



Dossier:

Entre arte
y realidad:
perspectivas
sobre la
imagen técnica

*Between art
and reality:
perspectives on the
technical image*

Presentación

Presentation

Pablo Porto López
Universidad de Buenos Aires
Buenos Aires, Argentina
pabloportolopez@gmail.com

LIS. Letra. Imagen. Sonido. Ciudad mediatizada

Año IX, #18, Segundo semestre 2017

Buenos Aires, ARG | Págs. 100 a 104

ISSN 1851-8931 / eISSN 2545-658X

La producción técnica de las imágenes, que tuvo en la fotografía su primera manifestación histórica, supuso un nuevo estatuto semiótico para un vasto conjunto de textos visuales mediatizados. En un pasaje de la *Semiosis Social 2* (2013), recuperado por dos de los artículos que componen este dossier, Eliseo Verón señala que el dispositivo de la fotografía introduce por primera vez en el discurso resultante las marcas inequívocas del momento de su producción. Es justamente por ello que Philippe Dubois considera al *acto fotográfico* como lo fundamental: con la fotografía ya no se puede “pensar la imagen fuera del acto que la hace posible”, no hay modo de concebirla por “fuera de sus circunstancias” (2015: 36). La revolución que significó esta nueva capacidad para la generación de imágenes acabó por colocar en el centro de la escena teórica la reflexión acerca del dispositivo técnico, en tanto que instancia mediadora que hace posible que “algo” del referente se transfiera a la foto. La noción peirciana de índice ha permitido modelar este fenómeno en términos semióticos; y si bien esta indicialidad se da junto con una representación icónica (por semejanza), es aquella la que permite dar cuenta del momento específico de la gestación de la imagen. “Definición mínima” de la fotografía como *index* (Dubois, 2015) que es perfectamente coherente con la interpretación del propio Peirce, para quien “las fotografías *fueron producidas bajo circunstancias* en las que fueron físicamente forzadas a corresponder, punto por punto, a la naturaleza” (Peirce, 2012: 55. El subrayado es nuestro). En este mismo sentido, Roland Barthes señala que no fueron los pintores, con el encuadre y la perspectiva albertiniana, quienes inventaron la fotografía sino, antes bien, los químicos, pues “el noema ‘Esto ha sido’ sólo fue posible el día en que una circunstancia científica (el descubrimiento de la sensibilidad a la luz de los haluros de plata) permitió captar e imprimir directamente los rayos luminosos emitidos por un objeto iluminado

de modo diverso (...) el noema de la fotografía no reside en modo alguno en la analogía (rasgo que comparte con toda otra suerte de representaciones)” (Barthes, 2014: 126-137). La fotografía no es, pues, una *copia* de lo real sino una *emanación* de un real pasado, con el que estuvo existencialmente conectada.

Esta captación y registro de lo real se da de manera automática, es decir, sin la intervención de la mano ni del genio del artista. No es de extrañar, por lo tanto, que la ausencia de un operador humano en la producción de la imagen haya redundado en que muchos vieran en la fotografía la contracara de la obra de arte; sin embargo, la búsqueda de una estética propiamente fotográfica es testimonio de que otros tantos no hicieron caso de esta exclusión de la imagen técnica del campo artístico. Barthes reparó en esta condición ambivalente de la fotografía en un texto breve de fines de los años 70: “la fotografía, consagrada a la representación ‘objetiva’ de los hechos visuales mediante toda una serie de usos (es decir, de alienaciones) históricos y sociales, se encuentra sin cesar atrapada entre un estatuto funcional, el de la foto de reportaje (registrar fielmente en el momento oportuno) y un estatuto enfático, el de la fotografía llamada ‘artística’” (2002: 147).

