

Lo fotográfico: entre
analógico y digital

The photographic: between
analogy and digital

Coordinación: *Jacob Bañuelos Capistrán y Vicente
Castellanos Cerdá*



COMITÉ PATROCINANTE

ARGENTINA: Tomás Maldonado (Politécnico de Milán), Eliseo Verón† (Universidad de San Andrés); BÉLGICA: Jean-Marie Klinkenberg (Universidad de Lieja); ESPAÑA: Roman Gubern (UAB); FINLANDIA: Eero Tarasti (Universidad de Helsinki); ITALIA: Umberto Eco† (Universidad de Bolonia), Paolo Fabbri (CCIS-Universidad de Urbino); PERÚ: Desiderio Blanco (Universidad de Lima)

COMITÉ DE REDACCIÓN

ARGENTINA: Lucrecia Escudero Chauvel (UNR-Universidad de Lille), Claudio Guerri (FAU UBA), Guillermo Olivera (UStirling), Rosa María Ravera (UNR UBA), Oscar Steimberg (UBA, UNA), Oscar Traversa (UBA,UNA); BRASIL: Monica Rector (UNC), María Lucía Santaella (PUCSP); COLOMBIA: Armando Silva (UE); CHILE: Rafael del Villar (UCHILE); ESPAÑA: Charo Lacalle (UAB), Jorge Lozano (UCM), Cristina Peñamarín (UCM), José María Paz Gago (ULC), José Romera Castillo (UNED), Carlos Scolari (UPF), Teresa Velázquez García-Talavera (UAB); MEXICO: Alfredo Tenoch Cid Jurado (UAM X); PUERTO RICO: Eliseo Colón Zayas (UPR-RP); REPUBLICA ORIENTAL DEL URUGUAY: Fernando Andacht (UO); REPUBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA: José Enrique Finol (UZ)

COMITÉ CIENTÍFICO

Winfried Nöth (UK, Alemania), Noé Jitrik (UBA, Argentina), Herman Parret (UCL, Bélgica), Jesús Martín Barbero (UV, Colombia), Carmen Bobes (UO, España), Manuel Ángel Vázquez Medel (US, España), Anne Henault (Université de Paris Sorbonne, Francia), Jacques Fontanille (Université de Limoges, Francia), Erik Landowski (CNRS, Francia), Patricia Violi (UB, Italia), Paul Colby (Middlesex University, UK), Bernard McGuirk (UN, UK), Floyd Merrell (PU, USA)

COMITÉ ASESOR

ARGENTINA: Leonor Arfuch (UBA), Mario Carlón (UBA), Olga Corna (UNR), María Teresa Dalmasso (UNC), José Luis Fernández (UBA), Fabricio Forastelli (CONICET), Susana Frutos (UNR), María Ledesma (UBA), Isabel Molinas (UNL), Claudia Rosa (UNER), Marita Soto (UNA), Silvia Tabachnik (UAM X), Sandra Valdetaro (UNR); BOLIVIA: Víctor Quelca (UAGRM); BULGARIA: Christian Bankov (US); BRASIL: Ana Claudia Alvez de Oliveira (PUC SP), Luiz Carlos Assis lasbeck (UCB), Beth Brait (PUC SP), Heloisa Duarte Valente (ECA USP), Yvana Fechine (PUC SP), Irene Machado (ECA USP), Arlindo Machado (PUC SP), Eufrasio Prates (UB), Darcilia Simoes (UERJ); COLOMBIA: María Cristina Asqueta (Uniminuto), Gladys Lucia Acosta Valencia (UDEM), Andrea Echeverri (UAndes), Douglas Nino (UJTL), Claudia Maya (UDEM), Eduardo Serrano (UNIVALLE), Álvaro Góngora (UJ); CHILE: Rubén Ditrus (UCSC), María José Contreras (PUC), Paulina Gómez Lorenzini (PUC), Elizabeth Parra (UDEc), Jaime Otazo (UFRO), Héctor Ponce de la Fuente (UCHILE), Claudio Cortés (UCHILE), Carlos del Valle (UFRO) ; ECUADOR: Jorge Andrés Díaz (CORDICOM), Alberto Pereira Valarezo (UCE), Hernán Reyes (CORDICOM), Nelson Reinoso (UTE), Iván Rodrigo (UA); ESPAÑA: Gonzalo Abril (UCM), Eva Aladro (UCM), Wenceslao Castañares (UCM), Pilar Couto (ULC), Héctor Fouce (UCM), Rayco González (UPB), Asunción López Varela (UCM), José Manuel Pérez Tornero (UAB), Félix Ríos (ULL), Raúl Rodríguez (UA), Santos Zunzunegui (UPV); FRANCIA: Luca Acquarelli (IUT INFOCOM, Lille), Juan Alonso (SciencesPo), Claude Chabrol (Sorbonne Nouvelle, Patrick Charaudeau (Paris XIII), François Jost (Sorbonne Nouvelle), Guy Lochard (Paris VIII), Marta Severo (IUT INFOCOM, Lille); GRAN BRETAÑA: Alexandra Campos (UN), Greg Philo (UG); ITALIA: Paolo Bertetti (US), Patrizia Calefato (UB), Massimo Leone (UT), Anna Maria Lorusso (UB), Giovanni Manetti (US), Gianfranco Marrone (UP), Roberto Pellerey (UG), Maria Pia Pozzato (UB); MEXICO: Jacob Bañuelos (ITM CCM), Alberto Betancour (UNAM), Carmen de la Peza (UAM – X), Lydia Elizalde (UAEM), Roberto Flores (INAH), Tanius Karan (UACM), Raymundo Mier (UAM X), María Eugenia Olavarria (UAM – A); PERÚ: Óscar Quezada Macchiavello (UL), Celia Rubina Vargas (PUCP); REPUBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA: Luis Javier Hernández (ULA), Rocco Mangieri (ULA), Alexander Mosquera (LUZ), Dobrila de Nery (LUZ)

DIRECCIÓN: Lucrecia Escudero Chauvel (Universidad de Lille FR)

SUBDIRECCIÓN: Teresa Velázquez García-Talavera (UAB ES)

SECRETARÍA DE REDACCIÓN: Cristina Peñamarín (UCM ES) para Europa, Eliseo Colón Zayas (UPR-RP Puerto Rico) para USA,

América Latina y el Caribe, director WEB, Guillermo Olivera (Universidad de Stirling UK)

SECRETARÍA: Manuel Velasco (ESCP-EUROPE FR), Ricardo Carniel Bugs (UAB ES)

SECRETARÍA FINANCIERA: Estibaliz Ortega Miranda (UAB ES)

SECCION PERSPECTIVAS: Alfredo Cid Jurado (UAM-MX), Irene Machado (ECA USP-BR), Jorge Urueña (UDEM-CO), Juan Ruiz Cefis (UNC-CO), Lydia Elizalde (UAEM-MX), Celia Rubina Vargas (PUCP, PE)

COMUNITY MANAGEMENT: Facebook Eufrasio Prates (UB BR) <http://www.facebook.com/RevistaDeSignis> www.designisfels.net

PATROCINAN EL PROYECTO EDITORIAL DESIGNIS

Asociación Argentina de Semiótica; Asociación Española de Semiótica; Asociación Colombiana de Estudios Semióticos; Asociación Mexicana de Semiótica Visual y del Espacio (AMESVE, México); Asociación Venezolana de Semiótica; Center for PostConflict, Reconstruction and Reconciliation Studies The Nottingham University (UK); Centro de Investigaciones en Comunicación, Escuela de Comunicación, Universidad de Puerto Rico (Puerto Rico); Centro de Investigaciones en Mediatizaciones (CIM) de la Universidad Nacional de Rosario (Argentina); Departamento de Comunicación de la Universidad Pompeu Fabra (España); Departamento de Educación y Comunicación UAM Xochimilco (México); Departamento INFOCOM IUT Universidad de Lille (Francia); Departamento de Periodismo y Ciencias de la Comunicación de la UAB (España); Doctorado en Semiótica del Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba (CEA-UNC) (Argentina); Doctorado de Comunicación de la Universidad Nacional de Rosario (Argentina); Editorial Radio de la Universidad de Chile (Chile); Editorial de la Universidad Nacional de Rosario (Argentina); Grupo de Investigación LITECOM Universidad de la Coruña (España); Instituto de Ciencias Humanas y Sociales del Consejo Superior de Investigaciones Científicas y Técnicas (España); Instituto de Comunicación e Imagen (ICEI) Universidad de Chile (Chile); Universidad Nacional de Arte (UNA) Área de Crítica de Arte (Argentina); IECO Universidad Nacional de Colombia; LAPREC, Máster MIM Universidad Autónoma de Barcelona, Proyecto SEMIOTYCOM Universidad Complutense de Madrid (España); Revista Inventio (México); School of Arts and Humanities, The University of Stirling (UK); Laboratoire CERMA-Mondes Américaines EHESS (Francia)

deSignis

28

Lo fotográfico: entre analógico y digital

The photographic: between analogy and digital

Coordinación: *Jacob Bañuelos Capistran y Vicente Castellanos Cerdá*

deSignis Serie Transformaciones

deSignis ‘Transformation’ series

COLABORARON EN deSignis n° 28

Leonor Arfuch (Universidad de Buenos Aires, Argentina), Gabriela Sued (Universidad de Buenos Aires, Argentina), Carolina Casali (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina), Leticia Rigat (Universidad Nacional de Rosario, Argentina), María Ogécia Drigo (Universidade de Sorocaba-UNISO, Brasil), Clotilde Perez (Universidade de São Paulo-ECA, Brasil), José Enrique Finol (Consejo de Regulación y Desarrollo de la Información y Comunicación, Ecuador), Humberto Montero (Ecuador), Gladys Acosta (Universidad de Medellín, Colombia), Claudia Maya (Universidad de Medellín, Colombia), Teresa Velázquez (Universidad Autónoma de Barcelona, España), Pilar Couto Cantero, Universidad de La Coruña, España), José María Paz Gago (Universidad de La Coruña, España), Óscar Colorado Nates (UCM, España), Cristina Peñarín (UCM, España), Lisa Pelizzon (Le Miao Noir, España), Luca Aquarelli (Universidad de Lille 3, Francia), Lucrecia Escudero Chauvel (Universidad de Lille 3, Francia), Philippe Dubois (Universidad París III, Francia), Marta Rizo García (Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México), Lydia Elizalde (Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México), Blanca Ruiz (Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México), Mónica Chávez González (Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México), Vicente Castellanos Cerda (Universidad Autónoma Metropolitana, México), Raúl Roydeen García Aguilar (Universidad Autónoma Metropolitana, México), Elvira Hernández Carballido (Universidad Autónoma Metropolitana, México), Diego Lizarazo (Universidad Autónoma Metropolitana, México), César Augusto Rodríguez Cano (Universidad Autónoma Metropolitana, México), Fabián Giménez Gatto (Universidad Autónoma de Querétaro, México), Alejandro Aram (Universidad Autónoma Nacional de México, México), Vidal Rodrigo Martínez (Universidad Autónoma Nacional de México, México), Jacob Bañuelos Capistrán (Tecnológico de Monterrey-Campus Ciudad de México, México), Eliseo Colón Zayas (Universidad de Puerto Rico, Puerto Rico), Rocco Mangieri (Universidad de Los Andes, Venezuela)

La revisión por pares está a disposición para consulta en el Consejo Directivo de la revista. E-mail: info@designis.online

Este número ha sido posible con el aporte del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey (ITESM) de México y por la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) de México.

Diseño Gráfico y Producción

Iria Caballero Ullate, Iván Repiso Alcaide. Sobre un concepto de Horacio Wainhaus

ISSN 1578-4223

ISSN DIGITAL 2462 - 7259

Impreso en Argentina

2018 (enero-junio)

DIRECCIÓN POSTAL 12 RUE DE PONTOISE – Paris 75005 - Francia

deSignis es una publicación de la Federación Latinoamericana de Semiótica, declarada de interés público con número de registro 1405367K (B.O.Republica Francesa). Depósito Legal B.17342-2001

Publicación indexada en Latindex www.latindex.com; http://dgb.unam.mx/clase.html y Emerging Sources Citation Index (ESCI)

deSignis | 28 | Lo fotográfico: entre analógico y digital The photographic: between analogy and digital

deSignis Serie Transformaciones

deSignis 'Transformation' series

Editorial Lo fotográfico / *Editorial The photographic*
Lucrecia Escudero Chauvel

I. ESCENARIOS/SCENARIOS

Coordinación: *Jacob Bañuelos Capistrán y Vicente Castellanos Cerda*

Presentación. Hacia una resignificación ontológica de la fotografía / *Introduction. Towards an ontological resignification of photography*

Jacob Bañuelos Capistrán y Vicente Castellanos Cerda

APROXIMACIONES SEMIOTICAS AL OBJETO FOTOGRAFICO / SEMIOTIC APPROACHES TO THE PHOTOGRAPHIC OBJECT

21 | *Lydia Elizalde*
El index en la fotografía panorámica. The index in panoramic photography.

31 | *Lucca Aquarelli*
Su Alteza Imperial. His Imperial Highness.

47 | *Jacob Bañuelos Capistrán*
Poética y retórica del fotomontaje: Límites teóricos. Poetry and rhetoric of the photomontage: Theoretical limits

DOCUMENTALISMO Y REPRESENTACION / DOCUMENTALISM AND REPRESENTATION

59 | *Leticia Rigat*
Fotografía contemporánea: la reconfiguración de los modos de representación en el documentalismo. Contemporary photography: the reconfiguration of the modes of representation in documentalism.

75 | *Lisa Pelizzon*
El conflicto en el cruce de fronteras: Kati Horna y la guerra civil española. The conflict on the border crossing: Kati Horna and the spanish civil war.

87 | *Rocco Mangieri*
Efecto Gainsborough: en los bordes del acontecimiento. Gainsborough effect: on the borders of the event

- 101** | *Diego Lizarazo*
La fotografía como existencia: Apropiación y reinterpretación fotográfica. Photography as existence: Photo appropriation and reinterpretation.

LA FOTOGRAFIA EXPANDIDA / THE EXPANDED PHOTOGRAPHY

- 125** | *Vicente Castellanos Cerda*
Sobre la fotografía y el cine en nuestros días: imágenes logo-páticas, empáticas e indiferentes. On photography and cinema today: logopathic, empathetic and indifferent images.

- 135** | *Oscar Colorado Nates*
Youngblood, Aristóteles y Muybridge: La Imagen Expandida como un fenómeno poliédrico. Youngblood, Aristoteles and Muybridge: the Expanded Image as an polybedral phenomenon.

- 155** | *Gabriela Sued*
Ciudades visibles: estética y temática de las representaciones urbanas en Instagram. Visible cities: aesthetics and subjects on Instagram's urban representations

- 167** | *Mónica Chávez González*
El reflejo de una realidad hipercodificada. The reflection of a hypercoded reality.

II. PUNTO DE VISTA / VIEWPOINTS

- 179** | *Jacob Bañuelos Capistran entrevista a Philippe Dubois*
Del index a la fictividad en la imagen digital. From the index to the fictive in the digital image.

III. DISCUSION / DISCUSSION

- 189** | *Humberto Montero*
La Semiotica del HDR. The HDR Semiotics.

IV. PERSPECTIVAS / PERSPECTIVES

- 201** | *María Ogécia Drigo y Clotilde Pérez*
Imagen, Sonido y Sentido en el género publicitario. Image, Sound and Sense in the advertising genre

- 217** | *Fabian Gimenez Gatto*
Meta-pornografía: escenificaciones fotográficas del archivo pornográfico. Meta-pornography: photographic staging's the pornographic archive.

Editorial. *Lo fotográfico /* *Editorial. The photographic*

Lucrecia Escudero Chauvel

(pág - pág)

Si bien la fotografía como técnica se desarrolla a fines del siglo XIX alcanzando su estatuto de *media* con la tarjeta postal, es recién a mediados de la década de 1960 que integra la historia cultural de las prácticas de la sociedad de masas. En las siguientes décadas se configura en un objeto de estudio académico, siendo la semiótica una de las primeras disciplinas a estudiar a la fotografía como un dispositivo productor de potentes significaciones sociales: representación, impronta y traza, pero también reproducción y relación con un referente, clásicas preocupaciones semiológicas. Este número de deSigniS está dedicado a las transformaciones que ha sufrido la fotografía desde sus orígenes hasta la actualidad. Coordinado por Jacobo Bañuelos y Vicente Castellanos, dos reconocidos especialistas mejicanos, recoge las reflexiones de autores de toda América Latina sobre los cambios del paso del sistema analógico al digital y los problemas teórico- metodológicos que conlleva esta revolución no solo para la fotografía sino para el arte contemporáneo y experimental. La entrevista inédita a Philippe Dubois, *Del index a la fictivité en la imagen digital*, centra la discusión que propone esta edición.

Hay muchas historias de la fotografía, pero es recién en la década de los años noventa del siglo pasado que se configura un campo disciplinario ligado a la estética, al dispositivo técnico y sus evoluciones y a la historia de las artes figurativas, que podríamos llamar *Visual Studies*, o estudios visuales, centrados en la imagen y su rol en la cultura contemporánea. Se sabe que la primera fotografía tomada por el francés Nicéphore Niépce en 1827 *Le point de vue d'une fenêtre du Gras*, no tenía negativo. Fue encontrada recién en 1952 y remasterizada por Kodak ese mismo año. Niépce llamó el procedimiento de impresión de la luz "heliografía". Esta primera imagen es doblemente paradójica porque es técnicamente casual (la impronta) pero al mismo tiempo se inscribe en esa larga tradición de la representación que recorre todo el Renacimiento: el marco. Paradójica también porque condensa una doble temporalidad: hay en el mismo momento producción de imagen (*punctum*) y producción de un punto de vista (*studium*) retomando la conocida distinción de Roland Barthes (1980: 49,51).

La fotografía es entonces fruto de la evolución y experimentación técnica que comenzó con las investigaciones ópticas del siglo XVIII, en búsqueda de la *graphein*, escritura de la luz. Ya en las planchas de la Enciclopedia de Diderot y D'Alambert (1751) se muestra la cámara oscura, que proyecta invertida en el interior, una porción del espacio seleccionado en el exterior. Fotografía: Término que aparece en la década de 1830-1840 en Estados Unidos con John Eschell para designar simultáneamente el hecho de fijar una imagen como huella o traza que deja la luz sobre un soporte, su transformación óptica, y finalmente la posibilidad de la reproducción – que no estaba contemplada originariamente

cuando se descubre el procedimiento. Con la invención de Louis-Jacques Mandé Daguerre, se incluirá el procedimiento físico y químico que permitirá fijar la imagen y luego reproducirla. El primer *diorama* o *daguerrotipo*, técnica que toma el nombre de su inventor, se patentará a partir de 1839 en la Academia de Ciencias de Francia como procedimiento de interés público con la serie *Tableau Composé (personnages visitant une ruine medieval)* de 1828 y *Ruines de la chapelle d'Holyrood* de 1829. El éxito es fulminante y la muerte prematura de Niépce deja a Daguerre sin competencia. Pintor, decorador de teatro, hombre del pleno romanticismo, inaugura la práctica de la foto en atelier, con escenografías y juegos de luces y disfraces tan características de las fotos del siglo XIX. La luz, como para los impresionistas, y no la temporalidad, fue el eje central de su trabajo.

La idea del movimiento será posterior, ahora es el momento de la foto de pose, fija para la eternidad. En la década siguiente Hippolyte Bayard (*Autoportrait en noyé*, 1840) y posteriormente Paul y Félix Nadar (1860 y ss.) son los primeros en París, en el célebre estudio del número 35 Boulevard des Capucines, - el barrio de los teatros y del espectáculo - en hacer retratos y autorretratos como puestas en escenas (Félix Nadar *Portrait de Théophile Gautier, Portrait de Charles Baudelaire*, 1855). Baudelaire alertera sobre esta nueva moda “Puisque la photographie nous donne toutes les garanties désirables d'exactitude, l'art c'est la photographie. A partir de ce moment, la société immonde se rua, comme un seul Narcisse, pour contempler sa triviale image sur le métal. Une folie, un fanatisme extraordinaire s'empare de tous ces nouveaux adorateurs du soleil” (Baudelaire, 1859: 259)¹. El retrato y el autorretrato atravesarán todo el campo social de la burguesía europea y americana (¿la fotografía, primer operador global?), como luego la práctica del *selfie* atravesará las formas de representación de los Milenials (¿ego-retrato?). La fotografía competirá con la pintura, mucho más cara y la aparición de las fotos-carnet, que circulaban como tarjetas de visita, será la primera respuesta para abaratar los costos del retrato. Todo el mundo tendrá acceso a su propia imagen, con un corolario teórico: el problema del realismo y la adecuación con el referente; un problema estético: la fotografía se inscribe todavía en una tradición pictural, y un problema sociológico, la fotografía muestra la ascensión de una clase social y su reconocimiento. Y le hará reflexionar a Verón (1994) que la fotografía, con la puesta en público de la dimensión privada inaugura una nueva subjetividad, iniciando así la modernidad.

Simultáneamente en 1842 y 1843 en Inglaterra, William Henry Fox Talbot, botanista que experimentaba con flores y hojas, imprime negativos de sus *calotypes* en papel, pero el concepto de “original” (y de reproducción) le es completamente extraño. Inglaterra está más avanzada con la aceptación de la fotografía, cuya rivalidad no se da tanto con la pintura sino con el teatro. En una dimensión de exploración estética, los célebres retratos de Lewis Carroll (*Alice Liddell with sisters*, 1858) y de Julia Margaret Cameron (*Julia Jackson*, 1867; *Viviane & Merlin*, 1874) se inscriben en la retratística prerrafaelita y la corriente pictoricista que inicia Henry Peach Robinson (*The Lady of Shalott*, 1861) con el grupo *Linked* (1892). La imagen fotográfica es pintoresca y pictural, se retoca con tempera o lápiz color, se organiza con múltiples negativos (ancestro del fotomontaje), cuenta un relato. Lo interesante es que Talbot, ya en 1847 reconocerá un arte nuevo.²

Otro eje de los usos sociales de la fotografía comienza en la segunda mitad del siglo XIX con la misión Heliográfica dedicada a fotografiar el patrimonio arquitectónico

del medioevo y el renacimiento francés. Encargada por Napoleón III, la expedición estaba integrada por los pioneros de la época Gustave Le Gray (*Château de Chenonceau* y *Château de Blois*, ambas de 1851); Henry Le Secq (*Cathédrale de Notre Dame* de Reims, 1851) y Daguerre y Maxime Du Camp (*Philae; Nubie: Grand Temple d'Isis*, 1849-1850) que se inspiran en la misión de Napoleón en Egipto. En Estados Unidos sucede lo mismo entre 1860-1870 con las expediciones al lejano Oeste de Timothy O'Sullivan (*Sand Dunes, Carson Desert, Nevada*, 1867; *Black Canyon*, 1871) y J.K. Hillers (*Kanban Canyon*, 1872). La fotografía se vuelve documento y memoria, creadora de un imaginario -el neogótico, el lejano Oeste-, y de un mito, el del viaje al pasado.

Por último en 1881 el americano George Eastman inventa un soporte resistente de nitrato de celulosa, la película fotosensible, que se usará también en cine, y patenta en 1888 el célebre aparato Kodak con un eslogan que se hizo famoso: “*You push the bottom and we make the rest*”, que da origen a la fotografía amateur. Alphonse Bertillon (1874, 1882) fundara simultáneamente la Criminología con las fotos del lugar del crimen y las fotos de identidad de frente y de perfil que funcionan actualmente, y la Antropología descriptiva, con las fotografías de mediciones de narices, orejas o pies, llamadas “neutras,” momento inaugural y positivista de las tipologías de las caras y las teorías sobre las diferentes rasgos físicos que determinan las razas. Pero sobre todo la fotografía se volverá una herramienta del conocimiento que culminará en 1895 con la radioscopia y las experimentaciones radiográficas de Marie y Pierre Curie. La fotografía culmina el siglo de su invención con la representación de lo invisible: el interior del cuerpo humano.

Es por esta riqueza y ambivalencia del término, que cubre registros y dominios muy diferentes, que es más pertinente hablar de “lo” fotográfico, usando el término de Giselle Freund, ya que nos permite constituirlo como un objeto a partir de un punto de vista: aquel de la producción de sentido, es decir, el de la semiosis fotográfica. Presentar y re-presentar, la semiosis de la luz y de la sombra, la impronta y el trazo. Y simultáneamente habilitarnos a hablar de *políticas de lo visible* – como por ejemplo la radical transformación de la visibilidad que produce la mediatización –, y *políticas de la mirada*, los problemas del encuadre, de la perspectiva, del fondo, lo que permite fundar una historia del arte y de la fotografía, como una historia de los puntos de vista sobre la imagen (Marin, 1988).

¿La fotografía es una manera de prolongar lo real? ¿Nuestra experiencia del mundo (la ventana abierta del Renacimiento) se enriquece y complejiza con la aparición de la fotografía? ¿De qué tipo es su relación con el referente que se supone representa? Barthes sugiere ya en la década de los Sesenta la dificultad de estudiar un sistema que no tiene código, de allí su propuesta de lectura de la imagen como texto, pero esta primera semiología estructural no avanza demasiado con la metáfora del lenguaje. Tres perspectivas que vienen de la filosofía nos ayudan a estudiar hoy los problemas que la semiosis fotográfica plantea. La crítica y filosofía del arte americana Rosalind Krauss en su célebre artículo “Notes on the Index” (1977) que encuadra a la fotografía como el resultado de una traza física que se transfiere a una superficie sensible gracias a la impresión de la luz, por lo que su estatuto en cuanto representación visual es la de índice (y no la de objeto icónico, que podría llamarse a confusión por la relación de parecido con la cosa representada). La reflexión de la

ensayista americana Susan Sontag que publica el mismo año que Krauss un ensayo decisivo sobre la naturaleza de la imagen y su omnipresencia en la cultura de masas - ya había analizado el fenómeno camp en los Sesenta- y enmarca la producción de sentido de lo fotográfico en relación con la temporalidad. Idea cercana al “noema” fotográfico barthesiano - del cual era amiga - con la distinción temporal “avoir été là” y “être là” (Barthes.1980).

Cierra esta propuesta de lecturas, la observación fundamental que formula Walter Benjamín en 1939 en su conocida hipótesis sobre la fotografía como mecanismo de reproducción técnica. Si la fotografía toma a su cargo la representación de la pintura -dirá- la luz, el marco, el punto de vista, la historia, esta liberará a la pintura que podrá dedicarse a otros problemas que van más allá de la representación, porque la foto representa mejor lo “real”, inaugurando una problemática no ya de referenciación, sino de *verosimilitud*. El debate si la fotografía es un arte es estéril, en realidad es su aparición la que cambia al arte en sí mismo, la misma naturaleza artística.

El concepto de modernidad es plástico y plural, *lo* fotográfico se inscribe en esa primera modernidad de la intervención industrial, científica, fundadora de una temporalidad diferente, interrogando profundamente los parámetros del arte. De allí que *lo* fotográfico nos permite interrogar simultáneamente una práctica social, un producto técnico, un estatuto de observador, un problema de representación/reproducción. Todos temas a los que este número de deSigniS intenta dar cuenta.

NOTAS

1. “Debido a que la fotografía nos da todas las garantías necesarias de exactitud, el arte es la fotografía. A partir de ese momento, la sociedad inmundica corre como un único Narciso, a contemplar su imagen trivial sobre el metal. Una locura, un fanatismo extraordinario se apodera de estos nuevos adoradores del sol” (...) «En materia de pintura y escultura, el *Credo* actual de la gente de mundo, sobre todo en Francia (y no creo que nadie ose afirmar lo contrario), es: ‘Yo creo en la naturaleza y exclusivamente en la naturaleza (y existen buenas razones para ello)’. Creo que el arte es y no puede ser otra (cosa) que reproducción exacta de la naturaleza (una secta tímida y disidente quiere que los objetos de la naturaleza repugnante sean descartados, así sea un urinario o un esqueleto). De este modo la industria que nos daría un resultado idéntico a la naturaleza sería el arte absoluto (...) Un Dios vengador ha realizado los deseos de esta multitud. Daguerre fue su Mesías» (Baudelaire, 1859: 253). *TdA*. Este asombroso pasaje del Salón 1859, las crónicas que escribía Baudelaire de los salones anuales de pintura que se realizaban en París, es de sorprendente actualidad: el gesto anticipatorio de Duchamps (el urinario) y a la lectura de la fotografía como “moda” con su enorme potencial estético y técnico.

2. Sobre el retoque en fotografía (ancestro evidente del Photoshop) cfr. *The World of Proust* editado por Anne-Marie Bernard que recoge 24 extraordinarias fotografías de la aristocracia y alta burguesía francesa descritas como personajes en *A la recherche du temps perdu*, tomadas por Paul Nadar en su estudio parisino entre 1884 y 1916. En 1950 el estado francés compra a la viuda de Nadar el archivo de 400.000 negativos que se conservan en parte en la Biblioteca Nacional de Francia (BNF) dando así un gran impulso a los estudios históricos sobre la fotografía en Francia y a considerarla como una poderosa fuente patrimonial.

BIBLIOGRAFIA DE REFERENCIA

- Bajac, Q. (2010) *La photographie : du daguerréotype au numérique*. Paris: Gallimard.
- Barthes, R. (1980 [1989]) *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (1961) « Le message photographique ». *Communications* n°1.
- Baudelaire, Ch. (1999[1859]) « Le public moderne et la photographie ». En *Etudes photographiques* n°6. Mayo.
- Benjamin, W. (2000[1939]) « L'oeuvre d'art à l'époque de la reproductibilité technique ». En *Œuvres* III. Paris: Gallimard. Folio Essais.
- Bernard, A.M (ed) (2002[1999]) *The World of Proust. As seen by Paul Nadar*. Cambridge, Mass: MIT Press. Traducido del francés *Le Monde de Proust vu par Paul Nadar*. Paris : Editions du Patrimoine. Prefacio Pierre-Jean Rémy. Traducción Silvia Wise.
- Carlón, M. (2015) “Registrar, subir, compartir. Prácticas fotográficas en la era contemporánea” en *Actas V Simposio Internacional de Estética: estética, medios y subjetividades*. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica.
- Costa, J. (1977) *El lenguaje fotográfico*. Madrid: Ibérico Europea de Ediciones.
- Didi-Huberman, G. (1997) *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- (2008) *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid: Antonio Machado Libros.
- Dubois, P. (1986) *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Dubois, P. (1990 [2008]) *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires: La Marca.
- Eco, U. (1988) *De los Espejos y otros ensayos*, Barcelona. Lumen.
- Freedberg, D. (2009) *Il potere delle immagini*, Torino, Einaudi.
- Freund, G. (1993[1974]) *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Frizot, M (ed) (2001) *Nouvelle histoire de la Photographie*. Paris : Larousse.
- Frizot, M (2018) *L'homme photographique*. Paris : Hazan.
- García Canclini, N. (1989) *Culturas híbridas, Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, D.F.: Grijalbo
- Green, D. (Ed.) (2007) *¿Qué ha sido de la fotografía?* Barcelona: Gustavo Gili.
- Grupo μ (1993) *Tratado del Signo Visual*, Madrid: Editorial Cátedra.
- Krauss, R. (1990[1977]) *Le photographique. Pour une théorie des écarts*. Paris: Macula.
- (1993) «Notes sur l'index ». En *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*. Paris: Macula.
- Ledo, M. (1998) *Documentalismo Fotográfico. Éxodo e identidad*. Madrid: Cátedra.
- Mangieri, R. (2000) “La pasión del index: la fotografía como lenguaje”, *Las fronteras del texto. Miradas semióticas y objetos significantes*, Universidad de Murcia.
- Marin, L. (1988) *Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures*. Paris : Les cahiers du Musée National d'Art Moderne.
- Metz, C. (1974 [2001]) *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós.
- Ortiz Monasterio, P. *La última ciudad*. (1996) México, D. F.: Casa de las imágenes.
- Poivert, M. (2015) *Brève Histoire de la photographie*. Paris: Hazan.
- Rossell, D. (2002) *Ricas y famosas*. Madrid: Turner Publicaciones S. L.
- Saint-Martin, F. (1990) *Semiotics of Visual Language*. Bloomington: University Press.
- Schaeffer, J.M. (1987 [1990]) *La Imagen precaria: del dispositivo fotográfico*. Madrid: Cátedra.
- Sontag, S. (1996 [1977]) *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa.
- Verón, E. (1997 [1994]) “De la imagen semiológica a las discursividades. El tiempo de una fotografía” en *Espacios públicos en imágenes*, Veyrat-Masson, I. y Dayan, D. (Ed.), Barcelona: Gedisa.

WEB

<http://etudesphotographiques.revues.org>



I. ESCENARIOS

I.SCENARIOS

Coordinación: *Jacob Banuelos Capistran y Vicente Castellanos Cerdá*

Presentación. *Resignificación ontológica de la fotografía / Introduction. Towards an ontological re-signification of photography*

Jacob Banuelos Capistran y Vicente Castellanos Cerda

(pág 15 - pág 20)

Presentamos este nuevo número de deSigniS en su Serie Transformaciones, dedicado a la investigación sobre el hecho fotográfico en múltiples expresiones y diversos caminos teórico-metodológicos con una base semiótica interdisciplinaria. El número ofrece un abanico temático que se consolida con la entrevista inédita ofrecida por Philippe Dubois, *Del index a la fictivité en la imagen digital*, y que centra así una parte importante de la discusión que propone esta edición. El abordaje teórico-metodológico destinado a la comprensión del hecho fotográfico pasa sin duda por la reflexión semiótica como disciplina para la comprensión de la producción de sentido y sus características, pero también impone condiciones que derivan en nuevas perspectivas que se entrelazan con ella o la redefinen.

La imagen fotográfica ha evolucionado al punto en que se ha decretado su muerte o su estado de extinción. Nunca más paradójico que hoy declarar a la fotografía muerta o destinada a vivir con la etiqueta de lo pos: posfotografía (Fontcuberta, 2016). La fotografía se sigue produciendo con base en un proceso lumínico convertido hoy a ceros y unos, y, como casi toda forma de producción de conocimiento, se alberga en un soporte digital.

Evidentemente esto ha significado un salto cuántico, como bien lo apuntó Fred Ritchin (2010), pero al igual que sucede con el cine, lo que heredamos y hacemos con la fotografía es una forma de escritura del mundo, lo que en el siglo XIX se denominó “escribir con luz”. Es imposible imaginar el mundo sin escritura como es imposible describirlo, mostrarlo o verlo sin la fotografía, que no es otra cosa que lo que Joanna Zylińska llama la “nonhuman vision” (2017).

La discusión sobre el salto ontológico de la fotografía numérica, con la consiguiente “desaparición” del negativo, abrió heridas epistemológicas producidas ante el nuevo paradigma digital y que por fortuna siguen abiertas para ofrecer otros caminos en la investigación y producción de conocimiento sobre el hecho fotográfico como objeto cultural y tecnológico.

La ontología digital de la fotografía también abrió rutas de comprensión inéditas en la teoría del conocimiento que sobre la imagen fotográfica se había producido durante el siglo XX. La investigación ha sufrido un estallido, un dismantelamiento metodológico

y una renovación ante la explosión del fenómeno fotográfico en el mundo de las redes visuales y los *smartphones*. Contemplamos las limitaciones y la resignificación de conceptos base que apuntalaron las nociones sobre el significado e impacto de la fotografía en la cultura durante el siglo XIX y XX: imagen, verdad, objetividad, realidad.

La fotografía jugó desde su origen el rol de ser espejo de un proceso cultural iniciado en el Renacimiento y con continuidades y rupturas en el siglo XX. La cámara fotográfica sirvió al proyecto positivista moderno fundado en la razón, el orden y el progreso, y a los ideales libertarios y democráticos impulsados por la Revolución Francesa, igualdad, libertad, fraternidad. En tiempos de la posmodernidad líquida, en donde también estos valores se resignifican, la fotografía es vínculo de articulación, transcurre y discurre abandonando nuevas prácticas, adquiriendo nuevos valores y nuevas derivas narrativas.

La fotografía experimenta la síntesis evolutiva de su génesis y participa como nunca de prácticas culturales y tecnológicas abiertas, flexibles, híbridas, diversas, comunitarias, globales/locales, distribuidas, conversacionales, descentradas, convergentes, inmersivas, hipertextuales y transmediáticas. La ausencia de registro analógico, esta suerte de incertidumbre epistémica que abarca el espectro digital, sólo ha significado una liberación de sus potencialidades sociales, representacionales y de producción de sentido, pues la fotografía es un objeto expandido cultural, social, tecnológica y narrativamente hoy más que nunca.

Quizás expansión sea el término más cercano a lo que ha experimentado como medio en pleno siglo XXI. Una forma de expresión articulada a la lógica rizomática impuesta por la digitalización e Internet. En términos de Deleuze y Guattari (1988), es un fenómeno que se expande y crece de manera simultánea, múltiple, ubicua, híbrida, desterritorializada, descentrada e interactiva y por ello impone una renovación a preceptos de investigación relativos a la imagen y su abordaje metodológico desde cualquier campo, todo un reto para la semiótica, las teorías de la comunicación, la filosofía de la ciencia, la teoría social y la historia.

Este número se articula en tres temáticas: las aproximaciones semióticas al objeto fotográfico, con los tres artículos de Elizalde, Acquarelli y Bañuelos; la importancia del documentalismo y el problema de la representación en los textos de Rigat, Pelizon, Mangieri y Lizarazo; la fotografía expandida técnicamente en la reflexión de Castellanos, Colorado Nates, Sued y Chávez. Cierran el número el fundamental texto de Humberto Montero en la sección Discusión y la citada entrevista a uno de los máximos teóricos actuales de la fotografía contemporánea y sus procesos que es Philippe Dubois. La sección Perspectivas -como su nombre lo indica- expande la problemática hacia nuevas fronteras en los textos de Giménez Gatto y Origo-Pérez.

Las tres colaboraciones con que se abre el número tienen en común referirse al carácter indicial de la fotografía como objeto semiótico, cuyo sentido se construye más allá de los códigos referenciales e icónicos que la atan a su modo de representación. Asimismo, toman como eje de discusión expresiones fotográficas en las que la intención de los autores enriquece la hechura y las lecturas de la imagen, llevando la significación al terreno propio

de una pragmática de la fotografía, en el que sea por intervención con los materiales o por un uso metacognitivo de los códigos de la fotografía, ésta alcanza reflexiones ontológicas y sociales sobre lo que vemos y sobre el modo en que interpretamos las imágenes.

Lydia Elizalde estudia el caso del fotógrafo de origen francés, Erick Jervaise, quien trabaja con fotografías panorámicas de la Ciudad de México. Un artista del soporte extendido de placas y píxeles que hace posible la imagen panorámica, pero que no deja ahí su intención comunicativa como fotógrafo, sino que la lleva a la de un artista visual que añade información, abstracción e interpretación de lo que miró y seleccionó. Elizalde habla de la singularidad del artista que se suma a la singularidad indicial de la huella física y que da como resultado una serie de fotografías alargadas que se dirigen a la atracción y valoración crítica de quien las ve.

Con una lectura socio semiótica, la contribución de Luca Acquarelli realiza un estudio diacrónico de los desplazamientos de significados y usos políticos del patrimonio arqueológico a partir de la historia del obelisco de Axum y de su reciente restitución a Etiopía. Siguiendo los estudios de Lotman, el artículo entretiene un análisis semiótico sobre la sintaxis urbana y de instalación del obelisco en Roma, a través de las varias resemantizaciones que la estela ha experimentado durante sus casi setenta años vividos en Italia y sus registros fotográficos, haciendo de la práctica fotográfica una forma de memoria. El obelisco es un objeto simbólico en disputa cuyos sentidos van desde lo mitológico, a símbolo de modernidad fascista hasta el olvido. El investigador italiano subraya la importancia de estudiar estos activadores de significado y de memoria que ponen en circulación los monumentos y que en el caso del obelisco de Axum se trató de una operación de camuflaje histórico, es decir, un acto de remoción.

El texto de Jacob Bañuelos, reconocido estudioso del fotomontaje teoriza cómo el código de representación del fotomontaje ha movilizad los sistemas semióticos del índice y del *collage* visual a los que se ha sumado el uso retórico y poético de los elementos y objetos que aparecen yuxtapuestos en este tipo de imágenes. Entre poética y retórica, existe una relación de codependencia que define ontológicamente al fotomontaje, pues unidas producen un juego de sentido que va de la literalidad de la representación a la ruptura de las normas y, por lo tanto, de los modos de concebir y leer imágenes que están co-presentes, sea en armonía, sea en colisión de significados.

En el apartado, *Documentalismo y Representación*, cuatro colaboraciones debaten el desarrollo teórico e histórico de la fotografía como medio e instrumento del devenir de la humanidad. A la idea de memoria gráfica, se le suman reflexiones de los alcances de la fotografía como intervención de aquello que transporta en sus imágenes.

Leticia Rigal, en su artículo, desarrolla el tema del documentalismo contemporáneo en los que las marcas de autoría, las referencias intertextuales, las puestas en escena previamente montadas, los desplazamientos de los contextos de enunciación y el uso de la primera persona, evidencian tanto el carácter de constructo del fotodocumentalismo en la actualidad, como un obligado giro teórico en la concepción de la fotografía documental en

el que se cuestionan las ideas provenientes de una primera modernidad en la comprensión de los usos sociales del testimonio y el efecto de verdad atribuido al dispositivo tecnológico e ideológico de la fotografía.

Lisa Pelizzon continúa con esta línea al evidenciar que la fotografía documental en tiempos de guerra abarca una gama más amplia que el frente de batalla o el drama humano de destrucción y muerte. Centra su interés en la obra de la fotógrafa Kati Horna durante la guerra civil española quien visibiliza los cruces de frontera, geográficos y simbólicos, de personas que se encuentran en un espacio liminal a veces para huir, a veces para estar en la zona del conflicto y ayudar a la gente afectada. Pelizzon estudia la estrategia visual y narrativa de Horna gracias al empleo de metáforas y metonimias que logran un sentido que impacta, no por su grafismo, sino por las sugerencias para ubicar la guerra más allá del campo de batalla, esto es, en la cotidianidad que se altera y destruye. Dos espacios se referencian en el análisis de Pelizzon: el bélico (ausente) frente al de los civiles (en imagen). Y es en este último donde la fotógrafa supera el documental clásico para ver lo que otros no quieren: los lugares cercanos y familiares apenas reconocibles tras la guerra.

En la misma intención de Pelizzon, Rocco Mangieri recupera la noción de Efecto Gainsborough para hablar de los bordes del acontecimiento que producen fotografías de guerra sin la guerra, como ha sido codificada en la historia misma de la fotografía de prensa, pues lejos de la experiencia visual centrada en el impacto, la consternación y la indignación, el autor prefiere estudiar un corpus de imágenes que producen un efecto cognitivo y pasional similar al que provoca la lectura de un paisaje. Heterotopías, en términos foucaultianos, que se traducen en otros espacios y en otros tiempos alejados de la paranoia indexical que, como afirma Mangieri, producen lo visible en lugar de mostrarlo.

Cierra este apartado un texto inteligente y reflexivo. La profundidad en la exposición de los temas y el análisis visual de un pertinente corpus de fotografías, llevan a Diego Lizarazo a abrir una ruta de comprensión del modo en que la fotografía se apropia del tiempo, con su lenguaje y técnica, para trabajar con un momento que significa algo más que su apariencia. La fotografía como tiempo observado, como reinterpretación narrativa, como interpretación de tiempos, como incertidumbre del presente y como impura en cuanto que se apropia de otros lenguajes, hacen de este objeto cultural un arte que trabaja no con el instante perdido, la momia o la extinción, sino con el fantasma, la marca o la saga que coloca a su espectador en un tiempo acaecido.

Lizarazo profundiza en las relaciones impuras que la fotografía ha tenido desde sus orígenes con la pintura y en general con otras expresiones artísticas en contextos en los que el centro del debate gira en torno a los procesos de apropiación del lector de imágenes quien absorbe la obra con o a pesar de ella misma o de su autor.

En la sección de *Fotografía expandida* se reflexiona sobre el *impasse* teórico y la sacudida conceptual que produjo la producción, circulación y consumo de lo digital. Las teorizaciones de carácter semiótico sobre el medio, así como sus usos sociales, que por más

de siglo y medio habían caracterizado a la fotografía y a sus diversas expresiones, géneros y autorías, de repente fueron insuficientes para comprender cómo se estaba transformando a partir de los años ochenta del siglo XX.

La fotografía y el cine comparten orígenes ontológicos y epistemológicos, en este sentido, Vicente Castellanos analiza cómo ambas expresiones producen efectos cognitivos que se socializan y toman rostro de empatías o indiferencia que nos mueven en dos terrenos indivisibles, el de la razón y el de las emociones. Una muestra de cuatro fotografías, acompañadas de referencias cinematográficas, sirven para explicar que pese a la digitalización, a los debates sociológicos y a los usos sociales de la imagen fotográfica, la condición indexical continúa definiéndola en el grado cero de su presencia cultural.

El fenómeno poliédrico que produce la imagen expandida es otra relación existente entre fotografía y cine. Óscar Colorado recupera el fundamento, en términos de origen y de primeras imágenes, que el científico y estudioso del movimiento Eadward Muybridge, pusiera en práctica en sus fotografías que mostraban cómo objetos, personas y animales se movían más allá de las trampas de la percepción humana. La fotografía como instrumento de verdad científica y como antecedente de otro dispositivo de manipulación del espacio – tiempo (el cine), es revisitado en la actualidad con lo digital. Así es como el autor realiza un recorrido en el que artistas de diversos orígenes han logrado darle movimiento cinematográfico a lo que fue, durante más de medio siglo, imagen fija. En lo digital, las fotografías de Muybridge han dejado de ser una impresión para convertirse en variaciones móviles de esa misma impresión.

Con el pretexto de un tema común, el de las representaciones urbanas de tres ciudades (Buenos Aires, Ciudad de México y Madrid) en *Instagram*, Gabriela Sued realiza un estudio técnico-cultural aprovechando lo digital tanto en la selección de su objeto de estudio como en su análisis e interpretación. El artículo propone un innovador acercamiento al campo de las humanidades digitales, acompañado de herramientas de análisis en la búsqueda de interpretaciones plausibles de una imagen que se produce, circula y consume exclusivamente en lo digital. Tres conclusiones son interesantes: el tema de estas fotografías urbanas en *Instagram* en las que el empleo de filtros es escaso, como si estos fotógrafos aún se apegaran al canon de la fotografía tradicional de mínima intervención en la captura y procesamiento; la obligada colaboración interdisciplinaria entre los investigadores que emplean la analítica cultural y cierto tipo de *software* para hallar constantes de forma y figura; y por último con las ciencias de la significación que contribuyen a mapear por qué y cómo se construyen los espacios urbanos en Internet.

Mónica Chávez realiza un análisis de fotografías de Pedro Ortiz Monasterio y Daniela Rosell. Se trata de un conjunto de imágenes hipercodificadas en sociedades también hipercodificadas que tienen expresión particular tanto en los ideoleptos autorales como en los tratamientos del detalle de los objetos fotografiados. Siguiendo a Umberto Eco, Chávez hace referencia a estas fotografías en términos de su propia constitución de objetos semióticos en contextos particulares de enunciación, a la vez históricos, que han definido modos de mirar, a veces para representar o a veces para engañar a nuestros sentidos.

La entrevista que hace Jacob Bañuelos a Philippe Dubois mediante breves y directas preguntas sobre la fotografía en la actualidad, obliga a una revisión del debate que ocupa a estudiosos de la imagen en nuestros días. Para este pensador francés no son pertinentes los cuestionamientos actuales sobre qué es la fotografía o sobre la pertinencia de su especificidad como invento del siglo XIX y memoria visual del XX. Lo digital no ha cambiado en esencia el acto fotográfico, ni el encuadre ni sus lecturas básicas. Como siempre, la gente encuadra, captura y muestra imágenes, entonces ¿qué ha cambiado en la fotografía en la era digital?, se plantea Dubois. Los cambios son propios de la práctica, como la posibilidad de captura y circulación instantánea y masiva, y también conceptuales, como el desplazamiento de una imagen tradicional que requería del rastro luminoso para su creación a otras con una existencia virtual diferente, pero igualmente reales.

Debido a ello, Dubois entiende que la fotografía indexical se ha desmaterializado para dar lugar a fotografías que nombra con el neologismo de *fictivé* (ficticio), pero no para explicar cómo estás imágenes producen discursos de ficción, sino mundos posibles en términos lógicos. Mundos autosuficientes, de semiosis particulares que toman lo otro y lo externo como fronteras de sentido.

En *Discusión*, el artista, fotógrafo y teórico ecuatoriano Humberto Montero muestra con magistral precisión como la técnica fotográfica del HDR se ha instaurado como una herramienta de producción estética con alto potencial de significación. Su cualidad técnica diferenciada por sobre la fotografía clásica de una sola exposición, hace de ella un artificio semiótico de amplia versatilidad de expresión y profunda capacidad de contenido. Integrando las categorías peircianas el texto analiza el principio semiótico de *articulación* y su institución convencional en el mundo actual de la fotografía.

En la sección *Perspectivas* la contribución de Fabián Giménez, sobre la *maquinaria* pornográfica, como nombra a este tipo de imágenes, hace referencia a algunos de nuevos artistas de vanguardia, conscientes de la construcción semiótica de la imagen pornográfica autorreferencial en la que los porno-gramas (posturas, figuras y episodios) son recreados en un lenguaje paródico o estetizante. Cierra el número el artículo de las jóvenes investigadoras brasileñas María Ogécia Drigo y Clotilde Pérez que también abren la perspectiva hacia la fotografía publicitaria y su relación con el sonido y las marcas de género.

Es nuestra intención que con este número de deSignis contribuyamos a la actualización del debate sobre lo que es hoy la fotografía: una producción visual de sentido y un puro andamiaje semiótico, *una imagen sin suelo* y una simulación visual. Esta conmoción es un reflejo fiel de la sociedad en la que estamos, sustentada cada día más en una trama digital.

El index en la fotografía panorámica / *The index in panoramic photography*

Lydia Elizalde

(pág 21 - pág 30)

El uso de cámaras y técnicas fotográficas que se emplearon a finales del siglo XIX y principios del siglo XX se ha convertido en un culto. Desde su práctica visual, Eric Jervaise utiliza la técnica fotográfica panorámica que le permite capturar secuencias de imágenes con un punto de visión alargado del centro de la ciudad de México. Fotografiar como artista visual es una experiencia adicional a la toma en sí, implica un proceso de elección e interés por ciertas expresiones. Este acercamiento se fundamenta en la revisión de las características del index en productos fotográficos.

Palabras clave: cámara panorámica, creación visual, Eric Jervaise, la ciudad, index en la fotografía

The use of cameras and photographic techniques that were used in the late nineteenth and early twentieth century has become a cult. From his visual practice, Eric Jervaise uses the panoramic photographic technique that allows him to capture sequences of images with an elongated point of view of the center of the city of Mexico. Photographing as a visual artist is an additional experience to the shot itself, involves a process of choice and interest for certain expressions. This approach is based on the revision of the index in photographic products.

Keywords: panoramic camera, visual creation, Eric Jervaise, the city, photographic index.

Lydia Elizalde. Doctora en Historia del Arte; especialista en Semiótica Visual; investigadora en la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos / UAEM (Morelos, México). Es autora de libros autorales y coordinados, de artículos en revistas arbitradas sobre semiótica de las artes plásticas y visuales, semióticas gráficas, teorías y crítica del arte. e-mail: lydiaelizalde@uaem.mx

Este artículo fue referenciado por la UAM el 10/10/2017 y el 14/12/2017

1. TÉCNICA PANORÁMICA

La afición por el uso de cámaras y técnicas fotográficas que se utilizaron a finales del siglo XIX y principios del siglo XX es un gusto y un culto de algunos artistas visuales contemporáneos, con el fin de experimentar con la expresividad de estos procesos mecánicos y químicos, sumando a estos la hibridación con las actuales técnicas digitales.

La técnica fotográfica panorámica utiliza equipos especializados que capturan imágenes con el punto de vista alargado; esta también se conoce como fotografía de amplio formato o de formato ancho. Durante todo el siglo XIX predominaron las cámaras de lente oscilante, con un ángulo de visión de 120 hasta 180 grados. El uso del proceso de la placa húmeda permitió a los fotógrafos tomar imágenes girando en secuencias de dos hasta diez tomas, para formar una vista panorámica. Con la invención de la película flexible se habilitó la fabricación de cámaras panorámicas que utilizaron mecanismos de rotación del lente en un medio círculo (Meers 2003).

Una imagen panorámica muestra todo lo que se ve en una escena (*pan* - todo) y *ὄραμα* (*orama* - vista); usualmente se trata de tomas de paisajes, de vistas arquitectónicas o de ciudades y se caracterizan por el amplio horizonte visual que cubre. Esto generalmente significa que la imagen es al menos dos veces más amplia que alta y se registra usualmente en formato vertical. Con esta técnica fotográfica se capturan varias tomas fotográficas y el resultado es una imagen en forma de tira alargada (Meers 2003). La base de su mecanismo es la lente, que puede hacer un movimiento horizontal, al tiempo que la cámara se mantiene fija; la película se guarda en un compartimento curvo que permite mantener la distancia con la lente durante el recorrido visual o paneo que realiza el fotógrafo.

Entre las limitantes con las que opera el fotógrafo resalta el reducido ángulo vertical y el defecto de la distorsión óptica causada por el movimiento de película en curva, efecto que le da una peculiar expresividad a las panorámicas.¹

2. CREATIVIDAD EN LA FOTOGRAFÍA

En la práctica fotográfica intervienen numerosos factores que influyen y determinan el resultado visual y semántico de una imagen. Este se concreta desde los dispositivos utilizados para su producción, a partir del tipo de registro y en la intención del fotógrafo para retratar un objeto de la realidad. El fotógrafo retrata sus vivencias y reflexiones, la influencia externa en las condiciones sociales y culturales que le rodean y la intención de expresar una idea. Sobre la subjetividad del fotógrafo, Joan Costa precisa:

La estetización y semantización de la imagen son dos formas del subjetivismo creativo. Ambas cualidades definen de la intervención del fotógrafo para presentar el mundo visual, tal como él lo siente y no como la realidad lo presenta, o para expresar lo que él piensa y la realidad no expresa. (Costa 1991, 130).

Fotografiar como artista visual es una experiencia adicional a la toma en sí; inicialmente implica un proceso de elección e interés por determinados hechos o imágenes de la realidad. En la fotografía directa desde la cámara panorámica, en donde no hay un montaje técnico previo de la toma, el fotógrafo corta y preserva en la placa o en la película un hecho, de un momento de la realidad, “crea consciente e intencionalmente los acontecimientos con el objetivo expreso de captar las imágenes que mira, haciendo que ocurra algo que de otro modo no había ocurrido” (Miranda 2008: 49).

El artista visual utiliza el medio fotográfico como instrumento para generar imágenes elocuentes a partir de la realidad, a las que añade información visual. Se trata de imágenes dirigidas a la atracción y valoración del receptor, que se extienden a su reflexión y crítica. La fotografía artística se separa de la mimesis de la realidad en el artificio y en la manipulación subjetiva del autor. La imagen fotográfica se convierte así en una abstracción, en una interpretación de lo que el fotógrafo miró y seleccionó para captar en la cámara.

Para Barthes, la fotografía en cuanto dispositivo técnico no es espacio, sino tiempo. Precisa: “los realistas, entre los que me cuento [...], no toman nunca a la foto como una copia de la realidad, sino como una emanación de *lo real en el pasado*. Lo importante es que la foto posee una fuerza constitutiva, y que lo constitutivo de la fotografía se relaciona, no con el objeto, sino con el tiempo” (Barthes 1980, 137).

Los efectos técnicos añadidos a la fotografía en el proceso de la toma y el revelado afectan el sentido de su expresión; lo que aparece como valor en la realidad, las edificaciones, las gestualidades de la gente en el espacio público, otros objetos, mutan en la imagen a lo esencial que *está allí* (Barthes, 1980: 120), en la imagen editada o manipulada para su impresión en el papel fotográfico o directamente en el medio digital.

3. SEMANTIZACIÓN DE LA TOMA PANORÁMICA

Eric Jervaise comenzó el desarrollo de su práctica fotográfica con una cámara Panoram-Kodak No. 4, de proyección cilíndrica, que se comercializó en los últimos años del siglo XIX y cuya patente data de 1896 (Rodríguez 2003: 8).² El formato original es de 3½” x 12”. Su funcionamiento permite realizar de tomas continuas ya que la lente de la cámara gira sobre su punto nodal, proyectando la imagen sobre la película, guiada por un cilindro en la parte posterior. La cámara tiene un objetivo giratorio y su ángulo de campo es de 142°, no tiene visor y el foco, la velocidad y el diafragma son fijos, de esta manera el fotógrafo, a partir de su experiencia escoge la hora y la luz del espacio que va a retratar.

El tamaño original de la película para esta cámara ya no se fabrica, por lo que Jervaise ha elaborado unos porta placa de cartón para el soporte de una película de 120 mm. La sensibilidad de las películas, y el tiempo y dilución del revelador Rodinal³ se adaptan a las condiciones de la luz que había en el momento de la toma. Sólo se puede hacer un tiro por placa y es por eso que el fotógrafo lleva una bolsa negra para hacer el cambio de la placa dentro de la cámara;⁴ Técnicamente puede incidir en la utilización de diferentes

sensibilidades de la película, y de acuerdo a las condiciones de la toma adapta el tiempo del proceso del revelado químico (2003; 11).

El fotógrafo manipula la imagen, inicialmente en la toma cuidando los aspectos compositivos —el encuadre, el horizonte— y con el uso de técnicas fotográficas químicas, en la exposición y nitidez de las imágenes. En el cuarto oscuro revela los negativos y realiza impresiones positivas por contacto. Describe, de la Rosa que además de utilizar la técnica de la goma bicromatada,⁵ Jervaise mezcla la fotografía con otros procesos técnicos digitales para manipular las imágenes por medio del scanner digital, de esta manera modifica el resultado fotográfico y se amplían sus posibilidades expresivas (De la Rosa 2003). Posteriormente con procedimientos digitales edita o manipula la fotografía para su impresión para exhibir su obra en una exposición inversiva.

Su experiencia con el uso de las panorámicas, han provocado en el artista visual la sensación de que era la cámara la que decidía la toma, ya que al no ajustar la entrada de luz, ni la velocidad de la exposición, irónicamente ha expresado: “en algún momento me sentí el tripié de la cámara, el soporte de la lente... donde parecía que perdía la autoría” (Jervaise en Rodríguez 2003, 12). Sin embargo, para el fotógrafo el uso de “las panorámicas han ampliado la expresividad del instante, al dejar libre la toma, sin reducciones técnicas en la captura de la luz” (Jervaise en Rodríguez 2003:13).

La percepción del espacio/tiempo que se genera desde la cámara fotográfica panorámica es cercana a una secuencia cinematográfica. La mirada experta del fotógrafo lo conduce a oprimir con certeza el obturador de la panorámica. Busca la abstracción de la escena, en la pureza de la fotografía en el medio tono, blanco y negro, en la secuencia instantánea y después vienen “los hallazgos sorpresivos en el negativo” (2003,14).

Las posibles variantes de la toma fotográfica se semantizan a partir la experiencia visual de Jervaise, en la elección del encuadre y cortes de la escena, en el proceso químico en el cuarto oscuro y en la manipulación impresa y digital de la imagen.⁶

En el texto *La fotografía: entre sumisión y subversión*, Joan Costa señala el fotógrafo puede tener dos actitudes ante su obra; por un lado la sumisión visual, en la cual la función se subordina para llegar a ser meramente reproductora o representadora de lo que ha visto; por otro en la subversión fotográfica, que es el acto de ver “otras cosas” o ver “de otra manera” (Costa 1991: 137). En la subversión fotográfica, se descubre el interior del fotógrafo como artista visual, que crea su propia forma de ver el mundo, y captura con esa visión una parte de la realidad, que expresa a través de sus predilecciones y pasiones.

4. IDENTIDAD DE LA CIUDAD

Eric Jervaise deambula por el centro de la ciudad de México, mira y retrata lo que le atrae. El fotógrafo considera que ahí puede sentir la esencia de la raíz de la cultura mexicana: “cinco siglos de construcciones simbólicas”⁷ (Jervaise en Rodríguez 2003: 14).

Ciertamente, la huellas de la historia de México están contenidas en las piedras que conforman los muros de los edificios de la plaza principal de la ciudad, espacio en donde estuvo asentado el centro político y religioso de Tenochtitlan.¹ Los conquistadores españoles destruyeron las huellas más sobresalientes de la cultura mexicana del área del Templo Mayor,⁸ compuesto por 78 edificios; y lo suplantaron con la construcción de los edificios que representaban el poder político y religioso de la Nueva España (Arqueología mexicana 2012).

Este espacio central y las calles que la rodean, ocupan una superficie casi rectangular de aproximadamente 46 800 m² (195 m x 240 m). Se conoce como Plaza de la Constitución y se localiza en el Centro Histórico de la Ciudad de México.⁹

La plaza está delimitada por un conjunto de edificios: la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México al norte, el Palacio Nacional al este, el Antiguo Palacio del Ayuntamiento y el Edificio de Gobierno (réplica del anterior, ambos sedes del Gobierno de la Ciudad de México) al sur, y al oeste por edificios comerciales (el Portal de Mercaderes), administrativos y dos antiguos hoteles. En la esquina noreste de la plaza, se encuentran las ruinas del Templo Mayor, el Museo del Templo Mayor y la Plaza Manuel Gamio.¹⁰

La plaza ha tenido varias transformaciones, cuya fisonomía actual data de 1956 con un aspecto despejado; tuvo una modificación en 2017 cuando se amplió la plancha de la plaza reduciendo el número de carriles del tránsito vehicular (Animal político 2017).

Este sitio es el lugar que concentra a amplias mayorías del pueblo de México en fiestas nacionales y culturales y es el espacio público para manifestar inconformidades derivadas de acciones del poder ejecutivo o de la oposición a los planteamientos de gobernantes de los estados del país.

La representación del zócalo de la ciudad de México con una cámara panorámica estimula el reconocimiento de la traza de la plaza, las edificaciones que la delimitan, el transitar de sus usuarios y visitantes, componentes del espacio simbólico.¹¹



Figura 1. Eric Jervaise, panorámica b/n, 1999. Noreste del conjunto de la Plaza de la Constitución. A la izquierda, vista de la restauración de las ruinas del Templo Mayor, a la derecha Plaza Manuel Gamio.



Figura 2. Eric Jervaise, panorámica b/n, 2002. Vista del conjunto de edificios que delimitan el Zócalo de la Ciudad de México: la Catedral Metropolitana, el Palacio Legislativo y edificios administrativos y comerciales.



Figura 3. Eric Jervaise, panorámica b/n, 2002. Vista de edificios gubernamentales que delimitan la plaza al sur; en la explanada sobresale el montaje temporal de una gradería.

5. SENTIDO DEL INDEX

Armando Silva reflexiona sobre el ser urbano en las sociedades contemporáneas. Puntualiza que la ciudad responde a la condición material de los que habitan y la han habitado; también es un escenario del lenguaje, evocaciones, imágenes y diversas escrituras (Silva 2006: 12).

La ciudad representa la imagen que colectivamente se ha ido construyendo, superponiendo, sin cesar, capas de edificaciones, actividades y numerosos modos de uso, lo que “produce efectos en lo simbólico: en sus escrituras y representaciones” (2006: 13). Precisa Silva, “Y las representaciones que se hagan de la urbe, de la misma manera, afectan y guían su uso social y modifican la concepción del espacio” (2006: 13).

La fotografía del espacio público revela el contexto y las circunstancias de expresión; esta se semantiza, se carga de contenidos significativos a partir de sus técnicas —formato, encuadre, grano, tono— y establece relaciones intertextuales con otros códigos, como son el espacio arquitectónico y las gestualidades identitarias de los retratados. El fotógrafo detiene el suceso, en del tiempo captado y preservado en la cámara de acontecimientos sociales que se formalizan en el espacio público.

Jervaise retrata el flujo de individuos en su transitar por la explanada y cuando se instalan en ella para hacer protestas más enérgicas. Fotografía que realiza en el presente, sobre lo que existe objetivamente delante de la cámara, así la toma fotográfica se afirma como uno de los medios más penetrantes para registrar la realidad; de ahí su valor documental (Álvarez 2012).



Figura 4. Eric Jervaise, panorámica b/n, 2002. Habitantes de la ciudad en el nodo de la plaza. El asta bandera, punto simbólico de reunión y eje de este espacio.



Figura 5. Eric Jervaise, panorámica b/n, 2002. Asentamiento de protesta en la plaza del zócalo capitalino.

Eliseo Verón indica a su vez que, “El término ‘fotografía’ designa una técnica y la identificación de un soporte técnico, pero no alcanza a señalar una discursividad social” (Verón 1971: 7).¹² Continúa su reflexión:

Los medios proveen, lo esencial de la “materia” por medio de la cual los individuos estructuran su singularidad. Desde su materia, la fotografía juega un rol fundamental, bajo múltiples formas. Una de las consecuencias de la mediatización del soporte fotográfico es su inserción en contextos discursivos más amplios, que determinan el funcionamiento de la imagen (Verón 1971:11).

