

PROYECTO DE TÍTULO

Fundamentos de una *heredad metafórica*

Implicancias del pensamiento metafórico
para una propuesta expositiva

Javiera C. Reyes Herrera

Profesor Guía: Alejandro A. Garretón Correa

Diseño PUCV

Diciembre 2020

e[ad]

Escuela de Arquitectura y Diseño
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

FUNDAMENTOS DE UNA HEREDAD METAFÓRICA

Implicancias del pensamiento metafórico
para una propuesta expositiva

Proyecto de título 2020

JAVIERA CATALINA REYES HERRERA

PROFESOR GUÍA: ALEJANDRO A. GARRETÓN CORREA

Agradecimientos

A mi familia
Inés, Víctor, Yesika y Jose
*Por ser mi nido y darme la oportunidad de volar
por distintos caminos*

A mis Amigas y Amigos,
Por ser parte de este viaje y compañeras(os) de vida

A Alejandro Garretón
*Por ser maestro y guía,
por entregar cuanto amor al oficio*

A Oscar Reyes V.
*Por ayudarme a comprender
que cada término
no es sino un nuevo comienzo*

ÍNDICE

Prólogo	9
Introducción	13
1. Del registro a la obra: El rol del diseño	17
Referencia Archivo Histórico José Vial Amstrong	
Registro en estado variable	
2. La palabra como unidad en constante relación	25
Palabra, imagen y montaje	
3. Yuxtaposición de imágenes desde el montaje cinematográfico	27
Carácter provocativo y montaje de atracción	
4. Impertinencia semántica para una composición verbal	34
5. El aparecer desde una experiencia protagónica	37
Relación sujeto-objeto y texto-lector	
¿Qué es lo que tenemos en lo obvio?	
6. Carácter metafórico	43
Plano real e irreal, La metáfora de Luis de Góngora	
Composición estructura de los versos hacia vínculos fotográficos	
7. Sentido inmediato, acción cotidiana de la comunicación	51
Anexo: Noema de la fotografía	55

8. Rango fantástico y acto interpretativo	59
Primeras nociones sobre la elaboración de vínculos fotográficos	
La poiesis como acción transformadora	61
¿Observación o metodología?	62
9. Sentido común y acto de ingenio; Cimientos para el pensamiento metafórico	65
10. Poema A la vez, Godofredo Iommi	70
11. Últimas reflexiones	72
Devenir que construye una mirada; Recorrido fotográfico	75
Colofón de estudio	105
Bibliografía	139
Biblioteca fotográfica	141

PRÓLOGO

El taller de titulación y los proyectos editoriales desarrollados por Catalina Cea y Javiera Reyes corresponden a una primera versión de un proyecto de investigación, el cual entre sus objetivos contempla el desarrollo de una propuesta gráfica para el diseño de una exposición con la que nos proponemos celebrar los cincuenta años del estudio del Diseño en nuestra Escuela.

Hablamos de una primera versión, dado que el trabajo editorial que se presenta aquí corresponde a una escala particular, que fue necesario establecer para encontrar una forma de superar las fuertes limitaciones que afectaron radicalmente nuestro plan de trabajo como consecuencia del fenómeno de pandemia Covid-19, el cual se manifestó de forma contemporánea al inicio de este Taller.

El proyecto de investigación que se menciona aquí está formulado bajo el título “Espacialidad gráfica del grabado y el acto de leer: desde el registro a la obra” con lo cual hemos querido identificar dos aspectos relevantes que surgen como orientación para delimitar el objeto de estudio que nos hemos propuesto para diseñar una muestra de fotografías dentro del contexto de la exposición 50 años diseño e[ad].

En primer lugar, el enunciado “Espacialidad gráfica del grabado y el acto de leer” se refiere a dos elementos fundamentales e íntimamente vinculados en nuestra tradición de estudio del mundo del diseño, a partir de la experiencia editorial con el dibujo llevado a cabo siguiendo el oficio de los pintores-grabadores y su correspondencia con el espacio gráfico de la lectura que identificamos así para observar la condición espacial común al dibujo y el texto, desde el rol protagónico del lector que estudiamos a través del acto de leer.

En segundo lugar, el enunciado “desde el registro a la obra” constituye una forma de enfrentarse al hecho de

que el material a editar está basado en los documentos fotográficos del Archivo histórico José Vial Armstrong. Desde el punto de vista del proceso editorial orientado al diseño de una exposición, tales documentos tienen en general, el carácter de datos respecto de una labor de registro sobre diversos aspectos de la actividad académica. A partir de ese estado, la etapa de la investigación realizada, se inicia asumiendo que dicho material debe ser elaborado gráficamente para alcanzar el carácter de obra con la que nos hemos planteado la exposición. Entendemos que el paso desde el estado de registro latente en los negativos, al estado de una obra, se verifica en el grado de autonomía que adquieren las fotografías al ser publicadas con un carácter determinado, mediante un trabajo de composición del espacio en el que son presentadas a nuestros lectores.

Por esa razón, en el diseño del proyecto nos propusimos, editar las fotografías mediante la técnica de fotograbado de Talbot-Klíck, tomando en consideración el amplio rango de tonos que es posible lograr, al transferir los originales fotográficos a una matriz de cobre entintada a mano. La implementación de este proceso estaba considerado como un elemento central en el desarrollo de este proyecto, el cual fue necesario postergar dado la imposibilidad de usar el Taller de grabado y el carácter indefinido que alcanza a la fecha la condición de confinamiento en el contexto de pandemia en que nos encontramos.

Ante tal situación, el desarrollo de este Taller de titulación es conducido a elaborar los fundamentos teóricos de la investigación y en ese contexto se plantea como hipótesis que el primer paso “del registro a la obra” consiste en considerar que las fotos dejan de ser unitarias al conformar una composición en que se ven dos fotos, de una vez en la página doble. La premisa que orienta dicha propuesta consiste en considerar que la yuxtaposición de dos fotografías plantea análogamente la estructura de una frase, donde la unidad mínima de sentido no radica en las palabras individualmente sino en la secuencia delimitada por la frase.

En el espacio sin palabras al que corresponde la fotografía y en general, el lenguaje visual, nuestra hipótesis considera que la propuesta del ver en relación en nuestro caso, abre el espacio del sentido como respuesta al hecho en que ambas

fotografías, si bien aparecen a la vez, no implican una simultaneidad sino que al presentarse juntas ante un lector, se pone en relieve una razón por descubrir, capaz de tensar la mirada hasta encontrar los vínculos que le dan sentido al hecho de presentarse una al lado de la otra.

El desarrollo de esta propuesta, ha generado un trabajo de investigación realizado en forma paralela por Catalina y Javiera y en ese transcurso cada una ha elaborado un ensayo que reúne los elementos de sus propias argumentaciones en base a textos de diversos autores a través de los cuales revisaron la teoría del montaje en el cine, así como la construcción de las imágenes en los haiku japoneses, junto a las referencias teóricas del acto de leer y del pensamiento metafórico.

En base a esta primera etapa de orden reflexiva, se desarrollaron las propuestas de “montaje fotográfico” mediante los cuales nos hemos propuesto poner a prueba los alcances de la investigación. Para ello se plantea que cada foto debe aparecer al interior de una página doble como consecuencia del movimiento de las manos del lector que al girar una página, se despliega un paspartú asimétrico y variable en su disposición sobre la página.

Tales factores cinéticos y temporales, consecuencia del giro de las páginas, el despliegue y aparecer de las fotografías fue comprendido a lo largo del desarrollo del proyecto como una suerte de abstracción sobre un aspecto propio del espacio expositivo, por cuanto ahí son las personas las que se desplazan hasta elegir donde detenerse y en ese acto se pasa del contexto a la posibilidad del cambio de escala implicado en la experiencia de acceder a la articulación de los detalles que distinguen el acto de leer y el acto de mirar.

A lo largo de este proceso, el proyecto editorial con el cual concluye el Taller de titulación fue pensado inicialmente como un cuerpo gráfico conformado por la edición de la memoria de la investigación realizada en la forma de un ensayo, la propuesta de vínculos fotográficos al interior de los paspartú y un colofón de estudio que recoge los detalles de la observación y la reflexión personal sobre lo realizado.

Y desde este contexto reflexivo o de la intimidad con el propio trabajo, Catalina y Javiera proponen cada una a su manera

intervenir la estructura compilatoria inicial, con lo que yo llamaría un presente dirigido al lector, al modo de una interrupción vinculante que otorga a cada edición elementos propios de la metáfora por cuenta de un giro abierto a la aventura de su pertinencia. Solo hay que leer.

Alejandro Garretón C.

INTRODUCCIÓN

El siguiente proyecto de título se construye desde la invitación a participar en el proyecto nombrado “Espacialidad Gráfica y el Acto de Leer: Desde el Registro a la Obra”, enfocado en la edición de fotografías documentales, guiada por el profesor Alejandro Garretón. Éste proyecto se inscribe en un contexto mayor referido al propósito de celebrar los “50 años del diseño” de la e[ad] PUCV. Se trata de una tradición y un acto que se celebra cada diez años desde los inicios de la escuela, con el fin de mostrar a la comunidad y al público general el transcurso y el presente de nuestra actividad y sus proyecciones. Si bien esta exposición mantiene un carácter comunitario, es decir abierto a quienes han transitado por la escuela, también presenta un carácter público el cual permite abrirse a toda la comunidad de diseñadores y a quienes se vean interesados en esa área.

El caso de estudio que surge de este contexto, tiene por objetivo proponer y producir una colección desarrollada a través de la edición de los documentos fotográficos del archivo histórico de la escuela. El Archivo histórico José Vial Armstrong, la Biblioteca Constel y el archivo digital Wiki Casiopea son parte de este depósito que se ha ido complementando con el pasar del tiempo, gracias alumnos, ex alumnos, profesores e invitados. En una primera instancia, luego de recopilar el material fotográfico que aportaran al objetivo de colección, se pensó una serie de grabados elaborados desde la técnica de fotograbado Talbot-Klic, sin embargo nos encontramos en un contexto de pandemia, y con el pasar del año las posibilidades de pensar el proyecto como un espacio expositivo se nos dificulta debido a las medidas sanitarias. Durante el transcurso del proyecto, los cambios y las suposiciones sobre cómo llevar a cabo todos los requerimientos para la exposición y fotograbado, se hacen muy presentes. No obstante seguir trabajando bajo las mismas nociones del proyecto nos invitan a optar nuevos caminos, los cuales van formando un recorrido a medida que el proceso in-

investigativo se lleva a cabo. Es decir, partimos sobre un sentido expositivo más amplio hasta llegar a una escala editorial, la cual trae consigo un primer encuentro con el ejercicio vinculante y con una propuesta de cómo estos se muestran a un lector.

Si bien el carácter histórico del archivo implica una estructura interna de organización de los documentos, nuestro proyecto no pretende contar una historia cronológica de lo realizado en torno al diseño, como quien cuenta un cuento. Esto es siguiendo el enunciado del proyecto de investigación que estamos desarrollando: “Espacialidad gráfica y el acto de leer: del registro a la obra” requiere elaborar un criterio editorial que oriente el proceso de diseño involucrado en el montaje de la exposición. Considerar el espacio expositivo como un espacio gráfico de la lectura en cuanto una figura que relaciona las cualidades espaciales del texto y la imagen con el acto de leer, la palabra montaje en el sentido de juntar, unir, complementar o articular plantea una relación entre contenido y forma que abre para nosotros un cuestionamiento sobre las premisas al interior del concepto de montaje, en particular a partir de la práctica del montaje en el cine de Sergei Eisenstein y su elaborado conjunto de referencias que nos llevan a reconocer un enfoque compositivo que vincula el cine, la poesía, el teatro y la literatura. Seguir ese enfoque nos ha permitido traer las referencias del acto de leer, el acto narrativo y el pensamiento metafórico como la versión más primitiva del efecto de montaje.

El trabajo reflexivo que se abre siguiendo este punto de vista ha sido acompañado de un trabajo experimental centrado en la yuxtaposición de fotografías considerado como la versión más simple de montaje con el objetivo de poner en práctica paso a paso los hallazgos referenciales o teóricos de la investigación.

El carácter de esta experiencia gráfica con el material del archivo recoge otra referencia, ésta vez del arte de la fotografía tomado de Ansel Adams quien plantea la diferencia entre “el registro y la obra” que para nosotros, diseñadores, permite extrapolar dicho concepto a la distinción de la realidad de los datos y el espacio propio de la edición o proceso de publicar dirigido a un lector.

Mantener la investigación bajo las nociones del carácter público que propone el espacio expositivo y apelando al acto de leer como una forma de enfrentarse a él, nos invita a cuestionarnos sobre cómo abrir el acto interpretativo hacia un público mayor, de manera que este pueda ser recorrido y leído no solo por quienes se desenvuelven en el área.

Reconocemos que el acto interpretativo, en este caso tiene que ver con lo que sucede en cada espectador al momento de enfrentarse y encontrarse de frente con una imagen, texto o situación. En nuestro caso, enfocado hacia un aspecto visual, en donde lo que se observa no son imágenes por sí solas, sino que se pretende armar un hilo conductor a través de un acto de lectura. De esta manera, y a medida que las primeras referencias nos van permitiendo dialogar con autores, nos acercamos hacia el pensamiento metafórico como una capacidad humana que permite este acto interpretativo.

Apelar a esta capacidad humana, permite reconocernos bajo una misma base común, en donde comunicación y metáfora se relacionan como parte de nuestro cotidiano. La metáfora desde su etimología como el traslado de sentido de las palabras, es posible extrapolarlo más allá de su esencia en la lingüística y plantearlo como una condición heredable. De esta manera, podríamos proponer que el acto interpretativo y el pensamiento metafórico abren las posibilidades de observación desde un carácter intrínseco en cada uno de los espectadores.

De esta manera, llegar al proceso creativo con nociones sobre la metáfora y el pensamiento metafórico, nos permite llevar a cabo, desde la escala editorial, un cuerpo expositivo que muestra las fotografías a través de una "ventana" que crea un recorrido visual guiado por el vínculo que las relaciona. Esta ventana, con características pertenecientes a un paspartú, como un elemento que oculta y deja ver, entrega la posibilidad al lector de experimentar en el gesto de abrir y cerrar las páginas el aparecer de las fotografías.



Del registro a la obra: El rol del diseño

Nos encontramos en un contexto expositivo.

Partimos desde la invitación al proyecto nombrado como “Espacialidad Gráfica y el Acto de Leer: Desde el Registro a la Obra”, éste a su vez se encuentra bajo el proyecto expositivo de los 50 años del Diseño en la e[ad], PUCV. El carácter celebrativo de esta exposición es parte de una tradición que ha perdurado por años, como una forma de traer y recordar el paso y transcurso del oficio de la escuela. El proyecto a desarrollar tiene que ver con la elaboración de una manera de mostrar el registro histórico de la escuela a partir de fotografías que se encuentran almacenadas en la página web del Archivo Histórico José Vial Amstrong. Así una de las primeras consideraciones para esta investigación es el carácter público que mantienen los espacios expositivos, permitiendo múltiples miradas, así dar pie a que no solo se congreguen alumnos, ex-alumnos, profesores y quienes han convivido en el entorno, sino que también a toda la comunidad de diseñadores, quienes se desenvuelven en el área y más. De esta manera, los criterios que se elaboren deberán estar guiados, también, más allá de nuestro lenguaje y así ser leído por todos y todas.

Serie: f. Conjunto de cosas que se suceden unas a otras y que están relacionadas entre sí.

(Real Academia Española, s.f., definición 1)

La elaboración de los fotgrabados se centra en las posibilidades de realizar vínculos fotográficos, en donde las imágenes sean tratadas desde las relaciones posibles que se puedan realizar entre ellas, es decir mirar más allá de ellas por sí solas y ver cómo se comportan al poner una al lado de otra. Así en su totalidad será posible reconocer desde la constancia rítmica serial, un relato gráfico.

Cuando describimos el carácter serial del proyecto, hacemos referencia al origen de su palabra. Desde el ejercicio de poner una cosa al lado de otra, apuntamos a formar un ritmo que permita un régimen de lectura, y así, poner en relación las fotografías del archivo histórico, considerará la ilación que vaya surgiendo de ellas.

El grabado en la escuela se plantea como un campo de estudio fundamental en la forma de estudiar el diseño. Este taller de grabado e[ad] implica la elaboración e impresión de imágenes y textos desde técnicas artesanales relacionadas con el área, como una condición que se identifica como una disciplina editorial de un diseñador.

Esta modalidad de estudio a través del grabado justifica una experiencia relacionada con la formación diseñador-editor, la cual implica la realización de un proyecto hasta que este alcanza su estado de obra, formando un carácter de autonomía a través de su publicación. (Alejandro Garretón, 2020)

De esta forma, reconocemos que nuestro recorrido inicia en el registro y concluye en un estado de obra. Así el proyecto de esta manera, nos permite trabajar la edición de las fotografías desde una singularidad gráfica, la cual permitirá desarrollar un carácter extraordinario del AHJVA y llevarlo a un acto celebrativo.

