolíticas, como las del cine, parecen pertenecer a un orden más cercano al acontecimiento que al de los objetos. No surgen instaladas sólidamente frente a uno, sino que aparecen, de acuerdo a un régimen en el que no está ausente lo incierto de su percepción.

¿Es la sombra un rival o un asistente dentro del poder revelador que se asigna a las imágenes? Desde los mismos inicios de la plasmación y experiencia de las imágenes, una ambivalencia decisiva ha trabajado estas experiencias de lo visible. Jacques Aumont, dentro del capítulo titulado “Sombras”, de su volumen *Materia de imágenes, Redux*, recuerda el célebre pasaje de Platón, aquel de la alegoría de la caverna que encontramos en el libro VII de la República. Allí lo que la sombra hace posible es un trato con las imágenes que implica una forma de sujeción y de engaño. Luego de presentar su mundo de esclavos encadenados, sometidos a la percepción de meras sombras en el fondo de la caverna, sombras de los seres y objetos verdaderos que circulan al aire libre y bajo la luz solar, Platón imagina cómo podría ser el tránsito de una percepción y un intelecto liberado, una vez suelto de las cadenas. Allí, indica el filósofo, el liberado primero verá las *skias*, verá que esas sombras son tales, sombras de otra cosa de la que se distingue. Luego podrá apreciar las *éidola*, las imágenes de las cosas terrestres que se reflejan en el agua. Más tarde podrá ver los objetos mismos, ya no su sombra o su imagen reflejada. Y si levanta la vista podrá ver el cielo nocturno o, en pleno día, verá el mismo principio que posibilita la luz y la visión del mundo. El sol, enfatiza Platón, no las vanas *fantásmata* propias de los reflejos o las *eikon*, las imágenes fabricadas. Para el filósofo, lo que en principio brinda la sombra es la posibilidad, luego redoblada por las imágenes, de estar sujetado a un mundo fundado en signos mentirosos (Aumont, 2014:293).

La persistencia de esa tradición tan formidablemente planteada por Platón llega a nuestros días con no poca de su potencia. A menudo el cine ha redoblado y aprovechado las metáforas o las condensaciones negativas de la sombra. Tanto en su condensación como indicadoras de presencias amenazantes provenientes del espacio fuera de campo, como en el avance

de una oscuridad difusa, acaso más ominosa aún por la imprecisión de sus contornos o la incertidumbre de su origen. El origen romántico de la sombra porta dos mensajes: en primer término, es una presencia amenazante. Pero por otra parte, también es una proyección vital de uno mismo. Si el romanticismo, un siglo antes, hizo de la sombra el mensajero oscuro de un peligro natural o sobrenatural, abriendo una zona de inquietud ante sus meras presencias, el cine alemán las utilizó extensivamente, produciendo todo un catálogo de posibilidades. Y esa presencia parecía conllevar hasta cierto grado de peso material en su irrupción. El delineamiento de las sombras en *El gabinete del Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1919) inclinaba a Jean Epstein a verlas como un *continuum* con el carácter inmóvil, fijo, propio de los decorados. Aunque la sombra en cuestión perteneciera a Cesare, el implacable asesino en trance hipnótico, parecía dispuesta a ser apropiada por las angulares paredes de su escenografía. En el juego entre lo inmóvil y lo móvil, entre personajes y objetos, la sombra del expresionismo cinematográfico y aledaños se incorporaba y pedía protagonismo.

Jacques Aumont ha señalado, por otra parte, que existen dos sombras, así como existen dos tipos de luz, la directa y la reflejada. Una sombra es representada, la otra otra es representativa. Existe una una sombra que es en sí misma un medio, esto es, la oscuridad que avanza, que envuelve a los espacios, objetos y seres. Esta sombra destinada a avanzar, a engullir superficies, posee un modo absoluto (de grandes espacios, cuya manifestación más dramática es el eclipse) y también tiene un modo relativo (oscurecimiento de interiores, rincones, ya sean familiares o siniestros). Pero además de esa sombra que avanza como una oscuridad y cuya forma no es del todo perceptible, está la sombra que es índice o metonimia de un objeto o personaje que la provoca. Esta adquiere un rango mayor de presencia. Hans Belting, en su conocido estudio *Antropología de la imagen*, ha destacado que el cine ha mantenido históricamente esta tendencia a que las sombras manifiesten cierto tipo de presencias. Aunque el cuerpo del cual la sombra proviene sea invisible, eso no implica que su poder se reduzca, sino todo lo contrario. (Belting, 2007). Es que la sombra, anticipando o persiguiendo, desplazando con su presencia a aquello de lo que es emisaria, llama a la ficción, incluso a una suerte de suspenso plástico, una tensión temporal en la composición de la imagen. Y para mayor complejidad, cuando se hacen visibles esos cuerpos y objetos proyectados también son sombras, tal como lo había detectado Maxim Gorki. Y las que vemos como sombras, sombras, más bien son son sombras de sombras.

Las sombras en el cine están siempre bajo la amenaza de la desfiguración anamórfica y la metamorfosis, la disociación o la imposibilidad de establecer un sentido unívoco. En *Cat People* (Jacques Tourneur, 1942) las sombras instalan el equívoco sobre lo visible, tendiente a ser engullido por la oscuridad de los espacios. Una famosa escena transcurre en la solitaria piscina cubierta de un club. Allí una mujer solitaria es acechada por un ser sobrenatural, o acaso por su propio miedo. Los agentes de su terror son solamente sombras: tal vez de una pantera, tal vez sólo la de un gato que pulula cerca de la piscina. En todo ese trayecto hay más zonas de sombra imprecisa que sombras figurativas. Sombras, sí, pero toda la cuestión consiste en dilucidar lo siguiente: ¿sombras de qué? En otro momento, una pareja se ve acechada por la pantera dentro de una oficina solamente iluminada por los neones de las mesas para el diseño arquitectónico. Bajo cada mesa puede estar avanzando la criatura, que a su vez no se puede estar seguro si es una pantera escapada del zoo o un ser proveniente de una maldición milenaria.

Las sombras en tanto motivo cinematográfico, apelando a ese poder de presencia intrínseca que destacó Belting, permite no solamente construir poderosos efectos de ficcionalización, sino que a su vez ensaya la posibilidad de pensar el cine y su imagen. En un film de extrañeza ejemplar como *Vampyr* (1932) una secuencia muestra una peculiar danza de sombras. Un guardia se sienta a dormir en un banco solitario y ni bien se adormece, su sombra se despega del cuerpo. Allí comienzan a reunirse un coro de sombras que acomete una danza frenética al compás de un sonsonete mecánico. Se ven sombras de cuerpos girando, sombras de elementos que pertenecen a un decorado invisible, proyectadas sobre una superficie blanca. Dreyer reúne en esa danza espectral a los vampiros con la tradición de los autómatas. Asocia a las máquinas (las del film, pero también la cinematográfica) con la animación que evoca a la muerte y la resurrección. De pronto llega la bruja vampiro y ordena silencio, con un solo grito. También en ese momento, el estruendo de las sombras reinventa la relación entre el cine silente y el sonoro. Las sombras en el cine, no sólo se ofrecen a la vista, por cierto, también se hacen escuchar.

Bérénice de Raúl Ruiz: un coloquio en las sombras

Las sombras como condición de posibilidad del cine, recurso formal y motivo visual insisten permanentemente en la producción de Raúl Ruiz. Se hacen presentes en cada rincón de su prolífica filmografía y en su mismo discurso sobre el cine, tanto a lo largo de sus escritos teóricos como sus intervenciones orales. Esta asiduidad del trato con las sombras instala a Ruiz como destacado representante, dentro del cine moderno y contemporáneo, del linaje de los *montreur d'ombres*, esos artistas que extraen su materia prima no tanto del cultivo de la plenitud de la imagen, sino de las posibilidades de diálogo entre imagen y sombra, entre lo visible y lo invisible. Como Edgar Ulmer y otros tantos maestros de un cine que supo hacer emerger el virtuosismo a partir de las restricciones materiales, la sombra para Ruiz era una elección que surgía como opción estética, exprimida al mayor grado posible en su potencial. Más aún, el legado que en el cine han depositado las distintas prácticas que explotaron la eficacia de las sombras junto al poder de la imagen, como los teatros de sombras, las linternas mágicas y las fantasmagorías, aparecen en su filmografía de modo explícito. Toda esa concurrencia queda magistralmente demostrada en el capítulo tercero de *Manuel en la isla de las maravillas* (1982): “La pequeña campeona de ajedrez”. Allí un grupo de niños asiste fascinados a la exhibición de toda una panoplia de sombras proyectadas cuyo destino no es otro que el cine.

Un año antes de filmar *Bérénice*, Raúl Ruiz había elaborado una película en miniatura, un corto de apenas siete minutos y medio, para el programa de la TV francesa *Juste un image* (un ciclo dedicado a distintas formas de la creación experimental). Alentado por la propuesta y el marco del programa, Ruiz elaboró una suerte de catálogo de las situaciones dramáticas posibles en una trama, enumeradas de manera veloz y enciclopédica, auxiliado con planos donde sólo intervienen objetos y sombras, oscilando entre la corporeidad y la plitud. Jean-Louis Leutrat, en su estudio sobre el cine fantástico *Vida de Fantasmas*, cita a Eliane Escoubas: “Con la sombra se instala en la representación algo que recuerda a un

cuadro, una superficie plana, sin espesor” (Leutrat, 1999: 138). En efecto, algo en la irrupción de una sombra en pantalla parece recordar, dentro de la tendencia a concebir presuntas y dramáticas distancias y volúmenes en el rectángulo iluminado, que estamos frente a una superficie signada por formas dispuestas en un juego básicamente bidimensional. Algo en la aparición de las sombras en pantalla nos devuelve, desde la ilusión de una ventana, a la realidad del lienzo. Pero si bien surge ese recordatorio de un cuadro, también la proyección de la sombra separa esa percepción del territorio pictórico para reclamar su derecho al cambio y a la transformación. Señala el autor: “Llamaremos SOMBRA a aquello cuyo emplazamiento está en constante desplazamiento” (Leutrat, 1999:139). Una danza de lo visible en contrapunto con lo invisible.

Berenice (1983) es una adaptación realizada por Raúl Ruiz de la tragedia escrita por Jean Racine en 1670. La obra original refería la historia de un emperador romano que, obligado por el reclamo popular, declinaba casarse con la reina palestina de quien estaba enamorado. Fiel a los proyectos ambiciosos y atípicos, en un principio Ruiz había previsto adaptar varias obras del dramaturgo clásico en el formato cinematográfico que le permitía la máxima libertad de producción, aun a pesar de sus limitaciones técnicas. En esos años, aún poseía sus ventajas comparativas el muy liviano cine Super8. Pero finalmente se limitó a filmar esta tragedia, rodada en el más flexible formato de 16mm, en blanco y negro, y producida con la colaboración del célebre festival teatral de Avignon. Ese trabajo que podría ser considerado, en una descripción distante, como un ejercicio de “teatro filmado”, se convierte en una exploración extrema del poder de las sombras como elemento constitutivo del cine. Los actores en el film *Bérénice* leen el texto de Racine. Raúl Ruiz no introduce modificaciones a la obra original en su manifestación oral. Más aún, en los 103 minutos de duración del film, se incluyen casi la totalidad de los parlamentos de la obra teatral, con sus tres personajes principales, Tito, Antíoco y Bérénice, más sus amigos y confidentes. Pero el peso dramático del texto no se ancla en la imagen de los cuerpos en pantalla, salvo el de Bérénice, que es su protagonista casi excluyente y la portadora del punto de vista en todo su transcurso. Lo que en la obra teatral de Racine involucraba una nutrida trama de pasiones e intrigas con cuerpos presentes, en la puesta en escena de Ruiz se convierte en la deambulación permanente de la heroína en un palacio oscurecido, salvo breves pasajes en algún exterior del edificio. Las voces restantes se vinculan con sombras, o unos dispersos cuerpos masculinos, reducidos a una presencia cuasifantasmal, al modo de estatuas parlantes, pintados de negro, donde sólo destacan en ciertos momentos la intensidad de los ojos, como la de las esculturas policromadas de la antigüedad grecolatina. En algún momento breve aparecen fugazmente, a la distancia y preferentemente a contraluz, destacando su contorno al borde de configurar otra sombra más, otros cuerpos mudos, que elaboran fugaces contrapuntos con Berenice, quien establece fundamentalmente su diálogo entre penumbras. Pero para que este juego sea efectivo, Ruiz cuenta con los interiores de un palacio clásico, cuyo interior oscuro permite redoblar todo tipo de efectos de luz y sombra: cada pared se troca en una pantalla, cada superficie muestra o vela, elabora un juego del escondite que recorre las posibilidades de la sombra como agente activo en el cine. Berenice es protagonista, pero también la primera espectadora de esa trama que la mantiene en el centro de la tragedia. Una espectadora activa de un coloquio de sombras.

De Tren de sombras a La dama de Corinto

El proyecto del largometraje *Tren de Sombras* (1997) nació en torno al centenario del cine, esto es, alrededor de la consabida celebración de la primera función comercial de la invención Lumière. El título responde, por cierto, a la expresión de Gorki que hemos recordado al inicio de este artículo. El film tiene un subtítulo: *El fantasma de Le Thuit*, que no es otro que el de un realizador aficionado e imaginario, un tal M. Fleury, cineasta amateur, presuntamente desaparecido cerca del lago de *Le Thuit*, en Normandía.

Tren de sombras es un paseo poético por los bordes de la narración y la historia del cine. Vemos en la primera parte del largometraje lo que asemeja un montaje expositivo los films familiares de Fleury, que parecen registrados en los años veinte, junto a breves tramos por el presente del apacible pueblo normando. A la vez, la cámara de Guerín se pasea por la espaciosa casa familiar, hoy vacía. Pero luego de esa cordial sección inicial, comienza la inquietud: una revisión minuciosa de las viejas películas, plano por plano, se detiene en ciertos fotogramas, monta las imágenes de manera distinta y revela detalles fundamentales antes disimulados. La emulsión deteriorada de la cinta —las “películas de Fleury” fueron rodadas por una cámara a cuerda de los años 20 y meticulosamente arruinadas en forma manual por Guerín en la cocina de su casa, para simular los estragos que siete décadas suelen producir en el material fílmico— postula al retrato de familia también como el registro de la vida que huye y el enigma de los lazos entre los personajes. El cineasta parte de un simulacro de esas películas familiares cuyo género se inició en la felicidad burguesa y veraniega de los Lumière, e ingresa en la ficción insinuada en la ociosidad del grupo retratado, en su status, en los géneros y las generaciones que dejan insinuar tensiones y dramas ocultos. *Tren de sombras* anima sus fantasmas jugando a cuestionar los límites entre lo visto y lo no visto. Lo representado plenamente a la luz del sol y lo oculto por las sombras, aún cuando estas no sean más que las del follaje en el jardín. Por momentos, el cineasta decide detener la imagen, remitiendo a los fotogramas a exhibir su base de fotografía fija. En las fronteras mismas del cine y sus reservas de ficción, delega las conexiones narrativas y poéticas al contemplador, confiando en los poderes de su mirada y su vocación por saber más de lo que permite la visión.

En su tramo intermedio, cuando ya en color —luego de la media hora inicial, compuesta por esos presuntos fragmentos de películas familiares— el film explora la casa normanda en la actualidad, mantenida intacta y sólo poblada por los muebles y las luces cambiantes que se filtran por las ventanas. En esos pasajes, *Tren de sombras* se remonta a la raíz primordial del espectáculo cinematográfico. Los haces luminosos de autos nocturnos que pasan por la ruta cercana o los relámpagos de una breve tormenta dibujan contornos inquietantes y figuras que danzan en las paredes. Sombras de la misma estirpe de los teatros de sombras, la linterna mágica y tantas otras maravillas ópticas que presidieron los asombros y terrores de siglos de espectadores fascinados —y que también animaron tantas infancias cinéfilas. Surge entonces la sospecha: lo que allí se revela es el mito de origen del cine mismo, ya no mediante el tan desgastado recurso al “cine dentro del cine”, que la película supera desde su mismo planteo, tomando la filmografía casera de M. Fleury más bien como señuelo y coartada inicial, aunque sea tal el efecto de convicción que posee esta

ficción que, en tiempos de su estreno, algunos espectadores la confundieron con documentos reales. Y con la sospecha se instala la certidumbre: *Tren de sombras* se erige como un manifiesto por la existencia del cine, en su materialidad y sus fantasmas, como un arte fundado en el poder de la sombra.

En la línea de su film anterior, pero con una experiencia que se desplaza del largometraje a la instalación audiovisual, Guerin ha explorado en *La dama de Corinto* no solamente la condición fundante de las sombras en el cine, sino que remonta esa matriz penumbrosa a una historia de la imagen en general, a partir de la experiencia de la sombra. La referencia que la inspira es ampliamente conocida en la historia del arte, pero cabe destacar que en las últimas décadas se han multiplicado sus lecturas. Entre los textos fundantes de una reconsideración de las sombras como fuente de la plástica, coinciden autores como Victor Stoichita, Jacques Aumont y Dominique Païni al ocuparse de esta cuestión, es difícil sobredimensionar la relevancia de la vieja historia de la dama de Corinto, relatada brevemente por Plinio el Viejo en el libro XXXV de su *Historia Natural*. Según el relato de Plinio, la hija del alfarero Butades trazó con un carboncillo la silueta que en una pared proyectaba la sombra de su amado, que al día siguiente partiría hacia un peligroso viaje. El trazo de ese contorno era, para Plinio, ni más ni menos que el origen de la plástica. Señala la historia que Butades aplicó sobre ese contorno trazado con carbón una capa de arcilla, que permitió elaborar un relieve a la figura. Mito de origen tan breve como complejo, que aúna elementos del dibujo, de la pintura y potencialmente de la escultura, como formas de persistencia y transfiguración de una sombra inicial. Pero que además apunta a la huella propia de la imagen fotográfica, por la función indicial de la sombra de un cuerpo que dispara las acciones posteriores y su parecido, en tanto representación proclive a la manifestación, por medio de la imagen, de una ausencia.

El mito de la dama de Corinto ha sido representado diversas veces en la pintura, gozando especialmente de su frecuentación dentro del clasicismo, en un linaje en el que pueden destacarse las representaciones de Joseph Wright de Derby (1782) y de Joseph Benoit Suvée (1791). Guerin elige para esta incursión en una exploración de las sombras en la historia del arte y en el cine ya no la proyección de una película de 35mm en una sala convencional, sino la intervención en un espacio museal. *La dama de Corinto* es un conjunto de instalaciones video dispuestas en varias salas de un museo, hasta alcanzar 24 proyecciones diferentes en tres salas distintas (en su presentación en el MUAC Esteban Vicente). Algunas de ellas se proyectan en loop, como breves haikus, al decir del cineasta, y articulan relaciones poéticas entre sus imágenes. Otras adoptan la forma de breves cortometrajes, con el estilo de cartas filmadas, y se aprovechan de las posibilidades del formato instalación para interrogar no solamente lo que ocurre en el rectángulo de la pantalla, sino también las circunstancias de la proyección y el lugar de un espectador en tránsito, deambulante entre una y otra imagen proyectada, ensayado un trato particular con ellas siempre en estado de riesgo. Algunas de esas imágenes, incluso, ponen en crisis la misma idea de pantalla como destino de la imagen proyectada, al hacer jugar el haz del proyector sobre las paredes laterales de las salas, instalando una inquietante dimensión anamórfica en la imagen, alargando sus sombras, armando y desarmando los contornos de las imágenes. *La dama de Corinto* revive el mito fundante, además, a partir de la decisiva incorporación

de un protagonismo femenino. Así como el relato original instala a una joven como primera dibujante o pintora, la videoinstalación de Guerin cuenta con la participación de la bailarina Moreno Bernardi, animando a la doncella. Los distintos cortos que componen la videoinstalación cuentan con la magnética presencia de Bernardi, al igual que el film de Ruiz se concentraba en la Bérénice interpretada por Anne Alvaro. Y el resto, fundamentalmente, es un enjambre de sombras de las que surge, a través del dibujo, la pintura y diríase también la fotografía, finalmente el cine. Resulta interesante, por otra parte, que esta experiencia se remonte a una matriz de lo cinematográfico no localizada en una presunta determinación tecnológica, sino que pueda hacerlo en un contexto post-filmico, dentro de las posibilidades abiertas por nuevas modalidades técnicas de la imagen proyectada. Pero en un bucle, aquí lo nuevo concurre al encuentro con sus fuentes primordiales.

Poder de las sombras, proyección del cine

Ha destacado Jacques Aumont que la *imago*, de donde viene nuestra palabra imagen, designa las visiones, los sueños, las apariciones, pero también las imágenes de los ancestros, es decir, las sombras de los muertos. Por tanto, De de la *imago* a la sombra no hay una antítesis ni una diferencia categórica. Lo que hay, más bien, es un deslizamiento entre lo más o menos iluminado y lo más o menos oscuro (Aumont, 2012:147) El cine, como hemos podido apreciar, resulta un ámbito ejemplar para poner en evidencia estas complejas relaciones, activando factores que no solamente residen en la imagen y las sombras sino en nuestra misma conexión, en tanto sujetos, con estos fenómenos. En etapas relativamente tempranas de sus estudios sobre la psiquis infantil, el célebre psicólogo suizo Jean Piaget supo detectar en los niños lo que dio en llamar un *estadio de la sombra*. A la manera de lo que su colega y rival Jacques Lacan planteaba en torno a un estadio del espejo en la niñez temprana, que marcaba una etapa crucial en la confrontación del infante con su propia imagen, Piaget dio cuenta, en *La construcción de lo real en el niño*, de que a los seis años de edad, la sombra es percibida como una sustancia, manifestada por sus propios medios. Algo así como una presencia per se. Unos años más tarde, aproximadamente desde los nueve a los once años, la sombra pasa a ser percibida por los niños como un efecto de la luz, interrumpida por un cuerpo opaco, esto es, dependiente de una proyección (Stoichita, 1999:33) Desde un sentido material y espontáneo de las sombras como presencias concretas y aisladas, los niños se desplazan hacia una abstracción, una intelección de relaciones entre cuerpos, luces y sombras. Esto es, se transportan desde una fenomenología a una lógica de las sombras.

Las aventuras de la sombra en cine que aquí hemos revisado son sólo una pequeña selección particular de casos emblemáticos, por cierto pasibles de proyectar sus determinaciones hacia territorios más allá de su singularidad.

Si la imagen cinematográfica es modulación, como insistía en sus seminarios y libros Gilles Deleuze, la sombra, con su aparición hecha de modulaciones, matices y contornos, parece ser llamada, aspirada por el cine desde su mismo inicio. Las sombras desdoblan, tensionan, hacen más complejo el espacio propio del cine. Sin ellas el mundo que nos ro-

dea sería más bien uniforme, plano, más bien chato. Y los mundos que construye el cine no podrían siquiera establecerse como la experiencia que hoy conocemos y que las tiene como elemento decisivo de su arquitectura imaginaria y como protagonistas privilegiadas de sus peripecias, ya que son mundos fundados en las sombras.

Lista de Referencias bibliográficas

- Aumont, J. (2012) *Le montreur d'ombre*. Paris, Vrin.
- Aumont, J. (2014) *Materia de imágenes, redux*. Santander, Shangrila.
- Belting, H. (2007) *Antropología de la imagen*, Buenos Aires, Katz Editores.
- Calvo Serraller, F. y A. Martínez Aguilar (2011) *La Dama de Corinto, de José Luis Guerín*. Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente.
- Elcott, N. (2016) *Artificial Darkness*. Chicago, University of Chicago Press.
- Gorki, M. "Au royaume des ombres" en Daniel Banda & José Moure (2008) *Le cinema: naissance d'art*. Flammarion.
- Labarthe, A. (1995) "L'espace, le temps, le hasard, le noir, la neige". *Cahiers du cinéma*, nº 489, Paris.
- Leutrat, J.-L. (1999) *Vida de fantasmas. Lo fantástico en el cine*. Valencia. Ediciones de la Mirada.
- Païni, D. (2008) *L'attrait de l'ombre*. Paris, Yellow Now.
- Ruiz, R. (2013a) *Poéticas del cine*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales.
- Ruiz, R. (2013b) *Entrevistas escogidas, filmografía comentada*. Santiago de Chile, Chile, Ediciones Universidad Diego Portales.
- Stoichita, V. (1999) *Breve historia de la sombra*. Madrid, Siruela.

Referencias electrónicas

- Kaurismaki, Aki, (2002) "Leçons du cinéma. Interview avec Raphaël Lefevre" en *Objectif Cinéma*. Disponible en: <http://www.objectif-cinema.com/interviews/143b.php>

Referencias filmográficas y videográficas

- Bérénice* (id.), (Francia, 1983). Largometraje. Dir.: Raúl Ruiz. Prod.: Films de Dimanche/ Festival d'Avignon
- Cat People* (La mujer pantera) (Estados Unidos, 1942), Largometraje. Dir.: Jacques Tourneur. Prod.: RKO Studios.
- La dama de Corinto* (España, 2011). Videoinstalación. Dir.: José Luis Guerín. Prod.: Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia.
- Manoel dans l'île des merveilles* (Manuel en la Isla de las Maravillas), Francia-Portugal, 1982). Miniserie en tres capítulos. Dir.: Raúl Ruiz. Prod.: Paulo Branco.

Ombres chinoises (Sombras Chinescas) (Francia, 1982). Cortometraje. Dir.: Raúl Ruiz. Prod.: Institut National de l'Audiovisuel.

The Cave of Forgotten Dreams (La cueva de los sueños olvidados). (EE.UU., 2010). Dir.: Werner Herzog. Prod.: History Channel.

Tren de sombras (España, 1997). Largometraje. Dir.: José Luis Guerín. Prod.: Grup Cinema-Art / Films 59 / Institut del Cinema Català.

Vampyr (Vampyr, la bruja vampiro) (Francia-Alemania, 1932). Largometraje. Dir.: Carl Theodor Dreyer. Prod.: Carl T. Dreyer-Julian West (no acreditados).

Abstract: The article examines some implications of the action of the shadows in cinema, from the penumbra that traditionally is a preliminary condition for the projection of images, to the emergence and operation of the shadows reflected on screen. Some of the productions of two filmmakers Raúl Ruiz & José Luis Guerín, who use the possibilities of shadow in their films, are analyzed to deploy, with the assistance of specific cases, some notions of a theory of the image and the cinematic experience crossed by the incidence of shadows.

Keywords: Cinema – aesthetic – vision – image - theory

Resumo: O papel das sombras no cinema, ambos sob a forma de arte conhecida por esse nome, como as imagens que você possui, pode ser considerado como um fator-chave para discutir a articulação entre o visível e o invisível em seu discurso e experiência estética. O artigo analisa algumas implicações da ação das sombras no cinema, de penumbra que tradicionalmente é uma condição preliminar para a projeção de imagens, à criação e ao funcionamento das sombras refletidas na tela. Algumas das produções dos dois cineastas chaves o aprofundamento das várias possibilidades de sombra no filme, são analisadas Raúl Ruiz & José Luis Guerín.

Palavras chave: Cinema – sombras – visível – invisível

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

Planning Estratégico desde la Semiótica y el Pragmatismo de Peirce

Jairo Roberto Sojo Gómez*

Resumen: La ponencia a presentar aborda algunos conceptos teóricos del pragmatismo y la semiótica de Charles Sanders Peirce, en relación con el signo, las relaciones que se establecen entre signos y su proyección a la Planeación Estratégica Publicitaria - Planning. A partir de dichos elementos teóricos se propone un modelo semiótico de planeación estratégica, resultado del proyecto de investigación: "*Semiótica, planeación y estrategia publicitaria. Proyecciones del Pragmatismo a la comunicación contemporánea*" financiado por la Universidad Jorge Tadeo Lozano y ejecutado en 2014-2015. La pregunta que orienta la ponencia es: *¿Cuáles elementos del Pragmatismo y la semiótica peirceana pueden proyectarse a un modelo de planeación estratégica en publicidad?* Para el desarrollo de la ponencia se trabajan tres argumentos fundamentales del pragmatismo, conocidos como categorías fenomenológicas, las cuales se relacionan con las sensaciones, las acciones y los pensamientos que se suscitan en la mente humana. Se relacionan entre el sentir de las personas, las acciones que hacen y el pensamiento de esas acciones y que en el ejercicio publicitario se asocian con las sensaciones que tienen los consumidores frente a los productos o marcas, las acciones de compra y los procesos de filiación con las marcas (branding estratégico). Este planteamiento secuencial permite proponer una metodología de planeación estratégica publicitaria atada a resultados medibles y eficientes. El modelo de Planeación Estratégica Publicitaria - Planning, se usó con gran éxito en 4 casos EFFIE College 2016 en Colombia. El resultado en esta competencia dio: 2 finalistas y un Oro en el caso del cliente Bancolombia.

Palabras clave: Semiótica - Peirce - publicidad - modelo de planeación estratégica.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 166 - 167]

(*) Magister en Publicidad, Especialista en Psicología del Consumidor y Profesional en Publicidad de La Tadeo. Coordinador del Programa de Publicidad en Cartagena de Indias en la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Dicta en pregrado asignaturas de planeación estratégica y creatividad y varios seminarios de posgrado en la especialización de gerencia de publicidad. Tiene más de 15 años de experiencia en el área de cuentas y planeación estratégica en agencias como DDB Colombia, J. Walter Thompson, Indexcol, ADE y HAVAS. Ganador como tutor de un Effie College de oro y dos finalistas en el 2017, nominado como Profesor de Publicidad del año 2016 por la Revista P&M y nombrado entre Los Líderes de la Publicidad y el Mercadeo para el 2020 por la misma revista.

Introducción

Atrás quedó tratar a las personas como targets o clicks. Hoy se buscan nuevas formas de hacer Planning y se encontró una valiosa partiendo del pensamiento filosófico de Charles Sanders Peirce. Se plantea un modelo de relaciones triádicas que funciona encontrando sensaciones, acciones y pensamientos de personas desde la semiótica.

La presente ponencia hablará acerca del pragmatismo partiendo de la tesis del profesor Vladimir Sánchez, “*La construcción del sentido publicitario: Modelo de análisis y evaluación desde la perspectiva semiótica de Charles Sanders Peirce*”, donde se plantea un modelo de relaciones triádicas que funcionan para la planeación estratégica en cuanto a las comunicaciones publicitarias. Para ello se comienza con el siguiente planteamiento:

¿Cuáles elementos del Pragmatismo y la semiótica peirceana pueden proyectarse a un modelo de planeación estratégica en publicidad?

Este es el punto de inicio. En los siguientes apartes se partirá del pragmatismo para profundizar un poco más en el tema y adentrarnos en la base del nuevo modelo de planeación publicitaria.

“Todo anuncio publicitario tiene como objetivo final generar y movilizar representaciones, remisiones e interpretaciones deseables y favorables frente a bienes, productos, servicios, personas e ideologías. El proceso anteriormente descrito, es posible de ser analizado e interpretado a la luz de las teorías semióticas y en particular desde las propuestas de Charles Sanders Peirce. En efecto, sobre la base teórica de Peirce es posible comprender el proceso de la relación entre el signo, el objeto al que representa y el interpretante que media, que subyace a la manifestación de sentido en la pieza publicitaria. Dicho proceso es entendido como un acto de producción de sentido, que se da gracias a la acción, o influencia, que es, o implica, una cooperación de tres sujetos, a saber, un signo, su objeto y su interpretante”. (Sánchez, V. septiembre 2011).

Al tener este análisis semiótico y al ponerlo al servicio publicitario enlazando estos dos mundos se puede predecir que abrirá muchas puertas. La inclusión de la planeación estratégica a las empresas ligadas a la publicidad está llena de incertidumbres. La industria publicitaria tiene en su mira tomar las tendencias y la innovación y transformarla en planeación sin tener los soportes indicados. Por eso es muy peligroso llamar *planning* a cualquier investigación, novedad o tendencia que aparece a la luz en el mercado o en las redes. Hoy se ve en las agencias colombianas que la planeación estratégica se convierte en uno de los pilares más importantes de ingresos propios y los anunciantes empezaron a incorporar en las InHouse *planners* sacándolos de las agencias. Este momento tan decisivo en la industria publicitaria abre puertas a nuevas opciones en modelos de planeación que presenten formatos totalmente diferentes, sólidos y con soportes, motivando nuevos puntos de vista. Los clientes valorarán este nuevo modelo de *planning* ya que está soportado desde un novedoso proceso basado en la semiótica que presenta nuevos horizontes.

El modelo fue puesto a prueba en los EFFIE College 2016 capítulo Colombia. Uno de ellos es el caso del cliente Bancolombia, que luego se convirtió en Effie de Oro. Se planteó desde el punto de vista de los millenials colombianos donde perciben con desconfianza la utilización de los servicios que prestan las entidades financieras. El desafío de la marca a las Universidades que participaron fue: *¿cómo lograr que los jóvenes abran su cuenta de ahorro y realicen transacciones con las tarjetas de Bancolombia?* Este fue el reto de comunicación de Bancolombia, el cual fue asumido por el equipo de trabajo que bajo este modelo de planeación estratégica presentó la campaña “*Más que vivo*”. Luego de determinar los procesos del modelo que se explicarán a continuación, se presentó una campaña que consiste en un sorteo donde los millenials que abran su cuenta de ahorros o realicen transacciones periódicas con Bancolombia podrán cumplir el sueño de viajar y tener experiencias extremas alrededor del mundo. A cambio de ello, el ganador entregará al banco las fotos, audios y vídeos de la experiencia, con el fin que este material se convierta en las piezas publicitarias de Bancolombia. Así el cliente reducirá así el gasto de producción publicitaria, al tiempo que la posiciona la marca como confiable ya que apoya los sueños de sus clientes, siendo esta una estrategia gana-gana entre el banco y el cliente financiero. Un caso del modelo de planeación exitoso.

Desarrollo de la ponencia

1. Las relaciones triádicas (categorías fenomenológicas) en el planteamiento estratégico.

En la primera parte de este desarrollo de la ponencia se tomarán apartes del estudio del pragmatismo de la tesis del profesor Vladimir Sánchez con base al pensamiento filosófico de Charles Sanders Pierce, donde se plantea un modelo de relaciones triádicas que funciona para la planeación estratégica en cuanto a publicidad:

Una persona pragmática es alguien que está dispuesta a resolver asuntos de forma inmediata, que no se complica y más bien atiende lo que resulta útil y vital en ese momento, independientemente de sus consecuencias y sus antecedentes. El pragmatismo se le asocia al hecho de no tener principios y más bien atender a los medios.

Partiendo de la línea Pierciana, surgen tres argumentos fundamentales de los postulados del pragmatismo, conocidas como las categorías fenomenológicas las cuales tienen que ver con la relación entre el sentir del individuo, la acción que hacen los individuos, y el pensamiento de esas acciones:

1. La idea del razonamiento que está ligado a la idea de generalidad o *PRIMERIDAD*.
2. La importancia del significado y el significado vinculado al objeto o *SEGUNDIDAD*.
3. La relación entre creencia y acción o *TERCERIDAD*.

En breves palabras la idea primera que se tiene es: “¿Cómo se razona?”, la respuesta a ello es que se razona por secuencia. La segunda idea es “¿Qué se razona? O ¿Qué se piensa cuando se razona?”, pues se piensan cosas del mundo, en las que entran los objetos, las personas y los eventos. Y la idea final es “¿Cuál es el objeto del pensamiento?”, el resultado implica a la idea de la representación.

Dicho lo anterior, este proceso de razonamiento ligado a la generalidad se ubica en el modelo de planeación publicitaria con el término de Primeridad, “La primeridad es el modo de ser de aquello que es como es, positivamente y sin referencia a ninguna otra cosa”. Es decir, es el reconocimiento de una cualidad. Entendiendo cualidad como una posibilidad de un hecho real (Reconocer).

“Una publicidad en primeridad es la publicidad que le interesa movilizar o cuyas respuestas del target son respuestas que tienen que ver con la sensación. Osea lo que al cliente lo que le interesa, más que vender productos por el momento o cualquier otra cosa es que la gente sepa que él existe, que la gente sepa que ese producto existe, y que tenga una primera sensación con ese producto”. (Sánchez, V. 18 agosto de 2015).

En la segunda categoría fenomenología, la importancia del significado y el significado vinculado al objeto, se debe determinar principalmente “¿Qué es el significado?”. Las personas desde pequeñas han tenido una formación en el significado, desde el colegio era más enfocado a lo tradicional, a la lengua y la lingüística; donde se sitúa la primera parte de lo que se considera como el significado, que no es más ni menos que la definición de una palabra, su contenido (en pocas palabras, cuando se encuentra el significado de las cosas por medio del diccionario). Esta consideración hace que se piense que un objeto es algo fijo, estable, ya acordado y definitivo; en el que no hay la necesidad de cambiarle nada; como si fuera un significado único de todo.

En el modelo, el efecto que se quiere dar con la estrategia es que el consumidor conozca el objeto que en este caso sería el producto. A partir de ello el significado y el objeto se ubican en el modelo de planeación publicitaria con el término de Segundidad, “es el modo de ser de aquello que es como es, con respecto a una segunda cosa pero con independencia de toda tercera”. Es decir, es una acción (entendiendo la acción como un esfuerzo realizado por el receptor o consumidor). Ej. Activaciones de marca en donde se tiene contacto directo con el objeto (promover).

“En la categoría de la segundidad puede haber casos en los cuales los clientes conocen sus productos, la gente tiene unas sensaciones frente al producto pero, la gente no compra el producto, entonces la acción publicitaria tiene que estar en caminata necesariamente a lo que podríamos decir de forma muy genérica al -call to action- de que haya una respuesta de reacción efectiva y real, es decir, de que la gente no solamente tome la decisión de compra sino que además pues quizá compre el producto”. (Sánchez, V. 18 agosto de 2015).

En la tercera categoría fenomenológica, La relación entre creencia y acción, se debe de unificar la concepción de significado con creencia, pues son igualmente conceptos que permiten conocer objetos, solo que en otro modo de hablar. La concepción que se tiene de creencia, logra repercusiones prácticas en la existencia. Lo que define una creencia es que tiene un efecto sobre el comportamiento y sobre la acción.

En el modelo la creencia y la acción se ubican en el modelo de planeación publicitaria con el término de Terceridad, “La terceridad es el modo de ser de aquello que es tal como es, al relacionar una segunda y tercera cosa entre sí”. Es decir, el reforzamiento de lo logrado anteriormente con la primeridad y segundidad; esto se hace por medio de cualidades ya adoptadas por una cultura, es decir por medio de convenciones (fidelizar).

“En tercer momento la publicidad puede darse en el caso en el que el cliente sabe a ciencia cierta cuales son las cualidades que tiene ese producto, es posible incluso que tenga un buen flujo de caja pero quizás el producto no tiene una afectividad de marca adecuada seguramente cuando se piensa en la marca, entonces por lo tanto la acción publicitaria que hay que desarrollar con ese cliente no es la acción para que la gente conozca el producto, sino la acción para que la gente se fidelice con el producto y tenga una afectividad con esa marca”. (Sánchez, V. 18 agosto de 2015).

2. Modelo de planeación estratégica de relaciones triádicas.

2.1. Objetivo de campaña: Para iniciar el proceso en el modelo de planeación, se define objetivo de comunicación como:

“El objetivo establece la meta o finalidad de la publicidad a realizar. Identifica el resultado final del proceso y define el papel específico de la publicidad en la resolución del problema planteado por el cliente. Por pequeño o grande que sea el presupuesto, sean cuales sean los medios de difusión, el objetivo responde a la cuestión básica y esencial: qué tiene que conseguir el anuncio”. (Kavounas A. 2013)

En el proceso de ejecución del modelo de planeación, el cliente llega con un objetivo claro. Este expresa la necesidad del cliente o su deseo relacionado con la marca o el producto. En esta parte del proceso es importante validar este objetivo acorde a la investigación o experiencia que el equipo de la cuenta haya tenido anteriormente. Este objetivo se valida teniendo en cuenta el contexto mercado.

Se debe analizar el objetivo que tenga el cliente, si cumple con las necesidades reales y da solución al problema que plantea el cliente o si dicho objetivo se debe adaptar, ya que según el propósito planteado se llevará a cabo el inicio de la investigación semiótica que alimentará el modelo de planeación. Si no se plantea el objetivo de manera cuidadosa desde el comienzo, puede existir la posibilidad que los resultados que se arrojen al final no sean los esperados ni solucionen el problema inicial del cliente.

2.2. Diagnóstico de mercado: Se debe interpretar el sentido de los datos recopilados en la investigación que ha traído el cliente o que se han realizado para la preparación de la planeación estratégica. No se debe quedar con los datos tal como aparecen, se debe dar valor a detalles que se ven o no se ven. Se realizan estudios cualitativos, cuantitativos, se revisan estadísticas, visitas de campo, brand reviews, focus groups, cibergafías, escuchas

digitales, etc con el fin de aportar o cruzar datos y determinar nueva información más allá de la aparente.

Los tres pilares básicos son:

- *Segmentación*: Definir el destinatario al que se le pretende llegar con la marca, al que se le esta planeando la publicidad. Los aspectos más importantes a tener en cuenta en este diagnóstico de las personas son sus actitudes, opiniones y comportamientos, tanto en general como hacia la categoría.
- *Categoría de mercado*: El objetivo es observar a la competencia directa y a la que “funciona como sustituto” supliendo la necesidad que el producto o servicio cumple. Tanto la competencia directa, la indirecta como la sustituta son fundamentales para el análisis. Es importante también determinar en donde y en qué canales está la marca en relación a las demás.
- *Estrategias de comunicación*: En este aspecto final del diagnóstico se observa la competencia: que cualidades resalta, cuales ventajas competitivas comunica, en que tono y estilo le habla al target. La herramienta fundamental en este proceso es el copy análisis. En este momento se realizan mapas de posicionamiento que serán de gran ayuda para la planeación.

“Los mapas de percepción, que escriben Luis Castro y Jesus Caldeiro son un instrumento de visualización y análisis de posicionamiento de una marca en términos de imagen, beneficios o situaciones de uso (entre otras variables) en el contexto competitivo en el que participa. El mapa se dibuja, se traza una cruz y así tenemos dos ejes de coordenadas que delimitan 4 campos, de modo que situamos en ellos unos puntos que indican dónde se creen que se sitúan las marcas o dónde se quiere colocar la propia” (Moliné M. 2000)

2.3 Proceso Semiótico: Para el caso de este modelo de planeación se entiende como el resultado del diagnóstico que se plantea como un problema o una oportunidad de la marca, en este punto del proceso empieza a determinar la relación entre lo que la marca significa para la persona, los objetos o hechos que la representan y lo que la persona interpreta o comprende de la representación. Con este análisis se construye una posible significación.

- *Cadenas de Significación*: Se entiende como la cadena del significante donde el sentido en que las personas expresan las ideas, hacen que le den un valor importante a su experiencia o conocimiento o relación con la marca. Se debe tener presente que los elementos de la cadena tienen una significación propia. El deslizamiento de la cadena de significación da pistas de lo que se implanta como realidad en las personas. En el momento del proceso de significación debe ser cuidado de los desvíos, ya que de un primer desvío nace un proceso de otras cadenas de significantes.
- *Enciclopedia*: Conjunto de saber de términos y definiciones que se relacionan con la categoría de la marca. Estos son necesarios para entender el imaginario del grupo de personas y del contexto en que las viven y entienden.

- **Verbatims:** Es una metodología de investigación en la que se recogen frases de las entrevistas con un grupo de personas y tienen un peso importante para la planeación. Sirve para entender a las personas en su entorno natural y en relación con las demás personas. Esta información se obtiene mediante entrevistas, encuestas o escuchas digitales en redes sociales bajo la técnica de minería de datos.

2.4 Ground: Idea Clave

“Es el fundamento del signo, que es algo que está por algo para alguien, es decir cumple una función de representar otra cosa, remitir a una idea o generar un significado, pero siempre lo hace de algún aspecto, no se puede hacer de todo, hay una cualidad que es la que interesa representar, es el fundamento, el *ground*, una buena pieza publicitaria requiere la identificación clara del *ground* (esto está en el ámbito de la planeación), pero también que se logre representar adecuadamente este *ground* en un signo (esto está en el ámbito de lo creativo)”. En un signo pueden identificarse 2 objetos diferentes, el objeto dinámico que es el objeto real que existe, por ejemplo, una cerveza, pero también el objeto inmediato, que es la representación de la cualidad que logramos identificar que puede ser la cualidad más importante del objeto, es decir es la manera como se representa la cualidad en las personas, y esa cualidad que queremos representar es el *ground* del signo. (Sánchez, V. 2017).

La función del signo, cuando pasa a ser *ground*, es expresar en una frase la esencia de lo que satisface la marca. Debe estar redactada de forma que inspire al Departamento Creativo. En muchos casos (casi todos) el *ground* queda fuera de la vista de las personas, ya que su función es transmitir el pensamiento del análisis semiótico que garantiza que el estímulo atrae y compromete tocando las fibras sensibles que generarán una acción ya sea en primeridad, segundidad o terceridad como se verá en el siguiente punto.

2.5 Estrategia de análisis de ubicación: En esta fase empieza la estrategia. Al analizar los resultados de los diagnósticos y estudios semióticos previos encontramos que ya se tiene el Ground o idea clave. Es el momento que enuncia Moliné: “*El estrategia no vive a la espera de los estímulos, sino anticipándolos y creándolos sin parar*”. (Moliné, 2000, p. 465), es en lo que se empieza a trabajar, a anticipar y a crear.

Para determinar en que momento está la marca o producto se debe analizar el Ground y así asignarle un momento para poder determinar las acciones a tomar que mostrarán los cuadrantes. El *ground* dará la entrada a la planeación en el modelo. Se analiza si el *ground* dicta: qué se quiere comunicar, si lo que se quiere comunicar va en relación de una cualidad (PRIMERIDAD), una acción (SEGUNDIDAD) o con el fin de fidelizar (TERCERIDAD). Así se ubica horizontalmente en el modelo de planeación:

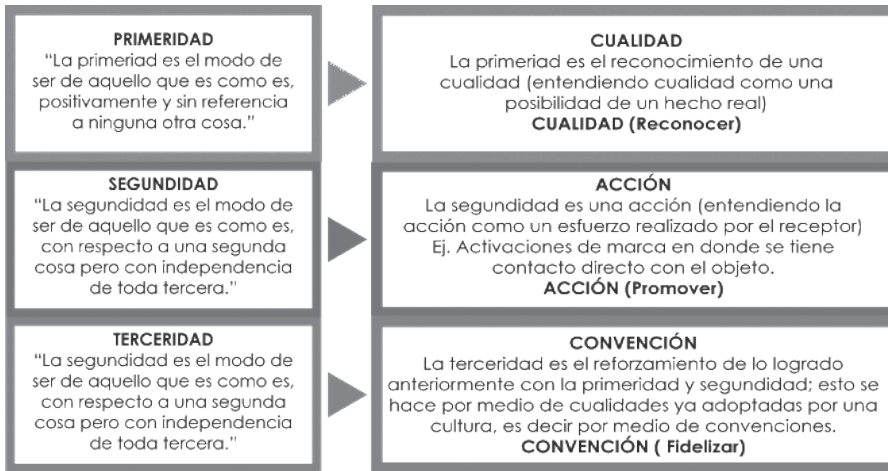
- **Primeridad - Reconocer:** Esta primera etapa responde al hecho de que el grupo de personas conozca la existencia del producto. Si este es el caso, se debe situar en primeridad para solucionar el problema. También aplica al caso de querer relacionar una cualidad específica que ha dictado el ground con el producto o marca.
- **Segundidad - Promover:** En este punto de partida, las personas ya conocen la marca, incluso tiene percepciones al respecto. Puede ser que no lo encuentran o no lo compran. El *ground*, gracias al análisis semiótico dará una respuesta efectiva y real para que en la asociación las personas no solo den cuenta de la existencia del producto, sino que lo asocien a un signo. Generalmente por la experiencia con el modelo y con clientes, si existen problemas relacionados con la compra, se debe situar el producto en segundidad para que el modelo determine una acción a cumplir.
- **Terceridad - Fidelizar:** Finalmente se encuentran situaciones en las que las personas pueden que conozca el producto y sus atributos, este rote bien por los canales de distribución y sin embargo no existe un sentimiento de afecto por la marca. El *ground* puede encontrar signos que construyan una fidelización de las personas hacia la marca. Una recomendación del modelo es que se empiece a construir un hábito, y para esto lo situamos en terceridad.

2.6 Modelo de Relaciones Triádicas

- La primera (Signo que es) tiene en cuenta el signo en si mismo.
- La segunda (Relación) tiene en cuenta la relación del signo con su objeto.
- La tercera (Como lo representa el interpretante) tiene en cuenta como el interpretante lo representa como posibilidad, hecho o razón.