Los trabajos reunidos en este dossier presentan una serie de reflexiones acerca del estatuto de las imágenes técnicas y, en especial, acerca de la naturaleza de la relación entre el *Sistema de las Bellas Artes* y lo que Mario Carlón (2006) denominó *Sistema Técnico Indicial*, que comprende a las tecnologías para la captación y el registro de la imagen, pero asimismo del sonido (como el fonógrafo, el teléfono o la radio), cuya mediatización es también el resultado de las denodadas exploraciones tecnológicas del naturalismo decimonónico (Fernández, 2008). Sistemas cuyas diferencias han tendido con el tiempo cada vez más a disiparse o difuminarse, y que no pueden ser pensados ya de manera independiente.

El recorrido propuesto al lector se inicia, pues, con una indagación sobre el sentido de la fotografía artística. En *Semantización en la fotografía experimental*, Lydia Elizalde analiza la muestra fotográfica *DF Penúltima Región* de Gerardo Suter, la cual ilustra las transformaciones (y deformaciones) del Valle de México a partir de su anárquica y abigarrada edificación. La exhibición fotográfica y su particular mirada sobre el Distrito Federal mexicano es puesta a dialogar por la autora con una tradición literaria que había cargado a dicho emplazamiento geográfico de connotaciones relativas a la transparencia y la pureza de su aire, sentidos que contrastan con la visión presentada por Suter de un paisaje signado por la contaminación. En este texto, la fotografía experimental aparece

como una práctica que socava la mencionada conexión existencial con el referente propia de lo fotográfico, efecto que puede alcanzarse a través de múltiples técnicas plásticas que incluyen el fotomontaje, el tratamiento del color y de las texturas, entre otras. Así, el análisis efectuado por la autora sobre el empleo experimental y estético del dispositivo fotográfico describe un movimiento que va de la *indicialidad de lo fotográfico* a la *intencionalidad del fotógrafo*.

Amar las imágenes técnicas, de Guadalupe Lucero, reflexiona acerca de la posibilidad de un arte plenamente político que abrace la producción técnica de las imágenes. Pretendiendo evitar tanto la glorificación de la imagen técnica como su condena, la autora rescata las observaciones de Michel Foucault sobre los albores de la fotografía en los que ésta no dejaba de contaminarse e incluso de confundirse con la pintura, proceso del que diera testimonio el “pictorialismo” de fines del siglo XIX. Pero el valor artístico de las imágenes técnicas de ninguna manera puede limitarse a la inversión que supone reconvertir la fotografía en pintura —“La Fotografía ha estado, está todavía, atormentada por el fantasma de la pintura” (Barthes, 2014: 62)—. Siguiendo este camino, Lucero recupera el manifiesto artístico de Jacoby, Costa y Escari, “Un arte de los medios de comunicación”, cuya propuesta consiste en trabajar con lo real para ficcionalizarlo: producir ficción para (re)construir lo real. La pregunta central es: ¿cómo emplear las imágenes técnicas de manera política? El cine de Harun Farocki —que apunta a producir un efecto disruptivo en el espectador a través de los modos de representar más que mediante aquello que es mostrado, y que aboga por la ficcionalización de lo existente antes que por el realismo documental—, aparece como un camino posible para la crítica de una imagen que por doquier se ofrece como representación transparente del mundo. El gesto pretende interrumpir la “impresión de realidad” y socavar así la difundida concepción de la imagen técnica como espejo o *mímesis* de lo real.

Por último, en *Las imágenes fotográficas en tiempo real: una aproximación*, Mariano Zelcer realiza un riguroso recorrido por la *ontología* de la imagen fotográfica desde una perspectiva semiótica, para luego articular lo fotográfico con uno de sus usos sociales, una *pragmática* específica de la fotografía digital, a saber: la extendida costumbre de compartir fotos a través de aplicaciones de mensajería instantánea. Entre *selfies* y fotos de platos de comida, Zelcer plantea una cuestión teórica de la mayor importancia: el funcionamiento temporal de un conjunto de imágenes que se producen, emiten y reciben en *tiempo real*. El impacto de la digitalización en la fotografía, por cierto, ha ido mucho más allá de facilitar su