Verón se refiere a la ciudad como el lugar privilegiado de la sociedad, y que esta se constituye en un registro metonímico de la vida de los individuos (Verón 1992). Verón retoma de la reflexión de Barthes: el primer acercamiento a la fotografía se da, antes que nada por su carácter indicial que por su naturaleza icónica, privilegiando el tiempo sobre el espacio. Pero esta intuición busca dar sentido al conocimiento que se tiene de la naturaleza técnica de la imagen fotográfica; y es además insuficiente para seleccionar las discursividades sociales derivadas de la técnica y de los efectos semióticos que las transforman, evidentes en la historia de la fotografía (Verón 1971:8).

En su extensión, las imágenes de la fotografía encuentran nuevos indicios, nuevas huellas para reconocer los códigos de la traza de las diferentes capas históricas que conforman el zócalo, por periodos y necesidades políticas, religiosas y sociales. Incluye asimismo los indicios y huellas por contigüidad con otros códigos que posibilitan su reconocimiento visual (Mangieri, 2000:73). Y desde su artificio, el artista devela las modificaciones estructurales y de uso del espacio vital.

En la dimensión indicial de la fotografía, el tiempo es contiguo a la recepción e interpretación de los procesos históricos. Verón precisa: “La fotografía se inserta profundamente en la corporeidad espacio-temporal del individuo, en el tiempo sociobiológico del actor” (Verón, 2013: 248). Refiere el semiólogo que los fenómenos mediáticos nos permiten explicar los procesos históricos, factores transversales, cuya emergencia afecta de manera radial y simultánea a todos las esferas del funcionamiento social; y que generan procesos de retroalimentación con “el consiguiente refuerzo circular de las variables en juego” (2013: 248).

Las relaciones de contigüidad en el mensaje se derivan de la naturaleza objetiva y material de todo mensaje, ya que un signo transmitido se define siempre en el contexto espacial y/o temporal con otros signos. Esto es, en un mensaje el contenido no es lo único que significa, este se significa a partir del conjunto del cual proviene (Verón, 1971: 8).

En el signo indicial se presentan características de singularidad, atestiguamiento y designación. La singularidad es la huella física, “en la unicidad misma del referente” y por extensión metonímica en la relación entre el signo y el objeto denotado (Dubois, 1986:66). El poder de atestiguamiento de la fotografía precisa Dubois, es irrefutable de la existencia de ciertas realidades, hecho que Barthes identifica como noema de la fotografía, el sentido objetivo que certifica la existencia un suceso captado en la imagen fotográfica (1986:66).

Barthes detalla que la fotografía es indiferente a todo relevo: no inventa, identifica la existencia de algo, “Es un certificado de presencia” (Barthes 125). Y Dubois precisa su función indicial, “El índice no afirma nada, solo compromete la mirada” (Dubois. 1986: 66).

Y en la designación, el índice remite a las marcas halladas en el acto visual y muestran información sobre el soporte, el dispositivo fotográfico, el fotógrafo y la realidad; los referentes de la realidad se reconocen en la imagen y en la creatividad del fotógrafo, en la selección de las tomas, en el estilo personal de fotografiar y en las huellas de un hecho de la realidad resguardado en la acción misma de retratar (Dubois. 1986: 69).

El index, en las panorámicas que fotografía Eric Jervaise, devela la continuidad de su intención vivencial.

NOTAS

1. Con las tomas verticales se tiene un ángulo de visión de arriba hacia abajo mucho mayor que el formato horizontal, lo que se traduce en una escena más completa ya que al unir las fotos para conformar la panorámica se formará el encuadre horizontal con un ángulo de visión vertical mucho mayor.
2. Eric Jervaise, fotógrafo de origen francés, reside en México desde 1972, se dedica a la producción artística y a la docencia. En busca de expresión personal ha investigado las técnicas fotográficas pioneras –daguerrotipo, calotipo, ambrotipo, goma bicromatada– y las máquinas de óptica prefotográficas y precinematográficas.
3. El revelador Rodinal es una fórmula para imprimir la fotografía en papel con un potente ace-

lerador y una alcalinidad elevada, que ofrece un buen rendimiento tonal, generando un revelado equilibrado y con clara separación de valores. Favorece la acutancia (grado de contraste) y produce aumento del grano.

4. Los componentes esenciales en la realización de fotografías panorámicas son una rótula con una cuña y un carril que permiten ajustar el eje de giro horizontal o vertical. La montura panorámica en un tripié, con un cabezal flexible, facilita al fotógrafo el ajuste de la cámara/objetivo exactamente sobre el punto de rotación que se llama el “punto de entrada de la pupila”.

5. La goma bicromatada, técnica de impresión inventada a mediados del siglo XIX. Consiste en la propiedad de las sales de cromo, principalmente bicromato potásico y amónico, que al mezclarse con la goma arábiga se vuelve insoluble al ser expuesta a la luz ultravioleta o a la luz solar. A esta emulsión fotosensible se le añade un pigmento soluble en agua –acuarela, tinta china o gouache– que da el tono y color a la copia sobre papel, tela o algunos otros materiales porosos.

6. Su fotografía se caracteriza por el cuidado de la composición y perfección técnica. “En las panorámicas acepta el azar, lo fortuito, de la experiencia perceptiva de la ciudad” (Carmona en Rodríguez 2003: 6).

7. Ese espacio fue el centro de la cultura mexica desde 1390 hasta su caída en 1521, destruido y retomado por los españoles 1524 hasta 1821, fecha de la formalización de la independencia de México.

8. Denominación utilizada por fray Bernardino de Sahagún.

9. Su nombre responde constitución elaborada en Cádiz en 1812 y fue la primera Carta Magna vigente en el territorio mexicano, considerada una de las más liberales de su tiempo. En 1824 la joven nación independiente promulgaría su propia constitución, heredando algunas disposiciones provenientes de la española.

10. Manuel Gamio, antropólogo e historiador, identificó los primeros vestigios del templo principal del recinto sagrado tenochca, entre el 6 y 16 de mayo de 1914. Gamio inició con ello un trabajo que hoy continúa y que forma parte medular de las tareas del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).

11. La Plaza de la Constitución es nombrada coloquialmente “zócalo”, ya que para conmemorar la Independencia de México en 1843, se inició la construcción de un monumento, que nunca llegó a erigirse y sólo quedó en el centro de la plaza el zócalo o basamento de lo que sería una columna de la Independencia. En 2017, al renovar la explanada de plaza, se encontró el zócalo, y se volvió a cubrir con cemento. La palabra “zócalo” se ha convertido así en referente de plaza central, término utilizado para definir este espacio nodular en otras ciudades del país.

12. Eliseo Verón ha tratado en varios ensayos el sentido del mensaje fotográfico. En 1962, asistió en París al seminario “Elementos de semiología” impartido por Roland Barthes en la École Pratique des Hautes Études (Verón 1993: 1). Explica Verón que el seminario marcó el proyecto científico de la semiología francesa, en su conjunto, desde la lingüística (1993: 15).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arqueología mexicana. Dossier monográfico: “El zócalo de la Ciudad de México”, núm. 116, julio - agosto, 2012.
- Barthes, R. (1980 [1989]) *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (1957 [2002]) *Mitologías*. 13ª edición. México: SXXI Editores.
- Costa, J. (1991) *La fotografía. Entre sumisión y subversión*. México: Trillas.
- Dubois, P. (1988) *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós.
- Mangieri, R. (2000) “La pasión del index: la fotografía como lenguaje”, *Las fronteras del texto. Miradas semióticas y objetos significantes*, Universidad de Murcia.
- Meers, N. (2003). *The World of Panoramic Photography*. East Essex, RotoVision. Versión pdf.
- Miranda, E. (2008) *Memoria cero: una mirada fotográfica*. México: UNAM / Coordinación de Estudios

de Posgrado en Artes Visuales.

Rodríguez, J.A. (2003) *Jervaise, Eric. Panorámicas del siglo XXI con una cámara del siglo XIX*. México: Editorial ZoneZero. (Fotografías de Eric Jervaise, texto de José Antonio Rodríguez). Versión pdf.

Silva, A. (2006). *Imaginarios urbanos*. 5ª edición, Bogotá: Arango Editores.

Verón, E. (1993) *De la imagen semiológica a las discursividades*. “Los tiempos de una fotografía. La derivación estructuralista”, en *Espacios públicos en imágenes*, traducido por Julián Gorodischer, Universidad de París VIII. Versión pdf.

Verón, E. (1971) “Ideología y comunicación de masas: La semantización de la violencia política”. En E. Verón, et. al. *Lenguaje y comunicación social*, Buenos Aires: Nueva Visión. Versión pdf.

Verón, E. (2013) *La semiosis social, ideas, momentos, interpretantes*. Buenos Aires: Paidós Comunicación 38, pp. 243-248

DE INTERNET

Álvarez, G. “Eric Jervaise y la fotografía hiper panorámica”. En <http://www.veracruzlanoticia.com/2012/12/eric-jervaise-y-la-fotografia-hiperpanoramica/>

Animal Político. “El verdadero zócalo de la Ciudad de México”. En <http://www.animalpolitico.com/2017/07/verdadero-zocalo-la-cdmx/>

Centro Cultural Tijuana / CECUT. (2013) “Eric Jervaise”, México. En <http://cecut.gob.mx/pc/eric-jervaise/>

De la Rosa, M. “La imagen íntegra: fotografías de Eric Jervaise” En <http://ladentadurapostiz.blogspot.mx/2009/05/la-imagen-integra-fotografias-de-eric.html>

García, É. Blog fotografía y video. En <https://www.xataka.com/fotografia-y-video/fotografia-analogica-la-magia-se-hace-esperar>; actualizado septiembre de 2017. En http://v2.zonezero.com/images/stories/pdf/jervaise_esp_zz.pdf,

ICONOGRAFÍA

Fotografías panorámicas de Eric Jervaise, Plaza de la Constitución de la Ciudad de México, 1999 y 2002.

Su alteza Imperial / *His Imperial Highness*

Luca Acquarelli

(pág 31 - pág 45)

El artículo analiza la historia del obelisco de Axum y de su reciente restitución a Etiopía en términos del valor político de la memoria ligada a un objeto patrimonial controvertido. Pensando al “olvido” siguiendo los estudios de Lotman, el artículo entretiene un análisis semiótico sobre la sintaxis urbana y de instalación del obelisco en Roma, a través de las varias risemantizaciones que la estela ha experimentado durante sus casi setenta años vividos en Italia.

Palabras clave: Lotman, memoria, sintaxis urbana, obelisco, Roma.

The article analyzes the history of the Axum obelisk and its recent restitution to Ethiopia in terms of the political value of the memory linked to a controversial asset.” Thinking of “forgetfulness” like Lotman’s studies, the article weaves a semiotic analysis on the urban syntax and installation of the obelisk in Rome through the various re-sowings that the stele has experienced during its almost 70 years lived in Italy.

Keywords: Lotman, memory studies, urban syntax, obelisk, Rome.

Luca Acquarelli es profesor en la Universidad de Lille, miembro del laboratorio GERIICO (Groupe d’Études et de Recherche Interdisciplinaire en Information et Communication) e investigador asociado en CEHTA (Centre d’Histoire et Théorie des Arts) en la École des Hautes Études en Sciences Sociales de París. Tradujo al italiano la obra de Jonathan Crary *Las técnicas del observador* (Le tecniche dell’osservatore, Einaudi, 2013) y prepara un libro sobre la iconografía del fascismo italiano. Entre sus últimos trabajos, se encuentra el artículo “*La Région Centrale : exténuation d’un paysage et spectateur-chair*” (in Careri et Rüdiger, dir., *Le temps suspendu*, PUL, 2016) y la dirección de un volumen *Au prisme du figural, Les sens des images entre forme et force*, (Presses Universitaires de Rennes, 2015). E-mail : luca.acquarelli@univ-lille3.fr

Este artículo fue referenciado por la universidad de Lille el 12/10/2017 y por la UAB el 11/11/2017

1. CONSTRUIR UN SÍMBOLO

Atestiguar la historia y la eficacia narrativa a través de los objetos culturales y todas las representaciones de las que cada vez estos son revestidos, o sea, explicitar los usos políticos del patrimonio arqueológico, es el área de estudios críticos al centro de este artículo.

El caso del obelisco de Axum, robado y llevado a Roma bajo el régimen fascista, dejado en el olvido en la era republicana, recientemente llevado al centro del debate político y después restituído a los etíopes, representa un buen caso de estudio para comprender las estrategias de sentido proyectadas cada vez sobre un objeto portador de una memoria así de incómoda.

Como es sabido, el obelisco protagonista del botín de guerra fascista originalmente es parte de la serie de estelas que se encuentran en el llamado parque arqueológico de estelas de Axum, una antigua ciudad del norte de la actual Etiopía, capital de uno de los reinos más importantes de la historia antigua.

Estos monolitos en piedra basáltica, construidos entre el I y el IV siglo d.C., época de esplendor del antiguo reino de Axum, son de variado tipo: los más elaborados, como aquel trasladado a Roma, están ornamentados con relieves que recuerdan motivos arquitectónicos y parecen representar edificios de muchos pisos con una falsa puerta, esculpida en la base, probablemente un pasaje simbólico al alma del difunto. En el 1937 sólo una de estas estelas permanecía erecta con la característica punta redondeada, mientras otras dos, incluida aquella que fue sustraída por Mussolini, yacían en tierra en pedazos. Los pedestales que hacen de base son muy simples, placas de piedra que podrían ser interpretados como altares para sacrificios: los estudios arqueológicos, de hecho, avanzan con la hipótesis de que se trata de monumentos funerarios de tumbas ilustres.

El obelisco destinado a partir para Italia alcanzaba un peso total de 150 toneladas. Con gran eco mediático sobre la que se configuraba como una verdadera empresa, el monumento fue empaquetado y cargado en barco. Transportado en el buque a vapor *Adua*, el obelisco llegó a Nápoles el 27 de marzo de 1937 y fue erigido en Roma, en plaza Capena, en octubre del mismo año, un verdadero y propio acto de restauro y refundación, sobre la supervisión del arqueólogo Ugo Monneret de Villard. La fecha de inauguración no fue elegida al azar: el 31 de octubre de 1937, de hecho, se celebraba el decimoquinto aniversario de la marcha sobre Roma, una superposición de celebraciones que reafirmaba cómo la historia fascista fue originalmente ligada a los fines imperiales.

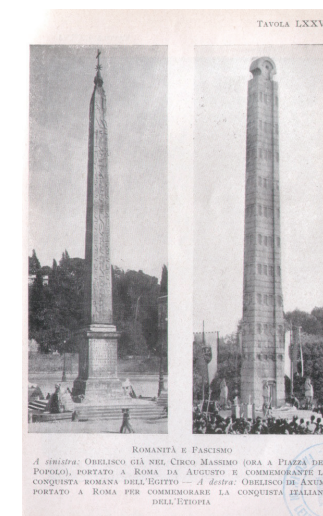


Ilustración 1. Romanidad y fascismo. Muestra Augustea de la romanidad, catalogo, Colombo, 1937, tav. LXXV.

El área circundante era asignada al proyecto del nuevo edificio del Ministerio de las Colonias (cuya construcción inició poco menos de un año después pero que fue terminada en la posguerra), creando en el futuro inmediato un paisaje urbano fuertemente simbolizado.

Como es evidente, toda la operación tendía a magnificar la campaña militar apenas concluida y la fuerza del régimen fascista. El obelisco, del resto, es un símbolo de potencia por excelencia: basta pensar al paralelo que, retóricamente, el régimen fascista creó entre la apropiación del obelisco de Axum y aquella de los obeliscos egipcios de parte de Augusto.

Una de las primeras explicitaciones de esta estrategia se encontró en el catálogo de la muestra por el bimilenio augusteo de 1937, muestra que se propuso reconstruir los modelos plásticos de todo vestigio romano. En el apéndice de iconos del catálogo están justamente yuxtapuestas las fotografías del aislado obelisco egipcio en plaza del Popolo y del obelisco de Axum, en cuya base se puede ver una multitud festejante.

Por otro lado, la idea inicial de “robar” a los etíopes el obelisco de Axum contenía en sí misma estos presupuestos. A lanzarla fue Aristide Calderini que en julio de 1936, en operaciones bélicas recién ultimadas, en el periódico del Touring Club, “Las vías de Italia”, al término de un detallado artículo de título *Un símbolo de Etiopía: los obeliscos de Axum*, escribió:

[...] como del Egipto romano trazaron los emperadores, y Augusto en primer lugar, los obeliscos egipcios, y también el mayor en adornar los circos y los edificios de Roma universal, Italia trajera de la Etiopía italiana el obelisco axumita

más alto del mundo para sus plazas nuevas, en continuidad del ideal de tradición y de significado entre la antigua gloria del Imperio y su gloria nueva. (Aristide Calderini, 1936, p. 456)

Si de una parte el régimen, de este modo, atestiguaba el estatuto histórico del pueblo etíope en contraste a una generalizada mirada europea sobre la África subsahariana considerada “sin historia”, entendida como una “no-cultura”, por otra parte se apropiaba de uno de los símbolos más evidentes de esa memoria, difundiendo mediáticamente, además, el primado mundial de su altura. Pareciera que Calderini se haya referido al monolito erigido (más alto) y no a aquel echado por tierra y luego transportado a Italia. Se evidencia hasta aquí, entre líneas, la idea que aquello que se quería reproducir en la patria era la notable eficacia escénica del obelisco erigido.

La retórica imperial fue encuadrada también en el área urbana donde viene colocado el obelisco, una zona que se abría sobre la nueva Vía Imperiale, que habría unido la vieja Roma con la “nueva Roma”, la E42, la ciudadela de magnificentes edificios en proyección característica de aquellos años. El obelisco se convirtió entonces en un punto saliente de la narrativa histórica reinscrita en el tejido urbano romano durante el régimen, una narrativa que reescribía el tiempo, la memoria, en el espacio de la ciudad.

Esta retórica fue repetida en ilustraciones inspiradas en el obelisco. Veamos por ejemplo la tapa de “La revista ilustrada del pueblo de Italia” de mayo-junio de 1937, tapa dedicada al primer aniversario de la fundación del imperio fascista, celebrado en Roma el 9 de mayo de aquel año con desfiles monumentales. Un extraño objeto resalta en primer plano en la imagen: tiene la forma de un obelisco egipcio con las características de punta de pirámide, de esos típicamente instalados en Roma, pero lleva los ornamentos esculpidos en la estela de Axum: un verdadero objeto híbrido.



Ilustración 2. “Revista ilustrada del pueblo de Italia”, nº5, 1937, portada.

La imagen, además, reporta sobre el fondo de dos emblemas de la antigua potencia romana (el anfiteatro Flavio y el arco de Constantino) y el desfile militar a la cual responde la multitud exaltada (casi una mancha negra uniforme) salpicada en tricolor. En el desfile son evidentes, en un primer plano encuadrado desde el arco, los uniformes con divisas blancas y fez rojo de los Askaris, el cuerpo de eritreos al servicio del ejército italiano, ordenados en una marcha militar enmarcada por dos tricolores.

Así como el *askaro* marcha a paso romano, así el obelisco de Axum se “romaniizó”, en el sentido que fue imaginado y configurado con los lineamientos de uno de los obeliscos egipcios, tan frecuentes en Roma. Dicha cubierta nos re propone la cuestión de la traducción de una cierta alteridad en los parámetros culturales del Ser: al contrario, en este proceso de transformación del Otro, también el Ser adquiere definitivamente una nueva identidad legitimando a pleno la recuperación del pasado.

El obelisco viene aprovechado retóricamente también por sus cualidades intrínsecas, en particular la altura y el hecho de tener analogías formales con una antena radiofónica. Un aparato radiofónico de Radio Marelli, fue de hecho llamado Axum y lanzado en el mercado con esta página publicitaria (ilustración nº 3). El obelisco de “retransmisión” se vuelve así un símbolo de capacidad conectiva, de comunicación moderna, de acortamiento de las distancias sobre todo en la perspectiva de dar una idea de compleja cercanía de las tierras coloniales a la madre patria. Particular atención merece la estela que se muestra en el fotomontaje con fondo del parque de Axum, similar a aquella que justo en los días del lanzamiento del producto fue reensamblada en plaza Capena.



Ilustración 3. Publicidad Axum Radio Marelli. Extraído de “La ilustración italiana”, 19 de septiembre 1937, p.3.

De una parte, entonces, el obelisco reactivaba una memoria mitológica imperial, de otra parte, venía asociada a una de las prácticas de comunicación convertida en símbolo de la modernidad fascista, la escucha de la radio. Junto a todas las otras actividades de propaganda es sabido que la radio fue uno de los instrumentos más utilizados por el régimen para difundir y crear consenso popular sobre todo a través de los discursos de Mussolini, retransmitidos por toda Italia. Uno de los síntomas más evidentes de este ritual nacional es el cuadro vencedor del premio Cremona de 1939, el premio llevado a cabo por Farinacci para promover una representación más afín al fascismo y que se oponía a aquel propuesto por Bottai, el premio Bergamo.

El cuadro, “En escucha” de Luciano Ricchetti¹, representa el interior de una casa donde muchos personajes de una familia típica rural están de cara a un aparato radiofónico en solemne escucha. El cuadro está plagado de evidentes signos del régimen fascista (una imagen de Mussolini en la pared, un niño con el uniforme Balilla que escucha en posición firme y de pie), y todo hace pensar que el grupo está a la escucha de los discursos del “gran capo”.

2. LA NEUTRALIDAD DEL PERITEXTO Y EL CAMOUFLAGE HISTORICO

La imagen nº3, como dijimos, indica también que entre el obelisco que sería un poco más tarde allí inaugurado en plaza Capena (la publicidad es de septiembre 1937) y aquel que continuaba a acampar en Axum, podría fácilmente insinuarse una confusión, una ambigüedad (ya presente a partir de lo propuesto por Calderini en su artículo). Del resto en Roma se efectuó una verdadera y propia acción de restauración, una especie de copia con pedazos originales sobre el modelo del único obelisco alzado ya existente, sin agregar adornos simbólicos.

Como lo he mostrado anteriormente, el obelisco de Axum erigido en Roma resulta entonces ser un monumento neutro, privado de símbolos reconocibles, sin inscripciones celebrativas o de orden histórico-geográfico y con un basamento del todo similar a la hipótesis sobre el original. Esta neutralidad viene a constituir una excepción por cuanto respecta la consolidada manera de instalar obeliscos en la ciudad de Roma que normalmente preveía una gramática simbólica bien precisa. Si pensamos de hecho a los obeliscos egipcios erigidos en época augustea y luego de nuevo recolocados en el periodo de la Roma papal de Sixto V, estamos de frente a una proporcionada sintaxis de inscripciones y de símbolos que resignifican el obelisco mismo. Un montaje de significados tomados también en el caso más reciente del obelisco egipcio que, siempre en contexto colonial, conmemora la derrota de Dogali de 1887.

En efecto, parece ser este último el verdadero monumento dedicado a las empresas coloniales italianas: descubierto durante las excavaciones arqueológicas de finales del ‘800, fue izado en plaza Cinquecento para conmemorar a los caídos de la primera derrota de las tropas italianas en África (precedente a aquella más invasiva para ser recordada, aquella de Adua), y viene modificada en 1937², acogiendo en su base a uno de los otros elementos del botín de guerra fascista, la estatua

de León de Judá, símbolo del poder imperial Etíope. De monumento a los caídos, a cincuenta años de distancia, de esta manera, esta estructura se transformaba en monumento al rescate de esos mismos caídos, mediante la victoria sobre Adís Abeba afirmada simbólicamente con la apropiación de la estatua. Tal vez también por este motivo el León de Judá resultaba ser un símbolo mucho más históricamente engorroso que el obelisco: fue restituido a los etíopes en 1970 (obviamente gracias al artefacto que lo hizo más fácil de transportar).

En el caso de la estela de plaza Capena, en cambio, la total neutralidad del peritexto explica, más que nada, la poca resistencia a la falta de memoria de este monumento. Tomemos el termino peritexto de la terminología utilizada por el crítico literario Gérard Genette en su volumen *Umbrables* porque nos puede ayudar a describir mejor esta situación. Recordemos que Genette refiere sus categorías a la obra literaria, llama peritexto a aquella parte del paratexto que se sitúa “alrededor del texto, en el espacio del volumen del texto, como el título o el prefacio, y a veces añadido entre los intersticios del texto” (Genette, 1989: 6). Por paratexto se indica en cambio todo el conjunto de las producciones que rodean y lo prolongan el texto, para hacerlo presente”.

El paratexto está entonces formado por la suma el peritexto y del epitexto que Genette definía como “cualquier elemento paratextual que no se encuentre materialmente anexado al texto en el volumen mismo, pero que en cierto modo circula al aire libre, en un espacio físico y social virtualmente ilimitado” (Genette, 1989: 337). Como el peritexto de un libro se estructura en torno a la obra para significarla y para volverla más eficaz en la comunicación de ese mismo texto, así podemos imaginar que, en el caso de un objeto monumental, pueda ser una pieza mobiliaria contigua (inscripciones, símbolos, heráldicas varias), que lo hace significar en una determinada cultura, o mejor, en nuestro caso, desde el punto de partida (el parque de los obeliscos de Axum) lo traduce en el contexto de llegada. Como hemos ya mencionado, entonces, el peritexto del obelisco en cuestión es de considerarse neutro porque se limita a reproducir con atención filológica la estructura de la estela todavía elevada en tierra etíope.

Al contrario, en la línea de los términos teorizados por Genette, en el periodo fascista el epitexto del obelisco en plaza Capena lo configuraba como elemento de potencia imperial y por consiguiente como síntoma de memoria de la opresión sobre el imperio etíope. La disposición de los elementos arquitectónicos en la nueva proyección urbana de Roma desplegaba de hecho un recorrido imperial que daba un sentido global a cada singular estructura. Una carcasa narrativa, esto de la imperialidad, multiplicado por las numerosas representaciones mediáticas y por las repetidas iniciativas de celebración.

Una vez removido este contexto de significación, el obelisco pierde su eficacia comunicativa respecto a su significado original en tierra italiana. Si de hecho muchos símbolos del régimen fueron destruidos o suprimidos o readaptados a través de modificaciones, en el caso en cuestión ninguna operación de transformación se ha visto necesaria, sino aquella, justamente, de cambiar los puntos de referencia de la sintaxis urbana. Creando, en el resto, yuxtaposiciones incongruentes: el palacio nacido para ser utilizado a segunda

mano del ministerio de las Colonias, en 1952 se convierte en sede mundial de la FAO, la más grande organización humanitaria nacida para combatir el hambre en el mundo, cerca de la cual por muchos años continuó a estacionarse un símbolo de conquista y de opresión como el obelisco en cuestión.

Es interesante por lo tanto subrayar la importancia de estos “activadores” de significado en una perspectiva que discuta la memoria inscripta y manifestada por los monumentos. De hecho en los casos en que no ha sucedido un impulsivo proceso de iconoclastia, son justamente los peritextos a ser en primer lugar involucrados en estas transformaciones narrativas y, durante el periodo examinado, muchas son el caso en el cual este procedimiento puede ser provechosamente analizado; por ejemplo podemos recordar la estatua de Italo Griselli en el EUR, donde el reconocido saludo romano del sujeto representado fue camuflado con el agregado de un guante de luchador, pasando así de la alegoría del “genio del fascismo” a “genio del deporte” (indicación reportada también sobre la base de la estatua).

En este caso viene entonces agregado un ulterior peritexto para hacer significar el monumento de otra manera, una estrategia para “disfrazar” la obra. Incluso si entonces, en efecto, la que parece estar puesta en exposición es justamente esta poco eficaz operación de camuflaje. O pensemos a los cuatro paneles de mármol con los mapas de la expansión del imperio romano todavía presentes sobre la pared externa de la basílica de Massenzio. El quinto panel que representaba los territorios del imperio fascista después de la conquista de Etiopía, arrancado después de la caída de Mussolini, ha dejado su sombra en la pared. Los otros, privados de los manojos de varillas (símbolo del fascismo italiano) que ornamentaban las didascálicas, fueron dejados en su lugar, admirados como instalaciones didácticas por los miles de turistas que recorren cada día los foros imperiales.

De igual manera, Italia convive con muchos signos explícitos del régimen fascista, presentes sea en Roma (basta pensar al obelisco del Foro itálico con la escrita esculpida a grandes letras “Mussolini Dux”), que en ciudades más pequeñas como Imola donde la casa del Fascio, del arquitecto Marabini permanece grabada de símbolos y bajorrelieves de explícita procedencia fascista. Si de hecho podemos constatar una primera obra de general cancelación de los símbolos de aquel periodo, luego, recorriendo las ciudades italianas, nos damos cuenta de que cada contexto ha respondido singularmente al incomodo peso histórico de tales signos, entre cuestiones de orden político de una parte, de conservación de los bienes culturales por otra y, sin dudas, una buena dosis de inercia por parte de la comunidad.

En este artículo queremos sin embargo subrayar el hecho de que no sólo fueron las decisiones de los hombres y de las comunidades a intervenir sobre tal edificio o tal estatua o aquel bajorrelieve, sino más bien que en un cierto sentido el objeto mismo, con sus aparatos paratextuales ha jugado un rol importante, o sea, el objeto en sí ha “actorializado” más veces el espacio circundante y las acciones sobre él³. Si de hecho aproximamos nuestro discurso desde el punto de vista de un análisis narrativo de tipo actancial podemos ver, como en nuestro caso, al actante-objeto obelisco cómo se une cada vez a pro-

gramas narrativos diferentes (lo veremos en seguida también en los discursos mediáticos de los años de la restitución).

Pero, a su vez, es el obelisco el que activa recorridos narrativos, a la manera de un actante sujeto. Como desarrollamos en otra parte (Acquarelli, 2010), nos parece apropiado citar un autor como Bruno Latour, insigne estudioso francés de las ciencias sociales, cuando escribe: “los objetos hacen cosas, no solo son pantallas o retro proyectores de nuestra vida social” (Latour 2002, p 218); agregando además: “no hay actores de una parte y campos de fuerzas por otro: hay solamente actores – mejor dicho, actantes – cada una de los cuales puede pasar a la acción solamente asociándose con otros actantes que terminarán por sorprenderlo y superarlo” (Latour, 2002: 221).

En definitiva, en nuestra opinión, cuando se estudia la memoria de los monumentos y de los objetos culturales en general, es necesario tener en cuenta no sólo los discursos, las representaciones y las prácticas sociales que nacen en torno a aquel objeto (en un cierto modo el epitexto) sino también un atento análisis del objeto mismo, con todos sus elementos adicionales (el peritexto). En una palabra, la eficacia comunicativa del objeto mismo.

3. EL OLVIDO COMO MECANISMO CULTURAL

La memoria histórica y la eficacia comunicativa son de hecho dos ámbitos estrechamente ligados. En nuestro análisis mencionamos antes el olvido: un concepto que, como explican los dos semiólogos de la cultura Jurij Lotman y Boris Uspenskiy, no está para indicar un proceso pasivo sino un preciso mecanismo que se instaura dentro de una cultura. Esto escriben ambos autores:

“[...] la cultura excluye constantemente de sí determinados textos. [...] Cada nueva orientación en el arte deroga el carácter autorizado de los textos a los que se orientaban épocas precedentes, trasladándolos a la categoría de no-textos, de textos de otro nivel, o destruyéndolos físicamente. La cultura, por esencia, está dirigida contra el olvido. Ella lo vence convirtiéndolo en uno de los mecanismos de la memoria [...] es necesario tener en cuenta que una de las formas más agudas de lucha social, en el ámbito de la cultura, es la petición del olvido obligatorio de determinados aspectos de la experiencia histórica (Lotman – Uspenskiy. 1975: 46).

Como ejemplo de lo afirmado por Lotman y Uspenskiy traerán el caso de las culturas fascistas del siglo XX, que impusieron el olvido llenando de mitología la cultura dominante. Si bien en un sentido totalmente contrario, y a causa también de un reciente pasado traumático, las operaciones de la posguerra sobre los signos del fascismo han impuesto un olvido, cada vez con estrategias diversas respecto al contexto específico de la memoria social. El olvido, entonces, es siempre un mecanismo de la cultura que marginaliza algunos textos hasta que no vienen reactivados. Esto suele suceder en periodos donde, a causa de fuertes cambios sociales y políticos, se materializan luchas sobre las viejas formas lingüísticas y ritualistas, justo como sucedía los primeros años de la nación liberada del

régimen y sucesivamente en la Italia republicana. Como escribe Demaría: “La apropiación cultural de la realidad [...] se puede definir como el trabajo de selección y de traducción de la memoria” (Demaría, 2006, p32).

La engorrosa historia del obelisco de Piazza Capena, gracias a las características peritextuales de este objeto, fue olvidada o mejor dicho fue suspendida, relegada en la antecámara del juicio histórico-social. La mejor confirmación de este proceso es la atribución de nuevos significados estables del obelisco: antes de ser restituido, de hecho, por un largo periodo, ha sido el punto de partida ritual de la procesión de la Virgen del divino amor a Roma⁵. Este proceso de olvido/suspensión corresponde al retardo con el cual, respecto a otros países con un pasado colonial, Italia ha saldado cuentas con su propia experiencia de país colonizador.

Paralelamente el otro obelisco, aquel que quedó en Etiopía, se convirtió en uno de los símbolos más fuertes de la nación etíope e, indirectamente, de la lucha independentista de los estados africanos. Basta pensar a la figuración del sello emitido por el estado etíope como nación participante en ocasión de la primera Conferencia de los estados independientes en 1958. Sobre el fondo de la silueta cartográfica africana con los estados participantes marcados, se notan, sobre la izquierda, una reproducción de la iglesia de San Jorge de Lalibela, edificio de la iglesia ortodoxa etíope data del siglo trece, y sobre la derecha, la reproducción del obelisco con el paisaje circundante.

4. CUANDO LA RESTITUCIÓN PUEDE FACILITAR LA REMOCIÓN

Para concluir nuestro artículo tomamos ahora en consideración los sucesos exquisitamente históricos que han involucrado al obelisco desde la posguerra hasta nuestros días. El asunto es de suma importancia: el artículo 37 del tratado de paz que Italia firmó en 1947, preveía el reintegro de todos los botines de guerra sustraídos a Etiopía en los 18 meses sucesivos a firmar el acuerdo. La fecha no fue respetada, como del resto la misma suerte corrieron los acuerdos de restitución sancionados por un tratado de 1956 firmado entre el gobierno italiano y el etíope. Solo en 1970 el parlamento italiano proclamó una primera comisión técnica para la restitución del obelisco que, sin embargo, llegó a decretar la imposibilidad del traslado. Se deberá esperar a fines de los años Noventa hasta que los dos países volvieron seriamente a tratar el asunto. Mientras tanto, en 1980, el parque arqueológico de Axum fue declarado patrimonio de la humanidad por la Unesco, un hecho que invistió de un nuevo valor cultural y político también al obelisco faltante.

En marzo de 1997 la comisión italo-etíope decidió definitivamente de activar el proyecto de la restitución. A esta decisión formal siguió una de las señales políticas jamás emitidas por parte de Italia en época poscolonial, que reactivó definitivamente el valor político de la incómoda presencia. En noviembre de ese mismo año, de hecho, fue la histórica visita a Adís Abeba del entonces presidente de la república Oscar Luigi Scalfaro, el cual, de frente al parlamento etíope, condenó explícitamente “la guerra de agresión” del régimen fascista y confirmó la próxima restitución del obelisco según los acuerdos previstos por el

tratado de paz (Nigro, 1997: 15). La última palabra es del 2004, cuando, en un enésimo acuerdo, fueron finalmente depositadas las bases concretas del proyecto, llevado a cabo el año sucesivo.

Es lícito pensar que en ocasión de los dos primeros tratados no cumplidos por parte de Italia (1947 y 1956), entre los motivos de la fallada restitución pueda haber tenido un lugar importante la cuestión económica (en estos tratados como en los sucesivos, los costos de la operación tenían que ser sostenidos por Italia). Pero pensemos sin embargo que restituir el obelisco se habría correspondido con sancionar negativamente el accionar de la colonización. Como sabemos de numerosos estudios (en primer lugar aquellos de Angelo Del Boca. 1996), el mito de “italianos buena gente”, del colonialismo bueno, es un mito que persiste de manera fuerte hasta los años Ochenta, y, aunque si fuertemente debilitado por documentos y estudios históricos, perdura todavía en la actual visión de este caso. En un cierto sentido, entonces, Italia por muchos años no ha sentido obligación moral (siquiera jurídica) de la restitución.

Por otra parte, en el acto de restitución está incluida la toma de distancia de una historia ahora considerada pasada. O mejor, esta acción de “reparación” permite a los italianos de hoy mirar el hecho colonial como perteneciente a otra cultura, a aquella fascista, feroz y violenta, como *un hecho de historia* y no como *un hecho de memoria*. Sobre todo porque hoy, en lugar del obelisco no existe ninguna señal que pueda recordarlo (imagen n. 4 a y 4b). Si bien la restitución se convierte en un punto de partida para razonar entorno a una memoria histórica, al mismo tiempo se corre el riesgo de que induzca una verdadera cancelación del pasado colonial en Etiopía, un alejamiento definitivo también de aquel umbral negociable y siempre re activable del olvido.



Ilustración 4a. Vista de plaza Capena con el obelisco



Ilustración 4b. Vista de plaza Capena actual.

El ejemplo histórico y simbólico de la estela, dijimos, es reactivado por las polémicas políticas desencadenadas con una cierta vehemencia desde el viaje de Scalfaro en adelante. Entre los nuevos discursos surgidos en torno al objeto, algunos extractos pueden ser útiles para comprender esta reactivación. En 1988 Roma es absorbida por los trabajos debidos al año del jubileo pero Roberto Morasut, secretario ciudadano de los Demócratas de izquierda, declara:

Se ha discutido tanto sobre el obelisco de Axum, es justo restituirlo a Etiopía, pero no estaría mal sustituir el monumento con uno exactamente igual [...] El obelisco de Axum tiene además significados religiosos, y Roma es una ciudad multiétnica. Después están los romanos de derecha que ven las ruinas gloriosas de un tiempo ido. No comparto su pensamiento, pero lo respeto. Una copia sirve sobre todo, a no cortar nuestra conexión con la historia: mirar aquella estela significa recordar el periodo del colonialismo. Hasta una “torre de cemento” puede ayudar a hacer memoria del horror de la guerra (Mattone, 1998: 2).

En Roma, en efecto, se continuó a construir obeliscos y aquel construido por Arnaldo Pomodoro, un espiral en bronce que llega a la altura de 21 metros y colocado en la plazoleta Nervi, encargado por la municipalidad de Roma y realizado en el 2004, parece haber sido deseado por el propio alcalde (Francesco Rutelli) para “compensar la pérdida de la Estela de Axum” (Dell’Orso, 2001:16): ciertamente una compensación en altura, pero que no tiene que ver con la cuestión de la memoria histórica. La restitución fue fuente de grandes polémicas alimentadas sobre todo por el crítico mediático e histórico del arte Vittorio Sgarbi, sea en su temporáneo rol de subsecretario de Bienes culturales en el periodo sucesivo. También el parlamentario Teodoro Buontempo en 2002 declaraba: “El obelisco de Axum no fue robado a nadie, sino ensamblado recuperando pedazos esparcidos en una vasta área, con una operación arqueológicamente de excelencia para su tiempo”⁶. Su convicción era tan firme que él expresó la voluntad de iniciar una acción legal para detener el proceso de restitución.

El 27 de mayo de 2002 un rayo golpeó la punta del obelisco, astillándolo. Para los opositores de la restitución este evento fue tomado como un acto divino, corroborando las motivaciones de la acentuada fragilidad del obelisco mismo. Poco después, desde las columnas de un periódico, se llegó a proponer un sondeo popular para efectuar en concordancia de las elecciones de 2006, para saber qué pensaría el pueblo italiano sobre el hecho de restituir el monumento a sus legítimos dueños (Mattazzi, 2002: 10). En julio de ese mismo año en la base del obelisco fue puesta una pancarta con un mensaje racista: “Además de Axum...devuelvan a todos los inmigrantes”, firmado por “Base autónoma”, una organización de extrema derecha que se adjudicó la operación. Un claro síntoma del hecho que el obelisco fue sacado del olvido es que se volvió un objeto de reivindicación política, aunque de poca monta. Desmantelado en 2003, almacenado en Roma durante el 2004 (año del definitivo acuerdo firmado con el presidente etíope Males Zenawi), en 2005 el obelisco fue restituido para luego ser montado nuevamente tres años después.

Las críticas de Sgarbi continuaron también luego de los trabajos de realzamiento en el parque arqueológico de Axum mediante una polémica con el periodista Paolo Conti del “Corriere della Sera”:

Puede haber sido inoportuno transferir la estela de Axum en 1937 a Roma, pero no fue un robo, como no lo fueron los traslados al Louvre de miles de obras italianas y de restos arqueológicos de parte de Napoleón [...] La restitución de la estela de Axum ha sido la señal negativa de un Estado débil que se avergüenza de su Historia llegando a la farsa de la visita de Gheddafi que ha obtenido resarci-

mientos de parte de Italia pero no todavía ha restituido los bienes secuestrados a los prófugos italianos y se ha olvidado de manifestar reconocimiento por la donación de parte de los arqueólogos italianos de los sitios de Leptis Magna, de Sabratha, de Apollonia, de Cirene. Sin los italianos aquellos sitios de la Humanidad restarían todavía debajo de la arena (Sgarbi, 2009: 21).

En cambio Paolo Conti afirmaba:

Hace tiempo en Gran Bretaña está activo un movimiento por la restitución de los llamados “Mármoles de Elgin” a la República helénica. Y el hecho de que Italia sea señalada como un ejemplo a seguir representa un gran resultado no solo en el mero plano de la imagen (que alcanzaría) sino que nos atribuye una autoridad que nos permitirá de seguir obteniendo (sea en el plano de devoluciones en nuestro país que por ulteriores, eventuales restituciones) objetivos todavía mas glamorosos. A este punto sería interesante conocer el parecer de tantos, furiosos custodios de nuestros bienes culturales (el primero de todos Vittorio Sgarbi) que en los tiempos del viaje de retorno de la Estela de Axum hacia Etiopía [...] acuñaron auténticas inventivas contra una elección que, al contrario, respetaba además un compromiso firmado en el tratado de paz Italia-Etiopía en 1947. Hechos, no palabras, en fin seriedad (Conti, 2009:10).

Por una parte, la restitución es vista como señal de un gobierno débil que se “avergüenza” (es decir que de alguna manera elimina) su pasado. De otra parte, es considerada una obra virtuosa en un nuevo contexto de llamado a la legítima propiedad de los objetos artísticos arqueológicos (una vía no razonablemente practicable en absoluto). En ambos casos el discurso es desplazado en contextos de referencia que evaden la cuestión fundamental de cómo activar el interés en torno al caso que llevó el obelisco a Roma y, por consiguiente, de cómo narrar su memoria contra el peligro de una nueva y tal vez más temible falta de memoria.

Como dijimos, en septiembre de 2008, en concomitancia con la llegada del nuevo milenio según el calendario etíope, el obelisco fue re erigido en Axum después de tres años de permanencia bajo techo, con la presencia del subsecretario del Exterior Alfredo Mantica. En Etiopía se hará gran fiesta y la restitución se transformó de lo que tenía que ser a un acto dado a la reconciliación entre los dos pueblos. En el mismo año, en una estampida de acciones para terminar con la “deuda” colonial italiana, fue alcanzado además un acuerdo por el resarcimiento en los asuntos con Libia (5 millones de dólares distribuidos en veinticinco años y la restitución de la Venus de Cirene).

Estos actos sirven para cerrar las cuentas con el pasado colonial? A cerrar el pasivo de un balance de las culpas históricas a resarcir? Si de una parte estos acuerdos eran inevitables, no se puede contentar de haber cerrado de este modo el capítulo -no todavía completamente escrito- del caso colonial italiano, no sólo aquel de impronta fascista. Auspicio que estos actos, en cambio, puedan servir para abrir un discurso finalmente más coherente y privo de lagunas de aquel pasado.

Si pensamos que el tejido urbano es en realidad un apoyo sobre el cual discutir colectivamente la historia y la memoria, el ángulo de plaza Capena perfectamente mimetizado por el mobiliario urbano más común (bicisenda, cestos) no es de ninguna manera una buena señal por cuanto reguarda un nuevo inicio en la relación entre la historia de Italia y su experiencia colonial. Esta operación, a la luz de cuanto hemos dicho, peligra de volverse una enésima obra de camuflaje urbano/histórico: un disfraz que sin embargo, a diferencia de aquellos citados en este artículo, se acerca más a un verdadero acto de remoción.

Este artículo ha sido traducido del italiano por María Noel Do.

NOTAS

1. El cuadro, partido en pedazos en el tiempo inmediato de la posguerra, fue hoy reconstruido parcialmente gracias a un proyecto de restauración.
2. En realidad el obelisco primero fue trasladado a la plazoleta de enfrente, en 1925: al régimen no le agradaba la presencia de un monumento a una derrota colocada en el lugar de llegada a la capital italiana (plaza del Cinquecento queda justo frente a la estación Termini).
3. Por *actorialización*, término traído de la sintaxis narrativa de Greimas (ver nota sucesiva), se entiende aquí de manera general el proceso por el cual los varios “actantes” que se conjugan con el objeto obelisco son discursivizados a nivel actorial por determinados programas narrativos, o sea, en definitiva, por determinados modos de actuar.
4. Se trata de la sintaxis narrativa de Greimas que, aunque tomando los movimientos de la célebre teoría de la morfología de las fabulas de Propp, revoluciona las bases haciendo un instrumento válido para todos los tipos de narración y de manifestación Semiotica, fundando la propia planta teórica no sobre las funciones sino sobre los actantes, instancias virtuales que a nivel abstracto asumen de vez en vez el rol de quien hace (sujeto) o es sometido (objeto) a una acción (manifestándose a nivel discursivo como actor). No es este el momento para tratar solo en forma sumaria esta teoría pero nos basta entender cómo de la conjunción/disyunción de dos o más actantes se pueda derivar un programa narrativo y que las relaciones de sujeto/objeto, a nivel sintáctico, puedan ser diversas de aquellas que a primera vista aparecen evidentes a nivel discursivo.
5. Por los aspectos ritualistas del momento de la partida de esta procesión véase Carmelina Canta, *Sfondare la notte. Religiosità, modernità e cultura nel pellegrinaggio notturno alla Madonna del Divino amore* (2004); y L. Acquarelli, *L'obelisco di Axum*, cit.
6. *Buontempo: in tribunale per l'obelisco di Axum*, La Repubblica, 27 de septiembre 2002, p.20

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acquarelli, L. (2010) “El obelisco de Axum entre el olvido y la risemantización”, en *E/C. Revista on line de la Asociación italiana de estudios semióticos*.
- Calderini, A. (1936) “Un símbolo de Etiopia: los obeliscos de Axum”, en *Las vías de Italia*, n7, p.456.
- Conti, P. (2009) *Da Axum ai fregi del Partenone: quando è giusto restituire*, en “Corriere della Sera” 20 de junio, p. 10.
- Del Boca A. (1996) *Il gas de Mussolini*. Roma: Editori Reuniti.
- Dell’orso, S. (2001) *Dalla stele all’obelisco*, en “La Repubblica”, 9 de marzo, p. 16.
- Demaria, C. (2006) *Semiotica e memoria: analisi del post-conflitto*, Napoli: Carocci.

- Genette, G. (1989) *Umbrables*, Milano: Einaudi. Primera edición Paris, 1987.
- Latour, B. (2002) “Una sociologia senza oggetto? Note sull’interoggettività”, Eric Landowski y Gianfranco Marrone (ed) *La società degli oggetti. Problemi di interoggettività*. Roma: Meltemi.
- Lotman, J. y Uspenskij, B. (1975) *Tipologia della cultura*. Milán: Bompiani. Primera edición Tartu, 1971.
- Mattazzi, G. (2002) *Sulla stele di Axum decida il popolo*, “Secolo d’Italia”, 2 agosto, p.10.
- Mattone, A. (1998) “Attento Rutelli, da soli i sindaci sono delle isolette” en *La Repubblica*, sezione Roma, 14 agosto, p 2.
- Nigro, V. (1997) “Scalfaro elogia gli italiani, “ammiro il vostro coraggio”” en *La Repubblica*, 26 noviembre 1997, p 15.
- Sgarbi, V. (2009) “Restituire i capolavori? Una follia” en *Il Giornale*, 5 de julio, p. 21.

Poética y retórica del fotomontaje: Límites teóricos / *Poetry and rhetoric of the photomontage: Theoretical limits*

Jacob Bañuelos Capistran

(pág 47 - pág 57)

Es posible conceptualizar la imagen del fotomontaje como poesía visual o imagen poética. El fotomontaje es una imagen que participa de los preceptos de la imagen poética y de las estrategias de construcción visual retóricas como figuras de pensamiento. El fotomontaje y sus estrategias creativas cuestionan los criterios dados desde una posición panretórica y abre nuevas formas de conceptualizar la imagen. En este trabajo se analizan los límites teóricos entre poética y retórica frente al fenómeno visual del fotomontaje.

Palabras clave: Fotomontaje, visual, poética, retórica, imagen.

It is possible to conceptualize the photomontage image as visual poetry or poetic image. The photomontage is an image that participates in the precepts of the poetic image and visual rhetorical strategies of building as figures of thought. The photomontage and creative strategies question the criteria given from a position panretórica and opens new ways of conceptualizing the image. This paper examines the boundaries between poetry and rhetoric against the visual phenomenon of photomontage.

Key words: photomontage, visual, poetry, rhetoric, image.

Jacob Bañuelos Capistran. PHD Ciencias de la Información (Apto Cum Laude 1991-1995), en el Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II, Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid, con la Tesis Doctoral: *Fotomontaje Síntesis Visual: historia, teoría y práctica*. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI) desde 2005. Director Académico del Centro de Innovación Multimedia (CIM) y profesor e Investigador de Tiempo Completo Departamento de Comunicación y Tecnologías de la Imagen, Tecnológico de Monterrey-Campus Ciudad de México. *Fotomontaje*. Madrid: Cátedra (2008) E-mail: jcapis@itesm.mx / jacobiraell@gmail.com.

Este artículo ha sido referenciado por UAEM el 11/12/2017 y UAM 11/03/2017

1. POÉTICA Y RETÓRICA DEL FOTOMONTAJE: LÍMITES TEÓRICOS

El fotomontaje es un sistema semiótico de comunicación, que se construye a partir de signos indicales, icónicos y/o simbólicos, de naturaleza lumínica, gráfica, plástica y/o eléctrica-digital, que es vehículo de expresión poética y retórica de autores, entidades comerciales e instituciones políticas, en ámbitos tan diversos como la lírica artística, la publicidad, la propaganda y la decoración, todos ellos discursos interdependientes e interconexos, pertenecientes a un código culturizado que se deposita en la particularidad del signo fotográfico analógico o digital (Bañuelos 2008: 15).

El fotomontaje es un género de expresión visual contemporáneo, que recoge sus raíces en los orígenes de la fotografía hacia 1839, y que presenta expresiones de carácter poético y retórico desde el s. XIX hasta nuestros días. El fotomontaje hace posible realizar imágenes visuales que representan hechos que no sucedieron o alterar los que se tomaron con una cámara fotográfica de manera directa. La alteración del orden visual fotográfico, el desvío sobre los códigos y normas visuales establecidas, esta imagen post fotográfica, permite realizar reflexiones sobre la delgada línea teórica entre poética y retórica, así como sobre sus concepciones clásicas, tanto desde una perspectiva teórico-analítica, como desde una perspectiva operativo-creativa.

En principio la poética no tiene por qué tener una relación necesaria con la retórica. Sin embargo, ha existido la tendencia a unificar el estudio de ambas disciplinas, e incluso se cae en el error de identificarlas como una misma.

Desde la edición de diccionarios de Retórica y Poética, hasta los estudios del Grupo μ , pasando por las preocupaciones de la estilística literaria clásica, o extraliteraria, como las expuestas por Novalis (Stilistik der Rhetorik), Pierre Giraud ("La estilística es la retórica de los antiguos"; *La Stylistique*, La Sémantique), M. Gérard Antoine (quien incluye entre sus nombres a R. Barthes, G. Poulet, J.P. Richard, G. Bachelard, J.P. Sartre), Henri Miterand ("La Stylistique" en *Le Français dans le monde*, 1966); o Paul Ricoeur (*La Métaphore vive*, Seuil, 1975) (Grupo μ 1987: 30-47).

El fotomontaje propicia imágenes poéticas o retóricas, es decir, imágenes producto de una operación de desvío, o bien, de reforzamiento de códigos culturales de la representación basados en la iconicidad fotográfica. De esta manera, el fotomontaje permite plantear reflexiones sobre los límites teóricos entre poética y retórica:

- a) ¿Son las figuras retóricas siempre poéticas?
- b) ¿Hay poesía sin figuras retóricas?
- c) ¿Qué relación hay entre Poética y Retórica?
- d) ¿Qué es la Retórica respecto a la Poética?
- e) ¿Es poético y/o retórico todo fotomontaje?

En seguida damos respuesta a estas interrogantes.

1.1 ¿SON LAS FIGURAS RETÓRICAS SIEMPRE POÉTICAS?

Tzvetan Todorov planteó en *Litterature et Signification* el problema en otros términos: "¿Es el lenguaje figurado idéntico al lenguaje poético? Si no, ¿Cuáles son sus relaciones?" (Grupo μ 1987: 64).

Todorov responde a la primera pregunta, junto con los autores clásicos, que el lenguaje figurado no es idéntico al lenguaje poético. De lo que se deduce, un discurso retórico no necesariamente tiene porque ser poético.

Respecto a la relación entre retórica y poética, Todorov apunta que el lenguaje figurado (retórico) tiende al discurso opaco, contrario al lenguaje literario (poético) que tiende a hacer presentes las cosas mismas (función mimética). Esto no aclara del todo la relación entre poética y retórica, que explicamos más adelante, aunque muestra la toma de posición del autor frente a ambos tipos de estrategia discursiva.

Umberto Eco (1988) apunta:

"Ninguna figura retórica clásica es de por sí poética. Por lo que se refiere a las figuras in verbis singulis, ninguna de ellas constituye por sí sola poesía, ni siquiera la metáfora, pese a que muchos la han considerado metáfora de poesía y a la poesía sinécdoque de arte. Véase el reciente *Metaphors we live* de Lakoff y Johanson, en que se muestra de forma convincente que el lenguaje en conjunto está no sólo entretelado de metáforas, sino también basado en el principio de metafóricidad, incluso en sus niveles más cotidianos, científicos y denotativos". (Eco 1988: 266)

1.2 ¿HAY POESÍA SIN FIGURAS RETÓRICAS?

Grupo μ afirma: "...que no hay poesía sin figuras, con tal que se entienda 'figuras' en un sentido suficientemente amplio". (Grupo μ 1987: 65).

Pero ¿qué quiere decir "figuras" en un sentido suficientemente amplio? Podemos decir que esta formulación es vaga e insuficiente, que no es sólida como para sostener la afirmación de que "hay poesía sin figuras". La poesía visual está llena de figuras, pero éstas no son siempre las figuras retóricas clásicas inventariadas (Beristain 1992). La imagen poética realiza una ruptura de las figuras retóricas, y de todas aquellas figuras convencionalizadas como norma de representación.

Como apunta Jakobson (1981):

"Cuando en 1919 el Circulo de Moscú buscaba cómo definir y delimitar el alcance de los epitheta ornatia (ornamentación con epítetos), el poeta Majakovski nos apostrofó diciendo que para él cualquier adjetivo, y no sólo en poesía, era un

epíteto poético, incluso el ‘mayor’ de ‘la Osa Mayor’, o ‘grande’ y ‘pequeña’ de los nombres de calles moscovitas, la poeticidad no consiste en añadir una ornamentación retórica al discurso, sino en una revalorización total del discurso y de cualesquiera de sus componentes. (Jakobson 1981: 360)

Por ello, la imagen poética -toda imagen poética y particularmente la del fotomontaje- instaaura figuras retóricas en la medida en que le son útiles para obtener una forma original y creativa al seleccionar y combinar los elementos de representación de la imagen visual y romper una norma de los códigos establecidos de los cuales se constituye.

La imagen visual-poética/fotomontaje se sirve, además, de figuras que no son propiamente las de la retórica clásica, empleando un repertorio de signos indiciales, icónicos y/o simbólicos gráficos, fotográficos y plásticos, también llamados “figuras” en un sentido no retórico por L. Prieto (1966), que en un momento dado por convencionalización cultural, por su uso y costumbre, pueden llegar a establecerse como figuras retóricas o retorizadas, en una norma o una enciclopedia.

Esos signos y “figuras” son: línea, punto, mancha, brillo, luminosidad, tono, color (matiz, luminosidad, saturación), textura, dimensión, escala, plano, dirección, contorno, tensión, movimiento, ritmo, fondo, figura, forma; *Flow* y desenfoque (ópticos), estrellas y formas producidas por la entrada de luz (lumínicos), estelas, barridos, descomposición del movimiento, etc. (cinéticos), solarizaciones, el propio negativo, grano, Quimi gramas (químicos).

El repertorio de signos gráficos, plásticos y específicamente fotográficos, conforman el conjunto de elementos morfológicos que participan en la percepción, conceptualización y creación de la imagen poética en el fotomontaje, y que pertenecen también a otras artes visuales-poéticas como la pintura y el cine. Hasta ahora no se ha realizado un inventario de estos signos-figuras como figuras retóricas, ya que su labilidad/variabilidad no permite sostener un inventario estable a nivel semántico.

A pesar de ello, existe un interesante estudio del Grupo μ (1992), que merece atención, ya que aproximan una sistematización de los signos visuales (plásticos-icónicos-icónoplásticos), una clarificación de conceptos como grado cero, norma, desvío, así como el análisis de las cuatro operaciones básicas de la retórica icónica (adjunción, supresión, adjunción-supresión y permutación), y el ethos de las figuras plásticas-icónicas, desde bases psicofisiológicas de la percepción visual y con un enfoque semiótico estructuralista (Grupo μ , 1993).

La Retórica propuesta y analizada por el Grupo μ , es una Pan-retórica identificada con la Poética, es decir, como producto de una transformación y un desvío realizados a un grado cero y una norma percibida y/o concebida, sobre el código de un sistema semiótico de comunicación.

Diferimos en identificar la Retórica con la Poética, y de mantener una posición «pan-retórica», ya que como hemos apuntado, existen textos retóricos no poéticos, es decir textos que por su retórica son convencionales, normalizados (y normativos), cuya proposición

estética y semántica es una mera reiteración y reproducción (retórica) de cánones o discursos establecidos. Grupo μ hace una Retórica de la Poética, lo cual tiende a “encriptar” el ejercicio poético; ¿por qué no hacer una Poética de la Retórica o una Poética de la Poética?

En un momento dado, se podría establecer una retórica de estos signos por su convencionalización y uso. Pero cuando eso haya sucedido, entonces la poética visual mediante sus modos operativos esenciales (selección / combinación: paradigma / sintaxis), los desviará de su norma, para ejercer en ellos una ruptura que permita una apertura del sentido, más allá de su convencionalización, más allá de la norma y más allá de su retórica establecida.

De acuerdo con García (1985): “Retórica + Creatividad= Poética”. García defiende la idea de que la Poética, al realizar una explicación de los Textos en general lo hace desde la Retórica, y al realizar la explicación de los Textos en particular lo hace a través de los modos propiamente Poéticos. Así, la Retórica es equivalente a las reglas, las figuras establecidas y convencionalizadas, las normas; la Creatividad es el ejercicio de la originalidad y la ruptura de (y sobre) las normas y reglas retóricas; y la Poética es el resultado (polisémico y poliédrico) de la suma cualitativa del empleo de estas dos estrategias de transformación y representación de los textos (o discursos).

Los textos poéticos (entre ellos las imágenes foto montadas) tienen cualidades específicas que están condicionadas por una pragmática del lector, por un momento histórico determinado y por un contexto semántico, local e interno; estas cualidades, a grandes rasgos son: la multiplicidad, la polisemia, el simbolismo, el ritmo y la ambigüedad; tales cualidades ofrecen en un mensaje/fotomontaje, una forma-contenido semántico abierto y variable, que recibe impulso y cambio en su evolución (histórica) sincrónica, como sistema semiótico de significación y comunicación humana.

Como apunta Umberto Eco (1988):

“Tampoco me parece convincente la identificación de la poesía con la metáfora y de la prosa con la metonimia. No sólo porque la diferencia entre esas dos figuras es menos clara de lo que se cree (cfr. mi “Metáfora” en la Enciclopedia Einaudi), sino porque no se pueden reducir las leyes de la poesía a las leyes de la retórica. “Lo que caracteriza a la poesía es asumir (los fenómenos retóricos como: *elocutio* y *compositio*) en cuanto organizados y prescritos por un sistema de reglas particulares. Así, pues, la modalidad poética no se caracteriza por esos fenómenos retóricos, sino por la decisión de usar esos artificios de determinado modo”. “(...) para caracterizar lo poético en sentido estricto... no valen las categorías retóricas” (Eco 1988: 265-266).

1.3 ¿QUÉ RELACIÓN HAY ENTRE POÉTICA Y RETÓRICA?

En primera instancia, la única relación que existe entre Poética y Retórica es que ambas estrategias (disciplinas) pueden estar implicadas en una transformación o desvío

sobre un grado cero o norma dada, mediante el empleo de un código de representación perteneciente a un(os) sistema(s) semiótico(s) de comunicación.

De esta forma, la poética incluye figuras retóricas, en la medida en que éstas le sirven para provocar desvíos a una norma dada, o bien, aplicar desvíos a las mismas figuras retóricas establecidas. Por su parte, las figuras retóricas pueden ser no poéticas, allí donde únicamente (se) reproduzcan como normas y cánones establecidos.

La Poética es el ejercicio de la ruptura, el desvío a una norma o grado cero, y es creadora de las figuras retóricas, es decir, es la transformación originaria y primitiva de un mundo natural-social dado (grado cero natural percibido y concebido), que deriva en descubrimientos, en reglas, normas y convenciones culturales.

Y ante ello, la Poética, por su esencial modo operativo (de selección/combinación-paradigma/sintaxis), aunado a una intencionalidad y operatividad Creativa, irrumpe, innova, desvía, transforma y originaliza los códigos normalizados para ofrecer nuevos descubrimientos, en su inevitable impulso y cambio histórico-sincrónico. La Poética es así, el antecedente originario de la Retórica, impulso vital de todo descubrimiento, y acción primaria (*sine qua non*) del conocimiento humano.

Uno de los puntos de encuentro entre la Poética y la Retórica, y quizás el único, es precisamente la Imagen. La imagen como espacio-tiempo de representación semántica; la imagen poética/fotomontaje como expresión de multiplicidad, polisemia, ritmo, simbolismo y ambigüedad, es decir de posibilidad semántica, donde habitan signos indiciales, icónicos y/o simbólicos y figuras retóricas; la figura retórica como imagen: imagen mental, perceptual-conceptual y visual. Como sugiere Charles Bruneau: “La imagen absorbe una serie de procedimientos de estilo, por ejemplo, la sinécdoque y la metonimia, que son también metáforas, es decir sustituciones” (Bruneau 1964)¹

1.4 ¿QUÉ ES LA RETÓRICA RESPECTO A LA POÉTICA?

La retórica es un medio para llegar a una poética mediante un ejercicio creativo; es decir, es un método que aplicado con creatividad permite alcanzar una expresión poética. Desde nuestro enfoque, la Poética se sirve de la Retórica, sólo en la medida en que le es útil para marcar desvíos desde una base, norma o grado cero; y en la medida en que las figuras confluyen en una imagen poética/fotomontaje.

Desde el punto de vista del Grupo μ , la Retórica es el medio de la Poética: “Una vez liquidada la idea de que el arte es un atractivo que se añade, sería posible enfocar la retórica no ya como un arma de la dialéctica, sino como el medio de la poética”. (GRUPO μ 1987: 45)

La visión generalista del Grupo μ impide ver que la Retórica es sólo uno de los muchos medios que tiene la Poética, como la intuición, el subjetivismo, la “libre asocia-

ción”, los sueños, las visiones, la inspiración, la revelación, los estados y obras de expresión-representación en los que hay una elección “inconsciente” o “no-racional”; medios intencionados o no, donde hay poética y/o retórica. Y ello porque, Grupo μ identifica metodológicamente lo retórico con lo poético, cuando hay retórica sin poética, y cuando la poética va más allá de la retórica, porque está antes, durante y después de ella.

Llegamos a un punto que también define la relación entre poética y retórica: la noción de intencionalidad. Octavio Paz la refiere a la atribución de sentido:

“No hay colores ni sonidos desprovistos de significación: tocados por la mano del hombre, cambian su naturaleza y penetran en el mundo de las obras. Y todas las obras desembocan en la significación; lo que el hombre roza se tiñe de intencionalidad: es un ir hacia... El mundo del hombre es el mundo del sentido. Tolerar la contradicción, la locura, o el embrollo, no la carencia de sentido. El silencio mismo está poblado de signos. Todo es lenguaje” (Paz 1956: 21-22).