Trabajar desde los parámetros “del registro y la obra”, es un proceso que tomamos del trabajo fotográfico de Ansel Adams (1902 - 1984), quien trabaja su fotografía desde el negativo como registro de la obra total. En su caso, el registro sería el negativo fotográfico, considerado como un intermediario hacia el resultado final, resultado que está condicionado por los procesos realizados en el laboratorio fotográfico. Así, de esta forma alcanza la obra final desde la edición y manipulación del mismo

“La realización de una copia es una combinación única de ejecución mecánica y actividad creativa. Es mecáni-

ca en el sentido de que la base del trabajo final está determinado por el contenido del negativo. Sin embargo, asumir que la copia es el mero reflejo en positivo de las densidades del negativo sería un grave error. Los valores de la copia no son determinados totalmente por el negativo; en la misma medida en que el contenido del negativo no viene absolutamente determinado por las circunstancias materiales del sujeto” (Ansel Adams, 1983, pág. 01)

REFERENCIA ARCHIVO HISTÓRICO

JOSÉ VIAL AMSTRONG (AHJVA):

El archivo de nuestra escuela fue fundado en 1952 por el profesor y arquitecto José Vial Armstrong, quien dentro de su docencia se dedicó a realizar un especial cuidado de los registros que iban surgiendo de la escuela; fotografías, videos, audios, dibujos, escritos, planos, pinturas, cuadernos, la Ciudad Abierta y material provenientes de las travesías. El archivo fotográfico digital, disponible en la plataforma Flickr, mantiene once categorías que permiten el orden de los documentos, y dentro de ellas mismas se ubica un sin fin de álbumes que nos permiten visualizar una parte de la historia del diseño desde sus comienzos en la escuela. Las categorías establecidas en el archivo se mantienen en permanente revisión, dado su carácter comunitario, en donde alumnos, ex-alumnos, docentes e invitados pueden colaborar con sus propios registros. De esta manera, reconocemos que el archivo se encuentra en un estado de constante cambio, permitiendo un estado de registro variable, lo cual permite que este sea modificado, editado y trabajado de diversas formas, desde la interacción de los mismos datos.

REGISTRO EN ESTADO VARIABLE

El estado de registro que otorga el archivo, permite una analogía con el trabajo de Ansel Adams, tomando en cuenta que en ambas partes tenemos un primer momento o un primer acercamiento desde lo que llamamos el “registro”. El archivo histórico, podemos distinguir que es un primer momento, una primera mirada. Este está organizado para poder ser accesible a cualquier usuario por ende, las fotografías, están ordenadas y clasificadas como datos.

De esta manera, nuestro ser diseñador, construido desde la experiencia de estudiar en la e[ad], bajo la noción de ser diseñadores-editores – “quien se vuelve responsable de ‘mantener una coherencia, inherente a las múltiples fases del proceso de publicación.’”(A.Garretón, 2020)– se vincula con este aspecto expositivo desde la necesidad de traer los datos (imágenes fotográficas), más allá de su estado elemental, comprometiéndose desde la narrativa y la gráfica a un estado de obra expositiva.

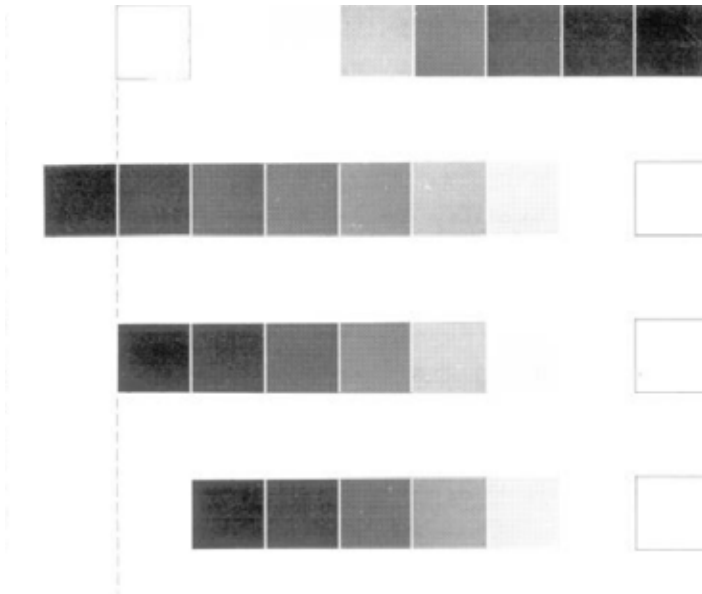
“Así pues, la copia es nuestra oportunidad de interpretar y expresar la información del negativo en relación con la visualización original, así como con nuestro concepto habitual de la imagen visual que deseamos. En la creación de la copia empezamos con el negativo como punto de partida para proceder a través de una serie de copias “de trabajo” hasta. Nuestro objetivo final: la “copia final”[...] “La copia final” constituye para mí un objeto expresivo de belleza y experiencia.”
(Ansel Adams, 1983, pág 03)

Analógicamente al trabajo de Ansel Adams –el cuarto oscuro, como espacio de transición– surge la narrativa desde la idea de cómo los vínculos fotográficos aparecen como resultado de una transición de su estado (del registro a la obra), permitiendo la elaboración de un hilo conductor que guíe esta muestra.

“(...)el carácter común de la experiencia humana, señalado, articulado y aclarado por el acto de narrar en todas sus formas, es su carácter temporal. Todo lo que se cuenta sucede en el tiempo, arraiga en el mismo, se desarrolla temporalmente; y lo que se desarrolla en el tiempo puede narrarse. Incluso cabe la posibilidad de que todo proceso temporal sólo se reconozca como tal en la medida en que pueda narrarse de un modo o de otro. Esta supuesta reciprocidad entre narratividad y temporalidad constituye el tema de Tiempo y relato” (Paul Ricoeur, 1980, pág. 190)

Las siguientes imágenes fueron extraídas del libro La copia de Ansel Adams. En ellas podemos observar como una misma fotografía, que corresponde a un mismo registro, es posible someterla a un proceso de edición –en este caso corresponde

al cuarto oscuro– en donde se obtienen diferentes variables hasta llegar al estado de obra final.



(a) La copia final: control de los valores, pág 91, Ansel Adams, 1980

Adams (1980) habla sobre la escala del negativo y los grados del papel, en donde su relación se basa desde el encuentro apropiado y particular de valores de densidad en los grados de papel. Es decir, se busca la exposición adecuada para para llegar a un objetivo final. (La copia, pág. 91)



(b) (La copia final: control de los valores, pág 91, Ansel Adams, 1980)



(c) (La copia final: control de los valores, pág 91, Ansel Adams, 1980)

Finalmente, el proceso anterior se lleva hacia la fotografía y se expone durante 5,10,15,20,25 segundos (imagen b). Lo cual permite obtener varios resultados de un mismo registro. Además de pasar por otros procesos, es luego de estos que se obtiene la copia final.





2

La palabra como unidad en constante relación

El Acto de leer, entendido como el mundo de la experiencia creativa del lector, al interior de un texto, se propone como un punto de vista importante que constituye el desarrollo del proyecto. De esta manera, el trabajo con las fotografías del AHJVA, se orientan en la elaboración de vínculos fotográficos, como consecuencia de presentar una fotografía al lado de otra, con la intención de generar un régimen de lectura dentro del ámbito expositivo de los 50 años de Diseño. Este acto de leer, contempla la experiencia de cada uno de los lectores – en nuestro caso ‘espectadores’– desde un ámbito individual como colectivo.

El caso con el régimen de lectura nos lleva a considerar el área narrativa como una base para la elaboración de un hilo conductor, el cual guíe y dé coherencia a estos vínculos fotográficos. Ante esto, tomamos como referencia al autor Paul Ricoeur, quien nos dirige hacia la estructura de la frase como unidad mínima de entendimiento y comprensión, como una estructura que nos permite situarnos desde la relación de palabras, una al lado de otra a fin de elaborar una idea.

Dentro de las composiciones de un texto o relato, se identifican grupos de ideas guiadas por un hilo conductor que permiten la elaboración de una trama, estas palabras una al lado de otra, palabras en constante relación Paul Ricoeur la nombra como enunciado metafórico.

“Según las definiciones de la retórica clásica, que proceden de la Poética de Aristóteles, la metáfora es la transferencia del nombre usual de una cosa a otra en

virtud de su semejanza. Para entender la operación que genera esta extensión, hay que salir del marco de la palabra, elevarse al plano de la frase y hablar de enunciado metafórico y no de metáfora-palabra.”
(Paul Ricoeur, 2000, pág. 196)

PALABRA, IMAGEN Y MONTAJE

Si llevamos el ejercicio de colocar una palabra al lado de la otra hacia un aspecto general, es decir más allá de las palabras, el montaje es el concepto adecuado que define este hecho. Montar significa componer o crear un objeto, juntando las distintas piezas que se ajustan entre sí. Traer partes lejanas, que modifican su significado para un nuevo resultado. Por otro lado, montar la exposición de los 50 años de Diseño, requiere traer las fotografías para componer o crear una nueva manera de mirar el registro de la escuela. Estas imágenes no pretenden contar una historia, si no que en su relación, encontrar nuevas formas que nacen de su vínculo, al igual que las palabras. Observar más allá de la imagen y la palabra, por sí sola, es un punto que permite situarnos en un contexto desde la analogía en donde se está en constante relación.

Montaje: Combinación de las diversas partes de un todo.

(Real Academia Española, s.f., definición 2)

Cuando nombramos el montaje como parte de esta investigación, no olvidamos el carácter serial que requiere el proyecto con el propósito de elaborar una noción de lectura del archivo, es decir llevar los datos o fotografías que se almacenan en él a un estado de obra legible.

Otra referencia importante respecto a este ejercicio, es el montaje cinematográfico en donde la construcción de escenas es a partir de diversas tomas que en su unión permiten una lectura visual del contenido, la cual lleva a encontrarnos con la trama a medida que esta avanza. Sergei Eisenstein, pionero del montaje en el cine soviético, nombra a este suceso como yuxtaposición de imágenes.

3

Yuxtaposición de imágenes desde el montaje cinematográfico

“¿Qué implica, en esencia, entender el montaje? En nuestro caso cada pieza no existe ya como algo relacionado, sino como una representación particular del tema, que en igual medida penetra todas las imágenes. La yuxtaposición de esos detalles parciales en una construcción-montaje pone de relieve esa cualidad general de la que ha participado cada uno de ellos y que los organiza en un todo, a saber, en aquella imagen generalizada, mediante la cual el creador, seguido por el espectador, experimenta el tema.”

(Sergei Eisenstein, 1974, pág 16)

Sergei Eisenstein, cineasta soviético (1898 - 1948), desarrolla su carrera a partir de su experiencia en el teatro Kabuki (1603 app), que se caracterizaba por sus excéntricos bailes, por su repertorio arraigado en la literatura y por una fuerte tendencia hacia la estilización y la búsqueda de esteticismo. Es desde la cultura japonesa que Eisenstein se afirma del concepto montaje, otorgando como una característica imprescindible del cine. Pero también reconoce el montaje como un elemento fundamental de la escritura japonesa, escritura netamente representacional.

Los jeroglíficos, como primera camada de la escritura representacional, tienen cabida en los años 2650 a.c, realizados por Ts'ang Chieh. Pero entonces, con la invención del pincel y luego con los años, la invención del papel y la tinta china, es-

Copulativo: adj. Que ata, liga y junta una cosa con otra. (Real Academia Española, s.f., definición 1)

tos se ven modificados en su forma. Es aquí en donde el interés de Eisenstein comienza, a partir de esta segunda camada de jeroglíficos que se hicieron llamar ‘copulativos’. (Eisenstein, 1986, pág 33).



(e) Imagen extraída del libro *La forma del cine*, Sergei Eisenstein, 1986

Como lo muestra la figura de arriba, el primer jeroglífico es posible reconocerlo su figura de caballo, contrario es lo que sucede con la imagen de al lado en donde se pierde completamente la representación gráfica de la forma. Es así que esta segunda camada, trae consigo la combinación de la primera serie, y no como resultado de una suma sino como un valor de otra dimensión (S. Eisenstein, 1986). Así, la suma de dos objetos corresponde a un concepto, por ejemplo:

“un perro + un aboca = ladrar
una boca + un niño = gritar
una boca + un pájaro = cantar
un cuchillo + un corazón = pena”

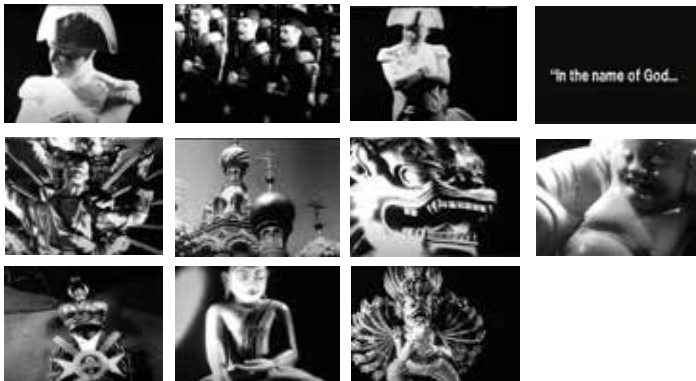
(Ejemplo extraído del texto *La forma del cine*, Sergei Eisenstein, 1986, pág 34)

Esto es a lo que Eisenstein nombra como ‘montaje’ y es esta técnica el cual se aplica en el cine, planteándolo como un ejercicio de unión, como un «fenómeno que se presenta invariablemente en cualquier “yuxtaposición” de dos hechos, dos fenómenos o dos objetos». Similar es la elaboración de un collage, en donde el cortar y pegar se vuelve parte de un

total. Partes lejanas que se unen en la posibilidad de cambio de significado de las mismas. El accionar de las partes en pos de un nuevo contexto implica una tensión que permite la interpretación de esta nueva idea. Cuando hablamos de partes lejanas, podemos arraigar esa sensación a nuestra situación en donde las imágenes que aloja el archivo, si bien están inscritas en categorías específicas que facilitan su búsqueda, al trabajar cada fotografía poniéndola una al lado de otra, la lejanía va siendo parte de esta categorización, pero este esfuerzo por generar vínculos y relaciones analógicas, rompe esta lejanía y crea un nuevo orden, desde la yuxtaposición de estas imágenes.

Con respecto a este montaje cinematográfico, Vincent Pinel, quien en su libro 'El montaje' cita al montaje eisensteiniano y nombra tres operaciones importantes para la composición de una película; *"Esta síntesis comprende tres operaciones (...) cutting, o la operación material (cortar, pegar); editing, o la ordenación de los elementos visuales y sonoros que confiere al filme su rostro definitivo; montage, o la relación entre planos desde una perspectiva esencialmente estética y semiológica(...)"* (V. Pinel, 2004). Analógicamente estas operaciones se asimilan a nuestro hacer con el AHJVA y la elaboración de los vínculos fotográficos para la exposición.

Un ejemplo para entender el trabajo de Eisenstein es la película Octubre, (1928).



(f) Tomas de la película Octubre (1928) de Sergei Eisenstein

Si bien en todas las películas de Eisenstein, aplica el método de montaje, en esta podemos hallar una escena la cual llama la atención desde la intención de mostrar el poder político que tiene uno de los personajes. Este consta de una cierta cantidad de minutos en donde la tensión radica en tomas a objetos, dioses y/o símbolos que culturalmente significan y traen el concepto de poder.

“[...]Quisiéramos descubrir en este proceso dual (el fragmento y sus relaciones) un indicio sobre los detalles del cine, pero no podemos negar que este proceso se halla en otros medios artísticos, cercanos o no al cine (aunque ¿qué arte no está cercano al cine?). No obstante, es posible insistir en que estos rasgos son específicos de la filmación, porque los detalles filmicos no están en el proceso mismo sino en el grado en que estos rasgos son intensificados.” (Sergei Eisenstein, 1986, pág 12)

CARÁCTER PROVOCATIVO Y MONTAJE DE ATRACCIÓN

¿En qué momento aprendemos a ver cine?

Esta pregunta nace de conversaciones que se dieron en la instancia del taller de título, en donde nos cuestionamos la capacidad del espectador en cuanto a la forma en que ve y entiende la imagen cinematográfica. Cuando vemos cine, nos dejamos llevar por una seguidilla de tomas que aparecen sin aviso, quedando expuestas al asombro de cada espectador, de manera que este sin querer es afectado por el ritmo que va uniendo las partes. Es como leer una novela en donde solo cuando se llega al final se comprende todo el hilo conductor, a pesar de que este haya estado presente desde el comienzo. No así leer un guión o un instructivo, por ejemplo, en el que se muestran todos los detalles para ser seguidos y actuados, dejando sin posibilidad al lector de poder ir más allá de lo que se lee. De esta manera logramos entender el cine desde un carácter provocativo que atrae al mundo de las sensaciones, y las sensaciones es algo que aflora en lo más íntimo de cada uno, pero también desde lo externo.