	SIGNO QUE ES	RELACIÓN	COMO LO INTERPRETA EL INTERPRETANTE	
PRIMERIDAD	Cualsigno	Ícono	Rhema	CUALIDAD (Reconocer)
SEGUNDIDAD	Sinsigno	Índice	Signo Diciente	SEGUNDIDAD (Promover)
TERCERIDAD	Legisigno	Símbolo	Argumento	CONVENCIÓN (Fidelizar)

Según Peirce, estas relaciones se pueden dividir en tres tricotomías:



Estas tricotomías del eje horizontal se cruzan con las columnas verticales de acción:

¿QUÉ SE QUIERE COMUNICAR?	¿CÓMO SE QUIERE COMUNICAR?	RESPUESTA ESPERADA
---------------------------	----------------------------	--------------------

Para efectos de la publicidad el modelo de relaciones triádicas, toma sentido en comunicación en cada una de las casillas, así:

SIGNO QUE ES Tiene en cuenta el signo en sí mismo		RELACIÓN Tiene en cuenta la relación del signo con su objeto		COMO LO INTERPRETA EL INTERPRETANTE Tiene en cuenta como si interpretarlo lo representa como posibilidad, hecho o razón.	
<p>Cualisigno</p> <p>"Un Cualisigno es una cualidad que es un signo de hecho, no puede actuar como signo, hasta que sea encarnado."</p>	<p>Cualidad</p> <p>Para efectos del modelo se llamará a esto "Cualidad" (se limita a enfocarse en X cualidad de X producto).</p>	<p>Ícono</p> <p>"Un ícono es un objeto que denota en virtud de sus propios caracteres, los cuales poseen independientemente de que dicho objeto exista en realidad o no."</p>	<p>Ícono (Imagen-Metáfora-Diagrama)</p> <p>Para efectos del modelo se llamará a esto "Ícono" el cual se divide en imagen que es cuando se representa un objeto por medio de algo que guarda semejanza con él; Metáfora que es cuando se representa una cualidad a ley; y finalmente por diagrama que se refiere a un esquema.</p>	<p>Rhema</p> <p>"Un ícono es un objeto que denota en virtud de sus propios caracteres, los cuales poseen independientemente de que dicho objeto exista en realidad o no."</p>	<p>Respuesta de posibilidad-Cualidad</p> <p>Para efectos del modelo se llamará a esto "Respuesta de Posibilidad-Cualidad", es decir que el grupo objetivo al cual se dirige va a reconocer que existe este producto o servicio (campañas de reforzamiento).</p>
<p>Sinsigno</p> <p>"Un Sinsigno es una cosa o acontecimiento de existencia real, la cual es un signo."</p>	<p>Cualidad o hecho ya representado</p> <p>Para efectos del modelo se llamará a esto "Cualidad o hecho ya representado."</p>	<p>Índice</p> <p>"Un índice se refiere al objeto que denota en virtud de que es afectado realmente por ese objeto."</p>	<p>Cualidad o hecho ya representado</p> <p>Para efectos del modelo se llamará a esto "contacto directo" es decir cuando existe contacto por parte del target con el objeto, por ejemplo un Test Drive.</p>	<p>Signo Dicente</p> <p>"Un signo dicente es un signo que para su interpretación, es un signo de existencia real, este involucra un Rhema para describir el hecho que se interpreta que el índice."</p>	<p>Respuesta de Acción</p> <p>Para efectos del modelo se llamará a esto "Respuesta de Acción", es decir, es cuando se le sugiere al grupo objetivo que adquiere el producto o cuando este tiene contacto directo con este... (campañas de activación de marca, etc).</p>
<p>Legisigno</p> <p>"Un Legisigno es una ley que es convencional y general."</p>	<p>Ideal</p> <p>Para efectos del modelo se llamará a esto "Ideal."</p>	<p>Símbolo</p> <p>"Un símbolo hace referencia al objeto que denota en virtud de una ley, por lo tanto, es si mismo un tipo general a una ley, es decir, un legisigno."</p>	<p>Símbolo</p> <p>Para efectos de nuestro cuadro llamamos a esto "Símbolo", es decir es aquella ley que ya fue adoptada por un grupo relevante a la marca.</p>	<p>Argumento</p> <p>"Un argumento es un signo que, para su interpretación es un signo de ley."</p>	<p>Argumento</p> <p>Para efectos del modelo se llamará a esto "Argumento de Convención", es decir, cuando el grupo objetivo ya ha adquirido una cualidad de un producto, se puede hacer uso de esta para lograr fidelización, (campañas de sostenimiento a fidelización).</p>

En el lenguaje publicitario, la primera columna la llamaremos *¿Qué quiere comunicar?* La segunda *¿Cómo se quiere comunicar?* y finalmente la tercera columna es la - Respuesta esperada - por parte del interpretante.

Teniendo estas reflexiones claras, se analiza el proceso con la entrada del ground en el modelo de planeación: (Posibilidades)

MODELO DE PLANEACIÓN	¿QUÉ SE QUIERE COMUNICAR?	¿CÓMO SE QUIERE COMUNICAR?	RESPUESTA ESPERADA
POSIBLE ENTRADA DEL GROUND POR CUALIDAD	→		
POSIBLE ENTRADA DEL GROUND POR ACCIÓN	→		
POSIBLE ENTRADA DEL GROUND POR CONVENCION	→		

- Ya con el *ground* definido y su entrada al modelo, se empieza a analizar el camino en Calidad (o primeridad):

	¿QUÉ SE QUIERE COMUNICAR?	¿CÓMO SE QUIERE COMUNICAR?	RESPUESTA ESPERADA
CUALIDAD	Cualidad →	Ícono →	Respuesta de cualidad
ACCIÓN	Cualidad o hecho ya representado	Contacto	Respuesta de acción
CONVENCION	Ideal	Símbolo	Respuesta de convención

Este camino que se vislumbra en planeación, indica que la marca necesita trabajar sobre una cualidad definida en el proceso semiótico que es representada por un ícono y que las personas responderán emocionalmente a esa cualidad comunicada.

- Con el *ground* definido, existen las siguientes posibles combinaciones de acción (o seguridad):

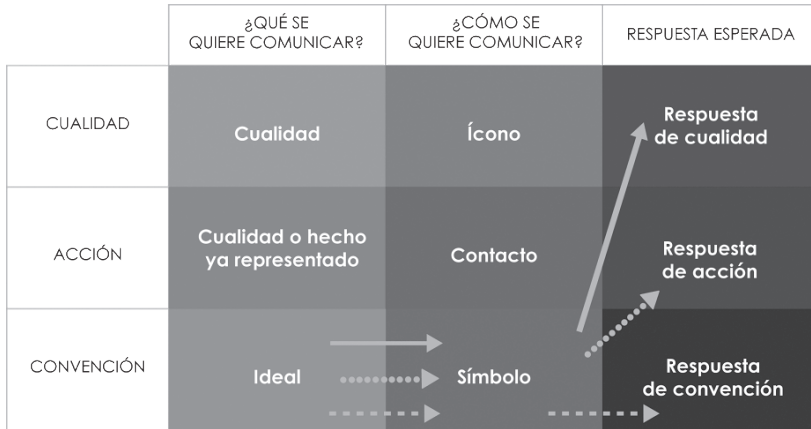
	¿QUÉ SE QUIERE COMUNICAR?	¿CÓMO SE QUIERE COMUNICAR?	RESPUESTA ESPERADA
CUALIDAD	Cualidad	Ícono	Respuesta de cualidad
ACCIÓN	Cualidad o hecho ya representado	Contacto	Respuesta de acción
CONVENCIÓN	Ideal	Símbolo	Respuesta de convención

Con el *ground* apuntando en seguridad – acción , se presentan 3 opciones. Se debe trabajar en la propuesta de planeación en determinar una cualidad o hecho ya representado, que quiere decir que se tiene que lograr un primer contacto, acercamiento o abordaje a las personas en una activación de marca por ejemplo. Una de las opciones dependiendo del *ground*, puede tener un ícono para la comunicación o proponer ideas para generar un contacto “uno a uno, un BTL” con las personas. La respuesta se tendrá en las personas que valoran la cualidad publicitada o en acciones claras “call to actions” de las personas respondiendo a la planeación.

- Para un *ground* en terceridad, estas son las posibles combinaciones de Convención (o terceridad):

	¿QUÉ SE QUIERE COMUNICAR?	¿CÓMO SE QUIERE COMUNICAR?	RESPUESTA ESPERADA
CUALIDAD	Cualidad	Ícono	Respuesta de cualidad
ACCIÓN	Cualidad o hecho ya representado	Contacto	Respuesta de acción
CONVENCIÓN	Ideal	Símbolo	Respuesta de convención

Otras posibles combinaciones de Convención (o terceridad) desde “Ideal”:



En este caso, cuando el ground marca Convención tiene varias opciones. Se analizará el camino que apunta el Ideal, ya que han sido explicado los anteriores caminos. En Ideal indica que se debe tener una comunicación convencional que será direccionada con un símbolo que representa la marca. De este punto de la planeación puede terminar en las 3 referencias de respuesta siendo la respuesta de convención, acciones de fidelización de las personas hacia la marca.

La planeación estratégica se marca según los movimientos generados por Pierce. Es un proceso que ayuda a visualizar y diseñar el plan a futuro sobre lo que va a lograr el ground en la marca. Involucra direccionamientos sobre qué decir, qué elementos usar en la comunicación y cuál es la respuesta que vamos a recibir según la entrada del ground en el modelo de planeación. También asegura el cumplimiento del objetivo de marca, para aprovechar al máximo el potencial existente de comunicación y sobre todo aprovechar el proceso semiótico que hace diferente este modelo de planeación.

Es muy importante tener una visión específica del modelo de planeación en el momento que según el movimiento, dicta la ruta exacta para tener un rumbo fijo y así darle sentido a los objetivos. Con esto en la mira, se establecen condicionantes, lineamientos y procesos al departamento creativo que llevarán a cumplir los objetivos en el plazo determinado y con una eficiencia garantizada. Siempre se tendrá la posibilidad de mejorar y afinar el modelo durante las diversas fases.

Conclusión

¿No sería increíble si pudiera predecir el futuro con un alto grado de precisión? Todo se haría diferente. Más en la publicidad que experimenta cambios minuto a minuto y hace que se nublen los objetivos a mediano y corto plazo. Desde las nuevas visiones de Burnett,

Reeves, Ogilvy y Bernbach, la publicidad nunca había vivido una transformación en el negocio tan profunda como en los últimos años. Hoy la propuesta de comunicación de la agencia para las marcas no había tenido tantas expectativas.

Actualmente los anunciantes valoran cambios en las metodologías publicitarias para tener resultados eficientes en sus marcas. Este modelo de planeación tiene valores adicionales en la realización de la investigación por el hallazgo en las cadenas de significación y enciclopedias, gran parte en el análisis semiótico y en su aplicación a la comunicación creativa. En este sentido, es interesante relacionar nuevas formas de hacer planeación estratégica y satisfacer las expectativas de los anunciantes ante las nuevas formas de trabajo y fuentes de información que indica la semiótica.

Según Pierce, las relaciones se pueden dividir en tres tricotomías las cuales funcionan perfectamente a las demandas de comunicación de las marcas: La primera (signo que es) tiene en cuenta el signo en sí mismo es decir ¿Qué quiere comunicar la marca?. La segunda (relación) tiene en cuenta la relación del signo con su objeto, es decir ¿Cómo se quiere comunicar el mensaje a las personas?. Y la tercera (como lo representa el interpretante) tiene en cuenta como si el interpretante lo representa como posibilidad, hecho o razón, es decir respuesta esperada por parte del interpretante de manera emocional. Esta propuesta que al analizarla y ejecutarla sobre el modelo de planeación da valor a las marcas.

Por esta razón, el modelo estratégico está construido en dos partes: en primer lugar el planning estratégico desde los estudios semióticos y en segundo lugar la eficacia de la comunicación. Así se trabaja en este modelo de planeación ya que mientras la investigación alimenta el análisis semiótico es más sólida, la eficacia en el mercado es más alta. Esta fórmula hace que el modelo sea exitoso.

Hoy junto al Profesor Vladimir Sánchez y un equipo interdisciplinario de profesores y estudiantes, se trabaja en el proyecto de investigación *“Modelo semiótico de planeación estratégica publicitaria: Minería y análisis de datos con investigación de mercados y Big data como herramientas de planeación, control y prospectiva de resultados. Fase 1”*, financiado por la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. Este proyecto nace al determinar que una de las herramientas que más emplean los planners es el análisis de la información que proviene de Internet. El panorama de la planeación estratégica es cada vez más grande y profundo por la infinidad de datos que se encuentran en la red.

“La agencia de publicidad digital CP Proximity señala tres características principales del Big Data: manejar un gran volumen de información, procesar los datos a gran velocidad o en tiempo real, e integrar una gran variedad de fuentes de información que podrían generar conocimiento a partir de conexiones no evidentes (CP Proximity, 2012). Este es el estudio más destacado en el que el ámbito publicitario habla de Big Data. Por su parte, Harvard Business Review dedicó un especial sobre Big Data: The Management Revolution (McAfee, Brynjolfsson, 2012) y a su vez la consultora McKinsey publicó en mayo de 2011: Big data: the next frontier for innovation, competition and productivity (McKinsey Global Institute, 2011)”. (Sánchez-Blanco 2014)

Aunque se ha empezado a investigar y a construir protocolos para determinar el alcance de Big Data en la planeación estratégica, es de suponer que se tendrá un gran papel en la comunicación publicitaria. Por esto se dan los pasos para que este modelo de planeación tenga una conexión interesante en la manera de involucrar este tipo de datos y así alimenten el proceso semiótico en el cual interactúan las personas analizando la manera en que se presentan y expresan, generando valiosos grounds para planear.

La proyección del futuro del modelo de planeación con los datos obtenidos ya sea por el análisis análogo o digital estará aportando a la relación entre la semiótica, la publicidad y la estrategia, dando paso a la academia que aporta a los procesos empresariales publicitarios, generando vínculos con la industria y modernizando los procesos de entrenamiento y de semilleros de los futuros publicistas.

Notas

1. Sánchez Riaño, V. (Septiembre 2011). LA CONSTRUCCIÓN DEL SENTIDO PUBLICITARIO: Modelo de análisis y evaluación desde la perspectiva semiótica de Charles Sanders Peirce. (Tesis de maestría). Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Colombia.

Listas de Referencias bibliográficas

Kavounas Taylor, A. (2013). *Strategic Thinking. Pensamiento estratégico para creativos publicitarios*. Londres. Laurence King Publishing. Ltd.

Moliné, M. (2000). *La fuerza de la publicidad*. Madrid: McGraw-Hill Latinoamericana de España.

Peirce, C.S. (2008). *El pragmatismo*. Madrid: Ediciones Encuentro, S.A.

Sánchez-Blanco, C. (2014). *Relevancia del papel del planificador estratégico en la investigación publicitaria*. Revista Mediterránea de Comunicación, vol. 5(1), 131-146. Disponible en <http://mediterranea-comunicacion.org/>. DOI 10.14198/MEDCOM2014.5.2.09.

Sánchez Riaño, V. (Septiembre 2011). LA CONSTRUCCIÓN DEL SENTIDO PUBLICITARIO: Modelo de análisis y evaluación desde la perspectiva semiótica de Charles Sanders Peirce. (Tesis de maestría). Universidad de Bogotá Jorge

Abstract: The paper to present addresses some theoretical concepts of pragmatism and semiotics of Charles Sanders Peirce, in relation to the sign, the relationships established between signs and their projection to the Strategic Planning Advertising - Planning. Based on these theoretical elements, a semiotic model of strategic planning is proposed, resulting from the research project: "Semiotics, planning and advertising strategy, Pragmatism projections to contemporary communication" funded by the Jorge Tadeo Lozano University and executed in 2014-2015 . The question that guides the presentation is: Which elements of Pragmatism and Peircean semiotics can be projected to a strategic planning model in advertising? For the development of the paper work three fundamental argu-

ments of pragmatism, known as phenomenological categories, which are related to the sensations, actions and thoughts that arise in the human mind. They are related between the feelings of the people, the actions they do and the thought of those actions and that in the advertising exercise are associated with the sensations that the consumers have against the products or brands, the purchase actions and the filiation processes with brands (strategic branding). This sequential approach allows proposing a strategic advertising planning methodology tied to measurable and efficient results. The model of Strategic Planning Advertising - Planning, was used with great success in 4 cases EFFIE College 2016 in Colombia. The result in this competition was: 2 finalists and one Gold in the case of the Bancolombia client.

Keywords: Semiotics - Peirce - advertising - strategic planning model

Resumo: Para apresentar trabalho discute alguns conceitos teóricos do pragmatismo e a semiótica de Charles Sanders Peirce, em relação ao sinal, as relações entre signos e sua projeção para a publicidade planejamento estratégico - Planning.

Palavras chave: Publicidade - planeamento - semiótica

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

El otro como espécimen. Los usos de la fotografía del siglo XIX para la construcción del otro

Valeria Stefanini *

Resumen: Históricamente distintas disciplinas han utilizado la fotografía para ilustrar sus avances en investigación y sus discursos, la fotografía ha estado al servicio del texto y de la reflexión sin que se profundice en ella como objeto de estudio autónomo.

Las fotos con las que nos proponemos trabajar no han tenido una suerte muy distinta, desde el momento mismo de su creación se debatió acerca de cuál era el lugar que estas ocuparían en relación al objeto representado, o sea cuán fielmente se imprimían en la foto las características del cuerpo del otro que al investigador le interesaba luego reconocer en su estudio.

Las fotografías que realiza Carlos Bruch de las distintas comunidades indígenas (tanto en el norte de la Argentina como en el sur) dan cuenta de una concepción acerca de la fotografía, pero también nos permiten pensar en una concepción que el fotógrafo explicita acerca de los habitantes del país y acerca de la ciencia como posibilidad de ordenamiento y comprensión del mundo.

Esa es la relación que nos proponemos abordar en este trabajo, la relación entre el dispositivo fotográfico, un otro que está siendo representado y construido por esa representación y los discursos científicos que permiten que eso suceda y le brindan el contexto teórico como para que suceda en el ámbito institucional de un museo nacional de ciencias naturales.

Palabras clave: Discurso científico - Fotografía - Cuerpo - Construcción del Otro - Museos de ciencias naturales

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 186 -187]

(*) Licenciada en Artes por la UBA y la Universidad de Chile, posgrado en Gestión Cultural por la Universidad de Chile, actualmente está realizando la Maestría en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural en la UNSAM. Sus áreas de interés e investigación son: ética y fotografía, el uso del cuerpo y relaciones entre estudios de género y la representación del cuerpo y la fotografía. Docente de historia del arte y ética en universidades y escuelas de arte, diseño y fotografía.

El otro como espécimen. Los usos de la fotografía a fines del siglo XIX para la construcción del otro

A fines del siglo XIX tanto la comunidad científica internacional como personas particulares estaban ansiosas por poder ver imágenes de los distintos miembros de las diferentes comunidades indígenas que poblaban la Argentina. A medida que el tiempo pasaba la sensación de que estos grupos desaparecerían o en su defecto se mimetizarían con otros y perderían sus características diferenciadoras reforzaba la prisa por construir álbumes de imágenes que apresaran esta información. Frente a una realidad que se presuponía cambiante y dinámica el investigador debía orquestar los modos de apresar los datos necesarios para luego, tanto él como otros científicos que desde lugares distantes sentían curiosidad por conocer la vida en nuestro territorio, poder investigarlo.

La misión de los Museos de Ciencias Naturales a fines del siglo XIX era la investigación y el resguardo de la mayor cantidad de datos que se pudieran almacenar. Esta colección de datos en el caso de los grupos humanos que interesaba investigar se organizaba alrededor de piezas, como podían ser restos óseos, objetos producidos (sobre todo cerámicas y textiles), dibujos, grabados, fotografías y también especímenes vivos que se mantenían cautivos en los museos para ser observados.

En nuestro caso particular el Museo de Ciencias Naturales de la Plata (MLP) informa que “fue creado por un decreto del Gobierno de la provincia de Buenos Aires el 19 de septiembre de 1884, en base a un proyecto del coleccionista Francisco Pascasio Moreno (1852-1919) quien se desempeñó como Director hasta 1906. Las primeras colecciones provinieron del Museo Antropológico de Buenos Aires creado en 1877, con patrimonio donado por el propio Moreno.” El museo funciona como una prolongación de la ideología y de los intereses de su fundador, que unifica sus propias colecciones, biblioteca y contactos con las del museo, transformándolas en una sola.

El Museo de Ciencias Naturales de la ciudad de La Plata va a ser un lugar privilegiado de creación, guardado y exhibición de grandes cantidades de fotografías a finales del siglo XIX. En sus archivos se encontraron un gran número de imágenes en las que aparecen representadas personas provenientes de distintos pueblos originarios. Algunas de ellas fueron trasladadas a la institución en contra de su voluntad y en el medio de campañas bélicas de apropiación de territorios, como por ejemplo durante la llamada “Conquista del desierto” de 1878, campaña que según el historiador Osvaldo Bayer dejó un saldo de 14000 indígenas muertos y 14600 tomados como prisioneros para trabajar como esclavos. Algunas de estas personas privadas de su libertad pasaron sus últimos años cautivos en el Museo de Ciencias Naturales obligados a trabajar y fueron recluidos para ser estudiados y exhibidos ante investigadores nacionales y europeos. Sus restos permanecieron en este o en otros museos como parte de las exposiciones y de investigaciones de carácter científico. En 1887 frente a la muerte de “tres indios de las dos familias que allí viven por cuenta del gobierno” el diario La Capital el día martes 27 de septiembre hace una denuncia en un artículo “que da cuenta de tres muertes y sus respectivas inhumaciones dentro del MLP: Margarita Foyel, el 23 de septiembre; una niña de 7 años el día 25 (esta muerte no ha sido mencionada en ninguna publicación) y el cacique Inacayal el día 26.” (Oldani, 2011) La

preocupación del diario es que los trabajos sobre los cuerpos se realizaron sin mediar la presencia de ninguna autoridad, lo primero que se denuncia es,

1° Hace cuatro días que murió una india hija de uno de los dos caciques que con sus familias, se tienen allí. El cadáver de esta mujer ha sido desollado allí mismo, al objeto de disecar su esqueleto. En el cuarto del escultor está en yeso y modelados en el mismo cadáver, la cara, una mano y un pie, de la muerta. La masa informe de los músculos fue sacada por el empleado Sabino Domínguez, portero del Museo. ¿Dónde la enterró...?

La pregunta que plantea el diario y que queda en suspenso es importante ya que da cuenta de que los museos en sus investigaciones se manejan por fuera de los requerimientos de la ley, y que los cuerpos con los que trabajan no revisten los mismos derechos que cualquier otro cuerpo que se hubiera hallado muerto en algún otro lugar.

Al hacerse pública la información el señor Francisco P. Moreno, director del Museo, se ve obligado a dar explicaciones al Sr. Comisionado en una carta que se publica en el mismo diario, la carta tiene algunos puntos interesantes que nos permiten comprender el sentido de las investigaciones que se desarrollaban sobre los miembros de los pueblos originarios argentinos. En primer lugar Moreno señala la importancia de estos cuerpos para la investigación “lo hice dado el interés excepcional (sic) que para la ciencia antropológica tendrían estas disecciones, por tratarse de los últimos representantes de razas que se extinguen (sic) y de las que no se han hecho estudios todavía.”, el paso del tiempo angustia a los investigadores que sienten que están frente a realidades irrepetibles. Continúa Moreno explicando la importancia del trabajo sobre los cuerpos y exhibición de los restos vinculándolo directamente con la función del museo,

Hubiera sido demostrar verdadero atraso en el movimiento científico del día, el no haber disecado estos cadáveres, pues hubieran perdido valiosísimos materiales de estudio que tanto van a contribuir al conocimiento exacto de la constitución étnica de las razas americanas y sobre todo cuando es precisamente el Museo de La Plata el que está destinado a ser el centro de esta clase de investigaciones.

De manera sintética estos párrafos nos permiten intuir los fines que se persiguen en la realización de estas actividades, las personas se estudiaban vivas y cuando fallecían se seguían estudiando sus cuerpos. En la carta Moreno solamente manifiesta comprensión de la utilidad de estas personas vivas sin mediar sentido ético o afectivo, “...se ha tratado y se trata de hacer que los indios que viven en el museo tengan la más larga existencia, la que es preciosa para observaciones lingüísticas y etnográficas sobre razas tan difíciles de examinar en sus medios salvajes (sic).” El indio es útil vivo para investigación pero si la muerte llega a acontecer su función de espécimen de análisis no cambia.

Frente a estos claros objetivos la fotografía parecía poder cumplir con una función de registro fiel del otro y presenta la capacidad de detener las características cambiantes fi-

jándolas en un momento determinado y de este modo evitar los cambios producidos por el paso del tiempo y con él las variaciones que se estaban provocando en las distintas comunidades originarias al incorporarlas al sistema de trabajo, religión y organización del nuevo Estado Argentino.

En este texto trataremos de concentrarnos en responder a la pregunta por la relación entre la fotografía y la construcción del otro, específicamente: ¿Cuáles son los usos de la fotografía de fines del siglo XIX para la representación y construcción de una idea de “otro” en el cuerpo de las poblaciones indígenas? Partiendo del supuesto de que la fotografía funcionó de diversas maneras para la construcción del otro y que sus usos son plurales construimos un corpus de fotos con piezas que fueron encontradas en el Museo de Ciencias Naturales de la Plata, usando como base el trabajo realizado por el colectivo GUIAS (Grupo Universitario de Investigación en Antropología Social).

Esto se debe en primer lugar a que somos deudores del esfuerzo que el Colectivo GUIAS de la Universidad de La Plata viene realizando desde el año 2006, en el que asumieron la tarea de iniciar la organización del acervo fotográfico del museo y sobre todo de emprender una investigación profunda y sistemática sobre los restos óseos de cuerpos humanos que se encontraban en el Museo de Ciencias Naturales de La Plata con la intención de lograr sacarlos de la exhibición pública con miras a su posterior restitución. El trabajo del Colectivo GUIAS es un referente significativo por su investigación y por los avances obtenidos en las restituciones de cuerpos a sus comunidades de origen.

Desde el año 1994 en la Argentina se comenzó un lento proceso de restitución y algunos restos de las personas cuyos cuerpos estaban en exhibición o guardados en el depósito del Museo de Ciencia Naturales, ya pudieron volver a sus comunidades y esos muertos pudieron ser llorados y enterrados según sus ritos y tradiciones. El 1° de septiembre de 2006 se aprobó el retiro de exhibición de todos los restos de humanos de las comunidades y la restitución complementaria del cacique Inacayal, (ya que la restitución de su cuerpo de 1994 había sido parcial) que se pudo efectivizar recién el año pasado valiéndose de la Ley Nacional 25.517. También se logró que todos los restos que tenían identificación no pudieran seguir siendo estudiados por la comunidad científica, como hasta ese entonces, sin mediar el permiso y consentimiento expreso de las comunidades de origen o familiares.

La foto como apoyo a las ciencias naturales

Nos proponemos pensar la imagen fotográfica desde su densidad histórica y problematizarla (Tell, 2017), pensar la foto en vinculación con las distintas ideas que las estaban atravesando y constituyendo y por sobre todas las cosas pensar estas fotos en su relación con una realidad a la que revelan y constituyen simultáneamente, pensar la foto no como un modo de ilustrar la realidad y la historia del pasado sino como una posibilidad de comprenderla, trabajar con la foto como una “puerta de acceso” (Tell, 2017) a la mentalidad de una época y a los discursos que en esta circulaban.

Este lugar en el que nos proponemos colocar a la fotografía para su análisis no es el que suele ocupar en los estudios sobre el pasado. Creemos que, en gran medida, esto se debe

a que se piensa en la foto como un simple registro de la realidad, motivo por el cual no parece necesario ni útil problematizarla ni reflexionar acerca de esta.

Los usos de la fotografía a mediados del siglo XIX son múltiples y muy complejos, en este escrito vamos a tratar de reflexionar sobre la vinculación de la foto con las investigaciones producidas en museos de ciencias naturales para representar e investigar a comunidades indígenas locales, pero este es solo uno de los múltiples aspectos que van a vincularse con la foto decimonónica.

El MLP se organiza alrededor de la figura de su fundador, su gestión y perseverancia darán como consecuencia la fundación del lugar que inicia con las colecciones particulares de Moreno que luego serán donadas por él al museo. La información institucional del museo da cuenta de que Moreno, "... en 1882 emprendió un viaje por las provincias de Cuyo y Chile, donde armó colecciones arqueológicas y confeccionó un álbum fotográfico con el objeto de promocionar, ante los poderes públicos, las actividades desarrolladas en el trayecto y encontró un nuevo destino para las colecciones depositadas en Buenos Aires." Desde antes de la fundación del museo Moreno ya comprende que la fotografía tiene un rol significativo que acerca a la Capital (donde se toman las decisiones) el mundo que está más allá de esos límites, el uso de la foto en este párrafo se plantea como estratégico o promocional, una manera de dar a conocer y atraer la atención.

Alejandro Martínez (2010) releva que las primeras fotos que encontramos en el museo fueron encargadas a fotógrafos profesionales de la casa Samuel Boote, luego fue el personal estable del museo quien se encargó de fotografiar, Hermann Tate, Kate, Charles de La Hitte, Robert Lehmann-Nitsche, Carlos Bruch, entre otros,

Además, para 1889 ya habían comenzado a funcionar los talleres de publicaciones contiguos al museo donde se encontraba funcionando un laboratorio de fotografía que llevaba a cabo trabajos de obtención, revelado, copia e impresión de imágenes fotográficas para las publicaciones científicas editadas por el museo, que se encontraba a cargo de Carlos Bruch, quien se desempeñaría allí como fotógrafo y fototipista, entre 1887 y 1900. (pág. 16)

Las fotografías en las que nos vamos a concentrar fueron realizadas por el fotógrafo y entomólogo alemán Carlos Bruch tanto en sus viajes por el territorio argentino como dentro del edificio del museo, con la intención de producir un registro de las características de las diferentes "razas nacionales". Bruch viajó como empleado del museo y también de manera independiente con la intención de producir un registro y buscar especímenes que luego ofrecería en venta al museo. En una carta que Bruch le escribe a Samuel Lafone Quevedo en diciembre de 1910 (Martínez, 2010) el fotógrafo ofrece su material a la venta en el museo y menciona que su obra se conforma por "vistas de paisajes, gentes, animales y costumbres del país, tomadas en gran parte personalmente durante los viajes a la Patagonia y provincias del Norte."

Los paisajes, animales, personas y costumbres se ubican todos en el mismo nivel de interés e importancia y no se menciona que recibieran un tratamiento diferente en el registro, las personas y las cosas son todos objetos de estudio interesantes para el investigador.

Luego de que en 1735 Linneo publica su texto *El sistema de la Naturaleza* la difusión de sus teorías será muy rápida, y en pocos años muchos naturalistas viajan por el mundo con la intención de proponer un orden a la pluralidad que encuentran. El rol de la ciencia es sacar lo natural de la naturaleza, aislarlo para estudiarlo y mirarlo con ojos europeos con la idea de beneficiar a este “nuevo mundo” con un orden. Se subsume la historia y la cultura dentro de la naturaleza, pero no toda la cultura sino especialmente la cultura del otro. “Aquí el nombrar, el representar y el reclamar son una sola cosa; el acto de nombrar produce la realidad del orden.” (Pratt, pág. 68) En ese afán el europeo que llega a América encuentra los distintos elementos que va a considerar como especímenes, los clasifica y les da nuevos nombres, nombres europeos, no importa si este espécimen es vegetal, mineral, animal o un ser humano.

Esta utilización de un grupo de habitantes del país como especímenes que se estudian con procedimientos relacionados con las ciencias naturales da origen a una pregunta central de esta investigación que trata de indagar acerca de los distintos discursos que construyen estas fotografías. ¿Cuáles son los discursos que la atraviesan y de qué manera construyen la condición de posibilidad de las fotografías sacadas por Carlos Bruch a miembros de los pueblos originarios de la Argentina que se realizaron a fines del siglo XIX?

Es importante, pero excede a este análisis, comprender cuáles son los modos de producción y la circulación de estas fotografías para entender cómo se construyeron y que parámetros estaban condicionando su conformación, cuáles son las decisiones que tomó el fotógrafo y en función de qué reflexiones estuvieron motivadas. La recepción y circulación de estas fotos no solo fue en la Argentina, ya que muchas de ellas, sueltas o en álbumes, viajaron a Europa en donde ayudaron a organizar la mirada que desde allí se construía acerca de la historia americana. Esas indagaciones quedaran para ser abordadas en el futuro.

Lehmann-Nitsch menciona en esta cita la importancia clave que le asignó a la fotografía para el estudio de las razas americanas, (Martínez, 2010. Pág. 116)

La PARTE FOTOGRÁFICA de nuestro trabajo desempeña efectivamente un papel principal en la presente obra [...] Para la descripción se adoptaron formularios breves que contenían solamente aquellos rasgos que no resaltan del estudio de la fotografía. Integrar por completo los formularios que se recomiendan en los gabinetes de antropología, exige demasiado tiempo, y no da tampoco mayores resultados; mientras que la fotografía por el contrario, permite, sin palabras de más, y con ahorro de tiempo, un estudio prolijo en el gabinete, en el que uno puede trabajar con toda tranquilidad.

La foto se vincula con la curiosidad científica de la época y también se inscribe en una problemática política y económica que se manifiesta alrededor de la campaña militar de la Conquista del Desierto.

Tell (2017) al hablar de las fotografías que se realizaron durante la Conquista del Desierto con fotógrafos como Pozzo que acompañaron a los ejércitos en su invasión, vincula la cámara fotográfica con otros instrumentos de conquista como el tren. “...el dispositivo fotográfico mismo constituía un atributo con carga simbólica. El dominio sobre el terri-

torio y sobre el indio no se apoyaba solo en la representación, sino también en la imagen fotográfica evidenciada como objeto construido.” (pág. 52) La posibilidad de tomar decisiones acerca de cómo va a ser representado el otro y construir la escena fotográfica es un ejercicio de poder sobre el otro al que este se somete. La conquista es del territorio, de los cuerpos y de la libertad de elegir mostrarse o no y cómo.

No es solo la foto y las decisiones que sobre ésta se toman lo que construye una relación entre fotógrafo/científico y sujeto representado sino también el hecho de portar una cámara como instrumento que viene a representar la tecnología y recursos que son occidentales lo que colocan al otro en un lugar de sumisión. Lugar que Tagg (1988) llamará pasivo o feminizado, cuando los ve como “Sometidos a una mirada escrutadora, forzados a emitir signos, pero apartados del control del significado, esos grupos eran representados e intencionalmente mostrados como incapaces de hablar, actuar u organizarse por sí mismos.” (pág. 20) En este sentido es interesante la construcción de la imagen del cacique Pincén por Antonio Pozzo. Pese a que Pincén se encontraba cautivo es fotografiado con una lanza en la mano, haciendo una puesta en escena de la ferocidad que el blanco le atribuía, pero la lanza es un préstamo de las colecciones particulares de Moreno y será para Pincén solo un vestuario teatral propuesto por otros para construir un personaje que él no había inventado; como señala Tagg, Pincén emite signos que no fueron construidos por él.

Mary Louise Pratt (1997) aventura una explicación interesante para este tratamiento,

En medio de la actual crítica erudita de los discursos colonialistas los lectores contemporáneos no pueden dejar de vincular esta creación de un cuerpo mudo, desnudado, biologizado, con la mano de obra desarraigada, desposeída, descartable que los colonialistas europeos tan despiadada e incansablemente lucharon por crear en sus asentamientos en el exterior. (pág. 100)

Martínez (2010) también piensa acerca del papel que jugó específicamente la foto,

La fotografía por esos años no era considerada como un medio puramente ilustrativo sino que se pretendía usarla como prueba empírica, como dato científico que sirviera de apoyo a las teorías sobre el origen y la diversidad de las “razas humanas... la fotografía le aportó a la ciencia del siglo XIX, un cambio en los modos de representación, la ilusión de haber conseguido un medio para llegar a la objetividad. (pág. 7)

La foto como prueba de verdad

Para poder problematizar la fotografía esta va a ser pensada como un punto de vista acerca del otro que habla tanto del fotógrafo como del medio cultural en el que está inserto, “No se toma una foto, se la hace.” (Soulages, 2010) Vamos a centrar la atención en las condiciones técnicas y discursivas de producción, en el contexto en que se realizaron y que-

darán por investigar en otro momento sus modos de exhibición, difusión, circulación y recepción para poder comprender cabalmente cómo se produjeron estas fotos y que ideas y conceptos acerca del otro, de la foto y de la ciencia construyeron a fines del siglo XIX.

Las fotos producidas por Carlos Bruch en el marco de su trabajo en el MLP responden a diferentes estrategias de concepción de la fotografía. Por un lado encontramos imágenes que hacen énfasis en su literalidad, en las que aparecen sujetos representados con intenciones de transmitir una idea objetiva en la que la emocionalidad del fotógrafo se ve borrada, por el otro lado hay un grupo de imágenes en las que los sujetos representados se muestran en su entorno, rodeados de objetos y personas y se busca transmitir cierta concepción acerca de la vida y ocupaciones del otro. Pero cualquiera de los casos que nos encontremos se caracteriza por transmitir la certeza de que lo que se está mostrando es un fragmento del mundo elegido por la mirada formada del científico ya que es relevante de rescatar del olvido. La fotografía así pensada asigna importancia a lo que enfoca por la autoridad de la ciencia que la construye. “Fotografiar es conferir importancia”, refuerza Susan Sontag (pág. 38)

La foto funciona como selección, registro, prueba y como documento.

Teóricos de la foto han trabajado especialmente acerca del problema de la representación ya que el vínculo entre la foto y lo representado es constitutivo al lugar social, artístico y científico que ha ocupado.

John Tagg (1988) sostiene,

...la combinación de evidencia y fotografía en la segunda mitad del siglo XIX estaba estrechamente ligada a la aparición de nuevas instituciones y nuevas prácticas de observación y archivo: es decir, esas nuevas técnicas de representación y regulación que tan esenciales fueron para la reestructuración del Estado local y nacional en las sociedades industrializadas de aquellas épocas y para el desarrollo de una red de instituciones disciplinares – policía, prisiones, manicomios, hospitales, departamentos de salud pública, escuelas e incluso el propio sistema fabril moderno-. (pág. 12)

Susan Sontag (1989) piensa las fotos de la siguiente manera, “En realidad, las fotografías son experiencia capturada y la cámara es el arma ideal de conciencia en su afán adquisitivo. ...Fotografiar es apropiarse de lo fotografiado.” (pág. 14) Fotografiar al indígena es apropiarse de una realidad que estaba en vías de desaparecer por acción del avance militar en afán de ocupar los territorios, los científicos saben que la realidad en la que ellos viven, sus costumbres y características no se mantendrán una vez que sean expulsados de sus tierras, así que lo que apresa la foto no es solo al otro sino la historia, el tiempo y el territorio, todo condensado en un rectángulo.

La comparación de Sontag que relaciona la cámara con un arma en el caso de nuestras fotos es muy esclarecedora. Cuando lo que se está registrando son sujetos que por acción de una campaña militar se encuentran cautivos o desplazados y son fotografiados sin que ellos lo puedan realmente evitar, lo que estamos viendo es un ejercicio de poder, político y cultural, que el grupo vencedor realiza sobre el grupo vencido.

Francois Soulages (2010) refuerza el planteo de Sontag y nos dice que “Cualquiera que sea la fotografía no nos dice tanto la verdad del objeto como el punto de vista del sujeto que fotografía.” (pág. 54) es por eso que los retratos de Inacayal en el museo nos hablan de Inacayal y de los tehuelches y también de Carlos Bruch, de la historia originaria y de la historia de la ciencia, nos hablan del museo y de las ideas que dieron forma a la construcción de la Argentina, una foto puede narrarnos la historia nacional.

Philippe Dubois (1986) recupera la idea planteada por Pierre Bourdieu quién apunta en *Un art moyen* en 1965,

Por lo general se está de acuerdo en que la fotografía es el modelo de la veracidad y la objetividad (...). Es demasiado fácil mostrar que esta representación social tiene la falsa evidencia de los preconceptos; de hecho, la fotografía fija un aspecto de lo real que no es otra cosa que el resultado de una selección arbitraria, y, en ese sentido, una transcripción: entre todas las cualidades del objeto, sólo se retienen las cualidades visuales que se dan en el instante y a partir de un punto de vista único; estas son transcritas en blanco y negro, generalmente reducidas y proyectadas en el plano. Dicho de otra forma *la fotografía es un sistema convencional* que expresa el espacio según las leyes de la perspectiva (habría que decir, de una perspectiva) y los volúmenes y los colores por medio de degradados del negro y del blanco. Si la fotografía es considerada como un registro perfectamente realista y objetivo del mundo visible, es porque se le ha asignado (desde el origen) unos usos sociales considerados “realistas” y “objetivos”. Y si se ha presentado inmediatamente con las apariencias de un “lenguaje sin código ni sintaxis”, en resumen de un “lenguaje natural”, es ante todo porque la selección que opera en el mundo visible es totalmente apropiada a su lógica, a la representación del mundo que se impuso en Europa desde el Quattrocento. (pág. 37)

Como se puede ver no todos piensan la relación entre la fotografía y la representación del mismo modo, y el problema de la objetividad de la fotografía es hasta el día de hoy un problema significativo. Sorlin (2004) señala que ya en 1866 “Flaubert explicaba a Taine que una ‘prueba fotográfica’ siempre lo sorprendería porque lo que veía en ella nunca era lo que él mismo había observado.” (pág. 36) Pero estas voces que iniciaban una sospecha siempre fueron pocas y menores, en general en el siglo XIX y hasta el día de hoy la foto nos atrae con su prueba de verdad, por más que racionalmente la podamos cuestionar siembra una duda en nuestro espíritu, por que todos sabemos que de alguna manera eso que vemos, aunque sea con otros sentidos y explicaciones posibles, estuvo ahí. Como plantea Soulages una foto es una huella, pero ¿una huella de qué?

Poner en grupos. La raza como principio de clasificación

Para comprender estas fotografías debemos entender que ha habido una intención de división de la humanidad en fragmentos para organizar esa totalidad que parecía informe en grupos que son excluyentes los unos de los otros y jerárquicamente posicionados. Esto permitió que se genere el extrañamiento suficiente como para que un grupo decida estudiar al otro como si fueran muestras de especímenes totalmente diferentes. Tal y como plantea Judith Butler (2010) lo que no se reconoce aquí es el “nosotros”.

La antropóloga Diana Lenton en una entrevista para Página 12 (Aranda, 2011) expone que sin duda hay distintos factores por el que estos grupos humanos son vistos como un otro que no se valora y que se construye como imposibilitado de acceder a los mismos derechos, pero la diferencia racial es un factor preponderante,

Sin duda tiene que ver la clase social víctima, pero sobre todo hay una mirada racista dentro de lo que es el sentido común argentino. La sociedad argentina es racista respecto de los pueblos originarios. Se piensa que lo que sucede con otras personas no es tan importante, por eso hay dolores que no nos conmueven y otros que sí. Para mucha gente un campo de concentración se define como tal cuando ahí adentro hay gente que se parece a mí, si no, no es un campo de concentración.

Judith Butler (2010) en su libro *Marcos de Guerra* reflexiona acerca de la violencia selectiva y diferencial y de los distintos parámetros que se construyen para mirar al otro. Su preocupación es acerca de estas vidas, “Si ciertas vidas no se califican como vidas o, desde el principio, no son concebibles como vidas dentro de ciertos marcos epistemológicos, tales vidas nunca se considerarán vividas ni perdidas en el sentido pleno de ambas palabras.” (pág. 13) La pregunta que se hace obligatoria es entonces ¿qué es una vida? Y la respuesta es profundamente compleja, ya que no es un debate que se pueda dar en términos biológicos ni puramente sociales, ni exclusivamente políticos, las consecuencias de cada uno de los encasillamientos posibles son enormes. En este texto Butler piensa acerca de esas vidas que no son reconocidas como vida, y por consiguiente sus muertes no son reconocidas como tales ni hay un duelo que las lllore.

El texto de Butler plantea un sinnúmero de cuestiones que pueden ser muy interesantes para pensar el caso en particular de este corpus de fotos, de estas propuestas de análisis solo vamos a tomar una que es la reflexión que gira en relación con el duelo. Butler entiende el duelo como un modo de dar valor a una vida, la vida que mereció ser vivida, que fue amada es la vida que será luego llorada. “Una vida que no es merecedora de ser llorada es una vida que no puede ser objeto de duelo porque nunca ha vivido, es decir, nunca ha contado como una vida en realidad.” (pág. 64) El duelo es un modo de restauración de la vida y es por eso que el duelo es un acto público que se hace a la vista de otros como un modo de manifestar que esa vida que se ha ido estuvo cargada de sentido.

La acción de transformar los cuerpos que estaban clasificados como “piezas de museo” en cuerpos humanos es un acto de restitución de sentido mediante el cual se devuelve la humanidad a aquellos que habían sido privados de esta definición.

Más allá de esta re significación, que es de vital importancia, el paso siguiente es la restitución que esas piezas de museo ahora transformadas en cuerpos humanos para que puedan ser lloradas en sus comunidades, para darle sentido a la vida que tuvieron y buscar un resarcimiento posible y lejano por la cruel muerte que padecieron.

Butler reflexiona especialmente acerca de las fotografías, “al enmarcar la realidad, la fotografía ya ha determinado lo que va a contar dentro del marco, un acto de delimitación que es interpretativo con toda seguridad. “ (pág. 100-101) la fotografía es “una escena estructuradora de la interpretación”.

La utilización y manipulación de seres humanos con intenciones vinculadas a una concepción de la ciencia decimonónica europea implica la creencia de un mundo dividido en partes que se enfrentan, establece que hay uno que se enfrenta a un otro que le es profundamente desconocido por que es diferente y es por eso que siente una necesidad de estudiarlo. Esto también implica que el científico occidental entiende que todos esos otros que descubre son iguales entre ellos (y es eso lo que le permite pensar que pueden ser catalogados de manera homogénea), pensar el mundo en función de esta dualidad significa diferenciar, oponer y obviamente jerarquizar.

Martínez (2010) cita las propias palabras de Robert Lehmann-Nitsche¹ para explicar cuáles son los objetivos que tiene la antropología física de la época “buscar la forma típica del cuerpo de la raza.”(pág. 110) y que es lo que entiende por raza, “un grupo somático, caracterizado por cierto número de rasgos comunes á todos los individuos que lo componen; es, pues, una unidad que puede variar en cierto grado entre sus dos extremos.” (pág. 111) Para Lehmann-Nitsche la raza existe efectivamente en la naturaleza y su esencia puede ser capturada por la observación y puede ser registrada por el investigador (de aquí la importancia del dispositivo fotográfico).

Es interesante contrastar la definición de raza que manejaban los investigadores de fines del siglo XIX con miradas diferentes y contemporáneas para poder pensar de qué modo estas construcciones decimonónicas vieron al otro y de qué modo construyeron su objeto de estudio.

El siglo XIX se acerca a su objeto de estudio como si este estuviera esperándolo afuera, y pudiera ser mirado de manera objetiva y cuando se acerca, lo investiga, lo registra y sin percibirlo lo construye.

Achille Mbembe (2016) entiende la raza no en términos biológicos sino como selección de sujetos y planteo de nuevas formas de explotación, y cuando explica al negro como construcción de sentido plantea que,

... el negro fue inventado para significar exclusión, embrutecimiento y degradación, inclusive para significar un límite conjurado y aborrecido al mismo tiempo. Despreciado y profundamente deshonoroso, en el contexto de la modernidad fue el único ser humano cuya carne fue transformada en cosa y su espíritu, la cripta viviente del capital, en mercancía. (pág. 33)

La ciencia se pone al servicio de esta invención reforzando el concepto de exclusión con investigaciones y exhibiciones preparadas en museos nacionales. Esa invención deja de ser una opinión subjetiva cuando el discurso científico la corrobora y la avala. El indio es otro

ajeno al investigador y hay que desentrañar a cualquier precio su constitución, midiéndolo, pesándolo, probándolo, observándolo. Se le construye un lugar de espécimen peligroso y por eso las cadenas y la reclusión y por eso posa en las fotos cual un animal de zoológico. En contraposición a lo que nos decía Lehmann-Nitsche, Mbembe plantea que “la raza no existe como acontecimiento natural, físico, antropológico o genético. Sin embargo, tampoco se trata únicamente de una ficción útil, una construcción fantasmática o una proyección ideológica cuya función es la de desviar la atención de conflictos considerados más verdaderos.” (pág. 40) En la Argentina podemos rastrear que la degradación de los miembros de los pueblos originarios viene de la mano de la apropiación del territorio, no solo porque se buscó pensar el territorio como vacío a la espera de que el blanco lo pueble sino porque se entendía que había seres que no se consideraban culturales, no se reconocía que su lengua fuera un idioma, ni que sus creencias y grupos fueran religiones, sistemas de organización, gobierno o familia, tampoco se veía que sus producciones tuvieran algo que ver con el talento, destreza y mucho menos con la inteligencia, la belleza o con el arte. En pocas palabras no tenían idioma, ni organización política ni familia ni ninguna producción física que demostrara talento como para ser considerados humanos en igualdad de condiciones.

Mbembe nos dice” Producir al negro es producir un lazo social de sumisión y un cuerpo de extracción, es decir, un cuerpo completamente expuesto a la voluntad de un amo que se empeña en obtener de él la máxima rentabilidad.” (pág. 52) El diario La Nación de octubre de 1878 anunciaba un reparto de indios mencionando que: “Las indias aún salvajes pueden ser útiles en tareas domésticas en las residencias de las familias porteñas.” Demostrando que el mismo análisis que ocupa a Mbembe para pensar al negro puede servir en la Argentina para pensar al indio.