En esta cita de Paz, se alude a la transformación que hace el hombre del mundo natural-social, como momento y acto que por el sólo hecho de realizarse impregna de significación a aquello que transforma. La intencionalidad es un ir hacia... La intencionalidad como determinación de la voluntad en orden a un fin predeterminado. De esta forma encontramos una intencionalidad poética, una intencionalidad poética-retórica, o una intencionalidad retórica.

La retórica puede ser considerada como un metalenguaje, que aplicado al lenguaje objeto del discurso ha ocupado un papel destacado en la experiencia cultural de Occidente desde el siglo V a. de C. hasta el siglo pasado. Actualmente hay una revaloración o puesta al día de la retórica, que ha cumplido diversas prácticas, como apunta Santos Zunzunegui: a) Técnica (arte de la persuasión); b) Enseñanza; c) Ciencia (estudio del efecto del lenguaje “figurado”); d) Moral (sistema de reglas y prescripciones); e) Práctica social (técnica privilegiada que asegura a las clases dirigentes la propiedad de la palabra); f) Práctica lúdica (junto a la práctica institucional se desarrolló una actividad “paralela”) (Zunzunegui 1992: 93).

1.5 ¿ES POÉTICO Y/O RETÓRICO TODO FOTOMONTAJE?

Podemos afirmar que una imagen realizada mediante los procedimientos del fotomontaje permite crear imágenes poéticas, ya que estos procedimientos son transformaciones y desvíos a un grado cero (natural y conceptual) y una norma, sobre un código convencionalizado de un sistema semiótico de comunicación visual: desvío sobre la representación normalizada del código fotográfico.

Las operaciones de transformación y desvío del fotomontaje se realizan tomando como grado cero natural al mundo natural percibido; y considerando como norma (base) al código icónico de representación fotográfico (grado cero conceptual) convencionalizado, entendido más comúnmente como la imagen de una fotografía directa y de única toma,

tanto en color como en blanco y negro/analógica o digital. Aunque la fotografía es ya un desvío al grado cero del mundo natural, se constituye como norma y grado cero concebido para el fotomontaje.

Como se ha apuntado, el código fotográfico incluye un repertorio de signos indiciales, icónicos y/o simbólicos que participan en la conformación de la imagen, y que tienen un carácter gráfico y plástico, que cuando asumen significación convencional, se normalizan y también son susceptibles de convertirse en una norma sobre la cual ejercer un desvío poético.

Por otra parte, el código fotográfico (también llamado “lenguaje fotográfico”), se ha convencionalizado y culturizado fuertemente desde su aparición hacia 1839 (publicación de la invención de Daguerre) hasta nuestros días, extendido y difundido ampliamente a través del cine y la televisión, que comparten sus mismos códigos visuales, código constituido como sistema semiótico de comunicación visual, que es lo suficientemente sólido y generalizado, suficientemente referencial, como para considerarlo una “norma” o un “grado cero” de representación conceptual, a partir de la cual se realicen desvíos, en nuestro caso, a través del fotomontaje.

Como apunta el Grupo μ : “El punto delicado es determinar la norma a partir de la cual se definirá el desvío, que a su vez se resolverá en norma” (GRUPO μ 1987: 52). Tomamos el concepto de desvío como punto de partida para la realización de la expresión poética, ya que es a partir de este concepto cómo es posible hacer un análisis semiótico y retórico de la poética visual o lingüística. Asimismo porque es a partir de una transformación o desvío es como se irrumpen las reglas de un código de representación convencional y se logran las cualidades propias de la expresión poética, a saber (a grandes rasgos): multiplicidad, polisemia, ritmo, simbolismo y ambigüedad.

Afirma Todorov: “La lengua poética es no solamente extranjera al buen uso, sino que es su antítesis. Su esencia consiste en la violación de las normas del lenguaje².”

Por otra parte, Jean Cohen (2009) hace valer la reducción del desvío como una fase de reestructuración. La imagen poética visual del fotomontaje se construye en esta fase de reestructuración del grado cero y la norma, mediante el código fotográfico, y en última instancia, del grado cero natural que es el mundo natural percibido. Todo fotomontaje es poético en la medida en que es desvío de una norma del código fotográfico convencionalizado.

En este proceso poético participa también la intencionalidad (poética) del autor de la imagen, así como un factor pragmático y de sus efectos (ethos) en un lector (receptor) determinado (incluso siendo el autor como receptor), como la consideración de un contexto histórico-semántico dado.

Todo desvío es susceptible de convertirse en norma. Así es como se establecieron las figuras retóricas clásicas. El fotomontaje, como desvío, se convierte en norma, es decir, se vuelve susceptible de ser transformado o desviado, proceso que da lugar a una “trans re-

tórica” (“Segunda Retórica”). Aunque es más propio designarlo como una “trans poética”, una original y abierta renovación Poética de la imagen visual.

Por otra parte, tenemos que una gran cantidad de fotomontajes empleados en publicidad y propaganda, se producen con clara intencionalidad retórica, con el fin de provocar interés, seducción, sugerencia y persuasión.

Estos fotomontajes retóricos, emplean las cualidades propiamente poéticas (multiplicidad, polisemia, ritmo, simbolismo, ambigüedad), pero sólo hasta el punto en que el significado del mensaje no se pierda, o resulte tan ambiguo que no se entienda. Así que las técnicas retóricas, es decir, las figuras retóricas, aplicadas a la imagen visual como mensaje, mediante los procedimientos del fotomontaje, son útiles e imprescindibles para asegurar que el lector sea “seducido”, al tiempo que comprenda el mensaje plasmado.

El papel del lector es fundamental en la atribución de sentido del texto, ya sea poético o retórico, ya que es en él donde se construye y reconstruye el sentido de la imagen, es en él y su circunstancia donde se verifica la noción de norma/grado cero-desvío.

Asimismo, el factor de contexto es fundamental para la atribución de sentido de un texto cualquiera, esencial en la determinación de la norma-desvío en el plano semántico (distinto de lo que sucede en el plano semiótico, aunque ambos planos son indisociables en la pragmática); como hemos apuntado a manera de ejemplo: no significa lo mismo exponer la imagen-fotomontaje de un hombre con cabeza de cordero en una charcutería, que en un banco, en una oficina, en un hospital o en una iglesia.

Como apunta Grupo μ :

“En la práctica, la reconstitución del grado cero, o término a quo, no es siempre tan simple (a nivel semántico). Una cosa es definir el tropo como cambio de sentido, y otra determinar con precisión el sentido propio de tal término metafórico. (...) Nada impide sostener que hay casos en que esta determinación es imposible, sobre todo cuando el mensaje remite no a dos sentidos, sino a varios, dando la sensación o ilusión de una infinidad. Tal concepción, que se une a una de las teorías corrientes del simbolismo, no es en absoluto incompatible con la idea del desvío: la producción de un sentido múltiple radicaliza el proceso constitutivo de la formación retórica (ó poética)”. (GRUPO μ 1987: 60, paréntesis nuestro)

Hemos agregado a esta cita el paréntesis (poética), ya que el Grupo μ identifica la formación retórica con la formación poética, con el fin de sistematizarla en términos retóricos. Para nosotros, la polisemia y ambigüedad del texto poético sigue siendo un proceso constitutivo de la formación propiamente poética, susceptible de ser retorizada.

El fotomontaje retórico es aquél que contiene figuras retóricas, que funcionan como signos de redundancia dirigidos a un lector, con el fin de verificar su contenido semántico. Un fotomontaje retórico puede “perder” su carácter poético, en la medida en que

se verifique como figura normalizada, dentro del universo del fotomontaje como norma o dentro del código de la imagen fotográfica normal, al no incluir desvíos a esta(s) norma(s), y aparecer reiterativo, redundante, convencionalizado, o sea, exclusivamente retorizado.

Los fotomontajes retóricos pueden ser intencionalmente realizados o no. En nuestros días es posible afirmar que el uso de la retórica visual es ampliamente intencional, gracias al auge de esta disciplina en los estudios sobre la imagen y a la facilidad que otorgan los medios-herramientas digitales en la producción de la imagen visual. Esto se corrobora en el campo publicitario, propagandístico y editorial (en impresos, cine, televisión), en donde la aplicación retórica del fotomontaje llega a convertirse en una norma.

Ante la simple y árida repetición de figuras retóricas, es recomendable oponer un juicio crítico, creativo y propositivo. Para ello es posible recurrir al estudio de la Poética, como medida de revitalización visual-estética, como herramienta de renovación y reinención de la imagen visual.

2. CONCLUSIÓN

Las cualidades operacionales y creativas del fotomontaje permite reflexionar sobre las fronteras teóricas entre poética y retórica, a la luz de los estudios de autores como Román Jakobson, Tzvetan Todorov, Umberto Eco, Grupo μ , Charles Bruneau, Octavio Paz, Jean Cohen, Santos Zunzunegui, para brindar una clarificación teórica sobre dichas fronteras.

Dicha clarificación de fronteras teóricas entre poética y retórica aporta igualmente una posición más clara al momento de plantearse una posición analítica frente a fenómenos visuales como los que brinda el fotomontaje, al tiempo que permite una mejor comprensión de tales fenómenos visuales desde una posición creativa.

El cuestionamiento de una «pan retórica», abre nuevas posibilidades teóricas, que permiten reflexionar sobre una «retórica de segundo grado», o bien, hacer una Poética de la Retórica o una Poética de la Poética.

Finalmente, resumimos los límites teóricos básicos entre poética y retórica dadas en el fotomontaje.

- Todo fotomontaje es poético en la medida en que es desvío de una norma del código fotográfico culturalmente convencionalizado.
- Todo fotomontaje poético es susceptible de volverse retorico, en la medida en que se convierta en una norma visual y culturalmente convencionalizada, y establezca la aplicación de figuras retóricas visuales (y lingüísticas).
- Todo fotomontaje retórico puede ser poético, en la medida en que la inclusión de figuras retóricas provoque un desvío en la norma-código-sistema, verificándose en un lector(es) y contexto semántico histórico(s) dado(s).

- Un fotomontaje retórico puede “perder” su carácter poético, en la medida en que se verifique como figura normalizada, dentro del universo del fotomontaje como norma o dentro del código de la imagen fotográfica normal, al no incluir desvíos a esta(s) norma(s), y aparecer reiterativo, redundante, convencionalizado, o sea, exclusivamente retorizado.

Ante la avalancha de imágenes digitales, la clarificación entre recursos poéticos y retóricos abre posibilidades creativas en el territorio de las imágenes imposibles, las imágenes falsificadas y todas aquellas representaciones visuales que, como las producidas en el campo del fotomontaje, resignifican y reinventan la realidad visual.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bañuelos, J. (2008) *Fotomontaje*. Madrid: Editorial Cátedra.
- Beristáin, H. (1992). *Diccionario de retórica y poética*. México: Ed. Porrúa. S.A.
- Breneau, CH. (1964) *La Langue de Balzac*. C.D.U.: “Les Cours de Sorbonne”.
- Cohen, J. (2009) *Structure du langage poétique*. Paris: Flammarion, coll. “Champs essais”.
- Eco, U. (1988) *De los Espejos y otros ensayo*. Barcelona: Lumen.
- Grupo μ (1987) *Retórica General*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- (1993) *Tratado del Signo Visual*. Madrid: Cátedra.
- García, F. (1985) *Memoria de Cátedra*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información.
- Jakobson, R. (1981) *Ensayos de Lingüística General*. Barcelona: Seix Barral.
- Paz, O. (1956) *El Arco y la Lira*. México: FCE.
- Prieto, L. (1966) *Messages et Signaux* [Mensajes y Signos]. París: Presses Universitaires de France, 1966.
- Zunzunegui, S. (1992) *Pensar la Imagen*. Madrid: Cátedra.

NOTAS

1. Charles Breneau, *La Langue de Balzac*, “Les Cours de Sorbonne”, C.D.U., 1964; citado por Grupo μ : *Retórica General*, Paidós, Barcelona, 1987, p. 42.
2. T. Todorov: “Les poètes et le bon usage”, en la *Revue d'esthétique*, tomo XVIII, 1965, pág. 300-335; citado por Grupo μ : *Retórica General*, p. 51.

Fotografía contemporánea: la reconfiguración de los modos de representación en el documentalismo / *Contemporary photography: the reconfiguration of the modes of representation in documentary.*

Leticia Rigat

(pág 59 - pág 73)

En la esfera actual es posible observar cambios en los modos de representación del foto-documentalismo. Consideramos que las transformaciones en las prácticas fotográficas en general y en el documentalismo en particular, se encuentran relacionadas con los debates en torno a su relación con el arte, y los cuestionamientos de la credibilidad de la fotografía hacia fines de la década de 1980 con el surgimiento de las tecnologías digitales y los nuevos medios de comunicación con base en Internet.

Palabras claves: fotografía, documentalismo, tecnologías digitales

Nowadays, we can observe changes in the way of representation of documentary photography. We consider that the transformations in photographic practices, in broad terms, and in documentary photography in particular, are related to the debate about its relationship with art and the questions about photography credibility towards the end of the 1980s, with the emergence of digital technologies and the new media based on the Internet.

Keyword: Photography, documentary, digital technologies

Leticia Rigat es Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires, Magister en Estudios Culturales por el CEI de la Universidad Nacional de Rosario (UNR). Docente de Lenguajes 1 de la carrera Licenciatura en Comunicación Social UNR) y becaria posdoctoral del CONICET. E-mail: letirigat@hotmail.com

Este artículo fue referenciado por UNAM el 24/7/2017; UAEM el 11/12/2017 y la UAM el 7/10/2017.

1. SOBRE LA FOTOGRAFÍA

Al interrogarnos acerca de los procesos de producción de sentido de la imagen fotográfica, nos encontramos con que si algo ha marcado su estudio y su historia es la continua reevaluación de su estatuto, de sus prácticas y de sus usos sociales. Reflexiones que se han delimitado a partir de ciertas contraposiciones: dispositivo – medio, técnica de registro – medio de expresión, documento – arte, etc.

Los problemas aquí planteados pueden relacionarse con debates que forjaron las teorías sobre lo fotográfico a lo largo del Siglo XX. En este sentido pueden pensarse la discusión sobre cómo establecer la relación entre fotografía y realidad, es decir, la relación entre el signo y el referente; la cuestión del lugar que el conocimiento del funcionamiento del dispositivo técnico ocupa en nuestra interpretación de la imagen; y finalmente el debate sobre los efectos de las tecnologías digitales en las prácticas fotográficas basadas en el soporte químico.

La fotografía apareció en el primer tercio del siglo XIX como resultado de avances en el ámbito de la óptica y la química y el uso, al menos desde el Renacimiento de la cámara oscura para la realización de retratos y paisajes, siguiendo los principios de la perspectiva geométrica lineal. Sin embargo, al hablar sobre fotografía hay que tener en cuenta que esta no nació sólo a partir de una evolución técnica que permitía fijar las imágenes en una sustancia fotosensible, sino también de la necesidad del hombre moderno de ‘fijar’ la realidad con la ayuda de la técnica.

Por su mecánica de realización y el conocimiento generalizado del funcionamiento del dispositivo fotográfico, la fotografía se ha interpretado durante mucho tiempo como una evidencia, como la retención de un instante y la fijación de la porción de un espacio que queda grabada sobre un material fotosensible a través de la mediación de un sujeto-operador que ha estado ahí y ha registrado el suceso.

La génesis técnica de la imagen fotográfica (Bazin 1945 [2004]) tuvo fuertes repercusiones en el modo en que se pensó a la fotografía, tanto en el debate que surgió en relación a la creación artística como en su aceptación documental. No nos ocuparemos aquí de recordar este debate, lo que sí nos interesa destacar es que desde comienzo de su historia la cuestión sobre el lugar que ocupa el dispositivo fue central en la reflexión sobre lo fotográfico. Desde un comienzo el debate se planteó en torno a si la fotografía sólo podía servir como instrumento capaz de reproducir las apariencias de manera puramente mecánica o si podía ser considerado un auténtico medio de expresión.

No obstante, esta asociación de fotografía y documento ha ido sufriendo revisiones y cuestionamientos a lo largo del Siglo XX. En este sentido, Phillippe Dubois (1990 [2008]) establece cronológicamente tres posiciones que se han dado en torno a este debate a lo largo de la historia de la fotografía. Tomando la Segunda Tricotomía de Charles S. Peirce, la distinción: ícono, símbolo e índice, Dubois diferencia tres formas ‘interpretativas’ en torno a la relación de la fotografía y la representación de la realidad. La primera es

la fotografía como espejo de lo real (el discurso de la mimesis), que corresponde a su valorización en relación a su grado de semejanza con la realidad representada, entre el signo y el referente, es decir, un signo – icónico.

Avanzado el siglo XX se produce progresivamente una crítica a esta concepción ‘objetiva’ y ‘natural’. El debate se originó en torno a los teóricos que intentaban demostrar que sobre la representación fotográfica operaba una codificación, una convencionalidad culturalmente codificada. Lo que se cuestionaba aquí era el discurso de la mimesis y la transparencia, afirmando que la foto es eminentemente codificada (técnica, cultural, sociológica y estéticamente). Este punto de vista corresponde al segundo momento individuado por el autor: *la fotografía como transformación de lo real* (el discurso del código y la reconstrucción), que asocia al símbolo peirceano.

Finalmente, Dubois plantea un tercer momento, el de *la fotografía como huella de lo real* (el discurso del índice y la referencialidad). En tanto que es la luz que emana el referente la que se imprime directamente en la película fotosensible se puede plantear que la fotografía es una huella, un índice en el sentido de Peirce (1897 [1986]), quien ya en el siglo XIX, había reparado en la fotografía como un tipo de signo que mantiene con su referente una relación de contigüidad.

En la Sesión del 17 de Febrero de 1979 en el Collège de France al reflexionar sobre la fotografía, Roland Barthes observaba de que a pesar de que la encontrábamos en todos los niveles de la vida social, no se había desarrollado hasta el momento una teoría de la misma: no era considerada arte (a diferencia del cine) aun cuando había fotos artísticas, ni era incluida dentro de la alta cultura (como la pintura), lo cual lleva a delimitar al autor que lo específico de la fotografía es el ‘*esto ha sido*’, afirmando con ello la posición realista y constativa de la imagen. Para Barthes (1980 [2005]), la foto es literalmente una emanación del referente, contrariamente a las imitaciones en la fotografía hay una conjunción de realidad y de pasado, y a partir de ello no puede negarse la existencia del referente. Como podemos observar el ‘esto ha sido’ de Barthes mantiene una relación directa con la idea de que la imagen fotográfica es un índice en el sentido peirceano. El “esto ha sido” es posible en cuanto la imagen fotográfica mantiene una continuidad física con el objeto que representa, es su huella y la reconocemos como tal por el conocimiento del funcionamiento del dispositivo que la produce.

No obstante, pese a ser uno de los postulados teóricos más citados al hablar sobre fotografía, la teoría de Barthes ha recibido varios cuestionamientos. Este es el caso de Eliseo Verón (1992 [1997]), quien destaca a la fotografía como medio, especificando que la imagen no es un imperio autónomo sino que se halla en dependencias que reglamentan la significación en el seno de la sociedad (haciendo con esto último, referencia a una semiología general que desempeñaría una postura opuesta a la que caracterizó a la deriva estructuralista y el reduccionismo lingüístico). Partiendo desde aquí advierte que el ‘*haber estado allí*’ de Barthes es en realidad una operación de quien observa la fotografía y no una operación contenida en la imagen misma, y que la temporalidad de la fotografía puede neutralizarse e interpretarse más bien como un ‘*estar allí*’ (en el momento actual, articulán-

dose con modalidades de lo reciente).

A partir de lo anterior Verón afirma que: “el término fotografía que define una técnica y la identificación de un soporte técnico no basta para definir una discursividad social” (Verón, 1992 [1997:56]). Y advierte que Barthes habla de la fotografía en general, sin distinciones y sin especificar tres discursividades fotográficas *a las que en realidad está haciendo referencia*, estas son: la fotografía artística, las fotografías que resultan de la utilización privada de la técnica y la fotografía de reportaje. Destacando, a partir de ello, a la fotografía como medio más que como dispositivo.

Consideramos que la reflexión de Verón da un punto de partida importante para pensar la situación actual de la fotografía, sobre ello volveremos hacia el final. No obstante, la cuestión del dispositivo es esencial para comprender los procesos de reconocimiento de la fotografía como imagen distinta a otras producidas por otros medios de representación. Detengámonos ahora en dos autores cuyas reflexiones pueden considerarse esenciales en el pensamiento sobre la especificidad de la fotografía canónica a partir de su dispositivo de producción: Phillippe Dubois y Jean-Marie Schaeffer.

Precisamente, Dubois (1990 [2008]) plantea que en los fundamentos de la fotografía, la imagen y el acto que las definen son indiscernibles, siendo la fotografía en sus términos, una imagen-acto, poniendo con ello en primer lugar su dimensión pragmática. Asimismo el autor establece una diferencia entre el estudio sobre la fotografía y sobre lo fotográfico, especificando que su reflexión no se basa en un análisis de fotografías (es decir, de la realidad empírica de los mensajes visuales) sino de lo fotográfico como dispositivo teórico. De esta manera plantea que es esencial considerar a la fotografía en relación al dispositivo que la produce, a la idea de traza, de huella.

En este punto, Dubois aproxima el index fotográfico a ciertos signos cuyo sentido depende de la situación de enunciación en la que son utilizados (pronombres o adjetivos demostrativos y algunos adverbios de lugar y de tiempo). Se trataría, en términos del autor de signos cuya semántica está en función de su pragmática, según lo cual su sentido, es indicar, subrayar, mostrar su relación singular con una situación referencial determinada.

Como podemos observar, Dubois se aleja de lo postulado por Verón en cuanto a la significación de la imagen y especifica que se trataría de una designación ontológica que se encuentra en la constitución misma de lo fotográfico. A lo que el autor advierte que la idea de fotografía como index, como la certificación de existencia del referente en un momento y en un lugar determinado no explica el sentido de tal o cual imagen, la fotografía muestra, señala, pero nada nos dice acerca de la significación que hay que atribuir a esa existencia. Tras el proceso de inscripción hay procesos culturales de producción de sentido.

Continuando con esta línea de análisis sobre la indicialidad fotográfica, podemos destacar la teoría de Jean-Marie Schaeffer (1987 [1990]) que analizando la fotografía desde una visión pragmática, ha especificado el aspecto icónico – indicial de la imagen. Retomando la definición de Signo de Peirce, Schaeffer advierte que no debemos olvidar que

la fotografía se constituye mediante la combinación de tres dimensiones: representamen, interpretante y objeto. Por lo cual: el signo (imagen foto) representa algo (su objeto) para alguien (su interpretante) quien hará predominar en el acto receptivo la temporalidad o la espacialidad de la imagen fotográfica. Por lo anterior, en la fotografía, el representamen puede ser o un ‘índice icónico’ o un ‘ícono-indicial’, lo cual pone de manifiesto el carácter ambiguo del signo fotográfico que se halla en una tensión constante entre la función indicial y la presencia icónica.

Schaeffer denomina *arché fotográfico* al modo en que se obtiene una fotografía, al que hemos hecho referencia anteriormente. Es precisamente al conocimiento de este *arché* al que adjudica la fuerza auto identificatoria de la fotografía. Es a partir esta noción que podemos agregar que la distancia temporal (la separación entre la recepción visual del ícono y la fijación indicial) en la imagen fotográfica nace del conocimiento y del hecho que sepamos que “el ícono es la retención visual de un instante espacio- temporal *real*, el tiempo fotográfico es [...] el tiempo físico (el momento y la duración) de la formación de la impresión”. (Schaeffer.1990).

Casi paralelamente a las reflexiones sobre la especificidad de la fotografía desde su dispositivo de producción de imágenes icónico indiciales y de sus cualidades en cuanto medio, comenzó a anunciarse el advenimiento de las tecnologías digitales, y con ellas profundas modificaciones en la producción, la circulación y la recepción de imágenes. La digitalización prometía la emergencia de nuevos medios con base en Internet, y cambios en los medios masivos. En el transcurso de estas transformaciones cobraron forma los discursos extensionistas que desde distintos ámbitos han ido anunciando *la muerte* de los medios técnico indiciales que caracterizaron la mediatización del siglo XX (Carlón 2012).

En el caso de la fotografía, estos discursos estuvieron intrínsecamente relacionados a las nuevas tecnologías, que iban poniendo en tela de juicio el estatuto de la fotografía como aquella representación garante de verdad. Con el proceso de digitalización el dispositivo fotográfico se vio modificado, por lo cual la reflexión pasó de considerar a una imagen analógica basada en materias foto-sensibles y procesos físico-químicos a una imagen digital constituida por impulsos electrónicos que se traducen en claves numéricas; de un tipo de imagen continua a una imagen discontinua.

Es posible observar que en los estudios actuales se tiende a pensar en los cambios a partir de dicotomías u oposiciones, como la contraposición de la fotografía analógica (como espejo de la realidad) frente a la imagen digital, en la que se retoma el debate entre imagen huella (como índice de lo que representa), una mimesis perfecta de la realidad y el carácter convencional y codificado de la fotografía. Estas oposiciones que caracterizaron el pensamiento en torno a lo fotográfico son (re)actualizadas hoy en la polarización: fotografía / imagen digital.

Con los cambios en el dispositivo se anunció la muerte de la fotografía y la llegada de una nueva Era, la de la post-fotografía, a partir de la cual se afirmaba que se caería el *velo* a través del cual se creyó en la representación fiel de lo real. En relación a esto, Mitchell

(1992) afirmaba que una falsa inocencia había pasado, debíamos olvidar las distinciones entre imaginario y real. En relación a ello, el autor agrega que la imagen digital se adapta oportunamente a los proyectos de la era posmoderna, en la que se cuestionaba la primacía del mundo material sobre la imagen, y la propia existencia del mundo real: *es el mundo de la simulación y de los simulacros* (Baudrillard 1983 [2001]), erosión del principio de realidad: *tecnosfera post-real*, la denomina Robins (1997).

En un sentido similar, Joan Fontcuberta afirma que hay que abandonar la idea arraigada en la sociedad - desde su invención- de que la fotografía es el resultado de un automatismo natural y de que puede <copiar la naturaleza con la máxima precisión y fidelidad sin dependencia de las habilidades de quien la realiza>. Especifica así que es necesario abandonar la idea de que el procedimiento fotográfico es *natural, automático, espontáneo*, carente de filtros culturales e ideológicos, pues detrás de esa supuesta transparencia se esconde todo el *dispositivo* que hace que interpretemos la fotografía desde el lugar de la transparencia.

Nos advierte de esta manera que a partir de los años 80 del siglo pasado “en las artes visuales se ha acentuado la problematización de lo real en una dinámica que nos arrastra efectivamente a una profunda crisis de verdad” (Fontcuberta 1997 [2007: 15]). Así, los valores de lo documental (registro, verdad, memoria, archivo, identidad, etc.) que acompañaron a la fotografía durante los siglos XIX y XX van camino a la virtualidad en el siglo XXI con la fotografía digital, esto supone un cambio de naturaleza (que está relacionado, a su vez, a los cambios en la cultura, la sociedad, la política, y la economía):

“La fotografía argéntica aporta la imagen de la sociedad industrial y funciona con los mismos protocolos que el resto de la producción que tenía lugar en su seno. La materialidad de la fotografía argéntica atañe al universo de la química, al desarrollo del acero y del ferrocarril, al maquinismo y a la expansión colonial incentivada por la economía capitalista. En cambio, la fotografía digital es consecuencia de una economía que privilegia la información como mercancía, los capitales opacos y las transacciones telemáticas invisibles [...] Responde a un mundo acelerado, a la supremacía de la velocidad vertiginosa y a los requerimientos de la inmediatez y globalidad” (Fontcuberta 2012: 12).

A lo anterior agrega que la fotografía digital se inscribe en una segunda realidad o realidad de ficción, y supone un proceso progresivo de desmaterialización -la impresión de la imagen ya no es un requisito de existencia- el actual soporte de la fotografía es la pantalla y los programas de tratamiento para visualizarla, por lo tanto siempre está retocada o procesada: *es una espiral de mutaciones*.

Sumado a lo anterior, y en cuanto a los usos de la fotografía, Fontcuberta afirma que a partir de la digitalización, lo que comienza a quebrarse es el vínculo entre fotografía y memoria, las fotos ya no sirven para almacenar recuerdos, ni se crean para ser guardadas, sino que sirven como extensiones de las vivencias, que se transmiten, se comparten y desaparecen, mentalmente y/o físicamente, las fotografías hoy son una parte sustancial del acontecimiento, no ya su registro.

A partir de estas etapas en el pensamiento en torno a la fotografía nos proponemos reflexionar sobre el foto documentalismo, considerando cómo dichas concepciones en torno a las imágenes van motivando diferentes modos de representación.

DOCUMENTALISMO FOTOGRÁFICO.

Específicamente hablando del caso de la fotografía es posible diferenciar algunos momentos (o etapas) en cuanto al pensamiento sobre la fotografía en general y al foto documentalismo en particular a lo largo del siglo XX y principios del XXI, etapas que podemos nombrar como: moderna – posmoderna – contemporánea.

En primer lugar, por su génesis técnica la imagen fotográfica estuvo desde el principio unida a la idea de registro directo de lo real, es decir, sin la intervención directa de la mano del hombre. Desde esta perspectiva, la fotografía era recibida como una evidencia de los acontecimientos (unida esta idea a la mediación de un dispositivo técnico indicial y a una serie de instituciones y disciplinas que la adoptaron entre sus prácticas). Podríamos decir en base a esto que antes de la utilización del término documental (en relación con una modalidad discursiva), la fotografía estuvo unida al concepto de Documento: como imagen popular (retratos), uso estatal (identificación), registro de los cambios por los procesos de modernización y modos de observación en la ciencia.

El desarrollo de la categoría documental, relacionada a las imágenes fotográficas que reúnan determinadas condiciones y en base a ciertas dualidades, es un fenómeno del siglo XX relacionado a dicho campo discursivo y la emergencia de los medios de comunicación masiva.

La práctica documental surge en las primeras décadas del siglo XX, se trató de la conformación de una modalidad discursiva en torno a una serie de oposiciones y presupuestos, que dieron lugar a la clasificación de un tipo de imágenes que buscaba diferenciarse de las ficciones, en base a lo cual la representación de la realidad social debe realizarse a partir del registro directo y prescindiendo de intervenciones. Un punto crucial que se relaciona con la presencia de un dispositivo técnico de registro a partir del cual la imagen es interpretada como la inscripción de lo real en un material fotosensible.

Esto corresponde a nuestro primer momento individuado como Moderno, en el que se establecieron algunas constantes que permiten delimitar ciertos parámetros de cómo debe ser una fotografía documental. En primer lugar, la idea de la existencia de un referente real, en el que el autor no intervino en su representación (excepto en lo que refiere a selección, adaptación a las condiciones de exposición y encuadre), recibida desde la idea de autenticidad y en relación con el conocimiento de lo que es una imagen fotográfica (mediación de un dispositivo técnico).

En segundo lugar, la preeminencia de un determinado modo de representación: técnica y estilo realista en la búsqueda de crear un efecto-verdad (de tal manera que el referente se muestre como verificable y observable, diferente a la ficción en la que se

impone la verosimilitud) a través de fotografía directa y sin intervenciones. En cuanto a los modos de representación se establece el canon del registro directo con recursos formales como: nitidez, frontalidad, encuadre simple (fotografía llana y exacta) y la idea de neutralidad¹.

Y finalmente la importancia atribuida a la cuestión de lo social, centrando la mirada en el registro de situaciones de desigualdad, pobreza, injusticia: de todo aquello que iba quedando por fuera de los márgenes de la modernización (la contracara de lo que fue la documentación hacia fines del siglo XIX y principios del XX).

Tras la Segunda Guerra Mundial, en el arte se radicaliza el discurso moderno que planteaba su autonomía respecto a otras esferas de la praxis humana. En este contexto en el foto documentalismo es posible observar un giro del enfoque social a una fotografía de corte humanista (donde se prioriza el retrato y el hombre como centro de atención) alejándose progresivamente de la función social de cambio a los valores universales, la subjetividad y la representación de grupos sociales específicos considerados como 'desviados sociales' (una idea de contra retrato que dominó principalmente la escuela neoyorquina).

No obstante, a partir de los años 1960 y principalmente en la década de 1970, se produce un giro en torno al pensamiento de la fotografía y la representación en general, unida a una crítica hacia las concepciones modernas. En el arte esto se dio en lo que se conoce como el *debate posmoderno de la fotografía*, en los que se cuestionaban los pilares sobre los que se habían desarrollado las prácticas fotográficas, principalmente en las últimas décadas con el auge del modernismo.

En torno a esto, Jorge Ribalta (2004) delimita algunos aspectos que pueden considerarse comunes a la práctica posmoderna de la fotografía, retomemos dos. El primero es la búsqueda de alternativas al *formalismo institucionalizado tardo moderno*, en el que se legitimaba un arte despolitizado, a través del vínculo con la vanguardia histórica y con sus intentos de reconstrucción o neo-vanguardia de los '60. El segundo es la reacción al contexto geopolítico de fines de los '70 y la década del '80, una toma de postura que buscaba combatir y contrarrestar los efectos de la ola neoconservadora en la esfera cultural, y una forma de resistencia al neoliberalismo, que dio lugar a movimientos culturales de reivindicación identitaria, sobre la crisis del sida y contra la censura.

Pese a los rasgos comunes que compartían, las diferencias de las prácticas fotográficas pueden hacerse notar en la materialización de las producciones en tanto aparecen: 1) combinaciones de imágenes y textos, 2) imágenes en series o secuencias, 3) apropiación de imágenes de otros o de los grandes medios de masas, 4) la referencia y crítica a los estereotipos mediáticos, y 5) combinación de registro directo y puesta en escena (tanto en las imágenes de arte como en las documentales). Usos que se manifestaban como una crítica al *realismo fotográfico* y al *canon moderno* (en el que se reprimían las ficciones y escenificaciones) para poner de manifiesto que la producción, circulación y recepción de las imágenes responde a una elaboración cultural compleja.

En cuanto al documental, hay una revalorización del documental social y una crítica al documentalismo de corte humanista, buscando recuperar algunas tradiciones que habían quedado relegadas: como el documental reformista o las prácticas vinculadas a movimientos sociales. Se intentaba así, revitalizar el papel histórico-político del documental, para devolverle su dimensión social de cambio, y promover un arte representativo crítico que permita la comprensión del mundo social y develar cómo las imágenes contribuyen a dar forma a qué es lo real y qué es lo normal (un desplazamiento de los significados culturales en torno a los trabajadores, la sexualidad, el género, la militancia, etc.).

Muchas de las cuestiones abiertas en el debate posmoderno de la fotografía pueden pensarse como puntos iniciales de un gran número de transformaciones en los modos de representación que hoy podemos ver en las prácticas fotográficas contemporáneas. En efecto, en la actualidad pueden observarse cambios en los modos de representación en el documentalismo, en los que ya no se observa únicamente el registro directo, sino la intervención del autor (ya sea en el nivel de lo representado y/o en el nivel de la representación²) que rompe con el binomio documental / ficción que sirvió para el establecimiento del documental como modalidad discursiva.

Una modalidad que podríamos denominar *Foto documentalismo Contemporáneo* y se caracterizaría principalmente por la intervención manifiesta del autor. Las imágenes se presentan con escenas construidas, inscripción de los autores, textos, elementos colocados ex profeso junto a los retratados o en la escena, la (re) utilización de imágenes de otros fotógrafos y /o obtenidas en otros contextos o para otros usos sociales de la imagen (como el álbum familiar, imágenes de archivo, imágenes oficiales, etc.), y la utilización de la primera persona (autobiografía).

Se trataría de la emergencia de nuevas formas de representación, que no vienen a anular a las anteriores (aun hoy vemos aparecer obras documentales clásicas cuyo valor es indiscutibles), y que consideramos que están en estrecha relación a los cambios: en el pensamiento sobre lo fotográfico; en el arte (con la pérdida de su especificidad); el advenimiento de lo digital (con las profundas transformaciones que se dieron en el dispositivo y las prácticas fotográficas); y la emergencia de Nuevos Medios de Comunicación con base en Internet (y los cambios que estos trajeron a la sociedad).

Los cuestionamientos a los modos de representación establecidos en la modernidad que se dieron en los años 60 y 70, ponían a la fotografía (a sus características intrínsecas) en primer lugar para cuestionar la autonomía del arte y el contexto sociopolítico, con lo que se buscaba desmitificar a la representación, desnaturalizar ciertos significados y formas en las que se representa y con ello se construyen determinados significados sociales.

Toda una serie de rupturas que sientan las bases del Arte Contemporáneo, un arte poshistórico (Danto 2009) un arte después de la era del arte, en el que éste se libera de los aprioris dando lugar a un conjunto de prácticas que caracterizan la contemporaneidad. O como plantea Terry Smith (2012) la posmodernidad considerada como un momento de transición que supuso un cambio de conciencia y de referencia en torno a las imágenes y a cómo nos relacionamos con ellas.

Cuestiones que en las prácticas fotográficas proponían una revisión de las concepciones en torno a la relación de la fotografía con lo real (tanto en el arte como en el documentalismo), que tomó un nuevo rumbo en los años 1990 con el advenimiento de las tecnologías digitales y que en las primeras décadas del siglo XXI alcanzó su fase más crítica con el surgimiento de los Nuevos Medios de Comunicación con base en Internet, que generaban profundos cambios en los procesos de producción, circulación y recepción de las imágenes, y con ello a los cánones establecidos sobre los modos de representación.

3. REFLEXIONES FINALES

En el presente trabajo nos propusimos reflexionar sobre el documentalismo fotográfico, buscando caracterizar la modalidad contemporánea, refiriéndonos a lo contemporáneo no como una categoría meramente temporal, según la cual, todo lo realizado en el momento presente es contemporáneo, sino indagando sobre posibles formas de pensar el momento actual y la redefinición en los modos de representación en el foto documentalismo.

En efecto, en la actualidad pueden reconocerse cambios en los modos de representación en los que ya no se observa únicamente el registro directo (que definió el estilo de las representaciones en el siglo XX) sino la intervención del autor (ya sea sobre la escena o sobre la imagen) que rompe con los binomios que sirvieron para el establecimiento del documental como modalidad discursiva en las primeras décadas del siglo XX.

Podemos ubicar en los años 60 y 70 el comienzo de estas transformaciones, con la emergencia del debate posmoderno de la fotografía, que acompañó un profundo cuestionamiento sobre los fundamentos mismos del arte, de los discursos que sostenían su autonomía respecto a otras esferas de la praxis social y que había resurgido con fuerza tras la Segunda Guerra Mundial.

Como hemos visto, dichas prácticas posmodernas pueden ser vistas también como una respuesta crítica al contexto sociopolítico de la época frente a las políticas neoconservadoras en el contexto de la Guerra Fría y el avance del neoliberalismo, dando lugar a movimientos culturales que buscan desnaturalizar ciertos significados y formas en que se representan y con ello se construyen determinados significados en torno a la naturaleza humana.

En este contexto se abogó por la revitalización de la práctica documental como un medio para la transformación social, en la que se incluía la puesta en escena, las imágenes en secuencia, y la articulación con el texto. Una serie de transformaciones que se dan en la posmodernidad y que sientan las bases del Arte Contemporáneo, y podríamos agregar del Documental Contemporáneo).

Cuestiones que proponen una revisión de las concepciones en torno a la fotografía, y que alcanzaron su fase más crítica con el advenimiento de lo digital, y de los cuestionamientos a la credibilidad de la fotografía, a partir de un nuevo saber que viene a sumarse a

los anteriores (saber del mundo y saber del *arché*) sobre las posibilidades de crear imágenes por ordenador y las múltiples opciones de manipulación de la fotografía. Sabemos que en la fotografía analógica las posibilidades de edición y de manipulación ya eran posibles, pero se relegaban al ámbito especializado. Dichas posibilidades vienen hoy a acrecentarse con los programas de edición, y lo que resulta crucial en este punto es que los mismos dispositivos traen en sus sistemas aplicaciones que posibilitan dicha transformación de la imagen, a partir de las que los usuarios pueden manipular sus fotos de manera sencilla utilizando ciertas opciones que le proporciona el artefacto.

En efecto, con el proceso de digitalización las ideas en torno a lo fotográfico se vieron profundamente modificadas, por los cambios a los que advenía el dispositivo fotográfico, que como hemos visto ha sido un punto central en cuanto a las concepciones de la imagen y los usos sociales de la fotografía. Con la llegada de lo digital la reflexión pasó de pensar una imagen analógica continua basada en materiales fotosensibles y procesos fotoquímicos, a considerar una imagen digital discontinua formada a partir de códigos binarios.

Cambios que deben ser considerados más allá de lo tecnológico, a nivel cultural que alcanza nuevas formas de pensar el mundo, las representaciones, el conocimiento, etc. Lo que han cambiado son los modos de vida: con nuevas relaciones con el espacio y el tiempo (donde las distancias parecen acortarse y el presente se impone como categoría temporal por excelencia), nuevos sujetos productores de mensajes interrelacionados, nuevas formas de acceso a la información, nuevas maneras de configuración de lo privado y lo público (y hasta de lo íntimo), etcétera.

Transformaciones profundas en la sociedad y en las formas en las que se construye el sentido, y con ello nuestra relación con las imágenes, relación que ya no puede entenderse a través de binarismos como en la modernidad, y que en fotografía se relacionó con la necesidad del registro directo como forma de eternizar lo que deviene muerto, en una época marcada por la importancia del futuro.

Aquel ideal moderno que buscaba capturar lo que nos rodea a partir de artefactos técnicos va cediendo a nuevas configuraciones. En la últimas décadas esa idea de lo real comenzó a tener grietas, fisuras generadas por las ideas de artificio y construcción, con lo que se buscaba poner de manifiesto esa dimensión de representación, de artificial que tienen las imágenes a través de una serie de estrategias como la serialidad, el texto, la intervención, el montaje y la puesta en escena. Surge con fuerza lo autobiográfico, articulando la primera persona y rompiendo con el uso generalizado de la tercera persona como forma ideal del registro a través de la mediación de un dispositivo técnico indicial.

Nacida de la conjunción de los avances de la óptica y de la química, que la dotaron de dos valores respectivos, lo icónico y lo indicial, las nuevas formas del dispositivo eliminan su parte química y con ello se pone en duda su cualidad indicial. Esta problemática nos lleva a replantear nuevamente el estatuto de la imagen fotográfica, donde parecería persistir más que nunca su carácter icónico (es decir su grado de semejanza con lo que representa), donde cada vez se habla más de su aspecto simbólico, y la indicialidad entra

en el centro del debate a partir de ser negada o desplazada al acto de producción, y a la presencia del autor.

Consideramos necesario analizar los cambios en la fotografía y en sus prácticas sociales en relación a las modificaciones generales en las mediatizaciones actuales y en las transformaciones que todo esto supone en los modos de vida en la actualidad. Los cambios se dan profundamente tanto en la producción, la circulación y la recepción.

Con los nuevos medios de comunicación se acorta la distancia temporal entre los flujos perceptivos, lo que se ve modificado principalmente es el modo y el tiempo en que dichas imágenes comienzan a circular, y con ello la 'intencionalidad' del acto fotográfico, ya no se trata de un registro para hacer perdurar lo que desaparece sino la instancia presente de participación, y con ello nos referimos no sólo a las imágenes creadas con fines periodísticos o de actualidad pública –imágenes que antaño hacían circular sólo los medios masivos– sino que ahora se reconfigura la participación de los sujetos, cuyas imágenes circulan en los nuevos medios. Hay una nueva concepción de lo público y lo privado, de los discursos sociales, donde los usuarios se transforman en productores de mensajes y resignifican los discursos de los medios masivos, como así también estos se hacen eco y reutilizan los de los usuario³.

Por otra parte, hay autores que ante la problemática contemporánea han comenzado a subrayar otro aspecto de la indiciabilidad fotográfica, por ejemplo David Green y Joanna Lowry (2007) advierten que las fotografías no son indiciales únicamente por ser el registro de un instante y la extensión del espacio a través de la luz, sino que su indiciabilidad consiste también en el acto mismo de fotografiar. Recordemos que esta cuestión ya había sido señalada por Dubois al especificar que la imagen foto es del orden de lo performativo, tanto en la acepción lingüística de la palabra (cuando decir es hacer) como en su significación artística (la performance). Desde esta concepción, el acto fotográfico puede pensarse como una forma de designación de lo real a través de la imagen más que su representación. La indiciabilidad en este caso estaría determinada por <el modo de aludir al hecho de su propia inscripción>, como un gesto performativo que apunta hacia el suceso⁴.

Hoy advenimos a un cambio de paradigma, ya no se fotografía para perpetuar lo que desaparece, sino que las nuevas formas de circulación y construcción del sentido a partir de los nuevos medios de comunicación nos llevan cada vez más a fotografiar para como una forma de participación y de instantaneidad, en la gran red los discursos y las imágenes se comparten aquí y ahora; un nuevo rasgo de contemporaneidad que nos empuja a un presente constante en el que todos podemos dejar la huella, articular las imágenes con modalidades de lo reciente, tal como señalaba Eliseo Verón.

Los lenguajes o los modos de representación sufren modificaciones con el paso del registro directo de lo real (asociado a un determinado pensamiento sobre lo fotográfico) dando lugar a otro modo de representación caracterizado por la intervención, la recontextualización de imágenes, y el montaje; lo que viene a poner de manifiesto no tanto a un cambio tecnológico de los dispositivos utilizados sino principalmente un cambio de pensamiento en torno a la fotografía y su relación con lo que representa.

En los casos del documentalismo contemporáneo, puede observarse una reconsideración y resignificación de los lenguajes fotográficos en tanto se busca desnaturalizar ciertas formas de representación y se comienza a resignificar ciertas prácticas fotográficas: álbum familiar, archivos policiales, fotografía médica, prácticas etnográficas, etc. Una intervención que más que una distancia con lo real puede pensarse como un distanciamiento con el realismo.

El documentalismo en su modalidad contemporánea, aun cuando introducen elementos ficcionales en la representación, no pierden su componente documental en cuanto a la producción de conocimiento, enunciados que parten del presupuesto de que el enunciador dice la verdad y es capaz de constatar dicho acontecimiento, y un hecho o referente que se supone representado de acuerdo a lo que es.

Cambios en los modos de representación en el documental (y en la fotografía en general podríamos decir) que se profundizan con fuerza a partir de la década de 1990 y en cuyas prácticas podemos ver muchas características del arte, produciendo una redefinición del binomio documental-ficción. Una redefinición de los lenguajes que nos llevan a pensar a la fotografía por fuera de los axiomas que hacían de ella un espejo de lo real. Formas que no rompen con lo real en cuanto a su diferencia con lo imaginario sino con las formas en las que históricamente se buscó representarlo.

En la actualidad este binomio es redefinido a partir de poner en evidencia el carácter de 'constructo de los documentales', poniendo de manifiesto el rol del documentalista en dichas construcciones, su intervención en los acontecimientos y/o en una reflexión sobre la construcción misma de las imágenes. Una intervención que introduce lo ficcional y que no implica que todo está registrado como 'verdadero', sino que a través de la intervención introducen la carga del testimonio, no ya desde la despersonalización a la que aspiraba el documental moderno, sino desde la propia marca en la escena que indica, señala, propone lecturas y relecturas de otros contextos, resignifica otros discursos y otras modalidades de dichos discursos, reutiliza imágenes de otros, fotografías que le son dadas, y las resignifican en un nuevo contexto, el presente. Un presente marcado por el pasado, y un pasado que es revisitado desde sus ecos en el momento actual, estableciendo nuevas relaciones.

La inclusión de dichas estrategias en el foto documentalismo contemporáneo pueden relacionarse a la intervención manifiesta de los autores, pero no ya como una búsqueda de aproximar a la fotografía al campo del arte sino como la inscripción de la propia interpretación de los hechos, un giro hacia la autorreferencialidad, a partir de lo cual la fotografía se va convirtiendo en una representación / interpretación de los real (Ledo, 1998).

NOTAS

1. Surgen en este contexto la Nueva Objetividad, la Candid Photo, la Street Photo, entre otras, a partir de la idea de observación sin participación: tomas urbanas y de personajes anónimos, donde la cámara pasa desapercibida y la imagen parece sacada de lo vivo. En el caso de la inclusión de la fotografía al arte, es posible ver que también hay una valorización del medio fotográfico en su especificidad técnica y sin intervención como una forma de hacer entrar a la fotografía al *movimiento moderno*.

2. Diferencia que establece Metz (1974) en “Ficciones de teatro, ficciones de cine” en donde afirma: “En la base de toda ficción está la relación dialéctica entre una instancia real y una instancia imaginaria, dedicada la primera a imitar a la segunda: hay representación, que incluye materiales y actores reales, y hay lo representado, que incluye propiamente lo ficcional”.

3. Para un análisis en profundidad de la reconfiguración de estas instancias discursivas ‘ascendentes’ y descendentes’ son interesantes los análisis de Mario Carlón sobre la televisión de la votación en el Senado argentino por el matrimonio igualitario, en donde los medios adquirieron diferentes estrategias enunciativas haciendo públicos los comentarios de los usuarios de las redes (Carlón, 2012). Sobre esto Carlón (2015) advierte: “Estos medios son distintos de los masivos que establecían una dirección comunicativa desde ‘arriba hacia abajo’, *descendente*, y construían a todos en públicos, audiencias, etcétera. Son multidimensionales: habilitan el desarrollo de comunicaciones *horizontales* entre internautas semejantes. Y, por sobre todo, *ascendentes*, porque les permiten a quienes no podían hacerlo, *amateurs* excluidos de la circulación discursiva, publicar, comentar, compartir, apropiarse de discursos *mainstream*, difundirlos, burlarse de ellos, etcétera. Es decir, formar parte de la nueva arena comunicacional. Y sus discursos no son todos iguales: su diversidad es amplia y las redes de comunicación en las que participan complejas” (Carlón, 2015: 45).

4. Para plantear esta segunda forma de indicialidad parten de la teoría del discurso de Austin (1955) elaborada a mediados de los años ‘50 en los que se centra en el análisis de ciertos actos del lenguaje que no pueden explicarse mediante teorías del lenguaje que centran su análisis en frases conocidas como ‘constatativas’ (frases que parecerían describir un acontecimiento o un hecho). Los fenómenos lingüísticos que le interesan a Austin —a los que denominó performativos— podrían interpretarse como acciones, por lo tanto, más allá de nuestras formas de utilizar el lenguaje para transmitir información o hacer afirmaciones sobre el mundo, también lo usamos para hacer cosas, tal como ocurre cuando hacemos preguntas o promesas, damos órdenes, pedimos disculpas. Estas ideas produjeron cambios profundos en las teorías sobre la naturaleza del lenguaje y en la lingüística en la segunda mitad del siglo pasado. A partir de ellas Green y Lowry plantean que existe un paralelismo en cómo pensamos a la fotografía como un tipo de constatación que parece describir un suceso, pero que más allá de la idea de inscripción constatativa de lo real, la fotografía puede entenderse como una señal, una designación de lo real.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barthes, R. (1980 [2005]) *La cámara lúcida*, Buenos Aires: Paidós.
- Baudrillard, J. (1983 [2001]) “La precisión de los simulacros” en Wallis, B. (Ed.) (2001) *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal.
- Bazin, A. (1945 [2004]) “Ontología de la imagen fotográfica” en ¿Qué es el cine? Madrid: Rialp.
- Carlón, M. y Scolari, C. (Eds) (2012) *Colaborarte. Medios y artes en la era de la producción colaborativa*, Buenos Aires: La Crujía.
- Carlón, M. (2015) “Registrar, subir, compartir. Prácticas fotográficas en la era contemporánea” en *Actas V Simposio Internacional de Estética: estética, medios y subjetividades*. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica.
- (2012) “En el ojo de la convergencia. Los discursos de los usuarios de Facebook durante la transmisión televisiva de la votación de la ley de matrimonio igualitario” Carlón, Mario y Fausto Neto, Antonio (Comp.) (2012) *La Política de los internautas*. Buenos Aires: La Crujía.
- Danto, A. (1997 [2009]) *Después del fin del arte*. Barcelona: Paidós.
- Dubois, P. (1990 [2008]) *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires: La Marca.
- Fontcuberta, J. (1997 [2007]) *El Beso de Judas. Fotografía y Verdad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- (2012) *La cámara de pandora. La fotografía después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo

Gili.

- Green, D. (Ed.) (2007) *¿Qué ha sido de la fotografía?* Barcelona: Gustavo Gili.
- Ledo, M. (1998) *Documentalismo Fotográfico. Éxodo e identidad*. Madrid: Cátedra.
- Metz, C. (1974 [2001]) *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós.
- Mitchell, W. (1992) *The reconfigured eyes: visual truth in the post-photographic era*. Cambridge: Mass Mit Press.
- Peirce, C. (1897 [1986]) *La ciencia semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Ribalta, J. (Ed.) (2004) *Efecto Real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Robins, K. (1997) “¿Nos seguirá conmoviendo una fotografía?” en Lister, M. (Comp.) *La imagen fotográfica en La cultura digital*. Barcelona: Paidós.
- Schaeffer, J.M. (1987 [1990]) *La Imagen precaria: del dispositivo fotográfico*. Madrid: Cátedra.
- Smith, T. (2012) ¿Qué es el arte contemporáneo? Buenos Aires: Siglo XXI.
- Verón, E. (1997 [1992]) “De la imagen semiológica a las discursividades. El tiempo de una fotografía” en *Espacios públicos en imágenes*, Veyrat-Masson, I. y Dayan, D. (Ed.), Barcelona: Gedisa.

El conflicto en el cruce de fronteras: Kati Horna y la guerra civil española. *The conflict on the border crossing: Kati Horna and the spanish civil war*

Lisa Pelizzon

(pág 75 - pág 85)

El estallido de la guerra civil española catalizó la atención del mundo entero y produjo una notable obra escrita y visual en la que el trabajo artístico y periodístico de Kati Horna ofrece rasgos nítidamente diferenciales. Horna pone de manifiesto una visión del conflicto que se aleja de los cánones de la fotografía documental de la época. En sus fotografías y fotomontajes la guerra no coincide con lo sangriento o el elemento sensacionalista, sino con mostrar la cara oculta del conflicto: el cruce de fronteras. Las fronteras no son solo las que ella cruza en su vida real, sino las que de forma metafórica aparecen en sus fotos cuando quiere mostrar la huida de los civiles de los pueblos bombardeados.

Palabras clave: Kati Horna, guerra, fronteras, lugares fronterizos

The outbreak of the Spanish Civil War attracted the attention of the whole world and produced a notable written and visual archive in which Kati Horna's artistic and journalistic work shows clearly different characteristics. Horna reveals a vision of the conflict which is far from the photojournalism standards of that time. In her photographs and photomontage the war is not shown as a bloody vision or as a sensationalist event. Horna shows the hidden side of war: the crossing borders experience. Borders are not only those she crosses in her real life, but also those appear in a metaphorical way in her photos when she wants to show the civilians escape from the bombed-down villages.

Key words: Kati Horna, war, borders, border places

Lisa Pelizzon es doctora por la Università Ca'Foscari de Venecia. Experta de la fotógrafa húngara Kati Horna. (2014) *Kati Horna, Constelaciones de sentido*. Colaborar con críticos de arte y museos en la redacción de textos y artículos sobre la guerra civil española y la fotografía. Es redactora de la revista cultural *Le Miao Noir* y trabaja de docente e intérprete.

Este artículo ha sido referenciado por la UP el 31/01/2017 y por el ITESM el 16/03/2017.

1. BASES PARA UNA GUERRA VISUAL

Existe un nexo entre conflicto, entendido como guerra o lucha, y el desplazamiento, en el sentido de tránsito, movimiento, viaje o cruce de fronteras. Este nexo se hace patente al reconocer en el conflicto una causa común, un motivo por el cual la lucha es necesaria y urgente. La guerra civil española fue sin duda un ejemplo de ello, ya que catalizó la atención de la opinión pública internacional. En una época en la que los regímenes totalitarios se habían impuesto tanto en Italia como en Alemania, el conflicto español representaba de manera simbólica el terreno de la lucha antifascista.

Al reconocer el conflicto como causa común, muchos voluntarios decidieron cruzar las fronteras de sus países y viajar a España para ofrecer su ayuda. La contribución no fue solamente de tipo militar, sino también cultural. Artistas, escritores, periodistas y sobre todo fotógrafos llegaron con el objetivo de testimoniar lo que estaba pasando. Cada uno con el medio que le correspondía contó su visión del conflicto: una visión absolutamente personal y única que entra a formar parte del inmenso *corpus* sobre la guerra civil española.

Los fotógrafos tuvieron un papel fundamental a la hora de documentar los acontecimientos históricos. Agustí Centelles, Alfonso, Josep Brangulí, Félix Albero y Francisco Segovia entre los españoles, o Robert Capa, Gerda Taro, David Seymour, Chiki (Emerico) Weisz para mencionar algunos entre los más reconocidos fotógrafos extranjeros. Salta a la vista la evidente minoría de mujeres fotógrafas y, sobre todo, la casi ausencia del nombre de Kati Horna entre las personalidades destacadas.

2. KATI HORNA Y SU VISIÓN DE LA GUERRA

Kati Horna era una fotógrafa anarquista húngara nacida en una rica familia de origen judío que llegó a España aproximadamente en marzo de 1937, tras haber recibido un encargo del Ministerio de Propaganda Exterior español para componer un álbum fotográfico sobre el bando republicano. No vino directamente desde su Hungría natal, sino tras un largo peregrinaje por Europa movida por su afán de formación como fotógrafa y, al mismo tiempo, para huir de las persecuciones raciales. Estuvo en Berlín donde entró en contacto con el círculo de Bertold Brecht; en París donde realizó sus primeras series fotográficas y se empapó de los últimos vestigios del movimiento surrealista; y finalmente llegó a España.

A pesar del gran trabajo fotográfico que realizó a partir de los años treinta y la gran cantidad de fotos que dejó, Kati Horna careció durante mucho tiempo del reconocimiento debido (Pelizzon 2012, 2014). En parte por propia voluntad de la fotógrafa, la cual solía definirse como una “obrero de la fotografía” cuyo cometido no era hacer negocio con su trabajo, sino expresar sus ideas y su compromiso ético-social; y en parte porque no fue hasta 1983 cuando Horna decidió regalar al Ministerio de Cultura español las 273 fotos que componían el archivo sobre la guerra civil española. Fue solo a partir de entonces cuando se pudieron organizar también las primeras exposiciones sobre su trabajo (Pelizzon 2012, 2014).

Mientras los demás fotógrafos publicaban sus fotografías en las revistas más famosas de la época como *Life*, *Vu* o *Regards*, Horna optó por colaborar con testadas anarquistas menos conocidas como las valencianas *Umbral* o *Libre Studio*. El enfoque gráfico de esas revistas y la afinidad ético-política con la ideología de Horna propiciaron una fructífera colaboración que dio lugar a la publicación de reportajes gráficos y fotomontajes.

La elección de publicar en una revista u en otra dependía de varios factores: la ideología política, el tipo de enfoque fotográfico que esta quería dar al acontecimiento histórico y la voluntad del fotógrafo de que su trabajo fuera reconocido, apreciado y bien valorado desde el punto de vista artístico y económico. Todo esto determinaba el quehacer fotográfico de los fotoreporteros. En este sentido, en la abundante producción visual sobre la guerra civil española, la obra de Kati Horna destaca por su unicidad y lejanía respecto a los cánones de la fotografía de prensa tradicionales.

2.1 EL ENCUADRE: HERRAMIENTA DE NARRACIÓN

A la hora de entender en qué se diferencia, es importante aclarar que cada fotógrafo ofrece del mundo una visión que es absolutamente personal, subjetiva. La cámara, lejos de ser una mera prótesis de la mirada, es «el más eficaz instrumento de familiarización y apropiación del mundo que el hombre haya puesto nunca a su servicio, ya que mantiene una continuidad inmediata con su vida psíquica» (Tisseron 2000: 9-10). El fotógrafo se mueve, observa y elige *cortar*, aislar una porción del mundo (Dubois 1986: 146).

El encuadre es la herramienta que permite llevar a cabo esta selección subjetiva de la realidad, ya que funciona como una ventana que dirige la mirada del espectador hacia lo que el fotógrafo quiere enseñar: tiene valor de índice. El encuadre participa de la intención del fotógrafo quien elige a su referente, el momento más apropiado para sacar la toma y cómo hacerlo.

Esta intención funda la estrategia visual del fotógrafo que es siempre una estrategia narrativa. Del fuerte potencial narrativo de la foto ya habló Roland Barthes en su notorio ensayo *La cámara lúcida* cuando atribuye a la imagen una «fuerza metonímica» (Barthes 1990: 90), es decir, una gran capacidad de expansión que trasciende lo visible y que necesita las palabras para ser expresada.

3. REPRESENTACIONES DEL CONFLICTO

A través de un breve itinerario visual compuesto por fotografías de Kati Horna y de algunos de sus compañeros fotógrafos de la época, se verá en qué consiste su estrategia narrativa y qué representación del conflicto español deriva de ella.

La primera fotografía que abre este recorrido se titula *Calle Marina, Bombardeos de marzo* de 1938 y es una de las imágenes que documentan el ataque aéreo sufrido por la

ciudad de Barcelona entre el 16 y 18 de ese mes. La fotógrafa, que ya vivía ahí y que hasta ese momento había documentado la vida en la capital catalana, pudo acercarse al lugar de los bombardeos y registrar lo acontecido.



Figura 1 Kati Horna, Calle Marina, Bombardeos de marzo, Barcelona, 1938.

3. 1 UN CRUCE DE FRONTERAS: DENTRO/FUERA

La foto muestra un edificio que ha quedado completamente abierto por el efecto de las bombas. Las paredes se han derrumbado y los espacios que antes eran cerrados y definían el espacio del habitar se ofrecen indefensos a la vista de todos. La fotografía pone de manifiesto la destrucción que «anula lo existente» y «violenta todas las barreras» (Sofsky 2006: 193). Esas barreras eran las que estructuraban el espacio de la vida del hombre, lo fundaban y protegían. Si construir significa habitar y sentirse a salvo (Heidegger 1976: 97), la entrada repentina de la destrucción y la consecuente anulación de la construcción primigenia trastornan el orden de las cosas. El espacio doméstico se ha vaciado no solo de su función, sino también de los objetos que lo constituían (Pelizzon 2012, 2014).

La invasión del conflicto en el espacio doméstico del hombre obliga al espectador a reflexionar sobre dónde está la guerra. La fotografía de Horna atestigua la disolución de los límites que separan el espacio de la batalla del espacio de los civiles (Pelizzon 2012, 2014). Un hecho que marca de manera decisiva la diferencia entre la guerra civil española y la primera guerra mundial, en cuyas trincheras permaneció la lucha. En el conflicto español se estrena una nueva táctica, tal y como lo explica la revista *Umbral* en 1938: «la guerra no existe en el campo propiamente hecho para la guerra, (...), sino en las ciudades y arrojando metralla desde las alturas» (*Umbral* 24: 1938: 5). La ventaja del agresor queda entonces así establecida.

Si por un lado la foto muestra la ruptura de la frontera que había entre espacio bélico y espacio de los civiles, por el otro expresa también la ruptura de la frontera entre el espacio privado de la casa y el espacio público del afuera. Se entiende entonces que ya no hay nada que defina la vida del hombre como antes. Solo quedan huellas de una «familiaridad terriblemente inquietante» impresa en el esqueleto de ese edificio bombardeado (Didi-Huberman 1997: 79).

3. 2 UN CRUCE DE FRONTERAS: CAMPO/FUERA DE CAMPO

Al contrario de lo que ocurre en pintura donde el artista construye el espacio de la representación con los elementos que él elige, el fotógrafo no tiene esta libertad. Se ha explicado que el acto fotográfico presupone un corte, una selección que separa una porción del mundo del resto. Sin embargo, como observa el filósofo Maurice Merleau-Ponty, «el mundo está alrededor de mí, no enfrente» (Merleau-Ponty 1964: 59). Esto significa que, a pesar de este corte ínsito en el acto fotográfico, el mundo no puede existir solo en ese fragmento substraído a la realidad. Basar la lectura de una foto solo en sus elementos visibles sería superficial y poco productivo, ya que se dejaría de lado una reflexión importante.

El espectador tiene que considerar entonces un espacio distinto al que está acostumbrado a observar, el enmarcado y definido ante sus ojos. Tiene que cruzar la frontera más allá de los límites físicos de la imagen. Otro espacio, aunque no visible, se impone por su existencia. Se trata del espacio que ha quedado excluido de la selección del acto fotográfico y que se denomina *fuera de campo*.

En una fotografía lo que se muestra y lo que no tienen la misma importancia. Entre campo y fuera de campo no hay barrera, sino una comunicación construida sobre la base de indicios que aparecen en la imagen y que sugieren su existencia (Dubois 1986: 165). Este diálogo es lo que confiere a la imagen el dinamismo y la fuerza metonímica necesaria para narrar un acontecimiento. Hace falta pensar entonces en qué falta en la imagen que Horna sacó y cómo esta ausencia sea sintomática de una toma de posición ética y moral.