Este carácter provocativo, inicia desde el ejercicio de juntar las partes lejanas, como lo nombramos anteriormente, des-

de un esfuerzo que tensiona las imágenes, como traer un carácter real y otro irreal y hacer de aquello un nuevo sentido, nuevo concepto o nueva relación, algo que requiere un ir más allá de lo que explícitamente se ve, y culmina cuando este es leído u observado por el espectador, en donde el carácter provocativo intenciona el entender más allá del conocimiento propio, más allá de la construcción preestablecida, cada espectador da su propio significado.

Una parte de Eisenstein se queda en la experiencia que tuvo con el teatro Kabuki, teatro que reconoce, actúa no desde un paralelismo con sus elementos que lo componen (voz, sonido, movimiento, espacio) sino como elementos con igual importancia. Así, los japoneses consideraban cada elemento teatral como una unidad única del teatro, la cual trae consigo una sola «sensación monística de provocación».

De esta manera, el teatro kabuki y Eisenstein apelan desde la práctica del montaje, a los distintos órganos sensoriales del espectador hasta alcanzar una «provocación total en el cerebro humano, sin tomar en cuenta cual de los diversos caminos ha seguido.»(S.Eisenstein, 1986)





4

Impertinencia semántica para una composición verbal

“ En la naturaleza jamás vemos nada aislado, sino que todo está conectado con algo más que está antes, al lado, por debajo y por encima”

(Goethe, conversations with Eckermann, 5 de junio de 1825
Citado por S.Eisesntein, 1986, pág 48)

Desarrollar el concepto de montaje, como una estructura que ejerce la acción de unir partes lejanas para dar un nuevo sentido, nos permite traer también la estructura de la frase desde la pregunta ¿Es la frase un montaje de palabras? Eisenstein en su práctica de montaje trae consigo al Haiku, forma poética que aparece a principios del siglo XIII, la cual describe como jeroglíficos «que han sido traspuestos a frases».

Intuición; Et. La palabra intuición designa una comprensión o percepción global de las cosas sin necesidad de razonamiento, como si una las estuviera contemplando, viene de una forma del latín tardío intuitivo, intuiciones, generada a partir del verbo latino intueri (tener la vista fija sobre algo, fijarse en, contemplar y ver con absoluta claridad).

(Pag. web, Etimologías de Chile)

Ejemplo haiku

¿Estoy viendo flores caídas

que retornan a la rama?

¡Es una mariposa!

(Haiku, Moritake, 1473 – 1549

Fragmento extraído del libro El haiku de Francisco Rodríguez- Izquierdo)

Francisco Rodríguez-Izquierdo, autor y referente sobre el Haiku, nos permite relacionar esta figura poética con el mundo de las sensaciones desde la literatura, la cual describe como «una fuerza cohesiva que funde objeto y sujeto en la unidad indisoluble de la sensación». Esta unidad permite el desarrollo de este ejercicio imaginativo desde la impertinencia de forzar palabras que parecen lejanas en su significado pero que en su unión parecen decir algo.

Tener la vista fija sobre algo, contemplar y ver con absoluta claridad, es parte de este proyecto expositivo, y es que inevitablemente jugamos con la intuición de cada persona dejando a su libre interpretación lo que se expone. De igual forma pasa con el haiku, cuando al momento de lectura, hay una transferencia de sentido, que solo es posible si nos dejamos asombrar y logramos leer más allá de las palabras, direccionando el sentido a la estructura de la frase o como nombraría Paul Ricoeur ‘enunciado metafórico’

“El haiku, a través de sus variedades, siempre viene a darnos una unidad de experiencia. Su poesía es una fuerza cohesiva que funde objeto y sujeto en la unidad indisoluble de la sensación, La sensación, así desmaterializada y trascendida de espíritu humano, se eleva a un rango simbólico[...] ‘coalescencia de sujeto y objeto’ en una única realidad”

(Francisco Rodríguez-Izquierdo, 1972, pág 25)

Dicha distorsión es «el efecto de sentido» requerido para preservar la pertinencia semántica de la frase. Hay metáfora, entonces, porque percibimos a través de la nueva pertinencia semántica —y de algún modo por debajo de ella—, la resistencia de las palabras en su uso habitual y, por consiguiente, también su incompatibilidad en el nivel de la interpretación literal de la frase.

La transferencia de sentido que aludimos al Haiku tiene que ver con lo que Paul Ricoeur nombra como ‘enunciado metafórico’. ¿Por qué? Porque cuando leemos “¿Estoy viendo flores caídas que retornar a la rama?” el lector se enfrenta a una composición verbal, la cual implica un traslado del sentido de las palabras, pues en un plano real, las flores caídas no pueden retornar a su rama, pero en este caso, la impertinencia — acto necesario para articular elementos lejanos — desde un plano irreal, provoca que este enunciado cause sentido en

el lector. Esta transferencia de sentido permite mantener la pertinencia semántica de la frase, por lo tanto aquí el carácter metafórico es quien se encarga de darle sentido al plano irreal.

“Esta oposición entre la nueva pertinencia metafórica y la impertinencia literal caracteriza a los enunciados metafóricos entre todos los usos del lenguaje en el nivel de la frase” (Paul Ricoeur, 2000, pág 196)

“Parece, entonces, que la metáfora es una acción que se lleva a cabo sobre el lenguaje, consistente en atribuir a unos sujetos lógicos unos predicados incompatibles con los primeros. Esto quiere decir que, más que de una denominación que se desvía de la norma, la metáfora es una predicación arbitraria, una atribución que destruye la consistencia o, como se ha dicho, la pertinencia semántica de la frase, del modo que determinan los significados usuales, es decir, lexicalizados, de los términos en juego.” (Paul Ricoeur, 2000, pág 196)

Cabe recalcar que Eisenstein define el montaje como un constante choque, y este choque es posible debido a la tensión que se genera entre las partes distantes. La tensión es parte de lo que se puede distinguir cuando yuxtaponemos dos partes o más a modo de generar una experiencia de lectura. Cuando hablamos de tensión hablamos de lo que ocurre con todas las partes que están en un constante choque. De esta manera, la tensión que se produce tiene que ver con esta transferencia de sentido. Esta lejanía de las partes está relacionada con la idea de los planos reales e irreal, pues lo irreal permite una impertinencia de la forma causando tensión en su unión. De esta manera, rompemos con lo real, lo que ya está estipulado y lo que ya se sabe, volviendo el transcurso de la lectura como un camino lleno de sorpresas. En nuestro contexto la tensión aparece desde los vínculos fotográficos, en donde buscamos proponer imágenes en interacción, buscando siempre ir más allá de la obviedad de los vínculos, dando pie a una tensión que permita el asombro del espectador.

5

El aparecer desde una experiencia protagónica

“Sabemos, por otra parte, que las figuras incompletas producen un sistema de tensión que reclama una coherencia de la figura, con grandes resultados en lo que se refiere a la integración[...] Pero con esta configuración de sentido, por lo general, no es fácil darse por satisfecho, y se plantea la pregunta de “por qué” y “con qué razones”, para lo que, no en último lugar, es determinante la señal del narrador, que nos indica lo difícil que es encontrar una piedra de toque que permita diferenciar fidedignamente lo verdadero de lo falso. Hacer al lector que atienda el problema de los criterios de diferenciación sólidos, a fin de que reduzca solo a este caso la diferencia que él ha encontrado, significa sustraer a la perspectiva del narrador su intención generalizadora.”
(Wolfgang Iser, 1987, pág 197)

Si Eisenstein para la elaboración de una escena, trabaja con tomas una al lado de otra, el Haiku lo hace pero con palabras. De esta forma, se genera una experiencia de lectura que queda bajo una dimensión estructurada en donde la tensión es posible gracias al carácter serial que lleva poner una cosa al lado de otra.

El causar sentido y la intuición tiene que ver netamente con el acto personal del lector. Por otro lado, como ya lo mencionamos, el proyecto propone el acto de leer como una célula

importante para la elaboración de un régimen de lectura desde las fotografías. De esta manera, en relación con el Haiku, reconocemos el protagonismo que el acto de leer le entrega al lector, para que este desde su experiencia desarrolle una propia interpretación.

Completar el acto de leer, desde el texto y el lector significa de alguna forma hacer real, eternizar las sensaciones desde la experiencia propia. El mundo de las sensaciones y la experiencia de interpretación se relaciona con el ejercicio personal de cada individuo a la hora de enfrentarse a la lectura, así el acto de leer, trae consigo ese carácter protagónico del lector, confiando su capacidad de unir las partes, ante un carácter inacabado del texto.

La Experiencia por sí misma, tiene que ver con un conjunto de conocimientos que se adquieren en la vida o en un período determinado de ésta, algo que surge como lección en un momento. Si lo llevamos al ámbito de la lectura, esta tiene que ver con lo que sucede con el lector cuando éste lee. De esta manera la experiencia de lectura abre puertas a la experiencia de interpretación, fundada en la capacidad individual de cada lector a modo de entender y nombrar lo que se observa. Hablamos de una experiencia que viene desde la relación entre el texto y lector a partir del hilo conductor que este descubre. Entonces el lector desde la capacidad de leer y de unir, da pie a una experiencia incluso de asombro, dejándose llevar por cómo las cosas van apareciendo.

“La estructura del texto y la estructura del acto, consecuentemente, constituyen los complementos de la situación de comunicación, que se realiza en la medida en que el texto aparece en el lector como correlato de la conciencia. Esta transferencia del texto a la conciencia del lector, frecuentemente es atendida como si éste se viera exclusivamente suministrado por el texto. Ciertamente que el texto inicia su transferencia; pero ésta sólo es capaz de lograrse, si por su medio se reclaman aptitudes de la conciencia —de captación como de reelaboración—” (Wolfgang Iser, 1987, pág 175)

Rescatando la cita anterior «en la medida en que el texto aparece en el lector como correlato de la conciencia», Iser se refiere al rol activo del lector. Similar es lo que hace Ei-

senstein en cuanto a confiarse de la aptitud humana para la comprensión del montaje cinematográfico. Entonces si volvemos a la pregunta ¿En qué momento aprendemos a ver cine? Entendemos que el aprender a ver cine y el aprender a leer, están conectados por esta intuición o actitud para extraer el sentido desde la experiencia del ser humano.

RELACIÓN SUJETO OBJETO Y TEXTO LECTOR

Relación texto-lector, El acto de leer, Wolfgang Iser, 1978:

“Ya en este respecto, un texto se diferencia de los objetos de la percepción, aun cuando al igual que estos tienen que ser comprendido. Mientras el objeto de la percepción se presenta como un todo ante la mirada, un texto sólo puede abrirse como “objeto” en la fase final de la lectura. Mientras que el objeto de la percepción siempre lo tenemos enfrente, en el texto nosotros nos encontramos inmersos en él. De todo esto se sigue que sirve de base a la relación entre el texto y lector un modo de comprensión, diferente al proceso de la percepción. En vez de una relación ‘sujeto-objeto’, el lector como punto de perspectiva se mueve a través de su ámbito de objetos. Como punto de visión móvil en el interior de lo que hay que interpretar, condiciona la peculiaridad de la comprensión de los objetos estéticos de los texto de ficción.” (W. Iser, 1978, pág 177)

Relación objeto y sujeto, El haiku japonés, 1972:

“El haiku, a través de sus variedades, siempre viene a darnos una unidad de experiencia. Su poesía es una fuerza cohesiva que funde objeto y sujeto en la unidad indisoluble de la sensación. La sensación, así desmaterializada y trascendida del espíritu humano, se eleva a un rango simbólico. (...)coalescencia de sujeto y objeto’ en una única realidad. (Rodríguez - Izquierdo, 1972, pág 25)

Texto y lector aparecen desde el estudio sobre el acto de leer de Iser, pero también encontramos la premisa de Francisco Rodríguez-Izquierdo, quien aproxima la relación sujeto-objeto desde la poesía, como una unidad de sensación que trasciende por el lector y se transforma en rango simbólico. Iser

respecto a esta relación, habla de la diferencia entre texto y objeto lo cual lleva a tener una concepción muy distinta en cuanto a cómo se relaciona el 'lector o sujeto' con lo que observa. Este afirma que la percepción del objeto es de manera frontal por ende se manifiesta en una primera mirada, a diferencia del texto en donde para encontrar el objeto de percepción es necesario llegar al final de la lectura o en otras palabras, podríamos suponer cuando se da pie a la observación.

Si bien la mayoría de los espacios expositivos tienen que ver con lo que aparece de frente, en una mirada inmediata, en nuestro caso tiene que ver con una propuesta que permita que las cosas aparezcan desde una experiencia de lectura, por lo que podríamos decir que este espacio expositivo tiene relación con lo visual como algo que necesita un recorrido para ser leído. Pero pareciera ser que la relación sujeto objeto no queda fuera ya que mantiene una experiencia visual, desde el asombro, casi podría decirse como una atracción que surge desde un primer encuentro.

¿QUÉ ES LO QUE TENEMOS EN LO OBVIO?

En los años 1981 y 1983, Godofredo Iommi y Claudio Girola, realizaron los taller de Diseño Gráfico a modo de cuestionar los fundamentos corrientes de la gráfica en el mundo. Ellos apelaban a ir más allá del "logotipo", no con un aspecto de dogma sino meramente como algo propositivo. Estos talleres fueron llamados Mantos de Gea. En ellos se cuestiona el concepto que se tenía mundialmente sobre el diseño, pero también traen y nombran dos momentos importantes sobre la observación, que tienen que ver con cómo nos disponemos sobre la relación que tiene una cosa con otra, lo que nos invita a replantearnos la 'cosa observada' más allá de su forma, y lo que ella permite, ante una mirada aguzada y de forma inocente, plantearse más allá de lo que da. De esta manera, surge una pregunta que hace sentido en nuestro proyecto; *¿Qué es lo que tenemos en lo obvio?*

Con esta pregunta, comenzamos un cuestionamiento sobre lo que aparece y de qué manera, y pareciera ser significativo en cuanto al montaje y la metáfora, ya que de esta forma, el ejercicio de yuxtaposición y la transferencia de sentido desde

la tensión de las partes, permite que las composiciones visuales o verbales, se desenvuelvan en base a esta pregunta. La experiencia de lectura también se ve sujeta a lo que aparece, pues el acto de leer, desde la incompletitud del texto, nos trae la posibilidad de que cada lector complete a partir de su propia capacidad los textos, dando paso a la interpretación desde el aparecer. Elaborar una propuesta de vínculos basada en las posibles correspondencias entre el contenido de las fotografías, significa proponer una forma de mirar, la cual corresponde al ejercicio de observación, es decir mirar más allá de lo que se ve en un primer momento.

“¿Qué es lo que se observa? Observar es algo más que dibujar. Ciertamente que hay que tener muy claro, es decir, muy “adelante” lo que se está viendo, pero todavía no se observa nada hasta el momento que ME PLANTEO la relación que tendrá el perímetro de esa figura con el perímetro de tal o cual elemento que la integra. ¿Qué queremos decir con esto? Queremos decir que hay que aguzar el ojo para IR MÁS ALLÁ del buen dibujo; para que este TRAIGA la observación. Entonces el dibujo va a ser siempre “original” y se va a calar de esta manera gráficamente lo que se está mirando...” (Claudio Girola y Godofredo Iommi, 1985)



6

Carácter metafórico

Tras elaborar los puntos sobre la estructura de la frase, como un carácter serial que otorga el ejercicio de trasladar el sentido de una palabra hacia un contexto mayor y el montaje cinematográfico, como un ejercicio de cortar y pegar partes distantes otorgando un nuevo sentido en su unión, – el traslado de sentido desde la unión de palabras (en el caso lingüístico) e imágenes (desde el caso cinematográfico)– nos permite extrapolar el sentido de la metáfora como medida al interior de nuestra propuesta de presentar las fotografías una respecto a otra, hacia una condición humana y cómo esta se desenvuelve y permite el pensamiento metafórico, como una factor importante para el hacer expositivo.

Para esto traemos algunas nociones que tenemos sobre la metáfora, dentro y fuera de nuestro contexto;

(1) Metáfora: Et; La palabra metáfora viene del griego *μεταφορά* (metaphora). Metaphora viene de metapherein formada de meta (fuera o más allá) y pherein (trasladar). La metáfora consiste en trasladar el sentido de una palabra o frase a otra, como por ejemplo “envuelto en dolor.

(Etimologías de Chile, 2020, <http://etimologias.dechile.net/?meta.fora>)

(2) Tropos: Consideramos también a la metáfora perteneciente al grupo de los **tropos**, como el « Empleo de las palabras en sentido distinto del que propiamente les corresponde, pero que tiene con este alguna conexión, correspondencia o semejanza. El tropo comprende la sinécdoque, la metonimia y la metáfora en todas sus variedades.»