Esta construcción del indio como espécimen surge de la mano de la mirada de los primeros científicos viajeros que se adentran al territorio americano con la doble intención de conocer y dominar, o mejor expresado de conocer para entonces poder dominar. Es por esto que el indio fue visto como mercancía útil como fuerza de trabajo, como sobrante que hay que desplazar para poder ocupar sus territorios o como un ser exótico y llamativo aplicándosele una mirada romántica. El europeo que se acercó a conocer las comunidades americanas no lo hizo con la intención de conocerlas en sí mismas sino de adecuarlas a las necesidades del mercado europeo que consumía historias, dibujos, cuadros y especímenes vivos o disecados.

Lo significativo es el rol de la ciencia en la producción de sentido y cómo se busca el discurso científico para avalar la explotación y apropiación del indio, sus riquezas y sus tierras. En el caso anterior la construcción de la oración está cargada de sentido, las indias son “aún salvajes” lo que esboza una tenue luz de esperanza de que puedan aprender a ser civilizadas (entendiendo civilización como los modos y costumbres provenientes de Europa) y es interesante la contraposición entre indias solas y familias porteñas, los indios llegan forzados a la ciudad y se los piensa carentes de vínculos afectivos lo que permite separarlos de sus hijos, padres, parejas, amigos. En la operación de alejarlos de los suyos se busca alejarlos también lo más posible del sentido de un ser social que es como se definía con orgullo un porteño de la época, en cambio los indios son solos, y esto es muestra cabal de su animalidad.

Felipe Pigna en un artículo cita las palabras del Ingeniero Trevelot quién había sido un testigo ocular de la época,

Los indígenas han probado ser susceptibles de docilidad y disciplina. En lugar de masacrarlos para castigarlos sería mejor aprovechar esta cualidad actualmente enojosa. Se llegará a ello sin dificultades cuando se haga desaparecer ese ser moral que se llama tribu. Es un haz bien ligado y poco manejable. Rompiendo violentamente los lazos que estrechan los miembros unos con otros, separándolos de sus jefes, sólo se tendrán que tratar con individuos aislados, disgregados, sobre los cuales se podrá concretar la acción. Se sigue después de una razzia como la que nos ocupa, una costumbre cruel: los niños de corta edad, si los padres han desaparecido, se entregan a diestra y siniestra. Las familias distinguidas de Buenos Aires buscan celosamente estos jóvenes esclavos para llamar las cosas por su nombre.

Desde temprano el blanco interpreta que la mayor dificultad para someter al indio es su concepto de tribu y de familia, es por esto que una de las principales acciones es aislarlo, física y simbólicamente, para completar la dominación.

Mbembe plantea que negro es “una ganga compuesta de tonterías y de fantasías urdidas por Occidente y otras partes del mundo...” (pág. 84) Si bien indio también es un cúmulo de sentidos organizados de forma desordenada hay una intensión reguladora y organizadora propuesta desde el discurso científico. Pero de todas maneras la conclusión es siempre la misma, el negro y el indio son malos, son sucios, son vagos, son feos, son borrachos, son imbéciles y no hay nada que se pueda hacer al respecto así que no vale la pena intentarlo, la ciencia consuela a las almas sensibles explicando las diferencias biológicas que hacen que el indio no pueda aprender y no sienta dolor ni físico ni espiritual.

En su estudio acerca de África el médico Josiah Clark Nott hace uso de cierto lenguaje científicista para elaborar este punto,

Estas son todas tribus salvajes, poco distintas, en naturaleza física y propensiones morales, a los hotentotes. Cualquier cosa similar a un análisis detallado de ellos no sería más que una inútil repetición de descripciones, que se encuentran en todos los relatos de viajeros, exhibiendo imágenes de las razas más degradadas de la humanidad. En una palabra, el África toda, al sur de los 10° de latitud norte, muestra una sucesión de seres humanos con su intelecto tan negro como su piel, y con una conformación cefálica que convierte a cualquier esperanza en su mejoramiento en un sueño utópico, filantrópico, pero de alguna manera senil. (Nott, 1855)

La falta de expectativas acerca de su “mejoramiento” tranquiliza al occidental que entiende que no importa no hacer nada ya que no hay nada que valga la pena ser hecho. Uno de los recluidos en el museo fue el cacique Inacayal quién luego de ver morir a su esposa y a su hija se volvió cada vez más taciturno y pasaba sus días sentado sin moverse frente

a la vitrina que exhibía los restos de su mujer, esto resultaba profundamente extraño para los científicos que trataban de definir el carácter del ex gobernante. Hermann Tate Kate señala que Inacayal "... Era reservado, desconfiado, orgulloso y rencoroso. Comunicativo solamente cuando estaba ebrio. Dormía casi todo el día, discutía fácilmente, muy apático y sin ninguna preocupación por su persona." (Fernández, Alfredo) Llama la atención la sorpresa que genera en Tate Kate el dolor del indio, como si no comprendiera su capacidad de generar vínculos afectivos con su mujer y de sufrir frente a la pérdida.

Las crónicas de la época registran la depresión y tristeza que experimentan estos sujetos y como estas características se acentúan con el correr del tiempo en prisión. Pero este registro de las mudanzas anímicas no se interpreta como resultado del accionar del blanco y por consiguiente no es su responsabilidad. En general la explicación que se repite para justificar el ánimo de los prisioneros es su falta de templanza o su natural predisposición al silencio y a la apatía, la incapacidad del indio de sentir entusiasmo frente a las investigaciones que sobre él o sobre sus seres queridos realiza el investigador son tenidas en cuenta como falta de inteligencia. El antropólogo Milcíades Viñati menciona acerca de sus impresiones sobre el cacique Inacayal (Fernández, Alfredo):

Tratar de dar una idea de los caracteres morales de estos indígenas es asunto por demás difícil dada la complejidad de sentimientos que los animaban y que, fácilmente, se trocaban desde la amistosa deferencia a la animadversión violenta. No cabe dudar que las distintas situaciones, por transitorias que fueran, eran origen de reacciones por lo común irrazonadas y siempre desproporcionadas al motivo aparente que las ocasionaba. En estos momentos cruciales es, sin embargo, cuando despojados de todo convencionalismo, dejaban en plena desnudez los sentimientos inferiores y el salvajismo congénito.

Las fotos

"Por lo tanto, ¿a qué se parece una foto?" nos asalta Soulages, "En todo caso, no al objeto por fotografiar, porque éste es incognoscible, inasible y por tanto infotografiable. Una foto sólo se parece a una foto, ni siquiera al fenómeno visual enfocado. Una música no se parece al canto del mirlo sino a otra música y una pintura no se parece a una montaña sino a otra pintura." (pág. 104)

Susan Sontag aborda el problema de la representación y plantea que "Una fotografía no es meramente el resultado del encuentro entre un acontecimiento y un fotógrafo; fotografiar es un acontecimiento en sí mismo, y un acontecimiento que se arroga derechos cada vez más perentorios para interferir, invadir o ignorar lo que esté sucediendo." (pág. 21) Fotografiar es un acontecimiento porque es algo que sucede, no es algo estático.

Más allá de la especificidad de la fotografía como "huella" de algo que una vez estuvo frente a la cámara (Dubois, 1986) (Soulages, 2010) o como algo que "ha sido" (Barthes, 1982) y de la extendida creencia en los méritos de la fotografía para la captación objetiva de la realidad, la ciencia decimonónica percibe desde temprano la necesidad de sistematizar los

modos de representación para lograr resultados objetivos que sirvan para producir conclusiones, comparaciones y análisis adecuados para diversos usos. Con esta intención se publicaran textos y se darán debates acerca de las distintas estrategias que se piensan que son más eficientes para la construcción de la imagen fotográfica.

En nuestro caso de estudio las fotos nos presentan a los individuos aislados de su entorno físico y social, en la mayoría de estas aparecen solos, representados de frente y de perfil (podía agregarse en algún caso una foto de espaldas), en poses rígidas y estereotipadas que enfatizan la extrañeza de los sujetos frente a el dispositivo fotografico, son muy pocas las fotos en las que los sujetos aparecen cómodos o sonriendo de manera natural.

La invitación a que los sujetos de investigación sean representados de frente y perfil siguiendo una métrica y organización preestablecida, surge de la antropología física, pero se extenderá a la criminalística con mucha rapidez. Marta Penhos (2005) recupera un convenio firmado en 1905 por las policias sudamericanas que estipula lo siguiente:

La fotografía de la cara se tomará en doble ejemplar, uno de frente y otro de perfil en placas de 9 x 13, procurando cada policia tomar todas las fotografías a una distancia uniforme, de modo que los tamaños de las imágenes guarden entre sí proporción al tamaño real de los individuos fotografiados; cuidando de que la imagen de la cabeza no pase de 32 mm. Medidos de la linea superior del pelo a la base del mentón. (pág. 32-33)

Marta Penhos (2005) en su estudio acerca de la influencia de la ciencia criminologica en la fotografía señala que hubo un cambio en la percepción, "...un viraje en la percepción y representación de los indígenas por parte de la sociedad blanca. Una vez sometidas las tribus del sur, sus miembros ya no aparecen tanto como vehículos del terrorífico peligro de los malones, y lentamente pasan a ser considerados como objetos de estudio." (pág. 24) La utilización que la criminalística hace de la pose con la que son representados los sujetos estudiados por la antropología marca un modo de percepción social de esas imágenes que quedará vinculado a una construcción del otro guiada por un estereotipo negativo. Esto fue estudiado en profundidad por Mercedes García Ferrari en su libro *Ladrones conocidos. Sospechosos reservados* en donde da cuenta de la reacción del gremio de cocheros cuando se les quiere imponer registrarse fotográficamente siguiendo la construcción de la imagen de la criminalística (con una fotografía de frente y una de perfil), tempranamente este grupo percibe que la construcción fotográfica implica o impondrá a futuro una criminalización del oficio y es por esto que se oponen iniciando así una huelga de cocheros.

En relación a esto Ten Kate deja un testimonio muy ilustrativo cuando explica la percepción que los propios sujetos indígenas tienen del dispositivo fotográfico y del trabajo que sobre ellos se propone realizar el científico,

Si bien una docena de los mismos fueron convocados a venir al museo por el director M. Moreno para que yo los midiera, estos araucanos se prestaban a ello de muy mala gana. Raramente, en mi vida de viajero-antropólogo, tuve que tener tanta paciencia como con estos indios. Como con ellos había dos agentes de poli-

cia, habían escuchado hablar del servicio antropométrico de Bertillion, tal como se lo aplica también en La Plata. Por consecuencia, creían que mis investigaciones tenían alguna relación con la policía y, no queriendo ser tratados como vulgares malhechores, rechazaban someterse a la medición. (Penhos, 2005. pág. 35)

En la mayoría de nuestras fotos los sujetos aparecen vestidos en contra de lo que proponía el método de la Escuela de Antropología de París que sugería enfáticamente que para su mejor observación los sujetos debían aparecer solos, sin ropa y sin objetos que pudieran distraer la mirada del observador. Lo que se busca en estas imágenes son datos que se puedan pensar cuantitativamente y no una construcción estética de la escena.

La capital recordaba haber visto representaciones pictóricas del indio en el malón, robando y matando al desafortunado blanco, estas fotografías buscan representar al indio de otro modo. La pintura construye narraciones que están influidas por el romanticismo de la época en las que el indio se puede representar tanto como el buen salvaje o como una cruel y brutal amenaza. Esto se deja apreciarse en la fotografía también, los sentidos que abren estas obras no son únicos y de ahí su complejidad.

Cuando Carlos Bruch viaja al Ingenio La esperanza las fotos que se producen ahí muestran a las personas en su espacio natural, en grupos, mostrando atuendos y objetos, no se guía por los estrictos parámetros de la antropología física.

El uso de estos cuerpos en la fotografía tendrá diferentes consecuencias en relación a su circulación. Los álbumes que funcionan como catálogos contruidos por científicos con la intención de producir datos exactos circularan en ámbitos académicos donde lo que se busca es medir y comparar, atendiendo a los principios de la fisionomía y de la craneología.

Esta necesidad de optimizar los recursos de la observación y la identificación llevó al desarrollo de diferentes métodos que fueron utilizados por la criminología, la antropología, y la psiquiatría. Uno de ellos es la antropometría. El francés Paul Broca había establecido en 1865 algunas normas para el uso de esta técnica, pero a partir de 1874, en sucesivas reuniones científicas se dieron a conocer varias propuestas alternativas, que, si por una parte traían cierta confusión, por otra indican el creciente interés por un medio cuyo aprovechamiento sería consagrado en el ambiente criminológico por Lombroso en *L'uomo delinquente*, publicado en 1876. (Penhos, 2005. pág. 29)

Muchas veces las mismas fotos circulan en álbumes vendidos a particulares en América y en Europa que alimentaban la curiosidad acerca del otro enfatizando las diferencias entre estos y las costumbres occidentales. En este caso los consumos se guían más por una mentalidad romántica a la búsqueda de lo exótico y llamativo.

En este caso en los sujetos retratados solos y serios posando ante la cámara, el desnudo enfatiza su falta de contacto con la “civilización occidental” y su incapacidad de comprender las restricciones europeizantes en relación a la presentación pública del cuerpo, la desnudez enfatiza su animalidad, su primitivismo y además, aspecto que no es de menor importancia, la carencia total de manufacturas bellas o productivas como telas, vestidos,

calzados una industria que siempre fue importante. El que posa se vincula más con lo animal que con lo social que caracteriza al ser humano, estas fotos buscan "... dar al traste con el tejido cultural que mantiene intacta la integridad de estas personas" (Butler, pág. 129) En este caso el corpus con el que trabajamos son fotografías de distintas personas de distintas procedencias y de diferentes edades y jerarquías que son aplanadas y vistas como un solo otro por el ojo de una mirada europeizante que no es capaz de percibir diferencias y matices. En estas fotos se presentan a los sujetos aislados de su entorno, son primeros planos de frente y/o perfil que buscan reproducir una mirada que se pretende objetiva sobre el otro sin dar cuenta de que en realidad el uso de la foto lo está conformando y está generando un sentido con el que miramos a los pueblos originarios hasta el día de hoy, esta conformación que ya perdura más de un siglo se repite por que es eficiente, en donde se une la antropología con la criminalística para catalogar al otro como peligroso e inferior. En la foto científica los fondos son neutros con la intención de que nada distraiga o intervenga en el análisis objetivo del sujeto presentado como espécimen, y se va a buscar la manera de prepresentar a las figuras de forma estandarizada para poder establecer comparaciones que otros sujetos de otras latitudes. Para esto los fotografos se valen de reglas o cuadrículas que estandarizan los procesos.

Las fotos que se han conservado, tomadas en los últimos años del siglo XIX, no son todas iguales, lo que de alguna manera nos permite reconocer en esa multiplicidad un conjunto es cierta intensión de construir un relevamiento de una realidad que se comienza a entender como efímera. Hay una mirada europea que se acerca al continente americano y con una mezcla de interés, sorpresa y superioridad se vincula al otro y de mirarlo le construye un sentido que seguirá siendo fuerte y presente.

Estas fotos que surgen de una campaña militar representan en las imágenes que la lucha sobre los cuerpos es la lucha sobre los territorios, sobre los bienes y sobre las fuerzas productivas.

Todavía, igual que hace ya tantos años, entendemos que la apropiación no puede ser realizada libremente sino que tenemos que construir un discurso y una imagen que lo refuerce. Se necesita un discurso que autorice a someter a un sujeto que ha sido avasallado en su sentido más básico, su sentido humano. Tal y como plantea Butler la operación que se hace en la imagen y en el discurso obtura la posibilidad de pensar un nosotros, construye un otro totalmente escindido y define con argumentos científicistas que este es jerárquicamente inferior.

Lista de Referencias bibliográficas

- Aranda, D. (10 de octubre de 2011). *El Estado se construye sobre un genocidio*. Página 12.
- Barthes, R. (1982). *La cámara lúcida*. Argentina: Paidós.
- Butler, J. (2010). *Marcos de guerra*. Las vidas lloradas. Argentina: Paidós.
- Butler, J. (2018). *Cuerpos que importan*. Argentina: Paidós.
- Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico. De la representación a la Recepción*. España: Paidós Comunicación.

- Fernandez, Alfredo (26/8/2016) *Inakayal y su agonía de 100 años. Cosecha Roja*. URL: <http://cosecharoja.org/inakayal-y-su-agonia-de-100-anos/>
- Ferrari, M. G. (2010). *Ladrones conocidos/Sospechosos reservados*. Identificación policial en Buenos Aires, 1880-1905. Buenos Aires: Prometeo.
- Karina Oldani, M. A. (30 de junio de 2011). *Las muertes invisibilizadas del Museo de La Plata*. Corpus [En línea], Vol 1, No 1 | 2011 consultado el 26 octubre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/corpus>.
- Mbembe, A. (2016). *Crítica de la razón negra*. Buenos Aires: Futuro Anterior Ediciones.
- Penhos, M. (2005). *Arte y Antropología en la Argentina*. En Frente y perfil. Una indagación acerca de la fotografía en las prácticas antropológicas y criminológicas en Argentina a fines del siglo XIX y principios del XX. (págs. 17-64). Buenos Aires: Fundación Espigas.
- Penhos, M. (2005). *Ver, conocer, dominar. Imágenes de sudamerica a fines del siglo XVIII*. Argentina: Siglo XXI Editores.
- Penhos, M. (2018). *Paisaje con figuras. La invención de Tierra del Fuego a bordo del Beagle (1826-1836)*. Argentina: Ampersand.
- Pratt, M. L. (1997). *Ojos Imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Argentina: Universidad Nacional de Quilmes.
- Sorlin, P. (2004). *El "siglo" de la imagen analógica. Los hijos de Nadar*. Buenos Aires: La marca editora.
- Soulages, F. (2010). *Estética de la Fotografía*. Argentina: La Marca editora.
- Tagg, J. (1988). *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Tell, V. (2017). *El lado visible. Fotografía y progreso en la Argentina a fines del siglo XIX*. Argentina: UNSAM Edita.

Abstract: Historically, different disciplines have used photography to show a step forward in research and the message they want to deliver. Photography, on the other hand, has been at service of text and thoughts, without been deeply considered as a singular object of studying.

The photos which we intend to work with haven't been lucky either. From the moment they were created, their importance in relation to the represented object has been subject of debate, meaning how faithfully were other's body characteristics printed on the photos for the investigator to focus on later.

Carlos Bruch's photos about different native communities (both in the north and the south of Argentina) show an understanding of photography, but also allows us to think of the photographer's deeply conception regarding the country inhabitants, as well as science as a way to order and comprehend the world.

Keywords: Photographic uses - message - debate

Resumo: Historicamente diferentes disciplinas utilizaram a fotografia para ilustrar seus avanços de pesquisas e seus discursos, fotografia tem vindo a servir o texto e a reflexão enquanto que aprofunda-lo como um objeto de estudo independente. Fotos com que trabalhamos já não tinha um tipo muito diferente, desde o momento da sua criação discutido sobre o que era o lugar que ocupam em relação ao objeto representado, é como fielmente ou impresso na imagem as características do corpo do outros interessados pesquisadores então reconheceram no seu estudo.

Palavras chave: Fotografia – objeto representado - estudo

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

Hipertextualidad versus Melancolía en las sociedades líquidas

Lena Szankay *

Resumen: Este ensayo interroga el abordaje de conceptos abstractos a partir de obras de artistas de dos generaciones realizadas en fotografía analógica y video analizando características intrínsecas de los diferentes procesos de creación que atañen a los usos expandidos de la imagen y sobre la persistencia de las estructuras subyacentes que generan los patrones de nuestra cultura en la imagen.

Palabras clave: Fotografía - video - tecnología y cultura - sociedades líquidas - mundo virtual - melancolía

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 196]

(*) Artista fotógrafa y curadora. Especialista en Gestión Cultural (IDAES, UNSAM) Docente investigadora en la Universidad de Lanús. Ha recibido numerosos premios y becas. Participa de numerosas exhibiciones individuales y colectivas en diferentes países. Sus obras integran colecciones públicas y privadas nacionales e internacionales. Escribe asimismo notas en publicaciones periodísticas.

In ordner to remain, nothing remains
(Hui Kyong Chun)

Acordando con la aseveración de Paul Valery que en el inicio de toda teoría hay siempre elementos autobiográficos (En Fontcuberta, 2013:13) y plagiando la introducción de Joan Fontcuberta en su libro *El Beso de Judas*, indagué dentro de mi historia personal para reunir los lineamientos de la publicación con mi interés por las nuevas formas expandidas de la imagen que se acrecienta año tras año.

Cuando comenzaba mis estudios en fotografía en Alemania a finales de los años 80, alguien me preguntó acerca de la temática que me interesaba trabajar. Contesté -no sin cierta incomodidad- que el foco de mi atención se ubicaba en los *sentimientos*, siendo consciente que el campo de interés podría pecar de abstracto y alejado de ciertas problemáticas sociales que se suponía necesarias de indagar. Pero sobre todo, lo que me perturbaba, era la imposibilidad de responder sobre un “algo” que carecía de forma concreta y se encontraba “oculto” necesitando de un complejo sistema de códigos y acuerdos visuales

para poder ser visibilizado en una imagen fotográfica fija. Aunque joven y carente de un marco teórico como hoy es habitual en las generaciones Y/Z, ya intuía a la fotografía como objeto cultural configurador y me rebelaba ante la presión externa de *reflejar* el mundo con mi cámara fotográfica. Estas primeras preguntas me condujeron indefectiblemente a los caminos polisémicos de la fotografía y al dilema que ésta enfrenta con su propio origen realista. También me obsesionaba evitar la parodia o el cliché forzado bajo la tiranía de un *a priori*, y así quedaría abierto mi interés en las limitaciones del medio fotográfico.

Para este ensayo recorrí de modo random a algunos textos teóricos fundacionales. Repasé conceptos sobre la huella y lo indicial en la fotografía, lo selectivo y excluyente del recorte fotográfico espacio-temporal, la construcción (manipulada) de la memoria, la capacidad mutante de la imagen según contexto e intención, terminando el recorrido en temas de identidad y alteridad del (auto)retrato y las máscaras. Constaté que, palpando el envoltorio limitante, donde los bordes de las definiciones y conceptos comienzan a diluirse, precisamente allí, es donde surgen aproximaciones sobre lo visible en la imagen: una misteriosa existencia nunca terminada de revelar, la persistencia del misterio acerca de lo que no se ve y es.

La filósofa Nelly Schnaith afirma que no hay que creer que nuestro mundo es el primero en debatirse con las mutuas ofuscaciones de lo visible y lo invisible: “Los muros milenarios de la caverna platónica, alegoría inagotable del humano habitáculo, siguen en pie. (...) El problema subsiste: en la sombra hay que discernir el objeto y asediar en las apariencias la figura de la realidad. (...) Porque, al fin y al cabo, a toda imagen podría aplicarse lo que Baudelaire afirma del rostro humano: “*Las confusiones respecto a los rostros son el resultado del eclipse de la imagen real por la alucinación que ha nacido en ella*” (2011: 13 y 14)

Siguiendo el camino de la auto-referencialidad analicé el texto explicativo de mi primera muestra en la ciudad de Buenos Aires titulada *Visibles invisibles* (2007) donde se lee: “*Mi obra quiere hacer visible la oscilación entre ausencias y presencias relacionando al cuerpo humano y los espacios como estaciones o momentos de una historia. Las fotografías señalan cicatrices internas de una migración, nostalgias de algo que no está, está lejano o que se fue, dicotomías entre el mundo interno y externo, entro lo visible y lo invisible. Pretendo llevar al pensamiento a un espacio intermedio de representaciones o imaginaciones de lo que son la vida y la muerte. Mi método es clásico, respeto lo ya existente*”¹.

Ésta última aseveración se comprende mejor en relación al momento coyuntural en el que el texto fue escrito: la forma de representación disruptiva se había aliado indefectiblemente a la fotografía digital y el cambio de la fotografía hacia el soporte digital comenzaba a manifestar estar estrechamente ligado con el modo de estar en el mundo del ser en la contemporaneidad.

Con los recursos de la *puesta en escena* inverosímil o la manipulación exacerbada de la imagen, en una clara operación de hacer visible una ilusión que se presenta como tal, se hacía hincapié pues en la cualidad performática de la imagen fotográfica. En el otro extremo, mis fotografías se mostraban sin artificio, alegando a lo indicial de la película analógica presentando lo real atravesado y transformado por la imagen. *Visibles invisibles* era un trabajo de carácter autobiográfico que proponía tensar experiencias personales con la pretensión ingenua de convertir lo individual en una experiencia de carácter universal. Vida, muerte, memoria, huella, remembranza, conceptos aliados históricamente al acto fotográfico eran “los temas” en esa serie posteriormente devenida libro llamado *Mímesis*.

El foco temático recuerda a “el placer de la nostalgia” formulado por Joaquim Sala-Sanahuja, traductor de *La cámara lúcida* (Barthes) cuando alude a la intención del autor en ese libro:

de lo que se trata al mismo tiempo es de extraer de la memoria a través de la fotografía –en este caso de la foto del Invernadero-, la presencia, el retorno del ser en un tiempo pasado, a fin de someterse –pero es una sumisión enfermiza, de corte proustiano- al placer de la nostalgia. (en Fortuny, 2007:24)

El contenido temporal del “esto ha sido” es para Barthes entonces la esencia de la fotografía, de ahí su nostalgia. Pero, ¿aplican estos planteamientos para la posfotografía? Es en este punto donde se abren interrogantes acerca de cómo se relacionan el tratamiento de vivencias y sentimientos con los lenguajes y prácticas artísticas de la contemporaneidad, es decir en relación a los diferentes procesos de creación que atañen a los usos expandidos de la imagen ya que con la introducción de las nuevas tecnologías se han producido una serie de mutaciones en la cultura que se manifiestan en modos diferenciales de dispositivos-memoria (Brea, 2007).

Sin caer en un determinismo tecnológico debiéramos de todos modos hacernos preguntas: ¿Aplican los marcos teóricos a la imagen realizada con escáners, webcams, simulación 3D, cinema 4D, programas de creación de chats, realidad virtual?

Según Paula Acosta “entendiendo que no solo han sido las prácticas y procedimientos (...) sino la reconfiguración en los usos, la valoración simbólica, la interacción del cuerpo y las formas de ser y hacer mediante lo fotográfico, la noción de archivo y memoria en vínculo con la imagen, los que determinan una necesaria visión extendida del medio y sus prácticas desde un contexto histórico determinado (2016: 33 y 34).

Tomaré la obra en video de una joven artista que ejemplifica los usos no sólo de la producción de la imagen de las últimas décadas sino también la manera de habitar el mundo contemporáneo, aludiendo a que en cada estrato histórico lo visible y lo enunciado se dan de un modo particular (Deleuze 1986:75 y 76).

La elección de estos videos se comprende por el modo de producción en que éstos fueron realizados: la apropiación. La modalidad coincide con la de muchos artistas en fotografía que recurren al inacabable archivo de la memoria universal de internet para buscar material con el que realizar su obra. Y como segunda argumentación es el origen fotográfico de estos videos, un híbrido mix media que explicaré a la brevedad.

Miriam J. Carranza (Alemania, 1992) es el nombre artístico de la artista que actualmente se encuentra realizando una residencia en el partido de Tigre, Buenos Aires. Carranza considera que su identidad se encuentra en la intersección de la generación Y y la generación Z. Creció haciendo uso de plataformas y redes sociales como Tumblr, youtube, ICQ, MS y Myspace, Utiliza nombres diferentes en todas las plataformas donde interactúa (*Mio, Sky, Miriam J. Carranza*) y así adopta pluralidades identitarias en cada una de éstas. En tanto que las plataformas están inter-conectadas entre sí mediante la misma dirección de correo electrónico, es consciente que ese gesto es de carácter ficcional, uno de los tantos intentos de resistencia a la tiranía del control y la imposibilidad del ocultamiento en las redes en este período como sociedad de la transparencia.

A su formación en la Academia de las Artes de Kassel se suma la asistencia a los renombrados profesores del accionismo digital UBERMORGEN (lizvlx & Hans Bernhard) de la Academia de Film y Media (KHM) en Colonia y complementará sus estudios el año entrante en la Universidad de las Artes (UDK) bajo la tutela de Josephine Pryde e Hito Steyerl.

Las obras

El video titulado *Cosmic Dissociations* (2018) se articula con fotografías en 360° apropiadas de internet. Esas imágenes, una vez bajadas al ordenador son tratadas con programas de posproducción de tal modo que se puedan recorrer a pesar de su origen estático. Lo fotográfico es “animado” en un gesto de romper las lógicas de los lenguajes y sus especificidades. El resultado es grabado en la pantalla del ordenador y armado en programas de filmación 4D. Se rompe así la lógica de captura y emisión en un solo acto de filmación. La autora afirma que este tratamiento es “un intento de ponerle vida” a la visión 360° ya que en ninguna circunstancia captura por si misma el material con el que trabaja en video, sino que es material apropiado de internet. Al mismo tiempo el resultado contradice los estándares de alta calidad que hoy en día se tienen a disposición puesto que la imagen digital fija que no estuvo concebida para poder ser recorrida y expandida, termina rompiéndose en píxeles desmesurados, desnudando su naturaleza “*pixeliana*”. Resulta así un video en formato mp4 que se asemeja a primera vista a la estética imperfecta de los años 90, extrañamente *vintage* y, a su vez, extrañamente posmoderna. De este modo, se produce un entrecruzamiento entre lo *visible* y lo *visual* que como Didi Hubermann subraya existe entre ambos conceptos, una diferencia fundamental aunque ambos coexistan simultáneamente. Lo *visible* resulta en la imagen cuando se ajusta a ciertos códigos de las normas de la visión y permite un reconocimiento inmediato de la imagen y sus características, mientras que lo *visual* encierra un misterio y el reconocimiento inmediato falla.

El video comienza por un recorrido en el interior de un espacio cerrado, una suerte de casa familiar con techo a dos aguas con ventanales. El movimiento del mouse es realizado por un ícono, una manito enguantada, un ente que erráticamente va y viene dentro de ese cubículo, hace *zoom in* y *zoom out* sin dirección aparente mientras que simultáneamente transitan frases animadas frente a nuestros ojos. No hay posibilidad de fijar la mirada y nos es vedada la calma para observar, aquella que Nietzsche afirmaba necesaria pues aprender a mirar significa “acostumbrar el ojo a mirar con calma y con paciencia, a dejar que las cosas se acerquen al ojo”, es decir educar al ojo para una profunda y contemplativa atención, para una mirada larga y pausada (en Chul Han, 2012: 53). El observador no tiene control sobre lo que ve, es llevado de aquí para allá al mismo tiempo que sus sentidos son incentivados a varios niveles de percepción: la visual, la sonora (música especialmente diseñada para el video) y la mental/ intelectual (sucesión de textos flotantes de índole emocional en simultáneo con burbujas de frases al estilo chat).

En primera instancia, podemos pensar la primera hipótesis: la obra de Carranza pone en crisis la noción lineal del tiempo y alude a la simultaneidad y la imposibilidad de fijar la

mirada que resultan características de nuestra contemporaneidad al mismo tiempo que nos rendimos frente a la incapacidad de oponer resistencia a un impulso, careciendo de soberanía sobre lo que miramos.

El video continúa luego de una transición con el recurso *merge* (transición por fundición de imágenes una en la otra) hacia un habitáculo con terraza y vista al cielo azul. Una imagen que transmite un ideal de calidad de vida, vacaciones o libertad. El guante sigue guiándonos hacia fuera, entre montañas y aguas transparentes ideales mientras se suceden cadenas de sentido a través de las palabras. Algunas son imperativas, educativas, desafiantes, otras aluden a preguntas ontológicas y las restantes burbujas recuerdan al lenguaje cotidiano en las redes sociales y servicios de mensajería: cortas, simples, reiterativas, aludiendo a las formas de comunicación virtual asociadas a las nuevas tecnologías de la imagen. La artista subraya lo característico de nuestro cotidiano hiperconectado en red: la distracción constante de las voces multiplurales, la imposibilidad de fijar la atención. Es pertinente la agudeza del profesor en estudios culturales Byung-Chul Han (2012: 54) cuando afirma: “La hiperactividad representa precisamente un síntoma de agotamiento espiritual, la dialéctica del ser activo (...) consiste en que la hiperactiva agudización de la actividad transforma esta última en una hiperpasividad, estado en el cual uno sigue sin oponer resistencia a cualquier impulso e instinto. En lugar de llevar a la libertad, origina nuevas obligaciones”.

En el video *Share the fantasy* se utiliza la técnica de metraje encontrado (*found footage*) muy utilizada en películas experimentales y vanguardistas. Se trata de una técnica narrativa y material audiovisual encontrado presentado fuera de su contexto original que, en este caso, Carranza utiliza para darle contexto a su argumento sobre los valores comercialmente contruidos en/con la marca y/ o la publicidad. Su trabajo sobre el uso de elementos icónicos y sus diversas interpretaciones y lecturas puede arrojar una segunda hipótesis sobre la obra: la universalidad de los símbolos son transmisores frágiles y posiblemente fallidos de relaciones y estados de ánimo en un mundo aparentemente perfecto de la publicidad. Estas reflexiones sobre el lugar del consumo, los medios de comunicación y la inmediatez en la vida cotidiana no se diferencian sustancialmente de las temáticas abordadas en el ámbito fotográfico, con lo cual la persistencia de las estructuras subyacentes que generan los patrones de nuestra cultura de la imagen son aplicables a estos dos medios: el video y la fotografía. Byung-Chul Han aventura que en la sociedad expuesta en que vivimos, cada sujeto es su propio objeto de publicidad y que la fotografía digital muestra otra temporalidad a la nostálgica analógica porque está *llena de exposición*. Es decir, la digital en una fotografía está borrada de toda negatividad, pues no necesita de la cámara oscura, ni del revelado, ni la precede ningún *negativo*, es *puro positivo* (2013). No oculta, sino que la hipernitidez por encima de lo real y la elevada claridad de las imágenes mediáticas paraliza y ahoga la fantasía. La tercera obra se llama *Parasitic Passivation* (2018) y está realizada con el programa IMVU, un servicio de mensajería instantánea que tiene como principal característica la posibilidad de permitir crear salas de chat públicas con música y ambientes personalizados tridimensionales². Como miembro de IMVU la artista creó un avatar 3D con la sola finalidad de realizar esta obra. Esto transgrede el principio del servicio que ofrece espacios de conexión y comunicación con otros usuarios. Visualizamos al avatar en soledad en el

chat room, sin embargo al igual que los videos anteriores, percibimos la presencia con un pequeño ícono con el apodo de la artista y un mouse que - de nuevo- se mueve errático y va en círculo, arriba y abajo. En el costado derecho de la pantalla, la frase *you join the chat* incita a los hábitos de interacción tecnológica, con espectadores que envían mensajes desconectados unos de otros. Sin embargo el avatar no interactúa con ellos, besa a un invisible en una patética mímica de un acto amoroso, pasea por diversos escenarios, acaricia un gato doméstico y habla en monólogo en su espacio privado, de soledad. La liquidez es el medio, la fluidez es la claridad de la intención de inmersión y la música que abre la capa de sentimientos vuelve a fluir en el infinito espacio virtual. La imagen creada a nuestra semejanza con hábitos similares a los nuestros sirve de pantalla de proyección al espectador. El espacio imaginario que la fotografía despliega al proponer un espacio virtual a habitar por el espectador (Schnaith) se produce también bajo esta manera porque la producción de subjetividades del humano perduran en el tiempo de múltiples formas en tanto obra de ficción. *Sin contexto no hay sentido*, pero la imaginación suele trabajar sobre las analogías incongruentes para vincular mundos separados que, de pronto, encuentran patrones comunes y ponen en circulación los vasos comunicantes. Entonces se abren horizontes de visión y comprensión imprevisibles. (2011:67)

Conclusiones

Mi interés primario en la obra de Carranza y su antítesis-convergencia con mi propia obra gira alrededor de la *ambigüedad* que de ambas emana. Si bien en el caso de la joven artista alemana la imagen se configura desde la instantaneidad y la evanescencia mientras que mis fotografías analógicas de formato medio se configuran en su vigencia material del bromuro de plata, se imponen en ambas la supremacía de conceptos abstractos por sobre lo narrativo. Lo oculto y lo inexplicable se manifiestan en muchas capas de sentido, en la multiplicidad de interpretaciones.

Byung-Chul Han cita a Agustín para aludir a la fascinación del misterio:

Dios utilizó metáforas y oscureció la Sagrada Escritura intencionalmente, para engendrar más placer: “De ahí que estas cosas estén cubiertas con una especie de envoltura figurativa, para que mantengan activo al entendimiento del hombre que investiga en actitud piadosa, y no parezcan carentes de valor al ofrecerse sin velos (*nuda*) y abiertamente (*promta*). Y así, lo que en otros lugares se dice abierta y manifiestamente, de modo que sea fácil recibirlo dentro de nosotros, es renovado en cierta manera en nuestro entendimiento y, renovado de esa manera, tiene un sabor dulce cuando lo sacamos a la luz desde lo oculto... (...) La negatividad de la reconditez transforma la hermenéutica en una erótica. Descubrir y descifrar se realizan como un desvelamiento agradable. En cambio, la información es desnuda. (En Byung Han, 2013:42)

Las revoluciones técnicas que constituyen las prácticas fotográficas son tan interdependientes de la esfera social como los nuevos procesos tecnológicos de producción de la imagen. En los videos percibimos las advertencias y la mirada crítica sobre la asimilación

cultural de imaginarios mediáticos (Acosta P.A.) así como la fotografía digital de fines de los años 90 visibilizó y acrecentó el sentido de manipulación de la imagen.

La nostalgia como concepto inherente a los principios de la fotografía analógica, choca con el estado de hibridación y diseminación de lo digital que manifiesta la hipertextualidad de los videos de Miriam. *Lo existente* como proclamaba mi texto de la muestra *Visibles Invisibles* se opone a lo digital que “simula el mundo, lo imita, pero no está ligado a él porque, dado que uno puede encontrar rastros de la realidad biológica en una pieza artística analógica (fotografías, pinturas, libros, etc), el origen de la representación digital descansa en la irrealidad del lenguaje binario. A través de este, el contexto real del mundo pierde sus dimensiones biológicas y se convierte en meras estructuras de información (...)” (En Alcalá Mellado, José Ramón, 2005)

Pero se recupera, porque como agrega Dyens: “En el arte digital, como en todas las artes, oímos, vemos y percibimos las fueros de la melancolía y de la desesperación, algunas veces placenteras y erotizadas, que impregnan todos los comportamientos humanos...” (ibid: 170) Disintiendo en la primera aseveración de Dyens pero concordando con la segunda, encuentro que no todo lo digital pierde su capacidad de generar emociones. Las obras anteriormente mencionadas tocan la fibra emocional que apela a la eterna imposibilidad de comunicación entre los seres humanos como como a la latencia de la nostalgia por el mero hecho de vivir, así como a la constante y fluída edición de la propia identidad y nuestro espejo. Desde ese lugar, la soledad ontológica del humano y su conciencia sobre la propia muerte, resuenan en estos trabajos. Termine este ensayo con las palabras que nos reciben al entrar al Tumblr de Sky, Mio o Miriam Carranza:

I can sense the shifting gap of your interpretation . Then you show me how I am, what i should be. I am acting in your reflection, I narrate myself to me. An attempt to play myself as a round carácter. The less reflection I conceive, the less I am there. Your understanding and mistaking makes up my coloring. I am the outline. The image, the sign of the story you read out of me.

Notas

1. Szankay, Lena 2007, Texto del desplegable de la muestra *Visibles Invisibles*, Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, Buenos Aires, Argentina.
2. <https://es.wikipedia.org/wiki/IMVU>

Videos de referencia de la artista

<http://miriamjcarraza.tumblr.com/>

Lista de Referencias Bibliográficas

- Acosta, P. & Casasbuenas M.J (2016) *Tarjetas de memoria /Memory Card. Ensayos sobre fotografía contemporánea*. Bogotá: Universidad Jorge Tadeo Lozano /Editorial Grancolombiano.
- Byung-Chul Han (2012), *La sociedad del cansancio*, Editorial Herder. Barcelona
- Byung-Chul Han (2013), *La sociedad de la transparencia*, Herder Editorial
- Dyens, O (2005), *La realidad híbrida. Híbrida, Hybrid. Living in Paradox*. Ars Electrónica:Ed. Linz,
- E.H.Gombrich (1987) *La Imagen y el ojo*, Madrid, Alianza Forma.
- Fontcuberta, J. (2013). *El beso de Judas, Fotografía y verdad*. Gustavo Gilli, Barcelona
- Schnaith, Nelly. (2011) *Lo visible y lo invisible en la imagen fotográfica*, Madrid, La Oficina Ediciones, serie Bauhaus
-

Abstract: This essay questions different concepts from artist's works from two generations performed by photography and video and analyzes the intrinsic characteristics of the different creation processes related to the expanded uses of the image and the persistence of the structures that have originated the patterns of our image's culture.

Keywords: Photography - video - technological culture - liquid societies - melancholia

Resumo: Este ensaio questionou a abordagem de conceitos abstratos, de obras de artistas de duas gerações realizadas na fotografia do filme e vídeo, analisando as características intrínsecas dos processos de criação diferentes relativas às utilizações expandidas da imagem e sobre a persistência de estruturas subjacentes causando padrões de nossa cultura na imagem.

Palavras chave: Abstrao – imagem expandida - estruturas.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

Un panorama sobre la circulación y exhibición de obras audiovisuales experimentales en Argentina

Eleonora Vallazza *

Resumen: El presente ensayo se basa en una reflexión sobre los espacios de exhibición y circulación de cine experimental y video arte en la Ciudad de Buenos Aires. y el resto del país, desde la década de 1970 hasta la actualidad.

El mismo forma parte de un proyecto de investigación del Programa de Investigación en Diseño y Comunicación, de la Facultad de Diseño y Comunicación (UP).

El objetivo es ofrecer un panorama de espacios que programaron en distintos momentos de la historia audiovisual argentina, obras de cineastas y video artistas experimentales. El lenguaje experimental necesita de espacios alternativos como muestras, festivales y programaciones especiales para presentarse al público.

Se investigará sobre Jorge Glusberg, el director del Centro de Arte y Comunicación (CAYC), el denominado Grupo Goethe, el Centro Cultural San Martín con ciclos dedicados a la creación electrónica coordinados por Graciela Taquini, y el Instituto de Cooperación Iberoamericana a cargo de Laura Buccellato y Carlos Trilnick, entre otros.

Se analizará los criterios curatoriales que prevalecieron en cada uno de esos espacios, para reflexionar sobre el futuro del audiovisual experimental argentino.

Palabras clave: Cine experimental- Video Arte – Circulación – Curaduría

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 206 - 207]

(*) Lic. y Prof. en Artes (UBA), Especialista Superior en Gestión Cultural (C.C.Konex), Docente en UP (Diseño y Comunicación). UADE (Arquitectura, Diseño y Comunicación), Motivarte (Escuela de Fotografía). Publicó diversos ensayos e investigaciones sobre cine y audiovisual. Publicó en medios gráficos (ADN Cultura, Diario La Nación), participó en prensa y comunicación de Festivales (BAFICI.)

Introducción

Previo a la reflexión sobre el eje temático del presente ensayo, se plantea una serie de definiciones y conceptualizaciones sobre el concepto de “experimental” en el audiovisual. En primer lugar mencionamos a Arlindo Machado cuando afirma:

Cuando Stan Brakhage comienza a hacer películas poniendo alas de mariposa sobre una película en blanco, sin ni siquiera obedecer los límites del fotograma, ya no era posible mantener impunemente la dicotomía tradicional. Fue entonces adoptado el término “experimental” para designar ese campo hasta entonces excluido del audiovisual. Pero lo curioso es que lo “experimental” solo puede ser conceptualizado por su exclusión, por aquello que él tiene de atípico de no patrón, por aquello, en fin, que no se define ni como documental, ni como ficción, situándose fuera de los modelos, formatos y géneros proto-colares del audiovisual. (2010, p. 21).

Por otro lado las autoras Torres Alejandra, y Garavelli Carla, han sintetizado diferentes definiciones del cine experimental que fue catalogado con nombres diversos:

El término “experimental” ha sido siempre muy ambiguo, siendo habitualmente resignificado de acuerdo a las necesidades de cada área cultural que se vale de él y, en general, por oposición a aquello que no es. Alude, principalmente, a la noción de experiencia que sirve de experimento en el sentido científico. Su adopción en el entorno cinematográfico se da a partir de los años cincuenta, sobre todo debido al uso que se hacía de él en el cine underground norteamericano. A partir de entonces, han surgido varios nombres para un mismo modo de concebir los experimentos ligados a la imagen en movimiento: cine “subterráneo” o “underground” (Renan, 1967); “expandido” (Youngblood, 1970); “de vanguardia” (Albera, 2009; Noguez 1999); o “alternativo” (Dixon y Foster, 2002). Modos de nombrar y delimitar un tipo de producción que también se han transpolado al ámbito del video, en tanto medio de expresión artística que lidia asimismo con la “imagen-tiempo” y la “imagen-movimiento”. (Torres, Garabelli, 2014)

En el caso de Argentina, los espacios de difusión y exhibición del audiovisual experimental, han sido acotados y marcados fuertemente por el contexto político y cultural del país. Algunos de los curadores y espacios referentes a analizar son:

- El denominado Grupo Goethe
- Jorge Glusberg como director del Centro de Arte y Comunicación (CAYC)
- El Centro Cultural San Martín y los ciclos dedicados a la creación electrónica coordinados por Graciela Taquini
- El Instituto de Cooperación Iberoamericana a cargo de Laura Buccellato y Carlos Trilnick,
- Comisión de Experimentación Audiovisual de ASAECA.

Instituto Goethe

Desde 1967, el Goethe-Institut se encuentra oficialmente representado en Argentina. En 2017, el instituto de cultura alemana celebra así cincuenta años al servicio del diálogo cultural, de la promoción de la lengua alemana y de la difusión de la Alemania contemporánea. El sitio web actual del instituto, define su misión general como ente cultural representativo de la cultura alemana en el resto del mundo:

El Goethe-Institut es la institución cultural de la República Federal de Alemania en el mundo.

Promovemos el conocimiento del idioma alemán en el extranjero y fomentamos la cooperación cultural internacional. Transmitimos una visión amplia de Alemania por medio de información sobre la vida cultural, social y política del país. Nuestros programas culturales y didácticos fomentan el diálogo intercultural y el acceso a la participación en eventos culturales. Éstos, a su vez, fortalecen la ampliación de estructuras en la sociedad civil y estimulan la movilidad a nivel global.

Gracias a nuestra red de Goethe-Institut y centros Goethe, compuestos por sociedades culturales, salas de lectura, centros de exámenes y aprendizaje del idioma alemán somos para muchas personas, desde hace más de sesenta años, el primer contacto con Alemania. El trabajo conjunto en calidad de socios con importantes instituciones y personalidades de más de noventa países crea una confianza duradera en nuestro país. Somos interlocutores de todos aquellos que se ocupan activamente de Alemania y su cultura, y trabajamos bajo nuestra propia responsabilidad e independientemente de cualquier partido político. (Goethe Institut, n.d.)

Marie-Louise Alemann, una de las pioneras del cine experimental, formó el “Grupo Cine Experimental Argentino” en la sede del instituto y estuvo a cargo de la programación de la Cinemateca entre 1979 y 1985, espacio donde se podían ver y debatir los films de Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluge, Edgar Reitz o Win Wenders. Nació en Alemania en 1927 y se radicó en el país en 1949. Se desempeñó como fotógrafa, periodista, actriz teatral y artista plástica y hacia 1967 –cuando la dictadura militar de Juan Carlos Onganía comenzaba a cercar al Instituto Di Tella– participó junto a sus amigos Walter Mejía y Narcisa Hirsch de un happening en la puerta de la sala donde se estrenaba *Blow Up*, de Michelangelo Antonioni. Aquella intervención en la vía pública fue documentada por Raymundo Gleyzer, en lo que se considera fue una de los pocas coincidencias entre lo que por entonces eran las vanguardias políticas y estéticas.

Luego de sus primeras experiencias en el formato Súper 8mm, Marie-Louise, en 1972 se convirtió en una de las fundadoras del llamado Grupo Cine Experimental Argentino, junto a Claudio Caldini, Juan Villola, Juan José Mugni, Horacio Vallereggio, Adrián Tubio y Narcisa Hirsch. Pero fueron mejor conocidos como el Grupo Goethe, porque fue el Goethe-Institut el que les cedió un espacio para sus reuniones y luego, con la inauguración de su magnífico auditorio (que al día de hoy permanece cerrado), también para la difusión de sus obras.

A partir de entonces, Marie-Louise, gracias a sus frecuentes viajes, se convirtió en una interlocutora privilegiada del joven cine alemán de esa época. Entre 1979 y 1985, cuando tuvo a su cargo la programación cinematográfica del Goethe. Nekes y Schroeter ofrecieron seminarios sobre cine experimental y el de Schroeter (amenazado por la última dictadura militar) produjo como resultado el film colectivo *De la Argentina* (1983-1985). El mismo tuvo su estreno recién llegó a verse en el país en 2013, para la retrospectiva Schroeter exhibida en la Sala Leopoldo Lugones. (Teatro San Martín).

La escena experimental porteña estuvo conformada por dos grandes grupos de cineastas, de diversas procedencias, tradiciones y concepciones del quehacer cinematográfico: el

cine experimental de Narcisa Hirsch, Claudio Caldini, Marie-Louise Alemann, Horacio Valleregio, Silvestre Byrón, entre otros (algunos de los cuales conformarían en la década del setenta lo que se conoció como “Grupo Goethe”), y el cine contestatario, provocador e irreverente de Alberto Fischerman, Julio Ludueña, Miguel Bejo, Bebe Kamin, Edgardo Kleinman y Edgardo Cozarinsky.