Se ha explicado que el edificio de Calle Marina muestra un vaciamiento de las funciones del espacio doméstico. Las casas se presentan como volúmenes vacíos que remiten a lo que el crítico Georges Didi-Huberman define «la ineluctable modalidad de lo visible» y que se refiere a la ausencia o vacío que cada objeto sugiere en el acto de ver (Didi-Huberman 1997: 15).

De manera parecida a la sensación que el espectador puede tener ante un ataúd vacío cuyo espacio hueco hace que se sienta aludido en su inevitable destino mortal (Didi-Huberman 1997: 19), los volúmenes oscuros y vacíos del edificio remiten a los cuerpos de los civiles que la fotógrafa decidió no incluir en el espacio de la representación. Si se compara esta imagen con otras de Gerda Taro, Robert Capa o Agustí Centelles se entiende la distancia de posturas ante el acontecimiento bélico respecto a Horna.



Figura 2 Agustí Centelles, Cementerio de Lérida, 1937.



Figura 3 Gerda Taro, Víctima de un raid aéreo, Valencia, 1937.

3. 3 UN CRUCE DE FRONTERAS: DEL CUERPO AL SIMULACRO



Figura 4 Kati Horna, Bombardeos de marzo, Barcelona, 1938.



Figura 5 Kati Horna, Vigilando después del bombardeo, 1938.

Lo sangriento, lo macabro y el cadáver no entran en la representación del conflicto de Horna. Detrás de esta estrategia narrativa de la muerte reside la voluntad de contar el conflicto usando otros medios que no sean los imperantes del fotorreportaje de la época. Las fotografías que siguen muestran el uso de un nuevo recurso capaz de dar cuenta de la

brutalidad de la guerra sin convertir la muerte en un espectáculo: la analogía (Pelizzon 2012, 2014).

Las fotos se refieren a los mismos bombardeos del mes de marzo en Barcelona y siguen a la primera toma ya analizada. En una, se ve a un perro muerto, cuyo cuerpo sin vida yace abandonado en la acera; en la otra, dos guardias vigilan las pertenencias de la gente que se recogieron después del ataque aéreo. Dos imágenes muy distintas que, sin embargo, incluyen elementos que desestabilizan la representación del conflicto tal y como se suele imaginar.

La primera foto presenta seguramente un referente inusual pero no nuevo. En 1924 el artista Otto Dix hizo algo parecido en la serie *La muerte* cuando dibujó el cadáver de un caballo. El perro, al igual que el hombre, vive y muere. Al igual que él, sufre las consecuencias del conflicto (Pelizzon 2012, 2014). La analogía es entonces el medio que permite a Horna cruzar otra frontera, esta vez de contenido: la que va del cuerpo a su simulacro.

La segunda imagen muestra una escena de aparente tranquilidad. Sin embargo, los objetos que han sido recuperados y amontonados en la calle son los mismos que faltaban de los edificios bombardeados. Los objetos, al igual que las casas, remiten a las personas a las que pertenecían, pero ahora sin dueños que establezcan su función y reconstruyan su historia. En ese desorden «lo individual, lo indivisible, queda fragmentado y sus contornos suprimidos» (Sofsky 2006: 193).

En medio de este desorden donde la individualidad se funde en una maraña de objetos, dos elementos destacan por su capacidad metonímica: una Virgen María con su niño Jesús decapitado y una muñeca con los brazos en cruz. Dos detalles que a primera vista podrían incluso no llamar la atención si no fuera por la predilección que Horna sentía hacia el mundo de las cosas y, en particular, hacia los simulacros del cuerpo como maniquíes o muñecas.

La muñeca imita al ser viviente aunque solo sea por el parecido antropomórfico al que tiende: puede moverse o cambiar de postura, tiene rasgos humanos y puede romperse. De ahí que este parecido reenvíe al destino del cuerpo real que en la foto no se muestra. Un destino también aludido por el niño Jesús decapitado que avisa al espectador de que algo no funciona en esta imagen aparentemente normal (Pelizzon 2012, 2014).

3. 4 UN CRUCE DE FRONTERAS: UMBRALES Y CAMINOS

Desde el comienzo de este recorrido visual se ha intentado contestar a distintas preguntas y a mostrar cómo Horna construye su estrategia narrativa usando recursos distintos como el encuadre y la analogía. Su objetivo es narrar el acontecimiento histórico y, en particular, la muerte según esquemas que se alejan de lo sangriento y del espectáculo. En todo momento, se entiende que el encuadre participa de la intención de la fotógrafa que deliberadamente omite del campo el cuerpo, es decir, los civiles afectados por el conflicto. El fuera de campo sugiere al espectador que se han desplazado, han cruzado distintas

fronteras: del espacio doméstico al espacio público, del cuerpo al simulacro. Sin embargo, queda por ver adónde se han ido los que sobrevivieron, los que cumplieron el primer paso desde el espacio seguro de la casa al incierto y suspendido del afuera.

En la conspicua producción fotográfica de Horna se asiste a la proliferación de nuevos espacios destinados a la vida del hombre. La guerra ha cambiado la fisonomía de las ciudades, ha invadido el espacio destinado a los civiles y ha cambiado por completo la estructura y la función de estos lugares. La casa ya no puede proteger, deja de cumplir su cometido.

La guerra cambia las costumbres de la gente que se ve obligada a asignar nuevas funciones a los espacios de los que dispone: las iglesias se convierten en almacenes o en hospitales, algunos edificios milagrosamente a salvo se convierten en centros de acogida para niños y ancianos. Y, finalmente, las personas empiezan a habitar el afuera, es decir, los umbrales de las casas y la calle (Pelizzon 2012, 2014). La escritora Josefina Aldecoa describe muy bien este cambio social durante la guerra civil española. Los niños, sobre todo, salen de las casas y vagabundean por las calles: están siempre en otros lugares (Aldecoa 1983: 13). En las fotos de Horna los niños esperan sentados en los umbrales —esperas que parecen infinitas—, juegan o incluso trabajan.

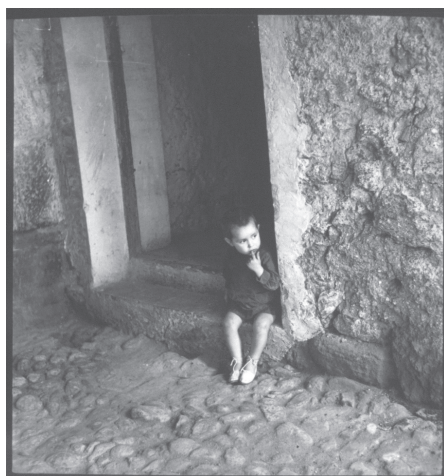


Figura 6 Kati Horna, Niño de Vicién, 1937.



Figura 7 Kati Horna, En las calles del Barrio Chino de Barcelona, 1937.

El umbral no es un límite, sino una zona que implica el cambio, la transición (Benjamin 2004: 495). Un lugar paradójico que distingue y opone dos mundos y a la

vez los pone en contacto (Eliade 1981: 28). La casa, por un lado, y la calle, por el otro: privado-público, dentro-fuera, seguro-inseguro, oposiciones en las que el umbral funciona como un puente. El umbral se abre al espacio de la calle, a lo desconocido y, al mismo tiempo, ofrece amparo, cobijo a quien está en él. En las fotos de Horna que se muestran arriba y en muchas otras de su archivo, los niños recobran las fuerzas sentados en el umbral tras el trauma de los bombardeos.

A la espera de los niños se opone el movimiento de los civiles que huyen de las ciudades destruidas. Caminos, calles y carreteras aparecen en las fotos de Horna como testimonio de la invasión de la guerra en el espacio del habitar. La calle se convierte para miles de personas en su nueva casa. Dice la escritora Carmen Martín Gaité: «Se habían roto las rutinas internas de la vida familiar. Se habían abierto las puertas de la calle anárquica y variopinta» (Aldecoa 1983: 13).



Figura 8 Kati Horna, Evacuación de civiles de Teruel, 1937.

En esta última fotografía, los civiles abandonan Teruel: se sabe por el pie de foto, ya que a sus espaldas no se ve la ciudad. El encuadre que Horna elige es frontal y sitúa a los referentes en el primer plano, donde es posible notar el cansancio en los rostros de las mujeres. La atención de Horna se centra sobre todo en el viaje, en el recorrido que han dejado atrás y en el que tienen que hacer. Con respecto a esto, el propio límite del campo fotográfico impide saber cuál es su destino (Pelizzon 2012, 2014). De manera metafórica, este uso del encuadre sugiere la condición misma de la evacuación de los civiles, es decir, la incertidumbre que acompaña este fenómeno. A diferencia del viaje del peregrino, que se caracteriza por la linealidad y certidumbre de la meta, el del evacuado depende de otros factores que minan su seguridad. La linealidad y la certidumbre de un destino quedan excluidos.

4. CONCLUSIONES: EL FOTOMONTAJE

No sorprende que en este vaivén de espacios distintos, desplazamientos y cruce de fronteras Horna manifieste un claro interés hacia el fotomontaje, técnica que emplea desde sus comienzos como fotógrafa. Si el mundo se derrumba y ya no es posible reconstruirlo en una imagen unitaria, el fotomontaje permite dar cuenta de la realidad conflictiva y cambiante de la guerra. Horna entonces adjunta visual y temporalmente distintos elementos para crear un extraordinario montaje de tiempos y espacios heterogéneos (Didi-Huberman 2008: 39).



Figura 9 Kati Horna, Cartel de Francia, 1939.

Vuelven elementos que el espectador ya ha encontrado anteriormente: el escenario —la huida de una ciudad destruida—, el edificio de la calle Marina en Barcelona, cuidadosamente recortado y reinsertado en un nuevo contexto, y los civiles, bajo las apariencias de dos muñecas, evolución extrema de lo que se ha visto en *Vigilando después del bombardeo*. Se trata de migraciones icónicas que cruzan una vez más las fronteras del espacio fotográfico (Pelizzon 2012, 2014).

A lo largo de este recorrido visual se ha visto como la representación del conflicto que Horna propone se basa en la idea del cruce de fronteras. Mediante recursos distintos se ha mostrado el tránsito de un espacio a otro, de un cuerpo a su simulacro y del campo al fuera de campo fotográfico. En todo este proceso es importante no olvidar nunca el primer cruce de fronteras que la misma fotógrafa cumple al llegar a España tras unos años de itinerancia por Europa. El viaje, entonces, está siempre presente en las fotos de Horna como herramienta de interpretación: para entender su manera de ver el mundo y como recuerdo de su vivencias.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aldecoa, J. (1983) *Los niños de la guerra*. Madrid: Anaya Ediciones.
- Barthes, R. (1990) *La Cámara Lúcida*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Benjamin, W. (2004) *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Didi-Huberman, G. (1997) *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- (2008) *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid: Antonio Machado Libros.
- Dubois, P. (1986) *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Eliade, M. (1981) *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Edición Labor.
- Heidegger, M. (1976) “Costruire, abitare, pensare”, en: *Saggi e Discorsi*. Milano: Mursia, 96-108.
- Merleau-Ponty, M. (1964) *L'oeil et l'esprit*. Paris: Gallimard.
- Pelizzon, L. (2012) *Más allá de la foto: la mirada de Kati Horna*. Venezia: Università Ca'Foscari.
- (2014) *Kati Horna. Constelaciones de sentido*. España: Sans Soleil Ediciones.
- Revista *Umbral*. (1938) núm. 24, Enero.
- Sofsky, W. (2006) *Tratado sobre la violencia*. Madrid: Abada Editores.
- Tisseron, S. (2000) *El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconsciente*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Efecto Gainsborough: en los bordes del acontecimiento / *Gainsborough effect: on the borders of the event*

Rocco Mangieri

(pág 87 - pág 99)

Podemos leer y crear la danza de lo continuo y lo discontinuo, el trabajo de la semiótica que se cumple en el cuerpo como materia y sustancia. Al mismo tiempo, este ensayo intenta comprobar cómo podemos insertar los Kino actuaciones en las descripciones gramaticales y de hecho en los programas narrativos.

Palabras clave: Continuo, discontinuo, semiótica, tiempo, descripción.

We can read and create dance from the *continuous* and the *discontinuous*, the semiotics-work that is fulfilled on the body as matter and substance. At the same time, this essay tried to make see how we can insert the kino-performances in grammatical descriptions and of fact in narrative programs.

Keywords: continuos, discontinuos, Semiotics, time, descriptions.

Rocco Mangieri, dirige el Laboratorio de Semiótica de las Artes de la Facultad de Arte de la Universidad de Los Andes (Venezuela), Arquitecto y Semiólogo. Doctor en Filología con especialidad en Semiótica de las Artes y la Literatura (Univ. de Murcia). Ha Cursado semiótica general, semiótica del arte y filosofía del lenguaje en la Universidad de Bolonia con Umberto Eco y Omar Calabrese. Enseña Semiología de la imagen y del teatro. Miembro del staff directivo de la AISV. Email: roccomangieri642@hotmail.com

Este artículo fue referenciado por la UAM el 16/03/2017 y el 27/07/2017

“On line war is absurd” Dominique Wolton
 “The battle scattered, the art condensed”
 Jhon Hale

1. CAMBIO EN LA NARRATIVA DE LAS IMÁGENES

Después del 11 de Septiembre y del ataque a las *Twin Towers* el lenguaje de la guerra ha cambiado radicalmente. Este cambio en el discurso y en las narrativas de la imagen de guerra venía dándose progresivamente a partir del final de la Guerra Fría y del acontecimiento de la caída del muro de Berlín. Casi todos los sociólogos, historiadores, teóricos de la fotografía y buena parte de la opinión pública están de acuerdo con la aparición de este cambio, tanto a nivel de la producción de sentido así como a nivel de la circulación y lectura de la imagen de la guerra vehiculada por los medios.

La guerra ha dejado de ser leída como acontecimiento pleno para pasar a ser una suerte de flujo casi ininterrumpido de informaciones estereotipadas, de series manipuladas por las grandes cadenas que controlan las narrativas globales, imágenes previamente filtradas o descontextualizadas de su contexto de significación. La guerra ya no es una narrativa épica sino un juego macabro donde la muerte, el terror, el miedo, las retóricas e ideologías de la inseguridad y las falsificaciones deliberadas, se han convertido en un espectáculo global.

Este flujo espectacular y en “tiempo real” de imágenes que circulan a través de las redes de información, insertadas en una compresión espectacular del tiempo y del espacio (Harvey, 2007), en una especie de *código universal de la instantaneidad* y del consumo, hace casi imposible que los eventos puedan reintegrarse en una *estructura* cuya organización esté basada en procesos de *filtrado cultural*, de estratificación de la memoria social y en definitiva para poder darle forma y contenido histórico. Lo histórico entendido como un espacio socio semiótico organizado de lo que sucede y de lo que ha sucedido, un tramado de estructuras de significación que permite que la memoria y el imaginario social puedan construirse y activarse.

En este ensayo no vamos a detenernos en un repaso historiográfico de los usos y sentidos de las imágenes de guerra. Es un territorio muy extenso ya explorado en buena parte. Solamente queremos hacer foco sobre un aspecto, un detalle que puede revelarnos uno de los poderes más eficaces y maravillosos de la imagen. El título de este texto es una invitación al lector para entrar en una anécdota, un episodio nada común.

2. IMAGEN DE GUERRA

Entre 1941 y 1942, la National Gallery de Londres dirigida por el historiador Kenneth Clark, y por petición expresa de los ciudadanos sometidos a los intensos ataques de la aviación nazi, decide activar un programa denominado *The picture of the month*. El museo, teniendo en cuenta la necesidad de proteger el notable patrimonio artístico guardado

en sótanos y otros lugares subterráneos de Londres, tuvo la idea de exponer un cuadro al mes en un espacio de la Galería nacional (Mc Gregor, 2002).

Cada londinense, hacía una larga cola en el horario diurno y vespertino para observar por unos segundos un pequeño cuadro colocado sobre un caballete. En muchas ocasiones, la misma persona repetía el ritual para tener la oportunidad de volver a *contemplar* el cuadro. Este pequeño relato causa sorpresa. No tanto por la idea que tenemos de la disciplina, la etiqueta o la elegancia espartana de los ingleses, sino por el detalle de tratarse de un observador que mira la imagen por un breve lapso de tiempo y como alguien que siente parte de una cultura y de un imaginario sociocultural. Durante esta actividad de la National Gallery, la serie de cuadros expuestos fue variada. Pero lo que nos interesa particularmente, y que ha sido en el indicio disparador de este ensayo, es ¿qué imágenes pidió la colectividad, dentro de un contexto de guerra muy violento y amenazador?

Kenneth Clark decidió ofrecerles cuadros tales como *El retrato de un Hombre* de Tiziano o el tranquilo y apacible *Patio de una casa en Delft* de Pieter De Hooch, pero la gente prefirió cuadros algo más intensos como *Cristo en el monte de los olivos* de El Greco, el *Noli me tangere* de Tiziano y los paisajes de Constable y de Gainsborough fueron de los más vistos y solicitados a medida que *The picture of the month* proseguía.

Este es el episodio histórico que motiva este ensayo. La mirada social de una imagen completamente fuera de la guerra. Nuestra intención será la de orientar al intérprete hacia una zona icónica *periférica* al centro de combate, *hacia los márgenes* del escenario en el cual se desarrollan las escenas de guerra, sobre una *ruta anacrónica*, una *peripecia hacia atrás* en la cual la fotografía descubre lo que Michel Foucault denominaba espacios-tiempos *heterotópicos*, un fuera de lugar que ha estado allí esperándonos, en los alrededores y a veces muy lejos del centro del acontecimiento. Una imagen que nos aleja de un punto de llegada codificado: la zona de combate, la imagen del reportero en la trinchera, la fotografía capturada en un instante irreversible. En pocas palabras, la anécdota de un anacronismo que parece ir completamente *en contra del sentido de la captura*, del instante irrepetible, itinerarios todos que han sido repetidos como uno de los fundamentos más valorados de la imagen de guerra: una intensa indexicalidad.

3. EFECTO GAINSBOROUGH

Hemos elegido las imágenes de algunos fotógrafos que proponen un itinerario, a la vez cognitivo y pasional, que se asemeja a lo que hemos etiquetado como *efecto Gainsborough* en relación a la experiencia visual y sensorial de un *paisaje* que produce sentido por oposición y contraste con otras series de imágenes que operan bajo otros ejes y principios de lectura. (Fig.1). Fotografías que son paisaje y paraje de una heterotopía del sentido.



Fig.1. Landscape, Gainsborough home museum,
www.gainsboroughmuseum.org

Sabemos que históricamente, las primeras series de imágenes fotográficas de guerra (de la Comuna de París, la guerra de secesión norteamericana, la guerra de Crimea y otras) basaban su *eficacia* en una *operación testimonial*, como signos indexicales del advenimiento de un suceso y al mismo tiempo como la *prueba* de una victoria o una derrota sobre el enemigo, del valor, el miedo, la resistencia de los soldados, la suerte de los civiles. El valor de la imagen, más que convertirse en una posibilidad de apreciación estética (con algunas excepciones) se fundaba en dotar de pruebas a la opinión pública sobre el desarrollo de los acontecimientos y también de organizar posteriormente archivos testimoniales e históricos para construir narrativas articuladas alrededor de algunos significados fundamentales tales como el sacrificio, el valor y la nobleza de los soldados, la grandeza de un pueblo, el poder y la fuerza de un ejército, la grandeza de una nación.

A nuestro modo de ver, la imagen de guerra asociada a la producción de fotografías a cargo de reporteros e incluso de fotógrafos enrolados en un ejército, contenía desde el principio lo que hemos denominado como una *paranoia indexical*. Un impulso, proveniente de un fuerte imaginario cultural e ideológico, que presiona la imagen para que adquiriera su pleno sentido, siempre y cuando lograra estar cada vez más cerca de la "verdad del acontecimiento", una imagen cada vez más indiscernible de la *toma* y del *evento*, en una suerte de *loop* del sentido en el cual el acto fotográfico se confunde y forma parte del impacto discursivo sobre el intérprete, borrando la posibilidad de construir un relato, una historia. Este dispositivo, como ocurre hoy en día con la imagen de guerra *on-line*, hace que el único espesor de la imagen sea solamente su *superficie* inmediata, en una semiosis degradada del *ipso-facto*.

Esta *paranoia indexical* trata de imponer al lector a toda costa un valor del signo directamente proporcional a su apego al *aquí-ahora*, y no es solamente un itinerario exploratorio de la iconosfera de la guerra sino, también de una ideología y un modo de instalar en los imaginarios socioculturales un código restringido basado en la *hiper-visibilidad* y en

un proceso cancela a gran velocidad el poder social de la imagen como medio y soporte de la memoria, del reconocimiento autobiográfico y de lo histórico.

En cierta forma, toda la parafernalia de la *high-definition*, de la transmisión de la imagen en tiempo real, del *on-line* permanente e instantáneo, ha generado una peligrosísima era de la hiper-transparencia de la imagen. Los semióticos sabemos que una de las virtudes máspreciadas es, por el contrario, la *opacidad*, la *resistencia* a la lectura, la *borrosidad* y el carácter de *fragmento del mundo* que se ofrece al intérprete como un pequeño *enigma*, un *acertijo* o un juego de itinerarios.

Hay fotógrafos, pintores o dibujantes que hacen la excepción, pero la tendencia generalizada ha sido el abultamiento del *index*: la función indexical del signo se ha convertido en una obsesión nada inocente. En este proceso, que también ha sido estudiado dentro de la teoría de la información y la teoría de los medios (Wolton, 1999), la función de la imagen se ha articulado necesariamente con las grandes decisiones y políticas globales de la información.

Llegados a este punto nos queda la tarea de conectarnos, a manera de un *gedankenexperiment*, con la obra de dos fotógrafos, o mejor de dos fotógrafos-pintores: Simón Norfolk y Richard Mosse. Haremos también un desvío hacia algunos fotogramas del film *Hiroshima mon Amour* de Alain Resnais. La idea es estimular al lector para que encuentre otras imágenes y otros itinerarios posibles bajo la idea del anacronismo, la huida fuera del imán del index, hacia una zona donde se acumule el tiempo y la memoria. Heterotopía y cronotopos fuera de la órbita del sensacionalismo y del efecto indexical como marca de eficacia icónica.

4. NARRATIVIDADES

Simón Norfolk, fotógrafo británico nacido en África, expone en la Tate Gallery de Londres en el 2010 una de sus series llamada *Chronotopia*. El título nos remite al concepto de *cronotopo* de Mijaíl Bajtín es decir, a aquellos paisajes o figuras del territorio de la ficción que, al ser recorridas y rememoradas por los personajes o por el narrador de una historia, nos permiten situar el discurso desde la perspectiva del espacio y la memoria, organizando el relato a través de la coherencia y reiteración de un lugar (Bajtín, 1989).

Norfolk realiza esta serie en relación con la guerra que los Estados Unidos y los aliados europeos emprenden (de hecho unilateralmente) en Afganistán, haciendo uso de tecnologías de un alto poder destructivo utilizado en varias zonas del territorio y especialmente en la ciudad de Kabul. Como sabemos, esta guerra relámpago programada con mucha anticipación para realizarse *a alta velocidad* y *con un máximo de eficacia*, logró una rápida victoria y control del territorio por el uso intensivo de misiles teledirigidos y una alta tecnología digital de control del espacio. Norfolk construye un discurso visual deliberadamente alejado del espacio-tiempo del combate y va a la búsqueda de otro *cronotopo* descentrado. Son imágenes heterotópicas. Las tres fotografías que hemos elegido, elaboradas a través del uso de una tecnología analógica tradicional (el uso de la técnica del colodión

sobre placas de papel), se acercan al sentido social y memorioso del *Picture of the month* de la National Gallery de Londres en los duros días de la guerra. Ambas series son descentradas y fuera de lugar.

Las imágenes ofrecen al lector un tiempo-espacio diferente y periférico de interpretación a través de un tratamiento paisajístico de la escena, desprovista de la presencia de personas y acentuando los efectos luminosos, las transparencias, las trayectorias y la atmósfera neblinosa y difusa de los lugares fotografiados. Hay también en ellas una distancia de observación algo *desimplicada* de la escena que ofrece la oportunidad de construir lentamente, poco a poco, un relato, una historia. Precisamente una historia no contada, incluso absurda y anacrónica para un reportero de guerra. Son imágenes completamente alejadas de la *tiranía del index*.

Paisajes de la guerra que nunca fueron visibilizados pero que aquí, a través de estas tres fotos aparentemente neutrales, adquieren el sentido arqueológico de un *paraje* que funciona como un fragmento de la memoria (figs.2 y 3). No es casual que Norfolk haya, en forma explícita, hecho un uso intertextual de su propuesta con la obra del fotógrafo británico del siglo XIX, John Burke. Las series de Burke fueron tomadas durante el conflicto franco-afgano y 130 años después Norfolk propone una mirada que ya ha dejado de ser *imperial, testimonial y exótica* (Fig.4). Establece una relación a nivel de la forma de la expresión con la serie de Burke pero obteniendo otros sentidos articulados con una reflexión crítica sobre el estatuto de la imagen de guerra en la fases histórica del imperialismo británico.



Fig.2 CHRONOTOPIA, Simon Norfolk, Missile US launch-pad 2012
www.chronotopianorfolk



Fig.3.CHRONOTOPIA,Simon Norfolk ,2012,
www.chronotopianorfolk



Fig.4.CHRONOTOPIA,SimonNorfolk,2012
www.chronotopianorfolk

Estos *parajes periféricos* de la guerra citan críticamente las bucólicas y exóticas fotografías de Burke (Fig.5) y promueven un *desvío* ético y estético en referencia a la *mirada colonial* del imperio británico que todavía subsiste. Encontramos también un nuevo enfoque deconstructivo en relación a la focalización narrativa clásica de autores de la literatura imperial del siglo XIX como Rudyard Kipling y otros. Este escritor es citado en los textos de la muestra de Norfolk, especialmente en relación a las tácticas que construyen la imagen bajo un principio de la autoridad de un observador imperial que se ubica siempre a partir de la centralidad del discurso geopolítico europeo (Said, 1996).



Fig.5 Campaña Británica en Afghanistan, John Burke, 1879. British Museum.
www.thebritishmuseum.com

Esta vuelta al tiempo-espacio del paisaje-paraje nos parece de una gran relevancia estética y ética no tanto en relación con la calidad indudable y a la técnica a veces virtuosa de estas imágenes, sino sobre todo por el desplazamiento en la producción de sentido y de lectura que promueven (Verón, 2004). Un *desplazamiento político* de la mirada que no debe ser muy cómodo y hasta incomprensible para una recepción y un consumo instantáneo. El simple hecho, pequeño pero de una gran potencia semiótica, de que se nos ofrezca un panorama alejado y en los bordes del combate y de la muerte en vivo, es una bellísima proposición para el observador el cual tiene la oportunidad de aceptar un diverso rol actancial y temático como cómplice de un tiempo de lectura más cercano a una *clepsidra* que a un reloj digital de cuarta generación que mide desesperadamente las milésimas de segundo. Al mismo tiempo, se trata de *volver sobre los pasos del otro*, usando en cierta forma el mismo género pictórico y dibujístico del paisaje imperial para mostrarnos otro régimen de visibilidad que ya se aleja del *exotismo dominante* para adentrarse en el registro poético.

El otro artista es Richard Mosse, un fotógrafo y cineasta irlandés que, entre sus importantes proyectos fotográficos, presenta en la Bienal de Venecia del 2012 una serie fotográfica y audiovisual llamada *Infra-Enclave*, realizada en el contexto del violento conflicto entre bandos de la República del Congo entre los años 2010 y 2011 (Fig 6 y 7). La técnica

usada por Mosse, una variación personalizada del *aerochrome*, nos permite captar la *clorofila* de la vegetación, escenas surreales donde el rosado y el rojo se disputan rítmicamente la ocupación de la superficie. Del mismo modo que lo que ocurre en las series de Norfolk pero con una poética diversa, las imágenes de Mosse son tomadas fuera de los escenarios de combate, en los *márgenes vivos* de un territorio pleno de savia, de juegos miméticos y de combatientes que exhiben sus armas, sus vestidos con penachos de ramas y flores.



Fig.6 ENCLAVE, Richard Mosse,
www.mosse&burke.com



Fig.7 ENCLAVE, Richard Mosse., Bienal de Venecia 2012
www.mosse&burke.com

Explícitamente Mosse hace un intertexto con la novela *The Heart of Darkness* de Joseph Conrad, pero encuentra la luz y el color en lugar de la oscuridad, la vida palpitante en lugar del terror de una metamorfosis irreversible del cuerpo (Fig.8). No podemos dejar de comparar el sentido de estas fotografías con las imágenes del final del viaje río arriba y hacia adentro del personaje principal de *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola. Pero allí donde Coppola nos hace ver la transformación del hombre blanco dominador en salvaje despiadado, Mosse nos ofrece la oportunidad de encontrar al *buen salvaje* de Lévi-Strauss. Coppola nos conduce en el interior de una espesura intrincada y oscura. Mosse nos da a ver un paisaje cálido y humano, *sorpresivamente otro* y ya no subordinado a la mirada centralizada del narrador del imperio, como la que ha sido construida en la obra de Conrad (Said, 1996).



Fig.8 ENCLAVE, Richard Mosse, Bienal de Venecia 2012
www.mosse&burke.com

Nos toca ahora precisar algunos aspectos o rasgos esenciales de la semiosis de la imagen a la manera de una breve enciclopedia tanto a nivel del plano de la expresión como del contenido. Antes de intentarlo queremos retomar la idea, expresada antes, de reflexionar de nuevo sobre la necesidad de que los acontecimientos en su forma más pura sean integrados y de alguna forma codificados en el interior de una cultura, en un contexto sociocultural que permita pasar del *impacto* del evento al sentido de *lo histórico*, o si se quiere de la inmediatez de superficie de lo que acontece hacia la necesidad humana y existencial de reconvertirlo en una *experiencia* como tal. Construir una experiencia de la imagen inmediata que se nos impone como signifiante de un *rastreo* más que un registro o un *archivo*. Si esto es así y siguiendo a algunas observaciones de Lévi-Strauss, el *evento* es relevante sin duda pero requiere pasar a formar parte de la *estructura* y las imágenes que hemos elegido quizás puedan leerse dentro de este puente o paso (Lévi-Strauss, 1962). Es la misma idea que pervive en el modelo de la *longue durée* de Fernand Braudel (Braudel, 1986): poder leer las imágenes como episodios incluidos en largos ciclos históricos colocando el valor de la inmediatez en su justo lugar.

Al mismo tiempo sabemos el dilema aún vigente entre una historia del acontecimiento o microhistoria y una historia de tiempos largos fundada más bien en las *regularidades* que en los eventos no previstos. La lectura propuesta no invalida ambos extremos (la

plenitud inmediata del evento y su integración en el tiempo histórico y de las memorias culturales) pero se inclina decididamente hacia el segundo como “fase final” que permite narrativizar, comprender y *asentar el impacto del acontecimiento* en el interior de una red de códigos y sistemas de representación social. Estos dos fotógrafos llevan a cabo una relocalización de sentido de la imagen de guerra reconstruyendo el cronotopo indexical de la hiper visibilidad globalizada.

5. CONCLUSIONES

Por último apuntamos algunas estrategias de la imagen (Mangieri 2007, 2016), algunas de las cuales parecen alojarse en estas series, que permiten construir y cruzar el puente entre el evento de la guerra y el *espacio-tiempo de las memorias* socioculturales, de las estructuras nunca completamente cerradas en cuyo interior y a través de las cuales circula y se modifican los sentidos:

a) La *distancia narrativa* adoptada por el fotógrafo. Una aparente neutralidad similar a la mirada del etnógrafo y el antropólogo visual pero que toma en cuenta los inevitables grados de compromiso y de participación con el mundo.

b) Una *estrategia panorámica*, de amplitud del campo visual tanto a nivel del plano de la forma como del plano del contenido. La imagen trata de *dilatar* el tiempo de lectura y de dilatar al mismo tiempo las gradaciones y artificios de su construcción visual.

c) El uso del *anacronismo* en el mismo sentido apuntado por Enzensberger (Enzensberger, 1999) como un aparente *estar fuera del tiempo* pero que paradójicamente permite crear una imagen de múltiples capas donde el tiempo ya no funciona cronológicamente y en la forma del instante irreplicable. El anacronismo permite hoy en día reeducar nuestra mirada volviéndola de nuevo hacia aquello *otro* que queda excluido completamente de los artificios tecnológicos de la instantaneidad y de la ideología del *ipso-facto*.

d) La imagen tiende a recuperar los ritmos de lectura cultural y se construye deliberadamente en una frontera permeable entre el observador y lo observado.

e) La imagen escapa a la *tiranía del index* recuperando una dimensión estética y ética diversa de la fotografía convencional de guerra. La presencia implacable de index cede lugar a los efectos de una iconicidad pura que nos reclama desde la perspectiva de un *paisaje insólito*.

f) La imagen de guerra recupera sus poderes más relevantes (Freedberg, 2009), como *artefacto estético* que estimula y presiona sobre los mecanismos de la memoria al como un *panorama opaco* compuesto de varias capas de sentido. Es un *enigma* y un *acertijo* más una ideología de la evidencia y de la prueba testimonial.

g) El relato fotográfico es el resultado de una *peripecia*. De un merodeo por los alrededores y más allá del centro del evento. En vez de “ir al grano”, de ir al centro del episodio

(lo cual siempre ha sido una quimera) se prefiere dar *rodeos* y de *detenerse en un paraje*.

h) La imagen ya no puede ser leída como el *paisaje exótico* de un observador que registra arqueológicamente el territorio para autentificar (enmascarándose con los signos del otro) su conquista predatoria, sino como el trazado de un paraje que nos resulta desconocido, incluso imposible.

Las imágenes de Norfolk y Mosse, como *paisaje* y como *paraje*, son el producto de una reflexión y de movimientos exploratorios sobre un territorio más *emotivo y memorioso* que físico. Una operación silenciosa y hasta *solitaria*, muy semejante al maravilloso efecto de *lejanía de lo terrible* que nos produce todavía hoy ver un plano cercano de los cuerpos de los amantes que remiten a la piel quemada por la bomba de Hiroshima en el famoso y hermoso film de Alain Resnais (Fig.9). La enorme e incompresible máquina de la guerra no es visualmente perceptible en esta imagen pero es *visible*. Son imágenes que *producen lo visible* en vez de mostrar lo visual. De hecho pensamos también en un *efecto Resnais* en cuanto reenvío de lo accidental y de la arremetida del acontecimiento hacia la posibilidad de que la imagen acumule lo histórico: el film de Resnais es, maravillosamente, un relato donde la imagen se construye por los avatares de la memoria.



Fig.9 Fotograma del film *Hiroshima mon amour* de Alain Resnais.
www.kinephilia.org

En las series de fotografías de Norfolk y de Mosse ya no se escucha el ruido de las bombas y el traqueteo de las ametralladoras, el grito del dolor de los moribundos, al igual que en la lectura visual del hermoso paisaje de Gainsborough. Pero pueden ser recreados precisamente por su *aparente ausencia*, la inmediatez estrepitosa, irracional e incomprensible de la guerra aún está en estos paisajes y emite todavía pero ya en el fondo (ya no en primer plano) sus señales de muerte , pero estas están ya mezcladas, confundidas con el sonido del viento de la noche, la luminosidad del cielo cruzado por una falsa estrella de metal, la calidez surreal de un ramaje clorofílico o la brillante mirada de un combatiente convertido en el cuerpo de un *camuflaje* ritual.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Bajtín, M. (1989) *Las formas tiempo y del cronotopo en la novela*, Madrid: Taurus.
 Braudel, F. (1986) *La historia y las ciencias sociales*, Madrid: Alianza
 Danto, A.; Mc Gregor, N. et al. (2002) *¿Qué es una obra maestra?*, Barcelona: Crítica.
 Enzensberger, H. (1999) *Zigzags*, Barcelona: Anagrama
 Freedberg, D. (2009) *Il potere delle immagini*, Torino: Einaudi
 Harvey, D. (2007) *El nuevo imperialismo*, Madrid: Akal
 Levi-Strauss, C. (1962) *El pensamiento salvaje*, México: FCE
 Mangieri, R. (2007) *Tres miradas, tres sujetos*, Madrid, Biblioteca Nueva
 — (2016) *Imagoletragrafía*, Mérida, Ediciones Universidad de Los Andes.
 Wolton, D. (1999) *La información y la guerra*, México: Siglo XXI
 Said, E. (1996) *Cultura e imperialismo*, Barcelona: Anagrama
 Verón, E. (2004) *Fragmentos de un tejido*, Buenos Aires: Gedisa

La fotografía como existencia: Apropiación y reinterpretación fotográfica / *Photography as existence: Photo appropriation and reinterpretation*

Diego Lizarazo

(pág 101 - pág 124)

El presente trabajo analiza las relaciones entre el lenguaje y el tiempo, como principio constitutivo de la fotografía. La fotografía es entendida aquí como interpretación del tiempo en la doble tensión entre convención/resistencia y existencia/lenguaje. De esta forma, el movimiento artístico apropiacionista resulta en tres sentidos pertinente para esta clarificación: porque la interpretación de tiempo que realiza la fotografía es una forma de apropiación semiótica y existencial, porque el apropiacionismo fotográfico (como movimiento artístico) es una intensificación de la condición de toda fotografía como existencia interpretada en el tiempo; y porque el análisis de algunas de las experiencias de radical apropiación fotográfica muestran los límites, las paradojas que la propia apuesta estético-política del apropiacionismo experimenta.

Palabras clave: Fotografía, Lenguaje, Tiempo, Movimiento Apropiacionista, Semiótica

The present work analyzes the relations between language and time, as a constitutive principle of photography. Photography is understood here as an interpretation of time in the double tension between convention / resistance and existence / language. In this way, the appropriation's artistic movement results in three relevant senses for this clarification: because the interpretation of time that photography takes is a form of semiotic and existential appropriation, because photographic appropriations (as an artistic movement) is an intensification of the condition of all photography as an existence interpreted in time; and because the analysis of some of the experiences of radical photographic appropriation show the limits, the paradoxes that the own aesthetic-political bet of appropriations' experiences.

Keywords: Key Words: Photography, Language, Time, Appropriation Art Movement, Semiotics

Diego Lizarazo es Profesor investigador de la Universidad Autónoma Metropoli-

tana. Doctor y maestro en filosofía por la UNAM. Autor de dieciséis libros sobre filosofía del lenguaje, estética y hermenéutica; y más de 100 artículos sobre los mismos temas. Evaluador del Sistema Nacional de Investigadores y del Conacyt. Ganador en 2005 del Premio de Ciencias Sociales y Humanidades de ICONOS Colombia. Ganador en 2008 del premio de Ciencias Sociales de la UAM México. Ganador en 2018 del Premio de Imagen Científica de la Muestra Nacional de Imágenes Científicas PROCINE y Conacyt. Ganador en 2018 del premio al mejor microprograma de Televisión de América Latina por “Interferencias: irrupciones al sentido común”. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores Nivel II. E-mail: diegolizarazo@hotmail.com.

Este artículo ha sido referenciado por la UAEM el 11/12/2017 y por la UAM el 16/03/2017.

Esta fotografía anónima de 1911 reúne a tres hombres disímbolos en un paraje, probablemente de California, en el que su patente diversidad resulta de alguna manera solventada por la unidad figuracional de ciertos rasgos de la postura y por una indumentaria en cierto sentido unificada a fuerza. No solo se trata de la diferencia enfática entre el hombre anglosajón del centro y quienes se hayan a sus costados, sino de una singular situación en que cierta continuidad del estilo y color de los trajes junto con la posición de los cuerpos, hace un poco más cercanos a los dos de la derecha y algo más satelital al tercero a la izquierda. La relación “empática” de la foto no parece ligar con mayor fuerza a los laterales, no obstante su clara diferencia con la fisonomía “occidental”. Quizás porque la intermediación del hombre blanco lo impida, pero en realidad porque se advierte mayor cercanía entre estos dos cuerpos que se rosan, incluso llegando a indicar cierta conexión afectiva. El de la izquierda en cambio luce separado de los otros dos, y ligeramente girado en otra dirección. No estamos ante la foto emblemática del colonizador imponiendo su superioridad imperial sobre los aborígenes como en las fotos de Ota Benga en el zoológico del Bronx, o las múltiples imágenes de las exposiciones, ferias y conferencias que prácticamente todos los países colonialistas europeos (y Estados Unidos) montaron desde el último cuarto del siglo XIX, en las que indígenas y africanos eran exhibidos como piezas exóticas (Sánchez, 2006; Çelik-Kinney, 1990; y Hoffenberg, 2001). Las cosas aquí revisten otro carácter: entre los hombres parece entablarse cierta simetría, propia de un campo de excepción en la generalidad social del momento. Líneas de continuidad y discontinuidad manifiestas: los trajes de los hombres de los costados se llevan precariamente, casi como una impostura; no manifiestan, tal cual, una lógica de “blanqueamiento” como diría Bolívar Echeverría (Echeverría en Lizarazo, 2013). Especialmente el hombre de la derecha carga la ropa como algo ajeno. Sus pies descalzos no solo son una marca de diferenciación étnica y de clase, sino también una señal de desapego con dichos códigos. El blanqueamiento no proviene de una dinámica interior en la que busque mimetizarse con el ethos moderno, sino de una instalación externa, de una ropa que se le ha colocado y que lleva, que ha llevado casi como una solución práctica pero no interiorizada. El tiempo existencial y el tiempo histórico están disueltos y a la vez resaltados en la imagen. En ella dos cosas se constatan: la condición transicional de la vida de Ishi (el hombre de la derecha); y la percatación de un mundo histórico que con él desaparecería. Ishi es un nombre superpuesto, como la ropa, quizás como la propia foto. Es el nombre que le dio Alfred Kroeber, el anglosajón del centro, quién fuera quizás el más prominente (junto con Franz Boas) antropólogo norteamericano hasta mediados del Siglo XX. Kroeber decidió llamarle así porque en la cultura Yahí el nombre propio no podía decirse, y consecuentemente Ishi nunca lo publicó. En la lengua Yahí, Ishi significa “hombre”. Hombre el primero, y el último. Ishi, el último sobreviviente de la sociedad Yahí de California. El tiempo histórico que la foto trae a nosotros es el de un cataclismo; el final de una zaga... esa que Lévi-Strauss llamó la mayor pena de la humanidad: la desaparición de una cultura. En el contexto de la fiebre del oro de la segunda mitad del Siglo XIX, la sociedad Yahí experimentó una brutal embestida de los emigrantes europeos que los redujeron a cerca de veinte personas hacia 1870, después de que en 1850 se contaban más de 2000. Los sobrevivientes anduvieron clandestinamente al este de Sacramento. Ishi se contaba entre los cuatro que persistían en 1908, cuando la avanzada de técnicos que planeaba la construcción de una hidroeléctrica los descubrió en su último escondite. Solo Ishi sobrevivió al encuentro y sus derivaciones.

Tiempo después en el matadero de Oreville los carniceros encontraron un hombre que deambulaba hambriento y enfermo al que creyeron mexicano. Ishi terminó viviendo en el Museo de Antropología de la Universidad de San Francisco por el interés y las gestiones de Kroeber y Thomas Waterman, quienes estudiaban los pueblos indígenas de California. Aunque acogido, incluso como amigo de Kroeber, Ishi no dejó de figurar en el museo como parte del acervo que miles de visitantes conocieron desde 1911 interesados en verlo prender fuego o practicar tiro con arco, y al que el examinador de San Francisco llamó “el mayor tesoro antropológico.... jamás capturado”. Pareciera que la fotografía no logra mostrar esta doble condición que se cristaliza en Ishi: su tratamiento como pieza de museo y el cataclismo de extinción de su cultura. El lenguaje de la foto, las reglas del retrato en la que los hombres posan según las formas sedimentadas de la toma, parece encubrir ese fondo existencial e histórico que le da su verdadera condición. Pero la foto, como la vida, tiene sus atajos, sus zonas incodificables. Dos cosas más emergen, casi como *aletheia* de la imagen: la condición de Ishi que, como decíamos, no se acomoda al ethos moderno, pero que también indica cierta fuerza, cierta violencia ejercida por esa modernización sobre él: la mirada, la corbata torcida, el tiro desajustado del pantalón, los pies sobre el lodo. Todo ello se cruza, se entrelaza con la simetría empática que se establece con Kroeber y que constituye el campo de excepción que indiqué arriba: son cosas de los cuerpos. En Ishi se repite, en su versión más gruesa, la posición de la mano de Kroeber, lánguida y más clara. El brazo derecho de Ishi está antepuesto al de Kroeber, y ligeramente recargado, propio de esas sutilezas que se dan entre personas cercanas. La relación humana se asoma allí. En 1916 Ishi fue hospitalizado por tuberculosis y murió en marzo por una masiva hemorragia pulmonar (Kroeber, 1967). Aunque Kroeber intentó impedir la disección masiva, su cuerpo fue tratado como objeto de investigación científica. Su cerebro fue separado y desapareció en una veladura hasta que en 1997, por la presión política de los nativos del Comité Cultural del Condado de Butte se descubrió que Kroeber había enviado el cerebro al Museo Nacional de Washington. En 1999 el Smithsonian reveló que la pieza estaba resguardada en una bodega de Maryland. Sobrevino una disputa legal, y el Smithsonian se negó a entregarlo por la cláusula que definía que los restos sólo podrían entregarse a los descendientes directos o a la tribu en su conjunto. Ninguna de ellas existía.

Finalmente fue cedido al pueblo de Pit, una comunidad que podría ser descendiente de los Yana, un grupo indígena que fue vecino de los Yahi. De alguna forma el doble tiempo de la existencia y la historia, pasan por la foto. Pero como ella no es solo lenguaje, muestra (en el sentido de Wittgenstein), la existencia que ese lenguaje procura significar. ¿Cómo se reúne todo esto en ella? Mi lectura es que lo hace porque la fotografía es una acción que interpreta el tiempo. Pero no lo hace de cualquier manera, lo hace en la relación compleja de una técnica que media entre la existencia y el lenguaje.

Una cosa más hay que advertir aquí. El tercer hombre de la foto es un enigma: las manos escondidas, el traje desaliñado, la mirada cansada y cubierta por los gruesos y redondos lentes. A diferencia de los otros, no vemos sus ojos directamente; sus lentes, artificio técnico que le permiten ver mejor, nos obstruyen el acceso a su mirada. Su mirada está para nosotros vedada, quebrada. Tiene un extraño estatuto: es patentemente partícipe, pero también es un extraño. Es, quizás como nosotros, un testigo. Y como nosotros, lleva

su mirada mediada por un artificio técnico, allá los lentes, aquí la propia fotografía que ahora miramos. No es occidental, pero tampoco deja de serlo. En él el efecto de la colonización resulta más marcado que en Ishi. Es el único de los tres que para nosotros no tiene nombre, puede ser cualquiera, como nosotros.



Anónimo. Ishi y Kroeber, 1911.

INTRODUCCIÓN

Mi propósito en este trabajo es abrir una ruta de comprensión de las relaciones entre el lenguaje y el tiempo que se dan como principio constitutivo de la fotografía. Un lenguaje que encuentra los recursos técnicos para dar cuenta del tiempo, de un tiempo múltiple, complejo, que aquí procuro desenlazar en sus dimensiones más acuciantes. Esa relación es simultáneamente una articulación y una tensión, que se juega entre fuerzas de convencionalización y fuerzas de singularidad. La fotografía como interpretación del tiempo en esta doble tensión entre convención/resistencia y existencia/lenguaje. En otra clave: la fotografía apropia un tiempo denso, con su lenguaje y su técnica logra hacer suyo un momento que no se agota en una superficie. Así el movimiento artístico apropiacionista resulta en tres sentidos pertinente para esta clarificación: porque la interpretación de tiempo que realiza la fotografía es una forma de apropiación semiótica y existencial, porque el apropiacionismo fotográfico (como movimiento artístico) es una intensificación de la condición de toda fotografía como existencia interpretada en el tiempo; y porque el análisis de algunas de las experiencias de radical apropiación fotográfica muestran los límites y las paradojas que dicha apuesta estético-política experimenta.

1. LA TENSIÓN LENGUAJE/TIEMPO EN EL SENO DE LA FOTOGRAFÍA

En la fotografía se triangulan el tiempo, la imagen y la mirada. Su singularidad, ante el océano de las imágenes, se encuentra en que la foto da cuenta del tiempo, como

advirtió Barthes, a través de su desaparición, de su pérdida¹.

Podríamos decir que la fotografía enlaza tiempo y mirada, en una suerte de nostalgia de la pérdida. El tiempo que constituye toda mirada, y la mirada que procura dar cuenta de un tiempo que se fuga.

El ver siempre está configurado por una mirada. No solo vemos porque tenemos una disposición óptica que hace posible la experiencia fisiológica y sensible de aprehensión de los estímulos visuales, sino especialmente porque hay una matriz de expectativas, de tentativas y experiencias que organizan y disponen dicha visión. Ese es el lugar de la *mirada*: una trama simbólica e histórica en la que el acto de ver sucede. Esa trama de mirada es lo que Martin Jay, por ejemplo, manifiesta cuando habla del ocularcentrismo de la filosofía y de la cultura de occidente (Jay, 1996); pero también es, en el otro extremo, lo que Benjamin llamó la mirada enervada que permite la liberación, la disipación del ensueño, y la reconexión de la imagen con el cuerpo (Benjamin, 1973, 1980 y 1999). Por eso la mirada es tiempo. Un tiempo que procura, al fotografiar o ver fotografía, encarar el tiempo. En tanto que trama cultural e histórica, la mirada es tiempo. Es tiempo que aprecia su devenir en forma de memoria patente en ese instante coagulado que constituye la fotografía. El tiempo se mira a sí mismo en la foto. Nada más claro para visualizar los posibles del ver, lo visible y lo invisible, lo valorado y lo despreciado en un mundo histórico, que observar sus imágenes. Que ver su tiempo cristalizado en ellas. Tanto Bazin como Barthes identificaron una cualidad crucial de la foto, que es una especie de paradoja: muestra a la mirada la condición de agotamiento, de extinción del tiempo, fijándola, cuajándola (Bazin, 2008; Barthes, 1980). Esta cualidad se da en la tensión entre la naturaleza efímera de lo que procura contener, y la voluntad de permanencia a través de su esfuerzo estético, técnico y semiótico. Técnica y lenguaje constituyen el recurso, la fuerza con la que la fotografía procura esta contención imposible del tiempo. Gracias a ese lenguaje las cosas, los eventos se estabilizan y tienden a permanecer como memoria visual, como formas de fotografiar, como imágenes esperables, como *gramática fotográfica*. El lenguaje, podríamos decir, es lo que fija el tiempo fotográfico. En contrapartida la condición témpica de la foto es lo que se resiste a fijar el significado, a estabilizar el sentido, a darle una definición y una clausura. La paradoja se extiende porque es sólo por el movimiento del lenguaje fotográfico, del lenguaje visual que esa resistencia se realiza. Como decía Barthes, la lengua es simultáneamente la cárcel y la llave liberadora, lo que apenas disimula su trama fascista pero que en el mismo movimiento abre la posibilidad de tenderle una trampa.

El pintor irlandés, Francis Bacon, alguna vez planteó:

La mayor parte de un cuadro siempre es convención, apariencia, y eso es lo que intento eliminar de mis cuadros. Busco que la pintura asuma de la manera más directa posible la identidad material de aquello que representa. Mi manera de deformar imágenes me acerca mucho más al ser humano que si me sentara e hiciera su retrato.... consigo una mayor cercanía mientras más me alejo (Peppiaatt, 1999: 162)

Bacon entiende que la convencionalidad de la imagen es el fundamento de su comunicabilidad, de su visibilidad. Lo visible es lo comprensible, aquello que una gramática compartida hace nítido. Entre más codificada está la imagen, más transparente resulta su sentido, incluso, más dúctil resulta la experiencia que convoca. La televisión o la industria cinematográfica encuentran en esta condición el fundamento de su sistema comunicativo. Sentidos y experiencias claras, regularidades narrativas, convenciones de denotación, símbolos como emblemas, normas expositivas, espaciales, sedimentación en las formas de la fruición. Pero la imagen convencional, produce también, en otro sentido, mayor invisibilidad. Al comunicar la convención lo que se privilegia son los conceptos estandarizados, lexicales, la experiencia reticulada, el lenguaje en su forma más estabilizada y reiterativa. La imagen adquiere su mayor iconicidad y la mirada se repite en sus esquemas. La imagen esquemática esculpiendo la mirada como esquema. Allí la singularidad, la sutileza de lo visible, los instantes irrepetibles, el acto que asciende y se esfuma, lo informe, lo inenarrable, se escapan... se diluyen entre las tramas gruesas de los códigos. Remitidos, recludos, pero también quizás flotando y fluyendo en el horizonte de la invisibilidad. Territorio en el que se despliega la reticencia de lo invisible²

Bacon lucha con esa convención. Busca superarla, destruirla, porque espera abrir lo visible. Pero la lucha con la gramática de la imagen, con las normas del retrato es portentosa, porque no hay manera de deshacerse del lenguaje. La ausencia de lenguaje es la imposibilidad de la imagen, y es la cancelación del ver. Por ello en sus pinturas persisten los signos del gesto, los recortes del cuerpo, las posturas. Se conservan ciertos iconemas: los trajes, los accesorios, ciertas alusiones a la perspectiva de los vínculos entre el espacio y los objetos. En las ambigüedades de la imagen, logramos avizorar un rostro, un cuerpo en cierta postura, quizás, en cierto movimiento. Pero el rostro y el cuerpo cargan sus variaciones, sus dudas. No son cuerpos claramente delimitados, ni rostros estables. Las figuras son arduas, inestables, reticentes. La convención, aunque visible, no reina en ese espacio. La convención está sometida a múltiples presiones, actúa débilmente. La figura es desfiguración, y la desfiguración alcanza cierta figura (Véase: 2. Bacon, F. *Autorretrato*, 1972.).

Con el tiempo y con su propio trayecto la imagen de Bacon también soporta el efecto del lenguaje: la codificación de la imagen de Bacon. Pero no resulta una convención fácil, es una convención reticente. Sus rasgos convencionales afloran porque al alcanzar su madurez estética son visibles ya sus signos característicos (casi propios de una suerte de "Bacon modelo" o "Bacon texto"): la exhibición de la carne y sus fluidos, los espacios poliédricos y quirúrgicos, las figuras indecisas y a media mezcla de color, los fondos fríos y pos cromáticos, los cuerpos zoomorfos, los cubos de cristal encerrando los cuerpos... Pero es una convención reticente, decía, por su crítica a las reglas del retrato, por su insatisfacción con el abstraccionismo, por su renuncia a la imagen transparente. Pero especialmente por la transfiguración que experimenta en el tiempo su propia obra. Es una imagen que se produce en lucha con la imagen. En Bacon se suscita patentemente el conflicto matriz del arte: la creación de la imagen en su destrucción. El cuerpo que Bacon pinta desmarca las representaciones del cuerpo, y en cierto sentido se constituye como un contra-cuerpo.

La fotografía de Ralph Eugene Meatyard, parece elaborar a su modo esta tensión

del lenguaje, esta vibración del sujeto. La obra de Meatyard muestra la crisis de unidad de la persona, la crisis de sus bordes, la dislocación de sus integridades. Su movilidad. Pero tiene, a diferencia de la pintura, un aliado fuerte, porque en ella el tiempo actúa como garantía de acontecimiento, como singularidad inexorable. Sin embargo el tiempo que se impregna en la foto, no se da sin un toque del lenguaje. Meatyard lo hace posible porque muestra no solo el instante, sino que resalta la movilidad-instante casi como una reflexión ontológica sobre los sujetos. Al vibrar la foto, el sujeto (objeto de la foto) resulta inestable, “movido”. El tiempo en su fotografía no es plano, coagulación perfecta; es más bien tiempo errático, fluido, “borroso”. Con ello aprovecha la cualidad fotográfica de dar el instante, pero reniega de la convención que la acepta y la ofrece tal cual, como cuajo de tiempo. Nos obliga a regresar sobre esa seguridad de la dádiva de un tiempo imposible, y muestra su artificio. A diferencia de Bazin, con la obra de Meatyard ya no podemos creer que la foto sea, tal cual, un trozo de tiempo. Nada es “trozo” de tiempo como reparó Bergson. Entonces, al indicar que el tiempo atravesó aquella imagen que ahora vemos, muestra también la condición inestable del propio sujeto que fotografía. Y al hacerse él mismo, objeto de su imagen, muestra, por el revés, la inestabilidad del fotógrafo como sujeto (Véase: 3. Meatyard, R. E., *Autorretrato*, Sin Fecha).

De otro lado, esa singularidad de tiempo es la reticencia a hacerse puro lenguaje. La experiencia de ver la foto, ya lo han clarificado Dubois o Sontag, es la de religar un acontecimiento vivido, incluso, en el fondo, un ser extinto, como ocurre a Barthes cuando halla la foto de la madre en la imagen del invernadero, en casa de los abuelos (Lizarazo, 2013). Sin embargo el tiempo fotográfico no es solo registro, no es calca, ni repetición pura. En eso falla la ontología icónica de Bazin. No podemos describirlo, propiamente, como tiempo embalsamado (Bazin, 2008). No está ante nosotros el cadáver, el cuajo de acción allí petrificado, detenido en la nada. No hay presencia. Todo lo que nos queda es su efigie, su fantasma, que nos proporciona una evocación, una débil fuerza de contacto. Derrida diría que lo que nos deja la foto es solo la marca. Yo prefiero plantear que aquello que la foto nos ofrece es una interpretación de ese tiempo. Entre la infinidad de posibilidades de aludirlo, la foto nos muestra una saga. Ante nosotros coloca una versión de un tiempo acaecido.

2. LA FOTOGRAFÍA INTERPRETA EL TIEMPO

Cinco características cruciales carga la condición de la fotografía como interpretación de tiempo:

a) La interpretación fotográfica es *tiempo observado*, es decir, un tiempo dado para la mirada. Un tiempo-mirada, erigido para ser mirado. Su peculiaridad es que ese tiempo está interpretado en imagen, por ello, su primera característica es que se trata de una interpretación dialógica. Porque la fotografía emerge en ese acto nuclear de confluencia entre la foto-texto y la mirada-fruición que la hace posible. La fotografía está en el diálogo que con ella establece quien la ve. Ese diálogo es un circuito de miradas, porque toda foto comienza y concluye como mirada.



Mata Rosas, F. De la serie *México Tenochtitlán*

La fotografía de Francisco Mata constituye una densa problematización de la condición dialógica de la mirada que conforma toda fotografía: la máscara regresa al danzante su imagen a través del espejo y con ello puede ver su mirada reflejada al mirar la máscara. El que mira es mirado. Pero la mirada de la máscara es simultáneamente una mirada congelada y una mirada viva, activada. La mirada fija reposa en los ojos pintados de la máscara, con la irreductible icónica de una tradición que parece extenderse desde las danzas de conquista, en las que se elabora simbólicamente la relación, el conflicto entre conquistados y conquistadores. La mirada vida se disloca en dos partes: en la mirada de quien se ve en el espejo que la máscara lleva en su corona, y en la mirada que se esconde atrás de los agujeros invisibles de los ojos de la máscara. Es posible mirar esta foto no solo como un decir sobre la relación de miradas en la tradición lúdica y simbólica desde la conquista, y en su reactualización urbana contemporánea; sino también como una hermenéutica de la propia fotografía. Visto así, esta fotografía elabora las relaciones de mirada propias de la condición de toda fotografía: La mirada fija de la máscara es aquí una metáfora de la textualización de la mirada del fotógrafo en la fotografía. El proceso en que la mirada empírica e histórica del fotógrafo se vuelve texto fotográfico, y su camino de regreso. Su mirada viva se encuentra simbolizada en la mirada del danzante que ve, borrosamente su rostro en el espejo. Borrosa porque esa mirada cárnica, animada, concreta, ya está desdibujándose en la fotografía, pasa de su condición activa y encarnada a su condición textual, fotográfica. Es entonces el tránsito temporal y semiótico (icónico) de la mirada-viva-especular; a la mirada fija-máscara. En el tramo que va del espejo en la corona a los ojos pintados de la máscara, está la transfiguración de la mirada-carne del fotógrafo, a la mirada-texto en la fotografía. Pero también está indicado aquí el camino de regreso: porque nuestros ojos que oscilan entre el rostro en el espejo y los ojos de la máscara, están en la expectativa de una mirada que atrás de esos ojos pueda vernos, como atravesándolo todo. Esa fuerza mítica de la mirada viva de la máscara, es el movimiento que saca la foto de su artificio de mirada (de la pura representación de la mirada) y la lleva a la re-vivificación de la mirada del fotógrafo en nuestra propia mirada. Una densidad adicional: la danza de conquista encara la tensión entre conquistados y conquistadores, decíamos, pero el espejo muestra que probablemente

el danzante que se pondrá la máscara no es otro que el que ante ella danza. La arquetipación del rostro español que se figura en la máscara de lo que presumiblemente es uno de los elementos rituales de la danza de los santiagueros, su lisa blancura, su barba rubia y sus ojos nazarenos, tiene un reverso, un rostro otro que lo habita: el rostro mestizo que oculta y que siempre, en todo ritual, le subyacerá.

El diálogo de mirada de la fotografía tiene entonces su origen en una *apreciación* del mundo, en su sentido doble: es percepción de algo o alguien, y es su valoración. De alguna forma la fotografía está anticipada en la mirada del fotógrafo. Como toda interpretación, el tiempo atendido en la foto no es cualquier tiempo, es aquel que se anticipa por el campo de mirada que tiene su fotógrafo. Hay fotos imposibles para ciertos fotógrafos, y hay imágenes que solo ciertos fotógrafos pudieron producir. Posibilidad-mirada-fotografía. Pero la interpretación fotográfica, claro, no se agota en la anticipación, es encuentro con el tiempo. Esa anticipación, esa búsqueda, ese propósito de fotografiar que lleva al fotógrafo a un lugar, que lo orienta a buscar unas personas, ciertos rituales, ciertos momentos de luz, es también zozobra de lo inesperado, de lo incierto. La fotografía es también hallazgo de lo impensado. El campo de lo incierto que abre la fotografía, podríamos decir, se estructura en dos espacios: el primero ya está dicho: es el instante insospechado que topa el fotógrafo, aún con sus anticipaciones. El segundo es el de la fruición de la foto. El de la re-lectura que el espectador hará de ella. Diálogo de miradas decía: la mirada empírica del fotógrafo que al producir la imagen se torna mirada-texto, se vuelve mirada-tiempo-imagen; y, en el otro extremo, la mirada de quien ve la imagen, que al aprehenderla, al reapropiarla, hace suya esa mirada para poder ver la imagen y dar curso al acto de tiempo que allí estaba en vilo. Esa mirada que ahora despierta la imagen, que la anima, al verla, es también zona de incertidumbre, de evocaciones, de vínculos, valoraciones, sentimientos, razones que el fotógrafo no puede calcular ni controlar³.

b) La fotografía como reinterpretación narrativa. Tanto Ricoeur como McIntyre (Ricoeur, 2004; MacIntyre, 1984) (por no decir San Agustín o Heidegger), han clarificado la diegetización, la hermenéusis irreductible de nuestra experiencia del tiempo. Una suerte de fatalidad narrativa que cubre o que impregna la experiencia de nuestros acontecimientos singulares o colectivos. Nuestro tiempo vivido es tiempo narrado, semantizado. Es tiempo interpretado decía Ricoeur. El fondo de esta semiosis-tiempo que somos es la confluencia ontológica de ser tiempo y ser lenguaje. En tanto somos tiempo que habla, la temporalidad no es experiencia desnuda, inenarrable, aunque haya instantes donde la narrativa, por el trauma, o por la singular naturaleza del instante, por su ilegibilidad, se obture momentáneamente. El tiempo vivido es tiempo narrado y el tiempo por venir, ya se haya, de alguna forma pre-narrado. ¿Qué hace la fotografía en este horizonte? Al regresarlos a la marca, al espectro de tiempo, traza una relectura en él, realiza una operación semiótica de apropiación que a veces es una reinscripción del relato ya contado, a veces es su retoma. La fotografía es ocasión para contar de nueva cuenta lo ya contado, para dar un nuevo ángulo, o incluso, es una tentativa para cerrarlo, para el olvido. Sobre el tiempo-narrado, la fotografía permite re-narrar. Pero esa narración segunda que realiza, al situarse sobre el piso del espectro de percepción que la constituye, lleva una pregnancia existencial, casi intrínseca, que le ofrece una impresión de justeza, de alineamiento con lo vivido. No

asistimos entonces, en esta re-interpretación a una lejanía especulativa de los acontecimientos; se vive como interior: vemos las fotos remotas de nuestros padres, de amigos queridos que ya no viven, y la narrativa que despliega viene de nosotros, de una decantación existencial íntima. La fotografía es fuerza de recapitulación, y modo de reparar en nuestras acciones, en las decisiones del pasado, en las alternativas desechadas y en los momentos cruciales. Esta pregnancia re-interpretativa se evidencia al ver ciertas fotos: un amor quebrado, una amistad profunda que se alejó, un momento feliz que se fue. *La re-interpretación es la fotografía*, porque ella, no es solo, no es nunca papel pigmentado, patrón píxelico en la pantalla, o proyección sobre una superficie. La fotografía es el acto de mirada ya descrito. La constituyen los surcos interminables de sus interpretaciones (Lizarazo, 2004).

c) La fotografía interpreta tiempos. Al igual que Barthes, Sontag ha encadenado la fotografía a la nostalgia (Sontag, 2006). No estoy seguro de que este sea un vínculo inexorable. Los usos de la foto parecen mucho más amplios. Se apropia con diversos propósitos y en distintas expectativas. En todo caso creo que la apropiación fotográfica del tiempo no es sólo elaboración de un pasado simple, de un cierre inevitable, como dice Barthes del “esto ha sido”. Hay fotos que reclaman una movilidad más amplia, una iriada de tiempo.