distribución; ha llegado incluso a poner en entredicho el vínculo entre la imagen representada y su referente, atacando la esencia de lo fotográfico: su indicialidad peirciana, su noema barthesiano. Es algo que señaló sin tapujos Lev Manovich en *El software toma el mando* (2013)¹, al afirmar que a partir del proceso de digitalización, las materialidades propias de cada dispositivo técnico se diluyen en una solución homogénea de ceros y unos: la imagen pictórica, la imagen fotográfica, pero también el texto escrito, el sonido y la imagen cinematográfica, no son ya más que datos expresados en el mismo código binario. Zelcer no seguirá este camino, sino otro, tal vez menos transitado, que repara en la circulación de las fotografías digitales y en los usos históricamente cambiantes a los que la fotografía se ve sometida. Aquí nuevamente podemos recuperar una expresión de Dubois, quien advierte del “pasaje del stock al flujo” que trajera aparejado el *digital turn* en fotografía. La fotografía digital, como la analógica, supone un recorte espaciotemporal que detiene e inmoviliza, pero a diferencia de aquella, cuando se la toma para ser compartida en las redes sociales y aplicaciones de mensajería, no extrae al referente del tiempo presente sino que, como indica Zelcer, constituye la manifestación de un “ahora”. Y, como tal, es consumida para ser descartada, para no volver a ser vista. Se puede hablar todavía de memoria a condición de que se tenga presente que se trata de una memoria que se hace y rehace de manera continua, sin cesar.

El capítulo de la *Semiosis Social 2* mencionado al comienzo de esta presentación se llama “La máquina del tiempo”, y refiere al tiempo contenido en la imagen fotográfica, al tiempo *creatorial* (Aumont, 2013), ligado al dispositivo técnico que la ha gestado. Desde hace unos años, la imagen digital puso en crisis la idea de fotografía como huella de lo real, incluso al punto de postularse la necesidad, si no de reemplazar la noción de *imagen-traza*, al menos de colocarla junto a otra de *imagen-ficción*: la imagen como manifestación de un *mundo posible*, “no ya algo ‘que estuvo (allí)’ en el mundo real sino algo que ‘que está (aquí)’, delante de nosotros” (Dubois, 2015: 29). Los artículos que conforman el presente dossier contribuyen a echar luz sobre esta cuestión a partir de la exploración de las relaciones que las imágenes técnicas mantienen con el tiempo y con lo real, tanto en la esfera del arte como a partir de algunas prácticas muy difundidas de la vida cotidiana.

1 En este número se incluye el artículo de Leandro González, *Comprender los nuevos medios. Una lectura posible sobre la obra de Lev Manovich*, que destaca la actualidad de las propuestas de Manovich en la que fuera su obra seminal: *The language of new media* (2001).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aumont, J. (2013). *La imagen*. Buenos Aires: Paidós, 1990.
- Barthes, R. (2002). Sobre doce fotografías de Daniel Boudinet. En *La Torre Eiffel: Textos sobre la imagen* (pp. 147-160). Buenos Aires: Paidós, 1977.
- (2014). *La cámara lúcida*. Buenos Aires: Paidós, 1980.
- Carlón, M. (2006). *De lo cinematográfico a lo televisivo. Metatelevisión, lenguaje y temporalidad*. Buenos Aires: La Crujía Ediciones.
- Dubois, Ph. (2015). *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires: La Marca Editora, 1990.
- Fernández, J. L. (2008). La construcción de lo radiofónico: modos de producción de la novedad discursiva. En J. L. Fernández (Dir.) *La construcción de lo radiofónico* (pp. 9-73). Buenos Aires: La Crujía Ediciones.
- Manovich, L. (2001). *The language of new media*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- (2013). *Software Takes Command*. New York: Bloomsbury Academic.
- Peirce, C. S. (2012). ¿Qué es un signo? En N. Houser y C. Kloesel (Eds.) *Obra filosófica reunida. Vol. 2 (1893-1913)* (pp. 53-60). México: Fondo de Cultura Económica, 1894.
- Verón, E. (2013). *La semiosis social, 2. Ideas, momentos, interpretantes*. Buenos Aires: Paidós.