(Real Academia Española, s.f., definición 2)

Trasladar: 1. tr. Llevar a alguien o algo de un lugar a otro.
(Real Academia Española, s.f., definición 1)

“Las relaciones entre los problemas que plantea la función narrativa y los que abordé en La metáfora viva no son evidentes a primera vista: 1) Mientras parece que el relato ha de incluirse entre los «géneros» literarios, la metáfora parece pertenecer, en primer lugar, a la categoría de los «tropos», es decir, de las figuras del discurso. 2) Mientras que el relato engloba entre sus variedades un subgénero tan considerable como la historia, que puede pretender ser una ciencia o describir, al menos, acontecimientos reales del pasado, la metáfora parece caracterizar únicamente a la poesía lírica, cuyas pretensiones descriptivas resultan muy débiles, por no decir nulas.” (P. Ricoeur, 1980, pág 195)

(3) Narrativa: Desde la virtud de la semejanza. La metáfora Aristotélica como una posibilidad de salir del marco de la palabra y elevarse a la frase.

“Según las definiciones de la retórica clásica, que proceden de la Poética de Aristóteles, la metáfora es la transferencia del nombre usual de una cosa a otra en virtud de su semejanza. Para entender la operación que genera esta extensión, hay que salir del marco de la palabra, elevarse al plano de la frase y hablar de enunciado metafórico y no de metáfora-palabra” (P. Ricoeur, 1980, pág 196)

Transferir: Extender o trasladar el significado de una palabra a un sentido figurado.

(Real Academia Española, s.f., definición 5)

Estas primeras definiciones nos permiten volver a las referencias que nos traía Paul Ricoeur en cuanto al enunciado metafórico y el traslado de sentido de las palabras. Y es que, en nuestro caso, el sentido de transferencia y la estructura “una al lado de otra”, (la cual podemos nombrar como enunciado metafórico o bien estructura de frase) van por caminos paralelamente unidos, pues, siguiendo la estructura serial, automáticamente las partes adquieren un mismo sentido.

(4) Observación: Desfase y deformación de la forma, una distancia de la forma natural, de manera que lo obvio quede de lado. El sentido metafórico se encuentra la forma de diseño fuera del ‘Logos’ ir más allá de la primera imagen, ejercer la observación permite encontrar nuevos sentidos

“Si rigurosamente se ejercita el ojo “inocente” todo es cuestionable.

Aún la relación entre las formas y la relación de situar esas formas dibujadas sobre el papel. Negarse siempre a la pre-formación o a su opuesto, la de-formación. Hay que buscar el punto en que lo obvio quede de lado. Hay que saber olvidar o que se sabe” (Claudio Girola y Godofredo Iommi, 1985)

5) Rasgo hereditario: La metáfora desde nuestra capacidad inventiva, relacionada con el acto de ingenio y requisito del pensamiento metafórico.

“La facultad ingeniosa asume la importante función de proporcionar argumentos que el proceso racional no es capaz de encontrar por si mismo. [...] Ya que es exclusivamente sobre la base de la revelación de los elementos comunes como se puede hacer una transferencia, Vico define la facultad ingeniosa como un requisito del pensamiento metafórico.” (E.Grassi, 1999, pág 25)

De esta manera, cuando hablamos de traer imágenes que pertenecen a una categorización explícita, tiene que ver con el ejercicio metafórico desde los tropos como una figura literaria que permite el empleo de distintos sentidos, desde la estructura de la frase y el sentido aristotélico de transferencia, desde la observación como el desfase y la des-formación de la forma y desde el acto de ingenio como una capacidad inventiva perteneciente a cada lector.

El propósito de elaborar un relato gráfico desde los registros histórico de la escuela, es crear una nueva forma de mirar a través del ejercicio de la interpretación. Para esto es necesario considerar siempre el carácter narrativo y la elaboración de un hilo conductor que cause sentido. Así el acto de leer y la transferencia de sentido quedan sujetos al pensamiento metafórico, quien activa la comprensión de lo que se observa. Esta capacidad intelectual, es posible reconocerla como un rasgo hereditario, y por lo tanto algo que es posible de identificar en los actos del cotidiano.

LA METÁFORA DE LUIS DE GONGORA;
PLANO REAL E IRREAL

(4) " Las palabras «imagen» y «metáfora» se suelen emplear con valores diferentes y a veces poco delimitados. En todo lo que sigue como en otros trabajos míos, llamo «imágen» a la relación poética establecida entre elementos reales e irreales, cuando unos y otros están expresos (los dientes eran menudas perlas); llamo «metáfora» a la palabra que designa los elementos irreales de la imagen, cuando los reales quedan tácitos (las perlas)" (Damaso Alonso, 1960, pág 40)

¿De qué manera vienen estos distintos planos a permitir la elaboración de un aspecto expositivo?

La metáfora nos permite reconocer la existencia de dos planos que se tensionan a favor de la construcción de una nueva idea que requiere una lectura que no es instantánea. Damaso Alonso, en este sentido, hace referencia hacia la poesía de Luis de Gongora, sobre una escritura compleja elaborada a partir de "extrañas series en las que elementos muy dispares quedan reunidos por una sola designación" (D. Alonso, 1960). De esta manera, estas "extrañas series" tienen que ver con esta noción que hemos ido creando respecto a la elaboración de los vínculos fotográficos en un espacio expositivo. Si volvemos a un comienzo, traer el acto de leer hacia esta ocasión nos permite proponer un régimen de lectura en donde lo que se observa, genere un hilo conductor que mantenga cierta coherencia. Pero esta coherencia está tensionada desde planos que son imaginativos, y que permiten una interacción entre las fotografías relacionadas con su vínculo. Si bien podríamos considerar planos reales a las fotografías por si solas, el plano imaginativo o irreal, sería lo que sucede entre ellas.

"Lo que es peculiar de la poesía de Góngora es o el esquivamente completo de la realidad, o, más frecuentemente aún, el entrecruzamiento de los planos. El lector va siendo llevado del uno al otro, y las recaladas en el lado real le sirven de guía. Habla el poeta de una serrana que se lavaba o bebiera con la mano junto a un arroyo. He aquí cómo nos lo dice. La zagala

*...juntaba el cristal líquido al humano,
por el arcaduz, bello de una mano*

*La serie real es
Agua (a) rostro (b) mano (c)*

*Y la imaginaria
Cristal (a',b') arcaduz (c)''*
(Estudios y ensayos Gongorinos, Damaso Alonso,
1960, pág 40)

Extracto del poema Soledad Primera de Luis de Góngora
Versos 239 - 246:

(...)de canoro instrumento, que pulsado
era de una serrana junto a un tronco,
sobre un arroyo de quejarse ronco,
mudo sus ondas, cuando no enfrenado.
Otra con ella montaraz zagala
*juntaba el cristal líquido al humano
por el arcaduz bello de una mano*
que al uno menosprecia, al otro iguala.

Provocar planos reales e irreales dentro de nuestra elaboración expositiva, tiene que ver con un acto provocativo. Ir más allá de la imagen por sí mismas, y no otorgar significación explícita de lo que se ve, si no reiterar en las distintas variables visuales que puede traer el traslado de sentido.

¿Cómo armar una reflexión que parta desde las referencias de la metáfora hacia el objetivo de componer y elaborar un campo expositivo, a partir de fotografías que pasan desde el estado de registro a obra?

COMPOSICIÓN DE LA ESTRUCTURA VERSOS A VÍNCULOS FOTOGRÁFICOS

Una de las composiciones metafóricas rescatadas por Damaso Alonso en la poética de Luis de Góngora es la simetría bilateral en donde «*lo conceptual tantas o más veces será por contraste como por parecido.*». De esta manera podríamos suponer una construcción de vínculos fotográficos rela-

cionados desde su contraste. Pero más allá de las posibilidades de relación, traer las metáforas de Góngora nos permite involucrarnos con la composición análoga de la frase, que en su caso lo destaca como la construcción del verso.

"(...) se encanto, esa capacidad estética o sinestésica del endecasílabo gongorino parece como si se concentrará en la técnica del verso bimembre, que el poeta tanto practicó. No, no nos basta ahora, para estudiarla, considerar sólo, como hasta aquí lo había hecho, la semejanza o contraposición, entre ambos miembros, de elementos conceptuales, morfológicos y sintácticos. Tenemos que atender a toda la materia aprehensible que el verso nos ofrece. Entiendo por "materia aprehensible" todos los elementos (lógicos, morfológicos, sintácticos, fonéticos, rítmicos, sugeridores de sensaciones coloristas, etc) que, conjuntamente percibidos, obra con virtualidad lógica o estética en el cerebro del oyente o lector."
(D. Alonso, 1960, pág 118)

La composición bimembre de los versos, como lo plantean en el texto, tiene que ver con la estructura de la composición metafórica de la cual Paul Ricoeur afirma para la estructura de la frase. Pues es desde el traslado de sentido que en la poética, la frase por sí misma se convierte en verso.

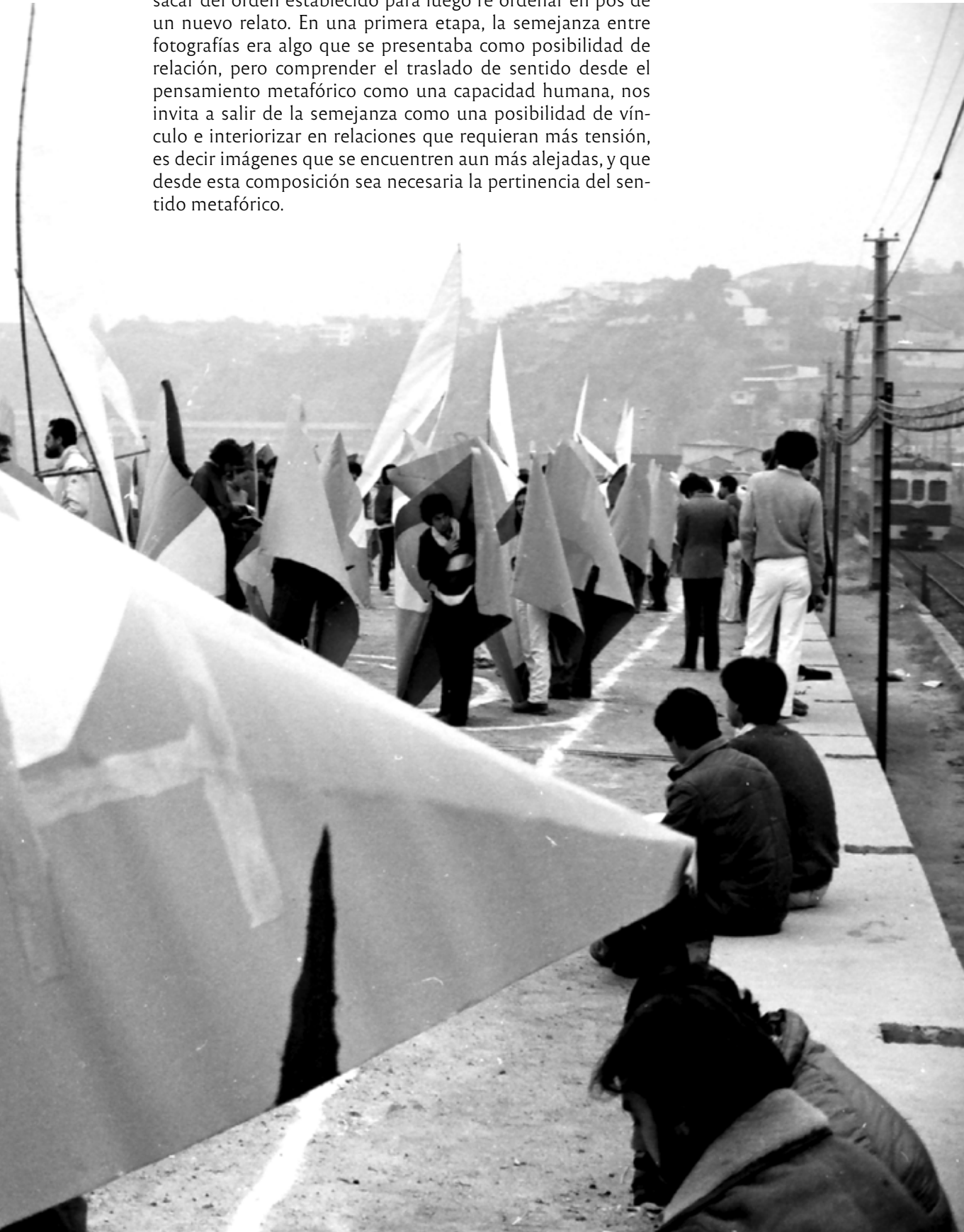
¿Podríamos considerar las relaciones fotográficas como versos poéticos?

El traslado de sentido que requiere traer dos imágenes distantes, tiene lugar entre la estructura de la frase y la metáfora. Y la metáfora como base, desde todas las posibilidades de relación, y las variantes de ella misma, contraste o semejanza. En este aspecto, el ejercicio mismo, tanto en lo literario como con lo visual, se encuentran unificados y condicionados por el accionar de cada lector, la mirada como una experiencia de cada observación.

¿Vinculamos fotografías desde su contraste o desde su semejanza?

Comprender esta pregunta desde el ejercicio de composición tiene lugar desde el momento de recolección de fotografías;

sacar del orden establecido para luego re ordenar en pos de un nuevo relato. En una primera etapa, la semejanza entre fotografías era algo que se presentaba como posibilidad de relación, pero comprender el traslado de sentido desde el pensamiento metafórico como una capacidad humana, nos invita a salir de la semejanza como una posibilidad de vínculo e interiorizar en relaciones que requieran más tensión, es decir imágenes que se encuentren aun más alejadas, y que desde esta composición sea necesaria la pertinencia del sentido metafórico.





Sentido inmediato, acción cotidiana de la comunicación

“la metáfora no es meramente las palabras que usamos –está en nuestro concepto mismo de discusión. El lenguaje de la discusión no es poético, imaginativo o retórico; es literal. Hablamos de discusiones de esa manera porque las concebimos de esa manera– y actuamos según la forma en que concebimos la cosa.”
(George Lakoff y Mark Johnson, 1980, pág 42)

¿Por qué reconocemos la metáfora fuera de las figuras retóricas?

Si bien, construimos unas primeras bases para la elaboración de vínculos fotográficos, desde el montaje cinematográfico y la estructura de la frase, es imprescindible no dejar de lado, la constante presencia de la metáfora en nuestro proyecto. Pero esta, la reconocemos no desde su forma literaria sino desde la amplitud del “traslado de sentido”, como lo dice su etimología. Pues, en este momento reconocemos que este ejercicio, es posible encontrarlo en nuestras costumbres cotidianas, y a partir de esto es posible palpar el acto interpretativo desde un régimen metafórico.

“La metáfora impregna la vida cotidiana, no solamente el lenguaje, sino también el pensamiento y la

acción” (G. Lakoff y M. Johnson, 1995)

Ante esto y para extrapolar el sentido de la metáfora hacia nuestro caso expositivo, las siguientes citas, pertenecientes al texto *Metáforas de la vida cotidiana* de George Lakoff y Mark Johnson, permiten identificar metáforas que utilizamos en el hacer cotidiano. Ejercicio que se expresa desde el pensar como una acción cotidiana de la comunicación, como un aspecto que innatamente alcanzamos más allá de nuestro consciente.

Cuando decimos;

*“Me siento alto. Eso me levantó (...)
Me siento bajo. Estoy deprimido (...).”*
(George Lakoff y Mark Johnson, 1980, pág 51)

Lo comenzamos a entender, bajo este régimen de relación en que “feliz es arriba”. Es decir, no entendemos de manera literal lo que se está diciendo, sino que re-formulamos el sentido de las palabras. En este caso levantó, alto y bajo, hacen referencia a un estado que puede entregar la tristeza o la felicidad. O incluso si tomamos otro ejemplo; “*El sol está pegando fuerte*”, vincular el sol con la acción “pegando fuerte”, nos permite un traslado de sentido inmediato, en donde por costumbre podemos reconocer que lo que se dice no es literal, no es que el sol este pegando, sino que se le otorga una característica que trae el verbo ‘pegar’. Así, traer objeto y acción podríamos decir, que es como el ejercicio de montaje, traer partes distantes para la elaboración de un nuevo sentido.

¿Es posible entender este fenómeno desde la capacidad de montaje y el pensamiento metafórico?

Esta forma de comunicación, es algo que se da cotidianamente y no siempre nos cuestionamos de dónde surgen estas relaciones que parecen conformar ideas que son comunes. Pero es aquí en donde el montaje, la metáfora y el pensamiento metafórico conforman una capacidad humana que mueve la comunicación y el diálogo.