La fotografía de Oded Balilty muestra la tensión inédita entre la tropa de policías israelíes y una mujer judía que intenta detenerlos en el contexto de ciertas tensiones en el asentamiento de Amona en Cisjordania durante febrero de 2006. La fotografía sería casi inverosímil si en ella no se mostrara, a la vez que la escena social, la condición de condensación témpica que en casos como este, muestra con gran intensidad, el filo de un instante, el lugar preciso de un acontecer con su total singularidad. El momento fotografiado encubre, en su puro intervalo, el proceso previo del acontecimiento y los sucesos subsecuentes. No vemos en ella la llegada de los policías, que no se plegaban aún ante el escudo antimotines, sino que estamos en el justo instante en que se agrupan, y por ello vemos ese momento en que la fuerza de la mujer judía (parte del grupo de colonos que instaló sus casas en territorio palestino), se equilibran con la fuerza de la tropa apenas en proceso de compactación. Paradójica tensión porque no corresponde a la imagen emblemática “tropas israelíes / pobladores palestinos”, sino a la situación extraña de “tropas israelíes / Mujer israelí” (las tropas responden a la orden judicial de evacuar una zona palestina invadida por israelíes). Dicha singularidad radica en que ella no solo muestra el puro tiempo detenido, sino que indica, especialmente, el momento posterior, aquel que la mujer trata de contener junto con la coagulación de la propia foto. Ese tiempo posterior al instante fotografiado, en el que será vencida por la tropa. Esta foto no solo cuenta este acto de contención imposible, sino que también nos habla de la proeza imposible de la propia foto (como tecno-poética del detenimiento), que trata de contener lo único incontenible: el devenir del tiempo. Justamente, como es imposible esa sujeción⁴ en esta imagen no solo está el pasado, sino también el futuro de dicho pasado (Véase: 5. Balilty, O. *Defending the Barricade*, 2006, Pulitzer Prize).

Pero no solo hay futuro en el pasado que constituye la foto; también hay un pasado del pasado: un antes del momento en que se realiza la captura. Y aunque en toda fotografía puede advertirse esa precedencia, hay fotografías en las que la imagen patente

opera como marca de un acontecimiento anterior, como resultado de un algo invisible que constituye el sentido de la imagen.

El pasado del pasado está aquí como una macabra escritura que relata el horror de quienes en los estertores de la muerte rasgaban las paredes del campo de concentración de Birkenau en Auschwitz. No es la pared con las infinitas rasgaduras la cuestión de esta anónima fotografía, lo que en ella se encuentra referido es una ausencia, lo que no está, el tiempo borrado ya en la imagen pero que constituye todo su sentido. Y quizás está aquí, como indicación, una cuestión clave de la fotografía: su elisión. La imagen ausente. El pasado del pasado es lo que en ella no está, pero es lo que la constituye. Ser pasado horadado, que indica lo horadado. (Véase: 6. Anónimo. *Muro de cámara de gas en campo de Concentración de Birkenau*, Aushwitz, Polonia).

d) *La fotografía como incertidumbre del presente.* Cierta interpretación podría indicar que estos tiempos fotográficos no constituyen una fatalidad. Que no toda fotografía resuelve en su juego visible-invisible esta hojaldra pasado; pasado-pasado; futuro-pasado. Cierta interpretación fotográfica daría mayor pregnancia al ahora, incluso en una suerte de anestesia simbólica del tiempo.

La fotografía de Luigi Bussolati logra, por la neutralización del fondo blanco brillante y por la luz que viene del piso del caracol, una abstracción de tiempo en la que nuestra percepción se detiene. Para los ojos la fruición y deleite en la intrincada y armoniosa forma de la espiral ascendente. No bulle aquí ni la expectativa del pasado icónico ni de su desenlace. Todo parece estar ahí. Es la estética de la imagen la que logra esta indiferencia de tiempos que también operaba en los abstraccionismos. (Véase: 7. Bussolati, L. *Sin nombre*, 20, de la serie *Mandala*, 2013). Pero si nos detenemos un poco, es posible minar dicha estabilización y advertir la irresolución entre la patente pregnancia del objeto ante los ojos, y todos los espectros de su precedencia, de su porvenir y de su eliminación. Con ella regresamos a esta hojaldra de tiempos que no por invisible está inactiva. Es ante ella que habríamos de recordar, ya sin la pregnancia emocional de las fotografías que concitaba Barthes, con su clara advertencia: la foto hace patente no lo que está-ahí, sino lo que allí estuvo. Da nota de existencia de que el caracol yacía ante la cámara, pero que dicho acontecimiento se ha extinto. Pero la fuerza de esta clarificación proviene, en mi opinión, de emprender una interpretación alterna a la del propio Barthes. No solo el testimonio de realidad de lo acontecido, sino la posibilidad de la fotografía para advertirnos la fragilidad del presente. En el fondo la debilidad de la presencia del presente. Porque cada fotografía, incluso la más abstracta, adhiere a su presente-captura, un pasado, una huella de otros presentes posibles, una anticipación sin la cual sería ilegible, un transcurrir, una posterioridad que la reescribe, en fin un devenir ineluctable. Recordar ante ella que es extinción de lo visible, es a la vez, apreciar el espectáculo de su figuración, y advertir su inanidad, su vacío. Nunca es puro presente-pasado. Porque ese presente pasado fue montado en un pasado anterior y porque se extinguirá en el futuro pasado. Del otro lado, en la experiencia de quien la ve, trátese del abstraído caracol o de la intimidante marca de las desgarraduras en la pared, nunca nuestra visión es el instante impávido de encarar una imagen atómica, monádica. La fotografía, dijimos, se halla en una relación de miradas que continuamente

se fijan y se liberan, de diálogos entre miradas que propiamente no concluyen. Hay una especie de juego abierto del torrente de las miradas que la fotografía emprende. En el instante presente en que veo la fotografía (o incluso en el que la tomo), están activos otros presentes, infinitos pasados, de los que no puedo dar cuenta, y que así vistas las cosas, no son vivencias acaecidas y selladas, porque sin ellas no tendría percepción, ni valoración, ni imaginación ante la imagen. Esta complejidad enfática de la foto de ser una visión aquí, de lo que fue allá, es quizás la gran problematización del aquí y del presente. La hermenéutica del tiempo que la fotografía realiza, en mi opinión, lo que pone en juego es la dubitación, la suspicacia de la estabilidad del presente, de sus demarcaciones, de su asequibilidad, de su integridad. Nos muestra (en el sentido que Wittgenstein da al “mostrar”) que el presente no está del todo aquí, y que el pasado no se ha ido totalmente. Nos muestra también que aquí se teje la apreciación-apropiación futura, ya trazándose, y también ya trazada. Pero no sólo eso, la fotografía señala que tampoco ese pretérito está sellado, que se alimenta de la mirada que ahora tengo de él, que se interpreta justo en la narrativa que ahora procuro darle y que siempre es tentativa, precaria, incompleta. De alguna forma la fotografía problematiza icónicamente la sospecha psicoanalítica ante el tiempo, ese despusite lúcido de Freud al advertir que el inconsciente no organiza el pasado como lo hacen las instituciones y la cultura, y que de alguna forma asedia e impregna todo lo presente. Un presente atravesado, horadado, habitado por las ausencias. Pero también la hermenéutica fotográfica del tiempo es una problematización icónica, que nos recuerda esa interferencia de Derrida sobre Husserl al mostrar que el presente absoluto se deconstruye cuando reparamos en que el presente solo es posible en la retención del pasado y que este pasado se define en una inevitable protensión del futuro. La hermenéutica fotográfica del tiempo muestra así que el presente no está absolutamente presente, así como la conciencia no está presente absolutamente para sí misma. Lo hace en un bucle: al indicar que el pasado fotográfico, nunca es solo pasado, como no lo es el presente, como no lo es el futuro.

e) *La impureza fotográfica.* La fotografía es apropiación de otros lenguajes y éstos, a su vez, son apropiación de la fotografía. No hay un lenguaje fotográfico puro, no hay autonomía plena; resulta inane definir *lo fotográfico*, porque en cierto sentido lo fotográfico también es lo pictórico, o lo dramático, incluso lo cinematográfico. Desde sus albores, su semiosis hereda dos tradiciones: la del paisaje y el retrato pictóricos, y la de la escena del teatro. Doble relación imaginaria y narrativa que despliega dos de sus rutas más sustantivas. La fotografía *narra*, como ha quedado patente por su densidad témpica; y la fotografía *figura*, como resulta claro por su capacidad para generar imágenes simbólicas. Las relaciones entre el teatro y la fotografía han sido muy proliferas. El teatro ha sido un recinto magnético para la imagen fotográfica. Pero el lado más interesante de este vínculo, de esta *intertextualidad*, es el que aportan la dramática y la escénica a la fotografía. Quizás son tres los elementos cruciales que la fotografía toma de ellas: las estéticas del instante, del movimiento y del gesto. A veces pareciera que la fotografía interpreta el mundo como una inmensa ristra de recintos dramáticos, como horizonte sincopado en que los instantes de acción crucial entre los seres humanos resultan patentizados por su captura. Una riada de posibilidades lo cruzan: desde el humor hasta la tragedia. Pero en todas estas posibilidades lo que reluce intensamente es esa percatación fotográfica de la tensión del tiempo, de la dinámica entre las personas, o de estas con el mundo. Cada tramo de vida como escena magnífica de una

dramática histórica y existencial que se da a diario, pero que nos resulta por lo general imperceptible, hasta que la interpretación fotográfica de la vida nos la regresa. Las obras de Doisneau en la ciudad de París, en la posguerra, tienen esa virtud de reunir el instante adecuado, el gesto y el movimiento. La escénica, la histriónica, la coreografía aquí recuperadas, transducidas hacia la fotografía con la conquista de una suerte de narratividad, de una diegética interior a la propia vida que el fotógrafo estaría hallando y haciendo visible. Es difícil ver ahora estas fotografías de Doisneau y no hallar en ellas estos valores escénicos fundamentales de la cotidianidad (Véase: 8. Doisneau, R. *Les Freres*, 1934).

Aunque no pretendo aquí abordar esta veta tan rica y diversa, hay que señalar que la fotografía también establece figuraciones simbólicas, en diversos ámbitos de su compleja semiosis: en el arte y la publicidad, en la política y la historia, y en la dinámica íntima de los afectos de las personas. Esto es así, porque los procesos intertextuales y la dinámica de circulación y fruición de las fotografías se constituyen también en proceso de densificación de los sentidos y las expectativas que ante la imagen de alguien se produce. En tanto que simbólica esa imagen adquiere significaciones estéticas, políticas, antropológicas, históricas, psicoanalíticas. Su densidad es su capacidad de articular/contener una hojaldra de sentidos y ristas de narrativas.

3. LA APROPIACIÓN COMO DIÁLOGO DE ENIGMAS ENTRE PINTURA Y FOTOGRAFÍA

Los semiólogos llaman intersemiosis a las relaciones entre lenguajes, a los procesos de traducción de textos de un lenguaje a otro y a los circuitos de circulación del sentido entre sistemas semióticos diversos. Es constatable, sin duda, que los lenguajes se articulan en la producción de textos complejos, o, en otros términos, que no hay pureza del texto en el sentido en que previamente señalé respecto a la fotografía. La relación entrañable de la fotografía y la pintura opera en obras como la de Bacon, antes señalada, como necesidad de resolver una conquista de mirada (Véase: 9. Bacon, F., *Estudio después del retrato del Papa Inocencio X*, 1953 y 10. Velázquez, D., *Retrato del Papa Inocencio X*, 1650).

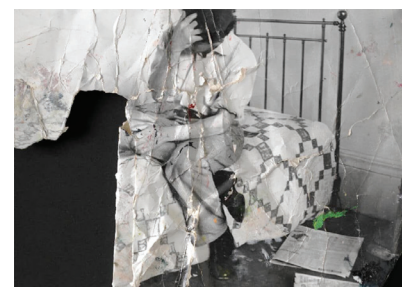
La fotografía ha sido un auxilio en su esfuerzo por construir una mirada propia. Bacon cuenta como ha buscado decantar su forma de ver, frente a la saturación que otras miradas han tenido sobre la suya (esa es quizás la lucha capital del artista visual), en particular cuenta que buscó liberarse de la hegemonía de la mirada de Picasso a través de Velázquez, y que a su vez resultó poseído en esta última. Allí radicaba el esfuerzo persistente por alcanzar una nueva versión de “Inocencio X”. Por ello reprodujo-reinventó una y otra vez esa gran obra, como tratando de hacerla suya y a la vez de quitársela de encima. ¿A qué apeló para ello? Nuevamente a otra forma de ver, pero no ya en el horizonte de la pintura, sino en la mirada fílmica de Eisenstein. En particular buscó en los fotogramas del “Acorazado Potemkin”, una manera de re-apropiar esa “obra total”. La pintura que habla de otra pintura, encuentra en el lenguaje cinematográfico un recurso para encarar sus fijaciones y para procurar salvarlas, aunque no lo haya logrado.

En “Regrets” el artista norteamericano Jasper Johns construye una enigmática e intensa obra pictórica a partir de la apropiación de una fotografía emblemática que en-

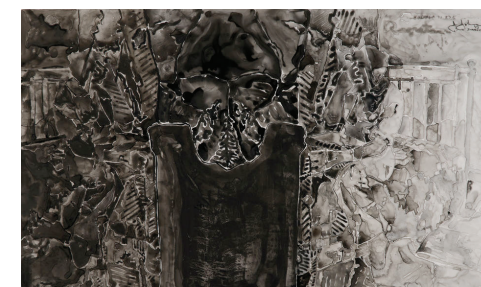
contró en un catálogo de la galería Christie en junio de 2012. Se trataba de una fotografía propiedad de Francis Bacon, tomada por John Deakin a Lucian Freud en 1964. Los “lamentos” de Johns son una secuencia de interpretaciones que el artista realiza a partir de esa fotografía arrancada del catálogo de la subasta. Freud se encuentra sentado en el borde de la cama, la cabeza inclinada y cubriéndose el rostro con la mano derecha. En la obra de Johns la fotografía de Freud figura simétricamente en los dos lados del cuadro. Pero en el centro de las obras, surge, progresivamente, una forma nueva. Como una inflorescencia que fue creciendo y a la vez abriendo la unidad dual de los cuadros. Lo que parecía una coraza, se convirtió en un cráneo obscuro y enigmático. Las variaciones interpretativas resultaron inusitadas e inquietantes, como si algo se fuese apoderando de lo que en un principio parecían solo imitaciones y copias en dibujo y pintura de una magnética fotografía.

Este trabajo de Johns indica un devenir crucial de la apropiación: la copia, la imitación y la toma, no agotan y no logran dar cuenta de las posibilidades y devenires del acto apropiativo; porque una diversidad nace en él, una negatividad que se resiste a la pura repetición, o quizás de otra forma, la condición misma de la repetición es el despliegue de dicha negatividad. La fotografía de Freud pertenecía a Bacon. La relación de competencia entre estas dos grandes visiones del cuerpo, entre estas miradas de la carne, era también una intensa pasión.

Bacon no usó la fotografía de Freud para pintar ninguno de los numerosos retratos que le hiciera, más bien fue la fuente para un estudio de 1964 en el que se fusiona con él en un autorretrato. En “Regrets” Johns elabora una memoria compleja y triangulada que lucha por pervivir en el límite de la desaparición: porque la pasión amorosa que Bacon muestra con el autorretrato de su fusión con Freud, espeja en los “Lamentos” de Johns la relación que él mismo viviera con Robert Rauschenberg en la década de los cincuenta. La apropiación de esta fotografía es un nudo de interpretación y sentido que da cuenta no solo de las pruebas y experimentaciones con diversos materiales y técnicas, sino especialmente una compleja meditación sobre la memoria y la muerte, ahora que han fallecido todos y que figura aquí como ese cráneo enigmático que mira de frente y abre una zanja que devora y redefine todo recuerdo. La foto-memoria, repetida y a la vez devorada por la muerte.



11. Deakin, J. *Fotografía de Lucian Freud*, 1964.



12. Johns, J. *Sin título, pieza de "Regrets"*, 2013.

4. APROPIACIONISMO Y AGOTAMIENTO DE LA MODERNIDAD ARTÍSTICA

El movimiento apropiacionista se despliega en el horizonte que tanto Arthur C. Danto como Hans Belting identificaron como el final de los relatos legitimadores del arte (Danto, 2010). No creo que podamos afirmar como lo hace Danto que el arte es hoy posthistórico, podemos en cambio decir que se haya en el horizonte del vaciamiento de los grandes discursos sobre el arte que procuró establecer la modernidad. Asistimos a la crisis del paradigma moderno y a la desactivación de la narrativa abstraccionista. La crítica notó desde los setenta el agotamiento de la pintura vanguardista. En contraste con el cuadrado negro de Malévich, concentración de posibilidades, energía estética pura de un camino que apenas se iniciaba lleno de expectativas⁵; las pinturas blancas de Robert Ryman en los años sesenta parecen señalar el agotamiento de ese universo⁶.

En todo caso lo que Danto destaca es una profunda discontinuidad entre el arte moderno y el arte contemporáneo, donde la clave de dicha cesura es la pérdida de la unidad narrativa que subyacía a la producción artística y que permitía ligar una multiplicidad de obras y artistas en un periodo extenso. En el esfuerzo de marcar el corte entre el arte moderno y la tradición clásica y renacentista, Clement Greenberg identificó el subsuelo de dichos relatos:

Desde Giotto a Coubert, la primera tarea del pintor había sido excavar una ilusión de espacio tridimensional en una superficie plana. El observador miraba a través de esa superficie como a través del proscenio de un escenario. La modernidad ha disminuido la profundidad de ese escenario más y más hasta que hoy el telón de fondo ha llegado a coincidir con el de delante, y éste es el único sobre el que hoy puede trabajar el pintor. (Greenberg en Antich, 2008: 115).

Desde el Renacimiento, el arte clásico estaría guiado por este inmenso proyecto de la representación como conquista de la transparencia, de la ilusión de espacio, de la nitidez de los seres y los lugares. En contraste, el arte moderno se definiría por una disolución cada vez más radical de la profundidad y de la mimesis. El arte moderno como ruina de la representación. El relato subyacente es el de la visualidad pura, el de la conquista de la inmanencia. Exploración, proyecto del lenguaje por sí mismo, sintaxis autónoma. El texto es en sus superficies, es el devenir a la superficie (Gooding, 2001; Stangos, 1981). Pero esta unidad también se resquebraja, la visualidad pura también se desgasta y se consume. Los signos de su debilidad aparecen con el cansancio de la abstracción y la pérdida de los bordes de la pintura. Entre los sesenta y setenta las cosas comienzan a pasar más allá de los límites del marco e incluso más allá de los muros del museo. En el contexto del agotamiento de este gran relato, se despliega la apropiación. Su territorio es el de la crisis moderna, y en opinión de Danto, el de la desarticulación de cualquier narrativa. Al superar el cuadro, al desbordar los márgenes de la pintura y los lindes del museo, se abre el campo de los objetos del mundo, los lugares, los utensilios, los organismos naturales, las máquinas, el propio cuerpo. Todo se vuelve material para la elaboración artística... incluso las obras del pasado. Las obras de la historia del arte, los propios museos se convierten en materia para el artista, que no tiene ya preocupación por las secuencias, las tradiciones o las escue-

las de dichas obras. El apropiacionismo aparece como señal clave de esta ruptura con los relatos subyacentes y con la unidad institucional, simbólica, incluso política que ha implicado la modernidad. Es el signo de esta lectura, porque al apropiarse no sólo los objetos, sino especialmente las imágenes, cualquier imagen de esa vasta y entrelazada, múltiple y heterogénea historia del arte (incluso, las icónicas de otros sistemas: la publicidad, la política, los medios), los creadores se liberarían de la carga de la tradición y definirían su proyecto en cualquier dirección posible, de tal forma que no hay un estilo, una narrativa, ni siquiera un paradigma que los acopie. Mike Bidlo copia las figuras femeninas de los cuadros de Picasso en 1987, como lo haría con Matisse, Kandinsky, Léger o Pollock. Incluso llega solo a mostrar los cuadros de Piero de la Francesca, en un "traslado". La apropiación es así pura exhibición. El asunto aquí, es la apuesta estética y quizás política de que en ese gesto, de la Francesca resulte, por el puro acto de Bidlo, integrado más en la órbita de Bárbara Kruger o Sherrie Levine que en la del Renacimiento, estableciendo así una especie de ironía, una reticencia y una sorna a la propia taxonomía, al orden que subyace al sistema del arte. Quizás el sentido más radical de deconstrucción de dicho orden ya lo había realizado Duchamp con el *ready-made*: la apropiación del útil, del objeto ordinario como la rueda de bicicleta o el maletín, en el que no solo se trata del trabajo artístico en el que se crea un sentido nuevo para el objeto, sino que ese sentido, al realizarse como apropiación, pone dicho trabajo en un campo distinto al del gusto y todo su sistema artístico y estético.

Se producen entonces dos resultados: el utensilio se transmuta perdiendo su valencia, perdiendo su utilidad, y yace ahora como objeto tachado. Sin contexto material de sentido, queda como un enigma que congrega interrogaciones y actitudes disímiles, abierto, podríamos decir, a todas las apropiaciones. El segundo resultado es la desestabilización de la totalidad del sistema artístico. La axiología de lo bello, de lo irrepetible, de la técnica del artista, de lo aureático, de la firma, resultan así deconstruidas. Ese es el sentido nodal de la insistencia de Duchamp en que el *ready-made* no es una extensión de la sensibilidad estética para ver dichas cualidades en los objetos ordinarios, sino al contrario, una actitud *anestésica*, donde el objeto permite burlar todo el sistema.

Pero quizás la episteme de la apropiación tiene su raíz en que toda producción de texto es necesariamente apropiadora. En clave hermenéutica: que toda *poiesis* es *hermeneusis*. Que la creación es un acto de interpretación, tanto porque lecturas previas lo anticipan, como señalamos respecto a la pre-visión del fotógrafo, como porque el mundo al que el creador accede es un mundo de textos, o, en el sentido señalado previamente, de tiempo interpretado. Del otro lado, toda interpretación es acto también poético. No se puede interpretar sin hacer un nuevo texto.

Pero el movimiento apropiacionista más que en un orden hermenéutico, se desplegó en el horizonte del postestructuralismo. En esta órbita dos cuestiones capitales se constituyeron: la declinación del autor como fuente totalizadora, engendradora del sentido y la naturaleza de la obra; y la intertextualidad como condición transversal de toda escritura. En palabras de Borges: "La literatura no es agotable, por la suficiente y simple razón de que un solo libro no lo es" (Borges, 2002). Un libro, siempre son muchos libros, una relación indeterminada y siempre creciente de obras, de palabras, de sentidos, de es-

crituras. Esa relación irreductible visibilizada por Bajtín y por Kristeva, desestabiliza las delimitaciones del autor, lo hace poroso o múltiple, y en el fondo, como diría Borges refiriéndose al Borges público, incluso sus mejores obras ya no serían suyas “porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición” (Borges, 1960). Wermer Henze incorpora fragmentos wagnerianos enlazados con piezas de cinta magnética y pasajes de piano. “Números” de Philippe Sollers es una singular novela compuesta de fragmentos de Pascal, Wittgenstein, Nicolás de Cusa, Marx, vinculados con ideogramas chinos, que no aparecen unidos en un tema, sino injertados, incrustados, de tal manera que la línea de argumentación es como un cristal o un espejo roto, . Como si en ella se mostrara el estado crudo (en el sentido de Lévi-Strauss) en que un texto, un pensamiento, está hecho de otros (Lévi-Strauss, 2015). Incluso Derrida retoma esta novela en el tercer artículo de “La Diseminación”, recuperando los fragmentos de ese libro de fragmentos de Sollers, interponiéndolos, incrustándolos con pensamientos de su primer y segundo artículos del mismo libro “La farmacia de Platón” y “La sesión doble”... en un campo de citas que citan citas, y en la que, en el vértigo, ya no es posible acceder a la cita primigenia (hasta que solo quedan, “efectos de citas”). Se ha disuelto la expectativa y el principio del original, se ha disuelto, en el sentido de Derrida, la expectativa incluso de que la firma del autor garantice el cierre de la obra (Derrida, 2015). El instrumento imaginario de la firma de autor, como mecanismo que permitiría garantizar institucionalmente el linde en que una obra concluye y en que se despliega una soberanía, es una empresa imposible.

APROPIACIÓN FOTOGRÁFICA

En “Pierre Menard, autor del Quijote” Borges cuenta la empresa hiperbólica y a la vez fútil de Pierre Menard quien se propuso escribir, de nueva cuenta el Quijote (En realidad los capítulos 9 y 34). No otra versión del Quijote. Se ha propuesto escribirlo, haciendo que emerja de nueva cuenta en su propia escritura. En uno de sus momentos, y una vez que Borges repara en la diferencia entre un pasaje de Cervantes en el que habla de la historia, y en el que advierte la inocencia y la retórica del Siglo XVII, en contraste con ese mismo pasaje, con frases idénticas, ahora en Menard, contemporáneo de William James, Borges constata algo crucial: “Menard... no define la historia como una indagación de la realidad sino como su origen. La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió” (Borges, 1984: 449). Así el trabajo de Menard no se lee como copia o repetición, sino como *renacimiento*. No es repetición de tiempo, sino que al ser juicio de tiempo, es su reinicio, su refundación. En la parte nuclear de “La cámara lúcida” Barthes llega a comprender que la fotografía no resulta validada porque copie la realidad, porque reproduzca el tiempo, sino porque ella misma da constatación de dicha realidad: porque gracias a su imagen hay testimonio de ese tiempo. El tiempo emerge de la foto, no la foto como emergencia del tiempo. Esa es la apropiación fotográfica.

Pierre Menard descubre que ninguna obra es escrita por uno. Una obra proviene, inevitablemente de otra, y la escritura es siempre nueva y a la vez anciente. Menard renuncia a la novedad, porque sabe que ella es inaccesible, nada es ni será totalmente nuevo. Entonces emprende un plan asombroso: busca hacer lo plenamente nuevo en la repetición

original. Hacer un original de la copia. Es decir, escribir de nuevo, sin copiar, sino haciendo nacer el texto nuevamente desde cero. Este esfuerzo hiperbólico, es la posibilidad para la creatividad plena en un universo que ha comprendido la repetición del lenguaje: “Todo hombre debe ser capaz de todas las ideas”. El trabajo de Menard no está nunca en el polo del autor, no hay tal. No advertimos una soledad que emite una obra, una conciencia suficiente que hace nacer una idea. Menard crea cuando lee. Porque lee crea. Volver a escribir el Quijote es un arte de leer. Leer es volver a escribir. José Emilio Pacheco decía “Si le gustaron mis versos / qué más da que sean míos / de otros/ de nadie/ En realidad los versos que leyó son de usted/ Usted, su autor, que los inventa al leerlos”.

La apropiación es la contraparte, el subsuelo, la inevitable deconstrucción de la autoría. Toda autoría lleva su doble, su otro... es la apropiación que el lector hace de ella. La obra está destinada a ser absorbida por otro, otro que la hará suya, hasta el final... esa es quizás la doble marca en el sentido derridiano. En otra clave: la lectura es siempre una forma de nueva autoría, de desplazamiento del autor en el campo del sentido. El autor supone que hace texto, pero ese texto lo desplaza, a veces lo expulsa porque entra otro: el que lee. Pero el que lee, será, a su vez, desplazado por otro.

Sherrie Levine fotografía las fotos de Walker Evans, y al exponerlas, o incluso solo por la intensidad del acto de re-fotografiarlas, expone la doble marca y con ello cuestiona el principio de la autoría. Su movimiento, su re-fotografía es intensidad contra-estética y política, no solo contra la institución del autor y su mitología, sino en su expansión como cultura archivística moderna, como museografía, sistema de galerías y modalidades expansivas de aureatización para generar plusvalía simbólica y económica.



13. Levine, Sh. After Walker Evans 4, 1981.

Pero, a su vez, el acto de Levine nos permite percatarnos de una cuestión capital, que opera justo como revés de su propia estrategia estética y de toda esta rebelión estética, filosófica y política ante la mitología del original, de la presencia, de la firma y de la propiedad. En tanto que mitología, persiste, como fuerza simbólica no obstante las

deconstrucciones y los desvelamientos. En todo caso, justo la cuestión es la condición de tensión y conflicto mitificación/desmitificación; construcción/deconstrucción aquí advertida. Porque la apropiación no logra, más que a medias, la recusación del original y su axiología. Esta indicación de la doble marca, esta percatación del vértigo de la foto de foto, no necesariamente destruye la mitología del autor y su sistema. Porque la potencia poética de re-fotografiar que busca mostrar la doble marca derridiana de la imagen, que procura señalar la arbitrariedad de la institución del autor y sus esquemas de consagración, establece una nueva conexión de la marca con su origen: porque es ahora la foto de la foto la que experimenta y a la vez produce el efecto de mitificación, el “After Walker Evans”, se despliega con un doble mito: porque al exhibirse (o incluso en el regateo de Sherrie Levine a exhibirlas nuevamente), se potencia, como un nuevo misticismo, su importancia: el acto de Levine consagra la producción de la copia y la dota, aún contra su deseo, de la hierofanía que pretendía derrocar. Establecimiento y jactancia de ser la copia original, como el Quijote de Menard. Sabemos que incluso el *ready-made* de Duchamp terminó por experimentar esta reinserción del mito del autor, de la esteticidad, de la excepcionalidad. Porque el objeto inutilizado, enigmático, no se abrió a todas las apropiaciones, solo a aquellas que lo dejaron intacto: no se podía rayar, recomponer, destazar o retomar más que en recatada actitud de observación, porque una nueva y estricta observancia en torno al objeto-Duchamp se ha instituido, y con ello, el gesto de negación del sistema estético se establece como parte de lo estético⁷.

Derrida decía: no hay más que marca. Solo hay huella, no hay original que produzca la marca. La estrategia poético-deconstructiva de la apropiación estética buscaría mostrar este vértigo de huellas de huellas, sin origen. El problema es esta suerte de mecanismo poético-metafísico, este mecanismo estético-institucional que termina por hieratizar aquello que procura romperlo. Precisamente, la fuerza del rompimiento de la institución estética se convierte en principio de reificación de la institución que procura romper: porque pone la originalidad ya no en la obra, sino en el movimiento de apropiación de la obra: *Sanctum-Levine*.

Una estrategia, aunque parcial, para encarar este vértigo, sería la de oponer al impulso apropiador, una tentativa, una fuerza de desapropiación, o de expropiación. Si lo que se plantea es minar la privacidad del texto, poco se hace cuando al tomarlo, opera una nueva captura. Como en el acto casi pueril de decir: ya no es de Evans, ahora es mío. Pero es imposible apropiarse el texto sin expropiarlo. La apropiación-expropiadora constituye una acción ante las reglas y el sistema que detenta la lógica de propiedad. La expropiación tendrá que regresarse sobre el propio gesto de expropiación. No podemos pretender apropiarse sin que nuestro propio movimiento sea, a su vez, apropiado por otros, sin que se abra a la dinámica inevitable de apropiaciones/expropiaciones que describe el sentido. La estética es política.

El movimiento es perpetuo. Una vez se ha aceptado su condición, toda palabra se vuelve tránsito y todo gesto de creación es propio y a la vez ajeno.

CONCLUSIONES

La fotografía es un arte y una técnica del tiempo dada en su capacidad de hacer

semiosis de las condiciones de un acto-en-el-espacio que se ha fugado. Esta acción fotográfica de una acción acaecida, ha sido planteada aquí como apropiación constitutiva del tiempo-existencia por el tiempo fotográfico. Acto de apropiación que se debate entre las convenciones del lenguaje fotográfico que gobiernan las maneras del decir-imagen; y la fuerza de la singularidad del tiempo existencia. La fotografía experimenta dicha tensión, en una prima el lenguaje y la convención, como en la fotografía publicitaria; en otras, parece prevalecer, persistente, la singularidad existencial, como en la foto de Ishi de la que hablé al inicio del artículo. La fotografía apropiando el sutil vínculo entre el sobreviviente y el antropólogo. El arte fotográfico encara esta necesidad de hacer crisis la convención para dar lugar a la singularidad del acontecimiento, en la forma de una doble poiesis: la del espacio, identificada aquí, por ejemplo, con la motilidad de las figuras en la fotografía de Meatyard, y como poiesis de un tiempo ya no sólo pretérito, sino abierto a todas las posibilidades del pasado, y con la capacidad de fundar cierta incertidumbre del presente. Hay otro sentido en que la apropiación fotográfica revela esta tensión interior, esta dificultad para establecer una suerte de ontología de la imagen (que como hemos visto no es sólo pasado, sino también crisis del presente; no es solo reinterpretación del tiempo, sino también poiesis del espacio, no es solo lenguaje, sino también resistencia a la gramática). Sentido que radica en la ineluctable condición de ser apropiación de otras semiosis icónicas y también de ser apropiada por ellas. Fotografía, pintura, cine... Pero este desbordamiento incesante de los límites se ha convertido, en los últimos años, en un gesto estético, que ha convertido la apropiación en su *leitmotiv* artístico como “apropiacionismo” y cuyo eje es el rompimiento de los cánones de la autoridad del autor y el reconocimiento de que la semiosis no opera en una forma corpuscular (unidades de sentido claramente delimitadas provenientes de fuentes estables e identificables), sino de manera líquida (porque en realidad toda palabra como toda imagen proviene de otras y se halla destinada a ser subsumida en otras). Lo que en clave fotográfica ha alcanzado su punto más radical cuando la fotografía no es más que apropiación de otra fotografía (como en el caso de Levine). Pero justo en dicho punto, el gesto estético, que se ha producido gracias a la fuerza de rompimiento de la convención estética que vive del discurso de la originalidad, termina por consagrarse como acto original de apropiación. Ante ello sugiero la clarificación de que los procesos de apropiación fotográfica son también dinámicas de expropiación. Allí quizás podría hallar el gesto artístico, una apertura para hacer consecuente la acción política con el acto estético.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Antich, X. (2008) “La pintura pura. La conquista de la pura visualidad” en VV.AA. *Arte moderno. Ideas y conceptos*. Madrid: Instituto de Cultura, Fundación Mapfre, pp. 87-125.
- Barthes, R. (2009) *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Bazin, A. (2008) ¿Qué es el cine?. Madrid: RIALP.
- Benjamin, W. (1980) “El surrealismo: última instantánea de la inteligencia europea” en: *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*. Madrid: Taurus, pp.41-62.
- Benjamin, W. (1973) “La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica” en *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (1999) *The Arcades Project*. Cambridge Mass: Harvard University Press.

- Borges, J. L. (2002) *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza Editorial.
- Borges, J.L. (1960) “Borges y yo” en: *El hacedor*. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, J.L. (1984) *Obras Completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé.
- Çelik, Z. y Kinney, L. (1990) “Ethnography and Exhibitionism at the Expositions universelles” en *Assemblages*, 13, 35-59.
- Danto, A. C. (2010) *Después del fin del arte*. Barcelona: Paidós Estética, España.
- Derrida, J. (2015) *La diseminación*. Madrid: Fundamentos.
- Echeverría, B. (2013) “Imágenes de la “blanquitud”” en: Lizarazo, D. *Sociedades icónicas. Historia, Ideología y cultura en la imagen*. México: Siglo XXI.
- Gooding, M. (2001) *Abstract Art. Movements in Modern Art series*. Londres: Tate Publishing.
- Heidegger, M. (2010) *Caminos de bosque*, Madrid: Alianza Editorial.
- Hoffenberg, P.H. (2001) *An Empire on Display: English, Indian and Australian Exhibitions from the Crystal Palace to the Great War*. Berkeley: University of California Press.
- Jay, M. (1994) *Downcast Eyes. The denigration of vision in twentieth-century french thought*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press.
- Kroeber, Th. (1967) *Isbi in Two Worlds: A Biography of the Last Wild Indian in North American*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press.
- Lévi-Strauss, C. (2015) *Mitológicas I: Lo crudo y lo cocido*. México: F.C.E.
- Lizarazo, D. (2013) “Aletheia y mirada en la fotografía” en: Lizarazo y Sánchez (coordinadores) *Roland Barthes. Tiempo y fotografía en la cámara lúcida*, Revista Versión. Estudios de Comunicación y Política, Número especial 2013, pp. 23-44.
- Lizarazo, D. (2004) *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes*. México: Siglo XXI.
- MacIntyre, A. (1984) *After Virtue*. París: University of Notre Dame Press.
- Peppiaatt, M. (1999) *Francis Bacon; Anatomía de un enigma*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Ricoeur, P. (2004) *Tiempo y narración. Vol. I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México: Siglo XXI.
- Sánchez, L.A. (2006) *Ciencia, exotismo y colonialismo en la Exposición Universal de París de 1878 en Cuadernos de historia contemporánea*, 28, 191-212.
- Sontag, S. (2006) *Sobre la fotografía*. Madrid: Alfaguara.
- Stangos, N. (editor) (1981) *Concepts of Modern Art*. Londres: Thames and Hudson.

REFERENCIAS ICÓNICAS

1. Anónimo. Ishi y Kroeber, 1911.
<http://all-that-is-interesting.com/wordpress/wp-content/uploads/2013/02/ishi-last-native-american-batwai-kroeber.jpg>
2. Bacon, F. *Autorretrato*, 1972.
<http://cdn.20m.es/img2/recortes/2012/06/21/66098-460-550.jpg>
3. Meatyard, R. E., *Autorretrato*, Sin Fecha
<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/bf/36/f3/bf36f3a16991d2897d1e70ccab1f85c.jpg>
4. Mata Rosas, F. De la serie *México Tenochtitlán*
https://oscarenfotos.files.wordpress.com/2014/05/francisco_mata_rosas_mexico_tenochtitlan_23.jpg?w=422&h=563
5. Bality, O. *Defending the Barricade*, 2006, Pulitzer Prize
<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/26/02/39/260239a95241d27d1465f2ef923081e9.jpg>
6. Anónimo. *Muro de cámara de gas en campo de Concentración de Birkenau*, Aushwitz, Polonia.
http://www.lovethepic.com/uploaded_images/181287-Nail-Scratches-Inside-Auschwitz-Gas-Chamber.jpg

7. Bussolati, L. *Sin nombre, 20, de la serie Mandala*, 2013.
https://broganlevel6.files.wordpress.com/2014/12/img_1124_38.jpg?w=683&h=1024
8. Doisneau, R. *Les Freres*, 1934.
<https://i.pinimg.com/736x/80/cc/15/80cc1593617e71cdc19c332d9d9d8cec.jpg>
9. Bacon, F., *Estudio después del retrato del Papa Inocencio X*, 1953.
<http://4.404content.com/1/C4/4A/681644066741159303/fullsize.jpg>
10. Velázquez, D., *Retrato del Papa Inocencio X*, 1650.
<https://elliegudi.files.wordpress.com/2012/07/velazquez.jpg>
11. Deakin, J. *Fotografía de Lucian Freud*, 1964.
<http://www.gettyimages.com/pictures/portrait-of-artist-lucian-freud-on-his-bed-wearing-chefs-news-photo-482895725>
12. Jhons, J. *Sin título*, pieza de “Regrets”, 2013.
http://ende.blouinartinfo.com/sites/default/files/jasper_johns_regrets_courtesy_of_belvedere_2.jpg
13. Levine, Sh. *After Walker Evans* 4, 1981.
<http://www.rifatsahiner.com/images/images/Sherrie%20Levine,%20After%20Walker%20Evans.JPG>

NOTAS

1. Se perfila aquí una ruta posible para la semiología de la fotografía. Dado que en toda imagen se reúnen el tiempo y la mirada, la singularidad de la fotografía sería la de dar cuenta del tiempo de la desaparición. Bazin mostró que no es idéntico el estatuto del cine; y la televisión o el *streaming* están más bien en un tiempo simultáneo (el presente de la emisión, la descarga y la visualización). La fotografía es en cambio, el tiempo extinto, el acontecimiento horadado.
2. La reticencia de lo invisible es probablemente la materia fundamental de las artes visuales: aquello a lo que la mirada no accede, aquello que la reta y la fuerza a extenderse, a redefinirse. El artista visual trabaja con lo invisible, busca una manera de darle lugar, de abrirlo. Es una tarea de fracasos y conquistas, de aperturas y cierres. Quizás la ontología del arte de Heidegger apuntó a esta condición mediante las nociones de “mundo” y “tierra”, con lo que daba cuenta de la lucha que se concita en la obra como tensión entre el “cierre” de la obra y el esfuerzo, el trabajo tozudo de darle curso y “abrir-la”. La “tierra”, la condición matérica de la obra, es centrípeta, impenetrable, muda (Heidegger, 2006). En las artes visuales la tierra es probablemente esa invisibilidad, que el mundo-visión procura clarificar, abrir, dilucidar. El curso irreductible es entonces esa lucha perpetua, irrefrenable, entre la visibilidad y su oclusión, entre la oclusión y su apertura.
3. La mirada de quien ve la foto, en algún punto, es también la mirada del fotógrafo. Casi siempre, es la primera mirada que ve la foto. Así, desde este punto de vista, la mirada del fotógrafo se mira a sí misma en su foto. Es una especie de automirarse, pero en su forma más radical: no aquel que se mira a sí mismo, sino la mirada que se mira. Ni siquiera ante el espejo se produce esta experiencia radical. Esto es así porque en la visión especular, la impronta de lo visto, tu propia figura, opera de forma tan rotunda que la mirada-mirado queda ocluida. Más que mirar la mirada, verse al espejo es un acto de mirarse. Al mirar la fotografía que ha producido, el fotógrafo encara su mirar. Pero hay algo de otredad, de desdoblamiento en alteridad en este acto de ver la fotografía que has tomado. De alguna manera la mirada que ve la fotografía es siempre otra que la mirada que la ha producido. El fotógrafo como otro de sí mismo.
4. Retención imposible tanto al interior de la diégesis de la foto en cuestión-la mujer no repelerá la tropa-; como en la condición técnica y semiótica de la imagen en general-la foto no logrará suspender el tiempo-.
5. Mark Rothko llegó a decir que el arte que hacía junto con sus correligionarios “podría durar miles de años”.

6. Pero también señalan el desbordamiento del cuadro. Las pinturas de Ryman están en relación estrecha con la luz del ambiente, con los muros de piedra o madera en que se encuentran colocadas: “la composición se extiende por el muro y se convierte en una parte de la pared... cuando quitas mis pinturas de la pared pierden su existencia. La pintura necesita una pared para existir, ya que de otro modo, no tienen sentido”. En esta dirección Ryman produce una pintura abstracta que elabora su condición pragmática. Apunta a un horizonte estético de alta significatividad: la problematización pragmática de la forma.

7. El maletín de Duchamp, referido previamente, exigiría así, como su lectura más consecuente, aquella que lo saca del museo y lo vuelve a utilizar como maletín, o aquella que lo abre, para volver a usar su cuero de cerdo en la producción de otra cosa, quizás un cinturón. Jugaría con las cosas en él contenidas, por ejemplo, usaría las imágenes como estampitas para poner en la pared o en el coche. Pero lo inverosímil de concretar esas posibilidades, no solo por la vigilancia y el control que la galería Peggy Guggenheim hubiese puesto en 1941 cuando fue expuesta su *Boite-en-valise*, sino también por el gesto cultural mismo de conservación, o porque la comunidad crítica, académica y cultural (sea derridiana o no), reprobarían enfáticamente dicho acto. En el Valise la hierofanía del objeto estético que Duchamp quería derrotar, no solo no fue derrotada, sino que atrapó al propio valise con el cual se buscaba infligir la derrota.

Sobre la fotografía y el cine en nuestros días: imágenes logopáticas, empáticas e indiferentes / On photography and cinema today: logopathic, empathetic and indifferent images.

Vicente Castellanos Cerda

(pág 125 - pág 133)

A partir de cuatro imágenes fijas que han tenido una circulación masiva, el artículo reflexiona sobre la condición ontológica de lo que es en nuestros días la fotografía y el cine en términos de registros indiciales con gran poder retórico y evocativo. La idea es desarrollar una explicación logopática sobre el modo en que estas imágenes producen un pensamiento que es lógico y afectivo al activar una serie de efectos cognitivos de empatía o indiferencia en la lectura de la fotografía y el cine en nuestros días.

Palabras clave: Fotografía, cine, razón logopática, imágenes empáticas, imágenes indiferentes.

From four images that have had a massive circulation, the article explains the ontological condition of what photography and film are in our days in terms of indexical registers with great rhetorical and evocative power. The purpose is to develop a logopathic explanation about the way in which these images produce a thought that is logical and affective on having activated a series of cognitive effects of empathy or indifference in the reading of the photography and the cinema nowadays.

Key words: Photography, cinema, logopathic reason, empathic images and indifferent images.

Vicente Castellanos Cerda es Doctor y profesor – investigador del Departamento de Ciencias de la Comunicación Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa. Ha publicado artículos sobre cine y fotografía en los que ha centrado su interés en el análisis de estas obras y en el modo en que el significado se relaciona con aspectos ontológicos y culturales. E-mail: vcastellanos@gmail.com

Este artículo ha sido referenciado por la Universidad de Buenos Aires el 03/04/2017 y por el ITESM el 05/05/2017

DEFINIR LA FOTOGRAFÍA Y EL CINE EN SOCIEDADES ACOSTUMBRADAS A ELAS

En los estudios de la fotografía y del cine, al ser dos expresiones culturales que la humanidad produjo y vio nacer hace casi doscientos años, es común encontrarnos con explicaciones que pretenden dar cuenta de su condición ontológica.

¿Qué es la fotografía y qué es el cine? Son preguntas que han acompañado al desarrollo conceptual, artístico y mediático de ambas expresiones. Pero conviene hacer una precisión al cuestionamiento para no repetir lo que ya se sabe: ¿qué es la fotografía y el cine en una sociedad familiarizadas con ellas? Una sociedad que las produce y consume en diversos medios y ámbitos culturales.

Si sus usos, mediaciones e interacciones que propician son tan diversos, entonces deberíamos hablar de una variedad de definiciones para la fotografía y el cine, sin embargo y sin importar para qué se usen no hay manera de confundirlas ni entre ellas ni con otras formas de expresión artística o mediática. La fotografía es y el cine también es “algo” para alguien en una situación determinada; son inconfundibles independientemente de sus usos sociales.

Pienso que sí es posible conceptualizarlas por lo que son en sí mismas, caracterizarlas según su especificidad artística-mediática y reconocer el modo en que la gente las aprovecha. Este tipo de acercamiento, que va de lo fenomenológico a lo cultural, permite distinguir conceptualmente la fotografía y el cine para dar respuesta satisfactoria a su condición ontológica.

En la literatura sobre el cine es común encontrar una relación obligada con la fotografía debido a su origen compartido de imágenes fijas producidas a partir de procedimientos óptico - químicos, característica tecnológica que les dio su principal identidad antes de los procesos de digitalización y su consecuente manipulación mediante cualquier dispositivo computacional.

Mientras que la fotografía es una imagen fija que congela el tiempo y el espacio en un soporte que permanece y registra, el cine es una sucesión de esas imágenes fijas que dan sensación de movimiento gracias a las particularidades de percepción del ojo y el procesamiento que realiza el cerebro humano.

En este sentido, la fotografía y el cine tienen como punto común y definitorio el ser dos tecnologías que registran la luz que reflejan objetos y personas, de lo que comúnmente llamamos realidad sensible. Son tecnologías de registro de lo que se puede tocar y ver con los sentidos fisiológicos y procesados culturalmente por los individuos. De ahí que suelen confundirse las imágenes fotográficas y cinematográficas con la realidad sensible: “es como estar ahí”; “es un reflejo de la realidad”; “es igual a lo que vi”; “son testimonios de nuestra época”. Éstas son expresiones perceptuales y culturales que a lo largo de casi dos siglos nos hemos empeñado en confundir con la realidad sensible, esa realidad concreta y sesgada que proviene de los sentidos.

La fotografía y el cine son tecnologías de captura y registro del sentido de la vista, un sentido que nos brinda la más importante interacción con el mundo. El considerar este

origen común de tipo sensible y tecnológico, podemos evitar aquellas explicaciones que ven en la fotografía y en el cine sólo mediaciones culturales y construcciones ideológicas de la imagen.

Sí existe, para mí, un grado cero, ahistórico y a-ideológico de ambas imágenes y está relacionado con su origen tecnológico, su origen mecánico de “autómatas”. Basta reconocer los primeros nombres que se les dieron por parte de sus primeros inventores y gestores: heliografía o escritura de sol (Niépce, 1826); fotografía o escritura de luz (Academia de Ciencias de París, 1939); cinematógrafo o escritura del movimiento (Hermanos Lumière, 1895); *kinetoscopio* o vista en movimiento (Edison, 1891); *vitascopio* o visión de vida (Edison y Armat, 1895). En todos estos nombres predomina la idea de cierta capacidad comunicativa de estas artes del tiempo y del espacio de ver o escribir la “cosa” registrada.

El rompimiento conceptual que la fotografía y el cine produjeron en la historia del arte, o más concretamente, de las bellas artes, es la escisión entre cuerpo y mente del creador. El cuerpo, por medio de una sinécdoque muy empleada en el discurso artístico, se reducía a la mano, al oído o a la vista, sentidos privilegiados del artista. Aquél que ve, escucha y manipula de modo singular y revelador es capaz de constituirse en un ser humano especial, con capacidades cognitivas sólo reservadas al genio.

La fotografía y el cine, no requerían, aparentemente, del virtuosismo del cuerpo del artista para expresarse de modo singular. Ambas tecnologías se operaban manipulando dispositivos mecánicos, lo que produjo un desplazamiento y subordinación del cuerpo del artista respecto a unos advenedizos dispositivos mecánicos. De ahí viene la resistencia de considerarlos por algunos personajes del siglo XIX y principios del XX como artes legítimas, pues cualquiera, como un obrero, puede operar una máquina, pero no cualquiera puede hacer arte, como un virtuoso.

Lo cierto es que la irrupción de estas máquinas es más profunda, pues fueron realmente los inventos ópticos, químicos y mecánicos, provenientes de la experimentación científica los que produjeron el rompimiento entre cuerpo y mente del artista. La ciencia invadió al arte, por decirlo de alguna manera, con lo que democratizó la producción y consumo de imágenes y su rápida expansión. Estas tecnologías, primero pensadas para el estudio del registro y movimiento, a la vez que escindían el cuerpo del artista, también lograban reproducir con gran fidelidad el modo en que los humanos vemos el mundo.

Ambos medios inauguran regímenes escópicos que superan, ahora sí, su condición de máquinas de registro de la luz y del flujo de la vida. Estos regímenes evocan el potencial comunicativo de la fotografía y el cine para generar ideas, conceptos, emociones, e incluso, argumentos sobre el devenir del hombre y el modo en que se transforma a partir de la difusión masiva de imágenes fotográficas y cinematográficas. En suma, la imagen existe en relación con lo que sus usuarios esperan de ella, es decir, documenta, ficcionaliza, oprime, libera, engaña o hace reflexionar.

2. LAS IMÁGENES LOGOPÁTICAS: DE LA EMPATÍA A LA INDIFFERENCIA

A la percepción y uso de la “cosa” registrada, transformada en un nuevo signo cultural, se le debe también agregar el efecto emotivo que producen tanto en quienes crean estas imágenes como en quienes las consumen. Se trata de un efecto logopático¹ muy significativo pues es racional y emotivo a la vez. En este sentido, rescato este testimonio que es revelador sobre el poder afectivo, cognitivo y político de la imagen en la actualidad:

«Cuando vi al niño de tres años, Aylan Kurdi, realmente se me heló la sangre. En ese momento ya no se podía hacer nada. Estaba tirado en el suelo, sin vida, con sus pantalones cortos azules y su camiseta roja subida casi hasta la mitad del vientre. No podía hacer nada por él. Lo único que podía hacer era tratar de que su grito, el grito de su cuerpo tirado en el suelo, fuera escuchado.

«Entonces pensé que sólo podría lograrlo presionando el disparador de la cámara. Y en ese momento tomé la fotografía». (Nilüfer Demir, fotógrafa turca quien capturó la imagen del niño sirio Aylan Kurdi, jueves 03 de septiembre del 2015. La Jornada.)

Nilüfer Demir tomó la fotografía (imagen 1) y el grito del cuerpo tirado de Aylan Kurdi fue escuchado literalmente por la humanidad. Dirigentes de las potencias económicas europeas expresaron su indignación e iniciaron las negociaciones para que otras personas de todas las edades logaran lo que Aylan no pudo: refugio en otro país. ¿Puede una imagen cambiarnos, transformar ciertas realidades o crear conciencia en aquellos individuos que reproducen un sistema económico y político que segrega y expulsa?



Imagen 1. El niño Aylan Kurdi, en <http://www.pressdigital.es>, recuperado en septiembre de 2015.

La respuesta es afirmativa y negativa a la vez. Las imágenes fotográficas y cinematográficas desde el siglo XIX han moldeado nuestra memoria colectiva, no al mostrarnos el mundo tal cual es, sino al representarlo mediante artificios visuales que son registro y manipulación al mismo tiempo. Registro de lo que capturan con sus dispositivos mecánicos o digitales, y manipulación que va más allá del potencial retórico del lenguaje de la fotografía y del cine, pues se trata de una manipulación que obliga a pensar la imagen como un discurso audiovisual en el que interviene la intención comunicativa y creativa del autor, así como la capacidad de lectura cultural de quien la mira, la analiza o la comprende.

Históricamente, las imágenes capturadas y manipuladas han ayudado a que la humanidad tome conciencia de su momento histórico. Tal es el caso cuando circuló por todos los continentes la primera fotografía de la Tierra tomada desde el espacio exterior (imagen 2). O cuando se han logrado denunciar crímenes de lesa humanidad al recuperar las fotografías de filiación de personas desaparecidas en guerras o genocidios. En el caso de México, ahí está la publicación en muy diversos soportes impresos y en pantalla, de las fotografías de filiación de los 43 estudiantes desaparecidos de la Escuela Normal Rural Raúl Isidro Burgos del Estado de Guerrero (imagen 3), imágenes que han acompañado a un movimiento social y estudiantil que aún no ve resultados convincentes en las investigaciones oficiales.

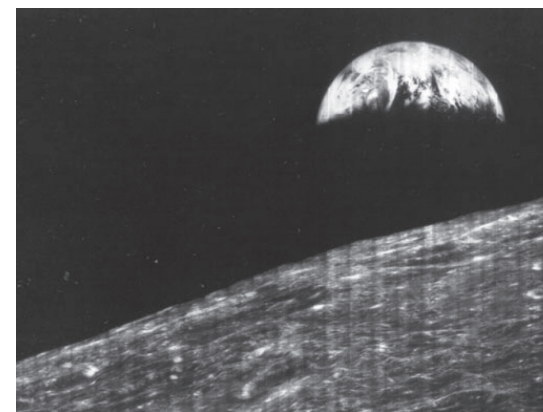


Imagen 2. Primera fotografía de la Tierra desde el espacio exterior, 1966, en <http://notas.org.ar>, recuperado en septiembre de 2015.



Imagen 3. Fotografías de filiación de los 43 estudiantes desaparecidos de Ayotzinapa. <https://www.uniradionoticias.com/noticias/politica/540155/honrarán-memoria-de-los-43-estudiantes-desaparecidos-de-ayotzinapa.html>, recuperado en septiembre de 2015.

El poder de las imágenes no es siempre transformador en lo político, pero puedo afirmar que sí contribuyen al conocimiento de nuestro entorno físico y social gracias a una mediación que es logopática, es decir, argumental y emotiva; racional y sentimental. He aquí una clara explicación de la indignación que causó en el mundo la fotografía del niño Aylan Kurdi.

El efecto logopático de las imágenes en ocasiones tiene alcances políticos y, por supuesto, no depende de la voluntad de dirigentes o poderosos, sino de otras condiciones culturales, a veces ambiguas en sus orígenes, que obligan a las personas a la movilización social. Veamos otros ejemplos muy recientes.

Michele McNally, presidenta del jurado de World Press Photo 2014, justificó así el primer premio:

“La fotografía ganadora del World Press Photo 2014 es una mirada íntima a una pareja gay en San Petersburgo, Rusia. Es amable y estética sin embargo, produce su impacto y resulta memorable. Esta forma de narración visual requiere paciencia. Compartir un momento tan íntimo como este requiere confianza. Lidar con una situación de este tipo también puede resultar complejo y difícil, cuando a las personas que se ha retratado sufren acoso y persecución por el amor que comparten (...).

“Las minorías sexuales sufren discriminación, tanto legal como social, no sólo en Rusia, sino en todo el mundo. La imagen es potente, pero su fuerza radica en su sutileza. Es universalmente humana. Es emocional. Causa impacto. Inicia un diálogo.

“Cuando se dio a conocer la imagen ganadora, fluyeron muchas lágrimas. Si una imagen es capaz de hacer llorar a la gente, es extraordinaria. Esta imagen es capaz de ello, y esto es lo bueno de ella” (Cédula de bienvenida a la exposición. Museo Franz Meyer, septiembre 2015, México, D.F.).

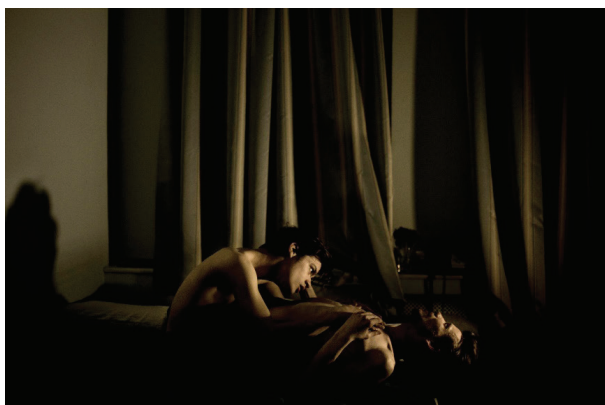


Imagen 4. Jon and Alex, Temas contemporáneos, primer premio a fotografía individual. World Press Photo. <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2015/contemporary-issues/mads-nissen>, recuperado en septiembre de 2015.

Una imagen es extraordinaria porque hace llorar, pero no es el llanto lo importante, sino la conmoción, la impotencia, la indignación, el deseo de transformar algo a la par de la frustración que causa la imposibilidad de no lograrlo. Este llanto no es personal, es social. Se trata de un discurso visual logopático que requiere de un proceso de negociación cultural del significado y de los efectos que producen las imágenes en el lector, lo cual, sin embargo, no garantiza ningún cambio hasta el momento en las condiciones de discriminación y persecución de los gays en Rusia.

Me he referido a dos fotografías periodísticas que han marcado en años recientes a la humanidad: una propició cambios parciales, la otra no. Entonces, ¿qué hace que una imagen que conmueve y hace reflexionar, también transforme? La empatía² cultural. La sociedad tiene arraigados valores de protección y amor sobre la infancia que no se comparan en fuerza emotiva con la defensa social de las minorías sexuales adultas, sin considerar que es una realidad difícil de aceptar por la población conservadora.

La empatía cultural también explica por qué las fotografías de filiación de los 43 estudiantes desaparecidos que representan su adscripción como alumnos de una normal rural han producido efectos logopáticos en estudiantes de ciudades grandes y medianas de México, quienes marchan, se indignan y actúan políticamente. Sin embargo, no hay muestras de esta empatía cuando los padres de estos jóvenes se refieren a ellos mismos como pobres e indígenas. La empatía cultural se generó, en este caso, por los valores que la sociedad atribuye a un estudiante, y como tal son representados en imágenes fotográficas, pero no por ser una minoría históricamente vulnerable y marginada.

La imagen toma sentido logopático y político en el ámbito cultural por lo que es un excelente medio para entender a la sociedad actual mediante el análisis de los recursos de registro, retóricos y discursivos de lo audiovisual. Recursos que pueden liberar u oprimir. Aquí hemos descrito algunas imágenes que liberan, pero, siguiendo el caso de Ayotzinapa en México, es claro cómo la imagen puede convertirse en falsa evidencia para persuadir, que no demostrar, que los estudiantes fueron calcinados al grado de ser irreconocibles, según las palabras del entonces Procurador General de la República, Jesús Murillo Karam, el 7 de noviembre del 2014³. Acompaña a este discurso lingüístico, un uso intencionado de mostrar “pruebas” audiovisuales mediante fotografías, videos y animaciones multimedia extraídas de la tradición del documental televisivo de canales como Discovery Channel o National Geographic. Se oprime mediante el uso de una puesta en escena como dispositivo de verdad histórica, del relato como evidencia de la secuencia de hechos y de la animación como reconocimiento de las condiciones geográficas del lugar donde los estudiantes fueron supuestamente calcinados sin dejar huellas, ni siquiera de ADN.

A la par de imágenes liberadoras y opresoras, se hallan otras que podría nombrar como inmunes. A una imagen inmune, que se resiste al efecto logopático, le corresponde una reacción social de indiferencia. Son imágenes con plena vigencia histórica, pero no logran eco social o éste se ha ido perdiendo. Imágenes de niños famélicos africanos, de manifestantes latinoamericanos golpeados por policías con sus toletes, de cadáveres con el tiro de gracia de la mafia del narcotráfico en México, de enfermos al borde de la muerte por falta de la mínima atención médica en países saqueados. Imágenes que circulan por miles

diariamente en soportes impresos, electrónicos y digitales que no significan algo para alguien, que no son dignas de prestar afecto ni razón. La pregunta es ¿por qué?

Se podría afirmar con cierta superficialidad que la sociedad también se cansa de ciertas situaciones y se acostumbra a un estado de violencia, sin embargo las imágenes inmunes son signos del conformismo que se produce por el dominio pedagógico que los medios han logrado implantar en las mayorías.

En ocasiones, la empatía socio-cultural es insuficiente en sus intentos por transformar, no se trata de indiferencia, sino de límites, pues sería muy ingenuo afirmar que las imágenes pueden producir grandes cambios sociales por sí mismas. El cineasta Michael Moore no impidió la re-elección de George Bush en 2004 por más que su película *Fahrenheit 9/11* denunciara su ineptitud y conflicto de intereses. Misma suerte corrió Carlos Bolado con *Colosio: El asesinato*, en el 2012 respecto a recordar a los mexicanos la forma corrupta e impune en que funciona el PRI - gobierno en México.

Pese a estos fracasos políticos, la fotografía y el cine son industrias culturales que abren puertas a realidades ajenas, a la imaginación sin límites (si se puede pensar, se puede representar en imagen), a la experiencia logopática en la que las imágenes nos impactan azarosa y cognitivamente para entender algo más de nuestro entorno o de nosotros mismos como parte de un tiempo y espacio cultural.

En ambos casos nos acercamos a un discurso motivado, como afirma Bill Nichols para el documental (2001), por la “epistefilia”, es decir, el deseo y necesidad de conocer gracias a las fotografías y las películas. Ese conocimiento racional y emotivo va de la generación de nuevo conocimiento hasta la indiferencia, pasando por la indignación repentina de lo que ya sabemos pero que al verlo de otro modo y en otro contexto, adquiere resignificaciones que actualizan no sólo temas o acontecimientos, sino también la pregunta ontológica: ¿qué es la fotografía y el cine en la actualidad?

3. CONCLUSIONES

Propongo una respuesta a la pregunta ontológica sobre cómo entender a la fotografía y al cine en sociedades acostumbradas a estas expresiones mediáticas: son registros indiciados del entorno físico, los cuales son transformados, gracias al potencial retórico de estas máquinas semióticas, en imágenes logopáticas que estimulan nuevo conocimiento, argumentos y perspectivas de aquello que exhiben y representan.

En este sentido, podríamos caracterizar el grado cero de la imagen fotográfica y cinematográfica como sigue:

1. Se oponen a la imagen *quirotográfica* (de la mano) y privilegian la imagen tecnográfica (Sonesson, 2005).
2. Son sistemas sígnicos con una estrecha relación con la naturaleza perceptible de la “cosa” registrada. De aquí emana su poder evocativo. Su poder de transferencia,

de realidad restituida, de un objeto visual que seduce y no se posee.

3. Aunque la relación de contigüidad entre signo y referente se haya transformado con las tecnologías digitales, la creencia de que las fotografías y las películas son parte de este mundo prácticamente ha quedado intacta.