Como sostiene Denegri (2012), la institucionalización del grupo, además de otorgarles un lugar físico para la proyección de sus obras logró conformar una “identidad común” entre los cineastas, lo que propició también la realización de un extenso corpus de obras por un largo período de tiempo. (Wolkowicz, 2014)

El cine “es solo luz proyectada, movimiento puro” sostenía vehementemente Narcisa Hirsch en una entrevista (Paparella, 1995, p. 34). Retomando una de las premisas básicas del modernismo pictórico. Hirsch proponía concentrarse en la propia esfera de materiales y significación del cine como medio; en su “esencia”. El cine experimental presentaba su propia materia, construía su objeto sin ningún tipo de intención narrativa o diegética. David Oubiña (2011, p. 141) sostiene que “las búsquedas del cine experimental no apuntaban a un nuevo modo de representación, sino a cuestionar las bases mismas sobre las que se había apoyado la representación cinematográfica entendida en un sentido narrativo”. En este sentido, el cine experimental retomaba como eje de sus producciones aquello que para el cine narrativo era su condición de posibilidad: el tiempo y el movimiento. Fueron múltiples y variadas las formas en las que se presentó el cine experimental en nuestro país. El abanico es muy amplio y comprende desde perspectivas más subjetivistas (tomando la categoría de Sitney, 2000) como los films simbólicos y personales de Alemann (El Carro de mamá, 1972; Lormen, 1979) o los ensayos de Byron (Campos bañados de azul, 1971) hasta enfoques más abstractos o estructurales como las películas de Caldini (Film Gaudí, 1975; Ventana, 1975).

La producción de Hirsch, por su parte, fue adquiriendo diferentes formas a lo largo del tiempo. Desde registros de sus happenings¹⁰ (Marabunta, 1967; Retrato de una artista como ser humano, 1968 o Manzanas, 1973), pasando por trabajos formalistas (Comeout, 1971) a producciones más simbólicas (Brahms, 1972; Pink Freud, 1973). (Wolkowicz, 2014).

Centro de Arte y Comunicación (CAyC)

El Centro de Arte y Comunicación (CAyC) fue creado por Jorge Glusberg en 1968, en el contexto del golpe del estado de Onganía. Como empresario interesado en el arte, los medios tecnológicos y los intereses de la comunidad, funda este centro. En 1969 organizó en la Galería Bonino, la muestra Arte y cibernética, que incluyó las primeras experiencias de arte por computadora realizadas en Argentina (La Ferla J., 2009).

Se constituyó en un centro de experimentación vanguardista que liga lo más osado del arte contemporáneo con el diseño, la arquitectura y las últimas tecnologías. El grupo inicialmente se autodenomina de los Trece, nombre que persiste a lo largo del tiempo y más allá del número real de miembros decanta en el que hoy resulta más conocido, Grupo CAyC, que recoge el nombre del centro que le da cabida. Desde allí se lanzan a exponer en todo el mundo. Gregorio Dujovny, Carlos Ginzburg, Jorge González Mir, Leopoldo Maler, Vicente Ma-

rotta, Luis Pazos, Alberto Pellegrino, Juan Carlos Romero, Julio Teich y Horacio Zabala, forman parte del mismo en periodos más o menos largos de ese recorrido. Jacques Bedel, Luis Bénédict, Víctor Grippo, Alfredo Portillos y Clorindo Testa, participaron en diversas etapas del centro.

El grupo se conforma a finales de 1971 y hace su última exposición en 1994. Es decir, que su historia transcurre durante años críticos, los de una Argentina sacudida por cambios de una virulencia abrumadora. Los más de veinte años de actividad del grupo lo ubican en el centro de logros y polémicas. El objeto, la instalación, las acciones e intervenciones urbanas, el video, y aún la pintura, el diseño y el dibujo incorporados a estas expresiones, algunos de sus variados lenguajes. (Sarti G., 2013).

En relación al video arte, Glusberg organizó los diez Encuentros Internacionales de Video en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1974. En 1978 Glusberg convoca a Margarita Paksa para una realizar una video performance "Tiempo de Descuento, Cuenta Regresiva, la Hora 0. El CAyC fue pionero en América del Sur en exhibir muestras internacionales de video arte. En 1969 adquieren un equipo Sony Portapak y reproductores de cinta de video de 1/2 pulgada para la experimentación artística. El CAYC contaba en su edificio con un sofisticado sistema de circuito cerrado de video y de TV.

Graciela Taquini

En relación a la figura de Graciela Taquini, se puede mencionar que ha sido y continúa siéndolo hasta hoy, una figura clave en la difusión y exhibición del video arte argentino. Es una artista y curadora argentina que ha desarrollado la mayor parte de su producción artística en el área del video experimental monocal. Sus obras han recibido diferentes premios, entre ellos el Premio de la Asociación de Críticos de Arte de la Argentina al mejor guion, el Primer Premio del Festival Videobrasil, y en 2005 el Premio a la Acción Multimedia, Asociación Argentina de Críticos de Arte. Ha sido apodada "la tía del videoarte argentino" por su temprana participación e interés en dicha disciplina. En 2012 recibió la Premio Konex de Platino en Video Arte. Es miembro de número de la Academia Nacional de Bellas Artes. Se dedicó a la animación cultural que fue desembocando a mediados de los ochenta en el video arte, gracias a la iniciativa de Remo Bianchedi y Elena Oliveras que le encargaron realizar programas cuando trabajaban en Artes Plásticas del Centro Cultural San Martín en 1986. Su desempeño como curadora de artes electrónicas tuvo un desarrollo importante en las Bienales de Arte Joven, en el Auditorio del Museo de Arte Moderno y en muestras en el interior y el exterior. En el año 2000 comienza su actividad como curadora de artes visuales, y no solo de programas de video monocal La primera muestra en ese sentido es Interferences en el CICV, Belfort, Francia. Ese encuentro consolidó una relación muy fluida con la producción electrónica latinoamericana, especialmente con el Uruguay.

En el libro Curadores editado por el Rojas en 2005 Taquini cuenta este perfil de profesión. Resulta importante focalizar en este libro que recopila entrevistas a curadores, galeristas, críticos y artistas argentino y extranjeros que fueron convocados para curar muestras en centros culturales y museos del país. En el mismo se reflexiona sobre la profesionalización de esta carrera en años en que el video arte como práctica artística se consolida.

La curaduría como práctica profesional se consolidó en Buenos Aires durante la década del noventa en el marco de un proceso más amplio de institucionalización del arte que impactó en todos los niveles del campo cultural. Estos cambios estructurales modificaron sustancialmente las dinámicas del arte contemporáneo reconfigurando el rol del mercado con la incorporación de nuevos compradores y coleccionistas de arte argentino enfocados en la producción más reciente, a través de nuevas inversiones de capital privado que permitió la creación de nuevos espacios de arte por efecto de la convertibilidad, por medio de la reconfiguración de diferentes agentes del campo como curadores, críticos de arte y gestores culturales. (Ferreiro, 2016)

En 1989 se hace en el Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI) la primera muestra Buenos Aires Vídeo I en la que su curador, el artista Carlos Trilnick, proponía una mirada retrospectiva al rescatar una serie de trabajos que iban a constituir la raíz de esto que estaba surgiendo, una nueva plataforma creativa. El ICI que había nacido en 1988, muy pronto se había convertido en el templo mayor de la difusión y conservación del videoarte que lo adopta como parte de la movida joven. Esta consolidación la realiza a través de una política de difusión y conservación mediante la implementación de premios, ciclos, una videoteca y la publicación de las primeras historias del vídeo, los catálogos Buenos Aires Vídeo V que escribió Graciela Taquini en 1993 con Carlos Trilnick y Buenos Aires Vídeo X que escribió Taquini en 1999 junto a Rodrigo Alonso. En 1999 se hizo en el Centro Cultural Recoleta una mega muestra llamada Siglo XX. Arte y Cultura en la que Taquini realizó un programa de vídeo de autor en VHS, dividido en diferentes secciones temáticas. En ese momento encontró constantes como la conflictiva relación del videoarte con su "madre", la televisión. Lo denominó con un slogan de la época, "VT no es TV", video tape no es televisión.

Rodrigo Alonso y Taquini realizaron la curaduría de la muestra "Resplandores, Poéticas analógicas y digitales", en agosto de 2007, también en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires. En esta exposición, donde participaron más de ciento cincuenta artistas argentinos y latinoamericanos, realizaron una selección de obras que dieran cuenta de las relaciones entre el arte y la tecnología, eligiendo obras de vídeo expandido así como también programas monocanal argentinos y latinoamericanos. Sumaron propuestas que apuntaban a experiencias más amplias, a lo interactivo, la robótica, los usos de Internet, etc.

El núcleo temático introductorio subrayaba los antecedentes del vídeo no sólo como cita, sino como apropiación. La muestra se abría y cerraba con obras lumínicas, a manera de una metáfora curatorial acerca del principio binario del encendido y el apagado. El cuerpo, y el paisaje volvían a tener presencia como categorías y se agregaba un núcleo referido a lo doméstico, los interiores. Se podría pensar que los sacudones del post menemismo abrían la necesidad de un imaginario sobre lo privado ante tanto caos institucional. (Taquini, 2008)

Es a fines de la década del noventa, cuando la actividad videográfica deja de ser un quehacer alternativo para embarcarse en un proceso de institucionalización sostenido, que lo relaciona con nuevos espacios expositivos y educativos, con el mercado del arte, con circuitos cada vez más amplios.

En el campo de la difusión, con respecto a museos y centros culturales, la presencia o la ausencia del vídeo experimental están vinculadas a alternancias políticas y al grado de apertura de cada administración. Se carece de políticas audiovisuales coherentes tanto en lo público como en lo privado. El punto más crítico, ya que debería ser una razón de Estado, es el de la ayuda a la creación. No existen leyes de mecenazgo que se cumplan. El Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales no ha apoyado el vídeo de autor.

La revolución digital

“Más allá de estos cambios de orden histórico y social, la evolución del vídeo depende en gran medida de las variables tecnológicas que se producen tanto en el software como en el hardware. La Argentina en diciembre de 2001 se encontró envuelta en una profunda crisis institucional” (Taquini, 2008)

Cuando hacia 2003 comenzó a revertirse esta situación, la tecnología se tornó más accesible. Esto permitió a los artistas resolver problemas partir del manejo del ordenador, entendiendo los procesos de lo binario. De esta forma se dió un alejamiento de los códigos del cine y lo audiovisual. La nueva generación de artistas en Argentina de los últimos diez años es digital. A partir del nuevo siglo, entramos de lleno en la cultura digital que permite que no se degraden ninguna de las multicapas que puede manipular la postproducción. Todo es original, lo que pone en jaque el tema de la duplicación del material o del aura de la obra única. Los artistas pueden trabajar en forma solitaria y su tarea se transforma en una actividad integral. Al abaratare los costos se pueden manejar otros tiempos e experimentar como nunca. Los procedimientos analógicos y digitales implican estéticas diversas, y un especial uso del tiempo de concepción y de elaboración.

Siguiendo esta línea, la autora y pionera curadora del video arte en Argentina Graciela Taquini, reflexiona sobre el impacto de la tecnología digital en el ámbito de la circulación y exhibición del audiovisual experimental.

“¿Qué sentido tiene en la era de Youtube programar vídeos en espacios culturales, en el espacio públicos, en circuitos no tradicionales? La creación digital es un lenguaje que no esta sometido a la tiranía de los formatos. Un espacio de resistencia, acicateado por la tiranía de un pésimo y frágil soporte como el DVD. Cada vez que se muestra o se intercambia experiencias se fundan vínculos para una estética relacional, un punto de encuentro, de debate e intercambio, un desesperado intento ante tanto bombardeo visual de apelación que quiere romper con la indiferencia y capturar al potencial espectador. Como pocos lenguajes contemporáneos, el vídeo monocanal pierde territorialidad a la vez que se desinstitucionaliza, ya que en su condición binaria, digital, viaja nómada en formatos de unos y ceros a lugares insospechados. Esto podría vislumbrar el fin de las mediatecas, la obsolescencia de los comisarios, la desmaterialización de la información, la crisis de las instituciones de arte y la apertura de nuevos circuitos.” (Taquini, 2008)

Esta cita, tan acertada para nuestro contexto histórico, será retomada en las conclusiones del presente ensayo.

Museo de Arte Moderno de Buenos Aires

Se considera como bisagra en el proceso de vinculación del vídeo con las artes visuales fue la labor del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, dirigido por Laura Buccellato. Los ciclos de cine vídeo experimental y artes electrónicas comenzaron a partir de 1997. En 2007 se interrumpe al congelarse el proyecto de remodelación de su edificio. El espacio de la Fundación Telefónica resulta una consecuencia de la cultura digital post dos mil y el vídeo se complementa con todo lo multimedial. El vídeo y las videoinstalaciones, tanto nacionales como internacionales, se presentan en forma constante en instituciones oficiales y privadas.

En el año 2018, se cumplen 20 años de los ciclos de audiovisuales en el Museo. Los ciclos de arte audiovisual del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires cumplen 20 años de presentaciones ininterrumpidas. Se trata de "El cine es otra cosa", curado por Gabriela Golder y Andrés Denegri, y "Escuchar [Sonidos Visuales]", curado por Jorge Haro y Leandro Frías, que a lo largo de sus distintas ediciones se convirtieron en referentes en la formación de artistas, investigadores y profesionales audiovisuales. "Escuchar es la consecuencia directa de dos ciclos previos: 2x1 (1998-2001) y Conciertos en el LIMb0 (2002-2011)" explica Jorge Haro, cocurador del ciclo. "Desde el 2011 Escuchar [sonidos visuales] continúa en la línea de arte sonoro, música experimental y propuesta performáticas interdisciplinarias exploratorias".

El ciclo de cine y video experimental "El cine es otra cosa" surgió con el objetivo de expandir los límites del cine desde su definición y generar un espacio de visibilidad para las obras experimentales. En cada encuentro participan artistas y especialistas que ofrecen al público la posibilidad de formar parte en debates sobre las producciones audiovisuales.

Desde 2013 los dos ciclos se desarrollan a partir de ejes temáticos y durante este año se lleva adelante un programa que dialoga con las exposiciones del Museo.

Gabirela Golder y Andrés Denegri, son los curadores de "El cine es otra cosa" desde el 2013, cuando el ciclo se realizaba en la Alianza Francesa porque el MAMBA estaba en obras de refacción.

BIM: Bienal de la Imagen en Movimiento

La Bienal de la Imagen en Movimiento (BIM), producida por la Universidad Nacional de Tres de Febrero (Untref), pensada como un lugar de encuentro entre creadores, investigadores, estudiantes, productores culturales y el público amante de las artes audiovisuales en sus expresiones más diversas, tuvo desde 2012 su primera edición un objetivo fundamental: generar un abanico de propuestas hacia el que dirigirse en busca de respuestas a las cuestiones que presenta este nuevo universo audiovisual. Es un escenario que comprende las singularidades más extremas del cine y del video, en el que estas herramientas estéticas se pueden pensar desde la historia y la contemporaneidad de sus especificidades más propias. Históricamente, el cine experimental ha seguido un comportamiento endogámico. Sin ser reconocido como cine por la mayoría y al ser generalmente ignorado por el campo del arte, desarrolló su propio terreno que lo llevó a conservar, salvo en casos excepcionales,

una conducta insular. La irrupción de los equipamientos de video de comercialización masiva a mediados de la década del sesenta fue rápidamente aprovechada por varios artistas integrados al circuito del arte contemporáneo que comprendieron la riqueza estética de este nuevo soporte.

Las décadas del ochenta y del noventa delinearon la consolidación del video en los espacios del arte, pero eso no condicionó la riqueza y abundancia de las propuestas que se generaron desde terrenos marginales, en los que el video siempre se sintió mucho más cómodo que en un gran museo.

Hoy, con el desarrollo del cine digital, los soportes filmicos son desterrados de la industria del entretenimiento y se mantienen solo en el terreno del arte, solo para aquellos artistas que comprenden su valor poético y dominan el oficio del cineasta. Al mismo tiempo, el video se ha diversificado exponencialmente.

Bajo la dirección de Andrés De Negri y Gabriela Golder, la BIM va por su cuarta edición. Con una programación muy variada en cuanto a estilos y nacionalidades, que conforman un espacio de debate y reflexión con invitados especiales, cada dos años en la ciudad de Buenos Aires.

Comisión de Experimentación Audiovisual de ASAECA

Otro espacio fundamental, en el ámbito de la difusión y circulación de audiovisual experimental en Argentina, es el generado por la Comisión de Experimentación, coordinada por Brenda Salama (Universidad de Buenos Aires), y está integrada por investigadores y realizadores audiovisuales de Latinoamérica.

Con el propósito de investigar, proyectar y difundir cine y video experimental argentino, la Comisión de Experimentación Audiovisual, formada en diciembre de 2011, realizó un ciclo de cine experimental en el Kino Palais (Ciudad de Buenos Aires, 2012), que incluyó homenajes a Narcisa Hirsch, Marie Louise Alemann y Graciela Taquini, iniciadoras de un legado audiovisual en nuestro país. En 2013, el ciclo continuó en la Casa de la Cultura del Fondo Nacional de las Artes. Las discusiones y reflexiones sobre la experimentación audiovisual se han llevado a cabo en reuniones, entrevistas, textos académicos y otros formatos, como el dossier: “¿Qué es lo experimental del cine experimental?”, publicado en la revista *Imagofagia* (abril de 2014) y el libro *Poéticas del movimiento* (2015). Los objetivos generales y específicos son:

- Investigar, proyectar, visibilizar y difundir el cine y el video experimental argentino y latinoamericano.
- Promover el intercambio entre realizadores/as, investigadores/as y el público en general en torno al cine expandido, las instalaciones audiovisuales y el experimentalismo audiovisual filmico y digital.
- Crear y fortalecer lazos con festivales de cine, ciclos especializados y eventos académicos (jornadas, charlas, seminarios y simposios) relacionados con el campo de la experimentación en cine y video, así como con espacios expositivos del arte contemporáneo.

Conclusiones

A modo de conclusión, podemos afirmar que el audiovisual experimental excede los límites de la teoría. Los conceptos y categorías del lenguaje audiovisual como el plano, el montaje, la puesta en escena, fueron elaborados sobre la base del cine narrativo. Los espacios de difusión del cine narrativo, ya sea de género y masivo o de autor e independiente, no responden a las necesidades propias del audiovisual experimental.

Por tal motivo, la labor e iniciativa particular de realizadores/as e investigadores/as, sumado al apoyo temporario de ciertos sectores institucionales, como museos o universidades, han generado espacios de difusión y circulación del audiovisual experimental en Argentina.

Las políticas culturales oficiales, no apoyan ni estimulan este tipo de realizaciones audiovisuales. Será trabajo de futuros curadores, tener en cuenta que el audiovisual experimental argentino, forma parte como el resto de las producciones artísticas de nuestro patrimonio cultural.

Lista de Referencias Bibliográficas

- Alonso R. (2005) *Arte y tecnología en Argentina: los primeros años*. Disponible en: http://www.roalonso.net/es/arte_y_tec/primeros_anios.php
- Ferreiro, J. (2016) *Jorge Gumier Maier: el último moderno, caiana #8 primer semestre 2016*.
- Parajó, M. (23 de Agosto 2018) “Los ciclos audiovisuales del museo del arte moderno cumplen 20 años”. *Diario Perfil*, Disponible en: <https://www.perfil.com/noticias/arte/los-ciclos-audiovisuales-del-museo-de-arte-moderno-cumplen-20-anos.phtml>
- Taquini, G. (2008) *Video en Latinoamérica. Una historia crítica*, Laura Baigorri (ed.) Bru-maria n.10, AECID, Madrid.
- Torres A., Garavelli C. (2014) *¿Qué es lo experimental del cine y video experimental argentino?*, IFOMAGIA n°9. Recuperado de http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/index.php?option=com_content&view=article&id=400%3Aique-es-lo-experimental-del-cine-y-video-experimental-argentino&catid=54%3Anumero-9&Itemid=169
- Textos Recuperados en Octubre y Noviembre de 2018 de <http://www.bim.com.ar/>
- Textos Recuperados en Octubre y Noviembre de 2018 de <http://asaeca.org/>

Abstract: This essay is a reflection about the spaces of display and movement of experimental film and video art in Buenos Aires ‘city’ and at the rest of the country, from the 1970s to the present day. The same is part of a research project of the research program in design and communication of the Universidad de Palermo. The objective is to offer a panorama of spaces that have scheduled in different moments in the history of Argentina’s audiovisual, works by artists, experimental filmmakers and video. The experimental lan-

guage needs alternative places to run such as festivals and special programming spaces to introduce themselves to the public.

Keywords: Experimental video art - spaces - artists - filmmakers - festivals

Resumo: O objetivo é oferecer um panorama dos espaços que foi programado em diferentes momentos da história da argentina audiovisual, obras de artistas, cineastas experimentais e vídeo. A linguagem experimental precisa de alternativa como amostras, festivais e espaços de programação especiais para se apresentarem ao público. Vamos analisar os critérios curatoriais que prevaleceu em cada um desses espaços, para refletir sobre o futuro do audiovisual experimental argentino.

Palavras chave: Experimentação – critérios curatoriais – espaços

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

Fecha de recepción: febrero 2019
Fecha de aceptación: marzo 2019
Versión final: mayo 2019

Registros realistas, pantallas modernas. Escritura y colaboración de Augusto Roa Bastos, Tomás Eloy Martínez y Daniel Cherniavsky en *El último piso* y *El terrorista*

Marcos Zangrandi *

Resumen: Este artículo analiza la labor conjunta de Augusto Roa Bastos, Tomás Eloy Martínez y Daniel Cherniavsky para los largometrajes *El último piso* y *El terrorista* en el marco de las transformaciones que se produjeron en el cine argentino a principios de los años sesenta. El trabajo de escritura común que reunió a los narradores y al cineasta propició una modalidad innovadora de confluencia entre el cine y la literatura, distinta de la que se había establecido en la producción de estudios. En este sentido, la coescritura alteraba y ampliaba los roles limitados del libretista y del director, y, simultáneamente, cuestionaba la figura de la autoría tal como estaba instalada en la institución literaria. A la par, la labor en torno a estos dos proyectos adelantó las poéticas de los años sesenta que se debatían entre la exigencia realista y la vocación modernizadora.

Palabras clave: Literatura latinoamericana - Cine argentino - Augusto Roa Bastos - Tomás Eloy Martínez - Daniel Cherniavsky

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 227]

(*) Doctor en Ciencias Sociales e investigador CONICET del Instituto de Literatura Hispanoamericana (Universidad de Buenos Aires). Dictó clases de grado y posgrado en diversas instituciones educativas. Actualmente forma parte de la cátedra Teoría y Análisis Literario de la Universidad Nacional de las Artes. Publicó numerosos artículos referidos a la literatura y el cine de los años cincuenta y sesenta. Asimismo, investigó y editó los volúmenes *La ciudad viva* (varios autores, 2009) y *Policiales por encargo* (David Viñas, 2011). En 2016 apareció su libro *Familias póstumas. Literatura argentina, fuego, peronismo*.

En 1961 el crítico y aspirante a novelista Tomás Eloy Martínez le preguntó a Augusto Roa Bastos cuáles eran las claves de un nuevo cine argentino. Éste le aseguró que ese impulso se lo podía encontrar, indudablemente, en su sociedad con la literatura: “Como libretista, creo advertir una renovación que se va a definir con características más acentuadas en un futuro inmediato. Y estimo que tiene su indicio principal en el aporte –casi podríamos llamarlo masivo– de escritores.” (en Feldman, 1990, p. 49). Roa Bastos destacaba así que lo más novedoso para la gestación de una nueva pantalla residía en esa alianza transfor-

madora (y generalizada, “masiva”); esto es, no se trataría de simples cruces ocasionales; la inventiva y la tradición, la dimensión y la territorialidad de la literatura comenzarían a operar dentro del cine. Las palabras son significativas no sólo en relación con las colaboraciones con el cine que numerosos escritores estaban realizando en esta época, sino, en particular, por el trabajo compartido que el cronista y el narrador realizaron junto al joven director Daniel Cherniavsky en *El último piso* y *El terrorista* (ambos de 1962).

Augusto Roa Bastos se había ganado un lugar *móvil* en la cultura argentina: participaba en los proyectos de un cine moderno y en las películas de *sexploitation* del dúo Armando Bó- Isabel Sarli, al mismo tiempo que alcanzaba reconocimiento como narrador, principalmente por sus relatos de *El trueno entre las hojas* (1953) y la novela *Hijo de hombre* (1960). Roa había hecho de sí mismo, entonces, una figura inquieta que franqueaba con comodidad diferentes territorios: la literatura y el cine, lo popular y lo culto, lo moderno y lo masivo. La experiencia de escritura junto a Tomás Eloy Martínez, profesional y *amateur* simultáneamente, acentuó ese carácter, tan *versátil* como diverso. La sociedad entre ambos se instaló como una variación de la escritura *colaborativa* que se había afirmado en el cine argentino, y mostró que, por entonces, escribir películas, antes que un tema de traslación (de un libro a un guion por ejemplo) o de traducción (de la literatura al cine), posibilitaba, en cambio, una instancia singular de creación grupal –un colaboratorio–, una zona de confluencia y un espacio de ensayo de las poéticas que atravesaron aquella coyuntura.

1. Escribir entre tres

La sociedad entre la literatura y el cine argentino durante los años cincuenta y sesenta se asentó sobre dos prácticas recíprocas: la convocatoria reiterada a escritores legitimados en el campo literario por parte de proyectos cinematográficos y, a la vez, la seducción que una pantalla grande moderna y creativa ejerció sobre numerosos narradores. Los nombres que ilustran este atractivo mutuo –diferente de la simple relación profesional del adaptador, propia del sistema de estudios– evidencian los alcances y la diversidad de este interés sociológico de una literatura que buscaba un nuevo horizonte cultural y de un cine que requería del prestigio y la inventiva de la literatura: Jorge L. Borges (*Días de odio*, 1953; *Hombre de la esquina rosada*, 1962; *Invasión*, 1969), Ernesto Sábato (*El túnel*, 1952), Juan José Manauta (*Río abajo*, 1959) y Dalmiro Sáenz (*Setenta veces siete*, 1962; *Nadie oyó gritar a Cecilio Fuentes*, 1965), entre otros. La conformación de duplas de trabajo sostenido entre escritores y directores señaló el apogeo y la forma más sofisticada en este proceso de colaboraciones, particularmente las que forjaron David Viñas y Fernando Ayala (*El jefe*, 1958; *El candidato*, 1959), Manuel Antín y Julio Cortázar (*Circe*, 1963; *Intimidad de los parques*, 1964) y, más que todas las anteriores, Beatriz Guido y Leopoldo Torre Nilsson, ejemplo de colaboración sostenida y producciones sinérgicas (*La casa del ángel*, 1956; *El secuestrador*, 1958; *La caída*, 1958; *Fin de fiesta*, 1960, y muchas otras).

Escribir de modo grupal desafiaba el contorno del mito del *yo creador* en la literatura y en el cine. La figura del autor, aunque cuestionada por las vanguardias, era todavía uno de los ejes del aparato crítico de la institución literaria. En el cine, territorio de trabajos

colectivos propios de la cultura de masas, hacia 1960 ya circulaba el ideario de la autoría cinematográfica, sobre todo en los debates promovidos por cinéfilos y críticos alrededor de la idea de cine como “expresión” artística. La figura del *auteur* rescataba la capacidad de una figura individual (el director, y no el productor u otro agente) para tomar decisiones relativamente autónomas por encima de criterios comerciales y, al mismo tiempo, impulsaba la apropiación de acciones propias del mundo de la literatura (escritura, lectura, expresividad, crítica) (De Baecque, 2003).

Inscriptas en este *giro literario* pero a la vez apoyadas sobre la plataforma de una *escritura colectiva*, las duplas de labor conjunta que se conformaron entonces desmontaban la figura del autor individual al poner en evidencia las alteraciones de los roles tradicionales del escritor y del cineasta en el trabajo común. El trío que formaron Cherniavsky, Roa Bastos y Martínez potenció esta tendencia poniendo en cuestión las formulaciones alrededor del *auteur*, y, más aun, atravesando territorios, acción que incluía franquear los límites entre la literatura y el cine, y, al mismo tiempo, entre espacios legitimados y zonas “menores”. Un trazado homólogo a la conformación del grupo: un narrador paraguayo exiliado, un periodista aspirante a novelista y un joven director cinematográfico; esto es, un conjunto de agentes reconocidos y figuras emergentes¹.

La película *Shunko* (1960) permitió un primer contacto entre Augusto Roa Bastos y Daniel Cherniavsky. Éste se había asociado con Lautaro Murúa y Leo Kanaf para rodar películas que dirigirían, alternativamente, cada uno de los tres miembros de la productora. El primero en dirigir, de acuerdo con la fama y el renombre que había alcanzado como actor, fue Murúa –Cherniavsky y Kanaf asumieron su rol de productores²; el escritor convocado fue el que, por ese entonces, ya conocido como un notable narrador e iniciado en la escritura para cine, tenía afinidad con el mundo campesino y popular de la novela de Jorge W. Ábalos, Roa Bastos.

Disuelta esta sociedad, Cherniavsky encaró, ahora sí como director, un proyecto personal, acompañado por el productor Juan Manuel Abre. Quería adaptar *El último piso* (1960), de Jorge Masciángioli, que había obtenido una mención del concurso literario de la editorial Losada en 1959 –el primer premio lo había ganado *Hijo de hombre*, de Roa Bastos–. Se trataba de la primera novela de Masciángioli, conocido en los circuitos intelectuales por haber integrado la revista *Existencia* (1949- 1951) junto a Juan José Sebrelí y Rafael Gállegos, pionera en la difusión del pensamiento y la literatura existencialistas en Argentina (Sebrelí, 2011). La atmósfera de aquella corriente (sobre todo en su vertiente literaria) cruzan *El último piso*: un puñado de personajes arrinconados por la miseria de su condición, una situación apremiante que se impone a todo marco moral, una realidad que conduce a una decisión desesperada. La novela, narrada de modo llano –sólo intervenida por algunas analepsis– cuenta la historia de una familia obrera que, luego de derribado el inquilinato donde viven, deben mudarse a una pieza de una pensión junto con otra familia de la misma condición. Los roces progresivamente virulentos entre los nueve personajes se tornan insostenibles, hasta el punto de que los primeros deben trasladarse nuevamente. Ocupan furtivamente, esta vez, el departamento más alto de un edificio todavía sin habitar, en donde el protagonista se enfrenta a la encrucijada de ser expulsado o de tomar una decisión fatal para concluir las penurias de su familia. El problema de la ocupación que

propone Masciángioli está estrechamente vinculado con los debates, introducidos por el peronismo en la cultura argentina, alrededor de la familia y la propiedad. “Casa tomada” (1951) de Julio Cortázar y *La casa* (1954) de Manuel Mujica Lainez, por ejemplo, rodeaban los miedos y los intereses ligados a estos dos puntales, cuyo vínculo se había alterado a partir de los cambios sociales que acompañaron a aquel movimiento (Zangrandi, 2016a). De forma contigua, varias de las películas de esta época redundaron en estos tópicos, abordando, bajo distintas ópticas, por ejemplo *Río abajo* (Enrique Dawi, 1959), *Los inundados* (Fernando Birri, 1962) y *Las tierras blancas* (Hugo del Carril, 1958). La figura de la ocupación por parte de una familia que plantea *El último piso* dialogaba, así, tanto con la mitología antiperonista de la invasión a la casa –con su trasfondo horrorífico– como con el retorno de la discusión sobre la propiedad de la tierra que se comenzaba a abrir en todo el continente en una perspectiva revolucionaria.

Augusto Roa Bastos, cuya narrativa tenía un fuerte vínculo con la problemática de la tierra, hacia 1960 había desarrollado una breve pero intensa experiencia con el trabajo de escritura para el cine. Antes de *Shunko*, había escrito, sobre la base de algunos de sus relatos, *El trueno entre las hojas* (1958) la primera película de Armando Bó con Isabel Sarli, coproducción que, además, fue pionera dentro de la filmografía paraguaya (Zangrandi, 2016b)³. Después del éxito de esta película Roa Bastos acompañó nuevamente a Bó con un argumento original en *Sabaleros* (1959). Al mismo tiempo, guionó *La sangre y la semilla* (1959), un relato épico y de gran valor simbólico ambientado en la guerra de la Triple Alianza que tuvo un inmenso éxito en Paraguay (Gamarra, 2016).

Augusto Roa Bastos y Tomás Eloy Martínez se habían conocido hacia 1954, a partir de una elogiosa reseña que éste hizo del libro *El trueno entre las hojas* en el diario *La Gaceta* de Tucumán. Ambos sentían correspondencia no sólo por el interés común en la literatura y en el cine, sino, además por su condición de escritores “allegados” en la gran ciudad. “Augusto fue el primer amigo que tuve cuando llegué a Buenos Aires, poco después de cumplir veinte años” –recordaba, mucho después, Martínez– “Durante meses nos enviamos cartas en las que reflexionábamos sobre nuestra condición de latinoamericanos subtropicales” (2009, p. 219). El vínculo entre Roa Bastos y Martínez se apoyaba, además, en la trayectoria de un aprendizaje. El joven crítico veía en Roa un mentor respecto de sus aspiraciones como novelista. La labor que los dos compartieron puede verse, en este sentido, como un camino hacia la primera novela de Martínez; y de acuerdo con esto, los guiones escritos a seis manos se transformaron en el espacio de ensayo y de formación narrativa. En su trabajo junto a Roa Bastos, Martínez se asombraba (y aprendía) de la habilidad narrativa del paraguayo: “Yo tardaba semanas en un trabajo que a él le fluía en pocas horas con una facilidad y una felicidad que siempre me parecieron milagrosas.” (Martínez, 2009, p. 224). Esto también pone de manifiesto el significado que la coescritura para el cine tenía para Roa. En contra de la suposición de que sus numerosas participaciones en el cine respondían a urgencias económicas y estaban escindidas de su literatura, el trabajo continuo del paraguayo en proyectos cinematográficos señala el valor del ejercicio narrativo y estético del guion, enlazado con su narrativa, además de un interés sostenido por intervenir en esta zona de la producción cultural. Asimismo, aun cuando Tomás Eloy Martínez no tuviera experiencia en la escritura de guiones, sí era un referente del cine, en particular de la nueva crítica ligada a la modernidad cinematográfica. Desde 1957 y hasta 1961 trabajó en

el diario *La Nación*, donde se encargaba, junto al periodista Ernesto Schoo, de las páginas dedicadas al cine y desde donde alimentó la perspectiva de un nuevo cine argentino⁴. En 1961, ya afuera del diario, publicó *La obra de Ayala y Torre Nilsson en las estructuras del cine argentino*, ensayo que se inscribía en el ciclo de relecturas de la pantalla argentina que acompañaron la renovación del cine durante esta década.

El guion de *El último piso* se construyó, entonces, como un *colaboratorio*, un espacio de mixto en el que confluían la experiencia y la calidad narrativa de Roa Bastos y los aportes innovadores y diversificantes de Cherniavsky y de Martínez –ambos se iniciaban en la escritura cinematográfica con este trabajo–. Como lo recuerda el director, la labor se desarrolló durante cuatro meses y excedía claramente la actividad estricta de la adaptación: “No nos reunimos todos los días pero demoramos bastante. Teníamos un estilo muy parecido. Hacíamos todo entre los tres, incluso en el montaje, la elección de lugares de filmación, los diálogos.” (Cherniavsky, comunicación personal, 11 de abril de 2018). El acuerdo inicial era que, si bien el libro de Masciángioli era válido como base narrativa, su registro era demasiado lineal para la narración cinematográfica que el trío se proponía⁵. En una nota referida a la realización del libro cinematográfico de *El último piso*, Roa Bastos explicaba:

Nos encontrábamos en una disyuntiva. ¿Cuál era la forma válida que debíamos adoptar al trasladar el libro a la pantalla? ¿Correspondía asumir una línea puramente realista, exterior, descriptiva, o, por el contrario, convenía respetar el punto de partida que daba la novela, es decir, la introspección del personaje principal como centro de todo el enfoque narrativo? Nos decidimos por este último sistema. (Reflexiones sobre *El último piso*, 1962, p. 20)

Daniel Cherniavsky describió en *Tiempo de Cine* en qué consistía este sistema apoyado sobre las perspectivas subjetivas:

Trabajé, junto a Augusto Roa Bastos y Tomás Eloy Martínez en el libro cinematográfico en profundidad. Es decir, cuidando de usar como fórmula expresiva, en cuanto al tema, todo lo interno de los personajes, apartando premeditadamente lo externo. Tratamos de calar hondo en cada uno de los movimientos de los nueve personajes. Para eso nos limitamos a mínimo de diálogo, a lo necesario como para que los problemas se tornasen comprensibles. (Cherniavsky, 1961, p. 9)

La “escritura blanca” de la novela, en contra de lo que pudiera suponerse, resultaba inconveniente para el film. La elección recayó, entonces, no en tomar ventaja del registro despojado del texto de Masciángioli, sino, por el contrario, en la narración compleja que se podía construir a partir de él. El guion de *El último piso* rompe el eje lineal y progresivo y, en cambio, construye a partir de un episodio central (la mudanza desde el inquilinato hasta el edificio nuevo) desde el cual se disparan de modo discontinuo los fragmentos de la historia. De este modo, se enfatizaba la contingencia subjetiva del personaje central (Amadeo) alrededor de cuya mirada angustiada se compone el discurso cinematográfico.

Daniel Cherniavsky apunta que el método que los tres utilizaron para elaborar el guion fue tan poco convencional como distante de la idea de transposición:

Los tres hicimos tarjetas y fuimos colocándolas encima de una mesa para ver de qué manera podíamos armar la continuidad. La fórmula de continuidad que tuvo *El último piso* fue muy novedoso: los tiempos completamente trastocados, el espectador tenía que pescarlo, pero hay un momento en que entraba. Y todo está contado a partir del carrito que llevaban para invadir el último piso. El único momento presente es el carrito. (D. Cherniavsky, comunicación personal, 11 de abril de 2018)

Escribir entre tres significaba, de acuerdo con esto, menos una labor profesional conjunta (de la que ya había numerosos antecedentes), que la apertura de un espacio de convergencia que permitía perspectivas innovadoras para el cine y para la literatura –y que sin embargo no era exclusivamente ni de la literatura ni del cine–. En este proceso, la coescritura nunca se formuló como *adaptación*, a pesar de trabajar con la base argumental de una novela, sino privilegiadamente como *invención* (aunque no alcanzaba a convertirse en vanguardia), confiado en las posibilidades de una nueva pantalla y de un nuevo (y sofisticado) espectador. *El último piso* era una película discursivamente compleja⁶. Planteaba una narración no lineal, compuesta por fracciones de una historia cuya continuidad dependía de la atención un espectador activo. Enfatizaba, además, aspectos propiamente cinematográficos: primeros planos no convencionales, montaje sofisticado de sonidos e imágenes y reflexiones sobre el acto de ver –la mirada merodeante y deseante de una mujer sobre la pareja de recién casados con los que convive es uno de los pasajes más lúcidos e intrigantes del film–.

La labor posterior de Roa Bastos y Martínez junto al cineasta René Mugica puede verse como el corolario de la experiencia de coescritura que habían iniciado con Cherniavsky. René Mugica, por entonces una de las figuras renovadoras del cine argentino a partir, principalmente, de las películas *El centroforward murió al amanecer* (1961) y *Hombre de la esquina rosada* (1962), adaptación del relato de Borges. Hacia 1963 Mugica se había asociado con el productor Sergio Kogan, con una larga y nutrida carrera en el cine mexicano. Según el recuerdo de Tomás Eloy Martínez (2009), él y Roa Bastos iban frecuentemente al lujoso departamento de Kogan; en una ocasión el productor les comentó que buscaba una novela sobre un boxeador y una mujer infiel para llevarla al cine. Roa le aseguró que Martínez tenía ya escrita una ficción inédita y muy buena sobre ese tema y que al día siguiente se la entregaría para transformarla en un guion. Por supuesto, tal libro no existía; el joven periodista debía escribirla en las siguientes horas. El paraguayo lo animó y le ofreció su ayuda “Encontrémonos mañana a las siete de la tarde en este café” –le dijo– “Primero, vos y yo vamos a echarle una ojeada rápida a la novela que vas a improvisar, antes de llevársela a Kogan. Si hay algo que corregir, lo haremos en voz alta, mientras se la leemos.” (Martínez, 2009, p. 226). Martínez, que hasta entonces no había escrito alguna narración extensa, redactó durante aquella noche sesenta páginas que presentó al día siguiente en la casa del productor. Kogan aceptó el argumento y propuso llevarlo al cine. Aunque este texto no se conserva, sí existe el registro mecanografiado de una conversación realizada fechada el 23 de mayo de 1963 entre Tomás Eloy Martínez, Sergio Kogan, Augusto Roa Bastos, René

Mugica y otros. En él, se debaten algunas escenas en relación con el personaje principal, el boxeador Bío (al que Martínez propone llamar “Sagrado”) y sobre sus acciones que se sobrepunen sobre un esquema de la pasión cristiana (la santa cena, la flagelación, la crucifixión, la resurrección).

Este guion nunca se rodó como se planteó originalmente; aun así, la figura del boxeador permaneció en el episodio inicial del film *El demonio en la sangre*, a partir del argumento de Roa Bastos y Martínez, y estrenada en junio de 1964. Es notable, en relación a esta usina de trabajo, que la primera novela de Tomás Eloy Martínez, *Sagrado* (1969), y punto inicial de su narrativa, recupera el personaje Bío y algunas figuras religiosas presentes en aquel primer guion. En una entrevista realizada en 1993, el escritor recordaba aquel impulso que lo llevó a escribir aquella novela:

Trabajábamos [con Augusto Roa Bastos] en un café de la calle Corrientes (...) esperábamos ir a la noche a comer a la casa del productor, Sergio Kogan, gracias al cual nació mi primera novela; el acuerdo con él era que, como los diálogos se corregían mucho durante la filmación, un día iba Roa Bastos y otro día iba yo, y trabajábamos sobre la marcha. (...) Escribí desde las 8 de la noche de un día hasta las 6 de la tarde del día siguiente la primera versión de mi primera novela, *Sagrado*.” (Martínez en Maranghello, 2005, p. 40)

Para Tomás Eloy Martínez, antes que el ejercicio periodístico, fue la experiencia de co-escritura la que inició su labor como novelista. Se trata de un rasgo que señala una alteración la línea tradicional en que se formulaba el vínculo entre un cine suplementario y una literatura como fuente. Por el contrario, ese lazo comenzaba a mostrar las direcciones múltiples de su composición a partir de inversiones, reversiones y retroalimentaciones entre territorios culturales progresivamente menos blindados.

2. Entre el realismo y la modernidad

Las numerosas colaboraciones que Augusto Roa Bastos hizo en estos años dan cuenta del atractivo de su escritura y de su figura para el cine, aun en las diferencias evidentes de los directores con los que trabajó –piénsese en los diferentes enfoques cinematográficos de Armando Bó, Lucas Demare, Lautaro Murúa y Enrique Carreras–. Las razones de esta gravitación, en una coyuntura de transformación productiva y estética que se estaba afirmando en el cine argentino, puede encontrarse en el lugar preciso que posicionó al escritor paraguayo en las poéticas literarias y cinematográficas de los sesenta, traccionadas por una vocación de modernidad y, al mismo tiempo, por la exigencia realista.

El inicio de las colaboraciones de Roa Bastos tenía, efectivamente, relación con el realismo social que se desprendía de sus narraciones, referidas mayormente a la vida y las luchas de los campesinos y los obreros del Paraguay. Esta fue la razón que sostuvo Armando Bó cuando lo convocó para escribir *El trueno entre las hojas* (1958) –película que, sin soslayar su perfil erótico, se inscribía en la narrativa de los conflictos obreros en el Alto Paraná (Zangrandi, 2016b)– y, a continuación, para componer los personajes marginales de *Saba-*

leros (1959). Las intervenciones que el paraguayó realizó en estos años estuvieron ligadas a una línea adyacente, entre la vida del campo sudamericano y la experiencia dramática de la guerra: *La sangre y la semilla* (Dubois, 1959), *Shunko* (Murúa, 1960), e *Hijo de hombre* (Demare, 1961). Las imágenes de estas películas recorren personajes de estratos populares y episodios relacionados con la violencia y la miseria. Estos elementos (junto al influjo del cine europeo de Posguerra) coinciden con una de las orientaciones de renovación del cine argentino de esta coyuntura: la captación de una “realidad” (social o fenoménica, pero un nunca costumbrista) que se escapa del aparato productivo de los grandes estudios y que se traducía en el registro de escenarios naturales, en la participación de actores no profesionales, en la irrupción necesaria y denunciante del problema social. No sólo las películas canónicas de Fernando Birri (*Tiredié*, 1956- 1958; *Los inundados*, 1961) –y en general, las de la Escuela Documentalista de Santa Fe– y las primeras de Enrique Dawi (*Río abajo*, 1959; *Haciendo monte*, 1959) adscribían a esta perspectiva; se trataba de toda una tendencia que se extendió progresivamente durante toda la década y que acompañó las expectativas de cambio político en el continente. A la par, el concepto de “realidad” fue uno de los criterios dominantes que reestructuró el campo literario de los años cincuenta y sesenta. Esa “realidad” abarcaba, entre otros aspectos, el rechazo del cosmopolitismo y del artificio literario, la incorporación a la ficción de problemas políticos y sociales recientes, el “compromiso” necesario del escritor –convertido en “intelectual”– con las corrientes transformadoras de su tiempo (Zangrandi, 2018). Augusto Roa Bastos era, entonces, la figura exacta: un escritor exiliado de la guerra civil de su país, observador lúcido de la realidad social profunda, y agente de una literatura convertida en testimonio en vistas a una transformación social.

Ese contorno realista de Roa Bastos se modificó luego de su intervención en el guion de *Alias Gardelito* (1961). La *nouvelle* de Bernardo Kordon, publicada en 1956, proponía un recorrido lineal alrededor del personaje Toribio Torres, desde sus inicios como “cabecita” embustero hasta su final en un hotel de Constitución, cercado por un engranaje de traiciones. Una construcción realista como la que estaba plasmada en el relato resultaba demasiado “cómoda” para el tipo de película que Roa y Lautaro Murúa querían. “Al leer el cuento de Kordon” –comentaba Murúa a *Tiempo de Cine*– “solo me impresionó el personaje, su médula, su manierismo, su psicología. Era un arquetipo. Confieso no haber pensado que de ese cuento podía salir un guion” (Mogni, 1963, p. 61). Una transposición fiel hubiera dado como resultado un film convencional; una narración de compadritos, de traidores u orilleros de las que ya había una tradición en el cine y en la literatura argentinos.

El camino era recomponer este relato en una *forma* innovadora y, con ello, redimensionar las posibilidades de una poética realista. Por eso, el libro que el director y el narrador escribieron delineó un Toribio Torres menos pícaro y más taciturno, menos sólido y más fragmentario, que se mueve en un espacio y un tiempo fragmentados y disonantes. Murúa apuntaba al respecto: “A medida que ocurren cosas en la trayectoria de Gardelito, a medida que él cree convertirse en un personaje importante, también su ritmo interno, su vida, empieza a ser febril. La única forma de reflejar esa febrilidad era darle a la película un tiempo quebrado, nervioso, que en buena parte es el estado de ánimo del personaje.” (Mogni, 1963, p. 58). Con estas palabras el cineasta subrayaba los distintos estratos de complejidad de *Alias Gardelito*, en particular, la arquitectura temporal (intervenciones no cronológi-

cas, *tempos* dilatados). El largometraje de Murúa brillaba por las multiplicidad de facetas modernas: utilización del discurso indirecto libre, gestos autorreflexivos sobre el lenguaje, ruptura de la mimesis, discontinuidad narrativa, disyunciones cronológicas y espaciales, entre otros (Sánchez Noriega, 2000). Gonzalo Aguilar destaca, en este sentido, que

Roa Bastos y Murúa rechazan el realismo narrativo que guía la poética de Kor-don (...) El tratamiento dado al material fílmico hace de *Alias Gardelito* un film de ruptura, alejado de los códigos narrativos del realismo. El espectador es testigo de una historia episódica y dispersa que jamás se concentra en un punto de vista privilegiado. (...) En la película, a diferencia de lo que sucede en el cuento, hay una orientación hacia la disonancia, la fragmentación y lo episódico. (2005a, p. 158)

El film, clave para el nuevo cine argentino, fue recibido de forma elogiosa por la crítica (en particular por la nueva crítica cinematográfica). El mismo Tomás Eloy Martínez escribió, con claro entusiasmo, para la revista *Cinecrítica*: “la narración estaba organizada sin atención a las leyes tradicionales de causalidad ni a las de acción psicológica, y la organización de sus tiempos postulaba una comunicación adulta con el espectador: esa nueva forma de relación estaba complementada por la abolición de las explicaciones verbales y por la desestimación de la intriga como elemento clave del film.” (1961, p. 6).