“Por otra parte, los conceptos metafóricos pueden extenderse más allá del rango de las formas literales

ordinarias de pensar y hablar, hasta el rango de lo que se denomina pensamiento y lenguaje figurativo, poético, colorista, o imaginativo. Así, jugar con ellas, alinearlas de una manera agradable y ordenada, etc. Por consiguiente, cuando decimos que un concepto está estructurado por una metáfora, queremos decir que está parcialmente estructurado y que puede ser extendido de ciertas maneras pero no de otras.” (George Lakoff y Mark Johnson, 1980, pág 51)

A partir de lo anterior, caemos en la cuenta del significado de la palabra heredad, como algo que está adherido, que es un legado de generación en generación. Así, traer este concepto a nuestro caso, permite complementar y sostener un carácter metafórico más allá de la lingüística, y junto con reconocerlo en el cotidiano, reconocerlo también como algo que se ha desarrollado y permanecido intrínsecamente en cada ser humano, como un camino de experiencia en donde nos comprometemos a este carácter que advierte una heredad. Podemos hablar de una heredad metafórica, si nos abrimos a nuestras formas de comunicación y diálogo desde el ejercicio constante de armar relaciones. Tal como lo menciona Paul Ricoeur, en cuanto al enunciado metafórico, la composición de frases, requiere un traslado de sentido de la palabra por sí misma, de esta forma en la comunicación cotidiana, podemos distinguir está en constante acuerdo con este rasgo que, sin darnos cuenta prevalece en el tiempo y en cada uno de nosotros.

Reconociendo la metáfora como parte del cotidiano y como un rasgo hereditario, advertimos que existe una capacidad de comprensión como una presencia importante desde la intención de trabajar con vínculos (fotográficos) forzados ante la construcción de una serie que mantenga un hilo conductor. Es metafórico porque tomamos fotografías no desde su equivalencia en su categorización (orden) que establece el archivo histórico, sino más bien desde la intención de generar una tensión visual en el espectador.

Heredad: Del lat. *hereditas* - atis acción de heredad, herencia

Herencia: Del lat. *Haerentia*. act. de *haerere* “estar adherido”

(Pag. web, Etimologías de Chile)

Anexo: el noema de la fotografía

Roland Barthes, (1915-1980), propone en su libro *La cámara lucida*, el noema de la fotografía como “esto ha sido” haciendo referencia al acto de recordar. Es posible traer este noema a nuestra ocasión, tomando en cuenta la exposición de los 50 años de Diseño, en donde quien ha vivenciado estos años, podrá traer recuerdos de lo que ‘ha sido’ la escuela hasta el día de hoy.

“(…) La pintura, por su parte, puede fingir una realidad sin haberla visto. El discurso combina unos signos que tienen desde luego unos referentes, pero dichos referentes pueden ser o son a menudo “quimeras”. Contrariamente a estas imitaciones, nunca puedo negar en la fotografía que “la cosa haya estado allí”. Hay una doble posición conjunta: de realidad y de pasado. Y puesto que tal imperativo sólo existe por sí mismo, debemos considerarlo por reducción como la esencia misma, el noema de la fotografía. Lo que internacionalizó en una foto (no hablemos todavía del cine) no es ni el Arte, ni la Comunicación, es la referencia, que es el orden fundador de la fotografía. El nombre del noema de la fotografía será pues: Esto ha sido. Lo que vemos se ha encontrado en ese lugar que se extiende entre el infinito y el sujeto (operator o spectator); ha estado allí, y sin embargo ha sido inmediatamente separado; ha estado absolutamente, irrecusablemente presente, y sin embargo diferido ya.”(Roland Barthes, 1980, pág 35)

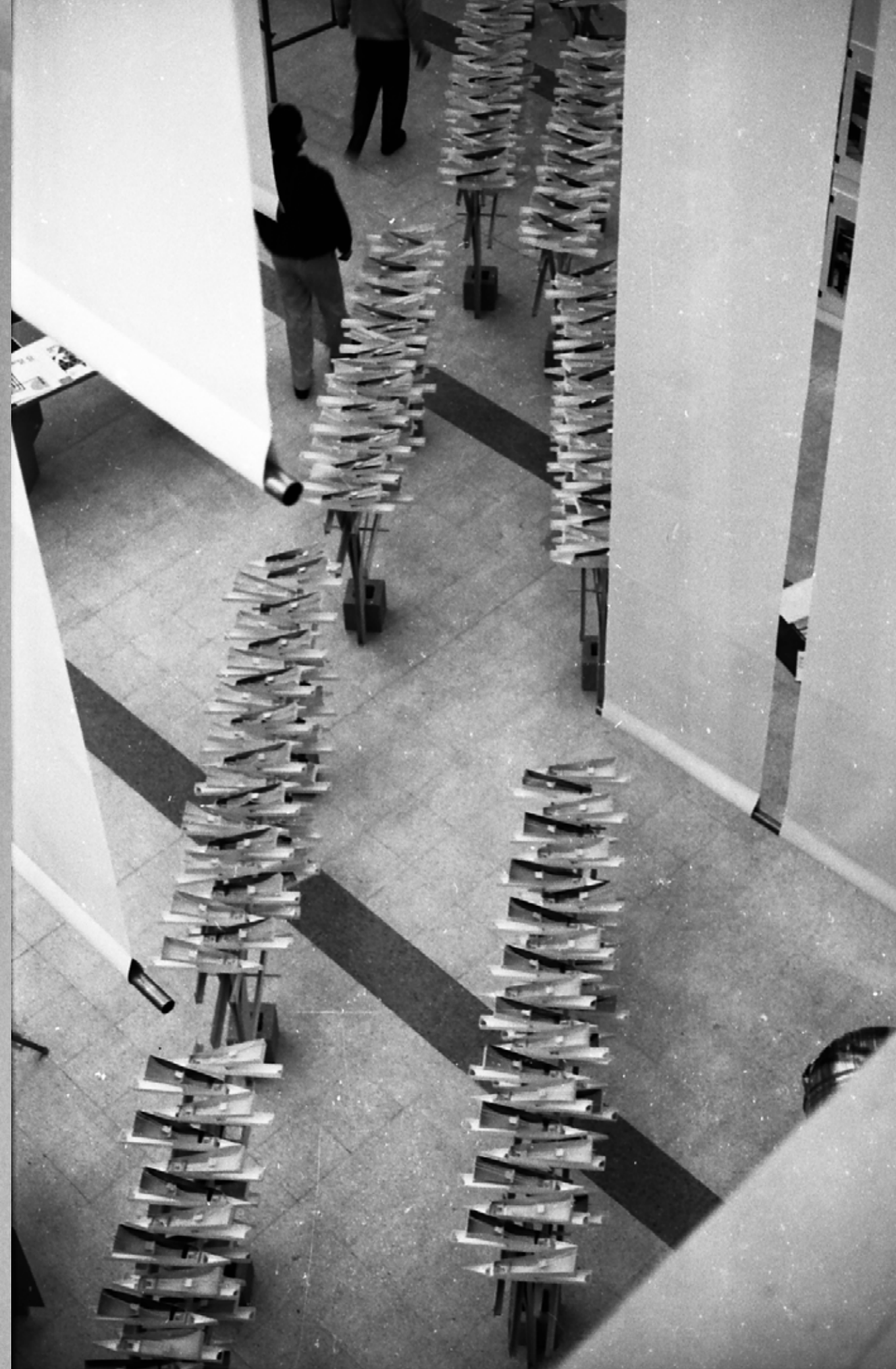
Ahora si llevamos estas citas a nuestro contexto referido a los vínculos fotográficos, estos funcionan respecto a la estructura de la frase, (sujeto, predicado y verbo) Traer las fotografías es levantar y activar el recuerdo, mirar una fotografía, en algunos será más próximo a la relación de ‘lo que ha sido’, reconocer personajes, contextos será una manera de interpretación, pero ¿Qué sucede cuando hablamos de una fotografía al lado de otra? ¿Se reconocen entre ellas desde su vínculo?.

Reconocer estas imágenes solo permite acercarnos al ejercicio de interpretación desde el recuerdo (para un cierto público) y para otros será desde la capacidad interpretación, el cual está en libre disposición para quien lo quiera.

De esta manera, el ejercicio de interpretación queda sujeto al atribuir nuevos significados, así tomando este camino, es

posible volver a la metáfora, desde el otorgar sentido y significado a las palabras a partir de la estructura de la frase y desde el pensamiento metafórico, como una capacidad que da pie ejercicio de transferencia propio del lector o espectador, centrado en lo su mirada y lo que se mira.







Rango fantástico y acto interpretativo

“Quiero recordar una de las tesis fundamentales de Heidegger para mostrar las implicaciones del pensamiento de Vico. El último Heidegger está bajo la influencia de su interpretación de Hölderlin y Trakl, de tal modo que en sus conferencias sobre el lenguaje afirma la primacía del lenguaje poético. Heidegger sostiene “que el hombre tiene por morada de su existencia el lenguaje, con independencia de que lo sepa o no”.

(Ernesto Grassi, 1999, pág 127)

A lo largo de la historia las formas en que el ser humano ha llevado a cabo las relaciones en cuanto a la comunicación supone régimen metafórico en donde la búsqueda de la palabra ha sido y es una experiencia de alineación con el propio carácter del ser humano. (E.Grassi, 1999)

Con la intención de ahondar en el sentido metafórico que aparece constantemente en nuestro camino, nos remontamos al origen de la relación entre el ser humano, la comunicación y la palabra, tres aspectos que podrían reconocerse como una base común o incluso pensarlo como una condición humana, como algo que está intrínsecamente en nosotros. En este aspecto Ernesto Grassi, en cuanto a la palabra y el mundo de la fantasía, apunta a los poetas como primeros actores de la historia. De esta manera el acto poético y la interpretación desde un carácter fantástico, aparece como un rasgo común que permite tomar en cuenta el aspecto público de la exposición y así apelar a esta condición humana como conducto hacia el ejercicio interpretativo de cada lector.

Extrapolar el sentido de las palabras más allá de la palabra misma y llevarla hacia un carácter serial, como partes que están en permanente vibración, permite un constante renovar conceptual.

El camino para entender y proponer sobre la relación entre quien observa y lo observado, lo que pasa entre, y lo que permite que pase, es parte del mundo imaginativo, y la facultad del ser humano de poder recoger y reunir ideas que parecieran lejanas pero que pueden tener alguna lógica en un nuevo contexto. Esta capacidad humana permite posicionarnos en una misma base experiencial y dentro de una experiencia expositiva.

Este grado de fantasía permite la constante interacción entre los planos reales e irreales como los que plantea Damaso Alonso anteriormente, pues, volviendo al ejercicio de montaje en relación con la metáfora, el requerimiento de tener distintos planos, se convierte en una parte fundamental para el traslado de sentido –traer las fotografías y darles una nueva forma de mirar –.

Así este nuevo orden necesita de este grado ‘fantástico’ para así observar más allá de la foto por sí sola y llevarla hacia este rango serial que proponemos.

Primeras nociones sobre la elaboración de vínculos fotográficos

Tenemos una primera imagen, la cual por sí sola, podemos reconocer como un paisaje en donde se despliega una fila de personajes que avanzan por las dunas de Ciudad Abierta.



CAA ape 71 - acto de apertura de terrenos - 4 / Imagen extraída del AHJVA

Por otro lado, esta segunda imagen, el plano solo esta centrado en un punto de observación.



.CAA fco o6 - Concierto día de San Francisco - 001 / imagen extraída del AHJVA

Pero ahora, teniendo en cuenta este grado de fantasía, en juego con los planos reales e irreales, si observamos las fotografías desde la estructura serial, estas inevitablemente generan una vibración que permite, fuerza y tensiona una lectura continua.



¿Lo que vemos es lo que es en su relación?

¿Es posible reconocer parte del proyecto dentro de la misma capacidad que propone Grassi respecto a los poetas, de armar y rearmar el sentido de las palabras, pero en nuestro caso desde una lectura a partir de fotografías?

La poiesis como acción transformadora

El sentido de transformación contiene una intención al mismo tiempo que una acción transformadora requiere una manera de hacerlo, un modo y una técnica. Analógicamente podemos pensar el proyecto de título como una oportunidad de hacer poiesis a partir del registro histórico fotográfico de la escuela. Cuando hacemos el ejercicio de traer las fotografías almacenadas en el archivo histórico y trabajarlas para una exposición, estamos ejerciendo esta acción transformadora, es decir, estamos ejerciendo la poiesis desde la elaboración de una nueva forma de mirar la historia del diseño en la escuela.

“Para Platón (1988) la poiesis se establece como “toda causa que haga pasar cualquier cosa del no-ser al ser” (p.252, 205b), es decir, toda actividad que permita la “producción” de algo desde su condición de no-existencia hacia la presencia.”

(H. Marcelo Zambrano, 1972)

Esta manera de traer el registro fotográfico toma dirección hacia el pensamiento metafórico y la metáfora en sí misma, la cual nos permite proponer relaciones desde una capacidad que reconocemos propia del ser humano. De esta manera *¿Es posible elaborar una tesis la cual vincule el desarrollo del pensamiento metafórico desde el sentido común, como una base hereditaria e histórica del ser humano?*

Escribir sobre el pensamiento metafórico, requiere abrir el mundo de las posibilidades en las cual este pueda presentarse. Es un ejercicio relacionado con la intimidad de cada individuo y en nuestro caso viene a verificar los ejercicios necesarios que deba ocupar el observador para relacionarse/ intimidarse/ o comunicarse/ con las fotografías expuestas. Rectificar estos ejercicios requiere enfocarnos en el acto interpretativo, en la percepción y en relación con el ejercicio metafórico. *Transferir significados para la comprensión de lo que se observa.*

El pensamiento metafórico nos permite ir más allá de la imagen que ya conocemos, cuando miramos algo que está fuera de lo preestablecido, éste actúa como una capacidad intrínseca para interpretar lo que se lee u observa. El acto inter-

pretativo y esta capacidad de pensamiento, nos permite otro tiempo que no es instantáneo completamente, a diferencia de cuando observamos una imagen que reconocemos y asumimos su significado. La demora entonces viene a otorgar el tiempo necesario, como un devenir que construye una mirada.

¿Observación o metodología?

¿En que se relaciona un espacio expositivo y el acto de leer?

En ambas instancias no podemos apelar a una elaboración de una metodología que permita al lector o espectador el camino exacto para encontrar sentido de lo que ve o lee. Desde este punto, vuelvo a las conversaciones realizadas en las clases de *Techne y Mundo* con Arturo Chicano, en donde se plantean tres conceptos; *Techné*, como el sentido original que conecta con la *poesis*, en el mundo griego, la *Técnica* desde el ser moderno, como separación de la *poesis* del procedimiento, y en donde se pierde la conexión con la dimensión creativa, y por último la *Tecnología*, en donde el aparato, el dispositivo técnico, actúa por sí mismo y contiene el procedimiento. Aquí entonces, reconocemos que la metodología proviene de la técnica, como una palabra que ya contiene una separación, es decir, por ejemplo en el pensamiento científico se aproxima desde la función de una premisa, pero es una premisa que se debe comprobar, así supone un procedimiento que se reitera y que toma decisiones desde una lógica preestablecida.

En nuestro caso, no tenemos una lógica preestablecida que entregue un saber hacer al lector, sino que apelamos al sentido común de cada uno, de manera que el encuentro con los vínculos fotográficos, está fielmente relacionado con el acto de observación y este con el pensamiento metafórico, como una capacidad que nos posiciona, desde el acto creativo de interpretar, en una base común, tomando en cuenta el carácter público de la exposición. Si bien existe un proceso de elaboración e investigación del proyecto, y se intenta forzar fotografías a la estructura de la frase, es imprescindible que cada lector actúe desde su propio acto interpretativo. Tal como lo propone Iser, desde el confiar en que cada lector complete lo incompleto de cada texto.

De esta manera, si el acto de interpretar está sostenido por el sentido común de cada lector, intencionar y forzar el camino de la observación, siempre quedará como un posible camino el cual está constantemente sujeto a cambios. Pero entonces ¿Es posible hablar, en el aspecto expositivo, de composición e interpretación como un nexo que permite y requiere de estas mismas partes distantes de las que hablamos, para la completitud de una obra?





Sentido común y acto de ingenio; Cimientos para el pensamiento metafórico

“En las frases ingeniosas prevalece la metáfora”
(Vico, *De nostri temporis studiorum ratione*, en *Opere*, I,
pág 86)

Cuando planteamos la exposición de los 50 años de Diseño desde el carácter narrativo, la yuxtaposición, como un ejercicio de poner una cosa al lado de otra, queda como un aspecto principal de comprensión desde la estructura de la frase. Si Iser apela a la capacidad del ser humano de completar lo incompleto desde esta estructura serial, este proyecto apunta hacia el acto interpretativo de cada espectador, de manera que desde el pensamiento metafórico, se presenta la existencia de una base que proviene desde lo más ingenuo del ser humano, algo que es hereditario y que siempre ha estado en nuestro estar cotidiano; el ingenio y el sentido común.