Con estos argumentos pretendo señalar cómo el estudio de la fotografía y el cine siguen mostrando su relevancia en un ecosistema social en que las imágenes nos afectan de un modo logopático. Dejarse afectar, vivir una experiencia cognitiva de aprendizaje porque se razona y se siente en la piel, en el cuerpo, en nuestras reacciones emocionales, es realmente una poderosa vía del conocimiento que es parte consustancial de la fotografía y el cine porque a la vez que muestran la cosa capturada la transforman en memoria, en evocaciones de nuestra experiencia con lo otro y con los otros.

En suma, estas expresiones de pensamiento de la cultura audiovisual contemporánea nos ayudan a definir nuestro ser social en la actualidad gracias a las imágenes que creamos, reproducimos e interpretamos.

NOTAS

1. “Saber algo, desde el punto de vista logopático, no consiste solamente en tener ‘informaciones’, sino también en haberse abierto a cierto tipo de experiencia, y en haber aceptado dejarse afectar por alguna cosa desde dentro de ella misma, en una experiencia vivida” (Cabrera, 1999: 19).
2. La definición del Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia de la Lengua es muy preciso al respecto: Empatía. Identificación mental y afectiva de un sujeto con el estado de ánimo de otro. En los términos aquí desarrollados, la empatía es una posible forma de la razón logopática.
3. Véase la conferencia completa en <https://www.youtube.com/watch?v=CTx6p7V47NI>.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Cabrera, J. (1999) *Cine: 100 años de filosofía: Introducción a la filosofía a través del análisis de films*. Gedisa. Barcelona.
- Jullier, L. (2006) *¿Qué es una buena película?* Barcelona: Paidós.
- Nichols, B. (2001) *Introduction to Documentary*. Indiana: University Press. Indiana.
- Sonesson, G. (2005) “*Semiotic of Photography: The State of the Art*”, en Pericles Trifonas, Peter (editor), *International Handbook of Semiotics*. Springer. Toronto

Youngblood, Aristóteles y Muybridge: la Imagen Expandida como un fenómeno poliédrico /

Youngblood, Aristoteles and Muybridge: the Expanded Image as an polyhedral phenomenon.

Óscar Colorado Nates

(pág 135 - pág 153)

El objetivo de este texto es explorar y analizar la noción de la imagen expandida, su origen enraizado en el cine expandido de Youngblood y explora las diferentes posibilidades de tratamiento a la clásica secuencia fotográfica del galope de un caballo realizada por Eadweard Muybridge.

Palabras clave: Imagen expandida, cine expandido, Youngblood, Muybridge,

Gerardo Suter applies the idea of the expanded cinema of Youngblood to the image in general to the photographic one. The need to investigate more deeply the origin of this concept has been the factor to approach this topic to be able to understand the contemporary phenomena of the image in multiple platforms and as a phenomenon of widening in the current possibilities of the image.

Keywords: Expanded image, image analysis, expanded cinema, Muybridge, Youngblood.

Óscar Colorado Nates. Doctor en Ciencias de la Documentación por la Universidad Complutense de Madrid. Maestro en Narrativa y Producción Digital por la Universidad Panamericana. Abogado por la Universidad Autónoma de San Luis Potosí. Titular de la Cátedra de Fotografía Avanzada en la Universidad Panamericana (Ciudad de México). Autor de los libros: Fotografía 3.0 Y después de la Postfotografía ¿Qué?; Instagram, el ojo del mundo; Fotografía de documentalismo social, entre otros. Co- fundador de la Sociedad Mexicana de Daguerrotipia y miembro de The Photographic Historical Society (Rochester, NY). (ocolorado@up.edu.mx)

Este artículo ha sido referenciado por UNAM el 25/07/2017 y por el ITESM el 16/03/2017.

1. INTRODUCCION

Estamos en la era de los medios sociales, la convergencia, la transmedia y la pantalla omnipresente. De modo que no es extraño que el momento actual sea propicio para reflexionar sobre las fronteras y ámbitos de la imagen. Sin embargo, con todo lo novedoso que podría parecer la reflexión que aborda los aspectos meta-icónicos de la imagen¹, no es un tema nuevo: De hecho, tiene medio siglo de haber comenzado.

Gerardo Suter, en su tesis doctoral (Suter, 2010) habla de la Imagen Expandida, término que reconoce afinado a la noción del Cine Expandido de Gene Youngblood. En el presente trabajo buscamos indagar sobre las características definitorias tanto del Cine Expandido (fenómeno generador) como de la Imagen Expandida con el objeto de encontrar perspectivas y contextos adicionales a los ya ofrecidos por Suter en su citado trabajo. Para la reflexión de la Imagen Expandida, abordaremos el tema en tres apartados:

- 1) El Cine Expandido más allá de Youngblood
- 2) La Imagen Expandida y la retórica aristotélica
- 3) La Imagen Expandida de Eadweard Muybridge.

2. EL CINE EXPANDIDO MÁS ALLÁ DE YOUNGBLOOD

La década de 1960 estuvo marcada por un cambio radical en todos los ámbitos: sociales, culturales, tecnológicos y, desde luego, artísticos. La imagen comenzó una de sus transformaciones más sustanciales de su historia: La fotografía había llegado al posmodernismo, la imagen televisiva era un fenómeno de masas plenamente afinado, el cine contaba ya con un lenguaje y gramática propios y las producciones cinematográficas mudaban de la pantalla grande al cinescopio de rayos catódicos; la tecnología ofrecía nuevas posibilidades en los albores de lo digital² para la imagen tanto fija como en movimiento. Mutaciones que involucraron a una cultura “post- beat”, la revolución sexual, una nueva conciencia ecológica, la psicología y el uso de drogas (principalmente el LSD) (Metzner, 2009).

Todo este contexto constituyó un terreno fértil para iniciar una segunda vanguardia artística donde se retomaría el arte conceptual iniciado por Marcel Duchamp. La primera vanguardia había sido fruto del modernismo, pero en la década de 1960 se abre el postmodernismo y con él todo un conjunto renovado de prácticas artísticas enriquecidas y complejizadas. Del happening a la performance o la instalación, el arte se convierte en un instrumento para reflexionarse a sí mismo.

En ese entorno, el cineasta lituano-estadounidense comienza a plantear los dilemas producidos por la expansión de la conciencia, pero sobre todo de la mirada cuando ofrece la idea de un ojo expandido:

“¿Muere nuestro ojo? ¿O, simplemente, no sabes cómo observar y ver más lejos? La experiencia del LSD nos muestra que el ojo puede expandirse, ver más de lo que usualmente logramos. [...] Hay muchos medios para liberar el ojo. Tiene

más que ver con el quitar los bloqueos psicológicos que en cambiar al ojo mismo. Nunca vemos a una pantalla directamente; nos separa el océano de nuestras inhibiciones y “conocimiento”. [...] Como dice el profesor Osster [...] «El ojo está inhibido. En algunas culturas más que en otras [...] nuestra cultura práctica ha reducido nuestra visión.»” (Mekas, 2016).

De este momento de neo-vanguardias artísticas, y el ojo expandido (que también podríamos concebir como una mirada expandida) surge la noción de un Cine Expandido.

2.1 GENE YOUNGBLOOD Y SU CINE EXPANDIDO

Gene Youngblood, académico del California Institute of the Arts, inventa el término Cine Expandido (Expanded Cinema) en su libro del mismo nombre de 1966. En este texto, su autor intelectual ofrece una nueva forma de hacer, entender y analizar al cine. Reflexiona acerca de conceptos tales como la sinestesia, la intermedia y el papel del artista como ecologista, las posibilidades del cine holográfico, el reconocimiento de la televisión como un medio creativo y el cine cibernético. Iniciador de una corriente que tuvo un eco importante, no se trató, exclusivamente, de un modo particular de hacer cine, sino de una actitud para explorar distintas direcciones que incluían la experimentación en el vehículo mismo de proyección hasta la inclusión de imágenes generadas por computadora y el entrecruce cine/televisión (Rena, 1967).

Ya en 1921 Nicolaus Beaudin hablaba de una poesía poli-nivel que utilizaba como vehículos artísticos las imágenes, pero también los sonidos y olores (Export, 2003) Por su parte, el vanguardista húngaro László Moholy-Nagy es otro experimentador importante que indagaba en el uso de proyectores, dispositivos diversos y la posibilidad de proyectar imágenes en el aire en la niebla y otras nubes gaseosas (Export, 2003).

A pesar de este aire de novedad, y del carácter cuasi intrínseco de espectáculo/teatro/circo que caracterizó al cine casi desde sus inicios, los creadores de Cine Expandido en las décadas de 1960 y principios de 1970 evitan toda posición efectista y se decantan, al contrario, por una actitud de anti-ilusión (Hatfield, 2003). El Cine Expandido transita de la experimentación formal a la indagación sobre el papel de la proyección, y ulteriormente, de los canales de distribución.

2.2. LA INCLUSIÓN DEL PÚBLICO Y SUS DE SIGNIFICADOS

Otra característica importante de este Cine Expandido era la aceptación de la relación dialógica entre creador y público. La participación del observador era aceptada, bienvenida, en el Cine Expandido: se entendía al observador ya no como un público (masa) sino como un ente activo e individual, un auténtico co-creador (Export, 2003). John G. Hanhardt (Hanhardt, 1985:213) reconoce al espectador como un generador de sentidos. Hoy, las teorías de la interpretación aceptan la lectura centrada en la complejidad psicológica del observador y su interacción con el discurso producto de las instituciones sociales.

En otras palabras, el artista ya no está solo, ni es un imaginador solitario e individual. Su papel es ahora de provocador, de iniciador de un diálogo que admite y abraza a quien recibe el hecho artístico.

La reflexión que despierta el Cine Expandido gravita entre los elementos materiales (corpóreos) del arte y los más inmateriales y difusos; el séptimo arte se convierte en un arte performativo no por lo que contiene en su interior (llamémosle la performance diegética) sino por el hecho mismo de la proyección, es decir, la interacción entre materialidad, pantalla e imagen (Hatfield, 2004). El Cine Expandido, en este sentido, problematiza los principios más básicos de mostración, como la proyección e, incluso, la lámpara desnuda (Monoskop, 1996). El acto de proyectar la película a un público se convierte en un hecho artístico, un suceso performático, en sí mismo más allá de la diégesis.

El Cine Expandido encuentra amplio eco en Gran Bretaña y en Francia. En el país galo, se dan tres tendencias: la del proceso técnico de inmersión, que convierte al cine en una experiencia sensible/mental; una segunda tendencia de proceso conceptual de desmaterialización donde la imagen se reusa a ser un objeto plástico para convertirse en una energía psicosomática y una tercera y última tendencia caracterizada por un éxtasis (Brenez, 2005).

Por su parte, en Inglaterra se da -hacia 1970- un debate teórico respecto del cine, la vanguardia y la política. Se trata de una activación de la conciencia auténtica y provocada, que involucra -de manera explícita- la participación del espectador integrándolo en el proceso de significación (McIntyre, 2008), tal como lo comentamos anteriormente.

2.3. EL CINE EXPANDIDO: LA INTERMEDIALIDAD

El Cine Expandido abarca también la pluralidad de canales y formas de distribución del hecho artístico/fílmico. Así, no es extraño que Dick Higgins realizara una suerte de manifiesto³ sobre la intermedia en 1966. Esta intermedia es un concepto pre-figurador de nuestra actual transmedia (por no mencionar la poco afortunada multi-media entre 1985 y 1995).

Youngblood explica sobre su concepto del Cine Expandido como un fenómeno que constituye manifestación de conciencia que habita y vive en una Red Intermedial. Así, el diálogo que ocurre entre cine y televisión, es concebido por este autor como "...el sistema nervioso de la humanidad" (Youngblood, 1970, 41). De modo que, para Youngblood, lo expandido no es una mera estrategia para dotar al cine de un adjetivo novedoso, sino más bien una manera de vivir y entender las relaciones intermediales que se dan en un ecosistema visual, integrado por una red de entes culturales vivos que se afectan mutuamente, muchas veces de manera simbiótica. No es extraño, entonces, que en aquel momento se entendiera un nuevo papel del artista ahora como ecologista.

Dick Higgins, en su Statement on Intermedia, advierte los cambios en el público y la necesidad por buscar nuevos modos de mirar, así como la mutación de los medios de

comunicación para transformarse en medios de expresión en un enfoque intermedia, que impulsa el diálogo. Llega al extremo de afirmar que un artista está muerto si no crea para esta pluralidad mediática (Higgins, 1966).

El Cine Expandido se convirtió, entonces, en un conjunto de experimentos materiales, narrativos, espacio - temporales, sociales, sexuales, sonoros, multi-pantalla, multi-proyección, multi-perspectiva y multi-trama donde se abría una puerta a los filmes, imágenes y sonido hallados (Shaw, 2003, 110-124). Por su parte, cual auténtico profeta, el cineasta y pionero de la animación del live-action, Stan VanDerBerbeek (1966:1[2018]) escribió en su Propuesta/Manifiesto:

"Nos encontramos en la antesala de un nuevo mundo/nueva tecnología/nuevo arte. Donde los artistas tratemos al mundo como una obra de arte. Donde construyamos películas como una experiencia emocional que acerquen al arte con la vida. Esto está a punto de ocurrir, y ni un segundo antes." (citado por Monoskop, 2018).

Actualmente, el Cine Expandido se encuentra en la experimentación electrónica, el cine digital, así como la simulación espacio -temporal (Export, 2003). Si los "cineastas expandidos" ya reconocían la importancia de la tecnología en este sabor de la creación artística, seguramente no imaginaron las posibilidades de la imagen en las aplicaciones del siglo XXI como la impresión 3D, el mapping, o la realidad aumentada.

3. LA IMAGEN EXPANDIDA

Cuando Gerardo Suter aplica la idea de lo expandido a la imagen, inicia un momento de reflexión aún más amplio. En cierto sentido, Suter expande al Cine Expandido. La noción de imagen es un campo mucho más amplio que lo mismo alberga la pintura o la ilustración, la fotografía, el holograma, el cine, o cualquier otra forma del imago. Actualmente se reconoce que la imagen ha traspasado toda separación o línea divisoria. La imagen, sin importar si es fija o en movimiento, se transfigura de una realidad física polimórfica y pluriontológica - pintura, tinta, plata sobre gelatina- a una energética, como en el caso de una imagen producida por la emisión de fotones en una pantalla informática, un rayo láser o una imagen producida con mapping.

Desde luego, la imagen ha transitado del libro, la revista, el cine o incluso la televisión a los lugares más insospechados: desde virtuales pokemones en realidades aumentadas pasando por anuncios luminosos a lo Blade Runner. Los dispositivos de visionado ofrecen un sentido re- significado. Ya no se trata de la imagen como entidad aislada, sino del choque, la colisión (que menciona tan atinadamente Suter (Suter, 2010:115) que se da con el entorno de visionado: la misma imagen tendrá lecturas totalmente distintas si se la mira en un museo, una portada de revista del corazón o un parabús. La imagen no vive por sí misma, sino que vive en un entorno, en un contexto que lo mismo es cultural que cronológico y geográfico.

Hoy la imagen, en sentido lato, expandida se inscribe en una nueva lógica de aplicación donde se funde lo estético y cultural con lo forense y administrativo, lo político y psicológico, lo policial y lo cultural... No olvidemos el ejemplo claro que ofrece el trabajo de Joachim Schmid (2018), reflexión originada en 2010 cuando la policía de Los Ángeles puso a disposición pública un conjunto de fotografías encontradas en el domicilio de un presunto sospechoso de asesinatos múltiples con la intención de identificar a posibles víctimas y tratar de confrontarla con los registros de mujeres desaparecidas. Schmid lo convierte en un ejercicio publicado y puesto en muro en el que el desconocimiento del contexto horroriza aún más que cualquier fotografía explícita: no se sabe si las mujeres que se ven fueron posteriormente ultrajadas o asesinadas, si las que lucen con los ojos cerrados están vivas o muertas. Es un claro ejemplo del entrecruce de lo policial/forense con la creación artística contemporánea.

La imagen ya no es, únicamente, un resultado, un producto del registro, como en las primeras nociones del entendimiento fotográfico, o de la intención expresiva de un artista. Hoy nos encontramos con una imagen que es basamento para la experimentación y la creación ulterior, es decir, nos enfrentamos a una meta-imagen, a una hiper-imagen. Quizá un mejor término sea, efectivamente, una Imagen Expandida.

Esta Imagen Expandida se convierte en materia prima que es a un tiempo soporte, idea y, claro está, forma, discurso y narrativa. En el mundo físico podemos hablar de un hilemorfismo, por ejemplo cuando vemos un tronco y decimos “madera” pero que al ensamblarse en una silla se convierte, y ya no le llamamos “madera”. Sin embargo esto no parece transliterarse directamente al terreno de la imagen, pues no importa si es un video de YouTube, un mapping, un pokémon de realidad aumentada, un video juego de Realidad Virtual o una fotografía (no importa si es digital o argéntica), sigue siendo Imagen y más aún: Imagen Expandida.

3.1 LA IMAGEN EXPANDIDA EN LA RETÓRICA ARISTOTÉLICA

En la reflexión de la Imagen Expandida, encontramos una aplicación de la noción clásica de las tres figuras retóricas clásicas de Aristóteles. Explica Gert Ueding:

“Al lado de la argumentación pragmática lógico-racional [logos] el orador persuade, además, a través de la representación de caracteres, es decir, a través de la demostración de su ethos e incluso finalmente, a través de la apelación a los afectos en el destinatario, a través del pathos.” (Ueding, 1998: 567-579).

Podemos hipotizar que en la Imagen Expandida existiría un diálogo sensible de la expresión artística, una comunicación sensorial donde el artista/creador/productor genera una sensación/conducta/reflexión.

a) El pathos en la imagen expandida

En términos de sensación, de activación sensible, la Imagen Expandida forma parte del Pathos aristotélico, donde el observador es movido (o mejor dicho, conmovido) por lo

observado. La imagen genera una sensación, como dice Hueding, un afecto en el destinatario. Si bien el arte conceptual ha privilegiado de una u otra manera a la razón, también es cierto que el arte es indisoluble del Pathos. Así, la Imagen Expandida ha de comprenderse en cuanto a los movimientos del ánimo que provoca.

b) El ethos en la imagen expandida

Los cineastas expandidos también encontraron que su arte no era un género más, sino que se trataba de toda una actitud, una manera de ser y de actuar, y más aún, de un talante para entender el universo de la imagen. Así, la Imagen Expandida es un Ethos. Ya Stan Vanderbeek hablaba de un Ethos- Cinema. Esto significa que la Imagen Extendida no es solamente un concepto, una reflexión o una sensación, es también algo vivido (Monoskop, 2018).

c) El logos en la imagen expandida

Nuestras reflexiones sobre la Imagen Expandida como logos tocan su carácter ontológico (ser), teleológico (objetivo), hermenéutico (sentido), semiótico (significación) todo a través del raciocinio.

3.2 LA IMAGEN EXPANDIDA HOY

Así pues, la Imagen Expandida se entiende como un campo semántico extenso, plural, intermedial, dialógico y sinestésico. Sin embargo, el tercer componente de la retórica aristotélica, el logos, dirigido a la Imagen Expandida, resulta peculiar toda vez que nos hallamos en el momento actual ante un hecho, un fenómeno, que se analiza a sí mismo. Las creaciones dentro de la Imagen Expandida son adjudicaciones críticas del medio no- rectilíneas, parecidas a los hiper- enlaces que nos son tan familiares gracias al Internet.

Hoy no solamente se trata de crear obras de arte, sino de diseñar auténticas conexiones funcionales entre sistemas (narrativos, artísticos, creadores o receptores) que indaguen, problematizan y buscan provocar la reflexión sobre los contextos sociales e históricos, la tecnología y el arte, la interacción, el diálogo, el espacio, el tiempo (Piedrahita, 2015). En esta generación de conexiones, que Piedrahita reconoce como interfaces (Piedrahita, 2015) se trabaja con dispositivos como los montajes en sus diferentes expresiones (fijas o en movimiento), la instalación, el happening, la performance, el video. Son instrumentos que reflexionan, y buscan provocar la consideración sobre el discurso, el propio soporte, la potencialidad en la distribución/exhibición. Hoy como nunca, existe una hibridación estética, conceptual, tecnológica, de ecosistemas, redes sociales, interfaces y aplicaciones.

En la Imagen Expandida, se actualiza la idea de McLuhan (Strate, 2012: 61; 80) acerca de que el medio es el mensaje. Así, los medios -los canales- de la Imagen Expandida son recursos de expresión cruzada, heterogénea, donde la interacción y la colaboración resultan esenciales. La Imagen es expandida en lo discursivo, lo narrativo, pero también lo tecnológico y, desde luego, lo ético, lo estético y lo registral. Las posibilidades de esta expansión de la imagen parecen inabarcables: desde la Big Data, pasando por el GPS, la imagen esférica (de 360º), la realidad aumentada, los medios sociales.

El soporte es a la vez canal y ecosistema. Existe una relación simbiótica entre creación/obra/distribución donde lo que prevalece es la interacción social, el diálogo. La intertextualidad y la apropiación son la monda de cuño corriente en la Imagen Expandida. El concepto de Imagen Expandida, incoado, apropiado y adaptado por Suter, resulta un repositorio intelectual que ofrece una manera de comprender la naturaleza de la imagen en el siglo XXI, con todas sus complejidades y peculiaridades.

4. LA IMAGEN EXPANDIDA DE EDWEARD MUYBRIDGE

En 1879 Eadweard Muybridge capturó el movimiento de un caballo en una granja en Palo Alto (California) que se publicaron en su libro *The Attitudes of Animals in Motion, Illustrated with the Zoopraxiscope* en 1882. En este texto, Muybridge explica los mecanismos que utilizó para poder capturar 12 imágenes por segundo de un caballo en movimiento (Muybridge, 1882: 5).

4.1 EL PEDIDO DE LELAND STANFORD

El experimento se inició por iniciativa de Leland Stanford, empresario y gobernador de California (1862-1863) y presidente de la Central Pacific Railroad. Sanford deseaba comprobar que un caballo tenía las cuatro patas en el aire en algún momento de su carrera. Así, Muybridge fue contratado en 1872 para hacer fotografías del caballo Occident. Para 1876 Muybridge ya trabajaba con nuevas emulsiones químicas y equipo adecuado para lograr rápidos tiempos de obturación (Hacking, 2013:189). El resultado fue un corpus que conformó uno de los conjuntos más importantes en la historia de la fotografía, estampas que se insertaron, de forma indeleble, en el gran canon de la imagen.

Traemos a cuento este trabajo crucial porque estas fotografías han servido como germen que resulta un buen ejemplo de las posibilidades que ofrece la conceptualización de la Imagen Expandida. Si bien Muybridge había pensado en una imagen de carácter más bien científico y, desde luego fija, pronto se le aplicaron los principios del praxinoscopio y el zoótropo, dispositivos inventados por Émile Reynaud, considerado el padre de la animación (Ballarin, 2011: 13).

Gracias a la superposición de las fotografías de Muybridge, a razón de 12 por segundo, se logró una forma de recrear la ilusión del movimiento ilusorio percibido por el ojo. Así, la animación transfigura imágenes fijas en ilusión de movimiento y, con esta aplicación, las fotografías de Muybridge se convierten en una auténtica Imagen Expandida. Para el caso de nuestro estudio, hemos decidido seguir la pista de las diferentes posibilidades y tratamientos a estas imágenes de Muybridge. Presentamos, a continuación, un conjunto de video gramas que dan cuenta de las posibilidades y potencialidades de las fotografías de Muybridge, constituidas en un ejemplo privilegiado de Imagen Expandida.

4.2 APROPIACIONES, ADAPTACIONES Y TRANSFORMACIÓN DE EADWEARD MUYBRIDGE COMO IMAGEN EXPANDIDA

Para comenzar, es indispensable revisar la animación de las imágenes de Muybridge a partir de su intercalado.



Fig. 1 Fotograma del video Race Horse First Film Ever 1878 Eadweard Muybridge. Silentfilmhose, 2001. <https://www.youtube.com/watch?v=IEqccPhsqgA>

Edward Rose y Nick Reynolds se apropian de las fotografías de Muybridge (no solamente las del galope) y las ensamblan en un conjunto de acoples que expanden la animación. En *Eadweard Muybridge Movement Four* (Rose, 2012) es digno de notar el manejo reticular (al estilo de Bernard y Hila Becher) pero también con una cierta intertextualidad con la poli- pantalla de Napoleón.



Fig. 2 Fotograma del video Eadweard Muybridge Movement Four. Rose & Reynolds, 2010. <https://www.youtube.com/watch?v=l6fmqTo2mEY>

En Eadweard Muybridge. Clara Rockmore –Summertime (Violadecriptata, 2013) el usuario violadecriptata presenta una yuxtaposición de imágenes en doubles exposiciones, virados y manejo de pluri - pantalla que extiende el concepto de Rose y Reynolds presentado anteriormente. Resulta, no obstante, una construcción más sugerente donde ya comienza a darse un acto creador que se aparta del mero juego de geometrías y colisión de imágenes.

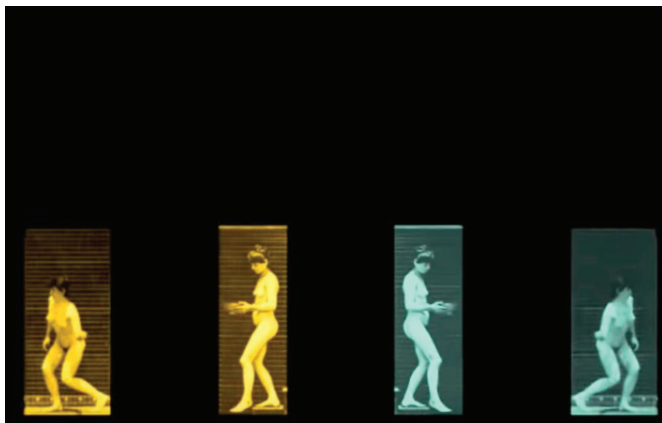


Fig. 3 Fotograma del video Eadweard Muybridge... Clara Rockmore – Summertime. Violadecriptata, 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=IVAWsol8LAE>

Estudiantes de la CMU School of Art expanden la imagen de Muybridge para crear un imaginario polifacético en 2D con Rotoscoped horse (Finn, 2016) que aborda el trabajo del fotógrafo desde la animación con estéticas que van desde lo Piet Mondrian hasta el estilo caligráfico chino (<https://vimeo.com/158209161>).

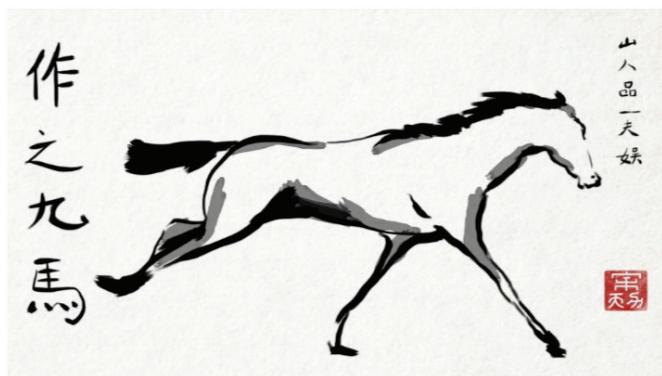


Fig. 4 Fotograma del video Rotoscoped horse <https://vimeo.com/158209161>



Fig. 5 Fotograma del video MUYBRIDGE Revisited. George Snow, 2008. <https://vimeo.com/2206638>

La siguiente pieza de Shigemichi Ishitani pareciera ser una suerte de Muybridge (Ishitani, 2014) “a la George Snow” pero llevada in extremis.



Fig. 6 Fotograma del video Muybridge. Sigemichi Ishitani, 2014. <https://vimeo.com/115464900>

Muybridge Projections (Hicks, 2008) de Thomas Hicks, Paddy Molloy y Hanna Truran ofrece una imagen expandida de carácter lúdico, derivada de la superposición de exposiciones, los grafismos y la animación 2D. Se trata de un ejercicio de animación donde los códigos icónicos, sonoros y del movimiento ofrecen toda una nueva gama de posibilidades inspiradas en Muybridge.



Fig. 7 Fotograma del video Mybridge Projections. Thomas Hicks et al., 2008. <https://www.youtube.com/watch?v=fi66NV6WpFE>

En esta selección de imagen expandida no puede faltar, desde luego, una animación 3D (Zhao, 2012) realizada a partir de la re-creación de Wen Zhao de las fotografías de Muybridge. Digno de mención es el alejamiento visual del referente, pero la gran cercanía conceptual.

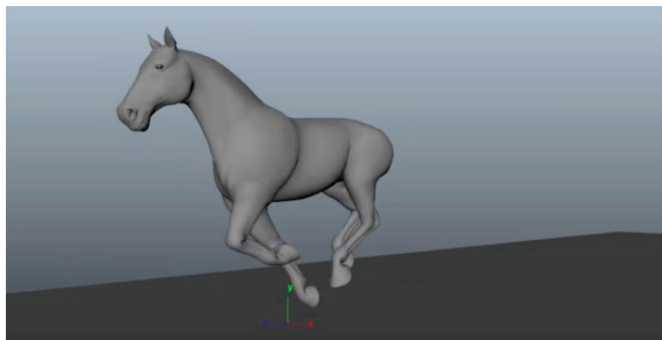


Fig. 8 Fotograma del video Horse galloping 3D animation - The Muybridge Project - Plate 625. Wen Zhao, 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=wblSJdJa3e4>

Mencionamos antes que la Imagen Expandida es también una reflexión sobre los medios y los soportes. Este trabajo de arte cinético realizado por el artista Art Lucs (Lucs, 2015) nos muestra una variación en las imágenes de Muybridge en un dispositivo mecánico totalmente diverso de la fotografía o el soporte en video.



Fig 9. Fotograma del video Kinoptic machine. Art Lucs, 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=glpeGLQky40>

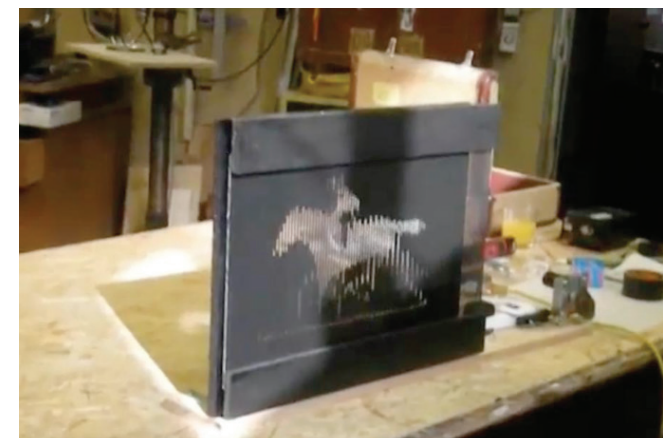


Fig. 10 Fotograma del video kinoptic horse in studio. Art Lucs, 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=bnXQrgWindc&index=3&list=PL-Fkcj3weMPG3pZvOgiPzobkMegMDH6NA>

Entre las exploraciones físicas de la expansión en la imagen de Muybridge, la profilografía (García, 2013) de Pablo García genera la transformación de la imagen en trazados aplicados a extrusiones que se convierten en sólidos de impresión 3D.

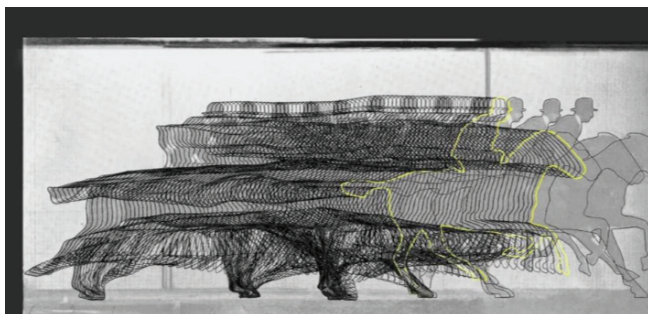


Fig. 11 Fotograma del video Prophilograph (after Muybridge). Pablo García, 2013. <https://vimeo.com/57607129>

Siguiendo la línea de la impresión en 3D, presentamos la obra de Kelly Egan, un zoótropo tridimensional (Egan, 2014) que permite una apreciación contemporánea y, al mismo tiempo añeja.

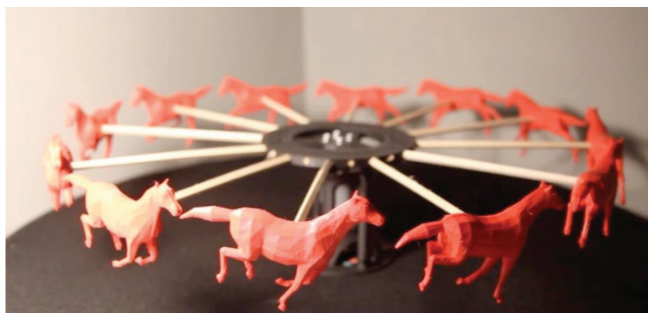


Fig. 11 Fotograma del video 3D Zoetrope. Kelly Egan, 2014. <https://vimeo.com/106883923>.

Con motivo del 101Fest se realizó un proyecto inédito: con la colaboración de tecnología francesa y choferes de Uber, se proyectó la imagen en movimiento de Muybridge por medio de mapping proyectado sobre las calles del mismo lugar en el que se realizaron las primeras imágenes comisionadas por Leland Stanford en Palo Alto.

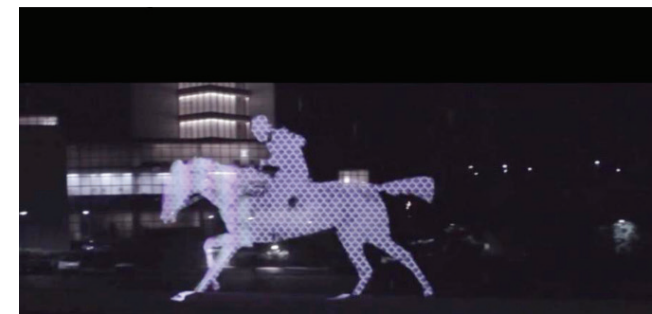


Fig. 12 Fotograma del video PAIFF 2012 Festival Trailer - Tribute to Eadweard Muybridge: The Man Who Made Pictures Move. 101Fest, 2012. <https://vimeo.com/48018454>

En un giro “retro”, la artista Shreyasi Kar (Kar, 2012) recrea la animación del galope, pero en cianotipo.



Fig. 13 Fotograma del video Tribute to Muybridge. Shreyasi Kar, 2012. <https://vimeo.com/27146761>

Finalmente, deseamos compartir un proyecto cuya simpleza -y si se quiere hasta cierta crudeza rudimentaria- visual es un contrapunto a la complejidad conceptual que nos recuerda los experimentos de László Moholy Nagy que comentamos anteriormente en referencia al Cine Expandido. En este caso, la revista New Scientist (2015) impulsa el Project Nimbus (Else, 2015) que usa una versión láser de zoopraxiscopio que proyecta la animación basada en las fotografías de Muybridge en nubes desde un avión en movimien-

to. Es, en muchos sentidos, un ejemplo de la quintaescencia de la Imagen Expandida y su experimentación formal pero también en los soportes de la imagen. ¿Qué más evanescente que un láser proyectado en una nube?



Fig. 14 Fotograma del video Galloping horse features in first cloud movie. New Scientist, 2015.
<https://www.youtube.com/watch?v=FspFOdRgvjE>

4. A MANERA DE CONCLUSIÓN

La aportación de Gerardo Suter sobre el concepto de la Imagen Expandida, derivada del germen inicial de Youngblood y su Cine Expandido es un concepto de gran riqueza que se adapta, perfectamente, a la imagen contemporánea entendida como un fenómeno in extenso. La imagen contemporánea ha desbordado cualquier expectativa y la noción de Imagen Extendida nos ofrece un continente amplio y abierto, capaz de incluir de forma generosa a todas las aplicaciones, variantes, distribuidores, interfaces y conformación de la imagen.

Nuestra propuesta de entendimiento de la Imagen Extendida a partir del ethos, pathos y logos de Aristóteles es apenas una manera de rozar este fenómeno tan rico y diverso. Queda por explorar esta lectura de manera mucho más profunda y minuciosa. La revisión de las distintas posibilidades del galope de Occident, capturado por Muybridge nos asoma a la capacidad poliédrica del imago. Estamos, a no dudarlo, no solamente en una era de la imagen, sino de la Imagen Expandida.

NOTAS

1. Como los medios de distribución, producción artística, imbricación del observador en el trabajo artísticos, entre muchos otros tópicos contemporáneos.
- 2 Los cambios tecnológicos en el terreno de lo digital fueron propulsados en buena medida por la carrera aeroespacial, como es el caso de la digitalización de imágenes obtenidas con una cámara de

televisión Vidicon de la nave "Ranger 7" con transmisión a la Tierra, o la primera foto electrónica desde Marte recibida en el Jet Propulsion Lab de la Nasa recibidas desde las vídeo cámaras del Mariner IV en 1964. Tampoco debe olvidarse que Frederic C. Billingsley utiliza en 1965 por primera vez el término "píxel" para describir los elementos de una imagen de video. Ese mismo año Sony presenta la primera video - grabadora y reproductora de video (La CV- 2000) aparejada de la primera videocámara casera (la CVC-2000). Cfr. Colorado Nates Óscar. "Historia de la fotografía." <http://www.tiki-toki.com/timeline/entry/332582/Historia-de-la-Fotografia/>
 3 Resulta curioso que, para reflexionar sobre un tema tan posmoderno, Higgins utilice la herramienta típica del modernismo y las vanguardias en este Statement on Intermedia que es un manifiesto.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Hacking, Juliet (2013) Fotografía: Toda La Historia. Barcelona: Art Blume, S.L.
 Mekas, Jonas (2016) Movie Journal. The Rise of the New American Cinema, 1959-1971. New York: Columbia University Press.
 Muybridge, Eadweard (1882) The Attitudes of Animals in Motion, Illustrated With the Zoopraxiscope. London: W.M. Clowes & Sons.
 Niemeier, Susann, Charles P. Cambell, and René Dirven (1998) The Cultural Context in Business Communication. Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
 Racionero Quintín (1990) Aristóteles. Retórica. (Introducción, traducción y notas). Madrid: Editorial Gredos.
 Rena, Sheldon (1997) An Introduction to the American Underground Film. New York: Dutton.
 Shaw, Jeffrey y Peter Weibel (2003) Future Cinema: The Cinematic Imaginary After Film. Boston: MIT Press.
 Stan VanDerBeek, George Maciunas, Jonas Mekas, Henry Flynt, Gerd Stern, and Robert Whitman (1966) "Expanded Cinema: A Symposium N.Y. Film Festival 1966." Film Culture- Expanded Arts 43.
 Youngblood, Gene (1970) Expanded Cinema. Toronto: Clarke, Irwin & Company Limited.

HEMEROGRAFIA

- Ballarín, María Jesús Velduque (2011) "Historia Del Cine I: Orígenes. principio técnico y perceptivo de la imagen en movimiento. Desarrollo Del Lenguaje Cinematográfico." Revista de Claseshistoria 199.
 Hanhardt, John G. (1985) "The Passion for Perceiving: Expanded Forms of Film and Video Art." Art Journal 45.
 Strate, Lance (2012) "El Medio y El Mensaje De McLuhan." Infoamérica ICR 7-8.

TESIS

- Suter, Gerardo (2010) "Análisis Teórico-Práctico del Vacío y del Silencio en la Producción Artística Contemporánea." Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia.

FUENTES DE INTERNET

- 101Fest. (2012) "Paiff 2012 Festival Trailer - Tribute to Eadweard Muybridge: The Man Who

Made Pictures Move.” <https://vimeo.com/48018454>

Brenez, Nicole (2005) “Improvised Notes on French Expanded Cinema.” *Millenium Film Journal* 43/44. <http://mfj-online.org/journalPages/MFJ43/Brenez.html>

Colorado Nates, Óscar (2014) “Historia de la fotografía.” <http://www.tiki-toki.com/timeline/entry/332582/Historia-de-la-Fotografia/>

Egan, Kelly (2014) “3d Zoetrope.” <https://vimeo.com/106883923>

Electronic Arts Intermix (2018) “Stan VanDerBeek”. <http://www.eai.org/artistBio.htm?id=324>

Else, Liz, and Kat Austen (2015) “Rider in the Sky Stars in First Cloud Movie.” *New Scientist*. <https://www.newscientist.com/article/dn27838-rider-in-the-sky-stars-in-first-cloud-movie/>

Export, Valie (2003) “Expanded Cinema as Expanded Reality.” http://sensesofcinema.com/2003/peter-tscherkassky-the-austrian-avant-garde/expanded_cinema/

Finn, Madeline, Andrew Edwards, Adrienne Cassel, Kelly Clark, Sophia Zhu, and Miranda Jacoby (2016) “Rotoscoped Horse.” <https://www.youtube.com/watch?v=fyzLzHb3PHw>

Garcia, Pablo (2013) “Profilograph (After Muybridge).” <https://vimeo.com/57607129>

Hatfield, Jackie (2003) “Expanded Cinema and Narrative. Some Reasons for a Review of the Avant-Garde Debates Around Narrativity.” *Millenium Film Journal* 39/40, <http://mfj-online.org/journalPages/MFJ39/hatfieldpage.html>

Hatfield, Jackie (2004) “Jackie Hatfield.” *Art in-sight* 11, 14-18. http://www.rewind.ac.uk/images/issue_24_2_2004.pdf

Hicks, Thomas, Paddy Molloy, and Hannah Turan (2008) “Muybridge Projections.” <https://www.youtube.com/watch?v=fi66NV6WpFE>

Higgins, Dick (1966) “Statement on Intermedia.” <http://artpool.hu/Fluxus/Higgins/intermedia2.html> apud Wolf Vostell (ed.): *Dé-collage (décollage) * 6*, Typos Verlag, Frankfurt - Something Else Press, New York, Julio de 1967

Ishitani, Shigemichi (2014) Muybridge. <https://vimeo.com/115464900>

Kar, Shreyasi (2011) “Tribute to Muybridge.” <https://vimeo.com/27146761>

Kev, Paul, Tony, Dave, Tom and Ste (2007) “Muybridge Animation.” <https://www.youtube.com/watch?v=fyzLzHb3PHw>

Lucs, Art (2014) “Kinoptic Horse in Studio.” <https://www.youtube.com/watch?v=bnXQr9Windc>

Lucs, Art (2015): “Kinoptic Machine”. <https://www.youtube.com/watch?v=gIpeGLQky4o>

McIntyre, Steven (2008) “Theoretical Perspectives on Expanded Cinema and the “Cruel” Performance Practice of Dirk De Bruyn.” <http://sensesofcinema.com/2008/australian-cinema-46/dirk-de-bruyn/>

Metzner, Ralph (2009) “Consciousness Expansion and Counterculture in the 1960s and Beyond.” *Maps Bulletin* XIX Number 1, 16. <http://www.maps.org/news-letters/v19n1/v19n1-pg16.pdf>

Monoskop (1966) “Stan Vanderbeek: “Culture: Intercom” and Expanded Cinema: A Proposal and https://monoskop.org/images/a/a1/Vanderbeek_Stan_Culture-Intercom_And_Expanded_Cinema_3_versions.pdf

Monoskop (2018). “Expanded Cinema” https://monoskop.org/Expanded_cinema

Piedrahita, Angélica (2015) “Imagen Expandida”. <http://electronicas.lapiedrahita.com/>

Rose, Edward and Nick Reynold’s (2012) “Eadweard Muybridge Movement Four”. <https://www.youtube.com/watch?v=I6fmqT02mEY>

Schmidbooks (2018) “Artist’s Books By Joachim Schmid: L.a. Women”. <https://schmidbooks.wordpress.com/2013/07/21/l-a-women/>

Scientist, New (2015) “Galloping Horse Features in First Cloud Movie”. <https://www.youtube.com/watch?v=FspFOdR9vjE>

Sebring, Steven. “Coco Stairs” (2016) <https://www.youtube.com/watch?v=DDkIVdIVp64>

Silentfilmhouse (2011) “Race Horse First Film Ever 1878 Eadweard Muybridge.” <https://www.youtube.com/watch?v=IEqccPhsqgA>

Snow, George (2008) “Muybridge Revisited”. <https://vimeo.com/2206638>

Ueding Gert (1998) “Rhetorica Movet. Acerca de la Genealogía Retórica del Pathos.” *Anuario Filosófico*, <https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/386/5/10.%20RHETORICA%20MOVET.%20ACERCA%20DE%20LA%20GENEALOG%C3%8DA%20RE%20T%C3%93RICA%20DEL%20PATHOS%2C%2B%20GERT%20UEDING.pdf>

Violadecriptata (2013) “Eadweard Muybridge. Clara Rockmore - Summertime”. <https://www.youtube.com/watch?v=IVAWs0I8LAE>

Zhao, Wen (2012) “Horse Galloping 3d Animation - the Muybridge Project - Plate 625”. <https://www.youtube.com/watch?v=wblSJDJa3e4>

Ciudades visibles: estética y temática de las representaciones urbanas en Instagram /

Visible cities: aesthetics and subjects on Instragram's urban representations¹

Gabriela Sued

(pág 155 - pág 166)

Los contenidos generados por los usuarios en las redes sociales presentan nuevas oportunidades y retos para el análisis de representaciones. Este trabajo explora un modo posible de abordaje de las representaciones visuales publicadas en Instagram. Su objeto de estudio es la fotografía compartida de temática urbana. Para ellos nos centramos en las ciudades de Buenos Aires, México y Madrid, indagando acerca de los patrones estéticos y temáticos que emergen del corpus estudiado. A fin de resolver las preguntas de investigación se emplean herramientas metodológicas basadas en uso de software de procesamiento de imágenes, el cual genera visualizaciones que luego podrán ser interpretadas.

Palabras clave: Medios sociales, espacio urbano, fotografía, visualización de datos, estudio de audiencia

User generated content in social networks presents new opportunities and challenges for the analysis of visual representations. This work explores a possible way of approach to the visual representations published in photographic social networks. Its object is the shared photography in Instagram of urban theme. For them we focus on the cities of Buenos Aires, Mexico and Madrid, inquiring about the aesthetic and thematic patterns that emerge from the studied corpus. In order to solve the research questions, we use methodological tools based on the use of image processing software, which generates visualizations that can then be interpreted.

Keywords: Social media, urban space, photography, data visualization, audience

Gabriela Sued es Master por el Instituto Tecnológico de Monterrey y la Universidad de Buenos Aires. Realiza su doctorado en Estudios Humanísticos de la Escuela de Educación y Humanidades del Instituto Tecnológico de Monterrey Profesora en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Especialista en nuevos medios y cultura digital, ha publicado “Formas distantes de ver YouTube. Una exploración por la

comunidad Booktube” en *Revista Virtualis*, 2017, Vol. 7, No 14; “Imágenes de escritores en YouTube. El lugar de la literatura en los nuevos medios” *Revista L.I.S: Letra, Imagen, Sonido Ciudad Mediatizada*, 2015, Núm.14. Correo electrónico: Gabriela.sued@gmail.com

Este artículo fue referenciado por el CORDICOM el 11/01/2017 y por el ITESM el 16/03/2017

PRÁCTICAS CULTURALES Y REPRESENTACIONES URBANAS EN INSTAGRAM

Desde que autores de gran importancia para el estudio de los medios contemporáneos de comunicación como Jenkins (2006), y Manovich (2009,2012) han teorizado sobre el rol de las audiencias participativas y convergentes en los medios digitales, podemos señalar que las prácticas que los usuarios llevan a cabo en las redes sociales forman parte de la cultura actual. En una primera etapa en la que estas prácticas han sido abordadas por la investigación de medios con metodologías cualitativas y etnográficas.

Pero desde hace una década otros enfoques metodológicos que tienen en cuenta tanto la gran escala de las producciones de usuarios finales en las redes sociales como su lugar en la producción cultural contemporánea comienzan a analizarlas incluyendo no solamente su significación, sino también su producción dinámica, constante, e ingente. Así, las perspectivas conocidas como “Analítica cultural” (Manovich, 2007) y “Humanidades digitales” (Berry, 2011) desarrolladas en el ámbito de las humanidades y los estudios de la cultura buscan integrar estos importantes aspectos de las producciones digitales a partir de la incorporación intensiva de herramientas informáticas en la producción de conocimiento humanístico y social.

Siguiendo esas líneas de investigación, en este artículo abordamos un fenómeno central de la cultura digital actual: la fotografía urbana compartida en la plataforma Instagram. En la última década las ciudades toman un rol protagónico en los trabajos propios de la analítica cultural (Hochman y Manovich, 2013, Förster, Lammerz y otros, 2014), en proyectos digitales visuales (Presner, Shepard y otros, 2010), en el estudio de las dinámicas y las estructuras urbanas (Colombo, Ciuccarelli y Mauri, 2017), y en los modos personales de retrato, como las *selfies* y fotografías de perfil (Manovich, Stefaner y Yazdani, 2014). Sin embargo, no ha sido estudiado el modo en que las ciudades de Iberoamérica son representadas en las redes sociales de fotografía compartida. Es por eso que este trabajo explora el modo en que los usuarios construyen la representación visual de diversas ciudades, centrándonos en tres grandes urbes de Iberoamérica: Buenos Aires, Ciudad de México y Madrid. Nos preguntamos ¿qué tipo de representaciones de ciudades se construyen a partir de las publicaciones de las ciudades? ¿Qué criterios estéticos emergen de las mismas?

ESCALA Y MEDIOS SOCIALES: NUEVOS ABORDAJES

En la última década las habilidades y dispositivos para la captura, el almacenamiento y el análisis de datos crecen exponencialmente afectando a las ciencias, la industria de los medios, y al consumo cultural. A la vez, los investigadores en ciencias sociales y humanidades comienzan a interesarse en la información que se produce en las redes sociales (Niederer y Taudin Chabot, 2015). Manovich (2007) propone el concepto de “analítica cultural” para el análisis de grandes cantidades de información culturalmente significativa. Esta perspectiva especialmente ha avanzado en la construcción de abordajes prácticos basados en software para el procesamiento, el análisis y la interpretación de grandes cantidades de datos culturalmente significativos. Su método combina elementos como el pro-

cesamiento informático de datos, nuevas formas de visualización de información y nuevas modalidades de lectura distante (Moretti, 2007).

La aplicación de los enfoques de la analítica cultural al estudio de las publicaciones en medios sociales consta de tres etapas. En la primera se recolectan y organizan los datos, formados en nuestro caso por el conjunto de las imágenes que analizaremos, pero también por la información que cada uno de los datos trae adosada, por ejemplo, fecha y lugar de publicación, localización, etiquetas, favoritos y comentarios. Esta información formará parte de nuestro corpus. El que usamos en este trabajo se compone de seis mil fotografías publicadas en Instagram entre el 15 y el 20 de abril de 2016. Además pudimos formar también un corpus de metadatos, más reducido, sobre las mismas etiquetas.

Recolectamos los datos de dos modos: para bajar las imágenes usamos una aplicación desarrollada por terceros denominada *Instaport*, y para obtener un conjunto de metadatos hicimos consultas a la API de Instagram. En una segunda etapa procesamos las imágenes con *Image-J*, un programa de procesamiento, análisis y visualización de datos disponible públicamente y desarrollado por el National Institute of Health de Estados Unidos. Por último, en la tercera etapa realizamos algunas inferencias interpretativas asociadas a tales visualizaciones, que también presentamos en el próximo apartado.

LA FOTOGRAFÍA COMPARTIDA

La proliferación de teléfonos celulares con cámara y la posibilidad de publicación instantánea de las imágenes registradas en sitios de redes sociales han cambiado el concepto de fotografía, su práctica y su estética. Para Fontcuberta (2011), la digitalización impactó en todos los aspectos de la vida cotidiana, pero en lo que hace a la fotografía, indudablemente hubo un antes y un después. El gran cambio es el de la función social de la imagen: con el advenimiento de las redes sociales, la fotografía deja de ser memoria para convertirse en instante, en puro objeto de intercambio comunicativo. Sacamos fotografías, dice el autor, para entablar una relación de sociabilidad con los demás. Con la nueva era de la post fotografía surge una nueva figura: la del autor ciudadano, quien ingresa al mundo de las representaciones visuales y sin duda trae consigo nuevas prácticas, estéticas y temáticas.

Por su parte, para Brea (2007) la era digital representa un cambio en el régimen escópico, es decir, en el modo de mirar, caracterizado por el valor gregario de la imagen. Si la memoria de la imagen tradicional era de tipo archivística, y actuaba exteriorizando un contenido que podría ser recuperado en el futuro, la memoria de imagen electrónica altera la flecha del tiempo: no vuelve hacia el pasado, sino que se extiende hacia el futuro. Su función no es de archivo, sino de proceso, su objetivo no es el de recuperar sino el de producir.

Una memoria de corto plazo, volátil. Una memoria RAM que no obstante conserva algunos rasgos del tipo de memoria inconsciente de la imagen fílmica en su carácter fantasmal y de débil conexión con el real. Esta nueva forma de memoria dice Brea, afectará tanto a las nuevas formas de economía capitalista como a su distribución social. La imagen

se vuelve parte del sistema productivo, posee un alto valor de sociabilidad, siendo utilizada como parte del intercambio afectivo entre personas.

Precisamente el valor gregario de la fotografía, materializado en el acto de compartirla en redes sociales es el que distingue a la red social Instagram. Fue inaugurada en 2010 y a los dos meses de su lanzamiento, tenía un millón de usuarios. En su origen fue una red destinada a la publicación de fotografías tomadas con teléfonos celulares, desarrollada solamente para iPhone, aunque en 2012 salió al público la versión abierta para Android. En ese mismo año fue comprada por Facebook. A fines de 2016 la plataforma tenía seiscientos millones de usuarios (Statista, 2017). Unos ochenta millones de fotos son subidas a diario, mientras que éstas reciben unos treientos cincuenta billones de visualizaciones por día (Streatfield, 2015).

Los filtros de imagen, los hashtag o etiquetados para asociar las fotografías a espacios compartidos de significación, y la posibilidad de geolocalizar las fotos son los valores estéticos que diferencian a Instagram de otras redes sociales visuales (Streatfield, 2015). Hochman y Manovich (2013) estudiaron la escala cromática de fotografías de ciudades en relación a metadatos temporales y de geolocalización, obteniendo patrones relativos a los momentos de publicación. Los autores sostienen en su artículo que las redes sociales pueden proveer una narrativa colectiva de las ciudades construida de “abajo hacia arriba”, de modo dinámico, descentralizado y colaborativo, diferente a la ofrecida por Google Earth:

“Mientras que los esfuerzos documentales de Google Earth son presentados como objetivos y desafectados por medio del uso de fotografías satelitales...las fotografías en Instagram resuenan como experiencias más auténticas y personales”. Hochman y Manovich (2013:14)

Es por eso que podemos decir que las fotografías etiquetadas con nombres de ciudades añaden nuevos modos de percibir, narrar y describir las ciudades a los ya conocidos, impulsados por entes gubernamentales o turísticos. Podemos afirmar que las ciudades se construyen en Instagram en un relato colectivo, dinámico, cambiante y gigantesco que pide un espacio en la cultura. ¿Pero cómo se puede leer esa historia?

3.1 LECTURA DISTANTE: CIUDADES VISIBLES

La materialidad digital de la imagen no sólo conlleva transformaciones para sus usos sociales y prácticas cotidianas, sino que también lo hace para su abordaje en términos analíticos. Su carácter efímero desafía las posibilidades tradicionales de fijar un conjunto en un corpus. La gran escala y el dinamismo de su producción hacen imposible la mirada interpretativa una a una. La postfotografía necesita nuevas perspectiva para ser aprehendida e interpretada en términos analíticos.

La analítica cultural, definida por Manovich (2009) como el estudio de grandes cantidades de imágenes a fin de encontrar patrones y regularidades resulta una técnica posible para el acercamiento a grandes conjuntos de imágenes. De su empleo resulta lo que

Moretti (2015) denomina una lectura distante: un modo de acercamiento a los textos que desplaza la mirada de lo cotidiano a la gran masa de los hechos.

Este desplazamiento sucede, dice el crítico, si se estudian los sistemas como un colectivo, como un todo integral, y no sólo como un conjunto de hechos excepcionales y de valor particular. La lectura distante propone una lectura en escala para la comprensión de un todo. Pero para hacer esa lectura colectiva no se puede acceder uno a uno a todos los textos. Es necesario construir artefactos mediadores entre los textos y las lecturas, que puedan ser interpretados.

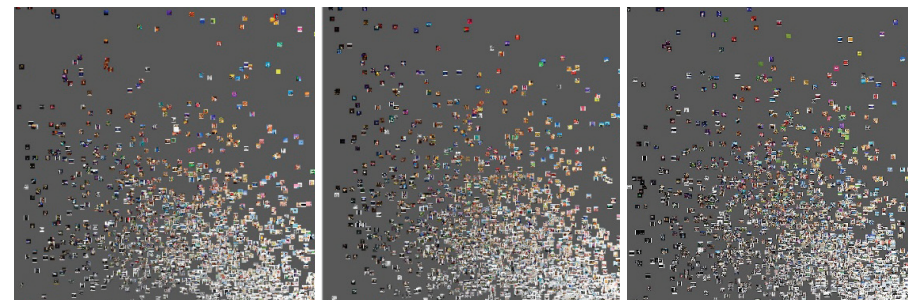
Así como Moretti (2007) propone que la literatura puede ser interpretada a través de mapas, gráficos y árboles, la analítica cultural propone que un conjunto grande de imágenes puede ser leído combinando un conjunto amplio de recursos informáticos de procesamiento y visualización de información con la intuición y el razonamiento humanos para otorgar comprensión a información visual (Thomas y Cook, 2005).

Generalmente se aplica a grandes cantidades de datos pero puede ser interpretada en términos culturales. Manovich (2009, 2010,) adapta la analítica visual procedente en su origen de la Computación Científica y el análisis de imágenes biomédicas, al estudio de los objetos digitales culturales, a los que se refiere como átomos de cultura (Manovich, 2013). Al automatizar la medición y visualización de valores cromáticos de luz, color y saturación para cada fotografía la analítica visual propone realmente una innovación a los métodos digitales.

No se trata aquí de aumentar la escala de los datos ni de ahorrar tiempos en procesos de lectura, sino de distinguir valores que no pueden ser capturados por el ojo humano que tienen una importancia cognitiva y estética, y nos permite preguntarnos cómo miramos las ciudades al fotografiarlas.

Honorato, Cypriano, Goveia, & Carreira, (2014) afirman que el estudio del uso del color devela más que información numérica. También puede iluminar aspectos visuales o estilos, así como develar patrones o singularidades de cada dataset.

Con el fin de explorar la técnica propuesta por Hochman y Manovich (2013) y comenzar a comprender sus alcances y limitaciones, generamos un conjunto de visualizaciones con el software *Image Plot* (Manovich, s/f). Su principal característica es que permite ordenar una colección de imágenes en una sola visualización. El software mide los valores cromáticos promedio de cada una de las fotografías y luego las ordena en un gráfico de coordenadas, donde cada imagen se posiciona según su valor en cada escala. En este caso generamos una visualización comparativa sobre un gráfico axial, donde el eje X muestra valores de brillo, y el eje Y valores de saturación. Ese proceso dio como resultado *el Montaje Nro. 1*



Montaje Núm. 1. Fotografías ordenadas por valores promedio de brillo, eje horizontal, y promedio de saturación, eje vertical. De izquierda a derecha, Buenos Aires, Madrid y México

Las visualizaciones emergentes no tardaron en mostrar el mismo patrón para las tres ciudades:

- Primer sector, a la izquierda del gráfico, con poca cantidad de fotos de bajo brillo y alta saturación, que corresponden a fotografías nocturnas.
- Segundo sector hacia el centro y la parte inferior de los gráficos de alto brillo pero baja saturación, es decir baja media de RGB.
- Tercer sector, hacia el cuadrante derecho superior, de alto brillo y alta saturación, es decir de fotografías coloridas.
- Cuarto sector, hacia el cuadrante derecho inferior, con altos valores de brillo y baja saturación, es el cuadrante más lleno en los tres casos. ¿Qué podemos inferir de estos patrones? Que las fotos nocturnas son pocas, que las fotos diurnas, de gran componente de brillo y mediana de blancos son la mayoría, y que las fotos de alta saturación y alto brillo son pocas en relación a este segundo conjunto. De los altos valores de saturación y brillo podemos también inferir que en estas ciudades no se usan demasiados filtros, o sea se sacan más fotografías “naturales”, o se usan filtros de baja saturación y brillo.

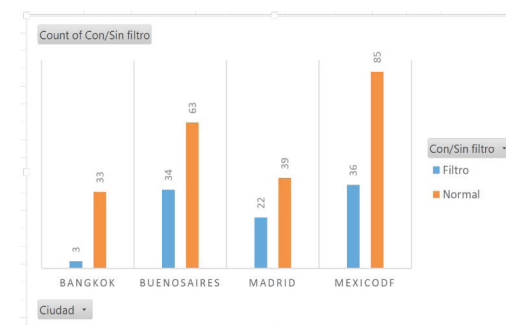


Gráfico Núm.1 Uso de filtros por ciudad.

Gráfico de elaboración propia con una muestra de metadatos extraídos de la API de Instagram

¿Podría ser ésta una característica de estas tres ciudades? ¿Podría diferir de las características de imágenes de otras ciudades? Para relevar esta inferencia hicimos un muestreo sobre metadatos extraídos de la API de Instagram. Nuestro objetivo era saber en qué medida se usan filtros sobre las fotografías etiquetadas con las tres ciudades que nos interesan.

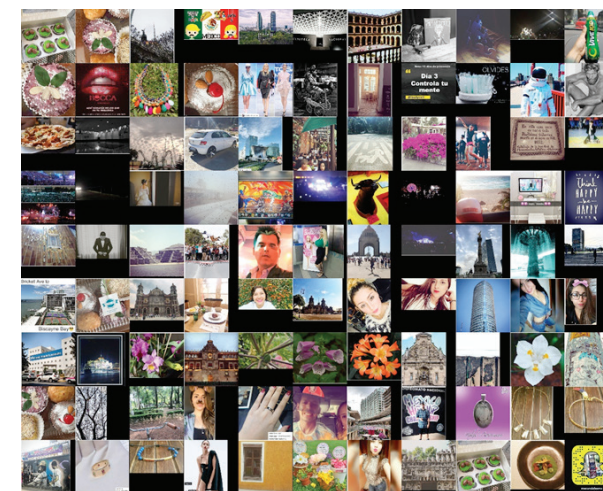
El resultado arrojó también un patrón interesante: dos tercios de las fotografías no llevan filtros de color o luz, lo que indica habría cierta aspiración de los usuarios a representar objetos, lugares, espacios, personas “tal cual se ven”, o al menos a buscar ese efecto estético, antes que a editar los matices de las fotografías. En ese sentido el acto de la fotografía, al ser efímero, no sería un acto estético, sino un acto comunicativo. La ausencia de intenciones estéticas se relaciona también con el patrón de alto brillo y baja saturación que se obtiene en el *Montaje Nro. 1*.

3.1 LECTURA CERCANA: UNA REPRESENTACIÓN SUBJETIVA DE LAS CIUDADES

La metodología aplicada en los párrafos anteriores nos acerca un patrón estético y colectivo de miles de fotografías, pero si lo que deseamos es analizar las fotos en función de su contenido, debemos dejar la lectura distante y adoptar una lectura cercana (Moretti, 2007.) Para ello, tomamos un muestreo de noventa fotografías (*Montaje Nro. 2*) etiquetadas como #mexicodf, *hashtag* coincidente con la Ciudad de México con el objeto de relevar qué es lo que se representa en ellas.

Un análisis cuantitativo de contenido devela que la representación de los espacios urbanos ocupa aproximadamente la mitad de la muestra. En segundo lugar aparecen tanto los retratos personales como la exhibición de objetos con fines publicitarios. Cada una de estas categorías representa el veinte por ciento de la muestra. El restante diez por ciento corresponde a imágenes de comidas atractivamente presentadas.

La representación de una ciudad cobra entonces múltiples formas: deja de ser la representación del espacio público para la convertirse en la representación de la experiencia de aquellos que la recorren, compuesta por elementos variados: espacios, personas, sabores y objetos. Por otro lado, la publicidad es una presencia fundamental en las ciudades modernas, y de la misma manera, los *hashtag* urbanos de Instagram incluyen producciones publicitarias.



Montaje Núm.2 Temáticas #mexicodf
Muestra de 90 imágenes etiquetadas como #mexicodf. Elaboración propia.

De este modo podemos comprender el funcionamiento de la plataforma como medio de comunicación: de abajo hacia arriba, la fotografía publicitaria penetra en los *hashtag* urbanos, que quedan fragmentados entre algunos usuarios que comparten contenidos espontáneos y otros que usan el espacio para promocionar, por su propia cuenta, productos y servicios con sede en la ciudad etiquetada. En un muestreo de las etiquetas que llevan estas mismas fotos, descubrimos que la mayor asociación con la ciudad de México se da a través de sus sabores y gastronomía, y a la vez denota también su impronta publicitaria.