La escritura y el rodaje de *Alias Gardelito* se realizaron, relativamente, de modo simultáneo a *El último piso*. Cherniavsky, Roa Bastos y Martínez acordaron en que, a partir de la novela de Masciángioli, querían un *film moderno*. El tópico del hacinamiento de una familia numerosa en un inquilinato podía derivar en un largometraje de realismo social, o, incluso, en un cuadro naturalista. El desafío, como el mismo Roa observó, era evitar que ese “ambiente proletario” se volcara en una perspectiva netamente “exterior” (“Reflexiones sobre *El último piso*”, 1961, p. 20). Por ese entonces, Juan Fernando Oliva, acompañado por el equipo de la Universidad Nacional del Litoral estaban registrando *Los 40 cuartos*, película documental con un enfoque neorrealista sobre la miseria de los habitantes de un conventillo de la ciudad de Santa Fe. *El último piso* quería el componente denunciante de esas figuras marginadas, pero rechazaba un registro mimético. Es un hecho notable, en este sentido, que su estreno, la primera semana de junio de 1962, coincidiera con el de *Los jóvenes viejos*, de Rodolfo Kuhn y con *El año pasado en Marienbad*, de Alain Resnais, dos piezas clave de las “nuevas olas”. La película de Kuhn, mediante tiempos aletargados y líneas narrativas abiertas, iba críticamente tras el tedio de un grupo de jóvenes acomodados. La cinta de Resnais, por su parte, subrayaba su modernidad tanto en la densidad de su planteo ficcional y en el acento puesto sobre la construcción de la imagen, como en la alianza fundamental con la literatura (en este caso con Alain Robbe-Grillet, y desde allí con Adolfo Bioy Casares).

El film de Cherniavsky era contiguo a este tren de la modernidad cinematográfica, pero, a la vez, no dejaba de responder a la *exigencia* de realismo. Claudia Gilman (2012) apunta que el realismo fue la poética dominante y el significante alrededor del cual se produjeron los principales debates culturales durante los años sesenta; pero se trataba de un realismo que soslayaba el costumbrismo, el nacionalismo y los colores folklóricos. Se apostaba, en

cambio, por un *nuevo realismo* que incorporaba, necesariamente, innovaciones formales, que no encontraba contradicciones entre los hitos de realidad y modernidad. Entre Balzac y Butor, según la fórmula de Carlos Fuentes, se erigían las poéticas de esta década; *entre* la aprensión de un mundo en transformación y la invención de un nuevo lenguaje. La extensión de la producción cinematográfica de estos años tenía en uno de los polos a Fernando Birri, en el otro al “esteticismo” de Manuel Antín y Leopoldo Torre Nilsson. *El último piso* tenía un pie en cada una de las dos corrientes: tomaba como objeto un tema de la “cuestión social”, propio de la estética neorrealista, y, al mismo tiempo, lo ponía en la pantalla con una gramática moderna.

La complejidad estética de la película provocó desconciertos e incomprensiones por parte de la crítica. *Clarín*, por ejemplo, advertía que la película “actualizaba el tremendo problema de la falta de vivienda, haciendo vivir episodios dramáticos a un par de familias que hacen lo indecible por subsistir.” (“Los estrenos de hoy. El último piso”, 1962, p. 16). El matutino se apoyaba en una lectura realista, sin ninguna mención a la construcción narrativa: “La falta de vivienda, problema que aflige a todos los pueblos del mundo moderno y que en nuestro país se refleja también con las más dramáticas características, alienta en las imágenes de *El último piso* como causal de un hondo conflicto entre seres de humilde condición.” (“Un grave problema de nuestro tiempo en *El último piso*”, 1962, p. 21). Más atento a la propuesta formal, *La Nación* reconocía el esfuerzo de Cherniavsky por “superar las fórmulas habituales y eludir la rutina”. Sin embargo, entendía que el lenguaje de la cinta producía una “distorsión de los tiempos –o tal vez su ordenación en el plano introspectivo de los personajes–, mas aparece expresado a través de un trabajo de compaginación fatigoso y reiterativo. (...) Como resultado de eso, queda en el espectador un inevitable sabor a gratuidad; más aún, la sospecha de que hay toda una formulación prescindible.” (“Excesos formales en *El último piso*”, 1962, p. 8). Ya antes del estreno, Roa Bastos advertía en una nota de este mismo diario el ritmo poco convencional del film: “Creemos que esos elementos destinados a subrayar la lentitud, el espesor de la acción, tienen una vinculación válida con el lenguaje cinematográfico utilizado”. En la misma dirección, el director apuntaba que “el clima lento fue premeditado. Si algunas secuencias resultan en cierta forma, lánguidas, un poco alargadas, es porque lo hemos querido así, en el propósito de transmitir adecuadamente la atmósfera que el relato requería.” (“Reflexiones sobre *El último piso*”, 1962, p. 20). Mientras que las recepciones de *Clarín* soslayaban resueltamente la dimensión discursiva de la película, observando únicamente el drama proletario, *La Nación*, en cambio, lo encontraba inconveniente (o, incluso, “excesivo”) para este tópico. Un detalle notable es que el crítico entendía que las audaces escenas de erotismo, inscriptas en la propuesta moderna de la película, no eran sino “promiscuidad”, fruto del hacinaamiento, como si tales imágenes fueran impropias del cuadro marginal –en todo caso, la poética realista debía estar deserotizada–. Una y otra parecían perder de vista la maniobra estético-política de *El último piso* –que actualizaba, además, una estrategia propia de la modernidad artística–: operar sobre un motivo “bajo” a través de una forma innovadora, “inadecuada” para el lugar sociocultural esas figuras.

Con una lectura más sofisticada, en *Cinecrítica*, revista de enfoque marxista, el cronista Saúl Horowitz, destacaba el acercamiento de Cherniavsky a la “realidad”, el valor “real y típico” del ambiente que recreaba el film. A la vez lo calificaba de “testimonial” (un término

adyacente al de “compromiso”), porque “este término ubica y compromete al autor en una meritoria orientación, pero al mismo tiempo limita algo su verdadera trayectoria artística, al no alcanzar las características esenciales de un auténtico realismo.” (1962, p. 58). Incluso así, quedaba enlazado con la búsqueda realista del nuevo cine argentino en la línea de Birri, Murúa y Martínez Suárez. Horovitz tomaba nota del lenguaje novedoso de *El último piso* fundamentalmente en dos aspectos. Por un lado, el crítico observaba la apuesta estrictamente cinematográfica del film, que privilegiaba la composición de las imágenes, los silencios y los diálogos lacónicos, el encuadre y el montaje por encima de un sistema de representación tradicional. Por el otro, reconocía el complejo armado narrativo apuntalado por flashbacks, líneas temporales no cronológicas y falsos *raccords*. Este último aspecto, apuntaba Horovitz, estaba enlazado con las últimas tendencias del cine europeo, como era evidente en las películas de Visconti, Bergman, Sjöberg y, sobre todo, Resnais. “Nos viene a la memoria” –señalaba el cronista– “*Hiroshima mon amour* y ahora mismo *Hace un año en Marienbad* con la fractura total de la noción de tiempo y espacio, por supuesto que sin hacer comparaciones de aproximación cualitativa y sabiendo que *El último piso* está muy lejos de su complejidad, de su calidad, pero también muy lejos de su total arbitrariedad, abstracta e irracionista.” (p. 58). Puede verse aquí el peso de la discusión sobre el realismo que se produjeron en esta época en los circuitos de izquierda (Aguilar, 2005b; Zangrandi, 2018); la incursión hacia la “realidad” era preponderante, las búsquedas meramente “estetizantes”, por el contrario, eran leídas como elementos decadentes o evasivos. Horovitz encontraba, asimismo, que *El último piso*, en particular su arquitectura temporal, se vinculaba con las innovaciones de la novela de las últimas décadas, en particular a la narrativa de William Faulkner. Efectivamente, una buena parte de los cines modernos era deudora de las innovaciones de medio siglo de inventiva literaria. Sin embargo, el cronista no advertía el nombre de Augusto Roa Bastos como un artífice clave en la construcción de la película. Es una omisión curiosa; el paraguayo era un narrador especialmente atento a la realidad problemática que se desprendía de los conflictos políticos y sociales de su país (y por extensión, a los de América Latina). Tanto era así que, definía su literatura como “militante y de servicio, a la que me siento adscripto vocacionalmente (...), como obligación máxima de testimonio en el que todo lo humano, virtudes y defectos, esperanzas y derrotas, individuo y colectividad, vivencias, experiencias y presentimientos, queden registrados y transfigurados en materia y expresión del arte.” (29 de abril de 1955, p. 1). Esta dirección, efectivamente ligada con el realismo social –y más próxima al mundo cultural sudamericano que la literatura de Faulkner– se combinaba con búsquedas de un lenguaje nuevo y una narrativa moderna que había quedado evidenciada en la novela *Hijo de hombre*, libro afín a las perspectivas emancipadoras de la izquierda, por entonces impulsada por la Revolución Cubana. La elusión estos aspectos en la recepción de *Cinecrítica* indica cierta *ilegibilidad* que por ese entonces tenía la figura móvil de Roa Bastos incluso para la izquierda (*entre* Paraguay y Argentina, *entre* el español y el guaraní, *entre* el cine y la literatura, *entre* la cultura tradicional y la masiva). Y desde allí, una *ilegibilidad* (y con ella, un marco de sospecha) que se replicaba sobre *El último piso*, sobre su coescritura desterritorializada y múltiple, sobre, finalmente, el acoplamiento poco convencional de esos dos bastiones de las artes de los sesenta, realismo y modernidad.

3. Imágenes prohibidas, palabras quemadas

Estrenada apenas cuatro meses después de *El último piso*, *El terrorista* planteaba explotar el clima de tensión que en ese momento atravesaba a la vida política, social y cultural argentina. Tanto era así que, según una nota del semanario *El Heraldo* de enero de 1962 (y con la intención de publicitarla con este recurso), la productora *Siglo XX* anunció que la película, debido a las polémicas que suscitaría, se rodaría en secreto. Tanto el equipo de producción como el elenco (cuyos nombres tampoco se revelarían hasta el estreno), tenían prohibido difundir el argumento y las locaciones de filmación. Unos días antes de llegar a las salas, la cinta fue promocionada en los principales diarios con avisos provocadores que imitaban la propaganda de agitación: “Un amoral. Un sádico. Un ambicioso. Vea *El terrorista*”; “¿Qué nos divide a los argentinos? ¿Peronismo? ¿Socialismo? ¿Nacionalismo? *El terrorista*”; “¡Persecución racial! ¡Terrorismo! ¡Grescas estudiantiles! ¡Luchas gremiales! *El terrorista*”. La apelación a estos bordes de “peligro” y de escándalo en los que se mezclaban las drogas, la prostitución, la “mala vida” y grupos extremistas no eran exclusivos de la película Cherniavsky. Es significativo, en este sentido, el estreno de la muy exitosa *Los viciosos* (25 de octubre de 1962), de Enrique Carreras y *Detrás de la mentira* (12 de diciembre de 1962), de Emilio Vieyra poco después de *El terrorista*. En estas dos películas se narraba, como en el argumento de Roa Bastos, la historia de jóvenes “desorientados”, presas fáciles de grandes organizaciones externas al Estado y a la sociedad (tráfico de drogas y el comunismo respectivamente), que los arrastraban primero al desastre personal y luego a la muerte. Claro que en los largometrajes de Vieyra y Carreras las fuerzas de la policía, mostradas como un cuerpo virtuoso y moral, actúan para detener las “infiltraciones” que atacaban el orden social y político –tan clara era esta dirección ideológica que, en una escena de *Detrás de la mentira*, un discurso de J. F. Kennedy en contra del avance del comunismo en un noticiario cinematográfico es vivido por los espectadores⁷.

Las críticas que aparecieron luego del estreno de *El terrorista* –muy negativas, salvo la de *Crítica*, que aprobaba el trabajo de dirección (Manrupe y Portela, 2001) – enfatizaron, justamente, los rasgos de inmoralidad y de marginalidad de los espacios sociales que recorría. El cronista de *La Razón* le enrostraba a *El terrorista*, entre otras cosas, “la inclusión de elementos que tienden más bien al pálido escándalo que al interés dramático.” (“Poco clara y carente de rigor”, 1962, p. 11). *La Nación*, en una línea semejante, objetaba “la excesiva sordidez de las secuencias iniciales”, así como “la desagradable alusión a las inclinaciones de cierto personaje juvenil, toque, este último, de pésimo gusto y en buena medida gratuito.” (“El terrorismo político en un film local”, 1962, p. 8). La crítica de *La Prensa*, por su parte, objetaba dentro de los rasgos marginales de los personajes, la filiación peronista del protagonista: “un ex presidiario borracho y toxicómano, que trata a golpes a su esposa, añora un momento dado al tirano prófugo, lo que encaja perfectamente dentro de su idiosincrasia.” (*El terrorista*, 1962, p. 12). Pueden observarse en estas recepciones la alusión a distintos frentes percibidos conjuntamente como amenazantes, fueran ya de carácter político, social o sexual.

El momento en que *El terrorista* subió a la cartelera era extremadamente complejo en términos políticos. El 29 de marzo de 1962, el presidente Arturo Frondizi fue derrocado y reemplazado por el presidente de la Cámara de Senadores, José María Guido. En los meses

siguientes se produjeron escaladas entre facciones del Ejército (“azules” y “colorados”) por el control del poder en el marco de las amenazas que representaban para estos sectores el avance del comunismo desde Cuba y la posibilidad del retorno del peronismo, proscrito y perseguido. En estrecho vínculo con este panorama, el nuevo gobierno, de carácter conservador, comenzó a dar lugar a políticas cinematográficas de tipo restrictivo. A pesar de la libertad de expresión y el rechazo a la censura que había establecido el decreto- ley 62 de 1957, distintos agentes con convicciones morales, religiosas (fundamentalmente católica) o políticas (antiperonistas y anticomunistas) se apostaron en el Estado para impulsar censuras o restricciones en la producción y la circulación de películas. Esta tendencia se institucionalizó cuando el presidente José María Guido autorizó, mediante el decreto 8205, una mayor vigilancia a través de un cuerpo que tenía el poder de solicitar cortes, sin intervención judicial, en los films que no se sometieran a los criterios de la “moral” y de las “las buenas costumbres” frente al peligro de la “infiltración ideológica” (Ramírez Llorens, 2016; Maranghello, 2005b). A partir de entonces, y durante los siguientes años, se produjeron varios intentos de bloquear la circulación de películas extranjeras y argentinas. O, directamente, se aplicó la censura, como lo fue con el documental *Los 40 cuartos* de Juan Fernando Oliva, prohibido por un decreto del presidente Guido, el que impidió su exhibición y ordenó el secuestro de las copias y de los negativos (Scarciofolo y Centurión, 2014). *El terrorista* fue proyectada por primera vez en la sala *Paramount* el 18 de octubre de 1962 –una jornada después del día de la lealtad peronista–. Según la grilla de los matutinos, se mantuvo una semana en cartel, hasta el 24 de octubre. Daniel Cherniavsky señala que, en contra de esta información, pocos días después del estreno se produjeron amenazas en la sala. La distribuidora del film se negó a seguir exhibiéndola. Según el testimonio del director, estos hostigamientos estaban relacionados con el argumento ideado por Augusto Roa Bastos, que se basaba en un episodio sucedido un tiempo antes: la policía había hecho estallar una bomba para perseguir y reprimir a grupos opositores. Esta alusión, sumada a las referencias políticas explícitas de *El terrorista* (y por supuesto, su título), habían provocado la irritación de los agentes de la censura.

Los impedimentos hacia la película ya habían comenzado un tiempo antes y habían retrasado su estreno. Una vez terminado el rodaje y el montaje, las copias fueron retenidas por el Instituto Nacional de Cinematografía. Cherniavsky las solicitó reiteradamente para avanzar con el estreno, sin obtener ninguna respuesta. Finalmente, un funcionario le señaló que la película había sido interceptada por la Secretaría de Inteligencia. Durante las reuniones que tuvo con los militares de esta repartición, fue interrogado acerca de sus vínculos con el comunismo y se le sugirió que cortara la secuencia de la película que mostraba la colocación de la bomba en un bar. El director consultó esta posibilidad con Roa Bastos y con Martínez. Decidió, finalmente, estrenar la película sin ningún corte (Comunicación personal, 29 de julio de 2018). El relato de Cherniavsky coincide con los procedimientos similares de la policía y de la SIDE que sufrió en esta misma época el director Ricardo Alventosa. Efectivamente, durante una función pública para su calificación por parte del Instituto de Cine, la proyección de *La herencia* fue interrumpida por la policía y la copia fue secuestrada. Al día siguiente fueron confiscados también los negativos que se encontraban en los Laboratorios Alex. En las reuniones que Alventosa tuvo en la SIDE se le solicitaron numerosos cortes y tuvo que dar explicaciones para cada imagen considera-

da sospechosa. Como sucedió con *El terrorista*, no hubo reacción evidente de la prensa ni de las instituciones cinematográficas. Alventosa logró estrenar *La herencia* recién dos años después, en diciembre de 1964 (Peña, 2003)⁸.

Luego de esta experiencia dramática y tras el revés financiero, Cherniavsky se alejó del cine de ficción y continuó trabajando en el ámbito del teatro. En octubre de 1972, una copia y el negativo de *El último piso* fueron subastados por el Estado en remate público en razón de no haber cubierto el préstamo que una década antes había otorgado el Instituto de Cine para su producción (“Ejecuciones. Se rematan sueños”, 1972, p. 41). Amenazado por la Triple A, en 1976 el director se exilió en Brasil. Antes de salir del país, dejó negativos y las copias de *El último piso*, *El terrorista* y su primer trabajo, el mediometrage *El triángulo*, bajo el cuidado de familiares. Estos, atemorizados por la persecución desatada en la dictadura, destruyeron todas las cintas. Hasta hoy no hay rastros de este material. Varios años después, Cherniavsky tomó conocimiento de que una compañía naviera había conservado una copia en 16mm. de *El último piso*, destinada a ser proyectada en los microcines de los cruceros. Ese hallazgo fortuito permitió la recuperación de una de las piezas de la renovación del cine argentino, además del producto y el testimonio único de la colaboración con Augusto Roa Bastos y Tomás Eloy Martínez.

El trabajo de coescritura que Roa Bastos y Martínez realizaron en *El demonio en la sangre* –película que se considera también perdida– fue el último que realizaron juntos. Con la película de Mugica también se ponía fin a una experiencia audaz e innovadora de escritura y de confluencia creativa entre el cine y la literatura. Por entonces, Tomás Eloy Martínez escribía que las trayectorias de los jóvenes realizadores del nuevo cine argentino se había interrumpido, y con ellos, toda una generación estaba “desperdiciada”. Ejemplos de esto eran Murúa, Kohon, Kuhn, Birri y Feldman, luego de que sus películas fueran obstaculizadas por las políticas del Instituto de Cine, los exhibidores y la maquinaria de la censura (1964, p. 4). Nada apuntaba, curiosamente, sobre Cherniavsky y Alventosa, cuyas carreras bien podrían haber alistarse en el derrotero del mismo grupo.

A pesar de que su amistad continuó en las siguientes décadas, el único proyecto que volvió a reunir a Martínez con Roa Bastos fue *La Madre María* en 1974. El director Lucas Demare los convocó para desarrollar el argumento de esta película (en el que participaron además David José Kohon y Héctor Grossi), aunque guion, luego, fue elaborado sólo por Roa. En paralelo a su carrera literaria, el narrador paraguayo tuvo una actividad sostenida en la escritura cinematográfica a lo largo de los años sesenta y principios de los setenta. Sus muchos trabajos para el cine, no obstante, tuvieron un destino semejante al de Cherniavsky. Escapando de la Triple A y la dictadura, en 1976 Roa Bastos destruyó todos los libros y guiones cinematográficos que conservaba en su departamento de Buenos Aires, entre ellos, uno dedicado a un episodio de la novela de Ernesto Sábato *Sobre héroes y tumbas*, una versión del *Facundo* de Sarmiento y una pieza en la que acoplaba *El Martín Fierro* de Hernández con el cuento “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz” de Borges. Con ellos, además, se deshizo de los manuscritos de sus novelas, cuentos inéditos e incluso de los apuntes como docente de Guion en la Escuela de Cine de La Plata. “Cuando debí viajar a Francia en 1976” –recordaba con amargura– “comenzaban en Buenos Aires los secuestros de la guerra sucia. En previsión de estos ‘allanamientos’, la víspera de mi partida (...) me pasé toda una noche arrojando por los incineradores de basura esos libros de cine. Arroje al

fuego los copiosos originales de mi novela *Yo el supremo* que se hallaban en una hinchada carpeta.” (2008, p. 24). En la urgencia de los tiempos que corrían, la realidad y la ficción se superponían simbólicamente: la labor para el cine de Roa Bastos (y con ella, todo un proyecto cultural innovador) fue destruida junto a los manuscritos de la mayor novela latinoamericana sobre el poder absoluto, el autoritarismo y la persecución.



Fig. 1. Afiche *El Terrorista*



Fig. 2. Afiche *El último piso*

Notas

1. La “ideología del yo”, como lo advierten Lafon y Peeters (2008), es una formación persistente; la obra digna de estudio (en particular la literaria) parece emanar, ineludiblemente, de una fuente única. Las labores colectivas o bien son relegadas como obras secundarias y accesorias, o bien uno de los nombres es privilegiado en desmedro de los otros colaboradores. En la abundante bibliografía sobre Roa Bastos, el abundante trabajo dentro del cine ocupa un lugar menor; cuando se lo estudia, su nombre se impone sobre el resto de aquellos con quienes colaboró, y con esto, sobre la dimensión y la novedad del trabajo compartido. Un ejemplo claro de ello es la reseña que *Crisis*, una publicación central de la izquierda latinoamericana de los años setenta, realizó de Augusto Roa Bastos. En 1973, luego del éxito y el reconocimiento de la novela *Yo, el supremo*, esta revista publicó una entrevista y consignó una bibliografía completa del narrador paraguayo. Aunque estaban consignadas algunas de sus colaboraciones con producciones cinematográficas (como *Hijo de hombre* y *Castigo al traidor*), nada decía de sus trabajos con Armando Bó, Alberto Dubois y Marcos Madanes, entre otros. Con esto la revista marcaba la distancia entre el la figura del intelectual de izquierda –del cual Roa Bastos era un claro ejemplo– y las labor en la industria cinematográfica y los medios de masas, excluidos de la obra.
2. Aun así, Cherniavsky no figura en los créditos de la película, hecho que señala las desavenencias entre los tres socios.

3. La primera ficción filmada en Paraguay fue *Codicia*, dirigida por Catrano Catrani en 1954. Las películas *El trueno entre las hojas* (1958), *India* (1962) y *La burrerita de Ypacarai* (1962), de Armando Bó, así como *La sangre y la semilla* (1959) de Alberto Dubois participaron de este momento inaugural del cine de ficción del Paraguay, en todos los casos mediante coproducciones con Argentina. Aun así, este país ya tenía una tradición de films documentales desde la década de 1920. Ver al respecto el recorrido exhaustivo que realiza Alejo Magariños en su investigación *La cámara sin ley* (2015).

4. David Viñas no ahorra sarcasmo respecto del acercamiento de un diario conservador como *La Nación* y de sus jóvenes críticos al nuevo cine argentino. En la revista *El grillo de papel* declaraba: “Esto no es una anécdota, sino el punto de referencia de todo un sistema, que si en estos años acababa de descubrir que era mortal, hoy demuestra día a día que la muerte le provoca terror (chillando histéricamente ¡marxismo, marxismo! aun delante de los más modestos proyectos de expropiación agraria). Correlativamente, si en el suplemento de los domingos Nicolás Cóccaro o Francisco Luis Bernárdez publican sus certeros poemas a la virgen del calendario o H. A. Murena acumula sus reflexiones metahistóricas o Julián Marías sus bocadillos idealistas, en la página de cine, Tomás Eloy Martínez o Ernesto Schoo ponen los ojos en blanco frente a todo lo que les suene a ironía, ‘vida interior’ o misticismo, colocando en un mismo plano el *Chaves* de Mallea y el *Martín Fierro*, a la vez que se hacen los locos con modestas películas de origen mexicano. O lo que es más significativo, empiezan a anexarse el anarquismo literario de un Roberto Arlt o un Macedonio Fernández demostrando así su indulgencia con las rebeldías individuales.” (“11 preguntas concretas a David Viñas”, 1959, p. 24).

5. Jorge Masciángioli no participó del guion de *El último piso*, pero sí estaba interesado en colaborar en proyectos cinematográficos, aunque objetaba la tendencia realista dominante de la producción de aquellos años. En 1965 señalaba: “en mi producción autoral existen varios trabajos –cuento, novela y teatro– aptos para llevar al cine. En algunos casos la realización no se ha concretado por diversos motivos: 1) porque mi urgencia por continuar creando no me otorga el tiempo indispensable para consagrarme a trabajar por lo ya hecho –si escribo, no puedo a la vez procurar que lo que ya he hecho se lleve al cine–; 2) porque algunos de sus temas presentan dificultades que dilatan la concreción del proyecto; 3) porque al parecer ciertos temas de envergadura nada común están vedados para el cine de nuestro medio, el cual en gran parte aún se inclina por lo fácil y ‘utilitario’. Pregunto: ¿por qué, por ejemplo, es casi impensable que en nuestro medio pudiera proyectarse una película como la *Electra griega* de [Michael] Cacoyannis?” (“¿Qué tema elegiría para el cine nacional?”, 1965, p. 22)

6. Finalizado el libro de *El último piso*, Cherniavsky logró el financiamiento del Instituto Nacional de Cine y el de su productora. La película reunió un elenco de prestigio (Santiago Arrieta, Ubaldo Martínez, Ignacio Quirós, Inda Ledesma, Norma Aleandro, María Luisa Robledo). El rodaje se realizó durante 45 días durante 1961. Ya próximo a presentarse en las carteleras en junio de 1962, el film fue ampliamente publicitado –explotando, en particular, su veta erótica– y consiguió dos de las salas más importantes del centro de Buenos Aires, *Metro* y *Trocadero*.

7. Claudio España (2005) destaca la clara posición política de la película de Vieyra en relación con la coyuntura política de aquel momento: “*Detrás de la mentira*, estrenada después de la primera asonada militar de 1962 sonó adicta a los grupos castrenses que estaban por llegar (‘los azules’), tras la segunda asonada en 1963, con su discurso indirectamente anticomunista y enlazado con algún ultra de derechas.” (p. 175).
8. A diferencia del caso *El terrorista*, Alventosa salvó una copia de *La herencia del secuestro*, que logró sacar clandestinamente del país y presentar en distintos festivales (Cannes, Nueva York, Londres). Con esto logró una repercusión internacional que los censores no pudieron ignorar.

Listas de Referencias Bibliográficas

- 11 preguntas concretas a David Viñas (diciembre de 1959). *El grillo de papel*, (2), 24.
- Aguilar, G. (2005a). Lautaro Murúa. Historias de la tierra antes de la crítica urbana. En España, C., *Cine argentino. Modernidad y vanguardias II. 1957- 1983* (pp. 152- 163), Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Aguilar, G. (2005b). La gran modernización. La nueva crítica. En España, C., *Cine argentino. Modernidad y vanguardias II. 1957- 1983* (pp. 176- 193), Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Augusto Roa Bastos. Pensar es insalubre (julio de 1973). *Crisis*, (3), 36- 42.
- Centurión, J. y Scarciófolo, S. (2014). *Ojo del mundo. Orígenes y las primeras producciones del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Cherniavsky, D. (julio- setiembre de 1961). Dos directores hablan de sus films. *Tiempo de Cine* (7), p. 9.
- Cine directo de enfoque social (19 de octubre de 1962). *Clarín*, 14-15
- De Baecque, A. (ed.) (2003). *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos*. Barcelona: Paidós.
- Di Núbila, D. (1960). *Historia del cine argentino*. Buenos Aires: Cruz Malta.
- Ejecuciones. Se rematan sueños (10 de octubre de 1972). *Confirmado*, 41.
- El terrorismo político en un film local (19 de octubre de 1962). *La Nación*, 8.
- El terrorista (19 de octubre de 1962). *La Prensa*, 12.
- España, C. (2005). Transformaciones. Cine argentino 1957- 1983: modernidad y vanguardias. En España, C. (ed.), *Cine argentino. Modernidad y vanguardias, Vol. I* (pp. 32- 190). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Excesos formales en El último piso (6 de junio de 1962). *La Nación*, 8.
- Feldman, S. (1990). *La generación del 60*. Buenos Aires: Legasa- ECA- INC.
- Gamarra, H. (2016). *La sangre y la semilla. Un tesoro recuperado*. Asunción: Fundación Cinemateca del Paraguay.
- Gilman, C. (2012). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- Horowitz, S. (agosto de 1962). El último piso. *Cinecrítica* (8), 57-59.
- Kordon, B. (2014). *Alias Gardelito. Kid Nandubay*. Buenos Aires: Mil Botellas.
- Lafon, M. y Peeters, B. (2008). *Escribir en colaboración. Historias de dúos de escritores*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Los estrenos de hoy. El último piso (7 de junio de 1962). *Clarín*, 20.
- Magariños, A. (2015). *La cámara sin ley. Hamaca paraguaya y la refundación globalizada del cine guaraní*. Buenos Aires: El aleph.
- Mahieu, J. A. (1966). *Breve historia del cine argentino*. Buenos Aires: Eudeba.
- Manrupe, R. y Portela, M. A. (2001). *Un diccionario de films argentinos*. Buenos Aires: Corregidor.
- Maranghello, C. (2005a). Los films de René Mugica con Sergio Kogan. En España, C., *Cine argentino. Modernidad y vanguardias II. 1957- 1983* (pp. 40- 41), Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Maranghello, C. (2005b). El discurso represivo. La censura entre 1961 y 1966. En España, C., *Cine argentino. Modernidad y vanguardias II. 1957- 1983* (pp. 268- 283), Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Martínez, T. E. (29 de abril de 1955). [Carta a Augusto Roa Bastos]. Fundación Tomás Eloy Martínez, Serie Correspondencia, Buenos Aires.
- Martínez, T. E. (1961). *La obra de Ayala y Torre Nilsson en las estructuras del cine argentino*. Buenos Aires: ECA.
- Martínez, T. E. (diciembre de 1961). El cine argentino. Un fenómeno nuevo. *Cinecrítica* (7), 3- 7.
- Martínez, T. E. (15 de abril de 1964). La generación desperdiciada. *Cine* 64, (6), 4.
- Martínez, T. E. (2009). *Lugar común la muerte*. Montevideo: Alfaguara.
- Masciángoli, J. (1960). *El último piso*. Buenos Aires: Losada.
- Mogni, F. (julio de 1963). Conversación con Lautaro Murúa. *Tiempo de Cine*, (14- 15), 58- 61.
- Peña, F. M. (ed.) (2003). *Generaciones 60/90*. Buenos Aires: Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.
- Poco clara y carente de rigor (19 de octubre de 1962). *La Razón*, 11.
- ¿Qué tema elegiría para el cine nacional? (julio- agosto de 1965). *Revista de Cine*, (1), 22- 23.
- Ramírez Llorens, F. (2016). *Noches de sano esparcimiento. Estado, católicos y empresarios en la censura al cine argentino 1955- 1973*. Buenos Aires: Librería.
- Reflexiones sobre *El último piso* (3 de junio de 1962). *La Nación*, 20.
- Roa Bastos, Augusto (2008). *Mis reflexiones sobre el guion cinematográfico*. Asunción: Ser-vilibro/ Cinemateca del Paraguay.
- Sánchez Noriega, J. L. (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós.
- Sebreli, J. J. (2011). *El tiempo de una vida*. Autobiografía. Buenos Aires: Sudamericana.
- Un grave problema de nuestro tiempo en *El último piso* (3 de junio de 1962). *Clarín*, 21.
- Zangrandi, M. (2016a). *Familias póstumas. Fuego, literatura argentina, peronismo*. Buenos Aires: Godot.
- Zangrandi, M. (2016b). Una mujer desnuda en la selva. Bó, Roa Bastos y El trueno entre las hojas. *Imagofagia. Revista de la Asociación de Estudios sobre Cine y Audiovisual*, (14), s/n.

Zangrandi, M. (16 de julio de 2018). Debates y proyecciones sobre el realismo en los ensayos de Jitrik y Portantiero. En Simposio de Investigación: “Políticas del realismo y la experimentalidad en la literatura argentina de mitad del siglo XX”, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Universidad de Buenos Aires.

Comunicaciones personales con Daniel Cherniavsky

- 11 de abril de 2018 [entrevista personal].
- 29 de julio de 2018 [correo electrónico].

Abstract: This article analyzes the joint work of Augusto Roa Bastos, Tomás Eloy Martínez and Daniel Cherniavsky for the films *El último piso* and *El terrorista* in the framework of the transformations that took place in Argentine cinema at the beginning of the 1960s. The common writing work that brought together the narrators and the filmmaker fostered an innovative way of confluence between film and literature, different from that which had been established in the studios' production. In this sense, co-writing altered and expanded the limited roles of librettist and director, and questioned the figure of authorship as it was installed in the literary institution. At the same time, the work of co-writing of these two films anticipates the poetics of the 1960s, between the realistic demand and the modernizing vocation.

Keywords: Latin American literature - Argentine cinema - Augusto Roa Bastos - Tomás Eloy Martínez - Daniel Cherniavsky

Resumo: Este artigo discute o trabalho conjunto de Augusto Roa Bastos, Tomás Eloy Martínez e Daniel Cherniavsky para os filmes *El último piso* e *El terrorista* no quadro das transformações ocorridas no cinema argentino na década de 1960. O trabalho de escrita comum que trouxe os contadores de histórias e o cineasta levou a uma convergência de modalidade inovadora entre cinema e literatura, diferente do que tinha sido estabelecido na produção de estudos. Neste sentido, a co-escrever alterado e expandido o limitado das funções do libretista e diretor e, ao mesmo tempo, questionou a figura de autoria, como ele foi instalado na instituição literária. Ao mesmo tempo, o trabalho sobre estes dois projetos à frente a poesia da década de 1960 que foram discutidos entre a exigência realista e a vocação de modernização.

Palavras chave: Cinema – inovação - literatura.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

Fragmentos de la Memoria. Memoria urbana de la Carrera Séptima entre 1950 y 1970 contada a través de fotografías de álbum de familia y narraciones de sus habitantes

Johanna E. Zárate Hernández *

Resumen: La memoria puede ser vista como una forma de hacer conciencia sobre sí mismo o como una forma de herencia que deja una generación a las que la suceden y es ésta investigación un recorrido visual por los conceptos de memoria, recuerdo y olvido. La memoria está constituida por una alta carga sensible, que se alimenta de los recuerdos individuales de los sujetos y que, al ser anexada a la colectividad, se hace visible, de manera que puede ser convertida en una forma de expresión de la memoria urbana de un grupo y, carga de esta manera, de significado los momentos de la experiencia del espacio existencial por el sujeto. La pregunta sobre la que se construye esta investigación se enfoca en la manera en que la memoria urbana de la Carrera Séptima de Bogotá entre 1950 y 1970 puede ser reconstruida mediante el análisis de fotografías extraídas de álbumes familiares y relatos de sus habitantes. Esta investigación adquiere potencia como documento en cuanto los sujetos que accedan a él, lo perciban como una concreción de la experiencia del espacio existencial del ciudadano de la época en cuestión, cargando las narraciones y las imágenes aquí recopiladas de simbolismo, en su propia experiencia vivida.

Palabras clave: Memoria - visibilidad - espacio

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 252]

(*) Profesional en Diseño Gráfico de la Universidad Jorge Tadeo Lozano y Especialista en Edición Digital y Multimedia de la misma institución, Maestra en Estética e Historia del Arte. Hace parte del grupo Diseño, pensamiento y creación del programa de Diseño Industrial, en la Facultad de Artes y Diseño, de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, docente de Teoría del diseño industrial, Taller de diseño industrial (Interacciones) y proyecto de grado.

Introducción

Esta investigación es un recorrido visual por los conceptos de memoria, recuerdo y olvido, planteados por Aristóteles, Joël Candau y Paul Ricouer, las ideas de memoria urbana de Armando Silva y Jafrey K. Olik, las relaciones de fotografía y memoria de Boris Kossoy, Susan Sontang, Jean Marie Shaeffer, Peter Burke, Lorenzo Vilches, Eduardo Serrano y

Edward Goyeneche. La noción de espacio y ciudad relacionadas con las ideas de territorio planteado por Silva, Massimo Cacciari, José Luis Romero, Cristian Norberg Shultz y las aproximaciones al contexto histórico de Pablo Páramo, Mónica Cuervo y Ana María Carrreira. Son todos estos elementos constitutivos de la memoria del habitante de la ciudad, que se convierte en una memoria urbana, en este caso de la Carrera Séptima de Bogotá en un marco temporal definido.

La memoria puede ser vista como una forma de hacer conciencia sobre sí mismo o como una forma de herencia que deja una generación a las que la suceden. Pero en todo caso, la memoria está constituida por una alta carga sensible, que se alimenta de los recuerdos individuales de los sujetos y que, al ser anexada a la colectividad, se hace visible, de manera que puede ser convertida en una forma de expresión de la memoria urbana de un grupo y, carga de esta manera, de significado los momentos de la experiencia del espacio existencial por el sujeto. Esta memoria, que intenta rescatar la experiencia vivida, existe en cuanto alguien se toma el tiempo y el trabajo de organizar y archivar las narraciones y sus vestigios materiales, para mantenerla; así, se crea un refugio que permite conservarla viva como una realidad latente.

Esto evidencia cómo los recuerdos aislados podrían ser inútiles en estos términos, al permanecer en la intimidad, pero se convierten en un precioso capital al unirse a la memoria urbana. La pregunta sobre la que se construye esta investigación se enfoca en la manera en que la memoria urbana de la Carrera Séptima de Bogotá entre 1950 y 1970, puede ser reconstruida mediante el análisis de fotografías extraídas de álbumes familiares y relatos de sus habitantes.

Esta investigación toma forma, en tanto busca hacer relevante reconstruir la experiencia del espacio existencial de los ciudadanos comunes de una ciudad, representada en un lugar simbólico y trascendente de Bogotá, como es la Carrera Séptima en una época de rupturas y cambios tanto para la capital como para el país: las dos décadas subsiguientes al Bogotazo. Así, los eventos comunes y cotidianos son, en la actualidad, merecedores de ser recordados y convertidos en parte constitutiva de una memoria que puede ofrecer una visión de la existencia del sujeto común, mediante la narración de su experiencia del espacio existencial, anclada a un archivo personal manifiesto en su álbum de familia y sistematizado por esta investigación. Es, entonces, en este momento, que la fotografía que detona el recuerdo, actúa como testimonio del mismo y cambia su sentido testimonial íntimo para convertirse en archivo de memoria urbana al ser analizado y organizado con fines analíticos e interpretativos. Este proceso permite, de alguna manera, estructurar las memorias particulares.

El producto de esta investigación adquiere potencia como documento trascendente en cuanto los sujetos que accedan a él, lo perciban como una concreción de la experiencia del espacio existencial del ciudadano bogotano de la época en cuestión, cargando las narraciones y las imágenes aquí recopiladas de simbolismo, en su propia experiencia vivida. Es entonces, el documento presentado a continuación, parte del resultado de un proceso de recopilación de narraciones y fotografías, que son sometidas a una etapa descriptiva, reflexiva y, finalmente, una interpretativa, que presenta unas conclusiones que pretenden arrojar unas pequeñas luces de lo que podría ser una reconstrucción de un fragmento de la memoria urbana del ciudadano común de Bogotá en el siglo XX.

Memoria Urbana

Es necesario entrar a detallar las particularidades de lo que se conoce como memoria urbana, que si bien, actúa sobre las premisas generales de la memoria, posee unas características específicas que la envuelven y limitan. Se entiende entonces que la memoria no es unificada, ni uniforme en un colectivo social, la memoria, gracias a su carácter individualizante de los acontecimientos colectivos, permite que cada sujeto sea el historiador de sí mismo, son entonces las formas de memoria que el colectivo implementa en estos casos, que se relacionan con la conmemoración de acontecimientos significativos, la patrimonialización de huellas de la experiencia colectiva y la producción de memoria que busca afianzar el concepto de ciudadanía, para desarrollar una identidad sobre la pluralidad étnica, cultural, religiosa y/o política que permita construir el sentido contemporáneo de nación.

Se podría entonces afirmar que, la diferencia entre el concepto de memoria y memoria urbana, yace no en el cómo, sino en el qué se recuerda y puede plantearse a la memoria urbana como un hecho social, ésta característica le permite a los individuos y a los grupos constituir una identidad. Ésta necesidad de construir una identidad mediante una memoria urbana tiene que ver con el cambio que produce el habitar la ciudad para el hombre moderno, ahora ciudadano, y que parece carecer de un pasado continuo, pero estar sujeto a la continuidad de la reproducción social.

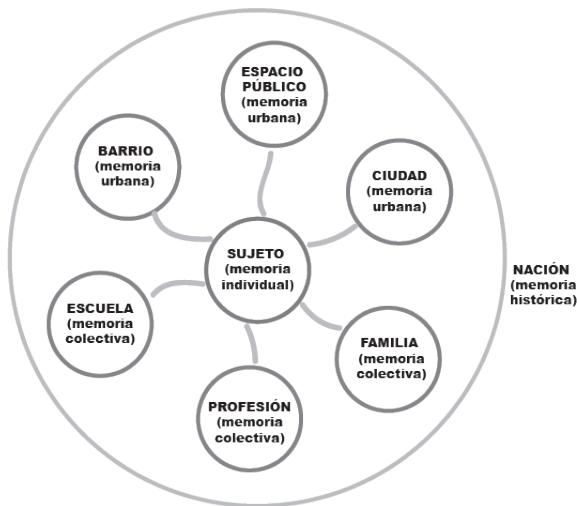


Figura 1. Esquema niveles de memoria. Elaboración propia. 2017

Es la memoria del ciudadano moderno, al parecer, una forma discursiva que representa lo que ya no se puede experimentar de forma espontánea. La memoria urbana es una construcción colectiva de recuerdos en torno a “cosas” individuales, que se convierten en genéricas y

similares para una colectividad, y que son transmitidas a las siguientes generaciones como memoria. Tomando esto de base, se puede entender el por qué esta investigación habla de reconstruir memoria urbana mediante el uso de fotografías y narraciones de los habitantes, ya que, mediante el análisis y la comparación de estas fuentes primarias, se pueden establecer entonces las similitudes entre esas individualidades que, permitan encontrar generalidades que hayan sido o puedan ser transmitidas a las generaciones actuales y futuras de la ciudad de Bogotá y que aporten a la construcción de una memoria urbana más detallada y específica con respecto a la experiencia de habitar la Carrera Séptima de Bogotá entre 1950 y 1970 como las décadas iniciales y decisivas para la construcción de la Bogotá que se conoce el día de hoy, una ciudad multi étnica, pluricultural y con una amplia gama religiosa, política y económica en la cual las generalizaciones se han hecho casi imposibles.

Las fotografías

Las narraciones que soportaban el paso de los recuerdos sobre acontecimientos memorables de generación en generación mediante la transmisión oral, requieren en la modernidad un soporte externo, un detonante que permita realizar la transmisión de la memoria. Estos detonantes son, en esta investigación, las fotografías que se convierten aparentemente en una forma moderna de archivar externamente la memoria y poseer el territorio. Las fotografías almacenadas en el álbum de fotografías son los detonantes de las narraciones sobre acontecimientos pasados trascendentes para la construcción de la memoria individual. El problema se constituye en la validación de memoria urbana que puedan tener estos relatos y fotografías como una construcción social no oficial cuyo lugar de divulgación es la sala de estar de los hogares Bogotanos.

La fotografía, es entendida como una estrategia de representación “material” de la experiencia vivida por el sujeto, que las almacena en su álbum familiar sin ninguna pretensión histórica o documental, más allá de la memoria privada y autobiográfica. Esa memoria autobiográfica sucede en un territorio conquistado y mantenido por el sujeto que lo habita como espacio existencial. “Aun más: una conquista territorial solo se convierte en real después del, o más exactamente: por el ritual de toma de posesión, el cual no es sino una copia del acto primordial de la creación del mundo” (Eliade, 1951, pág. 19) En otras palabras para que un sujeto considere un espacio como su territorio o espacio existencial debe transformarlo y poseerlo, conferirle formas propias que lo conviertan en algo real y, puede ser el acto de tomarse una fotografía en él, una forma moderna de creación y posesión de dicho territorio. Es la fotografía una captadora de los diferentes contextos socio gráficos que apoya la preservación de la memoria visual en: fragmentos de mundo, escenarios, personajes, eventos continuos contrastes y transformaciones. “La fotografía es un intrigante documento visual, cuyo contenido es al mismo tiempo revelador de informaciones y detonador de emociones” (Kossov, 2001, pág. 23) y por que no, de recuerdos.

Cabe aclarar que la fotografía que analiza esta investigación estaba archivada en el álbum de familia y sirve en este caso para comprender las prácticas sociales públicas transmitidas a través del relato familiar, para conservar la memoria de la vida experimentada ya sea por

los mismos sujetos o por sus ancestros. Por otro lado, es importante dejar en claro que esta investigación no indagó sobre los orígenes de la fotografía o sobre sus creadores.

Boris Kossoy plantea dos tipos de realidades, la primera afirma que es posible recuperar la vida pasada y es la fotografía una “prueba” de su existencia, lo cual hace a la imagen fotográfica una “nueva realidad”. La segunda realidad planteada, es la del documento, en esta realidad, la fotografía del pasado forma parte del mundo y su vida, es la vida del documento. La fotografía se caracteriza entonces por estar constituida por una condición dual formada por la relación indivisible entre materia y expresión, posee informaciones implícitas y explícitas que dependen de la génesis e historia como documento y de su entendimiento como fragmento de la realidad pasada, registrada mediante procedimientos técnicos y seleccionada para el estudio.

Es muy probable que la imagen que todos tenemos de nuestro pasado familiar provenga de una foto. La familia encontró en los mismos inicios de la fotografía su medio más amplio de constatación... De otro lado, en el siglo pasado ocurrió una exaltación del sentimiento familiar de una manera hasta entonces desconocida, convertido en orgullo y fundamento de la sociedad... Las fotos familiares, conservadas en algún sobre o, más cuidadosamente, ordenadas en un álbum son un tesoro de memoria. (Rodríguez, 1996, pág. 12)

La fotografía ejerce un papel de autoridad en las sociedades modernas, en un momento de la historia de la humanidad en que como nunca antes, la imagen construye la “realidad” del hombre. Es en este periodo histórico en el cual la fotografía parece adquirir gran importancia, se entiende a la fotografía como una forma de adquirir y sus formas adquisitivas tienen tres manifestaciones: primera, la fotografía permite la posesión subrogada de una cosa o una persona. Esta adquisición simple convierte a la fotografía en objeto único. Segunda, la fotografía como elemento de consumo de acontecimientos de la experiencia personal y la del otro, que se ve afectada por los hábitos del consumismo. Tercera, la adquisición mediante máquinas reproductoras o duplicadoras de imágenes que están dotadas de información más que de experiencia.

Las fotografías son en efecto experiencia capturada y la cámara es el arma ideal de la conciencia es su talante codicioso... Fotografiar es apropiarse de lo fotografiado. Significa establecer con el mundo una relación determinada que parece conocimiento, y por lo tanto, poder (Sontag, 1973, pág. 14).

La memoria se apoya en “imágenes mentales” que se detonan en este caso con la visualización de imágenes fotográficas, las imágenes no son tomadas entonces en esta investigación como verificadoras del relato oral, sino que por el contrario son los detonadores o razón de ser del relato. Algunas imágenes pueden ser vistas como “agentes históricos” como lo plantea Peter Burke, ya que guardan memoria de los acontecimientos y además pueden influir en la forma en que los acontecimientos son vistos en su época y por que no, en épocas posteriores.

La imagen fotográfica, al igual que el cine, le permite al espectador tener la sensación de ser testigo de primera mano de los acontecimientos, aunque en realidad dicha sensación es una ilusión, ya que la fotografía solo permite observar una fracción posiblemente sesgada de los acontecimientos. Sesgada en cuanto ha pasado por el proceso fotográfico, la toma, la pose o las intenciones del fotógrafo o de quien hizo el encargo.

La fotografía captura el tiempo descomponiéndolo en momentos, y la visualización de la imagen fotográfica evidencia la distancia temporal con un acontecimiento pasado. La fotografía es la imagen inmóvil del tiempo que puede remitir a una entidad o a un acontecimiento y su naturaleza es enmarcada por la distinción de los actos del lenguaje utilizados para describir el “contenido” de la imagen. El sujeto utiliza para dicha descripción los universos de referencias correspondientes a lo descrito, la fotografía se convierte en la “prueba” de existencia de una entidad o de un acontecimiento por medio de una relación perceptual. La fotografía recuerdo o rememoración, requiere de un proceso de reconocimiento entre la “imagen artificio” y la “visión originaria” esto se realiza mediante los saberes laterales que permiten la recepción de la imagen fotográfica, la relación con la información adicional al que proporciona la imagen y la inserción en la memoria perceptual gracias a la experiencia. “La fotografía (...) revoluciona la memoria: la multiplica y la democratiza, le da una precisión y una verdad visual nunca antes alcanzadas, permitiendo así guardar la memoria del tiempo y de la evolución cronológica” (Le Goff Jacques, en Kossoy, 2001, pág. 116).