Según Ernesto Grassi (1999) Vico define el sentido común como la base de estructuras políticas, sociales, institucionales e incluso modos de vida, como un “«juicio que no necesita reflexión y que es sentido por todo un orden común, por una nación o por todo el género humano.» (Vico y el humanismo, pág 23)

“El entendimiento común humano, al que (como entendimiento meramente sano, aun no cultivado) se considera el mínimo que se puede esperar de quien aspira al nombre de ser humano, tiene por eso también el humillante honor de llevar el nombre de sen-

tido común (sensus communis) de tal modo que por la palabra común [...] se entiende vulgare, lo que en todas partes se encuentra, aquello cuya posesión no constituye un mérito ni una ventaja alguna” (Kant, crítica del Juicio, pág.40 Citado por Ernesto Grassi, Vico y el humanismo, pág 24)

Considerando el sentido común como parte de la base del género humano, *¿Es posible llevarlo en relación con el acto interpretativo?* Cuando Vico dice “un juicio que no necesita reflexión”, si bien en nuestro caso, el traer imágenes hacia un estado de constante relación, si implica un acto reflexivo y un tiempo destinado para su observación, cuando Iser nombra el objeto de percepción como un todo ante la mirada, el sentido común viene a verificar este tiempo y este acto reflexivo desde la inmediatez que trae el enfrentarse a una yuxtaposición de imágenes.

Otorgar el sentido común como algo que está meramente inmerso en la historia del ser humano, nos permite al acto interpretativo, casi como un estar cotidiano. De esta manera, dar cabida a la observación en nuestro caso expositivo, permite volver a este sentido como un ejercicio puro de la conciencia humana, direccionado desde la observación pero también desde un ejercicio correspondiente a la composición del montaje.

“(...) el mundo histórico surge del proceso en que se da respuesta a las necesidades humanas, a lo que el hombre precisa. De aquí se deriva la necesidad de intervenir en la naturaleza, humanizandola, así como la necesidad de establecer instituciones políticas y modos de vida. A la base de esta estructura no se encuentran ni consideraciones filosóficas ni conclusiones teóricas o metafísica, sino el sentido común.”
(E. Grassi, 1999, pág 23)

Por otro lado, Vico se refiere a la geometría desde los teoremas euclidianos desde una impresión fragmentaria y casi como si estos estuvieran desconectados, *«pero si los ponemos en relación unos con otros, conducen al conocimiento de las verdades geométricas»* (pág 24). *¿No es esto similar a nuestro caso cuando nos referimos a los vínculos fotográficos desde sus relaciones como una posibilidad de llevar el caso expositivo desde el acto de leer?*

Cuando planteamos el concepto de yuxtaposición y montaje, Eisenstein nos trae las nociones de la construcción de tomas y escenas para una película. En este caso, poner varias tomas una al lado de otra, permite elaborar y encontrar el hilo conductor propuesto bajo un acto personal del espectador. Las fotografías del archivo histórico en nuestro caso, requiere este grado de relación.

A partir de estas nociones, Vico propone el acto de ingenio como la posibilidad de establecer relaciones, ya sean «*extraordinariamente fragmentarias y dispares*». (E. Grassi, 1999, pág 24)

“El ingenio es la habilidad para revelar la similitud como un elemento común en las cosas, y en tanto que tal alcanza la universalidad. Este concepto de ingenio tiene toda una tradición tras de sí [...] Ludovico Muratori (1672-1750) define el ingegno como la “ facultad y la fuerza activa mediante la cual el intelecto recoge, une y descubre la similitud, la relación y el fundamento de las cosas”

(E. Grassi, 1999, pág 25)

En este caso cito S. Eisenstein (1986); “no se trata en absoluto de una circunstancia peculiar del cinematógrafo, sino de un fenómeno que se presenta invariablemente en cualquier yuxtaposición de dos hechos, dos fenómenos, dos objetos.” (El sentido del cine, pág 12). De esta manera si hablamos de ingenio y acto de leer, podemos concluir que ambos mantienen una gran relación en cuanto al lector. Tal como lo plantea la premisa de los Mantos de Gea, la lectura sólo está completa cuando el lector se dispone a esta y de esta manera aparecen relaciones y nuevos vínculos que solo caben en la experiencia de cada uno.

Confiarnos de esta capacidad permite retomar el carácter público de la exposición de los 50 años de Diseño, de manera que estos dos aspectos sostengan esta capacidad de lectura desde el acto de hallar, descubrir e interpretar lo que se expone.

A raíz del tema expositivo, surgen varias inquietudes respecto al contenido que se quiere mostrar. Si bien estamos trabajando bajo fotografías que pertenecen a un registro histórico en específico, el acto de leer, al cual apelamos a la hora de la

elaboración expositiva, abre las posibilidades para ser leído por quien sea espectador. De esta manera *¿Desde donde se abre el espacio expositivo hacia los lectores o espectadores?*

Al igual como conducimos la metáfora, desde su carácter como figura retórica hacia lo cotidiano, el pensamiento metafórico podemos llevarlo hacia un carácter hereditario e intrínseco del ser humano, tal como propone Vico sobre el sentido común y acto de ingenio. Y si bien este pensamiento se caracteriza por la capacidad de transferir el sentido de lo que observamos, el sentido común llega con más fuerza a permitir la completitud de lo incompleto desde algo que surge casi de manera instantánea, como un chispazo a la consciencia, que permite otorgar sentido a lo que parece estar des-contextualizado.



Poema A la vez, Godofredo Iommi

El poema A la vez de Godofredo Iommi llega a nuestro caso de estudio como otra visión de lo que estamos investigando, él ya lo había dicho, pero de otra forma. Sus palabras, podemos tomarlas como una verificación de lo que planteamos como el acto interpretativo, como un acto que requiere un comienzo y un término fragmentado, un camino con quiebres, con términos que más que un final, siempre es un nuevo comienzo.

Antes esto, realizamos una subtitulación de alguno de sus versos, de esta manera, rescatamos algunas palabras que nos parecen relevantes y añadimos notas a modo de interpretación.

1)

*¿Puede haber algo más
que el trance lógico:
pues una partida
se dice tal a sí misma,
ya que nuestra **proximidad**
se hace siempre artística, **sin**
inmediatez?*

Proximidad

Esta pregunta me trae a modo de relación la idea del tiempo del recorrido y el tiempo de la metáfora. Hay un tiempo que permite la relación de quien observa con lo observado.

Sin inmediatez

2)

*Y aunque se padezca la **ruptura**,
esa transformación
deja presentir el secreto
que por no poseerlo,
también por artificio
indicamos
en la **continuidad***

Ruptura

Cuando se nombra la ruptura y la continuidad, podemos relacionarlo con nuestra intención de trasladar el sentido de las fotografías para hacerlas interactuar entre ellas. La ruptura sería romper con su primera idea, con la primera mirada y llevarla a una continuidad que tiene que ver con lo que otorga el pensamiento metafórico

Continuidad

3)

He aquí un **fragmento** significado por los puntos suspensivos. El fragmento que se declara tal, supone un **comienzo y un fin** no **explicitados**.

Fragmento
Comienzo y fin
Explicitados

La idea de un comienzo y un fin no explicitado, nos lleva a la incopleitud del texto. El acto de leer, lo que no está explícito pero que en su recorrido y tiempo, es posible encontrar.

4)

sin quiebre ni afán

siquiera un instante
siquiera un instante

Tan abstraída en los ojos
que al no mira

inventan el plano
donde

la suerte **expande**
todo lo que allí está

cual
primera vez

Inventan
Expande

Uno de los rasgos fundamentales del acto de leer tiene que ver con la capacidad del lector de poder completar el texto incompleto en su forma. De esta manera el pensamiento metafórico (como base de esta capacidad del lector) nos permite comprender que ante lo incompleto existe la facultad de completar desde el sentido común o acto de ingenio como lo menciona Vico.

5)

El placer del artificio
tiende

a Transformar
el **quiebre** mismo en
gozo.

Y aunque se padezca la **ruptura**,
esa transformación
deja presentir el secreto
que por no poseerlo,
también por artificio
indicamos

en la **continuidad**

Quiebre
Ruptura
Continuidad
Comienzo

Para la propuesta; ¿Cómo aparecen las cosas? No es un encuentro inmediato, en este caso hay un recorrido que permite que las cosas aparezcan, (¿tiene que ver con el tiempo de la metáfora?) Si bien las cosas no aparecen en un instante, encontrar sus relaciones, entender e interpretar sus vínculos, también requiere un tiempo. De esta manera, entendemos que para una observación el tiempo que se requiere iguala la importancia de lo que se interprete

Más,
el **comienzo, comienzo...**

(¿ Si renuncio al intento ?
El retiro delata un comienzo.)

Últimas reflexiones

La investigación desarrollada implica adentrarnos un primer momento en el mundo cinematográfico, con el afán de levantar indicios sobre los métodos de montaje y cuestionar nuestra capacidad de entender el cine. ¿Por qué estudiamos desde los métodos de montaje cinematográficos? Porque creemos que su carácter se acerca a un hacer visual que corresponde y se aproxima a nuestro contexto expositivo. Desde este punto, comenzamos a desplegar ciertas lecturas que nos orientan hacia la una capacidad de comprensión que reconocemos es parte de cada espectador al momento de elaborar relaciones. ¿En qué momento aprendemos a ver cine? Nos cuestionamos la capacidad del espectador en cuanto a la forma en que ve y entiende la imagen cinematográfica, en donde nos dejamos llevar por una seguidilla de tomas que aparecen sin aviso, quedando expuestas al asombro de cada espectador, de manera que este sin querer es afectado por un ritmo que va uniendo constantemente las partes hasta llegar a su término.

Aproximar esta noción al mundo literario nos permite relacionarnos con la unidad mínima de entendimiento, que reconocemos es la frase, lo cual implica llevar la palabra más allá de ella misma, y posicionarla en una constante interacción con otras, a fin de elaborar un hilo coherente que permita su comprensión. Así en nuestro contexto, llevar el aspecto expositivo a una experiencia de lectura implica levantar un montaje más allá de la fotografía por sí sola y elevarla a la posibilidad de ser vinculadas con otras, así en su totalidad, lograr un relato gráfico.

Sostener la metáfora como una condición humana y el pensamiento metafórico como un rasgo heredable, nos permite siempre volver al carácter público de la exposición, y es que es a raíz de este carácter, surgen las inquietudes necesarias para el desarrollo de este proyecto. Si es público y lo que se expone pertenece a un registro histórico específico ¿Cómo

abrir el sentido expositivo a un público que no solo se ocupa del diseño?

Reconocer la metáfora como parte del montaje, implica aproximar la capacidad de entendimiento más allá del porqué del cine y la literatura, y entenderlo como una capacidad que viene desde el acto de ingenio y el sentido común como los fundamentos del pensamiento metafórico, el cual se encuentra impregnado en cada lector y distinguido en el hacer cotidiano.

A partir de esta primera parte de la investigación, reconocemos que el leer no solo corresponde solo a un acto de unir palabras para la comprensión de un texto, un diario o un libro, si no que como una manera de pensar metafóricamente, y por otro lado, que el pensamiento metafórico no tiene que ver con algo exclusivo, que se adquiriera desde la academia, si no que una facultad humana que viene impregnada desde nuestra necesidad de comunicar(nos). La metáfora en este caso, comprendida como la transferencia de significado, traspasa su lógica literaria y se posiciona como un aspecto que nos involucra a todas y todos.

La muestra de los vínculos fotográficos, guiados por un paspartú que deja ver desde el gesto particular del pasar de una página a otra, nos permite la verificación de este accionar metafórico del que hablamos, y es que, si bien reconocemos la existencia del acto interpretativo como parte de la experiencia de cada lector, esta ventana que se abre y permite ver una parte de las fotografías, tiene que ver con el tensionar las partes para un nuevo significado. Este traslado de sentido, de una fotografía a otra, tiene espacio en esa cavidad que permite y guía el vínculo fotográfico desde su relación. Desde aquí las palabras de Godofredo Iommi en su poema *A la vez*, nos abre la posibilidad de tomar este camino fragmentado por el paspartú y caer en la cuenta de que en ello, las posibilidades de interpretación van más allá de lo que el ojo por sí mismo alcanza a ver.

Por otro lado y a modo de conclusión plantear este cuestionamiento hacia un aspecto mayor nos permite reconocernos no solo como seres humanos que observamos en relación sólo a lo que conocemos, lo que está casi ya preestablecido, si no como seremos humanos que podemos acceder a nuestra 'heredad metafórica' y así permitirnos un sin fin de relaciones posibles, que van más allá de nuestro saber diario. Somos partes distantes, quien hace y quien observa, pero el fin siempre estará en nuestra relación.

COLOFÓN DE ESTUDIO

PRIMERA ETAPA

La construcción de los vínculos fotográficos, se orienta hacia la elaboración de relaciones a partir de un régimen metafórico, el cual nos permite en su carácter serial considerar el espacio expositivo como un espacio de lectura. Esta manera de tratar las fotografías del archivo nos invita a reflexionar sobre las diversas posibilidades en las cuales estas se pueden montar. Si bien reconocemos que estas se encuentran bajo un régimen de álbumes —contenedores de momentos—, ordenados bajo nombres que permiten un fácil acceso a ellas, el montaje, requiere de un desorden bajo el cual partir.

Durante el primer semestre se realizó una extensa búsqueda de fotografías las cuales pertenecían al mundo del diseño en la escuela. Durante esta búsqueda podemos observar cómo este orden pre-establecido comenzaba a desaparecer y en el ejercicio de traer una fotografía al lado de otra en comenzamos a desarrollar una investigación que trae consigo el pensamiento analógico como un carácter que permite hacer y reconocer relaciones que otorgan un diálogo en ellas.

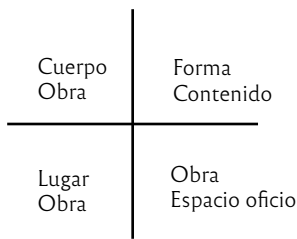
La primera instancia con el archivo histórico, nos permite reconocer las carpetas de orden y luego a establecer grupos temáticos en donde poder re-ordenar esta primera estructura.

- Torneos
- Actos
- Bienvenidas
- Odas
- San Francisco
- Torneos
- Exposiciones
- Obras
- Vida Universitaria
- Ciudad Abierta

(2) Obras; Se muestra un proceso de trabajo, desarrollo y la obra como tal, siendo obra.

(1) Torneos; el cuerpo se entrega al entorno, los torneos se entregan al espacio. (torneos en agua, dunas, playa) Espacio y cuerpo

(3) Proyectos de profesores, Mantos de Gea, el globo, ¿se pueden considerar como obras? ¿cual es el rango de obra?



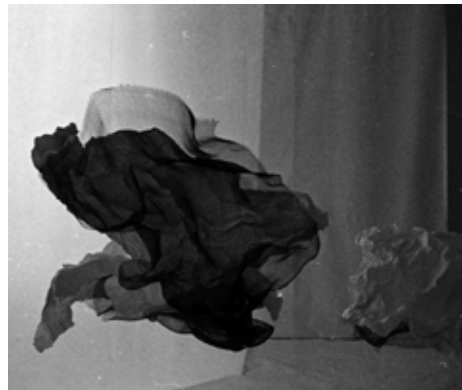
1. Cuerpo y obra; como se relaciona el cuerpo con el proceso constructivo y de aprendizaje.

1)



AC rec 82 - recepción 1º año (av. España, vía elevada trunca) - 023

El cuerpo se entrega al lugar, se desplaza desde lo poético, en acción hacia la interacción del cuerpo con el espacio



DG gea 83 - Mantos de Gea - 010

Traer a presencia el valor propio intrínseco de las cosas, (no es lo que vemos sino lo que produce eso en el observador)

¿Qué es lo que tenemos en lo obvio?

2)



3)



4)

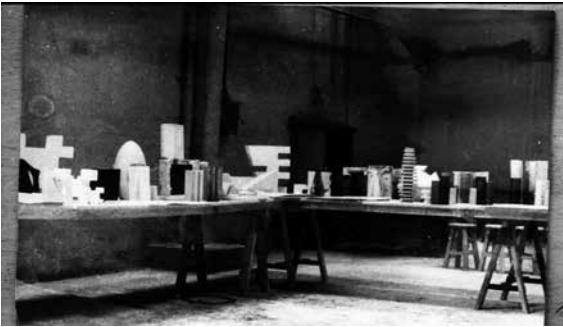


5)



3. Lugar y obra: Diseño y ciudad abierta, vida universitaria, actos y obras de diseño

6)



El texto los Mantos de Gea, desde su pregunta *¿Qué es lo que tenemos en lo obvio?* vienen a permitir el cuestionamiento de los primeros vínculos presentados. Un cuestionamiento que acompaña las formas en que aparecen las relaciones. *¿Exponemos desde lo que se ve o desde lo que queremos mostrar?*

¿Salir de lo obvio será poner en tensión toda nueva relación que surja de dos conceptos distintos, quienes dejan su significado literal de lado?