CONCLUSIÓN: LAS CIUDADES Y SUS SIGNOS

Hemos intentado dar un panorama de algunas metodologías mixtas, lecturas distantes pero luego cercanas, que nos permitan determinar la construcción de las ciudades en una red social fotográfica. No hemos buscado conclusiones categóricas sobre el modo de representar las ciudades de los “instagramers”, pero sí armar un prototipo de metodología para el abordaje de grandes cantidades de información publicadas en redes sociales. Respecto de las ventajas y desventajas metodológicas, destacamos las siguientes:

- La técnica de procesamiento visual de imágenes es útil para identificar patrones estéticos de una ciudad, y a su vez, compararlos con los de otras urbes. Dichos patrones permiten identificar preferencias temporales y cromáticas, e inferir los modos en que los usuarios construyen sus representaciones urbanas.
- La presencia o ausencia de filtros permiten identificar preferencias por las representaciones visuales más cercanas a la realidad “tal cual se percibe”.

- La lectura cercana de las imágenes permite catalogar los temas que para los usuarios forman parte de las ciudades. Éstos exceden los espacios y lugares, en tanto también incluyen las personas, los sabores, la naturaleza y los usos publicitarios de las imágenes.

- Como medio de comunicación, podemos encontrar en Instagram tanto contenidos genuinos como otros con intenciones publicitarias, pero ninguno es excluyente para la comprensión de los modos de representación de las ciudades en la red social referida.

En relación con las desventajas, o dificultades, que se nos han presentado en este estudio exploratorio podemos mencionar las siguientes:

- El acceso a la información publicada en Instagram es sesgado, y su API pone límites a la investigación académica. En estos momentos sólo podemos acceder de a veinte registros de metadatos, lo que reduce en mucho la muestra de datos con que trabajar.

- Además, el acceso a las imágenes a procesar se hace mediante sitios de terceros que se dedican a bajar información de Instagram, también con limitaciones: no se puede acceder a más de quinientas imágenes por bajada, y las mismas bajan sin ningún metadato asociado.

En relación con la continuidad de esta línea de trabajo, podemos puntualizar que:

- La digitalización de las prácticas, los espacios y las representaciones urbanas es intensa en todas partes del mundo. Existen numerosos proyectos de mapeo urbano donde las grandes ciudades se encuentran incluidas. A diferencia de las investigaciones de corte cualitativo, interpretativo y textual, los proyectos basados en humanidades digitales y analítica cultural implican conocimientos informáticos intensos, pero en la misma medida necesitan de especialistas en ciencias sociales y prácticas culturales.

- Sería interesante para la producción cultural iberoamericana comenzar a disponer los recursos necesarios para identificar, mapear y proyectar sus espacios urbanos en Internet, así como idear nuevas maneras de visualizar la mencionada producción, a riesgo de que en la red de redes sólo queden plasmadas representaciones parciales de nuestro diverso mundo.

NOTAS

1. Artículo publicado en: https://www.academia.edu/30615396/Artigo_Repercuss%C3%B5es_sociais_de_boatos_sobre_o_fim_do_Programa_Bolsa_Fam%C3%ADlia_do_Brasil_na_internet (Páginas: 57-65)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Berry, D. (2011) "Digital Humanities: first, second and third wave" disponible en <http://stunlaw.blogspot.com.ar/2011/01/digital-humanities-first-second-and.html> 14 enero 2011
- Colombo, G., Ciuccarelli, P. Ciuccarelli, Mauri, M. (2017) "Visual Geolocations. Repurposing online data to design alternative views." *Big Data and Society* 1(4)
- Brea, J. L. (2007). *Cultura_Ram: mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*. Barcelona: Gedisa
- Förster, T., Lamerz, L., Mainka A., Peters, I. (2014) "The Tweet and the City: Comparing Twitter Activities in Informational World Cities". Presentado en DGI Konferenz, Frankfurt. Recuperado a partir de https://www.academia.edu/15646568/The_Tweet_and_the_City_Comparing_Twitter_Activities_in_Informational_World_Cities
- Fontcuberta, J. (2011) "Por un manifiesto postfotográfico" Recuperado el 8 de febrero de 2017, a partir de <http://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html>
- Hochman, N. y Manovich, L. (2013) "Zooming into an Instagram city. Reading the local trough social media" en *First Monday*, Vol 18 No. 7: <http://www.firstmonday.org/article/view/4711/3698>
- Jenkins, H (2006) *Convergence culture. When old and new media collide*. New York: New York University Press.
- Honorato, J.; Cypriano, L. O.; Goveia, F. y Carreira, L. (2014) "The color of the street: color as images visualization parameters of twitter pictures from Brazilians Manifestations of 2013." Recuperado a partir de <http://www.labic.net/wp-content/uploads/2015/09/The-Color-of-the-Street-DataWiz-2014.pdf>
- Manovich, L. (s/f) Image Plot visualization software: explore patterns in large image collections. Recuperado el 18 de septiembre de 2017, a partir de <http://lab.softwarestudies.com/p/imageplot.html>
- Manovich, L. (2007) "Cultural Analytics: analysis and visualization of large cultural data sets", publicado el 30 septiembre 2007. Recuperado de http://www.manovich.net/cultural_analytics.pdf
- (2009) "Cultural Analytics: Visualizing Cultural Patterns in the Era of 'More Media'". Recuperado de <http://manovich.net/index.php/projects/cultural-analytics-visualizing-cultural-patterns>
- (2010) "What is a visualization?" Recuperado de http://manovich.net/content/04-projects/064-what-is-visualization/61_article_2010.pdf
- (2012). "From Readers to pattern Recognition". Recuperado de <http://thecreatorsproject.vice.com/blog/guest-column-lev-manovich-takes-us-from-reading-to-pattern-recognition>
- Manovich, L (2011) "From reading to pattern recognition" <http://manovich.net/index.php/projects/article-2011>
- Manovich, L; Stefaner M.; Yazdani, M. et al (2014) "Selfie City. Investigating the style of self-portraits (selfies) in five cities across the world". Recuperado de <http://www.selfiecity.net/> Última fecha de consulta: 29/08/2017
- Moretti, F. (2007) *La literatura vista desde lejos* Barcelona: Marbot,
- Moretti, F. (2015) *Distant reading*. London: Verso.
- Niederer, S., y Taudin Chabot, R. (2015) "Deconstructing the cloud: Responses to Big Data phenomena from social sciences, humanities and the arts" en *Big Data and Society*, 2(2): 1-9.
- Presner, T., Shepard, D. y Kawano, Y. (2010) *HyperCities*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Statista (2017) "Instagram monthly active users 2017" Recuperado de <https://www.statista.com/statistics/253577/number-of-monthly-active-instagram-users/>
- Streatfield, B. (2015) "Rise of a tech giant: the history of Instagram" *Daily Telegraph* 23 de enero

de 2015. Recuperado de
<http://www.telegraph.co.uk/technology/technology-video/12064686/Rise-of-a-tech-giant-the-history-of-Instagram.html>
 Thomas, J.J. y Cook, K.A. (eds.) (2005) *Illuminating the Path: Research and Development Agenda for Visual Analytics*. Nueva York, IEEE-Press, recuperado de http://vis.pnnl.gov/pdf/RD_Agenda_VisualAnalytics.pdf

El reflejo de una realidad hipercodificada / *The reflection of an hypercoded reality*

Mónica Chávez González

(pág 167 - pág 176)

Analizar *La última ciudad* de Pablo Ortiz Monasterio y *Ricas y famosas* de Daniela Rossell, a simple vista podría ser la antítesis de una ciudad frente a otra, pero lo cierto es que ambas sostienen muchas similitudes y contrastes; esta temática de fotografía social puede ser estudiada desde varias aristas: la semiótica, la teoría fotográfica, el estudio de la imagen y la hibridación del arte con lo social. A través de la hipercodificación de la imagen que trata Umberto Eco, la fotografía logra comunicar, provocar, incitar, construir historias en un discurso codificado.

Palabras claves: hipercodificación, idiolecto, Pablo Ortiz Monasterio, Daniela Rossell, multisignificación

Analyze *The last city* of Pablo Ortiz Monasterio and *Ricas y famosas* of Daniela Rossell, with a naked eye can be the antithesis about a city versus another, but both has similarities and contrasts. This approach involves semiotics, photographic theory, images studies and arts and society. Umberto Eco talks about hypercoded image, specifically how the photographic image can communicate, provoke, incite, or create stories through a coded semiotic system.

Keywords: hypercoded, idiolect, Pablo Ortiz Monasterio, Daniela Rossell, multi-significance

Mónica Chávez González. Maestra en Estudios de Arte y Literatura, cursa el doctorado en Humanidades, en el Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México. Correo electrónico: monikcg@hotmail.com

Este artículo fue referenciado por la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (14/12/2017) y por el ITESM (14/12/2017)

1. LA FOTOGRAFÍA SOCIAL

Analizar *La última ciudad* de Pablo Ortiz Monasterio y *Ricas y famosas* de Daniela Rossell, a simple vista podría ser la antítesis de una ciudad frente a otra, pero lo cierto es que ambas sostienen muchas similitudes y contrastes; esta temática de fotografía social puede ser estudiada desde varias aristas: la semiótica, la teoría fotográfica, el estudio de la imagen y la hibridación del arte con lo social.

Abordar estas obras es hacer un viaje en el tiempo por la ciudad de México de los años noventa hasta la de ahora para darnos cuenta de que casi nada ha cambiado y de que esta ciudad puede ser también otra ciudad. Ortiz Monasterio nos hace notar que esas calles que albergan sus fotografías también pueden ser las de Bogotá, Quito, Lima, Buenos Aires. Daniela Rossell, nos permite comprobar que esa asombrosa y extravagante sociedad privilegiada puede compartir sus excesos con los de esa asombrosa y extravagante sociedad privilegiada que también habita en Bogotá, Quito, Lima, Buenos Aires.

Con una intención crítica y lúdica, en la cultura mexicana han estado presentes temáticas sobre la vida de las clases populares, medias y altas. Mayoritariamente se han representado a los primeros grupos sin embargo, en el cine, la literatura, la pintura y la fotografía también se revelan aspectos de la vida de los grupos privilegiados económicamente, de manera irónica, develando su hábitat y costumbres; entre estas podemos destacar *La región más transparente* (1958) de Carlos Fuentes, en el cine a *El ángel exterminador* (1962) de Buñuel. Y vuelve a tomar fuerza a mediados de los años noventa un nuevo interés por darle voz a las clases privilegiadas, pero ahora serán los ricos hablando de los ricos; un ejemplo de aquello, dentro de la literatura, es Guadalupe Loaeza con novelas como *Compro, luego existo* (1992) o *Las yeguas finas* (2003), hasta llegar a Daniella Rossell y sus *Ricas y famosas* (1994).

2. EL IDIOLECTO

Umberto Eco desarrolló el término idiolecto, con mayor precisión, para referirse al estilo que cada artista plasma en su obra pero con ciertos códigos que se rigen dentro de él; llegó a ser muy específico cuando desarrolló el concepto de idiolecto estético, “para designar la regla que rige todas las desviaciones del texto, el diagrama que las vuelve a todas mutuamente funcionales” (Eco 2005: 380). Va más allá de una forma de hablar, un acento o maneras de expresión; es el idiolecto de cada artista el que le otorga un sentido propio, un significado específico y único a su obra, “su análisis está destinado a profundizarse de lectura en lectura, y el proceso interpretativo adquiere el aspecto de una *aproximación infinita*” (Eco 2005: 382).

A medida que el mensaje se complica se establece la autorreflexión, en la que se articulan y se relacionan los códigos, esa es su función estética sino solo sería un mero acto de información o un rumor; para resolver este problema Eco plantea desarrollar un esfuerzo de interpretación a través de las líneas de decodificación. Junto a Roland Barthes sostiene

la idea de que la fotografía no es ese reflejo fiel de la realidad, que va más allá de un simple acto de exposición y que el destinatario tiene en sus manos el peso de la interpretación: “mantiene en vilo entre información y redundancia, que me impulsa a preguntar qué quiere decir, mientras, entre las brumas de la ambigüedad, entreveo algo que, en su origen, dirige la decodificación, es una especie de mensaje que comienzo a examinar, *para ver cómo está hecho*” (Eco 2005: 139).

3. SINTAGMA HIPERCODIFICADO

Para hacer un análisis más profundo, se establece el sintagma hipercodificado, lo que Eco define como los niveles de realidad que componen el idiolecto de un artista, de una obra o de un estilo gráfico o visual, de un periodo del arte y/o literatura; pero a estos niveles se añaden los que son específicos para la fotografía, entender la hipercodificación estética de estas imágenes.

La percepción de una obra fotográfica no viene dada simplemente por los elementos visuales que la conforman sino por las relaciones que estos pueden crear con respecto al factor contextual e interpretativo del receptor; sobre la imagen se proyectan gustos, creencias, identificaciones propias, juicios; la unión de estos dos factores son los que determinan el contexto en el que se produce la obra, un fenómeno importante para entender cómo surge el sintagma hipercodificado. “El encuadre y el enfoque, el acento que da el fotógrafo a los detalles de un objeto pueden modificar totalmente su apariencia” (Sontag 1996: 87).

Fernand Saint-Martin propone tres niveles de análisis: forma de la expresión, forma del contenido y contexto. El primero detalla las variables a tomar en cuenta, entre ellas se destacan el color, el tono, matiz, luz, dirección, encuadre, tipos de escena. Mientras que en la forma del contenido entran en juego una cantidad de códigos estéticos, establecidos por Umberto Eco, para entender un poco cómo se llega a una denotación; aunque, como él mismo lo dice, más que códigos, son repertorios que abren el panorama para permitir establecer connotaciones que articulan los mensajes para comprender cómo se construyen esas imágenes capaces de originar un enorme abanico de lecturas e interpretaciones.

4. EL CONTEXTO

A partir de estos dos conceptos se puede identificar el contexto, el último elemento que da como resultado el sintagma hipercodificado; no puede entenderse o analizarse una obra literaria sin la forma de la expresión y el contenido, pero estos dos tampoco pueden ser muy útiles si no se define su contexto. Toda obra artística es el resultado de una época, de una manifestación dentro de un momento y lugar determinados, de ideologías y creencias del autor y sus contemporáneos; son, precisamente, estas condiciones las que encaminan al receptor a dar una valoración a su análisis.

El contexto es el recorrido de las selecciones del artista, el que determina el sentido que obtiene la obra; la naturaleza fotográfica no tendría un valor en sí misma sin el ser humano puesto que él es quien la vuelve expresiva, cuando la integra a su realidad y la pone a su servicio y/o al de otro, se integra al objeto, lo interpreta, lo mira, lo organiza y adquiere una significación.

El contexto va por encima de las barreras de cualquier orden semiótico, pero a la vez se sirve de él porque es parte de esta estructura; “[...] el propio contexto expositivo establece una escala de lectura de la que no es posible disociar el contenido semántico e icónico” (Del Río 2008: 106).

El conocimiento previo y posterior de todo lo que concierne a la obra, como el autor y su receptor, es indispensable para el reconocimiento de un material artístico, por sus rasgos estilísticos, sus detalles; a través de todo esto se emiten señales, mensajes, historias, que comunican un goce estético y un argumento envuelto en ciertos recursos, elementos y códigos.

La naturaleza de la fotografía le otorga una doble condición, la de objeto e imagen; es imagen porque permite una lectura a través de los signos, de su estructura y sus relaciones; es un objeto porque posee unas características físicas que posibilita ser leída por las personas que la ven. Todo esto le permite ir acumulando marcas y huellas que generan acciones, que establecen un contacto físico; es ese objeto imagen que le permite al que la mira convertirse en un observador activo gracias a su fuerza inquietante, es decir, nos ofrece la posibilidad de construir una historia a través de esta imagen fija, de esta estética sensible que al mirarla nos implica quedar involucrados.

El contexto concibe otros horizontes de sentido que el de la anécdota que se narra en el nivel de la historia (primer nivel de lectura, en términos de Umberto Eco) y desestima (o, en algunos casos, directamente desconoce) los aspectos sociales, económicos, culturales e ideológicos. “[...] la imagen nunca existe por sí sola, se inscribe en un contexto, tiene un antes y un después [...] No hay imágenes sin recepción, es decir, sin individuos que las observen” (Masson y Dayan 1997: 12).

5. SENTIDO DEL OBJETO Y EL SUJETO

Por otro lado, el sujeto es indispensable dentro de la génesis de una fotografía; no únicamente el sujeto representado, puesto que no siempre es el caso, sino el sujeto que está detrás de ese lente. “Ocurre con la imagen lo mismo que con todas las situaciones de comunicación: el receptor no está solo ante ella. Toda su historia personal y todos sus valores intervienen en la percepción y el análisis que hace de la imagen” (Masson y Dayan 1997: 12-13).

La fotografía es otro tipo de lenguaje, una especie de catalizador semántico cuyas funciones están dotadas de arte y de sentido; cada obra describe por sí misma su contexto,

su estilo, su período, incluso su intencionalidad, habla por sí sola y su mensaje estético se actualiza hasta llegar al receptor para dar origen a nuevos significados. “Una foto expone al sujeto como territorio de indagación, es una unidad de análisis que narra o desarrolla una historia, ofreciendo indicios, fragmentos de memoria, significaciones y conexiones que es posible recuperar mediante procesos de exploración subjetiva” (Dussel y Gutiérrez 2006: 238).

No se puede concebir una fotografía sin tomar en cuenta al receptor, es parte de ese proceso artístico porque la foto es un mensaje que debe ser interpretado; si se imprime dentro de un contexto, entonces se encuentra supeditada a un destinatario que pasa a ser una especie de juez que asume una posición desde un ángulo que el fotógrafo no alcanza a encuadrar. “La imagen no es un mero dato que el receptor podría descifrar en una lectura puramente interna [...], la recepción de esta imagen trasciende el dato icónico según ‘vertientes’ culturales e idiosincrásicas que escapan a cualquier control por parte del emisor postulado [...]. La recepción de la imagen como campo casi perceptivo no es la recepción de un mensaje, sino la de una visión correspondiente, eventualmente, una mirada motivadora” (Schaeffer 1990: 51).

Las imágenes que proyecta la fotografía social tiene rezagos de género documental porque todas documentan algo, remiten a algo; lo que marca la diferencia es la lectura que hacemos de ellas, por tal motivo la fotografía social es el reflejo preciso de un fenómeno social, un testimonio de una identidad que puede motivar, provocar, apelar; más que un género es una condición para entender cómo llega a construirse este proceso dialéctico al transgredir el lente de la cámara, su función es la de ofrecer lecturas y confrontarla

Comentó Pablo Ortiz Monasterio, en una entrevista hecha por Claudi Carreras, al referirse a las conexiones entre fotografía y sociedad al afirmar que ésta “muestra no solo la parte de la sociedad que posa para la cámara, sino también a través de los encuadres de lo fotografiado, se permea una manera de mirar el mundo, marcada por la época y la cultura de una sociedad específica” (Carreras 2007: 244).

Daniella Rossell, siguiendo este mismo tema y por la entrevistadora anterior, nos dice que “no se puede pensar en una sin la otra [...] Es una relación de interdependencia” (Carreras 2007: 254).

El análisis de una obra fotográfica no se trata de decir qué es lo que piensa el artista a la hora de abrir el obturador ni se puede adivinar la intencionalidad del fotógrafo y su objeto, pero eso es lo que hay que indagar porque si solo se parte de sus características artísticas quedaría muy superficial. Y es que más allá de pretender decir lo que significa o lo que es —como ya lo explicó Eco en *Los límites de la interpretación*— “la función de la crítica debiera consistir en mostrar cómo es lo que es” (Eco 2005: 37).

En referencia a *Ricas y Famosas*, Rossell confiesa que “la traición que sintieron muchos de los que salieron en el libro tuvo que ver con verse como planos, sin todas sus dimensiones. Me echaron mucho en cara que yo no hubiera fotografiado su lado noble o

las cosas buenas que hacen. O sea, que de pronto, hay como muchos malentendidos de lo que hacen las fotos y lo que no hacen. Siento que también las fotos hicieron que muchos de los participantes reflexionaran sobre el contexto dentro del cual ven las cosas, que era algo en lo que no habían pensado. Sencillamente, no se imaginaban que si sacabas eso de ese contexto y lo metías en otro... significaría otra cosa” (Carreras 2007: 256).

Las explicaciones de la autora se vinculan mucho con el criterio de Nietzsche al decir que no hay hechos solo interpretaciones; el contexto va por encima de las barreras de cualquier orden semiótico, pero a la vez se sirve de él porque es parte de esta estructura; “[...] el propio contexto expositivo establece una escala de lectura de la que no es posible disociar el contenido semántico e icónico” (Del Río 2008: 106).

Con la obra de Rossell es como si —de pronto— la vida se nos pusiera irónica, y la crudeza y la violencia se vieran reflejadas con un despiadado sentido artístico —no en los rostros de un México pobre— en las multimillonarias mexicanas; fotografiadas en sus excesos, hacen el ridículo en medio de sus excentricidades. Es, en palabras del historiador Guillermo Tovar y Teresa, “un testimonio del estado de ensoñación diurna en que vive la plutocracia mexicana, a través de expresiones *kitsch*”.

Está claro que Daniela Rossell, perteneciente a uno de los estratos sociales y políticos más poderosos del país, se atrevió a desnudar —fotográficamente— a la gente de su clase; abrió el lente y mostró sin tapujos a la oligarquía mexicana, de la cual forma parte.

Barry Schwabsky, quien presentó su libro en México asevera que la fotografía centra su mirada “en su propia clase social: los oligarcas, cuyo poder económico y político mantienen a los humildes en su sitio. O no precisamente en los oligarcas en persona, sino en aquellos que viven a su cargo, sus esposas y sus hijas...” (Schwabsky 2017: 81).

La propia autora jamás ha negado nada de esto, incluso en la misma entrevista que mencioné anteriormente cuenta cómo surgió la idea de su libro. “Se me ocurrió caminando un día por la colonia en que vivía. Pensé que era una forma muy eficaz para relacionarme con familiares o amigos de esos familiares, en general para reencontrarme con un estrato social dentro del cual crecí, y me sentía definitivamente muy incómoda” (Carreras 2007: 255).

Ricas y famosas fue una obra que desató polémicas, desde su primera publicación en Estados Unidos, sus fotos no pasaron desapercibidas; sin embargo, fue hasta su lanzamiento en Madrid cuando empieza a despertar el interés de todos. Es el mexicano Juan Villoro quien da el primer paso al publicar una crítica sobre su obra en el diario *El País* de España al hablar de México y su historia; después lo hace Carlos Monsiváis para la revista *Letras Libres*; hasta que llega a México y el que toma la posta es el historiador Lorenzo Meyer para ir tejiendo los hilos de todas esas historias reflejadas allí.

El libro empieza a pasar de uno a otro, al ser estudiado por historiadores, literatos, críticos de arte; medios como *Reforma*, *El Universal*, *La Jornada*, *El Heraldo*, le dan espacios interminables en sus páginas; incluso la revista *Proceso* hace todo un estudio del árbol ge-

nealógico de Daniela Rossell, para poder encontrar los genes que de ella habitan en cada una de las ricas y famosas que aparecen en su libro. Siguiendo con la misma entrevista, Rossell asegura que “por un lado pretendía simplemente hacer una observación social [...] justamente buscando el resultado opuesto” (Carreras 2007: 47). Y sí que lo logró.

En *Ricas y famosas* nos muestra las imágenes de una realidad seductora, encantada, embelesada por colores radiantemente saturados —oponiéndose al claroscuro de Ortiz Monasterio—, aquí la ciudad está embotellada en grandes mansiones, que salen a flote a través de sus personajes (casi todas mujeres) solemnes, altivos que se hechizan alrededor de objetos y accesorios que fungen de espectros de un espacio hermético; el espacio como metáfora de lo impenetrable, donde el espectador irrumpe dentro de éste a través del lente de la cámara. Ya lo decía Norbert Lechner: “Habitar las ciudades, se ha vuelto ‘aislar un espacio propio’” (García Canclini, 1989: 47).

Y, al mismo tiempo, su trabajo nos provoca —a través de esas mismas luces que despuntan oropel— el asco de los excesos, la rabia por las diferencias sociales, el hastío del lujo y el poder; porque, a diferencia de *La última ciudad*, las mujeres de Rossell son un reflejo de la pasividad del que todo lo tiene, del que no necesita salir a buscar nada ni a detenerse por nada; incluso, en una de las fotografías se encuentra Itatí Cantoral, sentada delante un reloj, como metáfora de ese tiempo congelado, de mujeres que parecen ser un maniquí para promocionar marcas de ropa o un mero adorno que incita a soñar con espacios encapsulados, decorados hasta en el último rincón, indicándonos qué comprar, o qué gustos seguir.

El crítico Walter Robinson apuntó que “Las fotografías a color de Daniela Rossell de acaudaladas mujeres mexicanas en sus habitaciones amuebladas de manera *kitsch* muestran los asombrosos niveles de vulgaridad que puede alcanzar el capital excesivo” (Robinson en Jáquez 2002: 8).

En su libro *La sociedad del espectáculo*, Guy Debord detalla con precisión el tiempo en el cual nos desenvolvemos y parece que Rossell lo ejemplifica muy bien en *Ricas y famosas* al retratar la tesis del francés cuando afirma que “el espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediada por las imágenes” (Debord 2008, 37). Y es que, del mismo modo, *Ricas y famosas* nos remite a Sontag cuando afirma en *Ante el dolor de los demás* que “para que las fotografías denuncien, y acaso alteren, una conducta, han de conmocionar” (Sontag 2004: 21).

6. MULTISIGNIFICACIÓN

De aquí la importancia de la multisignificación, evidente en una ambigüedad, que no deben ser vistas como una forma peyorativa sino como una metadiscursividad que nos muestra una visión fragmentada y entrelazada del mundo, una autorreferencialidad, formas relativas y absolutas; a eso se refería Joan Fontcuberta al afirmar que “el buen fotógrafo es el que miente bien la verdad” (Fontcuberta 1997: 17), mientras haya manipulación podremos encontrar ambigüedad porque la manipulación genera una variedad de signi-

ficaciones que, a pesar de haberse convertido en un término tan manoseado y satanizado, es un recurso artístico, un acto humano aplicado en todos los ámbitos y durante todos los tiempos. “Siempre es la imagen que eligió alguien; fotografía es encuadrar, y encuadrar es excluir. Además, la manipulación de la foto antecede largamente a la era digital y los trucos del Photoshop: siempre ha sido posible que una fotografía tergiverse las cosas” (Sontag 2004: 31).

A Daniela Rossell le quedó muy claro este concepto, después del recibimiento que generó su libro y llegó a la conclusión de que “la fotografía es muy traicionera” (Carreras 2007: 255); pero creo que esto va más allá de una traición artística, la fotografía es un signo de recepción, como toda imagen en la que se compacta con la pragmática; está al servicio de la comunicación, posee identificaciones e indicios cambiantes, es un entramado de múltiples lecturas, de ambigüedades semánticas, de rasgos subjetivos.

Las fotos de Ortiz Monasterio —en cambio— se conectan con la memoria, son una especie de postales que hacen parte de un relato que posibilita la imaginación, a veces cargadas de nostalgia, otras funcionan como un archivo de ese México que existe pero que a ratos se olvida; estas fotografías rescatan del olvido a sus habitantes, la ciudad es el escenario donde se presentan para revelar su identidad, aunque sea a través de conjeturas resultantes de cada mirada. Y es que como señala el prólogo de *La última ciudad*: “por supuesto no excluye el marco en el que transcurren veinte millones o más de existencias. Allí están las antenas de televisión que hacen parte de la aldea global a nuestra aldea metropolitana y muestran los espejismos del consumo a quienes nada tienen para alcanzarlos” (Ortiz Monasterio 1996: 5).

Estas imágenes demuestran que estamos inmersos en una sociedad que crece vertiginosamente, que se expande sin límite y medida y que, sin embargo, se buscan formas para no entrar en el anonimato. “La violencia y la inseguridad pública, la inabarcabilidad de la ciudad [¿quién conoce todos los barrios de una capital?] llevan a buscar en la intimidad doméstica, en encuentros confiables, formas selectivas de sociabilidad. Los grupos populares salen poco de sus espacios, periféricos o céntricos; los sectores medios y altos multiplican las rejas en las ventanas, cierran y privatizan calles del barrio. A todos la radio y la televisión, a algunos la computadora conectada a servicios básicos, les alcanzan el entretenimiento a domicilio” (García Canclini 1989: 47).

7. SOCIEDAD HIPERCODIFICADA - CONCLUSIONES

Y es aquí donde se entrecruzan estas dos obras, donde se unen estas dos miradas que no se miran, donde estas dos sociedades se desencuentran; porque las dos están inmersas en el mismo espacio, en el mismo tiempo, donde convergen las diferencias. Daniela Rossell es quien reafirma que esta otra realidad que ella fotografió “convive con la pobreza que hay afuera, que están en la misma geografía” (Carreras 2007: 258).

Por tanto, la fotografía es un género mucho más complejo y polémico del que parece, que —aunque por muchos años fue considerada como un arte menor— cada vez más nos

demuestra la necesidad de ser estudiada en una sociedad que vive dentro de una avalancha de imágenes; fue una especie de deconstrucción de la imagen para penetrar en la sociedad y la mirada del hombre a través del arte. Porque las fotografías también están cargadas de historias, también presentan atisbos de realidades que, más que proyectar, construyen y perciben miradas:

“[...] gracias a la fotografía, la humanidad ha adquirido el poder de percibir su ambiente y su existencia con nuevos ojos. El fotógrafo verdadero tiene una gran responsabilidad social [...]. El valor en fotografía no debe medirse únicamente desde su punto de vista estético, sino por la intensidad humana y social de su representación óptica. La fotografía no sólo es un medio de descubrir la realidad. La naturaleza vista por la cámara es distinta de la naturaleza vista por el ojo humano. La cámara influye en nuestra manera de ver y crea la *nueva visión*” (Freund 1993: 174).

Ortiz Monasterio demuestra que no es necesario ser parte de la misma sociedad a la que se fotografía, que puede hacerlo con ese ojo muy bien entrenado para enfocar desde el otro lado, pero sin lástimas ni pesares. Rossell fotografía con la valentía artística de quien —por ser parte de esa misma sociedad— logró retratar esas mansiones para penetrarlas con un ojo crítico y artístico; crea una realidad llena de lucidez, aunada por sus propias condiciones contextuales en el qué y cómo logró captar, en su qué y cómo logró divulgar. Ambos “ponen de manifiesto la maestría de la mano y la mirada del artista” (Sontag 2004: 31).

Ese es precisamente el idiolecto que traté al inicio de este ensayo porque el estilo de cada artista implica, también, una elección previa y subjetiva que va creando artificios donde se construye el “‘pecado original’ de la fotografía, el estigma de que un alma no nace inocente” (Fontcuberta 2013: 27).

¿O será como ya se adelantó a decirnoslo sor Juana Inés de la Cruz, en su magistral *Soneto 145* —al referirse al retrato—, que “este que ves, engaño colorido / que del arte ostentando los primores / con falsos silogismos de colores / es cauteloso engaño del sentido” (De la Cruz 2009: 207)?

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Carreras, C. (2007) *Conversaciones con fotógrafos mexicanos*. Barcelona: Gustavo Gili
- Del Río, V. (2008) *Fotografía objeto La superación de la estética del documento*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca
- Dussel, I. y Gutiérrez, D. (comps.) (2006) *Educación la mirada. Políticas y pedagogías de la imagen*. Buenos Aires: Ediciones Manantial
- Eco, U. (2005) *Tratado de semiótica general*. México, D.F.: Random House Mondadori (Colección Debolsillo)
- Eco, U. (2011) *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. México, D. F.: Random House Mondadori (Colección Debolsillo)
- Fontcuberta, J. (1997) *El beso de Judas*. Barcelona: Gustavo Gili
- Freund, G. (1993) *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili

García Canclini, N. (1989) *Culturas híbridas, Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, D.F.: Grijalbo

Ortiz Monasterio, P. *La última ciudad*. (1996) México, D. F.: Casa de las imágenes

Rossell, D. (2002) *Ricas y famosas*. Madrid: Turner Publicaciones S. L

Saint-Martin, F. (1990) *Semiotics of Visual Language*. Bloomington: University Press

Schaeffer, J. (1990) *La imagen precaria*. Madrid: Ediciones Cátedra

Sontag, S. (1996) *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa

Veyrat Masson, I. y Dayan, D. (1997) *Espacios públicos en imágenes*. Barcelona: Editorial Gedisa

REFERENCIAS DE INTERNET

Jáquez, A. (2002) “Autorretrato de la decadencia” en Revista *Proceso*, de septiembre de 2002. Consultado el 10 de mayo de 2017 <<http://www.proceso.com.mx/287640/autorretrato-de-la-decadencia-2>> (citando a Walter Robinson).

López Suárez, M. (2006) “Fragmentos de una reflexión sobre literatura y fotografía” en *Cuadernos de filología italiana*, Núm. 13: 97-118. Consultado el 10 de diciembre de 2013: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/periol/Period_I/Master/CV_Lopez-Suarez.pdf>

Schwabsky, B. (2017) “Ricas y famosas” en *Revista de Arte contemporáneo*, núm. 81. Monográficos de Arte 10: consultado el 13 de mayo de 2017 <<http://www.arte10.com/noticias/Daniela-Rossell-Ricas-Famosas-.html>>

ICONOGRAFÍA

Pablo Ortiz Monasterio
<https://aphototeacher.com/2007/07/03/pablo-ortiz-monasterio/>

Daniela Rossell
<http://oddstuffmagazine.com/girl-with-money.html>



II. PUNTO DE VISTA II. VIEWPOINTS

Del index a la fictividad en la imagen digital / *From the index to the fictive in the digital image.*

Jacob Bañuelos Capistran entrevista a Philippe Dubois
(pág 179 - pág 185)

JB: ¿Es útil seguir hablando de fotografía? O ¿podemos seguir nombrando *a la fotografía en el siglo XXI?*

PD: Bueno esta pregunta presupone una visión de la historia de la fotografía contemporánea alrededor de la idea de que la fotografía ha cambiado; esta idea de transformación, propia a la fotografía, permanece desde hace aproximadamente 30 años y plantea una pregunta: ¿por qué ha cambiado la fotografía?, ¿es necesario tirar a la basura la vieja fotografía por una nueva forma de fotografía? Creo que las cosas no desaparecen y que no estamos para nada en una posición de decir que porque lo digital ha llegado hay que tirar todo a la basura y decir que ahora es completamente otra cosa.

Yo no estoy en esa postura, y de hecho nadie piensa ya de esa manera, eso era en los 80's, cuando se tenía la idea de que la revolución digital traería consigo un cambio radical y que no se podría hablar más de fotografía en un sentido clásico o tradicional y que era necesario encontrar nuevas palabras para designar esa nueva práctica de imágenes que es la fotografía digital.

No es una cuestión de nombrar algo, es sobre todo un concepto de evolución, de transformación de una herramienta tecnológica que no debe construirse sobre la idea de que una debe desaparecer y la otra viene a tomar su lugar. Esto es válido para la fotografía, para el cine, esto es válido para todos los dominios. Fundamentalmente cuando algo existe y ha sido creado, encuentra su existencia plena, pero si cambia, aún si cambia drásticamente, eso no lo transforma en algo muerto, o en una cosa desaparecida; las cosas no mueren, ellas sobreviven siempre. Entonces la fotografía ha cambiado mucho, pero esta transformación no es el signo, digamos, de una sustitución de la nueva forma a la antigua. Preguntémonos ¿qué es lo que ha cambiado?; esta es la verdadera pregunta que está detrás de lo que tú has dicho.

JB: ¿Qué ha cambiado en la fotografía?

PD: Para comenzar, considero que lo que no cambia y lo que practicamos todavía es la fotografía como la practicábamos antes, es decir, que a nivel del acto de toma de imágenes, tomamos todavía fotografías, ya sea que tengamos un rollo de 35 milímetros en nuestra cámara o bien una cámara digital. Pero eso no cambia la práctica del acto en sí mismo.

El acto de la toma de imágenes continúa existiendo; entonces eso ya es en sí muy importante. De la misma forma, todavía existe, del otro lado del proceso, el hecho de que al final tenemos una imagen. Ésta puede existir en papel. Antes existía sobre placas de vidrio o placas de metal, ésta puede existir en la pantalla de una computadora, pero continúa siendo una imagen. Una imagen está destinada a ser vista o mostrada y, desde ese punto de vista, las fotografías que hacemos hoy con aparatos digitales las miramos todavía, las podemos ver en un smartphone, en una pantalla, en una impresión sobre papel.

Hay diferencias, no lo niego, pero siempre es una imagen vista. Entonces entre el acto de toma de imágenes y el acto de visión, qué sucede, lo que cambia son evidentemente las condiciones de fabricación, las condiciones de la existencia misma de la imagen y las condiciones de la visión. Entonces abordemos las cosas en orden: a nivel del acto de la toma de imágenes, ya sea que tengamos una cámara digital o una cámara fotográfica tradicional tenemos siempre que encuadrar y presionar sobre un botón para constituir una imagen; eso no ha cambiado, siempre encuadramos, pero sabemos muy bien que haciendo un encuadre digital vamos a poder perfectamente volver a trabajarlo de diferentes maneras.

Por supuesto en la fotografía tradicional podíamos también volver a encuadrar, recortar una foto, conservar sólo una parte, podíamos cambiar el encuadre - para quedarnos con este tema del encuadre-. Pero en la fotografía digital esta posibilidad de trabajar el encuadre es de alguna manera completamente endógena, es decir, está completamente ligada a la forma misma del proceso que constituye la toma de la imagen digital y las posibilidades de extensión, de manipulación de la imagen con lo digital, en este caso las extensiones pueden ser decuplicadas -o podemos hacer zooms al infinito-, algo que no podemos hacer en una fotografía analógica, donde encontramos partículas de nitrato de plata.

Hay un ejemplo canónico en el cine, en la película *Blow up*. En la película *Blow up* de Michelangelo Antonioni, como consecuencia de agrandar la imagen se producen manchas, cosas abstractas que ni siquiera se pueden reconocer. Contrariamente, en lo digital podemos ir mucho más lejos en el proceso de agrandamiento interno, hay muchos fotógrafos que juegan con eso, entonces la toma de imágenes es siempre muy cercana entre lo digital y lo analógico pero el soporte en sí mismo permite cosas... y el fotógrafo -en el momento del acto de la toma de imágenes- conoce ya esas cosas, y ya sabe que va a poder mucho más fácilmente reencuadrar, hacer operaciones, digamos sobre la forma misma de la imagen, que son desde el principio operaciones conscientes en el proceso del fotógrafo.

En segundo lugar, a nivel de la imagen en sí misma es ahí donde hay cambios mayores, esenciales. En la idea de la fotografía tradicional, sabemos que ha sido muy teorizada. Todas las grandes teorías de la fotografía de los años 80's que han sido esenciales -desde Roland Barthes hasta Rosalind Krauss, pasando por mí o por Jean Marie Cheffert y todos los demás- se puso énfasis sobre un principio constitutivo de la toma de imágenes que es: no hay fotografía, en un sentido tradicional, analógico, sin el registro de un rastro luminoso proveniente de un referente real. Ese es el principio de la transferencia del objeto - un paisaje, un objeto, una persona- ese objeto que existe en lo real, es un rayo luminoso que va ser grabado por la reacción química de la película, es una transferencia luminosa

para grabación sobre la película. Este principio teorizado por Barthes era el Ça a été (= Eso ha sido). Una fotografía es algo que siempre nos dice que lo que yo veo en la imagen ha existido en un momento dado, anterior al momento de la imagen: Ça a été.

Los teóricos del Index han utilizado una categoría propia del semiótico americano Charles Sanders Peirce, para ellos también hablar del Index es la idea de que hay una conexión física entre lo que yo veo en la imagen y un referente real que ha existido en un momento dado. A esta conexión física Peirce la llamaba Index. Bueno, esto era en la fotografía tradicional, ese principio de la transferencia luminosa, ese principio de contacto entre el referente y la imagen.

En lo digital, ese principio puede evidentemente todavía funcionar, pero no como un rastro luminoso registrado desde un punto de vista fotoquímico. Pero dentro del principio mismo de lo digital hay más que eso, tomaré ese caso como ejemplo que es... porque teóricamente en la imagen digital ni siquiera tenemos necesidad de un objeto real que emita luz; podemos muy bien obtener una imagen digital sin objeto real, completamente generada por la máquina. No se trata del caso más frecuente por supuesto, porque la mayoría de las veces usamos la cámara digital para fotografiar cosas que existen, pero digamos que... en principio, en teoría, no necesitamos, indispensablemente, un objeto real para hacer una imagen, y ese es el principio fundamental.

Entonces si reflexionamos un poco sobre ese principio, hay muchas cosas que decir. Pero podríamos decir esto: en la fotografía tradicional siempre estamos confrontados a ese principio, que la imagen fotográfica es un rastro de un referente real, esta idea del rastro es constitutiva de la idea de fotografía. En la fotografía digital es este principio que es cuestionado, es decir que el vínculo de huella con el referente ya no es una necesidad, ahí está, puede estar ahí, frecuentemente está ahí, pero ya no es una necesidad absoluta.

Y entonces podríamos decir, para dramatizar teóricamente el problema, que al contrario de la imagen huella, la imagen digital, la fotografía digital es una imagen que no presupone la existencia de lo real y que tiene entonces la posibilidad de ser una imagen completamente ficticia. Por lo tanto, yo le he llamado a eso, en un texto que escribí recientemente la imagen ficción (fictive), para oponerla a la imagen huella. La idea es que en la imagen digital la imagen es ontológicamente, dentro de su principio mismo, separada de la necesidad del referente, real; entonces ella introduce la idea de un principio de ficción opuesto a un principio de huella luminosa de la fotografía tradicional. Esta imagen, este principio es para mí el punto central, esencial de la diferencia entre las dos imágenes.

La fotografía digital es un tipo de fotografía tradicional hecha con medios digitales, pero no se hacen imágenes completamente generadas por la computadora o por el programa. El principio de la toma de la imagen es conservado, como ya lo he dicho, la mayoría de las veces.

El tercer aspecto es a nivel de la imagen una vez hecha, constituida... Ahí también lo digital cambia ciertos aspectos. Por supuesto, siempre estamos en el lugar del espectador que mira la imagen en cualquier soporte: papel, pantalla u otro. Pero lo que ha cambiado es aquello que podemos hacer con esta imagen, es decir, la cuestión de los usos de la imagen, independientemente de sus naturalezas tecnológicas; la cuestión de los usos es modificada por ese tipo de tecnología.

Tan sólo con la fotografía tradicional se hacen cosas muy diferentes, desde el amateur que se fotografía con su familia, o el día de la boda, el profesional que hace reportajes en las zonas de guerra, o el artista que hace fotografía artística, ya son usos muy diferenciados; y hay todavía muchos usos más, los usos científicos, por ejemplo, hechos por los investigadores de biología para estudiar ciertos fenómenos... ya había muchos usos, pero con lo digital en muchos casos lo que es interesante es ver que hay algo que realmente se modificó, y que tiene que ver con la idea de que no tenemos que pasar por el revelado de la película que requería siempre un tiempo de espera, es decir, tomábamos la foto, mandábamos el rollo al laboratorio para que lo revelaran, recibíamos la impresión; había siempre esta brecha entre la toma de la imagen y la visualización de la imagen.

Entonces, el primer cambio es que hoy en día tenemos la imagen inmediatamente. Estamos con el smartphone o un aparato digital, hacemos clic y la vemos casi instantáneamente. Como consecuencia no hay más tiempo de espera y esto cambia muchas cosas.

En segundo lugar, está el hecho de que podemos adicionar todas las fotos que queramos, es casi infinita la posibilidad de almacenarlas, entonces no dudamos en la posibilidad de hacer bastantes, tenemos muchas, escogemos una de ellas, borramos las otras o no las borramos; y, sobre todo, lo más importante es que una vez que la tenemos, a veces muchas de la misma, y que podemos verla inmediatamente, la enviamos.

Eso no es realmente la fotografía, es la utilización de tecnologías informáticas para la transmisión. La transmisión de la imagen es casi instantánea; hoy en día es casi increíble que cualquier persona que viaja, “Ah voy a París, me tomo *selfies*” la moda de las *selfies*, yo me fotografío delante de la torre Eiffel y cinco segundos más tarde ya puse la foto en mi sitio internet o ya la envié a todos mis amigos o la subo al Facebook y todos los amigos en el mundo van a ver que yo estoy delante de la torre Eiffel diez segundos después de haber tomado la foto. Esta capacidad de circulación de la imagen por las redes informáticas es absolutamente increíble y no tiene nada que ver con la manera en la que antes una foto era tomada, revelada, y mostrada a los hijos, a los amigos en un álbum de fotos, no es para nada el mismo uso. Por eso creo que en este sentido hay un cambio mayor: la utilización de la imagen mediante la posibilidad infinita de circulación casi instantáneamente.

Para terminar con esta primera pregunta quiero decir que no, claro que no, la fotografía no ha cesado su existencia, ella todavía está aquí, es todavía una práctica que puede ser popular, que puede ser científica, que puede ser artística, que puede ser política.

Entonces no hay ningún cambio desde ese punto de vista: todavía estamos tomando fotos, estamos todavía viendo las fotos, pero hay en el interior de este proceso cambios importantes, que están ligados por una parte a la naturaleza misma de la imagen - el hecho de que no haya necesariamente algo que testimonie una realidad- entonces hay un *principio de ficción*; y es muy importante eso porque *delante de cualquier imagen fotográfica hoy en día, estamos en situación de poner en duda la realidad que ella representa; y muchos fotógrafos juegan con ese principio.*

Yo mostré por ejemplo fotografías de reportajes de guerra, digamos que son de hecho falsas imágenes de guerra, mostradas, construidas deliberadamente por fotógrafos para mostrar que debemos poner en duda, mismo en esas fotografías, el referente que está representado ahí.

Entonces, la tecnología digital introduce el principio de una puesta en duda de la representación; como principio esto es muy importante, y enseguida esta cuestión de la utilización de la imagen a posteriori, que es entre otras cosas ese criterio de la circulación sistemática, rápida, instantánea, en todas las direcciones de las imágenes. Las imágenes se convierten en elementos que están dentro de flujos de imágenes. Ya no hay realmente una imagen en el sentido de un objeto enmarcado, un objeto digamos fetichizado como objeto material. *Las imágenes son desmaterializadas* y circulan en las redes informáticas sin esa concretización, esa actualización en un objeto material. Hoy en día la desmaterialización es constitutiva de la imagen.

JB: ¿Toda la fotografía es ficción?

PD: Hay que tener cuidado. Me gustaría hacer una pequeña rectificación cuando digo que es una imagen ficción, hay que tener cuidado porque ya existía desde hace mucho tiempo, antes de que lo digital llegara, una tradición en la fotografía que reenviaba a la idea de que la fotografía puede hacer ficción, puede producir ficción, puede ser utilizada en dispositivos ficticios. Muchos fotógrafos tradicionales entraron en este esquema.

Yo no utilizo para nada la palabra ficción en ese sentido, es decir, no es para nada que la imagen pueda ser un objeto para la construcción de una ficción; como un fotógrafo que tiene diez imágenes y cuenta una historia, Duane Michals para tomar un solo ejemplo. Michals es un fotógrafo que con doce imágenes nos cuenta una historia, hay personajes, hay acontecimientos y hay una conclusión.

Una ficción no es lo mismo que la narración, la ficción siempre está ahí, desde el momento en que representamos algo inventamos un mundo. Muchas cosas que tienen que ver con la puesta en escena, son ejemplos típicos de ficción tradicional. En la fotografía no necesitamos lo digital para eso; entonces no es en ese sentido, no es ficción en el sentido de narración, ni de creación de un mundo. Yo utilizo la idea de ficticio (*fictivité/fictividad*). Se trata de la idea abstracta, de un principio de ficción, no es la ficción como realidad visual ni como narrativa, es el principio de ficticio en la constitución misma de una imagen cualquiera, cualquiera que sea la representación que ella nos da. Hay en el principio una idea de ficticio, simplemente.

JB: *Fictivité* ¿cómo lo traduces? *fictividad*?

PD: Es una palabra que no existe en francés de cualquier manera, es un neologismo, es una palabra científica.

JB: ¿Tiene que ver con algo que ha sucedido? ¿con un hecho? algo que ha sucedido de manera cierta?

PD: Voy a reformularlo, este principio de *fictivité* (ficticio), para comprenderlo un poco. Voy a referirme a un tipo de teoría, que es poco conocida en general, en el área de las ciencias humanas, en fin, de las ciencias estéticas, más bien utilizada en el área de la lógica, de las matemáticas, de la semántica, es la teoría de lo que se llama el *mundo posible*; es algo que es bastante antiguo en el pensamiento lógico, remonta a Leibniz, al siglo XVIII.

Este pensamiento influenció toda una parte, digamos, de teorías científicas, de la semántica, de la lógica modal y de la filosofía analítica con autores como Saul Kripke, que estudió los sustantivos, el sistema lingüístico de la nominalización y la semántica de los sustantivos. Desde que nombramos algo, utilizamos un sustantivo para decir algo y creamos un mundo posible, eso es en semántica; termino mi explicación, en la lógica modal es lo mismo y en la filosofía analítica es Nelson Goodman, él es conocido como teórico de arte. Ahí tenemos teorías de mundos posibles con muchos criterios. Tomaría mucho tiempo hacer una exposición sistemática sobre esto, pero es importante comprender las nociones de *mundo posible*/ *mundo plausible*; las nociones de verosimilitud, de ficción de la que justamente se habla en la teoría de los mundos posibles; donde ese mundo de ficción es un universo que existe en sí mismo, en una autosuficiencia, como mundo, y esa autosuficiencia del mundo podemos aceptarla como posible; podemos no aceptarla y decir: "esto no existe para mí" pero está ahí.

Entonces ese mundo es un mundo que no se justifica por cosas que le son exteriores; para justificar ese mundo como posible, no estamos obligados a decir: "ah sí, si lo confronto con la realidad tiene sustentabilidad o no", él no tiene que ajustarse a algo que sea exterior a él mismo; él existe simplemente, él es esto o aquello; lo acepte o no lo acepte; pero es un mundo que es posible y que tiene derecho a la existencia en tanto que posibilidad.

Estas teorías de mundos posibles han sido estudiadas desde inicios de los años 2000, desde un campo de la literatura; se trata entonces de teóricos de fenómenos literarios que han estudiado el fenómeno de ficción en la literatura. Cuando escribimos una novela inventamos un mundo: un mundo que tiene un espacio, un tiempo, unos personajes; hay cosas que suceden, es un universo. En este universo de la literatura uno no siempre pasa su tiempo a confrontarlo con lo que llamamos lo real; existe, aunque lo admitamos o no y es un mundo.

Este mundo de la ficción literaria ha sido estudiado, justamente por teóricos como Thomas Pavel, Lubomir Dolezel y Françoise Lavocat... para tomar tres casos; todos ellos han escrito libros sobre el tema y Jean-Marie Schaeffer, que estoy olvidando. Qué es la ficción, por qué la ficción, la ficción como mundo posible, son los títulos de las obras de esos cuatro autores; y bueno es interesante ver cómo de alguna manera han definido el criterio de existencia de ese mundo posible literario.

Tercera fase, después de los especialistas en lógica y de los semánticos, después de los especialistas en literatura; hoy en día algunos autores intentan ver si esta noción de mundo posible puede ser utilizada en relación con las imágenes y a las artes visuales.

Y bueno, sobre esto, no hay todavía muchas cosas, son nociones que se están elaborando. Yo cito a Alain Boillat, que es un teórico de cine, suizo, él escribió un libro

interesante que se llama *El cine como mundo posible*. El cine crea mundos, no solamente el cine de ciencia ficción inventa mundos que son *a référentiels* - es decir sin referencia- con el mundo real que existe, esto puede ser perfectamente cualquier película; para Alain Boillat todas las películas son potencialmente un mundo posible, instala un mundo posible, crea un universo donde, ya sea que podamos sentirnos identificados o no, tiene derecho a la existencia como un mundo posible paralelo a la realidad. Esa es la teoría de los mundos posibles; un mundo que existe de manera autónoma, sin referencia.

Hoy en día estamos en esa lógica de intentar comprender si las artes visuales pueden también ser discutidas bajo la noción de mundos posibles. Cuando hablo del principio de (*fictivité*) ficción es en ese sentido, hablo de una noción sin referencia, de un desprendimiento de la realidad como fuente, como causa de la imagen. Lo propio de las teorías del *INDEX* o de las teorías de Ça a été = *Eso ha sido* era decir la imagen que veo, la fotografía que está frente a mí tiene una causa, una causa física, óptica. Eso ha existido, y ese objeto, por ejemplo, si fotografié una mesa, esa mesa ha existido, ella es la causa de la imagen, ella no es solamente el referente, ella es la causa. La lógica de causalidad, de la lógica moderna de la que hablábamos, esa es la causa de la imagen.

Hoy en día, con las imágenes digitales, la teoría de mundos posibles, el principio de ficción (*fictivité*)... cuando estamos delante de una imagen no podemos presuponer la causa física, de lo que estoy viendo, en lo real. Esto no quiere decir que lo real no exista, es simplemente que *la imagen me muestra algo que puede existir sin esa referencia con el mundo real*. La teoría de los mundos posibles ha intentado formular ciertas categorías para poder reflexionar sobre ese principio que yo he llamado principio de *fictivité* /*fictividad*/ *ficción*.

JB: Muchas gracias Philippe.

México, abril 2017

Traducido del francés por Jacob Bañuelos

Philippe Dubois (Bélgica, 1952) es Profesor de la Universidad Sorbonne Nouvelle Paris 3 y miembro del Laboratorio Internacional de Investigaciones en Artes. Ha tenido estancias en países latinoamericanos como Argentina y México, este último, país donde se realizó la presente entrevista en la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa. Dubois es autor de *Fotografía & cine*, publicado en español en el año 2013. *L'Acte Photographique* (1983, Bruselas: Labor) es una productiva y muy discutida obra que retoma los postulados de Charles Sanders Peirce sobre la relación entre los signos y sus objetos, en particular la célebre categoría de *index*, signo que establece una relación contigua y necesaria con su referente, para discutir el carácter de *huella* luminosa de la fotografía, que se ha visto cuestionado con la imagen digital. Para entender este cambio, Dubois propone estudiar a la fotografía a partir de un principio de *ficción* opuesto al de *huella*, una ficción que pone en duda la realidad que representa la imagen fotográfica. "De l'image-trace à l'image-fiction. Le mouvement des théories de la photographie de 1980 à nos jours" en *Etudes photographiques* n°34, 2016.



III. DISCUSSION

III. DISCUSSION

La Semiotica del HDR /

The HDR Semiotics

Humberto Montero

(pág 189 - pág 197)

La fotografía de alto rango dinámico, HDR en inglés '*High Dynamic Range*' es una técnica de producción fotográfica de múltiple exposición que conforma una única imagen final con mayor riqueza cromática y detalle figurativo a diferencia de la clásica fotografía de una sola exposición. Su cualidad técnica diferenciada por sobre la fotografía clásica de una sola exposición, hace de ella un artificio semiótico de amplia versatilidad de expresión y profunda capacidad de contenido. En este texto analizamos el principio semiótico de su articulación y su institución convencional en el mundo actual de la fotografía.

Palabras clave: HDR, mapeo tonal, alto rango dinámico, hiperrealidad, fruición.

HDR photographic technique has been established as an aesthetic production tool with a high significance potentiality. Differentiated by its rich technical quality in contrast with the classic photography of a single exposure, HDR becomes a semiotic device of great expression versatility with a deep capacity for content. In this paper we analyze the semiotic principle of its articulation and its conventional institution in our days.

Keywords : HDR, tone mapping, high dynamic range, hyperreality, fruition.

Humberto Montero. Académico y escritor ecuatoriano. Desarrolla su obra ensayística en los campos de la semiótica, la cosmovisión precolombina, el arte contemporáneo, la fotografía, la música y el diseño gráfico. *El astro de Judas* (2002), *Designación Gráfica Corporativa* (2006), *La Rockola en el Ecuador* (2007), *Semiótica y Branding* (2009). www.humbertomontero.com con su trabajo intelectual, y el portal www.ecuadorhdr.com con su obra fotográfica. Correo electrónico: montero.humberto@gmail.com

Este artículo ha sido referenciado por ITESM el 16/03/2017 y Lille el 11/11/2017.

La fotografía de alto rango dinámico, HDR en inglés '*High Dynamic Range*' es una técnica de producción fotográfica de múltiple exposición que conforma una única imagen final con mayor riqueza cromática y detalle figurativo a diferencia de la clásica fotografía de una sola exposición.

Básicamente, a partir de la configuración de apertura elegida para capturar en una exposición una imagen fotográfica determinada, se añaden a ésta otras exposiciones de menor y mayor nivel de luminosidad, con lo que se establece un amplio rango de captura lumínica que amplía el nivel de la exposición base con los respectivos niveles de subexposición que destacan los valores claros, más los niveles de sobre-exposición que destacan los valores oscuros de lo fotografiado.

El resultado final, una vez procesado un mapeo tonal con mayores valores de brillo y de contraste, conforma una fotografía HDR, de alto rango dinámico, que sobrepasa el plano de la realidad objetiva de la fotografía de una sola exposición, hacia planos de hiperrealidad donde se instauran niveles de múltiple convención fotográfica. Se presenta un recurso plástico en el plano de la expresión signifiante con una latente potencialidad de que esta substancia visual pueda provocar fruición estética en el espectador.



Figura 1. Comparación entre una fotografía de una sola exposición con una fotografía HDR. Autor: H. Montero.

1. FANEROSCOPIA HDR. EL SIGNO DE ALTO RANGO DINÁMICO.

Al determinar una puntual fenomenología del hecho fotográfico, nos encontramos con los tres componentes elementales del mismo que son el objeto a ser fotografiado, el sujeto-fotógrafo y la herramienta y técnica fotográfica; es decir, en términos de Costa (1977: 17) lo fotografiado, el fotógrafo y lo fotográfico. Esta fenomenología se sintetiza en el producto final que es la foto, la cual contiene la observación directa del fenómeno

fotográfico capturado, el contenido total de una experiencia fotográfica que es la suma de todo lo que tenemos en la imagen capturada sin la limitación referencial de un estado instantáneo. Así se inscriben las tres categorías faneroscópicas de *primeridad*, *segundidad* y *terceridad* relacionando la dinámica estructural fotográfica en la porción resultante final que significa la fotografía misma con identidad convencional que prefigura al signo en que a su vez se constituye.

La cualidad HDR se evidencia en su potencialidad gracias a la implementación de una técnica propia y única del lenguaje fotográfico que captura con mayor dinámica la sensibilidad lumínica de un entorno plasmándola en la expresión sensible de una foto; la sensibilidad lumínica de un *fanerón* en su primera categoría de manifestación; es decir, bajo la óptica conceptual de Peirce (1931: 112) como la totalidad colectiva de lo que de algún modo o en algún sentido tiene presente la mente, sin considerar en absoluto si se corresponde con algo real o no.

Esta distinción lingüística hace de la técnica HDR una herramienta de convención exclusiva de la fotografía que expone una clara relación de la cualidad lumínica capturada en la expresión fotográfica resultante. La posibilidad de una dinámica convencional por sobre la cualidad de la múltiple exposición instituye un evidente código de alto rango dinámico, un código HDR de identificación denotativa inmediata que se potencia amplio hacia una profunda significación ulterior. Cada exposición que se suma a la fotografía final es un sintagma articulado de signos de luminosidad, que al ser manipulados y combinados entre sí por el fotógrafo admiten la existencia de un código referencial, el código HDR.

Este código sintáctico en forma y semántico en contenido nos permite la interpolación planificada de diferentes niveles de luminosidad y, a su vez, estructuralmente, una yuxtaposición conceptual en diversos niveles de interpretación y asimilación estética. El perceptor reconoce en la fotografía HDR una diferencia de mayor cualidad expresiva en comparación a una fotografía de una sola exposición. Surge el indicio de la relación HDR que en la categoría de *segundidad* se revela en imagen conformada por la suma de componentes que coexisten en el estado natural del entorno fotografiado a un determinado nivel de mayor rango referencial.

La convención mayor entonces tiene asidero en una posición simbólica latente que, a partir de esta técnica diferenciada y exclusiva del lenguaje fotográfico, se suma a la cualidad misma del objeto referencial y a la disposición elemental de los demás componentes constituyentes del hecho fotográfico particular: la intención del fotógrafo, la disposición objetiva, la manipulación angular del objetivo, la velocidad de obturación, la característica de alcance de la lente, entre las más evidentes a determinar como principales para la configuración convencional que amplía las vías de la semiosis múltiple en una categoría connotativa de *terceridad*.

El indicio técnico esencial del HDR determina su naturaleza de expresión a nivel de exclusivo lenguaje de articulación fotográfica. Una fotografía HDR prioriza la técnica por sobre el registro evidente del objeto y por sobre la intención creativa del sujeto, sin anu-

los, sino potenciándolos hacia una directriz de expresión marcada de un sentido estético intencional evidente a la percepción humana: la substancia visual que estimula la fruición.

Cuando percibimos la presencia del lenguaje HDR, percibimos la presencia de la técnica de alto contraste, de riqueza cromática, de amplitud figurativa capturada en un instante del entorno, con el detalle que el ojo podría experimentar en aquel estado natural como si de una consciencia fotográfica se tratara, es decir como una mirada profunda al *fanerón* capturado en un instante de luminosidad. Este *fanerón* capturado deviene en el signo de luminosidad que permite determinar un plano de expresión y un plano de contenido en su máximo sentido estructural.

Una fotografía HDR es una puntual referencia del lenguaje fotográfico, pues utiliza sus propios signos para edificarse diferenciada al lenguaje objetivo de la realidad que registra el elemento fotografiado capturando la sintaxis del entorno, e interactuando con una retórica del momento mnemotécnico que indexa la imagen final con la retórica visual plasmada de semas, mínimas unidades de significación gestuales, gráficas y por sobre todo culturales; signos diversos en una misma imagen de la misma naturaleza fotográfica pero de distinto nivel referencial.

La imagen HDR pausa la mnemotecnia de la foto en un instante de experimentación propio del plano de la expresión. Un instante que se extiende hacia los límites de efectividad sublime que se puedan sensibilizar. Más allá de estos límites de experimentación fenomenológica se instituirá la extensión del contenido, de la norma, de la regla, de la ley que convencionalizará la interpretación. La fotografía HDR nos sitúa entre el ámbito de la realidad y la ficción de la hiperrealidad actuando ella como una bisagra de articulación entre ambas. La realidad que potencia la mnemotecnia retórica de la foto y la hiperrealidad que imagina una situación de realidad.



Figura 2. La segunda imagen HDR se aproxima a un canon estético de orden plástico, a diferencia de la primera imagen convencional de una sola exposición que tiene una mayor referencia de registro. Autor: H. Montero.

En términos de Baudrillard (1978: 6) lo hiperreal al abrigo de lo imaginario, y de toda distinción entre lo real y lo imaginario no dando lugar más que a la recurrencia orbital de modelos y a la generación simulada de diferencias, es decir, a los terrenos pro-

prios de la simulación; y así, el hiperrealismo de la simulación se traduce por doquier en el alucinante parecido de lo real consigo mismo. La fotografía HDR no se parece al objeto fotografiado, pero el objeto fotografiado si se parece a la fotografía HDR.

2. LA FUNCIÓN ESTÉTICA DEL HDR, UNA EXPERIMENTACIÓN DE FRUICIÓN ELEMENTAL

En un instante de experimentación del hecho fotográfico es posible la cualidad extraordinaria del mismo que pueda excitar la sensibilidad natural del perceptor a un nivel de sublimidad. Es posible la fruición de indicio conectivo con la estética de la expresión. No hay instante para la palabra que descifre, para la idea que se manifieste mnemotécnica, articuladora de una historia, de un relato, de una situación contenida en la fotografía, cifrada en la captura de la imagen; sólo existe el momento sublime de la experimentación hiperreal. El efecto estético se impone por sobre el contenido semántico.

En el componente expresivo del signo HDR se contiene la porción estimuladora de este momento de sublime sensibilidad. El alto rango dinámico de luz capturada, producto de la múltiple exposición, se define experimental en el estricto sentido de manifestarse como un signo fotográfico auténtico, propio de la experimentación dinámica de la captura de la luz en un formato de impresión. Después de este instante de sensibilidad, el plano de la expresión contenida en la fotografía hace polo a tierra con la retórica de la imagen, y todo vuelve a la realidad de la expresión que contiene la cifra convenida del hecho fotográfico.

Este tránsito experimental dimensiona la relación territorial de la realidad del hecho con la hiperrealidad derivada de la técnica de experimentación HDR, en la que este signo bisagra de realidad y fantasía hace del fragmento capturado una dinámica de luz hiperreal que lo diferencia puntualmente con el fragmento de una sola exposición convencional, el de la foto estándar, el de la foto normal, el de la foto no HDR.

La indexicalidad de la múltiple relación de exposiciones en una sola fotografía nos conecta a la icónica porción original de la fotografía con potencialidad de conexión con la máxima convención simbólica que la palabra arte pueda significar. Se define la unidad cultural del HDR con el rigor paradigmático de una cifra de codificación artística; una unidad cultural que conviene la posibilidad de manifestación de arte fotográfico a través de una técnica propia del lenguaje fotográfico. Se posibilita la edificación de semiosis múltiple con rigor plástico a un nivel artístico de inmediata identificación convencional.