Al realizar un análisis del sentido social y memorial de las fotografías, se plantea que el contenido es indispensable en el uso social de la imagen al tener en cuenta la demanda social de la fotografía, la relación que tiene con la memoria y la necesidad individual de la memoria de acontecimientos cotidianos que a la luz de la colectividad pueden no ser trascendentales para la colectividad, por que no transformaron la historia, pero que a nivel personal evidencian acontecimientos trascendentales y merecedores de ser atesorados en el álbum familiar para ser sujetos de la narración y la rememoración que los mantiene vivos en la memoria de una pequeña colectividad, y que ahora, son extraídos de su espacio privado, para ser expuestos en el ámbito público como vestigio de una memoria colectiva que parece engranarse como una totalidad que conforma una memoria urbana en un territorio y que contiene recuerdos sobre acontecimientos que aunque se dan en espacio público, son parte de la narración de memoria del espacio existencial privado y familiar de los sujetos. Por lo tanto, estas fotografías analizadas en la investigación provenientes de los álbumes de familia, son para sus dueños tesoros de memoria y a su vez, objetos que sacralizaron un acontecimiento, un lugar, un tiempo o sujetos, que a su juicio deben ser inmortalizados.

Interpretación

El análisis interpretativo del corpus de la investigación busca encontrar un puente entre la narración, la imagen fotográfica y la memoria, que permita proponer una reconstrucción de la memoria urbana de la Carrera Séptima de Bogotá en las décadas de los 50 a los 70. Para ello se plantea una relación de la fotografía, la memoria urbana y la experiencia del espacio existencial o territorio. Este análisis de tipo teórico tiene una representación material plasmada en cartografías simbólicas que sirven para caracterizar la memoria urbana de los ciudadanos

bogotanos desde los acontecimientos cotidianos ocurridos en la Carrera Séptima de Bogotá desde 1948 hasta la década de los 70, que marca el cambio político y económico del país, y que incide directamente en la ciudad como lugar de experiencia para los ciudadanos.

Al ver las fotos y preguntar al entrevistado qué recuerda sobre el acontecimiento capturado por la foto, la fecha, los protagonistas y el lugar, se evidencia cómo la Carrera Séptima es un espacio sobre el cual se detonan fácilmente los recuerdos, pero las calles específicas se deducen en la mayoría de los casos, mediante la observación del material fotográfico. El tipo de relato varía según el detonante de la reminiscencia (fotografía y/o relato), ya que en algunos casos se inicia por la narración y, en medio de la entrevista, la persona recuerda tener fotos de la época y lugar; luego procede a localizarlas, lo que ayuda a precisar detalles sobre el recuerdo. En otros casos, la búsqueda de la foto es el inicio y el ver la foto detona el recuerdo y, por lo tanto, es el punto inicial del relato.

Este proceso que evoca la memoria mediante la fotografía y la narración oral, evidencia que la inexactitud de las fechas puede relacionarse con la percepción del tiempo que tiene el ciudadano en el espacio existencial o territorio. Esto es, la descripción del espacio y el tiempo adquieren mayor exactitud y detalle, según la actividad que se esté recordando. En este sentido, el tiempo es para el relator, una percepción subjetiva; por lo tanto, se da en relación con una corporalidad que encarna una existencia presente o pasada en cuanto la revive en su mente y la ve en parte reflejada en la fotografía.

Con respecto a la evidencia que retiene la fotografía sobre un pasado en el cual se relaciona la tríada tiempo-espacio-cuerpo, es importante destacar la relación entre el sujeto fotografiado y el fotógrafo, es decir, aunque no nos detenemos a indagar sobre la intención del creador, sí se puede analizar, cómo es evidente la existencia tácita del otro detrás de la lente de la cámara, y es éste sujeto latente el que cede el puesto al observador de la foto. Ahora, para complejizar más el asunto, aquel sujeto que aparece en la fotografía experimentando el mundo, es también ahora, en el presente, el observador de sí mismo en el pasado. Ahora, regresando al espacio existencial y a la dimensión de la experiencia del espacio de expresión, se ve en las fotos cómo la familiaridad con la toma y la espontaneidad de la acción es subjetiva. Cada sujeto se relaciona no tan solo con el espacio, el tiempo y el cuerpo de forma particular, sino que también existen dichas particularidades con respecto a la relación con la fotografía misma. En algunas fotografías se ven sujetos solos, en otras aparecen parejas o grupos. Algunas fotos son planeadas y ejecutadas con precaución, y en otros casos son claramente espontáneas.

Las imágenes mentales que sustentan el recuerdo y la memoria, se apoyan en la mayoría de los casos de esta investigación, en la fotografía del álbum de familia, aunque la fotografía no muestra todo lo que la narración describe costumbres, valores, recuerdos, acontecimientos concretos la mayoría de las fotos, muestran personas en estado suspendido, ya sea caminando o posando en determinados espacios físicos de la Carrera Séptima o sus alrededores. Por tanto, la fotografía actúa solo como detonante del recuerdo, pero la rememoración reconstruye el resto del recuerdo en el relato resultante.

En la etapa de revisión y análisis se revisan de forma separada las imágenes y los relatos o narraciones. La muestra total seleccionada para el análisis final cuenta con treinta y seis (36) fotografías, de las cuales (34) cumplen con la especificación del marco de tiempo; las otras dos exceden por un breve margen de 5 años la fecha y, aunque se analizan por su pertinencia con

respecto a los relatos, no hacen parte de las conclusiones generales por su variable temporal. Para realizar el análisis de expresión corporal se tomó como base el modelo conceptual desarrollado por Edward Hall, en su texto *La dimensión oculta*, en el cual el autor explica los resultados de su investigación sobre el uso que el hombre hace del espacio y cómo esta relación es también una forma de comunicación humana, es así, que el autor plantea que por el espacio social personal y por la forma en que el hombre lo percibe.

De esta manera, al realizar el análisis de las fotografías -como detonantes de memoria-, desde la proxemística se busca indagar en ellas datos que revelen la experiencia del espacio existencial con respecto al territorio y a la ciudad. Si los indicadores del espacio con espacio existencial y territorio, se puede decir que estos dos indicadores se relacionan con lo que explica Edward Hall en su modelo organizativo y que aquí se denominará tipología del espacio, como espacio fijo, espacio semifijo y espacio informal.

El primero es el espacio fijo y rígido, en el cual las actividades son específicas y constantes. En este espacio el hombre ha creado estructuras inamovibles, no solo desde el aspecto físico, sino desde las manifestaciones que modelan el comportamiento del sujeto. El siguiente espacio de características semifijas es aquel que relaciona el sujeto con los objetos “en” el espacio como el mobiliario y los objetos en este espacio. Desde allí se puede analizar la relación entre el cuerpo y los objetos que lo rodean y median sus acciones “en” un lugar. Hay que tener en cuenta, por otra parte, que lo que en una cultura constituye espacio de características fijas, en otra puede serlo de caracteres semifijos, y viceversa (Hall, 1973, pág. 174). Estos dos espacios son los que establecen el espacio existencial y el territorio.

También existe el espacio informal, que comprende la distancia que se mantiene en sus encuentros con los demás (Hall, 1973, pág. 179). En este nivel se habla de cuatro distancias, a saber: la distancia íntima, que es la de contacto físico y proximidad, en la cual tienen lugar los actos amorosos, la lucha, el consuelo o el afecto. Luego está la distancia personal, que es una distancia que permite el contacto físico con el otro para sujetar y asir, de modo que evidencia las relaciones cercanas con amigos, familia y pareja. Continuando se encuentra la distancia social, es aquella que marca el límite de la dominación, como lo denomina Edward Hall; es decir, es una distancia que no propicia el contacto físico, es la necesaria para el trabajo, el convivir en la oficina o para la conversación. Por último, está la distancia pública, que es aquella que se usa para dirigirse a un grupo de personas, ideal para las figuras públicas.

Con respecto a las distancias, estas se relacionaron con la variable del ciudadano, en lo que tiene que ver con los indicadores de prácticas, espacios y tiempos, ya sean de tipo individual o colectivo. Y, si el análisis de esta investigación se hace desde la experiencia en espacio existencial, la subjetividad en su facticidad y corporalidad es de gran pertinencia. Edward Hall señala que existen unas diferencias que determinan las distancias en los territorios en los cuales se desenvuelve el sujeto según las variables culturales. Estas variaciones subyacen en una experiencia del espacio existencial diferente en cada cultura, condicionada por el tiempo – espacio – cuerpo en el cual habita el sujeto, lo cual modifica el mundo sensorial que experimenta un sujeto de acuerdo a su cultura. Aun así, como se plantea aquí, esta aproximación, es tan solo una base sobre la cual se construye un cuadro que permite un análisis inicial y general que se profundiza y especializa al ser cruzada con el análisis interpretativo que permiten las narraciones. La idea de esta categoría de distancia es, en

principio, revisar la coincidencia de la Tabla 1, desarrollada para esta investigación con base en la propuesta teórica de Hall, la fotografía y posteriormente el relato.

Dentro de este análisis también se consideran las variables del territorio, en el cual aparece el territorio público, espacio de libre acceso que no es controlado por una sola persona de forma permanente; después está el territorio de interacción, que es el espacio de congregación o reunión informal; le sigue el territorio habitual, que es el espacio individual y controlado, y para finalizar, aparece el territorio corporal, aquel que rodea nuestro cuerpo, lo que podríamos llamar espacio personal. Esta división en territorios sirve para analizar las prácticas del sujeto en el espacio público.

La Tabla 1, que se muestra a continuación, se utiliza para el análisis individual de cada fotografía, aquí se mostrará su aplicación en una imagen a manera de ejemplo.

TERRITORIO	TIPOLOGÍA	DISTANCIAS
ESPACIO PÚBLICO (1)	FIJO (5)	
ESPACIO DE INTERACCIÓN (2)	SEMIFIJO (6)	
ESPACIO HABITUAL (3)	INFORMAL (7)	ÍNTIMA (A)
ESPACIO CORPORAL (4)		PERSONAL (B)
		SOCIAL (C)
		PÚBLICA (D)

Tabla 1. Categorías de análisis aplicadas a las fotografías. Fuente: Elaboración propia. 2014.



Figura 2. Ejemplo de aplicación de la Tabla 1.

A todo lo que se ha detallado anteriormente se hace necesario agregar un par de variables adicionales para completar el modelo de análisis. La primera de estas variables está contenida en lo que Edward Hall denomina territorialidad del sujeto. Utilizando como punto de inicio esta teoría, se tendrá en cuenta lo que se llamará desde ahora signo visual (SV). El signo visual se utiliza para analizar la actitud visual de los sujetos del primer plano de la foto. Aquí es preciso determinar actitudes como si quienes aparecen en la fotografía observan o no al fotógrafo, el fotógrafo es, a su vez, el observador y, aunque no nos ocupamos de él ni de su intención, sí es importante la mirada del sujeto, pues ayuda a entender la relación con el otro tras la lente, y este otro, cuya existencia es tácita en la toma, como sujeto latente, es la posición que adopta en la actualidad el observador de la fotografía. En este sentido, el signo visual (SV) es el que permite determinar la experiencia proxémica del sujeto con respecto a la distancia que tiene el sujeto fotografiado, con el observador. Este dato aporta información a la investigación sobre las relaciones de los sujetos en el espacio existencial urbano, en este caso, la relación con este sujeto latente.

La segunda de estas variables es lo que se denominará inventario objetual (IO). Será una serie de objetos que pertenecen al espacio semifijo del sujeto y que permiten analizar las consistencias de estas relaciones en las muestras de análisis, las actividades, los lugares y los sujetos. Este inventario objetual comprende el vestuario, accesorios y objetos que se puedan considerar elementos de participación activa en la constitución de la memoria urbana en el espacio existencial.

Con respecto al nivel narrativo de la memoria, lo que se ha denominado la expresión narrativa, el análisis se enfoca en variables del discurso. Por ejemplo, los términos referidos al espacio: en, sobre, junto, bajo, lejos, cerca, unido, encerrado, afuera, adentro, entre otros. La siguiente variable es la sensorial. En esta se resaltan las descripciones como: visto, sentido, percibido, pequeño, grande, alto, gris, elegante, deforme, silenciado, distorsionado, suave, duro, liso, salado, ahumado, dulce, desagradable, molesto, miserable, entre otras. Por último, se tendrán en cuenta las variables descriptivas o históricas en las cuales los entrevistados enuncian datos sobre acontecimientos, hechos, lugares o personajes que se puedan relacionar con la historia de la ciudad. Para facilitar el análisis, se realizó un cuadro de análisis (Tabla 2). Aquí se muestra un ejemplo de su aplicación.


FOTOGRAFÍA	RELATO COMPLETO	APARTES SELECCIONADOS	REFERENCIAS ESPACIALES	REFERENCIAS SENSORIALES	REFERENCIAS DESCRIPTIVAS O HISTÓRICAS
	<p>En la primera foto estoy yo con mi tía Custodia, yo tenía aproximadamente 2 años y mi tía como yo era la única sobrina, la más consentida me llevaba a comprarme cosas al centro, ropa, en fin, cosas que necesitara, fue en más o menos 1967 las fotos se sacaban en blanco y negro y las tomaba un fotógrafo, en ese tiempo no habían cámaras pequeñas personales sino todo lo sacaba un fotógrafo en la calle con esas cámaras antiguas. Qué recuerdo de esa época, muy poco porque era muy pequeña, era una niña, una bebé.</p>	<p>En la primera foto estoy yo con mi tía Custodia, yo tenía aproximadamente 2 años y mi tía como yo era la única sobrina, la más consentida me llevaba a comprarme cosas al centro, ropa, en fin, cosas que necesitara, fue en más o menos 1967 las fotos se sacaban en blanco y negro y las tomaba un fotógrafo, en ese tiempo no habían cámaras pequeñas personales sino todo lo sacaba un fotógrafo en la calle con esas cámaras antiguas.</p>	Estoy yo con mi tía Custodia	Consentida	1967
			me llevaba	única	Fotos en blanco y negro
			en la calle		Fotógrafo callejero
					No "habían" cámaras pequeñas personales
					comprar cosas al centro

Tabla 2: Categorías de análisis aplicadas a las narraciones. **Fuente:** Elaboración propia. 2014.

Hallazgos sobre las Fotografías

En primer lugar se observa que el sujeto puede ser un peatón ocasional o un trabajador de oficina que va por la calle. Sin embargo, en estos casos nos encontramos con que al fondo de la toma hay otros ciudadanos transitando por la calle, la plaza o el parque. Así, aunque el sujeto asuma que su experiencia es individual, está siendo afectada de forma directa por los otros sujetos que están con él, habitando su territorio, en el espacio público, en el espacio existencial. Además, comparten la misma tipología de espacio, en este caso, en su mayoría, un espacio informal, en el cual la distancia ayuda a determinar la posible relación o cercanía con los otros sujetos de la toma. Es así, entonces, que sin importar si los sujetos que aparecen en la toma se conozcan o no, están teniendo una experiencia colectiva del espacio existencial, y se están vinculando mutuamente a la memoria colectiva urbana del lugar.

Por otro lado, se observan las fotos que son intencionalmente colectivas, es decir, aquellas en las cuales en el primer plano aparece más de un sujeto. Aquí no existe tan solo de forma obvia, una experiencia colectiva para el sujeto, sino que su habitar en la ciudad está relacionado con unas prácticas y acontecimientos que permiten estar en el mundo mediante una corporalidad, que además se evidencia en la distancia que tienen unos de otros en la fotografía. En este caso, se observa en las fotos de familia, una distancia íntima, como lo plantea la proxemística. Así, ese espacio informal, dentro de un territorio público y corporal, admite también experiencias íntimas y cercanas; es así que la ciudad, constituida por la calle, la plaza o el parque, al ser un espacio de libre acceso, y que no es controlado por un solo sujeto, es propicio para la reunión o el tránsito de sujetos que en este espacio – tiempo manifiestan su relación mediante la distancia de sus cuerpos.

Otro hallazgo es la conformación el territorio clasificado como espacio público. Este espacio público, co-existe en el espacio corporal que aparece en la toma. Estos dos territorios evidencian las tipologías de espacios. Aquí la mayoría de las imágenes evidencian un espacio informal, ya que lo que capturan es la existencia de los sujetos en el espacio. La ciudad no es la protagonista de las tomas y los acontecimientos reflejados son, en general, de circulación. Esto es, en su mayoría, por que las tomas muestran a ciudadanos en su práctica como peatón, independientemente de su relación con el espacio no importa si son trabajadores de oficina, estudiantes, conductores o peatones ocasionales; los sujetos aparecen caminando en la calle, posando en la plaza pública o en el parque. Las fotografías no reflejan prácticas como juego o trabajo. En realidad, muestran la acción de trasladarse de un punto A a un punto B, con alguna finalidad que no es clara en la foto. Esto evidencia cómo la calle analizada es una zona en la cual el sujeto habita por múltiples razones: por costumbre, por obligación, por necesidad o por gusto.

Si bien, como se dijo anteriormente, la mayoría de las fotos muestra personas congeladas en la acción de desplazamiento, hay también imágenes en las cuales la intención de pose es clara. En este caso estos límites con una distancia tan corta y una actitud más dispuesta a la toma, demuestran la relación existente con la práctica de la fotografía como acción y acontecimiento que permite que el sujeto experimente el espacio existencial. Así, vemos que algunas de las fotografías muestran poses más rígidas, lo que sugiere una relación distante con el fotógrafo y la acción en sí.

Se intuye, pues, que la acción de la toma obedece a un deseo manifiesto de conservar un recuerdo del momento de reunión familiar. Las fotografías que obedecen a este parámetro de pose son de familias y las distancias en todos los casos es íntima con contacto corporal. Otra característica positiva en la distribución de los cuerpos es la linealidad. Todos los sujetos se disponen uno al lado del otro, en algunos casos más o menos cerca, y en una actitud aparentemente casual.

Si recordamos que el hombre posee memoria espacial, el espacio comunica cosas diferentes mediante asociaciones o emociones que produce en un sujeto, estas fotografías se convierten en fotografías recuerdo que el sujeto desea poseer para prolongar su existencia en este tiempo - espacio capturado por la fotografía. Estas fotografías, a diferencia del resto de las imágenes de la investigación, son claramente preparadas tanto por los sujetos del primer plano de la toma, como por el fotógrafo. Las otras, en cambio, son fotografías que capturan la acción de desplazamiento de una forma casi desprevenida para el sujeto que aparece en la toma, lo que las hace más espontáneas y, son, por lo tanto, deseadas y pensadas como una fotografía recuerdo a posteriori de la toma.

Así, estas fotografías permiten que los sujetos las almacenen en sus archivos familiares -álbum- y las usen como anclajes en sus narraciones personales. Ahora, estas fotografías que no están a la vista constantemente, sirven de detonantes de la memoria cuando el sujeto de la fotografía o el sujeto poseedor del álbum las consulta. En este momento, la imagen trae consigo los recuerdos de lugares o instantes significativos para el sujeto. El hombre le asigna nombres a los lugares que le significan una entidad territorial. Los lugares que se frecuentan suelen ser nítidos en su representación, pero los que no se conocen o carecen de interés, son difusos o no existen en la memoria del sujeto. Así las cosas, las narraciones de aquellos que aparecen en la toma y que poseen recuerdos de ese espacio - tiempo son más claras que aquellas contadas por terceros.

La propuesta teórica del concepto de proxemia aquí utilizado abarca el uso del espacio con respecto a sus usos, y el concepto de espacio con respecto al tiempo. Para estos dos enfoques de proxemia se aplica el concepto de distancia. Así aparece el concepto del signo visual, que posibilita analizar la importancia de la mirada como parte de la experiencia del espacio existencial. Como se mencionó, la mirada es otra forma en que el sujeto existe, pues le permite relacionarse con el mundo que lo rodea con distancias íntimas o mayores a las que su cuerpo le admite alcanzar. En otras palabras, la mirada es otra forma en que el sujeto accede al mundo, adquiere información, registra datos que le permiten enriquecer su percepción del entorno. Así, los sujetos habitan y experimentan el espacio existencial desde su corporalidad mediante su percepción y la utilización de todos sus sentidos. Aquí, la mirada es una forma de relación que hace que el sujeto experimente todas las instancias posibles en el territorio, pues la mirada puede marcar distancias íntimas, personales, sociales y públicas de forma casi simultánea y sin necesidad de hacerlo manifiesto en la lejanía o cercanía corporal.

En el caso de las fotografías analizadas, este signo visual está marcando si uno o más de los sujetos que aparecen en la toma se encuentran observando la cámara. En estos casos, que aquí son la mayoría de las imágenes seleccionadas, la mirada atenta de alguno de los sujetos de la toma, permite inferir un par de cosas. En primer lugar, hace evidente la conciencia que tenía el ciudadano de la época con respecto a la fotografía callejera como práctica cotidiana. Así, se observa que todas las imágenes fueron tomadas por fotógrafos

callejeros, ya que las familias entrevistadas no poseían cámara fotográfica propia. La actitud tranquila, desprevenida y, en algunos casos, sonriente que muestra la mirada de los sujetos que observan la cámara al momento de la toma, da la idea de una familiaridad con ésta práctica que se da en espacio público. Aunque la foto sea la de un solo sujeto en el primer plano, la práctica es en sí de tipo colectivo, ya que es evidente la existencia del otro sujeto de forma tácita tras la lente de la cámara.

A pesar de que el análisis del fotógrafo excede los límites de esta investigación, es pertinente aclarar que, independientemente del contacto visual o no con la cámara, la existencia de la fotografía es en sí una evidencia de su estar en el mundo. Ahora bien, ya que el centro de interés del signo visual en este análisis no es profundizar en el papel del fotógrafo, se puede pasar a la segunda de las conclusiones, que tiene que ver con la relación que permite entablar la mirada entre el sujeto que aparece en la fotografía y el observador de la misma. Como se planteó con anterioridad, la proxemística también estudia la cercanía con respecto al tiempo. De esta manera, la acción de mirar a la cámara genera la sensación, para el observador de la fotografía, de una relación directa con el sujeto de la toma. Así pues, de alguna forma el sujeto que observa la fotografía puede percibir de un modo diferente al sujeto que existe en la foto cuando este parece mirarlo directamente y, entonces, la percepción de la experiencia del sujeto en la foto, parece más cercana al observador. Este signo visual es, entonces, un medio que da a la fotografía su papel protagónico en la detonación de recuerdo que genera memoria y es, al mismo tiempo, una forma de crear un puente entre las décadas analizadas y el presente desde el cual son vistas.

Para finalizar, en este nivel del análisis hay que revisar lo que se denominó como inventario objetual. Debido a la naturaleza de las imágenes y el objetivo de la investigación, el análisis no se centrará en los equipamientos urbanos, colectivos o públicos como los denomina Francois Fourquet, según el período de tiempo y la propuesta correspondiente. En este sentido, la estructura de la toma y la finalidad con la cual el sujeto conserva la fotografía, hace que en la mayoría de los casos la ciudad, no sea el centro o protagonista. Con respecto al inventario objetual, el archivo fotográfico de la investigación arroja sobre todo información sobre el vestuario. Este permite también una aproximación a la experiencia del espacio de la Bogotá de las décadas de los 50 a los 70. Así, teniendo en cuenta que el interés es la aproximación desde el concepto de espacio existencial, y este concepto contempla la corporalidad, cabe entonces destacar el hecho de que el cuerpo constituye el entorno del yo, “es inseparable del yo... los cuerpos humanos son cuerpos vestidos. El mundo social es un mundo de cuerpos vestidos” (Entwistle, 2002, pág. 11). Con respecto a este aspecto, se pueden plantear unas generalidades o tendencias que parecen obedecer a un cambio paulatino de las costumbres del vestir en la ciudad con respecto a la época de la fotografía. En las fotografías más antiguas, que en este caso datan de la década de los 50, se observa que las mujeres utilizaban falda o vestido en todos los casos, desde las niñas más pequeñas que aparecen en las tomas, hasta las damas de mayor edad. Otra observación correspondiente a las fotografías de esta década es el uso de bolsos de mano, trajes tipo formal, sombreros y pañolones en la cabeza.

Si el interés es el análisis de la experiencia del espacio existencial y el territorio manifiesto en recuerdos almacenados en la memoria, éste debe contemplar el hecho de la estrecha relación existente entre la corporalidad del sujeto y su indumentaria. La ropa es una forma de

existencia en y con el cuerpo y, aunque es una experiencia íntima, es el resultado de la acción –vestirse– lo que deja que el sujeto construya la imagen pública que presenta de sí mismo. La prenda es, entonces, una manifestación cultural que permite que el cuerpo constituya una identidad correspondiente o no a una cultura. Por lo tanto, vestirse es una práctica social, ya que el cuerpo vestido es el que se relaciona con otro cuerpo vestido, en el territorio del espacio existencial. El vestir de acuerdo con normas culturales o no, determina en gran medida la relación que un sujeto tiene en el espacio existencial. A su vez, éste altera de forma directa su relación con el otro sujeto con el cual comparte la experiencia del espacio público.

Las fotografías correspondientes a la década de los 60 mantienen el uso de la falda por parte de las mujeres, aunque el cambio se evidencia en la altura de la falda, que aparece sobre la rodilla. Se mantiene el uso del bolso de mano y se destaca la aparición de abrigos para la mujer. Otro cambio visible está en las formas y los tipos de peinado, ahora más voluptuosos y llamativos.

Con respecto a los hombres, las dos décadas -50 y 60– no representan cambios muy dramáticos con respecto al vestido. En general, se observan trajes formales para los hombres, en la década de los 50, así como el uso de sombrero, que parece desaparecer en la década de los 60. Por otro lado, en la gran mayoría, los trajes van de la mano con la corbata, la gabardina y, en algunos casos, el paraguas.

La década de los 70, en cambio, muestra cambios significativos en la indumentaria de ambos sexos, lo que evidencia una modificación de la experiencia con el espacio existencial. Así, el pantalón deja de ser privativo de los caballeros y se convierte en una prenda de uso cotidiano para las mujeres. Además, los trajes parecen menos formales para las señoras. Estos cambios en el vestido se reflejan también en posturas más relajadas a la hora de posar para la foto o desplazarse por el espacio público.

Con respecto a los hombres, hay algunas variaciones también. Si bien se mantiene el uso del traje de saco, la corbata no se usa en todos los casos. Además del traje formal, en niños y adultos, surge el uso de sacos con camisa de cuello ancho y llamativo. Otro aspecto es la aparición de accesorios, como las gafas oscuras, para la cotidianidad en la ciudad. En esta década, el cabello de los hombres también cambia; los cortes son más voluminosos y llamativos, y en algunos casos se observa el uso de patillas más largas y barba.

De esta manera se concluye hasta este punto que el análisis de la fotografía, como fuente primaria documental de la memoria, proporciona dimensiones adicionales a las de la narrativa, que sirven para complementar la estructura de lo denominado memoria urbana. En este aspecto se presupone que, aunque esta investigación fue una búsqueda desde lo íntimo y lo personal, de los sujetos, desde los álbumes de familia y los relatos personales, logra construir una memoria urbana con detalles adicionales a los arrojados por lo que reflejan los cuerpos en las fotografías. De esta forma, es posible continuar con la siguiente etapa del análisis, para cruzar los hallazgos de las fotografías con los de los relatos.

Hallazgos sobre los relatos

Teniendo como base la matriz de análisis del proyecto, se dividieron los análisis descriptivos e interpretativos del material para optimizar el proceso y permitir que las fotografías y

los relatos proporcionen la información correspondiente a cada uno de forma autónoma. En esta etapa se exponen los resultados encontrados en el análisis de los relatos. Al relato completo se le extractaron los apartes más significativos para la investigación, porque aportan información directa sobre el enfoque, el tiempo o el lugar que aquí interesa. De esta manera, no solo es relevante lo que el entrevistado recuerda, también es importante cómo lo narra, cuáles son las referencias espaciales que utiliza y cuales las sensoriales. Finalmente se extractan datos descriptivos e históricos que el sujeto haya dado en su relato, para con estos, poder corroborar qué es lo que la gente realmente recuerda sobre un espacio y un tiempo, y, de ese modo, saber qué conforma la memoria urbana del ciudadano común de la Bogotá de las décadas de los 50 a los 70.

El análisis desde la teoría proxemística también ofrece la posibilidad de realizar una aproximación a los relatos, ya que, la experiencia del espacio existencial se manifiesta también en el lenguaje utilizado por el sujeto para narrar su memoria. Así, no es tan solo lo descriptivo; hay que tener en cuenta que, además de los significados lingüísticos, poseen una carga particular para el emisor del mensaje, pues éstas hacen más cercano o más lejano el recuerdo enunciado en el relato.

Cada sujeto recuerda elementos diferentes aunque comparta experiencias colectivas con otros. Estos elementos son constitutivos de su experiencia. De esta manera, habrá puntos comunes entre los recuerdos de varios sujetos, sobre una experiencia común en un espacio – tiempo; pero será la corporalidad la que le otorgue la diferencia entre una y otra. Es menester aclarar que la corporalidad o el estar en el mundo de cada sujeto es diferente y que sus experiencias previas son únicas, su percepción del espacio existencial se particulariza. En conclusión, aunque los adjetivos para describir el espacio puedan ser diferentes según el género, en general los sujetos de los relatos poseen una referencia sensorial similar sobre una experiencia en el espacio existencial y, sus recuerdos están rodeados de calificativos que muestran una memoria urbana que refleja una existencia cotidiana positiva. Esto retoma algunas de las preguntas planteadas anteriormente sobre qué recuerda el sujeto común. Es decir, qué constituye realmente la memoria urbana. En definitiva se puede asegurar que, según los hallazgos de esta investigación, la memoria urbana está conformada por los recuerdos de la experiencia en espacio existencial y la posesión de un territorio mediante recuerdos de experiencia vividas y detonados por fotografías que hacen actualizable el recuerdo mediante la narración producto de la reminiscencia.

Cartografía simbólica

Es importante aclarar que, en ningún momento se pretende postular que esta cartografía es la manifestación única de la memoria urbana de Bogotá, o que es universal, sino es, tan solo una representación de la misma elaborada por la investigadora sin la intervención de los sujetos entrevistados, es entonces una interpretación. Las preguntas sobre las cuales se ocupa este aparte están relacionadas con ¿Qué es lo memorable de la Carrera Séptima de Bogotá entre 1950 y 1970? ¿Cuáles son los elementos constituyentes de esa memoria urbana? ¿Qué recuerda el sujeto de ese territorio? ¿La Carrera Séptima es parte del territorio de una colectividad y por lo tanto de su memoria urbana?

El primer nivel de la cartografía representa el espacio físico manifiesto en el mapa. Aquí la palabra clave es representa, ya que en principio se utilizó un mapa de la candelaria como base, para hacer una reproducción literal del mismo. Sin embargo, se hicieron algunas modificaciones, como eliminar detalles irrelevantes de la topografía, y simplificar la estructura de la zona representada para clarificar la estructura de cuadrícula. De esta manera, se reduce a una estructura con calles y carreras definidas y se dejan solo los detalles básicos para comprender el espacio representado.

En segundo lugar, la Carrera Séptima se representa ampliada significativamente, aunque en el mapa, ésta no es una calle amplia. En la representación se muestra significativamente más ancha, por el valor simbólico que tiene para la investigación y para los sujetos que la rememoran. El mismo método se utiliza para representar la Avenida Jiménez, la Avenida Calle Diecinueve y la Avenida Calle Veintiséis, aunque en menor medida. Todas estas calles son ejes de las narraciones y actúan como límites del espacio existencial rememorado por los sujetos que elaboran la reconstrucción.

En tercer lugar, se representan solo las calles y carreras que entran en las narraciones o relatos de los entrevistados y que se hacen además evidentes en las fotografías, ya que son éstas las que hacen parte de la experiencia del sujeto. En consecuencia, todo aquello que no figura como parte del fragmento de memoria reconstruido, no es representado.

Por último, el mapa es modificado al momento de la representación, al ubicar el Parque Nacional al lado del Parque de la Independencia. Esta decisión en la representación obedece a la importancia narrativa que posee este parque en los relatos obtenidos y, aunque queda fuera del espacio físico estudiado, se incluye en el mismo, cuando se hace evidente la relevancia que tiene en la memoria urbana de los ciudadanos y la relación directa que éstos hacen entre el Parque Nacional y la Séptima en la época que se estudia, se podría decir que el Parque Nacional hace parte del territorio.

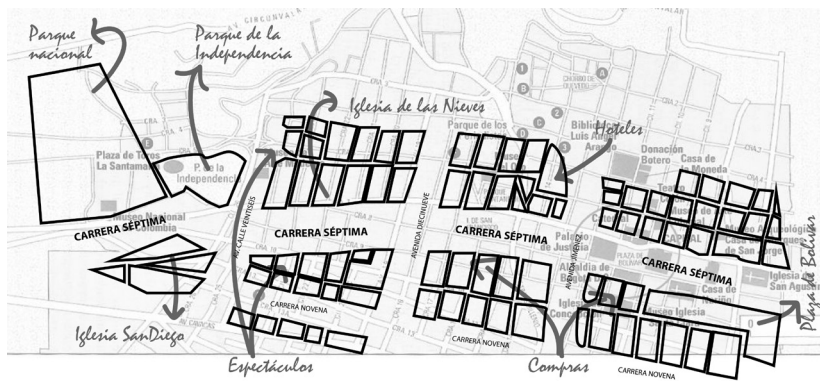


Figura 3: Mapa recordado (representación del territorio) Elaboración propia. 2017.

Mapa del espacio existencial

El nivel del espacio existencial corresponde al de las prácticas (los centros, los caminos y los lugares). En este nivel se utilizan una serie de íconos representativos de las prácticas o lugares nombrados por los sujetos en sus narraciones y que contribuyeron a la reconstrucción de la memoria urbana.

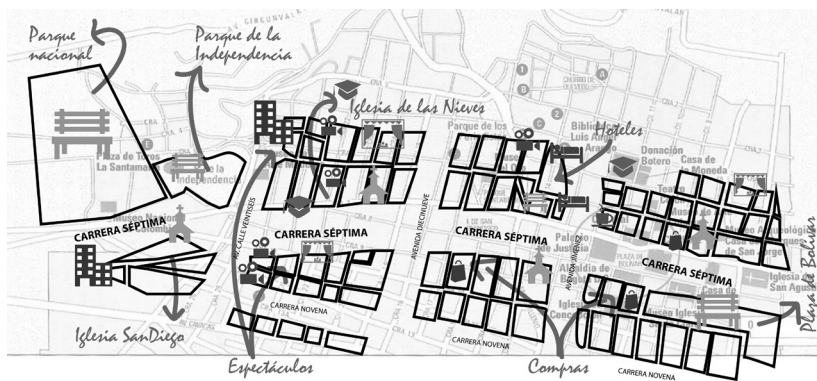
Para poder identificar entonces esta información de la memoria en el espacio existencial representado, se utilizan una serie de íconos que permiten ubicar en el espacio los acontecimientos por ellos recordados y que han sido comunes para todos los relatos y fotografías analizadas.

	Parques y Plazas		Almacenes
	Edificios		Hotel
	Tranvía		Café
	Trolley bus		Universidades
	Teatros de cine		Iglesias
	Teatros		

Tabla 5: Íconos de prácticas y lugares.
Fuente: Elaboración propia. 2014.

Con el mapa recordado (representación del territorio) y el cuadro de los íconos, se procedió a desarrollar el mapa del espacio existencial, para responder entonces a la pregunta de ¿Cuáles son los elementos constituyentes de esa memoria urbana?. En la siguiente figura se expone una representación del espacio existencial en dos niveles. El primer nivel se encarga de evidenciar las prácticas recordadas por los sujetos de la investigación, el segundo nivel marca sobre el mapa recordado (representación del territorio), los lugares y caminos manifiestos en los relatos o en las fotografías.

Primer nivel:



Segundo nivel:

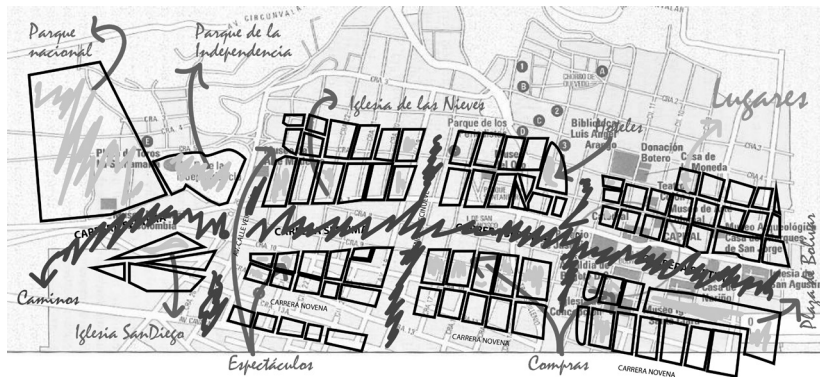


Figura 4: Mapa del espacio existencial. Elaboración propia. 2017.

Se debe tener en cuenta que la cartografía no lleva los nombres de los lugares identificados por los iconos por dos razones: la primera, la claridad de lectura de la misma, y la segunda, no es una información imprescindible para comprender la práctica o la estructura de la cartografía.

Mapa de experiencias

Aquí, se ubican las fotografías en los lugares que, según la narración y según la observación de la investigadora, con los datos consultados, y cotejados se usa de base para organizar las imágenes sobre el gráfico del mapa recordado (representación del territorio). Por lo tanto, es posible que la ubicación no sea del todo precisa con respecto a direcciones, tal y como se entiende tradicionalmente un mapa, pero sí es coincidente con la zona de percepción espacial y la ubicación general del lugar y el acontecimiento. Esto permite entender que, la memoria urbana de un lugar no obedece exactamente a coordenadas topográficas o direcciones. En su lugar, atiende a percepciones espaciales y emocionales que permiten entender la ubicación general de los acontecimientos y las prácticas que conforman el territorio del sujeto, teniendo en cuenta, la relación visual que tiene el territorio con la experiencia almacenada en la memoria.

Pero al ver el resultado, se hace insuficiente ubicar las imágenes en la representación de su territorio para responder a las preguntas sobre ¿Qué recuerda el sujeto de ese territorio? y, ¿La Carrera Séptima es parte del territorio de una colectividad y por lo tanto de su memoria urbana?. Es por esta razón que se desarrollan otra serie de apuestas representativas que apoyen la reconstrucción de un fragmento de memoria de la Carrera Séptima entre 1950 y 1970.

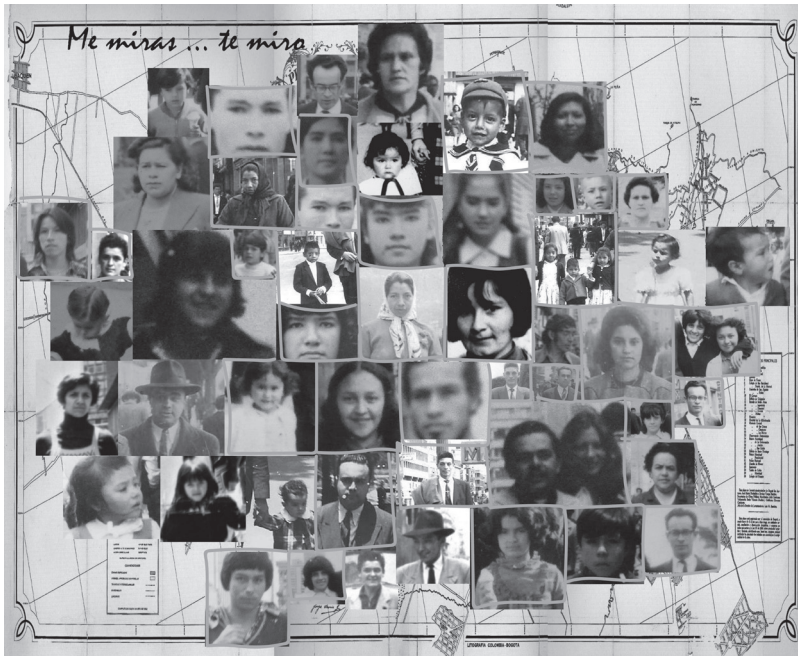


Figura 6. Mapa de experiencias A. Elaboración propia. 2017



Figura 7. Mapa de experiencias B. Elaboración propia. 2017

Como se observa, esta representación se propone con el uso de fotografías alrededor del mapa de la zona que se estudia, esto es por que lo que muestran estos detalles fotográficos, son acercamientos de los segundos planos de las fotografías que también proporcionan información sobre el pasado pero que en algunas ocasiones no son parte de la narración del recuerdo del sujeto que recuerda.

Este mapa de experiencias se llama “Los otros ... yo” por que una de las cosas interesantes que se observan es como los otros, no protagonistas de la toma, no solo hacen parte de la imagen por aparecer en ella, sino que en algunos casos se ven interesados en la misma, en aparecer en la foto, en otros casos corroboran las observaciones hechas como el tipo de accesorios que usaban las personas en esa época, el tipo de vestuario, etc.

Otra cuestión interesante, es la constancia de los edificios, la percepción en este sentido da una sensación de continuidad; el espacio físico, es un espacio que se mantiene sin cambios radicales en ese tiempo, lo cual hace relativamente difícil percibir el paso del tiempo de forma evidente, sin tener el apoyo de la visualización del sujeto en las imágenes y a su vez del relato oral que los respalda.

La última de las representaciones hechas, fue la denominada “Me tocas ... te toco” se refiere a la variable de las distancias que se evidencian en las fotografías, entre los sujetos del primer plano. Esta representación intenta mostrar como en la mayoría de los casos, los sujetos que hacen parte del primer plano de la imagen tienen entre ellos una distancia, íntima o personal.



Figura 8. Mapa de experiencias C.
Elaboración propia. 2017

En esta representación se busca reflejar el tipo de contacto frecuente evidenciado en las imágenes del espacio existencial de estos sujetos. Lo que se manifiesta, es que en la mayoría de las imágenes hay un contacto íntimo entre los sujetos.

Estas tres partes del Mapa de experiencias son entonces, los niveles representativos de los hallazgos fotográficos. Están pensados como niveles de información que puede recibir el observador después de ver las fotografías originales de los álbumes, para poder hilar el proceso de construcción desde la memoria individual y privada, hasta la memoria urbana y pública.

Conclusiones

La experiencia del espacio existencial de los ciudadanos que habitaron la Carrera Séptima de Bogotá entre 1950 y 1970, está atada a la relación desde los acontecimientos y las emociones generadas en esos espacios. Cada recuerdo parece relacionarse con los sujetos con los cuales se compartió la experiencia, y está albergada a manera de fragmentos que son detonados con la visualización de las fotografías del álbum familiar.

Cada uno de los recuerdos almacenados, constituyen la historia personal que los sujetos almacenan en su memoria y que relacionadas con las fotografías que guardan en sus álbumes, sirven de detonantes de las narraciones que les permiten inmortalizar y transmitir dichos recuerdos para las futuras generaciones, es decir, es ésta la memoria que trasciende. Una historia íntima que se hace pública en esta investigación, y que permite vislumbrar fragmentos que constituyen la memoria urbana del sujeto común de una ciudad como Bogotá.

Con respecto al tiempo, como otro valor determinante en la memoria, se puede definir que los acontecimientos narrados son percibidos por el sujeto como distantes, en tiempo y espacio, pero al mismo tiempo, las descripciones de los acontecimientos almacenados en la memoria, son de hechos breves o acciones cotidianas, en su mayoría, que, por razones emocionales de algún tipo se hacen relevantes para la experiencia del espacio existencial del sujeto, y se actualizan, una y otra vez, cuando el sujeto las trae a su presente, mediante las narraciones y las fotografías de su álbum familiar. Es así que se confirma, que al ser el tiempo una concepción de la existencia del sujeto en el mundo, es la fotografía, una herramienta que le permite al sujeto retener el pasado, y revivirlo una y otra vez.

Por otro lado, está el asunto de la relación de los sujetos con el territorio. Esta investigación permite vislumbrar que el territorio es parte fundamental de la experiencia del sujeto en el mundo. Siendo éste el que permite que los sujetos habiten colectivamente, ya sea mediante prácticas individuales o colectivas, con otros sujetos con los que comparten la existencia en el territorio que puede ser: transitorio, de diversión, de reunión, de culto, de trabajo o de compras. En general, de prácticas que hacen de éste, una parte definitiva de la memoria de un sujeto o de una comunidad.

Por otro lado, está la fotografía que, en esta investigación, es analizada como detonante de la memoria. En este sentido, el hallazgo tiene que ver con la naturaleza de la fotografía como detonante, pero no como elemento constitutivo de la memoria, es decir, la fotografía en un medio físico que puede actuar como archivo del recuerdo, cuando el sujeto la considera como tal, pero que no es indispensable como parte de la narración de su experiencia del espacio existencial.

Otra característica importante sobre la memoria, hallada en esta investigación, tiene que ver con el hecho de que la narración es, en realidad, una forma descriptiva de la experiencia. La oralidad es la mejor manera en que un sujeto comparte con otro su experiencia del espacio existencial. La fotografía por otro lado, puede convertirse en la mera representación de un acontecimiento sin la ayuda de la narración. Esta última es la que la válida como una forma de archivo de un recuerdo, que conforma la memoria urbana, de la experiencia del espacio existencial, de los ciudadanos que habitaron un lugar en el pasado. Finalmente, se hace interesante la importancia simbólica que tenía la posesión de una fotografía propia en este periodo y el papel representativo que tenían estas tomas en el álbum de fotografía. Esta última conclusión deja abierta interesantes preguntas sobre la relación de la posición social y la fotografía en la Bogotá de ese periodo, o el papel de auto reconocimiento que tenía la imagen fotográfica en los sujetos de esa época. Pero serán estos aspectos de la fotografía problemas a tratar en otra investigación.

Listas de Referencias Bibliográficas

- Alcaldía Mayor, Departamento Administrativo de Planeación Distrital.* (2000) páginas 174, Bogotá, Colombia.
- Arfuch, Leonor (Compiladora). (2009). *Pensar este tiempo, espacios, afectos, pertenencias.* Editorial Paidós.
- Benjamín, Walter (1972). *Discursos interrumpidos I “Filosofía del arte y de la historia”.* Editorial Taurus
- Burke, Peter (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico.* Editorial crítica Barcelona, Barcelona.
- Cacciari, Massimo. (2009). *La ciudad* (4ta edición). Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Entwistle, Joanne (2000). *El cuerpo y la moda, una visión sociológica.* Paidós Contextos. Barcelona, España
- François Fourquet, Alberto Szpunberg, Lion Murard. (1978). *Los equipamientos del poder: ciudades, territorios y equipamientos colectivos.* Editorial Gustavo Gili, España
- González, Sady. (2007). *Bogotá, años 50*, Revista Número Ediciones, páginas 214, Colombia.
- Halbwachs, Maurice (2004). *Los marcos sociales de la memoria.* Editorial Anthropos.
- Hall, Edward T. (1989). *Apuntes del lenguaje silencioso.* Alianza Editorial. Madrid, España.
- Mandoky, Katya (2006). *Prácticas estéticas e identidades sociales. Prosaica dos.* Siglo Veintiuno Editores. Conaculta Funca.
- Páramo, Pablo. Cuervo, Mónica. (2009). *La experiencia urbana en el espacio público de Bogotá en el siglo XX.* Una mirada desde las prácticas sociales. Editado por la Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá.
- Saldarriaga, Roa. Alberto (2000). *Bogotá siglo XX urbanismo, arquitectura y vida urbana.* Capítulo 4: El siglo XX y la vida urbana. Departamento Administrativo de Planeación Distrital, Bogotá Colombia.
- Schulz, Norberg Christian (1975). *Existencia, espacio y arquitectura.* Editorial Blume. Barcelona.
- Sontang, Susan, (1977). *Sobre la Fotografía.* Editorial Alfaguara.

Suárez Ferreira, Helbert. (2009). *Evolución de la "Calle Real del Comercio", Santafé de Bogotá. Tesis de grado obtenido no publicada*. Universitat Politècnica de Catalunya, Cataluña, España.

Abstract: The memory can be seen as a way of becoming aware of itself or as a form of inheritance that leaves a generation to those who succeed. This research is a visual journey through the concepts of memory and forgetfulness. The memory is constituted by a high sensible load, that feeds on the individual memories of the subjects and that, when being annexed to the colectivity, it becomes visible, so that it can be turned into a form of expression of the urban memory of a group and, in this way, load of meaning the moments of the existential space experience by the subject. The question on which this research is constructed focuses on the way in which the urban memory of the Carrera Séptima de Bogotá between 1950 and 1970 can be reconstructed through the analysis of photographs taken from family albums and stories of its inhabitants. This research acquires power as a document insofar as the subjects who access it, perceive it as a concretion of the experience of the existential space of the citizen of the epoch in question, loading the narrations and the images gathered here of symbolism, in their own lived experience.

Keywords: Memory - visibility - space

Resumo: Memória pode ser vista como uma forma de fazer consciência por conta própria ou como uma forma de herança, deixando uma geração que acontecer isso e esta pesquisa é um tour visual dos conceitos de memória, eu me lembro de esquecer. Memória é composta por uma alta carga sensível, que alimenta as memórias individuais dos sujeitos e que, a ser acrescentada à coletividade, torna-se visível, então o que pode ser convertida em uma forma de expressão da memória urbana de um grupo e carregar, desta forma, ou seja, os momentos da experiência do espaço existencial pelo assunto.

Palavras chave: Memória – visibilidade – espaço

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

Publicaciones del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación

El Centro de Estudios en Diseño y Comunicación de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo desarrolla una amplia política editorial que incluye las siguientes publicaciones académicas de carácter periódico:

• Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]

Es una publicación periódica que reúne papers, ensayos y estudios sobre tendencias, problemáticas profesionales, tecnologías y enfoques epistemológicos en los campos del Diseño y la Comunicación.