El aparecer desde la semejanza

El carácter de semejanza nos permite abrir las relaciones fuera de los grupos de orden como una forma de clasificación. Vincular las fotografías desde su forma, estructura, disposición y trama, nace desde las primeras nociones que tenemos de narratividad y el montaje cinematográfico como formas de relación.

7)



DI bot 73-74 - Uso de botellas Penco -07

FDI tro 69 - o6

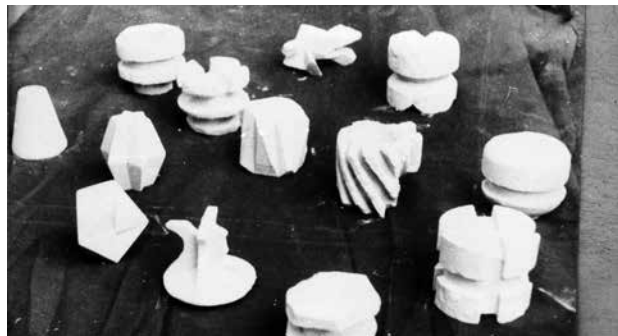
La semejanza en este aspecto atrae la idea de metáfora. De esta forma vincular la metáfora con el montaje permite que se genere un diálogo que conlleve la descontextualización de las fotografías.

¿Cómo aparecen las cosas?

La metáfora, desde la semejanza; el montaje desde la metáfora ¿Cómo logramos entender lo que vemos?

Es el diálogo que se genera entre lo que se relaciona

8)



DI bot 70 - Botella Cheff 33

DI fan xx - Fanaloza - 08

9)

En este caso, obra y acto, se articulan como si ambos quisieran mostrar un juego que se desenvuelve en base al cuerpo humano. La obra y su proceso parece ser un juego, en cuanto el acto es el juego mismo.



EX bie 91 - Acto Inauguración I Bienal Diseño - 22



TOR luo 84 - Luodo- 15

Tras las primeras apariciones de conceptos, desde el montaje cinematográfico, la estructura de la frase y la narratividad nos orientamos hacia la metáfora como el traslado mismo de sentido.



SEGUNDA ETAPA:

Diálogo y estructura

Volver a la pregunta *¿Qué es lo que tenemos en lo obvio?* Siempre nos traerá nuevas cosas, en este momento nos abre el cuestionamiento sobre la estructura de los vínculos. De esta manera, volver a ella nos trae la noción de la metáfora como la raíz de la semejanza, con el aparecer desde la observación y la re-lectura de las cosas. En caso, los vínculos fotográficos comprenden relaciones que permitan generar tensiones entre ellos, de manera que las relaciones que se puedan establecer impliquen la observación como el mirar más allá de lo que tenemos.

Dicha distorsión es «el efecto de sentido» requerido para preservar la pertinencia semántica de la frase. [Hay metáfora, entonces, porque percibimos, a través de la nueva pertinencia semántica]
(Paul Ricoeur, 2000, pág 196)

Dos planos opuestos:

En el siguiente vínculo fotográfico se distinguen dos planos, los cuales permiten un juego de visiones con lo que tenemos más próximo y lo que queda detrás, formando un cuadro complejo en yuxtaposición con las esculturas, de figura única y en plano cercano.

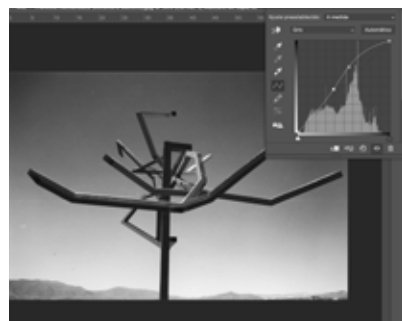
10)



TRA hum 01 - 002 - Travesía Humahuaca (escultura Balcells)



SA pat 69 - Acto teatro Patillo en Horcón - 58



Para la edición digital ocupamos el programa Adobe Photoshop. El total de las fotografías son modificadas en escala de grises y ajustadas desde la herramienta *curvas*. En ella lo que buscamos es lograr un contraste, exposición y luz adecuada para el vínculo fotográfico. Además, tomamos en cuenta la condición que trae consigo la elaboración de los fotogramados, en donde la escala de grises, juega parte importante en el resultado final.

11)



CL ame 91 - Taller de Amereida 1 trimestre
(pizarras A. Cruz) - 013



PH-AP hor 64 - Phalène Horcones 1 - 031

12)



PH-AP pri 64 - primera Phalène - 33



ED tit 88 - Exposición titulación DG presenta-
ción travesía Trehuaco - 017

13)



DG bue 85 - diseños gráficos para la travesía a Buenos Aires - 5



CAO pun 95 - Hospedería de los
Diseños - 07



La edición tiene que ver con un alcance lumínico, el cual genera una especie de contraste en profundidad, de manera que ambas fotografías, proyectan profundidad a través de la luz.

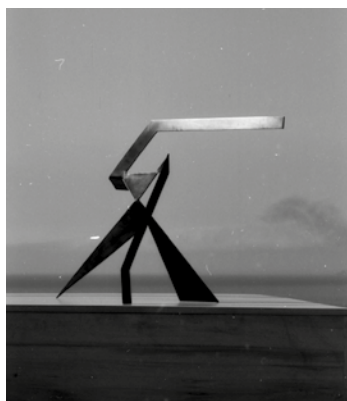
Estructura de la frase hacia un estado análogo en relación con los vínculos

Ante la pregunta sobre la estructura de los vínculos fotográficos, se propone trabajar con la estructura de la frase desde su forma más análoga; sujeto verbo y predicado. De esta manera los próximos vínculos se elaboran desde la noción de esta estructura a modo de intensionar una relación que genere un diálogo en su recorrido visual, es así como los siguientes vínculos se disponen desde su geometría, diagonales su horizontales que juegan en el des-contexto de su contenido y en la semejanza de su estructura propia.

14)



CL cc 92 - distintos deportes II - 053



EG gir 60 - exposición Claudio Girola - 015

15)



16)



17)



DI mes 71 - mesas - 15

ESTRUCTURA DE ELABORACIÓN;
VINCULOS FINALES

Proponemos relaciones visualmente diagonales y horizontales, sin embargo, apelar al pensamiento analógico como parte de una capacidad que recrea el ejercicio de trasladar sentidos, nos permite dejar abierto el acto interpretativo, aun así esté guiado por nociones previas de composición.

Vínculos horizontales

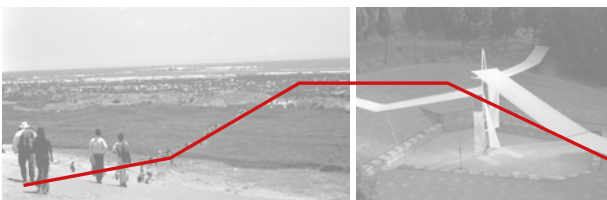
18)



CAA ape 71 - acto de apertura de terrenos - 4



CAA fco o6 - Concierto día de San Francisco - 001



19)



PH-AP ver 71 - Phalène Quinta Vergara - 50



TOR cie 74 - torneo carrera a ciegas II - 078



20)



CL ame 98 - Taller de Amereida (Manuel Casanueva) - 23



PH-AP oda 70 - Tres Odas - 11



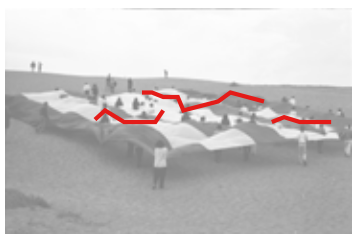
21)



DI glo 84 - Aula Neumática (Taller Ivelic, Baixas, Méndez, Cruz) - 06



TOR man 92 - Manto Aerodinámico- 64_ editar



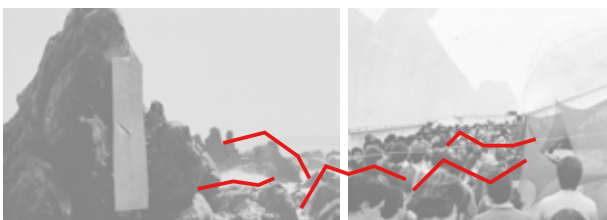
22)



PH-AP pri 64 - primera Phalène - 33



ED tit 88 - Exposición titulación DG presentación travesía Trehuaco - 017



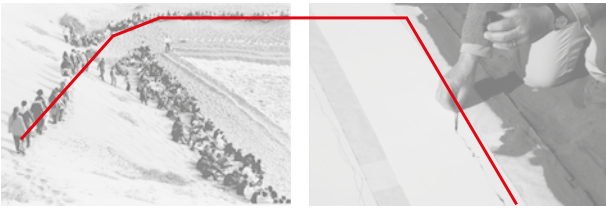
23)



CAA rec 97 - Recepción primer año - 11



CAA par 09 - lectura e ilustración - 067



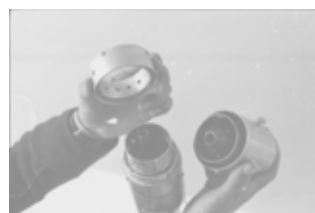
24)



FDI est 74 - Estufa y Lámpara - 106



TOR man 92 - Manto Aerodinámico- 45



Vínculos diagonales

Las fotografías se relacionan desde un recorrido diagonal. En ellas el vínculo intenta mantener una razón de lectura de menos a más, de esta manera en algunos casos el recorrido asciende o en otros desciende. Reconocemos la ruptura de lo horizontal desde el forzar la imagen a partir de sus distintas posiciones.

25)

ED tit 88 - Exposición titulación DG presentación travesía Trehuaco - 015

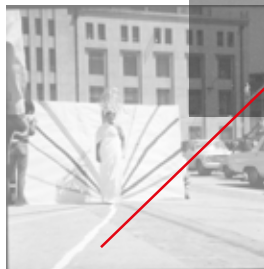
PH hor 64 - Phalène Horcones 8 - 092



26)

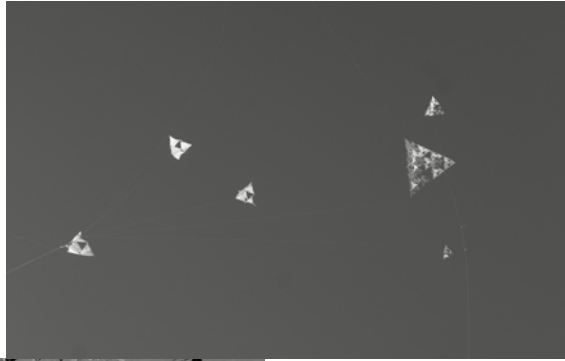
TRA san 84 - San Andrés - 22

PH-AP per 71 - Phalène en Avenida Perú - 23

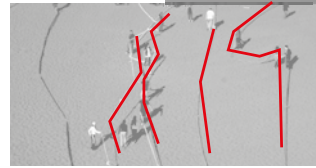


27)

CAA fco o8 - Día de San Francisco - 097



CAA ros 10 - Acto con estudiantes de Rosario - 247



28)



PH-AP hor 64 - Phalène Horcones 1 - 034

AT cub 60 - Taller José Vial - 03

29)



EG cla 91 - Exposición Claudio Girola - 37



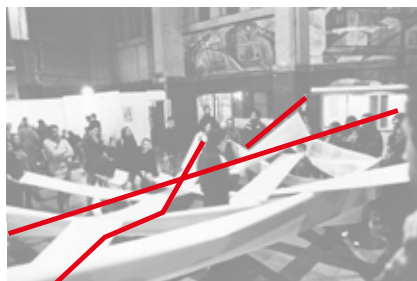
CAP tit 73 - Phalène de los Proyectos de Título - 18

30)



PH-AP val 03 - Phalène de Valparaíso - 028

PH-AP val 03 - Phalène de Valparaíso - 008



Antes de disponer el formato paspartú en un cuerpo editorial, las primeras maquetas que nos llevaron al resultado final, tienen relación con lo que se pensaba sería la exposición de los 50 años de diseño en un espacio abierto, en donde las dimensiones mantenían una escala en razón del público y como este se enfrentaría al espacio expositivo. Desde esto, nos aparece una travesía realizada en Sao Paulo, por los Talleres de Diseño Gráfico e Industrial en el año 2012, en donde se participó de la 30° Bienal de Arte de Sao Paulo. En ellos se realizaron tres recitales poéticos, pertenecientes al texto de Amereida. El elemento gráfico de esta ocasión son los textos calados en una base que permite mirar tras ella y encontrarse con fotografías pertenecientes a la escuela.

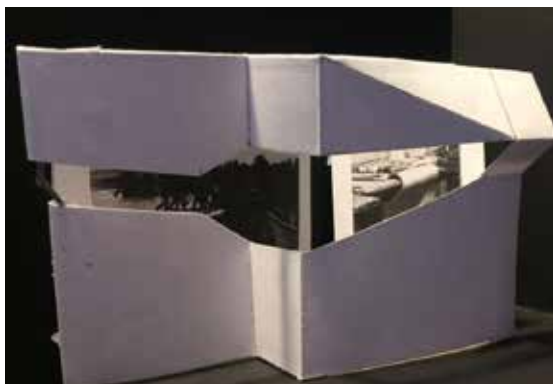


Taller de Tercer Año de Diseño Gráfico en Travesía hacia Sao Paulo. Fotografía extraída de la página web www.ead.pucv.cl

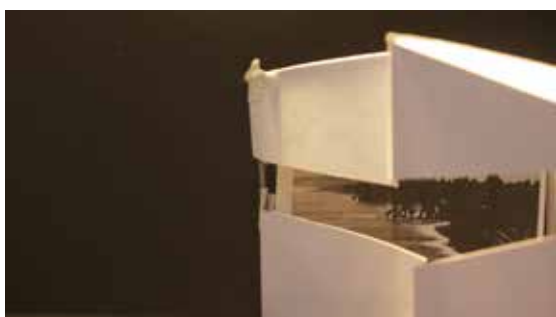
De esta manera, conservar el concepto de paspartú, como algo que cubre y deja ver ciertas partes, permite que en las primeras maquetas se distinga una ventana que se separa de las fotografías, de manera de que a medida el espectador se acercase pudiera ampliar la vista de lo que se encuentra detrás.

PROPUESTAS N1; VER DETRÁS

1)



2)



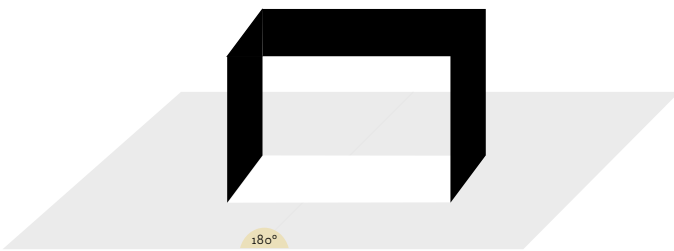
Sin embargo, como lo mencionamos al principio del proyecto, el contexto pandemia nos dificulta la propuesta de un "espacio" expositivo, por lo que tratar las maquetas a nivel escala de lo que podría ser, se torna poco llevadero. Ante esto, se propone llevar el trabajo expositivo hacia un cuerpo editorial, y así llevar las mismas nociones del proyecto hacia una escala menor, lo cual se podría decir, es un primer alcance a la propuesta original.

Direccionar el concepto del paspartú hacia esta nueva escala, implica pensar nuevas formas de hacer aparecer las fotografías. En este caso, comenzamos a observar los libros pop-up, como un cuerpo que permite el aparecer de las cosas desde el gesto de pasar de una página a otra.

El primer acercamiento a esta modalidad se centra en reconocer ciertos pliegues que permitan el levantamiento de una "ventana" en donde se pueda reconocer una diferencia de planos entre lo que está más próximo y lo que queda detrás.

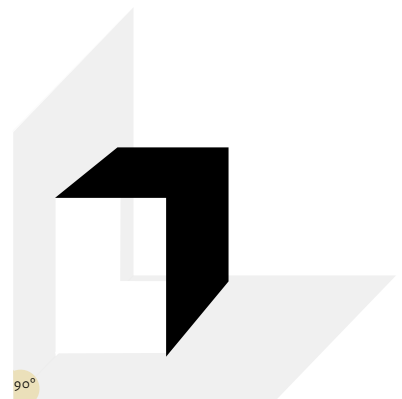
Cómo se extiende, mirada y cambio de posición de lectura

Apertura en 180°; Se descubre en una apertura total de la página, esto condiciona que el recorrido que permite el aparecer de las fotografías sea de manera inmediata.