Se publican de dos a cuatro números anuales con una tirada de 500 ejemplares que se distribuyen en forma gratuita.

Esta línea se edita desde el año 2000 en forma ininterrumpida, recibiendo colaboraciones remuneradas, dentro de las distintas temáticas.

La publicación tiene el número ISSN 1668.0227 de inscripción en el CAICYT-CONICET y tiene un Comité de Arbitraje.

• Creación y Producción en Diseño y Comunicación [Trabajos de estudiantes y egresados]

Es una línea de publicación periódica del Centro de Producción de la Facultad. Su objetivo es reunir los trabajos significativos de estudiantes y egresados de las diferentes carreras.

Las producciones (teórico, visual, proyectual, experimental y otros) se originan partiendo de recopilaciones bibliográficas, catálogos, guías, entre otros soportes.

La política editorial refleja los estándares de calidad del desarrollo de la currícula, evidenciando la diversidad de abordajes temáticos y metodológicos realizados por estudiantes y egresados, con la dirección y supervisión de los docentes de la Facultad.

Los trabajos son seleccionados por el claustro académico y evaluados para su publicación por el Comité de Arbitraje de la Serie.

Esta línea se edita desde el año 2004 en forma ininterrumpida, recibiendo colaboraciones para su publicación. El número de inscripción en el CAICYT-CONICET es el ISSN 1668-5229 y tiene Comité de Arbitraje.

• Escritos en la Facultad

Es una publicación periódica que reúne documentación institucional (guías, reglamentos, propuestas), producciones significativas de estudiantes (trabajos prácticos, resúmenes de trabajos finales de grado, concursos) y producciones pedagógicas de profesores (guías de trabajo, recopilaciones, propuestas académicas).

Se publican de cuatro a ocho números anuales con una tirada variable de 100 a 500 ejemplares de acuerdo a su utilización.

Esta serie se edita desde el año 2005 en forma ininterrumpida, su distribución es gratuita y recibe colaboraciones para su publicación. La misma tiene el número ISSN 1669-2306 de inscripción en el CAICYT-CONICET.

• Reflexión Académica en Diseño y Comunicación

Las Jornadas de Reflexión Académica son organizadas por la Facultad de Diseño y Comunicación desde el año 1993 y configuran el plan académico de la Facultad colaborando con su proyecto educativo a futuro. Estos encuentros se destinan al análisis, intercambio de experiencias y actualización de propuestas académicas y pedagógicas en torno a las disciplinas del diseño y la comunicación. Todos los docentes de la Facultad participan a través de sus ponencias, las cuales son editadas en el libro *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*, una publicación académica centrada en cuestiones de enseñanza-aprendizaje en los campos del diseño y las comunicaciones. La publicación (ISSN 1668-1673) se edita anualmente desde el 2000 con una tirada de 1000 ejemplares que se distribuyen en forma gratuita.

• Actas de Diseño

Actas de Diseño es una publicación semestral de la Facultad de Diseño y Comunicación, que reúne ponencias realizadas por académicos y profesionales nacionales y extranjeros. La publicación se organiza cada año en torno a la temática convocante del Encuentro Latinoamericano de Diseño, cuya primera edición fue en Agosto 2006. Cabe destacar que la Facultad ha sido la coordinadora del Foro de Escuelas de Diseño Latinoamericano y la sede inaugural ha sido Buenos Aires en el año 2006.

La publicación tiene el Número ISSN 1850-2032 de inscripción y tiene comité de arbitraje.

A continuación se detallan las ediciones históricas de la serie Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación:

Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación [ISSN 1668-0227]

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]: **Visiones del Diseño: Diseñadores Eco-Sociales. D. V. Di Bella:** Prefacio Cuaderno 87 | **D. V. Di Bella:** Prólogo Cuaderno 87 | **T. Irwin:** El enfoque emergente del Diseño para la Transición | **D. V. Di Bella:** Visiones del Diseño, Diseñadores Eco-Sociales. 3º Proyecto de la Línea de Investigación N°4 Diseño en Perspectiva (CMUUP) | **S. Valverde Villamizar:** El diseñador como agente de cambio social: Análisis del caso Qom Lashepi Alpi [Comisión Diseño en Perspectiva Julio 2019] | **M. Córdova Alvestegui:** Las campañas de comunicación visual como agentes de cambio social-ambiental: El circuito del agua en Bolivia [Comisión Diseño en Perspectiva Julio 2017] | **P. Trocha:** Sombrero Vueltiao: Transformaciones de un objeto artesanal [Comisión Diseño en Perspectiva Julio 2017] | **J. M. España Espinoza:** Las fibras vegetales: materiales ancestrales para un futuro sostenible en el desarrollo de productos | **C. Torres de la Torre:** El futuro de los plásticos o los plásticos del futuro | **A. de Oliveira:** La

emergencia del imaginario: contribuciones para pensar sobre el futuro del diseño | **A. R. Miranda de Oliveira y A. J. Vieira de Arruda:** Un entorno de realidad virtual inmersivo como herramienta estratégica para mejorar la experiencia del usuario | **M. E. Venegas Marcel, A. Navarro Carreño y E. P. Alfaro Carrasco:** Modelo procedimental para la caracterización y valoración de residuos de aparatos eléctricos y electrónicos, RAEE | **S. Geywitz Bernal:** Economía Circular. Implantación en Ingeniería, Fabricación y Diseño Industrial. Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 87, 2019/2020. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]: **Taxonomías espaciales y objetuales en espacios y productos II. Roberto Céspedes:** Prologo | **Fabian S. Lopez Ulloa:** George E. Street y el Gothic Revival | **Ana Cravino:** Adolf Loos y la depuración del lenguaje | **Sergio David Rybak:** El Deutscher Werkbund - Peter Behrens. Los Pasajes Del Lenguaje | **Martin Isidoro:** Gerrit Rietveld y de Stijl: silla roja y azul, casa Schröder en Utrecht | **Damian Sanmiguel:** El casablanquismo, una respuesta a la crisis del funcionalismo | **Genoveva Malo:** Entre la forma de habitar y las formas para habitar. Vivienda campesina y arquitectura vernácula: nociones morfológicas | **Anna Tripaldi Proaño, Toa Tripaldi Proaño y Santiago Vanegas Peña:** Explorando las relaciones entre los objetos y el espacio en el diseño de autor: Análisis Morfológico de la obra de Wilmer Chaca | **Cesar Giovanni Delgado Banegas:** Nociones del espacio interior entre las Lógicas de Coherencia Espacial y La Percepción Visual. El interiorismo de Zaha Hadid. | **Katerin Estefania Vargas Calle y Diego Gustavo Betancourt Chávez:** Morfología de las figurillas de la cultura tolita y su aplicación al diseño textil | **Paola Cristina Velasco Espín:** Plaza Urbina: tiempo, morfología y memoria | **Juan Daniel Cabrera Gómez:** Entornos escondidos del barrio Altivo Ambateño | **Maria Elena Onofre:** Evaluación de la creatividad en Diseño Industrial. Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 86, 2019/2020. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]: **Edición universitaria y políticas editoriales como objeto de análisis. Ivana Mihal y Daniela Szpilberg:** Prólogo: Edición universitaria y políticas editoriales como objeto de análisis | Carlos Zelarayán: Encrucijadas de la edición universitaria | **Alejandro Dujovne:** Gutenberg atiende en Buenos Aires. La edición universitaria ante la concentración geográfica del mercado editorial argentino | **Ivana Mihal:** La edición universitaria argentina a la luz de la Feria del Libro de Guadalajara: acerca de la internacionalización y digitalización | **Ana Verdelli:** Las editoriales universitarias de cara a los procesos de internacionalización de la educación superior: El caso de las políticas editoriales de EDUNTREF entre 2011-2017 | **Emanuel Molina:** El armado de un catálogo en una editorial universitaria. El caso de la Editorial Universitaria Villa María | **Guido Olivares:** Presencia de las Editoriales Universitarias en las convocatorias del Fondo Del Libro, Chile. 2013-2018 | **Juan Felipe Córdoba Restrepo:** Editar en la universidad, una construcción permanente | **Daniela Szpilberg:** Políticas editoriales y digitalización. El caso de EUDEBA y el lector digital "Boris" | **Jorge M. Gorostiaga:** Digitalización en las revistas académicas de educación en Argentina

| **Micaela Persson:** La Internacionalización de la Educación Superior a través de las revistas científicas digitales en América Latina | **Ana Slimovich y Ezequiel Saferstein:** Análisis sobre los modos digitales de difusión de las grandes editoriales en Argentina: libros de “coyuntura política”. Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 85, 2019/2020. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Estrategias didácticas en escenarios de innovación tecnológica.** **Cecilia Mazzeo:** Prólogo | **Isabel Alberdi:** Buceando en lo profundo. Metodología en el proceso de diseño gráfico. Apuntes sobre estrategias para abordar la enseñanza de la etapa de relevamiento | **Luciana Anarella:** Los medios digitales y la autogestión de saberes. Una experiencia pedagógica en la enseñanza del diseño | **Gabriela Chavez Mosquera:** El pulgarcito educado | **Alicia Coppo:** Estrategias de enseñanza del diseño para una nueva generación. El rol docente y el vínculo con el estudiante en el marco de las TIC'S | **Leandro Dalle:** Taller-mediate. Reflexiones críticas sobre una experiencia de amplificación del taller de diseño al medio virtual/digital | **Cecilia Mazzeo:** Renovaciones y persistencias. El taller y las tecnologías digitales | **Patricia Muñoz:** Incorporación de nuevos contenidos a la enseñanza desde la investigación | **Guillermo Sánchez Borrero:** La enseñanza del diseño a través del Diseño Social y las nuevas tecnologías. Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 84, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Creatividad solidaria e Innovación social en América Latina.** **María Verónica Barzola** | **Rita Aparecida da Conceição Ribeiro:** Prólogo: // *Eje 1. Análisis contextual y experiencias de comunidades:* **María Verónica Barzola** | **Marina Mendoza** | **Luiz Lagares Izidio** | **Luiza Novaes** | **Carlos Lange Valdés** | **Carolina Montt Steffens** | **Inés Figueroa Gómez** // *Eje 2. Diseño de innovación y pedagogía:* **Anderson Antonio Horta** | **Clara Santana Lins Cerqueira** | **Délcio Julião Emar de Almeida** | **Michelle Alvarenga Pinto Cotrim** | **Rita Aparecida da Conceição Ribeiro** | **Guilherme Englert Corrêa Meyer** | **Bruno Augusto Lorenz** | **Roberta Rech Mandelli** | **Marcelo Vianna Batista** | **Natalie Smith** | **Eric Haddad Parker Guterres** | **Elton Moura Nickel** | **Júlia Machado Padaratz** | **Paola Camila Dias de Moraes** | **Nathália Buch Abreu de Souza** | **Mirella Gomes Nogueira** | **María Magdalena Guajala Michay** // *Eje 3. Laboratorios de innovación social:* **Karine de Mello Freire** | **Chiara Del Gaudio** | **Ione Maria Ghislene Bentz** | **Carlo Franzato** | **Gustavo Severo de Borba** | **Cristina Zurbriggen** | **Mariana González Lago** | **María Mancilla García** | **Sebastián Gatica** // *Eje 4. Diseño de innovación para la integración social:* **Denise Siqueira** | **Lino Fernando Bragança Peres** | **Marcos Abilio Bosquetti** | **Marília Ceccon Salarini da Rosa** | **João E. C. Sobral** | **Marli T. Everling** | **Anna L. M. S. Cavalcanti** | **Carolina S. M. Tavares** | **Bruna R. Machado** | **Bruna M. Bischoff** | **Murilo Scoz.** (2020). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 83, noviembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Investigar en Diseño.** **M. Matarrese y L. del C. Vilchis Esquivel:** Introducción. Investigar en Diseño.

Multiplicidades epistemológicas y estéticas desde las que analizar la disciplina | **Eje 1. Epistemología del Diseño:** **R. Ynoub:** Epistemología y metodología en y de la investigación en Diseño | **A. Cravino:** Hacia una Epistemología del Diseño | **V. Ariza:** El Diseño como objeto de estudio y como ejercicio de intervención | **M. Á. Rubio Toledo:** Consideraciones para la investigación simbólica en Diseño desde los sistemas complejos | **M. A. Sandoval Valle:** La investigación de aspectos sociales y culturales como estrategia de Diseño | **Eje 2. Epistemología y enseñanza del Diseño:** **L. del C. Vilchis:** Diseño, Investigación y Educación | **J. Pokropek:** La experimentación proyectual en la enseñanza: Enseñar a construir sentido | **L. F. Irigoyen Morales:** Propuesta de categorización de habilidades en estudiantes y profesionales noveles de Diseño | **M. S. De la Barrera e I. Carillo Chávez:** Factores que inciden en investigaciones para Diseño | **Eje 3. Epistemología del Diseño en y desde diversas perspectivas y casos:** **M. Martínez González:** Entre hacedores de cosas. El Diseño y la antropología en el estudio de los objetos de Cuanajo, Michoacán, México | **M. Kwon:** Reinterpretación del jardín japonés en el paisaje occidental del Siglo XX a través de tres paisajistas: James Rose, Isamu Noguchi y Peter Walker | **B. Ferreira Pires:** Adornos Confeccionados con Cabellos Humanos. De la Era Victoriana y de Nuevos Diseñadores | **N. Villaça:** Moda y Producción de Sentidos | **R. Pitombo Cidreira:** El cuerpo vivido: La expresividad de la aparición. (2020). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 82, octubre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Taxonomías espaciales y objetuales en espacios y productos.** **Roberto Céspedes:** Introducción | **Ana Cravino:** Prologo | **Jorge Pokropek:** Lógicas de coherencia para la interpretación y producción del diseño interior y sus criterios de selección de formas objetuales | **Ana Cravino:** La Bolsa de Comercio de Buenos Aires. Un caso paradigmático de composición clásica | **Roberto Céspedes:** Diseño Andróginio: Charles Rennie Mackintosh | **Claudia Marcela Woodhull:** Una Aproximación Morfológica: Formas de la Pradera y su Intencionalidad Estética en el Espacio Interior y el Objeto | **Ricardo José Viveros Baez:** Organicismo: morfología y materialidad como expresión comunicante en un espacio arquitectónico | **Tesis de Doctorado en Diseño UP recomendada para su publicación.** **Florencio Compte Guerrero:** Modernos sin modernidad. Arquitectura de Guayaquil 1930-1948. (2020). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 81, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Diseño en Perspectiva - Diseño para la transición. Segunda Sección.** **D. V. Di Bella:** Prólogo de la Segunda Sección | **D. V. Di Bella:** Prefacio Diseño en Perspectiva | **L. C. Portugal do Nascimento:** Diseño en medio de feudos y campos: la oportunidad de la “rectificación de nombres” propuesta por Confucio en la Babel contemporánea de conceptos, términos y expresiones pegadizas recientemente forjados en el campo del diseño | **C. Soto:** Esto No es Diseño | **M. Marchisio:** El Fin de las Escuelas de Diseño | **I. Moroni and A. Arruda:** Comprender cómo los procesos de diseño pueden contribuir a la mejora de la capacidad innovadora en el universo de las *startup companies* | **S. Stivale:** Los Caminos del Diseño Sustentable y sus vinculaciones con la Investigación en Diseño | **M. González Insua:** Más

allá del Producto: un abordaje local sobre el Diseño de Productos-Sistemas-Servicios para la Sustentabilidad y Tecnologías de Inclusión Social | **T. Soares and A. Arruda:** Domos geodésicos como modelo de negocio en la gestión hotelera para el desarrollo de las economías locales | **N. Mouchrek and L. Krucken:** Diseño como agente de cambio: iniciativas orientadas a la práctica en la enseñanza del diseño | **N. Mouchrek:** Diseño para el desarrollo de la juventud y su participación en la sostenibilidad | **G. Nuri Barón:** La transición urbana y social hacia un paradigma de movilidad sostenible | **D. V. Di Bella:** Impacto de la Experiencia Diseño en Perspectiva. (2020). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 80, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Giros visuales.** **Julio César Goyez Narvárez y Alejandra Niedermaier:** Prólogo | **Gabriel Alba y Juan Guillermo Buenaventura:** *Cruce de caminos.* Un estado del arte de la investigación-creación | **María Ximena Betancourt Ruiz:** La imagen visual de la identidad, entre resistencias y representaciones hegemónicas | **Vanesa Brasil Campos Rodriguez:** Marca M para Hitchcock - *Dial M for Hitchcock.* Los hilos y matices que se repiten en la obra del director | **Basilio Casanova Varela:** El arte de la creación | **Julio César Goyez Narvárez:** Audiovisualidad, cultura popular e investigación-creación | **Trixi Allina Bloch y Alejandro Jaramillo Hoyos:** Mesa radicante: experiencia e imagen | **Esmeralda Hernández Toledano y Luis Martín Arias:** El cine como modelo de realidad: análisis de “Él” (Luis Buñuel, 1953) | **Alejandra Niedermaier:** Posibilidades de la imagen en tiempos de oscuridad | **Wilson Orozco:** La representación ficcional de la pobreza en *Tierra sin pan y Agarrando pueblo* | **Juan Manuel Perez:** Macropoéticas y Micropoéticas de la representación del cuerpo en la iconósfera contemporánea | **Eduardo A. Russo:** Visualidades en tránsito: el cine de David Lynch | **Sebastián Russo:** El fuego (in)extinguible. *Imagen y Revolución en Georges Didi Huberman y Joao Moreira Salles* | **Camila Sabeckis y Eleonora Vallazza:** La integración del cine expandido al espacio museístico | **Nicolás Sorrivas:** Black Mirror: El espejo que nos mira | **Valeria Stefanini:** El yo desnudo. La puesta en escena del yo en la obra de Liliana Maresca | **Jorge Zuzulich:** Dispositivo, cine y arte contemporáneo. (2020). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 79, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Tiempos inestables. Un mundo en transición.** **M. Veneziani:** Prólogo | **M. Veneziani:** Diseño y cultura. Huellas japonesas en la Argentina | **V. Martínez Azaro:** Empatía y Diseño en un contexto de inmigración | **X. González Eliçabe:** La permanencia en el cambio. El poncho como bandera de libertad | **V. Fiorini:** Diseño de indumentaria: Nuevas estrategias de enseñanza y modelos de innovación en el marco del consumo de moda | **C. Eiriz:** La enseñanza de la metodología de la investigación en la era de la invención: Hacia un nuevo humanismo | **M. Buey Fernández:** Educar para no competir. La guerra de las naciones: nuevo escenario multipolar e innovación social como alternativa de adaptación | **M. del M. Ketlun:** Fases y redes en la metodología del Design Thinking | **C. I. Galbusera Testa:** La evolución de los modelos de enseñar-aprender diseño en el nuevo escenario generacional | **M. F. Bertuzzi y D. Escobar:** Identidad y nacionalismo. Una mirada sobre la búsqueda de

identidad y nuevas tendencias en el diseño de modas | **J. A. Di Loreto:** Rembrandt: estética, sujeción y corporalidad | **L. Mastantuono:** Nostalgia Cinematográfica | **S. Faerm:** A World in Flux | **S. Faerm:** Contemplative Pedagogy in the College Classroom: Theory, Research, and Practice for Holistic Student Development | **T. Werner:** Preconceptions of the Ideal: Ethnic and Physical Diversity Fashion | **M. G. Cyr:** China: Hyper-Consumerism, Abstract Identity | **N. Palomo-Lovinski and S. Faerm:** Changing the Rules of the Game: Sustainable Product Service Systems and Manufacturing in the Fashion Industry | **A. Sebek and J. Jones:** Immersion in the Workplace: A Unique Model for Students to Engage in Real-World Service Design. (2020). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 78, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Cine e historia. Representaciones fílmicas en un mundo globalizado. Zulema Marzorati y Mercedes Pombo:** Prefacio | **Eje 1: Etnicidades en la pantalla: Tzvi Tal:** Brechas y etnicidad. Personajes judíos violentos en películas de Argentina, Uruguay y Venezuela | **Alejandra F. Rodríguez:** ¿Dónde está el sujeto?: problemas de representación de los pueblos originarios en el cine | **Eje 2: Construyendo la historia: Mónica Gruber:** Medios y poder: 1984 | **Adriana A. Stagnaro:** Lo imaginario y lo maravilloso de Internet. Una aproximación antropológica | **Zulema Marzorati y Mercedes Pombo:** Humanismo y solidaridad en *El puerto* (Kaurismäki, Finlandia/Francia/ Alemania, 2011) | **Eje 3: Cine, historia y memoria: María Elena Stella:** Holocausto y memoria en los tiempos de la globalización. Representaciones en el cine alemán | **Claudia Bossay P.: Libertadores;** bicentenarios de las independencias en el cine | **Marta N. R. Casale:** La imagen faltante, de Rithy Panh, testigo y cineasta. El genocidio en primera persona. (2020). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 77, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Moda, Diseño y Sociedad. Laura Zambrini:** Prólogo | **Carlos Roberto Oliveira de Araújo:** Metamorfose Corporal na Moda e no Carnaval | **Analía Faccia:** Discursos sobre el cuerpo, vestimenta y desigualdad de género | **Griselda Flesler:** Marcas de género en el diseño tipográfico de revistas de moda | **Jorge Leite Jr.:** Sexo, género y ropas | **Nancy de P. Moretti:** La construcción del lenguaje gráfico en el diseño de moda y la transformación del cuerpo femenino | **María Eugenia Correa:** Diseño y sustentabilidad. Un nuevo escenario posible en el campo de la moda | **Gabriela Poltronieri Lenzi:** O chapéu: Uma ferramenta para a identidade e a responsabilidade social no câncer de mama | **Taña Escobar Guanoluísa y Silvana Amoroso Peralta:** El giro humanista del sistema de la moda | **Suzana Avelar:** La moda contemporánea en Brasil: para escapar del Siglo XX | **Daniela Lucena y Gisela Laboureau:** Vestimentas indisciplinadas en la escena contracultural de los años 80 | **Paula Miguel:** Más allá del autor. La construcción pública del diseño de indumentaria en Argentina | **Gianne Maria Montedônio Chagastelles:** Arte y Costumbres: Los pliegues azules en los vestidos de vinilo de Laura Lima (1990-2010) | **Patricia Reinheimer:** Tecendo um mundo de diferenças. (2020). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 76, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Arte y Comunicación: Experiencias estéticas y el flujo del tiempo**. N. Aguerre y M. Boivent: Prólogo | **V. Capasso**: Nuevas tramas socio-espaciales después de la inundación en la ciudad de La Plata: un análisis de experiencias artísticas y memoria colectiva | **J. Cisneros**: Operaciones de montaje y reescritura como huellas del tiempo en “Diagonal Cero” | **V. de la Cruz Lichet**: Hacia una taxonomía de la Memoria. Prácticas artísticas colombianas en torno a la reconstitución de hechos históricos | **A. del P. Forero Hurtado, Y. A. Orozco y L. C. Rodríguez Páez**: El presente y el irremediable pasado. La reconstrucción de lo público desde la música rap de la Alianza Urbana en Quibdó-Chocó, Colombia | **F. Fajole**: Mirtha Dermisache: La otredad de la escritura | **E. García Aranguren**: Vanguardias artísticas y videojuegos: retomar el pasado para el mercado futuro | **L. Garaglia**: “Cómo hacer palabras con cosas” | **L. Gómez**: El cine y esos pueblitos: Mediaciones culturales de la memoria nacional | **B. Gustavino**: Vanguardias, dependencia cultural y periodizaciones en lucha. La historización del arte argentino de los años ‘60 | **F. Jaubet**: Poesía de lo real en “Historia de un Clan” de Luis Ortega | **C. Juárez y J. Lamilla**: Prácticas sonoras desbordantes. El surgimiento del ciclo Experimenta97 en Buenos Aires | **I. Mihal y M. Matarrese**: Diversidad cultural y pueblos indígenas: una mirada sobre las TIC | **C. D. Paz**: De esta suerte se gobierna la mayor parte. La jefatura indígena examinada desde la intencionalidad performativa de la escritura etnológica de la Compañía de Jesús | **M. E. Torres**: Tiempos de Amor | **C. Vallina y C. Vallina**: Imagen y Memoria. (2019). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 75, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Artes Dibujadas: cartografías y escenas de la Historieta, el Humor Gráfico y la Animación**. **Laura Vazquez**: Prólogo | **Mara Burkart**: La Guerra de Malvinas según las Caricaturas de Hermenegildo Sábat en *Clarín* | **Laura Caraballo**: La parodia y la sátira en la historieta transpositiva de Alberto Breccia | **Alice Favaro**: *La “Beya” durmiente*: entre reescritura y transposición | **Amadeo Gandolfo**: La historia interminable: *Langostino y Mangucho y Meneca* en *Patoruzito* (1945-1950) | **Sebastian Gago**: Desovillando tramas culturales: un mapeo de la circulación y el consumo de las historietas *Nippur de Lagash* y *El Eternauta* | **Jozefh Queiroz**: La crónica-historieta en *Macanudo*, de Liniers | **Marilda Lopes Pinheiro Queluz**: Logotipo ou quadrinho? As animadas aventuras de Don Quixote nas capas de Ângelo Agostini | **Analia Lorena Meo**: Anime y consumo en Argentina en las páginas de *Clarín*, *La Nación* y *Página 12* (1997-2001) | **Ana Pedrazzini y Nora Scheuer**: Sobre la relación verbal-visual en el humor gráfico y sus recursos | **Paulo Ramos**: O enigma do número dois: os limites da tira em ambientes digitais | **Roberto Elísio dos Santos**: O Brasil através das histórias em quadrinhos de humor | **Facundo Saxe**: *Jago* de Ralf König: historieta sexo-disidente o cómo volver porno y queer a Shakespeare | **Pablo Turnes**: *Breccia Negro*: el testimonio de un autor | **Laura Vazquez y Pablo Turnes**: Contar desde los fragmentos. Rupturas, memoria y lenguaje en dos casos de la historieta argentina contemporánea | **Aníbal Villordo**: La imagen intolerable: Intensidad estética y violencia en el cómic de superhéroes | **Máximo Eserverri**: Víctor Iturralde Rúa y la especificidad de lo infantil. Un primerísimo primer acercamiento. (2019). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 74, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Diseño en Perspectiva - Diseño para la transición. Primera Sección.** **D. V. Di Bella:** Prólogo de la Primera Sección | **T. Irwin:** Prefacio Diseño para la Transición | **D. Lockton and S. Candy:** Un vocabulario para las visiones del diseño para las transiciones | **G. Kossoff:** Localismo cosmopolita: la red planetaria de la vida cotidiana dentro de lo local | **A. Í. Gaziulusoy:** Postales desde los límites: hacia los futuros del diseño para las transiciones sostenibles | **C. Tonkinwise:** (Des)órdenes del diseño: sistemas de mediación de nivel en el diseño para la transición | **I. Mulder, T. Jaskiewicz and N. Morelli:** Sobre la ciudadanía digital y los datos como un nuevo campo común: ¿Podemos diseñar un nuevo movimiento? | **P. Scupelli:** Enseñanza del diseño para la transición: un estudio de caso sobre *Design Agility, Design Ethos y Design Futures* | **J. Boehnert:** Diseño para la transición y pensamiento ecológico | **T. Irwin:** El enfoque emergente del diseño para la transición | **T. Costa Gomez:** Proyectos de transición en curso: una perspectiva del sur | **S. Hamilton:** Palabras en acción: Creando y haciendo el diseño para la transición en Ojai, California, un caso de estudio | **Ch. L. Dahle:** Diseñar para las transiciones: abordar el problema de la pesca excesiva en el mundo | **S. Rohrbach and M. Steenson:** Diseño para la transición: enseñanza y aprendizaje | **M. A. Mages and D. Onafuwa:** Opacidad, transición e investigación en diseño. (2019). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 73, julio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Convergencia pedagógica-digital: libros, lecturas y diseño.** **Ivana Mihal:** Prólogo. Narrativa transmedia. Convergencia pedagógica-digital: libros, lecturas y diseño | **Natalia Aguerre:** Arte y Medios: Narrativa transmedia y el translector | **Francisco Albarello:** El lector en la encrucijada: la *lectura/navegación* en las pantallas digitales | **María del Carmen Rosas Franco:** Nuevos soportes, nuevos modos de leer. La narrativa en la Literatura infantil y juvenil digital | **Florencia Lila Sorrentino:** Instantáneas: la lectura en los tiempos que corren | **Gustavo Bombini:** Didáctica de la lectura y la escritura y multimodalidad | **Mariana Landau:** Los discursos sobre tecnologías y educación en la esfera pública | **Mónica Pini:** Políticas de alfabetización digital. Educación e inclusión | **Lia Calabre:** Planos de livro e leitura em tempos da cultura digital | **Ana Ligia Medeiros y Gilda Olinto:** O impacto da tecnologia de informação e comunicação nas bibliotecas públicas: envolvimento comunitário, criatividade e inovação | **Eduardo Pereyra:** Juventudes y TIC: Estados locales frente al abordaje de la promoción de la lectura | **Daniela Szpilbarg:** Configuraciones emergentes de circulación y lectura en el entorno digital: el caso de Bajalibros.com. (2019). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 72, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Cruces entre Cultura y Diseño: repensando el diseño de los procesos culturales y los abordajes culturales del diseño.** **Karen Avenburg y Marina Matarrese:** Introducción. Cruces entre Cultura y Diseño: repensando el diseño de los procesos culturales y los abordajes culturales del diseño | **Ivana Mihal:** Estéticas, lecturas e industria del libro: el caso de los e-books | **Laura Ferreiro y María Laura Giménez:** Desafíos actuales de las políticas culturales. Análisis de caso en el

Municipio de Avellaneda | **Silvia Benza**: El Distrito de Diseño en la Ciudad de Buenos Aires: una mirada desde los usos de la cultura en contextos globales y locales | **Natalia Aguerre**: Las performances musicales en las misiones jesuitas de guaraníes | **Julieta Infantino**: Arte y Transformación social. El aporte de artistas (circenses) en el diseño de políticas culturales urbanas | **Verónica Griselda Talellis, Elsa Alicia Martínez, Karen Avenburg y Alina Cíbea**: Investigación y gestión cultural: diseñando articulaciones | **Verónica Paiva y Alejo García de la Cárcova**: Wright Mills y su crítica al diseño de segunda posguerra. Los aportes de la sociología al mundo del diseño | **Laura Zambrini**: Diseño e indumentaria: una mirada histórica sobre la estética de las identidades de género | **Bárbara Guershman**: Marcas de shopping o de diseñador. Los procesos de adscripción en la moda. (2019). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 71, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Materialidad difusa. Prácticas de diseño y tendencias.** **Daniel Wolf**: Prólogo de la Universidad de Palermo | **Jorge Pokropek y Ana Cravino**: Algunas precisiones sobre la borrosa noción de “Materia” para el diseño interior | **Leila Lemgruber Queiroz**: Desmaterialización e inmaterialidad en el contexto contemporáneo del Diseño | **Maximiliano Zito**: La sustentabilidad de Internet de las Cosas | **Gabriela Nuri Barón**: La des-materialización de productos tangibles en una perspectiva de sustentabilidad | **Marina Andrea Baima**: El proceso de diseño desde la génesis de los materiales | **Marinella Ferrara and Valentina Rognoli**: Introduction by the School of Design of Politecnico di Milano | **Marinella Ferrara and Anna Cecilia Russo**: The Italian Design Approach to Materials between tangible and intangible meanings | **Linda Worbin**: Designing for a start; irreversible dynamic textile patterns | **Zurich Manuel Kretzer**: Educating smart materials | **Murat Bengisu**: Biomimetic materials and design | **Valentina Rognoli and Camilo Ayala Garcia**: Material activism. New hybrid scenarios between design and technology | **Giulia Gerosa and Laura Daglio**: Diffuse materiality in public spaces between expressiveness and performance | **Giovanni Maria Conti**: Material for knitwear: a new contemporary design scenario | **Giulio Ceppi**: Slow+Design as sustainable sensoriality: an innovative approach aimed to explore the new relationships among design, innovation and sustainability. (2018). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 70, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Presente y futuro del diseño latino.** **María Verónica Barzola**: Prólogo de la Universidad de Palermo | **Rita Ribeiro**: Prólogo da Universidade do Estado de Minas Gerais. **FILOSOFÍA DEL DISEÑO Y CONTEXTO SOCIAL**: **Jorge Gaitto** | **María Verónica Barzola** | **Celso Carnos Scaletsky, Chiara Del Gaudio, Filipe Campelo Xavier da Costa, Gerry Derksen, Guilherme Corrêa Meyer, Juan de la Rosa, Piotr Michura y Stan Ruecker** | **Anderson Antonio Horta**. **EL DISEÑO COMO AGENTE DE TRANSFORMACIÓN SOCIAL**: **María Ledesma** | **Silvia Sasaoka, Giselle Marques Leite, Mónica Cristina de Moura y Luís Carlos Paschoarelli** | **Caroline Salvan Pagnan y Artur Caron Mottin** | **Simone Abreu** | **Zulma Buendía De Viana** | **Elisângela Batista**. **EL DISEÑO COMO FACTOR DE DESARROLLO ECONÓMICO**: **María del Rosario Bernatene y Guillermo Juan Canale** | **Liliana Durán Bobadilla y Luis**

Daniel Mancipe Lopez | Ana Urroz-Osés | Camilo de Lelis Belchior. FORMACIÓN PARA EL DISEÑO SOCIAL: **Rita Aparecida da Conceição Ribeiro | Cristian Antoine, Santiago Aránguiz y Carolina Montt | Polyana Ferreira Lira da Cruz y Wellington Gomes de Medeiro | Carlos Henrique Xerfan do Amaral, André Ribeiro de Oliveira y Sandra Maria Nunes Vivone | Ana Beatriz Pereira de Andrade y Henrique Perazzi de Aquino.** (2018). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 69, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Cine e Historia. Pluralidad de voces y miradas sobre el autoritarismo y el totalitarismo. Zulema Marzorati y Mercedes Pombo:** Prólogo | **Rodolfo Battagliese:** Poder estatal y dominación de género: sus representaciones en *La linterna roja* (China, 1991) de Zhang Yimou | **Lizel Tornay:** Representaciones de mujeres en el cine de realizadoras feministas durante los períodos posdictatoriales. España y Argentina | **Zulema Marzorati y Mercedes Pombo:** El fascismo en la pantalla: *Vincere* (Italia, Bellocchio, 2009) | **Victoria Alvarez:** Cine, represión y género en la transición democrática. Un análisis de *La noche de los lápices* | **Tzvi Tal:** La estética del trauma y el discurso de la memoria: personajes infantiles ante el terror estatal en *Infancia clandestina* (Ávila, Argentina, 2011) | **Maira Cristiá:** Frente al autoritarismo, la creación. La experiencia de AIDA y su relectura en el film *El Exilio de Gardel* (Fernando Solanas, Francia / Argentina, 1985) | **Sonia Sasiain:** El lugar del Estado en la representación de la vivienda popular: desde la construcción de la opinión pública hacia la censura | **Mónica Gruber:** Medios y poder: *1984*. (2018). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 68, julio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **La dimensión ideológica de la enseñanza del diseño. Cecilia Mazzeo:** Prólogo. La dimensión ideológica de la enseñanza del diseño | **Constanza Necuzzi:** Educación, enseñanza y didáctica en la contemporaneidad | **Inés Olmedo:** La Dirección de Arte en el cine, desafíos disciplinares y pedagógicos | **Beatriz Galán:** Reconstruyendo el entramado de una sociedad creativa. Estrategias para la formación de diseñadores en contextos de complejidad | **Clara Ben Altabef:** Intenciones para una didáctica proyectual. Caso: asignatura Proyecto y Forma en la FAU-UNT | **Diego Giovanni Bermúdez Aguirre:** El estado de posibilidad de la Historia del Diseño | **María Ledesma:** Luces y sombras en la enseñanza del Diseño. Una reflexión sobre su transformación en saber universitario | **Ana Cravino:** Enseñar Diseño: La emergencia de la teoría | **Mabel Amanda López:** Modos de decir y modos de ser: palabra e ideología en el taller de diseño | **Ana María Romano:** La construcción de la cosmovisión durante la enseñanza. (2018). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 67, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Componentes del diseño audiovisual experimental. Gonzalo Aranda Toro y Alejandra Niedermaier:** Prólogo | **Alejandra Niedermaier:** Introducción | **María José Alcalde:** Reflexión acerca del ejercicio audiovisual como medio de expresión del diseño gráfico experimental | **Eugenia Álvarez Saavedra:** El diseño en las representaciones audiovisuales de la etnia Mapuche | **Laura**

Bertolotto Navarrete y Katherine Hetz Rodríguez: Reflexión respecto de la conexión entre la disciplina del diseño y la audiovisual, como factor estratégico de desarrollo | **José Luis Cancio:** *Cerebus*, un modelo de edición independiente | **Rosa Chalkho:** La música cinematográfica y la construcción del sentido en el film | **Antonietta Clunes:** Experimentación con medios análogos y su aplicación como recurso audiovisual, reflejo de un contexto latinoamericano | **Daniela V. Di Bella:** Ex Obra, la rematerialización de la imagen en movimiento | **Pamela Petruska Gatica Ramírez:** Ver y sentir (pantallas). Diseño, dispositivos y emoción | **Ricardo Pérez Rivera:** Acerca del método de la observación y algunos alcances al estudio experimental para la construcción de imágenes | **Juan Manuel Pérez:** Sobre subjetividades en la educación visual contemporánea: algunos componentes | **Eduardo A. Russo:** Aspectos intermediales de la enseñanza audiovisual. Un abordaje transversal, entre el cine y los nuevos medios | **Gisela Massara, Camila Sabeckis y Eleonora Vallazza:** Tendencias en el Cine Expandido Contemporáneo. (2018). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 66, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo [Catálogo de Tesis. 5ª Edición. Ciclo 2014-2015].** (2017). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 65, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Los procesos emergentes en la enseñanza y la práctica del diseño.** **M. Veneziani:** Prólogo | **M. Veneziani:** Moda y comida: Una alianza que predice hechos económicos | **M. Buey Fernández:** Involúcrame y entenderé | **F. Bertuzzi y D. Escobar:** El espíritu emprendedor. Un acercamiento al diseño independiente de moda y las oportunidades de crecimiento comercial en el contexto actual argentino | **X. González Eliçabe:** Arte popular y diseño: los atributos de un nuevo lujo | **C. Eiriz:** Creación y operaciones de transformación. Aportes para una retórica del diseño | **P. M. Doría:** Desafío creativo cooperativo | **V. Fiorini:** Nuevos escenarios de las prácticas del diseño de indumentaria en Latinoamérica. Conceptos, metodologías e innovación productiva en el marco de la contemporaneidad | **R. Aras:** Los nuevos aprendizajes del sujeto digital | **L. Mastantuono:** Tendencias hacia un cine medioambiental. Concientización de una producción y diseño sustentable | **D. Di Bella:** El cuerpo como territorio | **V. Stefanini:** La mirada propia. El autorretrato en la fotografía contemporánea | **S. Faerm:** Introducción | **A. Fry, R. Alexander, and S. Ladhib:** Los emprendimientos en Diseño en la economía post-recesión: Parson's E Lab, la Incubadora de Negocios de Diseño | **S. Faerm:** Desarrollando un nuevo valor en diseño; del "qué" al "cómo" | **A. Kurennaya:** Moda como práctica, Moda como proceso: los principios del lenguaje como marco para entender el proceso de diseño | **L. Beltran-Rubio:** Colombia for Export: Johanna Ortiz, Pepa Pombo y la recreación de la identidad cultural para el mercado global de la moda | **A. Fry, G. Goretti, S. Ladhib, E. Cianfanelli, and C. Overby:** "Artesanías de avanzada" integradas con el saber hacer; el papel del valor intangible y el rol central del artesano en el artesanato de alta gama del siglo 21 | **T. Werner and S. Faerm:** El uso de medios comerciales para involucrar e impactar de manera positiva en las comunidades. (2017). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 64, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Programa de Investigación de la Facultad de Diseño y Comunicación [Catálogo de Investigaciones. 1ª Edición. Ciclo 2007-2015]. Investigaciones (abstracts) organizadas por campos temáticos:** a. Empresas y marcas | b. Medios y estrategias de comunicación | c. Nuevas tecnologías | d. Nuevos profesionales | e. Diseño y producción de objetos, espacios e imágenes | f. Pedagogía del diseño y las comunicaciones | g. Historia y tendencia. **Selección de Investigaciones (completas): Patricia Dosio:** Detección y abordaje de problemas o tendencias actuales en el arte y el diseño | **Débora Belmes:** Nuevas herramientas de la comunicación. Un estudio acerca del amor, la amistad, la educación y el trabajo en jóvenes universitarios | **Eleonora Vallaza:** El Found Footage como práctica del video-arte argentino de la última década | **Andrés Olaizola:** Alfabetización académica en entornos digitales | **Marina Mendoza:** Hacia la construcción de una ciudadanía mediática. Reflexiones sobre la influencia de las políticas neoliberales en la configuración de la comunicación pública argentina | **Valeria Stefanini:** Los modos de representación del cuerpo en la fotografía de moda. Producciones fotográficas de la Revista Catalogue. (2017). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 63, julio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Cine documental. Fernando Mazás:** Prólogo | **Igor Dimitri Gonçalves:** Werner Herzog, documentales de viaje: *Fata Morgana, La Soufrière, A la espera de una catástrofe inevitable, Wodaabe, Pastores del sol, Jag Mandir* | **Nerea González:** La doble lectura de *Canciones para después de una guerra* explicada desde el marco teórico de las problemáticas del documental | **Lucía Levis Bilsky:** De artistas, consumidores y críticos: dinámicas del cambio, el gusto y la distinción en el campo artístico actual. Jean-Luc Godard y su *Adiós al Lenguaje* | **Claudia Martins:** Péter Forgács: imágenes de familia y la memoria del Holocausto | **Fernando Mazás:** *Edificio Master:* la tecnología audiovisual como escritura étnica | **Carlos Gustavo Motta:** La antropología visual | **Gonzalo Murúa Losada:** Por un cuarto cine, el webdoc en la era de las narraciones digitales | **Antonio Romero Zurita:** El cine intelectual de Fernando Birri. Antecedentes a la conformación del Documental Militante en Argentina | **Maria A. Sifontes:** El acto performático como expresión del pensamiento en obras realizadas por artistas venezolanos. (2017). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 62, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Imágenes/ escrituras: trazos reversibles. Laura Ruiz y Marcos Zangrandi:** Presentación. El lazo imagen/ escritura en los nexos de la cultura contemporánea. **1. Blogs/escrituras. Diego Vigna:** Lo narrado en imágenes (o las imágenes narradas). Ficciones, pruebas, trazos y fotografías en las publicaciones de los escritores en blogs | **Mariana Catalin:** Daniel Link y la televisión: ensayos entre la clase y la cualificación. **2. Cine/escrituras. Vanina Escales:** El ensayo a la búsqueda de la imagen | **Diego A. Moreiras:** Dimensiones de una masacre en la escuela: traducción intersemiótica en *We need to talk about Kevin* | **Nicolás Suárez:** Pueblo, comunidad y mito en *Juan Moreira* de Leonardo Favio y en *Facundo. La sombra del Tigre* de Nicolás Sarquís | **Marcos Zangrandi:** Antín / Cortázar: cruces y destiempos entre la escritura y el cine. **3.**

Imágenes/escrituras. Álvaro Fernández Bravo: Imágenes, trauma, memoria: miradas del pasado reciente en obras de Patricio Guzmán, Adriana Lestido y Gustavo Germano | **Laura Ruiz:** Bronce y sueños, los gitanos. Nomadismo, identidades por exclusión y otredad negativa en Jorge Nedich y Josef Koudelka | **Santiago Ruiz y Ximena Triquell:** Imágenes y palabras en la lucha por imposición de sentidos: la imagen como generadora de relatos. (2017). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 61, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Lecturas y poéticas del arte latinoamericano: apropiaciones, rupturas y continuidades.** **María Gabriela Figueroa:** Prólogo | **Cecilia Iida:** El arte local en el contexto global | **Silvia Dolinko:** Lecturas sobre el grabado en la Argentina a mediados del siglo XX | **Ana Hib:** Repertorio de artistas mujeres en la historiografía canónica del arte argentino: un panorama de encuentros y desencuentros | **Cecilia Marina Slaby:** Mito y banalización: el arte precolombino en el arte actual. La obra de Rimer Cardillo y su apropiación de la iconografía prehispánica | **Lucía Acosta:** Jorge Prelorán: las voces que aún podemos escuchar | **Luz Horne:** Un paisaje nuevo de lo posible. Hacia una conceptualización de la “ficción documental” a partir de Fotografías, de Andrés Di Tella | **María Cristina Rossi:** Redes latinoamericanas de arte constructivo | **Florencia Garramuño:** Todos somos antropófagos. Sobrevivencias de una vocación internacionalista en la cultura brasileña | **Jazmín Adler:** Artes electrónicas en Argentina. En busca del eslabón perdido. (2016). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 60, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **La experiencia fotográfica en diálogo con las experiencias del mundo.** **Alejandra Niedermaier:** Prólogo | **François Soulages:** Geoestética de idas-vueltas (a modo de introducción) | **Eric Bonnet:** Partir y volver. Cuba, tierra natal de Wifredo Lam y Ana Mendieta | **María Aurelia Di Bernardino:** Lo que oculta una frontera: el para qué escindir la ciencia del arte | **Alejandro Erbetta:** La experiencia migratoria como posibilidad de creación | **Raquel Fonseca:** En la frontera de las imágenes de una inmigración en doble sentido; ida y vuelta | **Denise Labraga:** Fronteras blandas. Posibilidades de representación del horror | **Alejandra Niedermaier:** La imagen síntoma: construcciones estéticas del yo | **Pedro San Ginés Aguilar:** Hijo de la migración | **Silvia Solas:** Fronteras artísticas: sentidos y sinsentidos de lo visual | **François Soulages:** Las fronteras & el ida-vuelta | **Joaquim Viana:** Las transformaciones diagramáticas: imágenes y fronteras efímeras. (2016). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 59, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Cine y Moda.** P. Doria: **Prólogo Universidad de Palermo** | M. Carlos: **Moda en cine: signos y simbolismos** | D. Ceccato: **Cortos de moda, un género en auge** | P. Doria: **Brillos y utopías** | V. Fiorini: **Moda, cuerpo y cine** | C. Garizoain: **De la pasarela al cine, del cine a la pasarela. El vestuario y la moda en el cine argentino hoy** | M. Orta: **Moda fantástica** | S. Roffé: **Vestuario de cine: El relator silencioso** | M. Veneziani: **Moda y cine: entre el relato y el ropaje** | L. Acar: **La seducción del cuerpo vestido en La fuente de las mujeres** | F. di Cola: **Moda y autenticidad**

histórica en el cine: nuevos ecos de la escuela viscontina | E. Monteiro: **El amor, los cuerpos y las ropas en Michael Haneke** | D. Trindade: **Vestes del tiempo: telas, movimientos e intervalos en la película Lavoura Arcaica** | N. Villaça: **Almodóvar: Cineasta y diseñador** | F. Mazás: **El cine como metalenguaje. Haciendo visible el código de la moda** | **Cuerpo, Arte y Diseño**. P. Doria: **Prólogo Universidad de Palermo** | S. Cornejo y P. Estebecorena: **Cuerpo, imagen e identidad. Relación (im)perfecta** | D. Ceccato: **Cuerpos encriptadas: Entre el ser real e irreal** | L. Garabietta: **Cuerpo y tiempo** | G. Gómez del Río: **Nuevos soportes, nuevos cuerpos** | M. Matarrese: **Cestería pilagá: una aproximación desde la estética al cuerpo** | C. Puppo: **El arte de diseñar nuestro cuerpo** | S. Roffé: **Ingeniería y arquitectura de la Moda: El cuerpo rediseñado** | L. Ruiz: **Imágenes de la otredad. Arte, política y cuerpos residuales en Daniel Santoro** | V. Suárez: **Cuerpos: utopías de lo real** | S. Avelar: **El futuro de la moda: una discusión posible** | S. M. Costa, Esteban F. Tuesta & S. A. Costa: **Residuos agro-industriales utilizados como materias-primas en estudios de desarrollo de fibras textiles** | F. Dantas Mendes: **El Diseño como estrategia de Postponement en la MVM Manufactura del Vestuario de la Moda** | B. Ferreira Pires: **Cuerpo trazado. Contexturas orgánicas e inorgánicas** | C. R. Garcia Vicentini: **El lugar de la creatividad en el desarrollo de productos de moda contemporáneos**. (2016). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 58, julio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Moda en el siglo XX: una mirada desde las artes, los medios y la tecnología**. Matilde Carlos: **Prólogo** | Melisa Perez y Perez: **Las asociaciones entre el arte y la moda en el siglo XX** | Mónica Silvia Incorvaia: **La fotografía en la moda. Entre la seducción y el encanto** | Gladys Mercado: **Vestuario: entre el cine y la moda** | Gabriela Gómez del Río: **Fotolectos: cuando la imagen se vuelve espacio. Estudio de caso Para Ti Colecciones** | Valeria Tuozzo: **La moda en las sociedades modernas** | Esteban Maioli: **Moda, cuerpo e industria. Una revisión sobre la industria de la moda, el uso generalizado de TICs y la Tercera Revolución Industrial Informacional** | **Las Pymes y el mundo de la comunicación y los negocios**. Patricia Iurcovich: **Prólogo** | Liliana Devoto: **La sustentabilidad en las pymes, ¿es posible?** | Sonia Grotz: **Cómo transformar un sueño en un proyecto** | María A. Rosa Dominici: **La importancia del coaching en las PYMES como factor estratégico de cambio** | Victoria Mejuto: **La creación de diseño y marca en las Pymes** | Diana Silveira: **Las pymes argentinas: realidades y perspectivas** | Christian Javier Klyver: **Las Redes Sociales y las PyMES. Una relación productiva** | Silvia Martinica: **El maltrato psicológico en la empresa** | Debora Shapira: **La sucesión en las PYMES, el factor gerenciamiento**. (2016). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 57, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Pedagogías y poéticas de la imagen**. Julio César Goyes Narváez y Alejandra Niedermaier: **Prólogo** | Vanessa Brasil Campos Rodríguez: **Una mirada al borde del precipicio. La fascinación por lo siniestro en el espectáculo de lo real (reality show)** | Mónica Ferreira Mayrink: **La escuela en escena: las películas como signos mediadores de la formación crítico-reflexiva de profesores** | Jesús González Requena: **De los textos yóicos a los textos simbólicos** |

Julio César Goyes Narváez: **Audiovisualidad y subjetividad. Del icono a la imagen filmica** | Alejandro Jaramillo Hoyos: **Poética de la imagen - imagen poética** | Leopoldo Lituma Agüero: **Imagen, memoria y Nación. La historia del Perú en sus imágenes primigenias** | Luis Martín Arias: **¿Qué queremos decir cuando decimos “imagen”? Una aproximación desde la teoría de las funciones del lenguaje** | Luis Eduardo Motta R.: **La imagen y su función didáctica en la educación artística** | Alejandra Niedermaier: **Cuando me asalta el miedo, creo una imagen** | Eduardo A. Russo: **Dinámicas de pantalla, prácticas post-espectatoriales y pedagogías de lo audiovisual** | Viviana Suarez: **Interferencias. Notas sobre el taller como territorio, la regla como posibilidad, la obra como médium** | Lorenzo Javier Torres Hortelano: **Aproximación a un modelo de representación virtual lúdico (MRVL). *Virtual Self*, narcisismo y ausencia de sentido.** (2016). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 56, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo [Catálogo de Tesis. 4ª Edición. Ciclo 2012-2013]. Tesis recomendada para su publicación: Mariluz Sarmiento: La relación entre la biónica y el diseño para los criterios de forma y función.** (2015). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 55, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Reflexiones sobre la imagen: un grito interminable e infinito.** Jorge Couto: **Prólogo** | Joaquín Linne y Diego Basile: **Adolescentes y redes sociales online. El photo sharing como motor de la sociabilidad** | María José Bórquez: **El Photoshop en guerra: algo más que un retoque cosmético** | Virginia E. Zuleta: **Una apertura de Pina. Algunas reflexiones en torno al documental de Wim Wenders** | Lorena Steinberg: **El funcionamiento indicial de la imagen en el nuevo cine documental latinoamericano** | Fernando Mazás: **Apuntes sobre el rol del audiovisual en una genealogía materialista de la representación** | Florencia Larralde Armas: **Las fotos sacadas de la ESMA por Victor Bastera en el Museo de Arte y Memoria de La Plata: el lugar de la imagen en los trabajos de la memoria de la última dictadura militar argentina** | Tomás Frère Affanni: **La imagen y la música. Apuntes a partir de El artista** | Mariana Bavoleo: **El Fileteado Porteño: motivos decorativos en el margen de la comunicación publicitaria** | Mariela Acevedo: **Una reflexión sobre los aportes de la Epistemología Feminista al campo de los estudios comunicacionales** | Daniela Ceccato: **Los blogs de moda como creadores de modelos estéticos** | Natalia Garrido: **Imagen digital y sitios de redes sociales en internet: ¿más allá de espectacularización de la vida cotidiana?** | Eugenia Verónica Negreira: **El color en la imagen: una relación del pasado - presente y futuro** | Ayelén Zaretti: **Cuerpos publicitarios: cuerpos de diseño. Las imágenes del cuerpo en el discurso publicitario de la televisión. Un análisis discursivo** | Jorge Couto: **La “belleza” im-posible visual/digital de las tapas de las revistas. Aportes de la biopolítica para entender su u-topía.** (2015). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 54, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Interpretando el pensamiento de diseño del siglo XXI.** Marisa Cuervo: **Prólogo** | Marcia Veneziani: **Introducción Universidad de Palermo. Tendencias opuestas** | Leandro Allochis: **La mirada lúcida. Desafíos en la producción y recepción de imágenes en la comunicación contemporánea** | Teresita Bonafina: **Lo austero. ¿Un estilo de vida o una tendencia en la moda?** | Florencia Bustingorry: **Moda y distinción social. Reflexiones en torno a los sentidos atribuidos a la moda** | Carlos Caram: **Pedagogía del diseño: el proyecto del proyecto** | Patricia M. Doria: **Poética, e inspiración en Diseño de Indumentaria** | Verónica Fiorini: **Tendencias de consumo, innovación e identidad en la moda: Transformaciones en la enseñanza del diseño latinoamericano** | Paola Gallarato: **Buscando el vacío. Reflexiones entre líneas sobre la forma del espacio** | Andrea Pol: **Brand 2020. El futuro de las marcas** | José E. Putruele y Marcia C. Veneziani: **Sustentabilidad, diseño y reciclaje** | Valeria Stefanini: **La puesta en escena. Arte y representación** | Steven Faerm: **Introducción Parsons The New School for Design. Nuevos mundos extremos** | David Carroll: **El innovador transgresor: ser un explorador de Google Glass** | Aaron Fry y Steven Faerm: **Consumismo en los Estados Unidos de la post-recesión: la influencia de lo “Barato y Chic” en la percepción sobre la desigualdad de ingresos** | Steven Faerm: **Construyendo las mejores prácticas en la enseñanza del diseño de moda: sentido, preparación e impacto** | Robert Kirkbride: **Aguas arriba/Aguas Abajo** | Jeffrey Lieber: **Aprender haciendo** | Karinna Nobbs y Gretchen Harnick: **Un estudio exploratorio sobre el servicio al cliente en la moda.** (2015). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 53, julio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Cincuenta años de soledad. Aspectos y reflexiones sobre el universo del video arte.** E. Vallazza: **Prólogo** | S. Torrente Prieto: **La sutura de lo ausente. El espectador como actor en el videoarte** | G. Galuppo: **Frente al vacío cuerpos, espacios y gestos en el videoarte** | C. Sabeckis: **El videoarte y su relación con las vanguardias históricas y cinematográficas** | J. P. Lattanzi: **La crisis de las grandes narrativas del arte en el audiovisual latinoamericano: apuntes sobre el cine experimental latinoamericano en las décadas de 1960 y 1970** | N. Sorrivias: **El videoarte como herramienta pedagógica** | M. Cantú: **Archivos y video: no lo hemos comprendido todo** | E. Vallazza: **El video arte y la ausencia de un campo cultural específico como respuesta a su hibridación artística** | D. Foresta: **Los comienzos del videoarte (entrevista)** | G. Ignoto: **Borrado** | J-P Fargier: **Grand Canal & Mon Œil!** | R. Skryzak: **Las ensoñaciones de un videasta solitario** | G. Kortsarz: **El sol en mi cabeza | La identidad nacional. Representaciones culturales en Argentina y Serbia.** Z. Marzorati y B. Pantović: **Prólogo** | A. Mardikian: **Múltiples identidades narrativas en el espacio teatral** | D. Radojičić: **Identidad cultural. La película etnográfica en Serbia** | M. Pombo: **La fotografía argentina contemporánea. Una mirada hacia las comunidades indígenas** | T. Tal: **El Kruce de los Andes: memoria de San Martín y discurso político en Revolución (Ipiña, 2010)** | B. Pantović: **Serbia en imágenes: mensajes visuales de un país** | V. Trifunović y J. Diković: **La transformación post-socialista y la cultura popular: reflejo de la transición en series televisivas de Serbia** | S. Sasiain: **Espacios que educan: tres momentos en la his-**

toria de la educación en Argentina | M. E. Stella: **A un cuarto de siglo, reflexiones sobre el Juicio a las Juntas Militares en Argentina** | A. Stagnaro: **Representaciones culturales e identitarias en cambio: habitus científico y políticas públicas en ciencia y tecnología en la Argentina** | A. Pavičević: **El Ángel Blanco. Desde Herald de la Resurrección hasta Portador de Fortuna. Comercialización del Arte Religioso en la Serbia post-comunista** | M. Stefanović Banović: **Ejemplos del uso de los símbolos cristianos en la vida cotidiana en Serbia** (2015). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 52, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Diseño de arte Tecnológico**. Alejandra Niedermaier: **Prólogo**. Apartado: Acerca de FASE: Marcela Andino: **Diseño de políticas culturales** | Pelusa Borthwick: **Nuestra inserción en la cadena de producción nacional** | Patricia Moreira: **FASE La necesidad del encuentro** | Graciela Taquini: **Textos curatoriales de los últimos cinco años de FASE**. Apartado: Acerca de la esencia y el diseño del arte tecnológico. Rodrigo Alonso: **Introducción a las instalaciones interactivas** | Emiliano Causa: **Cuerpo, Movimiento y Algoritmo** | Rosa Chalhko: **Entre al álbum y el MP3: variaciones en las tecnologías y las escuchas sociales** | Alejandra Marino y Romina Flores: **Objetos de frontera y arte tecnológico** | Enrique Rivera Gallardo: **El Virus de la Destrucción, o la defensa de lo inútil** | Mariela Yeregui: **Encrucijadas de las artes electrónicas en la aporía arte/investigación** | Jorge Zuzulich: **¿Qué nos dice una obra de arte electrónico?** Este cuaderno acompaña a FASE 6.0/2014. **Tesis recomendada para su publicación**. Valeria de Montserrat Gil Cruz: **Gráficos animados en diarios digitales de México. Cápsulas informativas, participativas y de carácter lúdico**. (2015). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 51, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Diseños escénicos innovadores en puestas contemporáneas**. Catalina Julia Artesi: **Prólogo** | Andrea Pontoriero: **Vida líquida, teatro y narración en las propuestas escénicas de Mariano Pensotti** | Estela Castronuovo: **Lote 77 de Marcelo Mininno: el trabajoso oficio de narrar una identidad** | Catalina Julia Artesi: **Representaciones expandidas en puestas actuales** | Ezequiel Lozano: **La intermedialidad en el centro de las propuestas escénicas de Diego Casado Rubio** | Marcelo Velázquez: **Mediatización y diferencia. La búsqueda de la forma para una puesta en escena de Acreedores de Strindberg** | **Distribución cultural**. Yanina Leandra: **Prólogo** | Andrea Hanna: **El rol del productor en el teatro independiente. La producción es ejecutiva y algo más...** | Roberto Perinelli: **Teatro: de Independiente a Alternativo. Una síntesis del camino del Teatro Independiente argentino hacia la condición de alternativo y otras cuestiones inevitables** | Leila Barenboim: **Gestión Cultural 3.0** | Rosalía Celentano: **Ámbito público, ámbito privado, ámbito independiente, fronteras desplazadas en el teatro de la Ciudad de Buenos Aires** | Yoska Lazaro: **La resignificación del término "producto" en el ámbito cultural** | **Tesis recomendada para su publicación**: Rosa Judith Chalkho. **Diseño sonoro y producción de sentido: la significación de los sonidos en los lenguajes audiovisuales** (2014). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 50, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **El Diseño en foco: modelos y reflexiones sobre el campo disciplinar y la enseñanza del diseño en América Latina.** María Elena Onofre: **Prólogo** | Sandra Navarrete: **Abstracción y expresión. Una reflexión de base filosófica sobre los procesos de diseño** | Octavio Mercado G: **Notas para un diseño negativo. Arte y política en el proceso de conformación del campo del Diseño Gráfico** | Denise Dantas: **Diseño centrado en el sujeto: una visión holística del diseño rumbo a la responsabilidad social** | Sandra Navarrete: **Diseño paramétrico. El gran desafío del siglo XXI** | Deyanira Bedolla Pereda y Aarón José Caballero Quiroz: **La imagen emotiva como lenguaje de la creatividad e innovación** | María González de Cosío y Nora A. Morales Zaragoza: **El pensamiento proyectual sistémico y su integración en el aula** | Luis Rodríguez Morales: **Hacia un diseño integral** | Gloria Angélica Martínez de la Peña: **La investigación y el diagnóstico de proyectos de diseño** | María Isabel Martínez Galindo y Nora A. Morales Zaragoza: **Imaginando otras formas de leer. La era de la sociedad imaginante** | Paula Visoná y Giulio Palmitessa: **Metodologías del diseño en la promoción de aprendizaje organizacional. El proyecto Melissa Academy** | Leandro Brizuela: **El diseño de packaging y su contribución al desarrollo de pequeños y medianos emprendimientos** | Dolores Delucchi: **El Diseño y su incidencia en la industria del juguete argentino** | Pablo Capurro: **Sin nadie en el medio. El papel de internet como intermediario en las industrias culturales y en la educación** | Fabio Parode e Ione Bentz: **El desarrollo sustentable en Brasil: cultura, medio ambiente y diseño.** (2014). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 49, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Los enfoques multidisciplinares del sistema de la moda.** Marisa Cuervo: **Prólogo** | Marcia Veneziani: **Introducción Universidad de Palermo. El enfoque multidisciplinario: un desafío pedagógico en la enseñanza de la moda y el diseño** | Leandro Allochis: **De New York a Buenos Aires y del Hip Hop a la Cumbia Villera. El protagonismo de la imagen en los procesos de transculturación** | Patricia Doria: **Sobre la Enseñanza del Diseño de Indumentaria. El desafío creativo (enseñanza del método)** | Ximena González Eliçabe: **Arte sartorial. De lo ritual a lo cotidiano** | Sofía Marré: **El asociativismo en las empresas de diseño de indumentaria de autor en Argentina** | Laureano Mon: **Los caminos de la innovación en la Argentina** | Marcia Veneziani: **Costumbres, dinero y códigos culturales: conceptos inseparables para la enseñanza del sistema de la moda** | Maximiliano Zito: **La ética del diseño sustentable.** Steven Faerm: **Introducción Parsons The New School for Design. Industria y Academia** | Lauren Downing Peters: **¿Moda o vestido? Aspectos Pedagógicos en la teoría de la moda** | Steven Faerm: **Del aula al salón de diseño: La experiencia transicional del graduado en diseño de indumentaria** | Aaron Fry, Steven Faerm y Reina Arakji: **Realizando el sueño del nuevo graduado: construyendo el éxito sostenible de negocios en pequeña escala** | Robert Kirkbride: **Velos y veladuras** | Melinda Wax: **Meditaciones sobre una simple puntada.** (2014). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 48, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Tejiendo identidades latinoamericanas**. Marcia Veneziani: **Prólogo** | Manuel Carballo: **Identidades: construcción y cambio** | Roberto Aras: **“Ortega, profeta del destino latinoamericano: la identidad como ‘autenticidad’”** | Marisa García: **Latinoamérica según Latinoamérica** | Leandro Allochis: **La fotografía invisible. Identidad y tapas de revistas femeninas en la Argentina** | Valeria Stefanini Zavallo: **Pararse derechita. El cuerpo y la pose en la fotografía de moda. Un análisis de producciones fotográficas de la revista *Catalogue*** | Marcia Veneziani: **Diseñar a partir de la identidad. Entre el molde y el espejo** | Paola de la Sotta Lazzerini - Osvaldo Muñoz Peralta: **La intención de diseño. El caso del Artilugio Chilote** | Ximena González Elicabe: **Arte textil y tradición en la Provincia de Catamarca, noroeste argentino** | Lida Eugenia Lora Gómez - Diana Carolina Aconcha Díaz: **FIBRARTE** | Marina Porrúa: **Claves de identidad del programa Identidades Productivas** | Marina Porrúa: **Diseño con identidad local. Territorio y cultura, como eje para el desarrollo y la sustentabilidad** | Georgina Colzani: **Entramado: moda y diseño en Latinoamérica** | Andrea Melenje Argote: **Itinerario: Diseño Gráfico, Cultura Visual e identidades locales** | Nicolás García Recoaro: **Las cholos y su mundo de polleras**. (2014). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 47, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo [Catálogo de Tesis. 3ª Edición. Ciclo 2010-2011]. Tesis recomendada para su publicación: Yina Lissete Santisteban Balaguera: La influencia de los materiales en el significado de la joya**. (2013). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 46, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Transformaciones en la comunicación, el arte y la cultura a partir del desarrollo y consolidación de nuevas tecnologías**. T. Domenech: **Prólogo** | J. P. Lattanzi: **¿El poder de las nuevas tecnologías o las nuevas tecnologías y el poder?** | G. Massara: **Arte y nuevas tecnologías, lo experimental en el bioarte** | E. Vallazza: **Nuevas tecnologías, arte y activismo político** | C. Sabeckis: **El séptimo arte en la era de la revolución tecnológica** | V. Levato: **Redes sociales, lenguaje y tecnología Facebook. The 4th Estate Media?** | M. Damoni: **Democracia y mass media... ¿mayor calidad de la información?** | N. Rivero: **La literatura en su época de reproductibilidad digital** | M. de la P. Garberoglio: **Literatura y nuevas tecnologías. Cambios en las nociones de lectura y escritura a partir de los weblogs** | T. Domenech: **Políticas culturales y nuevas tecnologías - Aportes interdisciplinarios en Diseño y Comunicación desde el marketing, los negocios y la administración**. S. G. González: **Prólogo** | A. Bur: **Marketing sustentable. Utilización del marketing sustentable en la industria textil y de la indumentaria** | A. Bur: **Moda, estilo y ciclo de vida de los productos de la industria textil** | S. Cabrera: **La fidelización del cliente en negocios de restauración** | S. Cabrera: **Marketing gastronómico. La experiencia de convertir el momento del consumo en un recuerdo memorable** | C. R. Cerezo: **De la Auditoría Contable a la Auditoría de las Comunicaciones** | D. Elstein: **La importancia de la motivación económica** | S. G. González:

La reputación como ventaja competitiva sostenible | E. Lissi: **Primero la estrategia, luego el marketing. ¿Cómo conseguir recursos en las ONGs?** | E. Llamas: **La naturaleza estratégica del proceso de branding** | D. A. Ontiveros: **Retail marketing: el punto de venta, un medio poderoso** | A. Prats: **La importancia de la comunicación en el marketing interno**. (2013). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 45, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Moda y Arte**. Marcia Veneziani: **Prólogo Universidad de Palermo** | Felisa Pinto: **Fusión Arte y Moda** | Diana Avellaneda: **De perfumes que brillan y joyas que huelen. Objetos de la moda y talismanes de la fe** | Diego Guerra y Marcelo Marino: **Historias de familia. Retrato, indumentaria y moda en la construcción de la identidad a través de la colección Carlos Fernández y Fernández del Museo Fernández Blanco, 1870-1915** | Roberto E. Aras: **Arte y moda: ¿fusión o encuentro? Reflexiones filosóficas** | Marcia Veneziani: **Moda y Arte en el diseño de autor argentino** | Laureano Mon: **Diseño en Argentina. “Hacia la construcción de nuevos paradigmas”** | Victoria Lescano: **Baño, De Loof y Romero, tres revolucionarios de la moda y el arte en Buenos Aires** | Valeria Stefanini Zavallo: **Para hablar de mí. La apropiación que el arte hace de la moda para abordar el problema de la identidad de género** | María Valeria Tuozzo y Paula López: **Moda y Arte. Campos en intersección** | Maria Giuseppina Muzzarelli: **Prólogo Università di Bologna** | Maria Giuseppina Muzzarelli: **El binomio arte y moda: etapas de un proceso histórico** | Simona Segre Reinach: **Renacimiento y naturalización del gusto. Una paradoja de la moda italiana** | Federica Muzzarelli: **La aventura de la fotografía como arte de la moda** | Elisa Tosi Brandi: **El arte en el proceso creativo de la moda: algunas consideraciones a partir de un caso de estudio** | Nicoletta Giusti: **Art works: organizar el trabajo creativo en la moda y en el arte** | Antonella Mascio: **La moda como forma de valorización de las series de televisión**. (2013). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 44, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Acerca de la subjetividad contemporánea: evidencias y reflexiones**. Alejandra Niedermaier - Viviana Polo Flórez: **Prólogo** | Raúl Horacio Lamas: **La Phantasia estructurante del pensamiento y de la subjetividad** | Alejandra Niedermaier: **La distribución de lo inteligible y lo sensible hoy** | Susana Pérez Tort: **Poéticas visuales mediadas por la tecnología. La necesaria opacidad** | Alberto Carlos Romero Moscoso: **Subjetividades inestables** | Norberto Salerno: **¿Qué tienen de nuevo las nuevas subjetividades?** | Magalí Turkenich - Patricia Flores: **Principales aportes de la perspectiva de género para el estudio social y reflexivo de la ciencia, la tecnología y la innovación** | Gustavo Adolfo Aragón Holguín: **Consideración de la escritura narrativa como indagación de sí mismo** | Cayetano José Cruz García: **Idear la forma. Capacitación creativa** | Daniela V. Di Bella: **Aspectos inquietantes de la era de la subjetividad: lo deseable y lo posible** | Paola Galvis Pedroza: **Del universo simbólico al arte como terapia. Un camino de descubrimientos** | Julio César Goyes Narváez: **El sujeto en la experiencia de lo real** | Sylvia Valdés: **Subjetividad, creatividad y acción colectiva** | Elizabeth Vejarano Soto: **La poética de la forma. Fronteras desdibujadas entre el cuerpo**,

la palabra y la cosa | Eduardo Vigovsky: **Los aportes de la creatividad ante la dificultad reflexiva del estudiante universitario** | Julián Humberto Arias: **Desarrollo humano: un lugar epistémico** | Lucía Basterrechea: **Subjetividad en la didáctica de las carreras proyectuales. Grupos de aprendizaje; evaluación** | Tatiana Cuéllar Torres: **Cartografía del papel de los artefactos en la subjetividad infantil. Un caso sobre la implementación de artefactos en educación de la primera infancia** | Rosmary Dussán Aguirre: **El Diseño de experiencias significativas en entornos de aprendizaje** | Orfa Garzón Rayo: **Apuntes iniciales para pensar-se la subjetividad que se expresa en los procesos de docencia en la educación superior** | Alfredo Gutiérrez Borrero: **Rapsodia para los sujetos por sí-mismos. Hacia una sociedad de localización participante** | Viviana Polo Florez: **Habitancia y comunidades de sentido. Complejidad humana y educación. Consideraciones acerca del acto educativo en Diseño.** (2013). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 43, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Perspectivas sobre moda, tendencias, comunicación, consumo, diseño, arte, ciencia y tecnología.** Marcia Veneziani: **Prólogo** | Laureano Mon: **Industrias Creativas de Diseño de Indumentaria de Autor. Diagnóstico y desafíos a 10 años del surgimiento del fenómeno en Argentina** | Marina Pérez Zelaschi: **Observatorio de tendencias** | Sofía Marré: **La propiedad intelectual y el diseño de indumentaria de autor** | Diana Avellaneda: **Telas con efectos mágicos: iconografía en las distintas culturas. Entre el arte, la moda y la comunicación** | Silvina Rival: **Tiempos modernos. Entre lo moderno y lo arcaico: el cine de Jia Zhang-ke y Hong Sang-soo** | Cristina Amalia López: **Moda, Diseño, Técnica y Arte reunidos en el concepto del buen vestir. La esencia del oficio y el lenguaje de las formas estéticas del arte sartorial y su aporte a la cultura y el consumo del diseño** | Patricia Doria: **Consideraciones sobre moda, estilo y tendencias** | Gustavo A. Valdés de León: **Filosofía desde el placard. Modernidad, moda e ideología** | Mario Quintili: **Nanociencia y Nanotecnología... un mundo pequeño** | Diana Pagano: **Las tecnologías de la felicidad privada. Una problemática tan vieja como la modernidad** | Elena Onofre: **Al compás de la revolución Interactiva. Un mundo de conexiones** | Roberto Aras: **Principios para una ética de la ficción televisiva** | Valeria Stefanini Zavallo: **El uso del cuerpo en las revistas de moda** | Andrea Pol: **La marca: un signo de identificación visual y auditivo sinérgico.** (2012). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 42, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Arte, Diseño y medias tecnológicas.** Rosa Chalkho: **Hacia una proyectualidad crítica. [Prólogo]** | Florencia Battiti: **El arte ante las paradojas de la representación** | Mariano Dagatti: **El voyeurismo virtual. Aportes a un estudio de la intimidad** | Claudio Eiriz: **El oído tiene razones que la física no conoce. (De la falla técnica a la ruptura ontológica)** | María Cecilia Guerra Lage: **Redes imaginarias y ciudades globales. El caso del stencil en Buenos Aires (2000-2007)** | Mónica Jacobo: **Videojuegos y arte. Primeras manifestaciones de Game Art en Argentina** | Jorge Kleiman: **Automatismo & Imago. Aportes a la Investigación de**

la Imagen Inconsciente en las Artes Plásticas | Gustavo Kortsarz: **La duchampización del arte** | María Ledesma: **Enunciación de la letra. Un ejercicio entre Occidente y Oriente** | José Llano: **La notación del intérprete. La construcción de un paisaje cultural a modo de huella material sobre Valparaíso** | Carmelo Saitta: **La banda sonora, su unidad de sentido** | Sylvia Valdés: **Poéticas de la imagen digital**. (2012) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 41, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Relaciones Públicas al sur de Latinoamérica II. Una mirada regional de los nuevos escenarios y desafíos de la comunicación**. Marisa Cuervo: **Prólogo** | Claudia Gil Cubillos: **Presentación** | Fernando Caniza: **Lo público y lo privado en las Relaciones Públicas. Cómo pensar la identidad y pertenencia del alumno en estos ámbitos para comprender mejor su desempeño académico y su inserción profesional** | Gustavo Cópola: **Gestión del Riesgo Comunicacional. Puesta en práctica** | María Aparecida Ferrari: **Comunicación y Cultura: análisis de la realidad de las Relaciones Públicas en organizaciones chilenas y brasileñas** | Constanza Hormazábal: **Reputación y manejo de Crisis: Caso empresas de telefonía móvil, luego del 27F en Chile** | Patricia Iurcovich: **La Pequeña y Mediana empresa y la función de la comunicación** | Carina Mazzola: **Repensar la comunicación en las organizaciones. Del pensamiento en línea hacia una mirada sobre la complejidad de las prácticas comunicacionales** | André Menanteau: **Transparencia y comunicación financiera** | Edison Otero: **Tecnología y organizaciones: de la comprensión a la intervención** | Gabriela Pagani: **¿Se puede ser una empresa socialmente responsable sin comunicar?** | Julio Reyes: **Las Cuatro Dimensiones de la Comunicación Interna**. (2012) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 40, abril. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Alquimia de lenguajes: alfabetización, enunciación y comunicación**. Alejandra Niedermaier: **Prólogo** | **Eje: La alfabetización de las distintas disciplinas**. Beatriz Robles. Bernardo Suárez. Claudio Eiriz. Gustavo A. Valdés de León. Mara Steiner. Hugo Salas. Fernando Luis Rolando Badell. María Torre. Daniel Tubío | **Eje: Vasos comunicantes**. Norberto Salerno. Viviana Suárez. Laura Gutman. Graciela Taquini. Alejandra Niedermaier | **Eje: Nuevos modos de circulación, nuevos modos de comunicación**. Débora Belmes. Verónica Devalle. Mercedes Pombo. Eduardo Russo. Verónica Joly. (2012) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 39, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo [Catálogo de Tesis. 2ª Edición. Ciclo 2008-2009]. Tesis recomendada para su publicación: Paola Andrea Castillo Beltrán: Criterios transdisciplinarios para el diseño de objetos lúdico-didácticos**. (2011) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 38, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **El Diseño de Interiores en la Historia**. Roberto Céspedes: **El Diseño de Interiores en la Historia**. Andrea Peresan Martínez: **Antigüedad**. Alberto Martín Isidoro: **Bizancio**. Alejandra Palermo: **Alta Edad Media: Románico**. Alicia Dios: **Baja Edad Media: Gótico**. Ana Cravino: **Renacimiento, Manierismo, Barroco**. Clelia Mirna Domoñi: **Iberoamericano Colonial**. Gabriela Garófalo: **Siglo XIX**. Mercedes Pombo: **Siglo XX. Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo. Tesis recomendada para su publicación**. Mauricio León Rincón: **El relato de ciencia ficción como herramienta para el diseño industrial**. (2011) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 37, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Picas** (2011) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 36, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Relaciones Públicas, nuevos paradigmas ¿más dudas que certezas?** Paola Lattuada: **Relaciones Públicas, nuevos paradigmas ¿más dudas que certezas?** Fernando Arango: **Comunicaciones corporativas**. Damián Martínez Lahitou: **Brand PR: comunicaciones de marca**. Manuel Montaner Rodríguez: **La gestión de las PR a través de Twitter**. Orlando Daniel Di Pino: **Avanza la tecnología, que se salve el contenido!** Lucas Lanza y Natalia Fidel: **Política 2.0 y la comunicación en tiempos modernos**. Daniel Néstor Yasky: **Los públicos de las comunicaciones financieras. Investor relations & financial communications**. Andrea Paula Lojo: **Los públicos internos en la construcción de la imagen corporativa**. Gustavo Adrián Pedace: **Las Relaciones Públicas y la mentira: ¿inseparables?** Gabriel Pablo Stortini: **La ética en las Relaciones Públicas**. Gerardo Sanguine: **Las prácticas profesionales en la carrera de Relaciones Públicas**. Paola Lattuada: **Comunicación Sustentable: la posibilidad de construir sentido con otros**. Adriana Lauro: **RSE - Comunicación para el Desarrollo Sostenible en una empresa de servicio básico y social: Caso Aysa**. (2011) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 35, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **La utilización de clásicos en la puesta en escena**. Catalina Artesi: **Tensión entre los ejes de lo clásico y lo contemporáneo en dos versiones escénicas de directores argentinos**. Andrés Olaizola: **La Celestina en la versión de Daniel Suárez Marzal: apuntes sobre su puesta en escena**. María Laura Pereyra: **Antígona, desde el teatro clásico al Derecho Puro - Perspectivas de la enseñanza a través del método del case study**. María Laura Ríos: **Manifiesto de Niños, o la escenificación de la violencia**. Mariano Saba: **Pelayo y el gran teatro del canon: los condicionamientos críticos de Unamuno dramaturgo según su recepción en América Latina. Propuestas de abordaje frente a las problemáticas de la diversidad. Nuevas estrategias en educación superior, desarrollo turístico y comunicación**. Florencia Bustingorry: **Sin barreras lingüísticas en el aula. La universidad argentina como escenario del multiculturalismo**. Diego Navarro: **Turismo: portal de la diversidad cultural. El turismo receptivo**

como espacio para el encuentro multicultural. Virginia Pineau: **La Educación Superior como un espacio de construcción del Patrimonio Cultural. Una forma de entender la diversidad.** Irene Scaletzky: **La construcción del espacio académico: ciencia y diversidad.** Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo. Tesis recomendada para su publicación. Yaffa Nahir I. Gómez Barrera: **La Cultura del Diseño, estrategia para la generación de valor e innovación en la PyMe del Área Metropolitana del Centro Occidente, Colombia.** (2010) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 34, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Relaciones Públicas, al sur de Latinoamérica.** Paola Lattuada: **Relaciones Públicas, al sur de Latinoamérica.** Daniel Scheinsohn: **Comunicación Estratégica®.** María Isabel Muñoz Antonin: **Reputación corporativa: Trustmark y activo de comportamientos adquisitivos futuros.** Bernardo García: **Tendencias y desafíos de las marcas globales. Nuevas expectativas sobre el rol del comunicador corporativo.** Claudia Gil Cubillos: **Comunicadores corporativos: desafíos de una formación profesional por competencias en la era global.** Marcelino Garay Madariaga: **Comunicación y liderazgo: sin comunicación no hay líder.** Jairo Ortiz Gonzales: **El rol del comunicador en la era digital.** Alberto Arébalos: **Las nuevas relaciones con los medios. En un mundo de comunicaciones directas, ¿es necesario hacer media relations?** Enrique Correa Ríos: **Comunicación y lobby.** Guillermo Holzmann: **Comunicación política y calidad democrática en Latinoamérica.** Paola Lattuada: **RSE y RRPP: ¿un mismo ADN?** Equipo de Comunicaciones Corporativas de MasterCard para la región de Latinoamérica y el Caribe: **RSE - Caso líder en consumo inteligente.** (2010) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 33, agosto. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **txts.** (2010) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 32, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo [Catálogo de Tesis. 1ª Edición. Ciclo 2004-2007]. Tesis recomendada para su publicación: Nancy Viviana Reinhardt: Infografía Didáctica: producción interdisciplinaria de infografías didácticas para la diversidad cultural.** (2010) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 31, abril. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: El paisaje como referente de diseño. Jimena Martignoni: **El paisaje como referente de diseño.** Carlos Coccia: **Escenografía. Teatro. Paisaje.** Cristina Felsenhardt: **Arquitectura. Paisaje.** Graciela Novoa: **Historia. Marcas a través del tiempo. Paisaje.** Andrea Saltzman: **Cuerpo. Vestido. Paisaje.** Sandra Siviero: **Antropología. Pueblos. Paisaje.** Felipe Uribe de Bedout: **Mobiliario Urbano. Espacio Público. Ciudad - Paisaje.** Paisaje Urbe. Patricia Noemí Casco y Edgardo M. Ruiz: **Introducción Paisaje Urbe. Manifiesto: Red Argentina del Paisaje.** Lo-

rena C. Allemanni: **Acciones sobre el principal recurso turístico de Villa Gesell “la playa”**. Gabriela Benito: **Paisaje como recurso ambiental**. Gabriel Burgueño: **El paisaje natural en el diseño de espacios verdes**. Patricia Noemí Casco: **Paisaje compartido. Paisaje como recurso**. Fabio Márquez: **Diseño participativo de espacios verdes públicos**. Sebastián Miguel: **Proyecto social en áreas marginales de la ciudad**. Eduardo Otaviani: **El espacio público, sostén de las relaciones sociales**. Blanca Rotundo y María Isabel Pérez Molina: **El hombre como hacedor del paisaje**. Edgardo M. Ruiz: **Patrimonio, historia y diseño de los jardines del Palacio San José**. Fabio A. Solari y Laura Cazorla: **Valoración de la calidad y fragilidad visual del paisaje**. (2009) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 30, noviembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Typo**. (2009) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 29, agosto. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Relaciones Públicas 2009. Radiografía: proyecciones y desafíos**. Paola Lattuada: **Introducción**. Fernando Arango: **La medición de la reputación corporativa**. Alberto Arébalos: **Yendo donde están las audiencias. Internet: el nuevo aliado de las relaciones públicas**. Alessandro Barbosa Lima y Federico Rey Lennon: **La Web 2.0: el nuevo espacio público**. Lorenzo A. Blanco: **entrevista**. Lorenzo A. Blanco: **¿Nuevas empresas... nuevas tendencias... nuevas relaciones públicas...?** Carlos Castro Zuñeda: **La opinión pública como el gran grupo de interés de las relaciones públicas**. Marisa Cuervo: **El desafío de la comunicación interna en las organizaciones**. Diego Dillenberger: **Comunicación política**. Graciela Fernández Ivern: **Consejo Profesional de Relaciones Públicas de la República Argentina. Carta abierta en el 50° aniversario**. Juan Iramain: **La sustentabilidad corporativa como objetivo estratégico de las relaciones públicas**. Patricia Iurcovich: **Las pymes y la función de la comunicación**. Gabriela T. Kurincic: **Convergencia de medios en Argentina**. Paola Lattuada: **RSE: Responsabilidad Social Empresaria. La tríada RSE**. Aldo Leporatti: **Issues Management. La comunicación de proyectos de inversión ambientalmente sensibles**. Elisabeth Lewis Jones: **El beneficio público de las relaciones públicas. Un escenario en el que todos ganan**. Hernán Maurette: **La comunicación con el gobierno**. Allan McCrea Steele: **Los nuevos caminos de la comunicación: las experiencias multisensoriales**. Daniel Scheinsohn: **Comunicación Estratégica®**. Roberto Starke: **Lobby, lobistas y bicicletas**. Hernán Stella: **La comunicación de crisis**. (2009) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 28, abril. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Sandro Benedetto: **Borges y la música**. Alberto Farina: **El cine en Borges**. Alejandra Niedermaier: **Algunas consideraciones sobre la fotografía a través de la cosmovisión de Jorge Luis Borges**. Graciela Taquini: **Transborges**. Nora Tristezza: **El arte de Borges**. Florencia Bustingorry y Valeria Múgica: **La fotografía como soporte de la memoria**. Andrea Chame: **Fotografía:**

los creadores de verdad o de ficción. Mónica Incorvaia: **Fotografía y Realidad.** Viviana Suárez: **Imágenes opacas. La realidad a través de la máquina surrealista o el desplazamiento de la visión clara.** Daniel Tubío: **Innovación, imagen y realidad: ¿Sólo una cuestión de tecnologías?** Augusto Zanela: **La tecnología se sepulta a sí misma.** (2008) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 27, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Catalina Julia Artesi: **¿Un Gardel venezolano? “El día que me quieras” de José Ignacio Cabrujas.** Marcelo Bianchi Bustos: **Latinoamérica: la tierra de Rulfo y de García Márquez. Reflexiones en torno a algunas cuestiones para pensar la identidad.** Silvia Gago: **Los límites del arte.** María José Herrera: **Arte Precolombino Andino.** Alejandra Viviana Maddonni: **Ricardo Carpani: arte, gráfica y militancia política.** Alicia Poderti: **La inserción de Latinoamérica en el mundo globalizado.** Andrea Pontoriero: **La identidad como proceso de construcción. Reapropiaciones de textualidades isabelinas a la luz de la farsa porteña.** Gustavo Valdés de León: **Latinoamérica en la trama del diseño. Entre la utopía y la realidad.** (2008) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 26, agosto. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Guillermo Desimone. **Sobreviviendo a la interferencia.** Daniela V. Di Bella. **Arte Tecnomedial: Programa curricular.** Leonardo Maldonado. **La aparición de la estrella en el cine clásico norteamericano. Su incidencia formal en la instancia enunciativa del film hollywoodense.** (2008) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 25, abril. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Rosa Judith Chalkho: **Introducción: artes, tecnologías y huellas históricas.** Norberto Cambiasso: **El oído inalámbrico. Diseño sonoro, auralidad y tecnología en el futurismo italiano.** Máximo Eseverri: **La batalla por la forma.** Belén Gache: **Literatura y máquinas.** Iliana Hernández García: **Arquitectura, Diseño y nuevos medios: una perspectiva crítica en la obra de Antoni Muntadas.** Fernando Luis Rolando: **Arte, Diseño y nuevos medios. La variación de la noción de inmaterialidad en los territorios virtuales.** Eduardo A. Russo: **La movilización del ojo electrónico. Fronteras y continuidades en El arca rusa de Alexander Sokurov, o del plano cinematográfico y sus fundamentos (por fin cuestionados).** Graciela Taquini: **Ver del video.** Daniel Varela: **Algunos problemas en torno al concepto de música interactiva.** (2007) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 24, agosto. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Sebastián Gil Miranda. **Entre la ética y la estética en la sociedad de consumo. La responsabilidad profesional en Diseño y Comunicación.** Fabián Iriarte. **Entre el déficit temático y el advenimiento del guionista compatible.** Dante Palma. **La inconmensurabilidad en la era de la comunicación. Reflexiones acerca del relativismo cultural y las comunidades cerradas.** Viviana Suárez. **El**

diseñador imaginario [La creatividad en las disciplinas de diseño]. Gustavo A. Valdés de León. **Diseño experimental: una utopía posible.** Marcos Zangrandi. **Eslóganes televisivos: emergentes tautistas.** (2007) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 23, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Sylvia Valdés. **Diseño y Comunicación. Investigación de posgrado y hermenéutica.** Daniela Chiappe. **Medios de comunicación e-commerce. Análisis del contrato de lectura.** Mariela D'Angelo. **El signo icónico como elemento tipificador en la infografía.** Noemí Galanternik. **La intervención del Diseño en la representación de la información cultural: Análisis de la gráfica de los suplementos culturales de los diarios.** María Eva Koziner. **Diseño de Indumentaria argentino. Darnos a conocer al mundo.** Julieta Sepich. **La pasión mediática y mediatizada.** Julieta Sepich. **La producción televisiva. Retos del diseñador audiovisual.** Marcelo Adrián Torres. **Identidad y el patrimonio cultural. El caso de los sitios arqueológicos de la provincia de La Rioja.** Marcela Verónica Zena. **Representación de la cultura en el diario impreso: Análisis comunicacional.** Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. (2006) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 22, noviembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Oscar Echevarría. **Proyecto Maestría en Diseño.** Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. (2006) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 21, julio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Rosa Chalkho. **Arte y tecnología.** Francisco Ali-Brouchoud. **Música: Arte.** Rodrigo Alonso. **Arte, ciencia y tecnología. Vínculos y desarrollo en Argentina.** Daniela Di Bella. **El tercer dominio.** Jorge Haro. **La escucha expandida [sonido, tecnología, arte y contexto]** Jorge La Ferla. **Las artes mediáticas interactivas corroen el alma. Juan Reyes. Perpendicularidad entre arte sonoro y música.** Jorge Sad. **Apuntes para una semiología del gesto y la interacción musical.** (2006) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 20, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Trabajos Finales de Grado. Proyectos de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo.** Catálogo 1993-2004. (2005) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 19, agosto. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Sylvia Valdés. **Cine latinoamericano.** Leandro Africano. **Funcionalidad actual del séptimo arte.** Julián Daniel Gutiérrez Albilla. **Los olvidados de Luis Buñuel.** Geoffrey Kantaris. **Visiones de la violencia en el cine urbano latinoamericano.** Joanna Page. **Memoria y experimentación**

en el cine argentino contemporáneo. Erica Segre. **Nacionalismo cultural y Buñuel en México.** Marina Sheppard. **Cine y resistencia.** (2005) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 18, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Guía de Artículos y Publicaciones de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. 1993-2004.** (2004) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 17, noviembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Alicia Banchero. **Los lugares posibles de la creatividad.** Débora Irina Belmes. **El desafío de pensar. Creación - recreación.** Rosa Judith Chalkho. **Transdisciplina y percepción en las artes audiovisuales.** Héctor Ferrari. **Historietar.** Fabián Iriarte. **High concept en el escenario del Pitch: Herramientas de seducción en el mercado de proyectos filmicos.** Graciela Pacualetto. **Creatividad en la educación universitaria. Hacia la concepción de nuevos posibles.** Sylvia Valdés. **Funciones formales y discurso creativo.** (2004) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 16, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Adriana Amado Suárez. **Internet, o la lógica de la seducción.** María Elsa Bettendorff. **El tercero del juego. La imaginación creadora como nexo entre el pensar y el hacer.** Sergio Caletti. **Imaginación, positivismo y actividad proyectual. Breve disgresión acerca de los problemas del método y la creación.** Alicia Entel. **De la totalidad a la complejidad. Sobre la dicotomía ver-saber a la luz del pensamiento de Edgar Morin.** Susana Finquelievich. **De la tarta de manzanas a la estética bussines-pop. Nuevos lenguajes para la sociedad de la información.** Claudia López Neglia. **De las incertezas al tiempo subjetivo.** Eduardo A Russo. **La máquina de pensar. Notas para una genealogía de la relación entre teoría y práctica en Sergei Eisenstein.** Gustavo Valdés. **Bauhaus: crítica al saber sacralizado.** (2003) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 15, noviembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Relevamientos Temáticos]: Noemí Galanternik. **Tipografía on line. Relevamiento de sitios web sobre tipografía.** Marcela Zena. **Periódicos digitales en español. Publicaciones periódicas digitales de América Latina y España.** (2003) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 14, noviembre. Con Arbitraje.

> Cuaderno: Ensayos. José Guillermo Torres Arroyo. **El paisaje, objeto de diseño.** (2003) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 13, junio.

> Cuaderno: Recopilación Documental. **Centro de Recursos para el Aprendizaje. Relevamientos Temáticos. Series: Práctica profesional. Diseño urbano. Edificios. Estudios de mercado. Medios. Objetos. Profesionales del diseño y la comunicación. Publicidad.** (2003) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 12, abril.

> Cuaderno: Proyectos en el Aula. **Creación, Producción e Investigación. Proyectos 2003 en Diseño y Comunicación.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 11, diciembre

> Cuaderno: Proyectos en el Aula. **Plan de Desarrollo Académico. Proyecto Anual. Proyectos de Exploración y Creación. Programa de Asistentes en Investigación. Líneas Temáticas. Centro de Recursos. Capacitación Docente.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 10, septiembre.

> Cuaderno: Proyectos en el Aula: **Espacios Académicos. Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Centro de Recursos para el aprendizaje.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 9, agosto.

> Cuaderno: Proyectos en el Aula. Adriana Amado Suárez. **Relevamiento terminológico en diseño y comunicación. A modo de encuadre teórico.** Diana Berschadsky. **Terminología en diseño de interiores. Área: materiales, revestimientos, acabados y terminaciones.** Blanco, Lorenzo. **Las Relaciones Públicas y su proyección institucional.** Thais Calderón y María Alejandra Cristofani. **Investigación documental de marcas nacionales.** Jorge Falcone. **De Altamira a Toy Story. Evolución de la animación cinematográfica.** Claudia López Neglia. **El trabajo de la creación.** Graciela Pascualetto. **Entre la información y el sabor del aprendizaje. Las producciones de los alumnos en el cruce de la cultura letrada, mediática y cibernética.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 8, mayo.

> Cuaderno: Relevamiento Documental. María Laura Spina. **Arte digital: Guía bibliográfica.** (2001) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 7, junio.

> Cuaderno: Proyectos en el Aula. Fernando Rolando. **Arte Digital e interactividad.** (2001) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 6, mayo.

> Cuaderno: Proyectos en el Aula. Débora Irina Belmes. **Del cuerpo máquina a las máquinas del cuerpo.** Sergio Guidalevich. **Televisión informativa y de ficción en la construcción del sentido común en la vida cotidiana.** Osvaldo Nupieri. **El grupo como recurso pedagógico.** Gustavo Valdés de León. **Miseria de la teoría.** (2001) Buenos Aires: Universidad de Palermo,

Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 5, mayo.

> Cuaderno: Proyectos en el Aula. **Creación, Producción e Investigación.** Proyectos 2002 en Diseño y Comunicación. (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 4, julio.

> Cuaderno: Papers de Maestría. Cira Szklowin. **Comunicación en el Espacio Público. Sistema de Comunicación Publicitaria en la vía pública de la Ciudad de Buenos Aires.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 3, julio.

> Cuaderno: Material para el aprendizaje. Orlando Aprile. **El Trabajo Final de Grado. Un compendio en primera aproximación.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 2, marzo.

> Cuaderno: Proyectos en el Aula. Lorenzo Blanco. **Las medianas empresas como fuente de trabajo potencial para las Relaciones Públicas. Silvia Bordoy. Influencia de Internet en el ámbito de las Relaciones Públicas.** (2000) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 1, septiembre.

Síntesis de las instrucciones para autores

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]

Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. Buenos Aires, Argentina.

www.palermo.edu/dyc

Los autores interesados deberán enviar un abstract de 200 palabras en español, inglés y portugués que incluirá 10 palabras clave. La extensión del ensayo no debe superar las 8000 palabras, deberá incluir títulos y subtítulos en negrita. Normas de citación APA. Bibliografía y notas en la sección final del ensayo.

Presentación en papel y soporte digital. La presentación deberá estar acompañada de una breve nota con el título del trabajo, aceptando la evaluación del mismo por el Comité de Arbitraje y un Curriculum Vitae.

Artículos

- Formato: textos en Word que no presenten ni sangrías ni efectos de texto o formato especiales.
- Autores: los artículos podrán tener uno o más autores.
- Extensión: entre 25.000 y 40.000 caracteres (sin espacio).
- Títulos y subtítulos: en negrita y en Mayúscula y minúscula.
- Fuente: Times New Roman. Estilo de la fuente: normal. Tamaño: 12 pt. Interlineado: sencillo.
- Tamaño de la página: A4.
- Normas: se debe tomar en cuenta las normas básicas de estilo de publicaciones de la American Psychological Association APA.
- Bibliografía y notas: en la sección final del artículo.
- Fotografías, cuadros o figuras: deben ser presentados en formato tif a 300 dpi en escala de grises. Importante: tener en cuenta que la imagen debe ir acompañando el texto a modo ilustrativo y dentro del artículo hacer referencia a la misma.

Importante:

La serie Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación sostiene la exigencia de originalidad de los artículos de carácter científico que publica.

Es sistema de evaluación de los artículos se realiza en dos partes. En una primera instancia, el Comité Editorial evalúa la pertinencia de la temática del trabajo, para ser publicada en la revista. La segunda instancia corresponde a la evaluación del trabajo por especialistas. Se usa la modalidad de arbitraje doble ciego, permitiendo a la revista mantener la confidencialidad del proceso de evaluación.

Para la evaluación se solicita a los árbitros revisar los criterios de originalidad, pertinencia, actualidad, aportes, y rigurosidad científica. Será el Comité Editorial quien comunica a los autores los resultados de la misma.

Consultas

En caso de necesitar información adicional escribir a publicacionesdc@palermo.edu o ingresar a http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/instrucciones.php