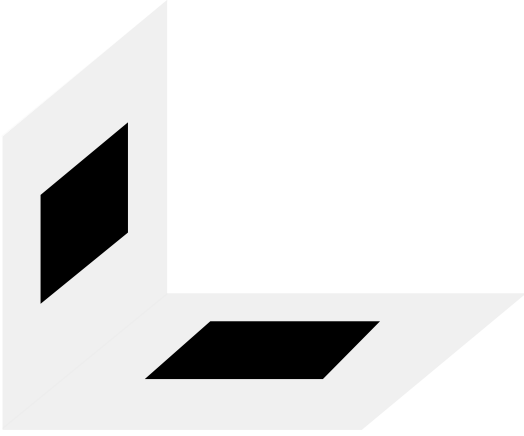
Apertura en 90°; El velo aparece y condiciona la página a cambiar su modo de lectura, en donde la forma queda sujeta a un ángulo recto, permitiendo que haya un nuevo estar en el gesto de leer / mirar / observar las fotografías.

Al estar condicionado por el ángulo recto, el recorrido de la mirada es más amplio y requiere modificar la posición del libro



Disposición de las fotografías

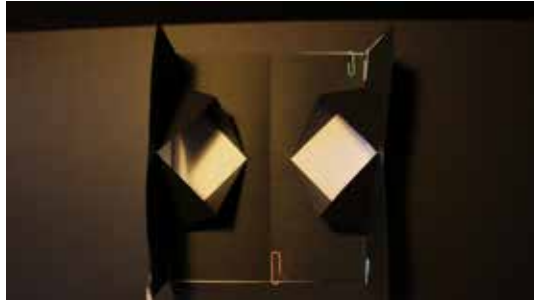
¿Cuál es el gesto que permite encontrar las imágenes? El gesto va condicionado de la posición de las fotografías, requiere un movimiento y posición.



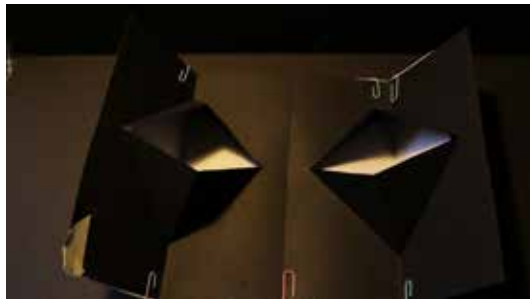
Las fotografías van impresas en las páginas, y el paspartú que lo recubre es quien arma su propio recorrido.

PROPUESTAS N2

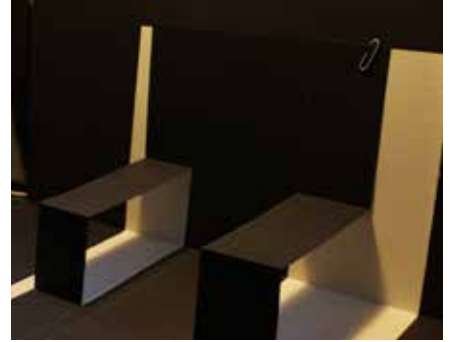
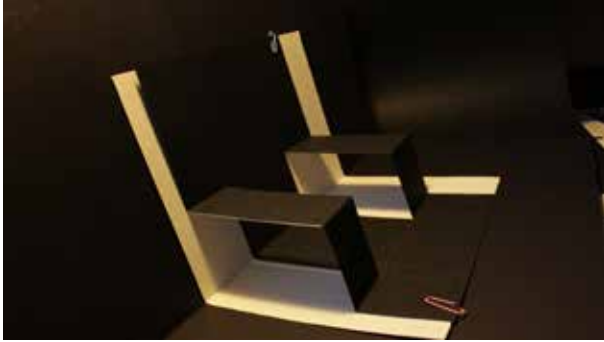
3)



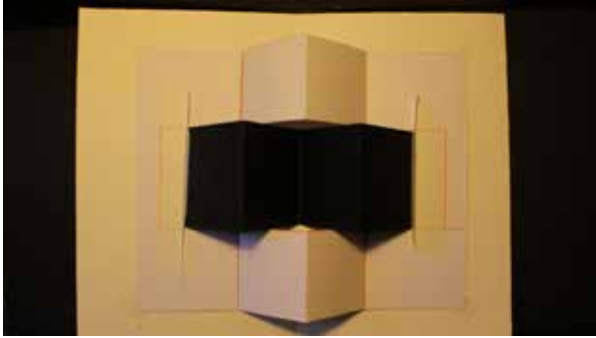
El aparecer es en 180° , desde un plano horizontal, ambas fotografías irían en el interior, enmarcada por dos triángulos que forman un paspartú cuadrado si es que la mirada cambia el gesto, movimiento de la lectura



4)



5)



Este prototipo contiene tres capas de papel, la primera una base firme, la segunda y la tercera (capa negra) es una base para las fotografías, es decir estas irían impresas sobre ellas. Se despliega en 180° , de manera horizontal y para su visualización es necesario un recorrido visual y levantamiento del cuerpo. Este en un segundo momento se posición en vertical para la completitud de las fotografías.



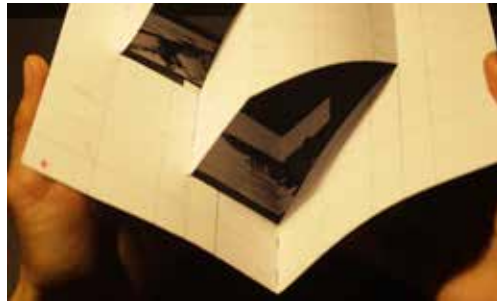
Despliegue horizontal, hay un marco que crea profundidad, las fotografías se encuentran tras el velo.

PROPUESTAS N3

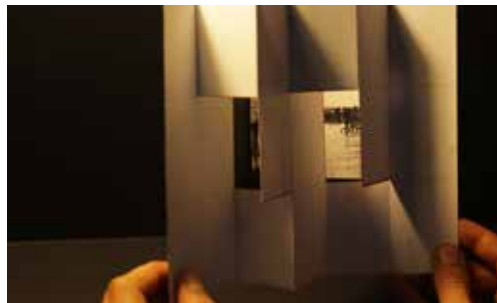
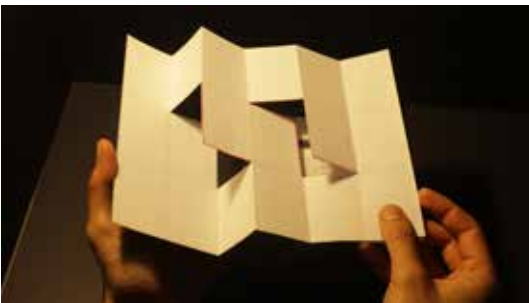
Las medidas del mirar cambian, ahora el velo que crea un recorrido en la mirada, está a la altura del lector, y esta también se entrega al posible recorrido que se pueda armar con el movimiento de sus manos.

¿A que distancia se lee?
¿Cual es la medida del recorrido?

6)



7)



La experiencia de vincular trae una forma de pensar que consiste en el acto de encontrar.

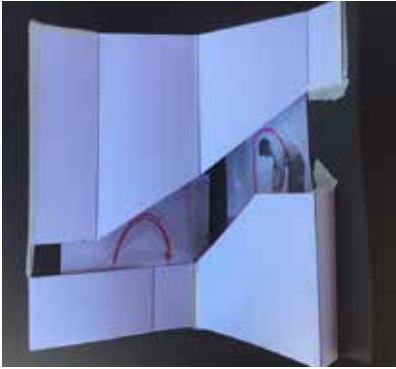
Actos intencionados;

El encontrar, asombro, algo que aparece, pero que para que aparezca no es algo que pasa de inmediato, se requiere un recorrido y un tiempo de observación, el recorrido parte del paspartú, que invita a un gesto más allá del pasar la página. Por otro lado el acto de encontrar se relaciona con el pensamiento metafórico, como una manera que tiene que ver con la metáfora como consecuencia con este mismo.

PROPUESTAS N4

En estas propuestas se busca encontrar un apertura que vaya acorde al vínculo fotográfico

8)



9)



10)



PROPUESTAS N5

Seguir el vínculo fotográfico desde la apertura del paspartú se hace imprescindible para que las fotografías y su relación sean comprendidas por los lectores, en este caso y siguiendo la estructura de los vínculos.

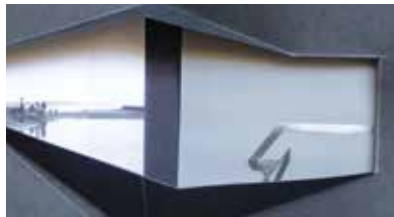
10)



11)



12)



ÚLTIMAS PROPUESTAS

Las siguientes imágenes son parte del último acercamiento hacia una propuesta final. Lo que se intenta recuperar en ellas es la visualización del vínculo fotográfico desde la apertura de una ventana que permita e invite al recorrido visual de cada uno. De esta manera, dar paso al acto interpretativo de cada persona a partir del gesto de pasar de una página a otra.

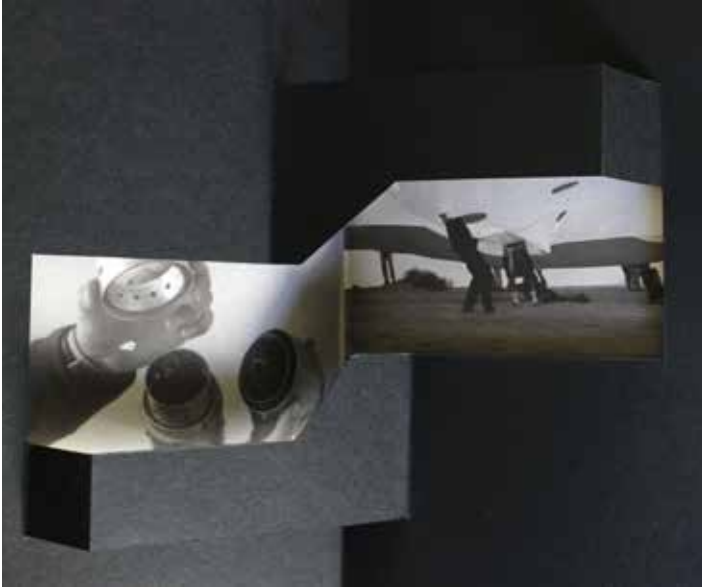
Apertura horizontal



Apertura diagonal



Paspartú en contraste



COMPOSICIÓN VERSOS

Los versos que acompañan a los paspatus y los vínculos fotográficos corresponden al poema A la vez de Godofredo Iommi. Traemos la composición del texto desde la técnica de grabados a partir de tipos móviles. Trabajar verso a verso, poniendo cada letra y palabra una al lado de otra, nos permite acercarnos a la sensibilidad que cada una de ellas puede traer en su relación.



Prensa de grabado tipográfico, Taller de grabado e[ad]



Tipos móviles montados en la prensa tipográfica. En ellos los siguientes versos:

*“El fragmento que se declara tal
supone un comienzo y un fin
no explicitados”*

Versos

1)

El placer del artificio

tiende

a Transformar

el quiebre mismo en

gozo

2)

El fragmento que se declara tal,
supone un comienzo y un fin
no explicitados.

3)

...y de ese modo los posibles...
...y bien supones el fragmento?

○ tal vez construirlo con
trascursos significativos...

4)

Y aunque se padezca la ruptura,
esa transformación
deja presentir el secreto

5)

imaginar
sin idea
la inexistencia de los puertos

6)

Si en cierto modo, todo comienzo ya
se dio comienzo ¿es ya ver la
flecha en el aire?

7)

Más,
el comienzo, comienzo...

(¿ Si renuncio al intento ?
El retiro delata un comienzo.)

8)

veo y no veo – oír en tanto
el frondaje distante en el
bosque.

9)

Involuntaria invención
inocente
y la fatiga inocente. Y uno sentado
en el borde de la mesa

10)

Cada comienzo
supone su
miedo que luce ya
con atractivo de adiós;

11)

hasta aquí.
«Un comienzo sucede a otro»
«ningún viento deja de ser
en lo sido»

BIBLIOGRAFÍA

El haiku Japonés, Historia y traducción

Fernando Rodríguez-izquierdo, 1972, Publicaciones de la fundación Juan March Guadarrama

La copia

Ansel Adams, 1983. Madrid, España: Editorial Omnicon.

La forma del cine

Sergei Eisenstein, 1942, New York, Brace and company, Inc

El sentido del cine

Sergei Eisenstein, 1942, New York, Brace and company, Inc

Narratividad Fenomenología y Hermeneutica

Paul Ricoeur, 2000, Universidad Autónoma de Madrid

Metáforas en la vida cotidiana

George Lakoff y Mark Johson, 1980, Ediciones Cátedras

Mantos de Gea

Claudio Girola y Godofredo Iommi, 1985, edicion Escuela de Arquitectura UCV

Acto de leer

Wolfgang Iser, 1987, Taurus Ediciones, Madrid

Estudios y ensayos Gongorinos

Damaso Alonso, 1960, Gráficas Condor S.A

Vico y el Humanismo, Ensayos sobre Vico, Heidegger y la retórica

Ernesto Grassi, 1990, Anthropos

'A modo de conclusión'

Alejandro Garretón, 2020

Presentación Proyecto Expositivo 50 años Diseño

Alejandro Garretón, 2020

El montaje, El espacio y el tiempo del Film

Vincent Pinel, 2004, Paidós

Nociones de la poiesis, praxis y techné en la producción artística

H. Marcelo Zambrano, 2019, Índex no.7 revista de arte contemporáneo, Artículos SciELO

**Fotografías extraídas del Archivo Histórico
José Vial Armstrong (AHJVA)**

<https://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/>

Fotografías utilizadas al interior del texto

1. CAA Fco 08 - Día San Francisco - 097
2. CAA Ros 10 - Acto con estudiantes de Rosario - 247
3. AC Rec 08 - Acto de recepción a primer año - 161
4. EX Expo 30 años e[ad] y Ciudad Abierta (Montaje Exposición MNBA) - 25
5. SA Pat 69 - Acto teatro patillo en Horcón - 58
6. - CAA fco 06 - Concierto día de San Francisco - 001
7. EX Bie 91 - Acto Inauguración / Bienal Diseño
8. CAA Fco 06 - Concierto día de San Francisco - 026
9. FDI Mad 15 - Mobiliario Casa MADE - 65
10. PH - AP Hor 64 - Phalène Horcones 7 -19
11. Ex Bie 91 - Acto Inauguración / Bienal Diseño
12. FDI Val 77 - Fabricación Sillas mesas Cristian Valdés - 04
13. EG Cla 91 - Exposición Claudio Girola - 37
14. TOR Man 92 - Manto Aerodinámico - 45
15. EX exp 82 - Expo 30 años e[ad] y Ciudad Abierta

Vínculos fotográficos

CAA ape 71 - acto de apertura de terrenos - 4

CAA fco 06 - Concierto día de San Francisco - 001

PH-AP ver 71 - Phalène Quinta Vergara - 50
TOR cie 74 - torneo carrera a ciegas II - 078
CL ame 98 - Taller de Amereida (Manuel Casanueva) - 23
PH-AP oda 70 - Tres Odas - 11
DI glo 84 - Aula Neumática (Taller Ivelic, Baixas, Méndez, Cruz) -
06
TOR man 92 - Manto Aerodinámico- 64_editar
PH-AP pri 64 - primera Phalène - 33
ED tit 88 - Exposición titulación DG presentación travesía Trehuaco
- 017
CAA rec 97 - Recepción primer año - 11
CAA par 09 - lectura e ilustración - 067
FDI est 74 - Estufa y Lámpara - 106
TOR man 92 - Manto Aerodinámico- 45
ED tit 88 - Exposición titulación DG presentación travesía Trehuaco
- 015
PH hor 64 - Phalène Horcones 8 - 092
TRA san 84 - San Andrés - 22
PH-AP per 71 - Phalène en Avenida Perú - 23
CAA fco 08 - Día de San Francisco - 097
CAA ros 10 - Acto con estudiantes de Rosario - 247
PH-AP hor 64 - Phalène Horcones 1 - 034
AT cub 60 - Taller José Vial - 03
EG cla 91 - Exposición Claudio Girola - 37
CAP tit 73 - Phalène de los Proyectos de Título - 18
PH-AP val 03 - Phalène de Valparaíso - 028
PH-AP val 03 - Phalène de Valparaíso - 008

Colofón

Esta edición fue realizada por Javiera C. Reyes Herrera,
En contexto del proyecto de título del año dos mil veinte.
Para su interior se utilizaron las tipografías Reforma 1969 en sus variantes regular para el cuerpo y folio en tamaño diez pts y ocho pt, y gris para subtítulos en once pts, Alegreya Sans SC para títulos y número de capítulo en tamaño diez pts. Para la portada se utilizó una fotografía extraída del Archivo Histórico José Vial Armstrong y tipografías Reforma 1969 en su variante regular y blanca itálica en veintitrés pts y doce pts. Para el interior de la memoria se imprimió en papel Smooth Natural de ciento dieciocho g y para vínculos fotográficos y paspartus Smooth Natural doscientos dieciséis g.
La impresión para el interior de la memoria fue hecha en laser y para las fotografías en inyección de tinta.
Se terminó de imprimir el día once de diciembre del año dos mil veinte en la ciudad de Viña del Mar