Al igual que la técnica fotográfica del blanco y negro, la técnica del HDR a través de su múltiple dinámica de exposición se define como una herramienta de producción potencial de cánones artísticos y, como tal, se erige en un artificio de producción semiótica; un artificio de significación a través de la técnica manipuladora de la realidad y promotora de una porción hiperreal. El canon de lo estético que convencionalmente es elevable a nivel artístico, se define como una métrica de lo sublime con sentido de estética fruición. La convención HDR entonces se instituye como plástica, estética, artística; con diversos niveles de consecución, a partir de los paradigmas fotográficos que se eleven a tales condiciones

por el consentimiento del colectivo social. En la aprobación del HDR, en el nivel de *likes* etiquetados en una foto compartida en la *web*, en la cantidad ponderada de *los-me-gusta* en los entornos de la red social; las cifras HDR se elevan al rigor de expresiones artísticas esencialmente fotográficas convenidas por la comunidad.

Arquetipos de significación con plano de expresión artística de código identificado, el del alto rango dinámico, sin posibilidad de confusión. La condición artística deviene en un parámetro potencial de edificación, que ésta se plasme o no, no es competencia de la semiótica sino de factores de estética que se definan con rigor plástico estructural con relación a la substancia visual que se analice. No hay que olvidar que la aplicación correcta y equilibrada de un mapeo tonal propio de la técnica de múltiple exposición, puede provocar fruición estética en el perceptor, sin embargo, en contrapartida, una aplicación excesiva y desequilibrada del mismo puede provocar un desagrado y repulsión en el plano de la expresión, lo que consecuencia una yuxtaposición semántica de valor antiestético y de mala calidad fotográfica.

3. FOTOGRAFÍA HDR, UN ARTIFICIO SEMIÓTICO CONTEMPORÁNEO.

La implementación de una técnica de múltiple exposición ha sido una búsqueda constante en la historia de la Fotografía como una herramienta requerida para capturar una esencia de luminosidad más ajustada a la realidad del ambiente a fotografiar con el fin de conseguir una substancia visual más acorde a la capacidad de diferenciación visual humana de los múltiples valores de luminosidad del entorno. Diversas capturas de exposición tomadas en el campo y superpuestas en el atávico cuarto oscuro fueron recursivas para importantes fotógrafos como Le Gray o Ansel Adams a fin de lograr contrastes de claro-oscuro más precisos con propósitos de una mejor estética final.

La fotografía a color, posteriormente supondría una mayor necesidad de múltiple exposición, hasta que con la técnica digital y la producción técnicamente desarrollada de sensores capaces de registrar una mayor información de luminosidad y capturas de amplios rangos de luz en una sola foto, se simplificó la técnica ofreciendo una herramienta de producción HDR incorporada en varios sistemas automáticos que se ofertan en la actualidad, socializando así la producción del alto rango dinámico de una manera popular.

La integración de la herramienta en los avanzados sistemas operativos de los móviles de última generación, por ejemplo, ha logrado introducir el concepto HDR para su uso como un elemento más de la fotografía casual, de la fotografía singular hecha por todo usuario de los *media* contemporáneos. La iconicidad siglada /HDR/ ha sido convenida con el valor de herramienta de producción estética de alta calidad. Su introducción en la misma estantería del *flash*, del *disparo-automático*, de la iconicidad del *selfie*, la posiciona en la línea de vanguardia de la fotografía contemporánea, la que se produce en masa con las mejores herramientas de significación. Surge la proposición del arte fotográfico como la posibilidad alcanzable a través del accesorio HDR, de esta herramienta de producción diferenciada con un propósito técnico de evidente convención estética.

El *flash* proporciona una ráfaga de luz desde la cámara para aumentar la luminosidad de una escena, el *disparo-automático* conviene la ejecución de una exposición en un tiempo asignado útil para preparar la escena a capturar integrando a todos en la foto, y la *reflexión-de-cámara* conviene la institución del *selfie* como unidad cultural. En esta línea accesoria de herramientas fotográficas básicas, herramientas de las que hoy por hoy no se puede prescindir en una cámara, el HDR se convencionaliza como aquella unidad cultural estética que asegura una plástica solución con vía hacia un arte *express*, un arte de bolsillo, un arte móvil, un arte automático al alcance de todos.



Figura 3. Herramientas fotográficas de las cámaras incorporadas a teléfonos móviles con los sistemas operativos iOS y Android, respectivamente. Ambos sistemas incluyen la herramienta HDR. Capturas de pantalla de cada sistema operativo.

4. LOS LÍMITES DE LA SEMIOSFERA HDR.

Esta posibilidad del arte al alcance de todos parte de la artificialidad del recurso semiótico que significa el HDR, un artificio de producción semiótica capaz de integrar el código del alto rango dinámico como parte de un canon de lo estético: la herramienta de la proporción plástica integrada en la fotografía final. Cada producto finalizado con esta técnica, consecuentemente, se inscribe como una muestra de este canon, con índices de identidad que se contraponen entre lo sublime y lo *kitsch*, pues no toda fotografía HDR califica con la marca de excelencia y sublimidad.

El exceso del objeto que supone el HDR también puede convertirse en el defecto del sujeto que no lo sabe emplear. La oposición complementaria de lo sublime y lo *kitsch* son identificables sin mayor dificultad. En el hecho fotográfico, la técnica de la múltiple exposición aumenta el registro del objeto, y en la instantánea final, en la porción de la realidad capturada por la cámara, se define el exceso del objeto con la proporción hiperreal del mundo virtual que supone su limitación. La aporía de la realidad virtual irresoluble, donde el objeto que excede la realidad se sobredimensiona, se fetichiza, se superpone por sobre la categoría de lo real de su referente.

La semiosfera de lo real surge con sus límites virtuales, los de la ficción que proporciona el HDR, y los códigos de interpretación se suspenden en el vacío por un instante inefable, el momento de la fruición. El hecho *alo* semiótico ingresa por fuera de la frontera semiótica de la realidad haciendo una traducción hiperreal en ese instante inefable, instante de pausa semiótica y apertura indescriptible de la sensibilidad pura en la naturaleza cruda del *fanerón*.

Así, el fenómeno *alo* semiótico ingresa por un filtro de expresión que le permite el pasaje del ámbito hiperreal hacia el ámbito de lo real, y con ello el regreso a la significación haciendo polo a tierra con las fronteras semióticas de lo real. Eco (1984: 8) al definir el viaje de la hiperrealidad en busca de los casos en los que la imaginación escruta el fenómeno verdadero, la cosa verdadera realizando lo falso absoluto donde los límites entre el juego y la ilusión se confunden; nos orienta aún más sobre esta transición dinámica de los vectores análogos de la realidad.

En la hiperrealidad del HDR se encuentra el espacio de fruición, el que carece del significado convenido; en la realidad del HDR se encuentra el espacio del sentido, el que admite la significación. He ahí la función bisagra del HDR como herramienta técnica de significación y fruición en la dinámica de la imagen; el punto de mediación fronteriza de lo real y lo hiperreal. La bisagra transicional de un territorio a otro; de lo *alo* semiótico a lo semiótico del universo de la múltiple exposición sintetizada en una foto; la traducción filtrada por la obra de arte lograda por la técnica nos permite el paso entre el mundo de lo hiperreal y el mundo de lo real.

Así se define la estética de lo hiperreal, la estética del HDR, la estética del aumento, de la distorsión de escalas, de una transparencia excesiva del objeto circunstancial. En términos de Baudrillard (1978: 53) placer por exceso de sentido precisamente cuando el nivel del signo en el campo de lo hiperreal desciende por debajo de la línea de flotación habitual del sentido. Así, el alto rango dinámico mapeado en una fotografía exalta lo insignificante mostrando lo que lo real no ha sido nunca, pero más real que la vida misma, en síntesis: mostrándose hiperreal.

5. CONCLUSIONES

En el devenir de la fotografía la acuciosidad del registro, la subjetividad de interpretación del fenómeno fotográfico y el desarrollo de la técnica, han sido los elementos paradigmas de su evolución. En esta dinámica de transferencia evolutiva, la cualidad de la múltiple exposición sintetizada en una sola imagen final ha ocupado el espacio de la convención estética. Una nueva herramienta de significación propia de la técnica de múltiple exposición que la hace activo fijo en el lenguaje fotográfico. Así surge la manipulación combinatoria de la técnica HDR como mediadora entre el fotógrafo, el objeto de la realidad y la imagen fotográfica que resulta como un producto final de la mediación.

El HDR como artificio semiótico se convierte en un filtro hacedor de imágenes estéticas, conviniendo marcas semánticas de arte de variada proporción. El HDR, el alto rango dinámico, *the high dynamic range*, se ha colocado en el lenguaje fotográfico con la cualidad funcional de producir fruición. En su aplicación adecuada estará el índice de desconexión alosemiótica que nos remita a la hiperrealidad sublime allende las fronteras de la realidad. Esta conectividad potencial, en términos de Lotman (1984: 12) se traduce como los puntos de la frontera de la semiosfera que pueden ser equiparados a los receptores sensoriales que traducen los irritantes externos al lenguaje de nuestro sistema nervioso, o a los

bloques de traducción que adaptan a una determinada esfera semiótica el mundo exterior respecto a ella. Y así, para que la múltiple exposición fotográfica adquiriera una identidad semiótica y se logre insertar en la semiosfera de la fotografía, deberá ser traducida a uno de los lenguajes de su espacio interno, al lenguaje fotográfico por excelencia con la fórmula convenida del HDR para así poder semiotizar el hecho no-semiótico de la sublimidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Baudrillard, J. (1978) *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós.
 Costa, J. (1977) *El lenguaje fotográfico*. Madrid: Ibérico Europea de Ediciones.
 Eco, U. (1999) *La estrategia de la ilusión*. Barcelona: Editorial Lumen.
 Lotman, I. (1996) *La Semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*. Madrid: Ediciones Cátedra.
 Peirce, Ch. (1931) *Collected Paper.*, Cambridge: Harvard University Press.



IV. PERSPECTIVAS
IV. PERSPECTIVES

La producción de sentidos en la publicidad: la preponderancia del sonido en relación a lo visual.

The production of meanings in advertising: the preponderance of sound in relation to the visual

Maria Ogécia Drigo y Clotilde Perez

(pág 201 - pág 216)

Con el objetivo de averiguar el potencial de sentidos generados por el juego que se establece entre lo visual y lo sonoro, o entre imágenes ópticas y sonoras, presentamos reflexiones sobre publicidad y representaciones visuales, aplicamos conceptos y clasificaciones de Deleuze, para imágenes cinematográficas, como también aspectos de la semiótica peirceana, para análisis de la pieza publicitaria Passat Volkswagen: La Fuerza.

Palabras clave: Comunicación. Publicidad. Semiótica. Visual/sonoro. Sonsigno.

With the objective of ascertaining the potential of the meanings generated by the play between visual and sound or between optical and sound images, we present reflections about advertising and visual representations and we apply Deleuze's concepts and classifications for cinematographic images, as well as aspects of peircean semiotics, for analysis of the advertising piece Passat Volkswagen: The Force.

Key words: Communication. Advertising. Semiotics. Visual/sound. Sesign.

Maria Ogécia Drigo. Doctora y Máster en Comunicación y Semiótica por la PUC SP. Profesora de Comunicación y Semiótica y Coordinadora del Postgrado en Comunicación y Cultura de la Unis. Autora de *Clases de Semiótica Peirceana* (2013). maria.ogecia@gmail.com

Clotilde Perez. Doctora en Comunicación y Semiótica por la PUC SP. Profesora titular de Publicidad y Semiótica en la ECA USP. Profesora del PPGCom ECA USP. Líder del GESC3 - Grupo de Estudios Semióticos en Comunicación, Cultura y Consumo. Vicepresidente de FELS - Federación Latinoamericana de Semiotica. Fundadora de la Casa Semio. Autora de *Signos de la Marca* (2017, 2004) y *Semiótica de la vida imaginaria* (2011). clopez@terra.com.br

Este artículo ha sido referenciado por (Sugerencia: Lille el 18/10/2017 y por la UAB el 10/11/2017).

1. INTRODUCCIÓN

El pensamiento comunicacional, según Miège (2000), con el método estructural y el pensamiento que le da seguimiento, se ha planteado con el análisis estructural de las narrativas, de las imágenes y con la documentación informatizada. Representaciones visuales o imágenes, en ese contexto, señalan diseños, pinturas, grabados, fotografías e imágenes cinematográficas, televisivas, infográficas y hologramas.

En cuanto al análisis estructural de las narrativas, Miège (2000) enfatiza que Barthes ha distinguido, en la obra narrativa, tres niveles de descripción: de función, acción y narración o discurso, pero una función solo tiene sentido en la medida que toma lugar en la acción general de uno de los elementos y esa acción recibe su último sentido en la circunstancia en que está narrada, confiada a un discurso, que tiene su propio código. Tales propuestas se las han retomado ampliamente, a partir de entonces, en el estudio de textos comunicacionales: discursos de la prensa, mensajes y argumentaciones publicitarias y otros, que han llevado finalmente al cuestionamiento de la primacía del tradicional análisis del contenido temático. En lo que se refiere a la presencia de las imágenes en la publicidad, los estudios de Barthes representan la primera fase de la semiótica francesa; la segunda, a su vez, se la marcan las teorías del lingüista Algirdas Julien Greimas y también del semioticista Floch (1985; 1990) y muchos otros investigadores que siguieron sus análisis poniendo foco en las imágenes cotidianas y publicitarias (Santaella, 2009; Santaella e Nöth, 2015; Oliveira & Fehine, 1998 y Vitta, 2003).

En relación con el análisis de representaciones visuales, los estudios de la codificación analógica y de la contigüidad han propiciado la superación del cuadro simplificado de la comunicación estrictamente lingüística. Las teorías de Hjelmslev, Greimas, Jakobson, Charles Sanders Peirce y otros han contribuido para tal superación.

De los estudios sobre discurso, Miège (2000) menciona los trabajos de Émile Benveniste y de Oswald Ducrot en los cuales se puede distinguir el concepto de enunciación entre los roles del locutor, del receptor, del enunciador y del destinatario, mientras que en la perspectiva de John L. Austin y de John Searle, la pragmática de las acciones del lenguaje pretende demostrar en que aspecto la enunciación es fuente de ciertos poderes sobre el destinatario.

Sobre la documentación informatizada o automatización de la información, que se refiere esencialmente, a la información profesional experta, cuyo rol, según Miège (2000), generalmente se lo conoce y muchas veces se lo sobreestima, se debe añadir los trabajos inspirados en el análisis estructural del discurso que, progresivamente, ayudan a encontrar soluciones al problema de representaciones del conocimiento. No obstante, las dificultades están lejos de que se las resuelvan, sobre todo luego de que el acceso a los sistemas de documentación se lo buscan los medios de comunicación hombres/ máquinas, sin la intervención de mediadores humanos.

En el ámbito de este artículo, con el propósito de explicitar el potencial de sentidos que generan un signo que se constituye, en su materialidad, y la complementariedad entre

los elementos ópticos y sonoros, se presentan reflexiones sobre la relación entre publicidad y representaciones visuales; sobre los conceptos presentados por Deleuze (2013), en *La imagen-tiempo* cine 2, notadamente sobre sonsigno y la relación entre imagen y cliché; y, al final, se presenta el análisis semiótico de la pieza publicitaria *Passat Volkswagen: La Fuerza*, permeada también por aspectos de la gramática especulativa, uno de los ramos de la semiótica o lógica, de Charles Sanders Peirce. Este artículo es importante porque trae a la superficie la construcción de sentidos engendrados por el sonido, en relación con los elementos visuales, en imágenes en movimiento.

2 - SOBRE LA RELACIÓN ENTRE PUBLICIDAD E VISUAL REPRESENTACIÓN

De inicio, vamos a ver como la publicidad se ha planteado en las tres fases del consumo de masa, propuestas por Lipovetsky (2007) y hechas más densas en reflexiones posteriores. La primera ha comenzado hacia los años 1880 y se ha acabado o se ha amenizado con la Segunda Guerra Mundial, un periodo en que, de forma general, los mercadillos son sustituidos por los grandes mercados nacionales, y eso pasó también debido al desarrollo de los medios de transporte.

El desarrollo de la producción de masa ha traído las marcas y los productos acondicionados y, a la vez, el marketing y el consumidor moderno. El cliente tradicional, el consumidor de productos anónimos que se vendían al por mayor, se ha cambiado al consumidor moderno, educado y, por lo general, que se deja seducir por la publicidad. En ese contexto, el consumo depende de la intermediación del comerciante, los productos se los evalúan más sobre su nombre que su composición, es decir, la firma, la marca se sobrepone en relación con el producto. Como advierte Lipovetsky, “el capitalismo del consumo es también una construcción cultural y social que ha requerido la ‘educación’ de los consumidores y a la vez el espíritu visionario de emprendedores creativos, la ‘mano visible’ de los gestores” (Lipovetsky, 2007: 28),

En la segunda fase, para Lipovetsky (2007), que no ha suprimido la primera, ha comenzado la democratización de la compra de los bienes durables. Los productos disponibles para toda la sociedad, en general, invaden el cotidiano de las personas a tal punto que hace falta la diversificación y la reducción del tiempo de su vida. En este sentido, todos los productos se rigen por la lógica de la moda. Hacia ella se constituye la sociedad de consumo de masa, que según Lipovetsky (2007) “sustituye la coerción por la seducción, el deber por el hedonismo, el ahorro por el despilfarro, la solemnidad por el humor, la represión por la liberación, las promesas del futuro por el presente” (Lipovetsky, 2007: 35).

En este contexto, los consumidores se vuelven imprevisibles y volátiles con expectativas en relación con la calidad de vida, la comunicación y la salud, pero también anegados por las posibilidades de elección. La posible reorganización del consumo, guiada por fines, gustos y criterios individuales da inicio a la tercera fase del consumo. Esta fase es marcada por nuevas relaciones emocionales de las personas con las mercancías. El consumidor actual, para Lipovetsky, es “una especie de turboconsumidor desintegrado, inestable

y flexible, ampliamente libre de las antiguas culturas de clase, imprevisible en sus gustos y en sus compras” (Lipovetsky, 2007: 14). ¿Qué publicidad hace falta en este contexto?

La publicidad adopta un nuevo ropaje, donde la fuerza de las imágenes consolida grandes marcas, o marcas estrellas planetarias. Lipovetsky (2007) explica que las campañas publicitarias se alejan de la valoración repetitiva de los atributos del producto, y prefiere lo espectacular, lo lúdico, el humor, la sorpresa y la seducción de los consumidores, pero también con preferencia a los valores sociales más contemporáneos como la sostenibilidad, el respeto a la diversidad de género, periodicidad de la vida, etnia y clase social, el respeto a las adicciones, minusvalías e imperfecciones. Por lo tanto, la idea de vender un producto, un modo de vida, algo imaginativo, ya no es ahora el foco de las campañas. Las intenciones de la persuasión comercial ya no son las mismas; no basta con inspirar confianza, hacerse conocer, memorizar un producto y saber para qué sirve. El objetivo de la publicidad, para Perez (2017), no se reduce en anunciar productos, “pero sí en significar marcas y ese camino se anda en la progresiva separación producto y marca, como las posibilidades materiales y funcionales de diferenciación se enrarecen, queda a la marca la búsqueda de la exclusividad y del señalamiento de la diferencia” (Perez, 2017: 119). La marca como signo necesita cada vez menos de la realidad material antecedente del producto para construir sentidos.

De este modo, el modelo clásico de la publicidad, el *copy strategy*, cuyo propósito era fijar un mensaje en la mente del consumidor y que, en general, enfatizaba los beneficios funcionales o psicológicos de determinado producto ya no es pertinente. Este modelo no se ha eliminado totalmente; pese a que sea aún actual, tal lógica se encuentra ahora en competitividad con nuevas posibilidades que tienen en cuenta la aparición de un consumidor educado al consumo y mucho más informado.

En este aspecto, la publicidad se ha liberado de la racionalidad argumentativa. Creativa ahora, ella se inserta al territorio del imaginario puro, libre de la verosimilitud, abierta a la creatividad sin apenas barreras, pero en búsqueda de conexiones con los valores sociales vigentes y a la vez los construye también. El consumidor, entonces, no lo engaña la publicidad, se encanta con ella, pues que ésta le difunde valores y mensajes de sentido, exalta lo que es consenso en la mayoría de las veces, pero no siempre, sin ejercer el control de la cultura por el poder de la marca. La publicidad, por lo tanto, “aparece más como una caja de resonancia que como un agente de transformación social y cultural. Antes educaba al consumidor, ahora lo refleja.” (Lipovetsky 2007: 182). Esa perspectiva es de hecho muy interesante, no obstante, no contempla lo que hay de más esencial en la publicidad contemporánea y brasileña en particular: su rol edificador de nuevos valores sociales. Si la publicidad brasileña, según Freyre (2012), fue abolicionista, hoy es también transformadora, para Perez (2016), en la medida en que abarca aspiraciones de sus consumidores, muchas veces latentes y aún frágiles, las expande, las pone en los medios de comunicación.

El poder agregador de las imágenes en el contexto actual viene a propósito de esa propuesta de producción en publicidad. Sobre la relación imagen/cotidiano, Maffesoli (2005), aclara que:

[...] la imagen es, a la vez, estática, y posee un dinamismo propio, ni que sea el de fortalecer los sentimientos (*aisthesis*) probados en común. La imagen vivida en el cotidiano, la imagen banal de los recuerdos, la imagen de los rituales diarios inmoviliza el tiempo que pasa. Sea la de la publicidad, la de la teatralidad urbana, la de la televisión omnipresente o de los objetos a consumir, siempre insignificante o frívola, ella no deja de delimitar un ambiente que delimita bien la secuencia de pasajes en momentos, lugares, encuentros yuxtapuestos (Maffesoli, 2005: 112).

Se considera, por lo tanto, que la publicidad debe ser espectacular, onírica y cómplice, debe establecer un juego doble con el consumidor, de reflejo de sus valores, pero también de construcción. Juego más difícil y complejo, porque este consumidor, en general, está mejor informado, más emocional y reflexivo. Y al ser así, no debe crear un estilo de existencia radicalmente nuevo, pero primar por establecer una relación de complicidad, jugar con el público, crear un acercamiento emocional. Y en eso las imágenes son determinantes, porque son más directas, casi universales y sensibles.

Para seguir con las reflexiones, se busca en Deleuze (2013) — que pone su pensamiento en el flujo de la semiótica peirceana — contribuciones en relación con la clasificación de imágenes en movimiento. Con esas imágenes se analiza la pieza publicitaria seleccionada.

3 - SOBRE LAS POSIBILIDADES DE ANÁLISIS DE LA IMAGEN EN MOVIMIENTO A LA LUZ DE LAS IDEAS DELEUZEANAS

De los estudios realizados sobre la relación entre el cine y el lenguaje, Deleuze (2013) concluye que el cine no es lengua ni lenguaje; no es enunciación ni enunciado, pero sí algo que se enuncia. Se trata, entonces, de “una masa plástica, una materia a-significante, y a-sintáctica, materia no lingüísticamente formada, aunque no sea amorfa y sea formada semiótica, estética y pragmáticamente. Es una condición anterior, en derecho, a lo que condiciona.” (Deleuze 2013: 42). Aclara aún que:

Queremos decir que, cuando el lenguaje se apodera de la materia (y lo hace, necesariamente), da entonces lugar a enunciados que vienen a dominar o mismo sustituir las imágenes y los signos, y remiten por su cuenta a trazos pertinentes de la lengua, sintagmas y paradigmas, bien distintos de aquellos de que habíamos partido. Por ello, debemos definir no la semiología, pero la ‘semiótica’, como el sistema de las imágenes y de los signos independientemente del lenguaje en general. Cuando nos acordamos de que la lingüística es solo una parte de la semiótica, ya no queremos decir, como para la semiología, que hay lenguajes sin lengua, pero que la lengua solo existe en reacción a una *materia no-lingüística* que ella transforma. (Deleuze 2013: 42-43).

Por ello la opción por la semiótica peirceana para tratar de la relación entre pensamiento e imágenes cinematográficas. La fuerza de Peirce, conforme Deleuze (2013), “cuando inventó la semiótica, estuvo en concebir los signos a partir de las imágenes y de

sus combinaciones, y no en función de determinaciones ya lingüísticas. Lo que lo ha llevado a la más extraordinaria clasificación de las imágenes de los signos” (Deleuze, 2013: 43).

En la obra *La imagen-tiempo Cine 2*, Deleuze empieza sus reflexiones sobre el cine y trata de la crisis de la imagen-acción y del neorrealismo. Aclara que el neorrealismo no se reduce a la cuestión de lo real, pues hay en él algo mental, algo vinculado al pensamiento, que demanda una nueva mirada. En ese sentido, vienen las siguientes cuestiones, conforme Deleuze (2013):

¿No sería antes al nivel de lo ‘mental’, en términos de pensamiento? ¿Si el conjunto de las imágenes-movimiento, percepciones, acciones y afectaciones sufría tal transformación, no sería porque irrumpiera un elemento nuevo, lo cual impediría la percepción de alargarse en acción, para así relacionarla con el pensamiento, y que, poco a poco, subordina la imagen a las exigencias de nuevos signos, que la levasen para allá del movimiento? (Deleuze, 2013: 9)

Antes de definir esos nuevos signos, el filósofo aclara que el neorrealismo se lo puede definir por su ascenso a situaciones puramente ópticas y sonoras, que son distintas de las situaciones sensoriomotoras de la imagen-acción del antiguo realismo. Con esas nuevas imágenes, el espectador no se da cuenta de una imagen sensoriomotora y participa de ella, por identificación con los personajes, o aún por sentirse incluido en la película. Conforme Deleuze:

[...] la identificación se revierte efectivamente: el personaje se volvió una especie de espectador. Por más que se mueva, corra, se agite, la situación a que éste desborda, por todos los lados, sus capacidades motoras, y le hace ver y oír lo que no es más pasible, en principio, de una respuesta o acción. Él examina, más que reacciona. Está entregado a una visión, perseguido por ella o persiguiéndola, más que comprometido a una acción. (Deleuze, 2013: 11)

En este sentido, para Deleuze, el neorrealismo es un “cine de vidente”. Cuando se opone a las situaciones sensoriomotoras fuertes del realismo tradicional vienen las situaciones ópticas y sonoras del neorrealismo, porque en él, conforme Deleuze:

[...] las conexiones sensoriomotoras solo valdrán por las perturbaciones que las afectan, sueltan, desequilibran o despistan: crisis de la imagen-acción. Si no se induce más por una acción, como no se alarga en acción, la situación óptica y sonora no es, entonces, un índice, ni un *insigno*. Hablaremos de una nueva raza de signos, los *opsignos* y los *sonsigno* (Deleuze, 2013: 14)

El neorrealismo ha permitido la descubierta de la “potencia descriptiva de los colores y de los sonidos, a la medida en que sustituyen, suprimen y recrean el objeto.” (Deleuze 2013: 22). Aclara aún que la situación puramente óptica o sonora se establece en un espacio cualquiera, desconectado, vaciado, mientras la “situación sensoriomotora tiene como espacio un medio bien cualificado, y supone una acción que la desvele, o suscita una reacción que se le adapte o la cambie.” (Deleuze 2013: 14).

Esos signos remiten tanto a la banalidad cotidiana como a las circunstancias excepcionales o límites. Pueden ser imágenes subjetivas, recuerdos de la niñez, sueños o fantasmas auditivos y visuales, en las cuales el personaje no actúa sin verse actuar y, por lo tanto, se vuelve espectador complaciente del rol que él mismo representa, o son imágenes objetivas tal como las que advienen con una constatación. Deleuze propone dos tipos de opsignos: las constataciones, que construyen una visión cercana y plana, que incita a la participación; y las instalaciones que incitan a la abstracción porque crean una visión profunda a lo lejos. Conforme Deleuze (2013):

En suma, las situaciones ópticas y sonoras puras pueden tener dos polos, objetivo y subjetivo, real e imaginario, físico y mental. Pero dan lugar a opsignos y sonsignos, que siempre hacen con que los polos se comuniquen, y en un sentido u otro aseguran los pasajes y las conversiones, que tienden a un punto no discernible (y no confuso) (Deleuze, 2013: 18).

La imagen ha roto los vínculos sensoriomotores, ha dejado de ser imagen-acción para volverse en imagen óptica, sonora y táctil. “Pero ésta no bastaba: era necesario que entrara en relación todavía con otras fuerzas, para escaparse del mundo de los *clichés*. Era necesario que se abriera en relaciones poderosas y directas, las de la imagen-tiempo, de la imagen-legible y de la imagen pensante.” (Deleuze 2013: 34-5).

La imagen óptica y sonora, según Deleuze, es legible, en el sentido que “no solo lo óptico y lo sonoro, pero el presente y el pasado, el aquí y el otro lugar, constituyen elementos y relaciones interiores que deben ser descifrados, y no pueden ser comprendidos sino en una progresión análoga a la lectura” (Deleuze, 2013: 35).

4 - IMAGEN Y CLICHÉ EN FOCO

Según Deleuze (2013), de lo que nos enteramos, de modo general, es solo *cliché*, que define como imagen sensoriomotora de una cosa. Cuando trata de la percepción, principalmente cuando propone el concepto de imagen-percepción, él se fundamenta en Bergson, y menciona que nos enteramos de algo solo aquello que tenemos interés en darnos cuenta, es decir, siempre hay intereses económicos, creencias ideológicas y exigencias psicológicas involucradas en la percepción. En las reflexiones de Santaella (2011), la percepción se limita a todo aquello que estamos preparados para percibir, simplemente. Para que una imagen óptico-sonora pura pueda emerger se hace necesario bloqueo o quiebra de esquemas sensoriomotores. No obstante, hace mención de que hay riesgos de que la imagen siga en esa condición de *cliché*, porque “se inserta en encadenamientos sensoriomotores, porque ella propia organiza o induce sus encadenamientos, porque nunca percibimos todo lo que hay en la imagen, porque está hecha para esto” (Deleuze 2013: 32).

Explica que –en la civilización que se tiene como civilización de la imagen, lo que puede cuestionarse, en la perspectiva de Deleuze– el *cliché* encubre la imagen. En ese sentido, estaríamos vivenciando una civilización del *cliché* y no de la imagen. Según Deleuze (2013):

En verdad, una civilización del *cliché*, en la cual todos los poderes tienen interés en encubrirnos las imágenes, no forzosamente en encubrirnos la misma cosa, pero sí en encubrir algo en la imagen. Por otro lado, a la vez, la imagen intenta siempre atravesar el cliché, salir del *cliché*. No se sabe hasta donde una verdadera imagen puede conducir: la importancia de volverse visionario o vidente (Deleuze (2013: 32).

¿Cómo romper con esa tela que encubre la imagen? Aclara el filósofo que hace falta, a veces, sacar a la superficie todo lo que ha sido restado de la imagen con el proceso perceptivo, o aún, por el contrario, “es necesario hacer agujeros, introducir vacíos y espacios en blanco, rarefacer la imagen, suprimirle muchas cosas que fueron añadidas para hacernos creer que veíamos todo. Hace falta dividir o vaciar para encontrar la completitud.” (Deleuze 2013: 32).

¿Y cómo saber si una imagen óptica y sonora no es también un *cliché*? Una de las maneras de una imagen volverse un *cliché* es cuando sus autores la toman como modelo, o fórmula, o aún, cuando para vencerlo ellos se valen de recursos poco satisfactorios, como construyendo parodias. Sin embargo, los creadores “inventan encuadramientos obsesivos, espacios vacíos o desconectados, hasta mismo naturalezas muertas: de algún modo ellos paran el movimiento, redescubren la fuerza del llano fijo ¿pero eso no sería resucitar el *cliché* que querían combatir?” (Deleuze 2013: 33).

Aclara todavía el filósofo, que para vencer al *cliché* no es suficiente con parodiarlo o hacer agujeros o vaciarlo, es decir, no basta con “perturbar las uniones sensoriomotoras. Hace falta juntar, a la imagen óptico-sonora, fuerzas inmensas que no son las de una conciencia simplemente intelectual, tampoco social, pero de una profunda intuición vital.” (Deleuze 2013: 33). Veamos si la pieza seleccionada alcanza tal ‘intuición vital’, la que se refiere Deleuze.

5- INTERPRETADORES POSIBLES A LA PIEZA PUBLICITARIA EN LA PERSPECTIVA DE LA SEMIÓTICA PEIRCEANA

Se ha elegido tratar de definiciones y clasificaciones de signos que constan en la gramática especulativa en medio al análisis de la pieza publicitaria seleccionada. En la perspectiva de la semiótica peirceana, el signo ‘representa’ algo para la idea que provoca o modifica, es decir, es un vehículo que comunica a la mente algo del exterior. Lo ‘representado’ es su objeto; el comunicado, la significación, la idea que provoca, su interpretador” (Peirce, CP 1.339). La pieza publicitaria que se analiza (obsérvense recortes de la pieza publicitaria, en las figuras con números de 1 a 5), es un signo para un producto de determinada marca, el coche modelo *Passat* de la marca Volkswagen¹.



FIGURA 1 – DARTH VADER – TEST 1.

Fuente: Print Screen para video Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=lhzwYRXPp4>>.



FIGURA 2 – DARTH VADER – TEST 2

Fuente: Print screen para video Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=lhzwYRXPp4>.



FIGURA 3 – DARTH VADER – TEST 3

Fuente: Print Screen para video Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=lhzwYRXPp4>>.



FIGURA 4 – DARTH VATER – DECEPCIONADO

Fuente: Print Screen para video Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=lhzwYRXPp4>.

FIGURA 5 – DARTH VADER- TEST 4

Fuente: Print Screen para video Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=lhzwYRXPp4>.

Las estrategias metodológicas que se mencionan, propuestas por Santaella (2002) y que se aplican también en Drigo y Souza (2013), consisten en lanzar para las cosas (signos en potencial), tres tipos de miradas: contemplativa, discriminativa u observacional y generalizante. A la mirada contemplativa le cabe catalogar aspectos cualitativos vinculados a los colores, a las formas, a las líneas y a las texturas o al arreglo de esos aspectos. A la segunda mirada le cabe buscar la referencialidad, explicitar aspectos de contextos socio-culturales sugeridos, presentados o representados por el signo. A la mirada generalizante le cabe examinar la significación, que requiere otras variantes que involucran a aspectos culturales. Por lo tanto, en el análisis semiótico se busca el interpretador inmediato del signo, o un inventario de posibles interpretadores, efectos de los signos, y eso antes de que alcance él un intérprete particular.

Hay aspectos cualitativos que impregnan la representación visual, como los colores, las formas, el movimiento; hay también aspectos referenciales, que reportan al intérprete a los existentes, es decir, hay pistas que remiten al intérprete para allá de la imagen, para otros aspectos de su entorno y, al fin y al cabo, a los aspectos de la ley, o reglas y normas compartidas culturalmente, engendradas tanto a los elementos cualitativos como en los referenciales. Si depende de la preponderancia de uno u otro de los aspectos que se mencionan, el signo –la pieza publicitaria, en este caso– puede prevalecer, respectivamente, como cualisigno, sinsigno o legisigno, en la perspectiva de la semiótica peirceana.

Se puede iniciar con los aspectos cualitativos y sus posibles efectos. En una representación visual, la cualidad se hace presente en la propia materialidad, es decir, se manifiesta en las líneas, formas, colores, textura, dimensión, dirección; en la materia prima que la constituye. Un cualisigno, conforme Peirce, “es una cualidad que es un signo. No puede actuar de hecho como signo hasta que se corporifique, pero esta forma de realización no tiene nada que ver con su carácter de signo” (Peirce, CP 2. 444

El cualisigno se constituye cuando se pospone el reconocimiento de las cosas: “es esto”, “es aquello”; cuando se mira a un objeto como si fuera la primera vez y los sentidos afloran; cuando se desnuda de las ideas, creencias y concepciones que componen la experiencia colateral, o la vivencia con el objeto. ¿Qué cualidades provocan en una mente interpretadora, o cuales los efectos de los cualisignos? En el caso de la pieza publicitaria, un intérprete puede involucrarse con los colores gris, negro y blanco que predominan en los recortes iniciales de la pieza (Fig. 1, Fig. 4 y Fig. 5). Un ambiente grisáceo y dominado por un personaje maquinal genera sensaciones y sentimientos atados a un universo nuboso, misterioso. Los colores rojizos, rosados y anaranjados que permean otras escenas (Fig. 2 y Fig. 3) construyen un ambiente iluminado, alegre y lúdico, y ameniza entonces los efectos vinculados a la atmósfera densa de las otras escenas para buscar equilibrio.

Hay otros aspectos que permean esas escenas, o la pieza por completo, que contribuye para que, por algunos momentos, el intérprete permanezca en contemplación, movido por los sonidos. Inicialmente las escenas se rigen por una música que genera sensaciones de tensión y una cierta expectación, que incitan a estar de prontitud (algo irá ocurrir) y esos efectos se amenizan por el sonido del ladrido del perro, en la escena (Fig. 4); acto seguido, sin interrupción, la música se mezcla al ruido del motor del coche, que arranca (por el efecto de la fuerza del personaje). ¡Sonidos! La pieza publicitaria puede prevalecer como un cualisigno, cuando las cualidades –colores y sonidos– hacen de la pieza un signo, que en la relación con el objeto prevalece como icono y en la relación con el interpretador –efecto del signo– pone al intérprete en estado de contemplación, al sabor de las conjeturas. Pero ese momento es fugaz, pues hay un inúmero de pistas que remiten al intérprete a existentes, que lo desplazan al campo de la constatación.

Ahora, hace falta ejercitar la capacidad de distinguir, discriminar e intentar identificar tales pistas. Conforme Peirce:

Un sinsigno (donde la sílaba sin significa ‘una única vez’, como en singular, simple,

en latín *semel*, etc.) es un existente real, cosa o evento que es un signo. Solo lo puede ser a través de sus cualidades; de modo que envuelve un cualisigno, o mejor, varios cualisignos. Pero estos cualisignos son de un tipo peculiar en un signo cuando están efectivamente incorporados. (Peirce, CP 2.245).

El personaje enmascarado lleva al intérprete hacia al personaje *Darth Vader*, que viene con la banda sonora que lo acompaña –la Marcha Imperial²– del serial *Star Wars*³, que ha caminado por variados medios y ha alcanzado los juegos. *Darth Vader* demostraba su fuerza al concentrarse y levantar los brazos hacia una víctima o hacia un objeto que quisiera cambiar, como para que se abriera una puerta, impedir que una nave se hundiera en una ciénaga o que fuera para estrangular a unos de sus capitanes. Se trata de un personaje cruel, intolerante y dotado de una fuerza inigualable.

La fantasía y la ficción se adentran al contexto familiar cuando el personaje camina por la casa en el lavadero, en el salón, en el cuarto –probablemente el de la hermana–, en la cocina y en el recibidor de la casa. Después, cuando el coche reacciona a la “fuerza” del personaje, el universo lúdico, fantástico e imaginativo se intensifica. Ese recorrido se lo construye con el sonido de la Marcha Imperial, el ladrido del perro y el sonido del motor del coche. El sonido de cuando ladra el perro atenúa la tensión y el sonido del coche materializa la magia y la concreta, se pone creíble.

En ese recorrido de identificación de la pieza publicitaria, ella se vuelve sinsigno indicial dicente, inicialmente. Sin embargo, si se considera que los aspectos cualitativos de las representaciones visuales siguen movidas por los sonidos, de modo que tienda a prevalecer el sonido e inducir a una lectura de la imagen, en el sentido propuesto por Deleuze, esa pieza se hace un típico *sonsigno*.

Los sonidos conducen al intérprete por la imagen y hacen con que permanezca en esos mundos posibles, en ese universo de la fantasía. Si se siguen las explicaciones de Deleuze, se puede decir que de la juntura óptica-sonora emergen nuevos elementos, nuevas fuerzas que agregan a la pieza una “intuición vital”. Se considera que esa construcción es la que lleva al intérprete al interior de ese universo lúdico, de la fantasía, de la niñez, y le permite involucrarse con lo que tiene ese universo de único, de diferente, de especial que, en el caso, tiene intersección con aquel contexto familiar.

El universo fantástico y bélico construido por *Star Wars* y el universo de la niñez se aglutinan para dar al hogar construido, en la pieza, una atmósfera que va más allá de un *cliché*. La pieza no exhibe escenas rutinarias leídas por una *voz en off* o por las hablas de los personajes. Ausencia de palabras y ausencia de sumisión, o subordinación de la imagen a la palabra. Lo sonoro y lo óptico se complementan y generan un sentido único, pero plural, abierto, que permite conjeturas, devaneos.

En la perspectiva de la clasificación peirceana, se puede decir que la pieza prevalece como sinsigno icónico remático, y el sonido es el aspecto cualitativo preponderante. La clasificación de Deleuze se muestra más fructífera, una vez que él menciona la juntura óptica-sonora.

Cuando las reglas compartidas en la cultura, notadamente las relativas a la publicidad, orientan la acción de la pieza publicitaria, ésta se hace legisigno. Conforme Peirce:

El legisigno es una ley que es un signo. Esta ley generalmente la establecen los hombres. Cada signo convencional es un legisigno (pero no viceversa). No es un único objeto, pero sí un tipo general que, por lo acordado, debe ser significativo. Cada legisigno significa a través de una instancia de su aplicación, lo que puede llamarse una réplica del mismo. (...) La réplica es un sinsigno. Entonces, cada legisigno requiere sinsignos. Pero éstos no son sinsignos comunes, como son ocurrencias peculiares que se consideran significativas. Tampoco la réplica sería significativa se no fuera la ley que así la vuelve. (Peirce, CP 2.246).

Para el intérprete, cuya experiencia colateral envuelve conocimientos del proceso de producción en publicidad, la pieza tiende a prevalecer como legisigno. En ese caso, el intérprete puede evaluar el potencial del sonido para generar sentidos y enseñar las transformaciones de la producción en publicidad, que tiene como propósito construir ambientes cualitativos para que el intérprete pueda vivenciar emociones y sentimientos que puedan vincularse a las marcas, a los productos. En la pieza, el producto o la marca, por el movimiento del intérprete al universo de la niñez, lúdico, en el contexto familiar, está puesto, por lo tanto, como un elemento transformador, que contribuye a que el contexto familiar – con el coche *Passat*– se vea bajo esta perspectiva. El contexto familiar, con ese producto, con su fuerza, se cambia a un contexto lúdico, potente.

De modo general, la pieza publicitaria tiende a prevalecer como sinsigno, no obstante, los efectos pueden emerger vinculados a los aspectos cualitativos, o a los referenciales. Cuando prevalece como legisigno, y la pieza publicitaria es una réplica o sinsigno, los efectos también pueden ser los emocionales, los reactivos y los argumentativos, que propician reflexiones sobre el proceso de producción en publicidad, efectos éstos que no son excluyentes y no siguen este orden también. Hay que acordarse que los efectos emocionales, reactivos y argumentativos son niveles del efecto del signo producidos a la mente y corresponden a los interpretadores dinámicos⁴: emocional, energético y lógico, respectivamente.

Contribuyen para tanto, los aspectos simbólicos, de reglas, normas o convenciones que impregnan los aspectos cualitativos y referenciales que se mencionan. Véanse los simbolismos vinculados a los colores. El color blanco es un color del pasaje, que según Chevalier y Gheerbrant (2008), “es justamente el color privilegiado de esos ritos a través de los cuales se operan las mutaciones del ser, según el esquema clásico de toda iniciación: muerte y renacimiento.” (Chevalier y Gheerbrant, 2008: 141). El color negro, conforme Chevalier y Gheerbrant, es frío, negativo, “opuesto a todos los colores, se lo asocia a las tinieblas primordiales, a la indiferenciación original” (Chevalier y Gheerbrant, 2008: 740). Importante resaltar la perspectiva interpretativa occidental que se asume aquí en el análisis de los colores. Colores esos que juntos, por sus simbolismos, pueden generar tensión que, en el juego propuesto por la pieza en análisis, se ameniza por la fuerza del color gris pero, principalmente, por el contexto infantil e imaginativo que actúa desde el comienzo de la película –es un niño disfrazado de *Darth Vader*. La mezcla de negro y blanco, en la simbología cristiana, conforme Chevalier y Gheerbrant, está vinculada a la “resurrección

de los muertos” (Chevalier y Gheerbrant, 2008: 248). Por lo tanto, es ambigua y provoca tensiones por la relación muerte/renacimiento que actualiza. Ese color, según Farina, Pérez y Bastos (2006), puede también asociarse, afectivamente, a la sabiduría y no solo a la seriedad, al pasado y a la fineza.

El color verde contribuye a que el ambiente doméstico se perciba como tranquilizador (Fig. 2 e Fig. 5), pues como aclaran Chevalier y Gheerbrant (2008), es mediador entre “el calor y el frío, alto y bajo, equidistante del azul celeste y del rojo indiferente —ambos absolutos e inaccesibles— es un color tranquilizador, refrescante, humano” (Chevalier y Gheerbrant, 2008: 938). Como una mezcla del rojo con el blanco, el rosa (Fig. 3) está entre la pasión y la pureza, además de ser el símbolo tradicional de lo femenino. Con tales simbolismos, para el intérprete el ambiente doméstico se revela el campo de la transformación, que se da por la fuerza (misteriosa, gracias a los simbolismos contruidos con el personaje *Darth Vader*, de *Star Wars*), no obstante, impregnado de femineidad. El rojo oscuro — actualizado en un objeto (Fig. 2) —, según los mismos autores, es femenino, secreto, y representa el misterio de la vida, incita a la vigilancia, a la inquietud. Hay también los simbolismos vinculados al perro, que según Chevalier y Gheerbrant (2008), se vinculan a lo sexual y a lo divino, pues que es compañero a diario en la vida. La instauración de la fuerza, de la transformación es él quien la guía, y tanto es que luego del sonido de su ladrido se actualiza la fuerza.

Tales simbolismos pueden generar interpretadores que toman el ambiente familiar como propicio a las transformaciones, con fuerza para conducirlos, ambiente ese capaz de agregar universos fantásticos, lúdicos. No obstante, cuando se ve la pieza publicitaria, las imágenes en movimiento completamente y embaladas por el sonido, nuevos interpretadores pueden emerger. Para comprender esa relación entre lo visual y lo sonoro, se han buscado las contribuciones en Deleuze.

En el análisis de la pieza publicitaria, las imágenes se las han descrito y exploradas en los aspectos cualitativos, referenciales y simbólicos que a ellas se han engendrado, inicialmente siguiendo los recortes, las figuras marcadas con números de 1 a 5.

Con el concepto de *sonsigno* propuesto por Deleuze se puede constatar como la semiosis puede preponderar, en la juntura de lo visual con lo sonoro. En un primer momento, la pieza publicitaria se hace sinsigno indicial dicente o sinsigno indicial remático. No obstante, con la constatación, la *semiosis* no se interrumpe, pues los efectos del sonido pasan a preponderar, que son efectos cualitativos, que permiten la resignificación de las representaciones visuales, o de la pieza publicitaria completa. Así pues, la pieza publicitaria prevalece como un signo que se hace en la complementación de lo visual con lo sonoro, el *sonsigno*.

Al reanudar la clasificación de los iconos, en la perspectiva peirceana, el sonido de la Marcha Imperial puede preponderar como icono actual activo, que pone al intérprete en contemplación, en el campo de las posibilidades, de las conjeturas, de las divagaciones, pero instaura también la dimensión simbólica de las marchas, vinculadas a las instituciones tradicionales, relacionadas muchas veces a la dominación y al militarismo, donde

prevalecen la dimensión pública, expositiva, lo colectivo organizado y perfectamente simétrico, la disciplina y el orden. Y son así los acordes musicales de las marchas. Y ésta, específicamente, todavía es titulada “Imperial”; esos universos simbólicos se refuerzan no solo por el verbo, pero también por la sonoridad marcadamente simétrica. Entonces, había la necesidad de la creación de un nuevo ritmo que se ha construido en el diálogo con representaciones visuales y los “ruidos” del ladrido del perro y del motor del coche, que atenúan los efectos relacionados al militarismo que son, en el contexto, inapropiados.

Los aspectos cualitativos de las representaciones visuales, de acuerdo con el análisis hecho, contribuyen para reforzar tales efectos. En ese sentido, se hace la complementación entre lo visual y lo sonoro y se hace el *sonsigno*, conforme la clasificación de Deleuze.

6 - CONSIDERACIONES FINALES

Es notoria la complejidad con que la publicidad viene asumiendo el camino de la construcción de vínculos fuertes con sus públicos. Cuando era vehículo que promovía productos y aún con la competencia limitada, el recorrido persuasivo era mucho más sencillo. Con la complejidad de la sociedad contemporánea, más competencia y consumidores más informados, las estrategias persuasivas clásicas pierden fuerza. Lo visto fue que la articulación de las imágenes, movimiento y signos sonoros es muy potente y flexible en los medios, de ahí su utilización como estrategia creativa, con mejores posibilidades de hacerse sentido, una vez que busca la intuición vital, como en las palabras de Deleuze. Es decir, penetrar en los sentidos, y engendrar nuevas posibilidades, y proponer nuevos valores sociales.

El poder de esas imágenes está también en el hecho de el ojo pasar a tener la función de videncia cuando los elementos visuales y sonoros, conforme Deleuze (2013), “entran en relaciones internas que hacen con que la imagen completa deba ser ‘leída’ no menos que es vista, legible tanto cuanto visible” (Deleuze, 2013: 34). La imagen no pierde su poder de referencia y de descripción a un objeto, pero pasarán a ser dependientes de los elementos y relaciones internas, lo que provoca el desplazamiento incesante del objeto.

Con ello, la imagen deja de ser sensoriomotora, es decir, se aleja de un *cliché*. En ella, el sonido se adentra a la materialidad de lo visual, y la compone, lo que permite que nuevos significados salgan a la superficie, al suscitar, en el intérprete, la contemplación, y propiciar el planteamiento de conjeturas.

NOTAS

1. Disponible en: < <https://www.youtube.com/watch?v=lhzwYRXPp4>
2. La banda sonora de *Star Wars* es de autoría de John Williams.
3. El primer episodio del serial *Star Wars* (traducido por Guerra en las estrellas, en Brasil), creado y dirigido por George Lucas, tuvo su lanzamiento el 25 de mayo de 1977. Otros fueron lanzados en 1980, 81, 83, 84, 85, 1993, 94, 97, 99, 2001, 2002, 2004, 2005, 2006, 2011, 2012, además de

nuevas trilogías y otros productos que se han derivado como juegos y libros. Decker y Eberl (2015) comentan que el documental *Star Wars: The Legacy Revealed*, que incluye entrevistas con expertos que tratan las raíces filosóficas y mitológicas de la saga, enfatiza que, además de presentar ejemplos del estoicismo filosófico, de incitar debates sobre la fuerza misteriosa, o sobre el poder del odio y del perdón, la saga también lleva al espectador a entender su contexto histórico, filosófico y político y perdura porque hace con que se identifique con innumerables facetas.

4. Conforme Drigo y Souza (2013), el interpretador dinámico, se lo puede nombrar emocional, cuando está vinculado al sentimiento; energético, cuando está vinculado a la reacción y lógico, cuando está vinculado al significado. Como cualquier uno de ellos puede prevalecer, la acción del signo en cuestión puede propiciar al intérprete la vivencia de una cualidad de sentimiento o de determinada conducta, o aún la construcción de un control crítico deliberado de hábitos y creencias.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Chevalier, J.; Gheerbrant, A. (2008). *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: J. Olympio.
- Deleuze, G. (2009). *A imagem-movimento*. Cinema 1. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Drigo, M. O.; Souza, L. C. P. de (2013). *Aulas de semiótica peirceana*. São Paulo: Annablume.
- Farina, M., Perez, C., Bastos, D. (2006). *Psicodinâmica das cores em comunicação*. São Paulo: Edgard Blücher.
- Floch, J.-M. (1990). *Sémiotique, marketing et communication*. Paris: P.U.F.
- (1985). *Petite mythologie de l'oeil et l'esprit*. Paris: Hades-Benjamin.
- Freyre, G. (2012). *O escravo nos anúncios de jornais brasileiros do século XIX*. São Paulo: Global.
- Hartshorne, C.; Weiss, P. (1994). *Collected papers of Charles Sanders Peirce*. v. 1 e v. 2. Cambridge, Harvard University Press. [CD-ROM].
- Lipovetsky, G. (2007). *A terceira mulher*. São Paulo: Companhia das letras.
- MAFFESOLI, M. (2005). *No fundo das aparências*. Petrópolis: Vozes.
- Miège, B. (2000). *O pensamento comunicacional*. Petrópolis: Vozes.
- Oliveira, A. C.; Fachine, Y. (orgs.). (1998). *Imagens Técnicas*. São Paulo: Hacker.
- Perez, C. (2016). *Ecossistema publicitário: o crescimento signico da Publicidade*. São Paulo: Anais XXXIX Intercom.
- (2017). *Signos da Marca. Expressividades e sensorialidades*. São Paulo: Cengage.
- Santaella, L. (2009). *Matrizes da linguagem e pensamento. Sonora, visual, verbal*. São Paulo: Iluminuras.
- (2002). *Semiótica Aplicada*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.
- Santaella, L.; Nöth, W. (2015). *Imagem. Cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras.
- Vitta, M. (2003). *El sistema de las imágenes*. Barcelona: Paidós.

Metapornografía: escenificaciones fotográficas del archivo pornográfico / *Metapornography: photographic staging's the pornographic archive*

Fabián Giménez Gatto

(pág 217 - pág 233)

La pornografía muestra, pero no se muestra, la dimensión autorreferencial, propia de todo lenguaje, permanece en silencio, en las sombras. Tomando a la pornografía como un lenguaje-objeto, se ha generado una suerte de bucle escópico donde la pornografía se mira a sí misma, produciendo líneas de visibilidad tendientes a hacer explícitos los códigos de la imagen sexualmente explícita. Lo *meta pornográfico* alude a estas problematizaciones en la sensibilidad estética contemporánea.

Palabras clave: Semiología, estudios visuales, fotografía, pornografía, arte contemporáneo

Pornography shows, but not show itself, the self-referential dimension typical of all language, is silent in the shadows. Taking pornography as an object-language, is generated a kind of scopic loop where pornography looks to itself, producing sight lines designed to make explicit, the codes of sexually explicit image. *The meta pornographic* alludes to these problematizations of the pornographic archive within the contemporary aesthetic sensibility.

Keywords: Semiology, visual studies, photography, pornography, contemporary art

Fabián Giménez Gatto es profesor investigador de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores Nivel I. Sus líneas de investigación se desarrollan en los estudios del cuerpo, los estudios visuales y la teoría del arte contemporáneo. E-mail de contacto: fgimenezgatto@yahoo.com.mx

Este artículo fue referenciado por la UAM el 26/07/2017 y UAM el 16/03/2017.

La pornografía está clasificada horizontalmente. Y quizá ella no sea más que esa clasificación, pues el objeto maravilloso del consumo americano es menos la pornografía que la lógica obsesiva que el mismo produce, su escritura, su mapa. (...) Toda circunstancia parece finalmente codificada, aquietada, convertida en categoría o combinatoria.

Sandino Núñez

1. SUB GÉNERO PORNOGRÁFICO

A diferencia de la representación erótica -“un habla perpetuamente alusiva” al decir de Roland Barthes (1971: 37)-, la discursividad pornográfica parece desplegarse en un habla obsesivamente asertiva, enfática, precoz, recorrida por una urgencia refractaria a los infinitos preámbulos, las recurrentes elipsis o las lánguidas zonas de indeterminación de las imagerías eróticas. En su lugar, nos enfrentamos a una suerte de representación pánica del cuerpo y sus placeres, sexo intempestivo, sin ambages, rodeos, dilaciones, desvíos o evasivas. La escena erótica se dispone desde el comienzo, el sexo no es un fantasma sino un programa, expresado, una y otra vez, en la voluptuosidad combinatoria del número sexual.

Al igual que en el texto de la introducción, la visualidad pornográfica desconoce la dimensión sugestiva y metafórica de lo erótico, reduciendo su discurso, la mayoría del tiempo, a las funciones elementales de “mandato y descripción” (Deleuze 1967: 22). Sin embargo, quizás sin saberlo, explora, al igual que las novelas de Sade, las potencialidades de “una denotación pura” (Barthes 1971: 156) en la representación de lo sexual. Al margen de la connotación y del sentido, sus imágenes podrían leerse como explícitas puestas en escena de lo erótico, líneas de visibilidad que diagraman la crudeza signifiante de las formas del deseo.

Ahora bien, existen interesantes paralelismos entre los elementos de la combinatoria erótica fundada por Sade y las líneas de visibilidad del dispositivo pornográfico. Retomemos a Barthes a propósito de la gramática de la escena sadiana: la postura, como unidad mínima, reúne una acción y su punto corporal de aplicación, por otra parte, la combinación de posturas producirá una operación, si ésta funciona como un cuadro, es decir, como un conjunto simultáneo de posturas recibirá el nombre de figura, en cambio, cuando la operación se desarrolla en el tiempo, a partir de una sucesión de posturas, es llamada episodio (Barthes 1971: 39-40).

El dispositivo pornográfico traduce y potencia, en el terreno de la visualidad, el delirio combinatorio de la erótica sadiana. En términos de posturas, figuras y episodios, los subgéneros del porno no hacen más que codificar al infinito la pluralidad polimorfa de las prácticas sexuales, asignándole, a cada postura y operación imaginable, una clasificación, un lugar, al interior del orden discursivo y no discursivo de lo pornográfico.

La *subgénero filia pornográfica* produce, paradójicamente, una exención del sentido en la representación de lo sexual, metalepsis del signifiante y del significado, metonimia

que hace coincidir lo representado con el código que lo representa. No es casual que todo subgénero porno enuncie, con una palabra unívoca, la totalidad de su universo de imágenes. Iteraciones de lo enunciable y lo visible, continuidad de las palabras y las cosas, redundancia, pleonismo.

La discursividad pornográfica se agota en una sintaxis, su léxico se reduce a denotar las relaciones, vacías de sentido, al interior del archivo pornográfico, entendido, a la manera de Michel Foucault, como el sistema general de las reglas de formación y transformación de sus subgéneros.

La maquinaria pornográfica discurre sin cesar, pero raramente discurre sobre sí misma. La pornografía muestra, pero no se muestra, la dimensión autorreferencial, propia de todo lenguaje, permanece en silencio, en las sombras. Desde hace unos años, algunos artistas vinculados a lo que solemos llamar pos-pornografía, se han abocado a esta tarea. Tomando a la pornografía como un lenguaje-objeto, han generado una suerte de bucle escópico, donde la pornografía se mira a sí misma, produciendo líneas de visibilidad tendientes a hacer explícitos, valga la redundancia, los códigos de la imagen sexualmente explícita. Lo meta pornográfico alude a estas problematizaciones del archivo pornográfico, visualidades recursivas, donde los *porno gramas*, es decir, las posturas, figuras y episodios que constituyen el entramado de la codificación pornográfica, son puestos en escena y recreados desde un metalenguaje paródico, alegórico o estetizante.

Al final del primer acto de la performance múltiple *Annie Sprinkle's Herstory of Porn* (1997) descubrimos uno de los gestos fundacionales de la recursividad pornográfica. En la pantalla del escenario se proyecta una secuencia autoerótica protagonizada por la artista post-porno, tomada de su film *Deep Inside Annie Sprinkle* (1982). Durante la proyección, Annie Sprinkle -en escena y a unos centímetros de la pantalla- masturba su propia imagen masturbándose en el celuloide, el número sexual se ve redoblado por el franeleo abismado de la artista con su doble en pantalla. *Mise en abyme*, reduplicación especular, meta narrativa *hard core* donde la auto reflexividad performativa instaura una forma inaugural de visualidad meta-pornográfica.

La meta-pornografía es un asunto de distancia, de suspenso, la vorágine pornográfica es aquietada, puesta en escena. A diferencia de la urgencia pornográfica, lo meta-pornográfico recurre a procedimientos de suspensión y aislamiento, fijando los estereotipos en una imagen ralentizada, a la manera de un cuadro viviente. Cuadro vivo, que también es un cuadro clínico, una sintomatología de los signos distintivos de la combinatoria pornográfica. En lugar de sumergirme en el archivo pornográfico, rodeo de comillas sus subgéneros y modalidades eróticas.

Este procedimiento está atravesado, a veces, por el humor. Michael Cogliantry -en su serie fotográfica *Furry Kama Sutra* (2006), luego reeditada bajo el título *Furverts* en el 2009- alegoriza la combinatoria pornográfica, recreándola con modelos enfundados en *fursuits*. La estética *camp* del *furry fandom* le da a la serie un divertido tono paródico, a pesar de que los signos más enfáticos del porno, léase la exhibición de la desnudez, de la genitali-

dad y de la penetración, se ocultan tras los trajes de peluche de cuerpo completo, las figuras porno gramáticas, las poses y posturas sexuales se hacen evidentes a lo largo de toda la serie.

Más allá de la hilaridad de las fotografías de Cogliantry, a la hora de recrear libremente las vertientes eróticas del *furry fandom*, lo interesante es la pregnancia del archivo pornográfico en sus imágenes. Paradójicamente, la ausencia de lo pornográfico nos permite leer lo porno gramático, que es, finalmente, el motor inmóvil de la visualidad pornográfica.

Al igual que Cogliantry, pero con un estilo más sobrio y mesurado, Édouard Levé, en su serie *Pornographie* (2002), recrea, a fuerza de abstracción meta- lingüística, la combinatoria pornográfica. Sus modelos conservan, a pesar de la evocación sexual de sus posturas y sus gestos, la totalidad de su ropa, como en el caso de *Furverts*, la desnudez está excluida, no así la escenificación porno - gramática, suspendida en la pura pose fotográfica. Exploraciones del carácter estereotipado de la pose pornográfica, descontextualizaciones de su puesta en escena, en un espacio neutro, sin decorados, modelos imposibles recrean coreográficamente algunas de las figuras de la discursividad pornográfica. Ciertos rubros o subgéneros, *oral sex*, *doggy style*, *threesomes*, *foursomes*, *swinging*, *gang bang*, se convierten en coreografías abstractas, reconstituciones del archivo pornográfico en el grado cero de lo sexual. Suspensión de lo erótico a favor de una gramática del porno, una radiografía de lo sexual exenta de lubricidades, obturaciones y oclusiones, un embalsamamiento del deseo, cuerpos clausurados, gestualidades reducidas a una púdica mecánica abstracta, castamente porno - gramática.

Con *Los Penetrados*, de Santiago Sierra, nos ubicamos en el otro extremo del espectro meta - pornográfico, una performance en video de 2008, donde se presentan, durante 45 minutos y en ocho actos, las posibles combinatorias, a partir de diferencias raciales y de género, de la penetración anal. Pareciera que la intención de Sierra es hacer del sexo una metáfora de lo político, a partir de una problemática analogía del binomio dominador/ dominado con el de penetrador/penetrado. La acción fue registrada el 12 de octubre de 2008, en la galería El Torax, en Terrassa, España.

En el contexto de la celebración del Día de la Raza, el performance remitiría, según su autor, a problemáticas migratorias y raciales, xenofobia y otras cosas por el estilo. Más allá de los lugares comunes enarbolados en *Los Penetrados* -lo sexual como una continuación de la política por otros medios, la penetración como el modelo último de toda relación de fuerzas, por poner sólo un par de ejemplos- lo interesante es el espíritu contable que anima el gesto de Sierra. Endogamia, exogamia, heterosexualidad y homosexualidad, articulados en una combinatoria en ocho actos. Santiago Sierra termina convirtiéndose, recuperando lo que Michel Foucault dijo alguna vez a propósito del erotismo disciplinario de Sade, en “un sargento del sexo, un perito contable de culos y de sus equivalentes” (Foucault 1975: 23).

En este sentido, quizás una de las virtudes del registro fotográfico de este performance sea exponer, en el espacio museístico, la lógica disciplinaria de la discursividad pornográfica, su meticulosidad combinatoria, su delirio clasificatorio. Sin embargo, como veremos a continuación, lo meta-pornográfico ha transitado por caminos más interesantes, a partir de sutiles transmutaciones del archivo pornográfico.

2. META- PORNOGRAFÍA

Meta-pornografía, un ejercicio meta-discursivo donde se escenifican, como si de un lenguaje objeto se tratara, las figuras más representativas de la retórica del *hard core*. Los cuerpos recrean los códigos vacíos del discurso pornográfico, posturas, poses, gestos, son entrecomillados y puestos en escena, unos *tableaux vivants* que potencian la afectación pornográfica, la artificialidad se hace visible, la pornografía es presentada como un sistema de signos fuertemente codificado. Nada resulta espontáneo, cada gesto de placer, cada caricia, cada acoplamiento, están perfectamente calculados, nada queda librado al azar en esta coreografía erótica. Los cuerpos recrean, una y otra vez, las acrobacias sexuales más extremas con la precisión de un cirujano. No existen ambigüedades en esta auto- referencialidad pornográfica, las imágenes fotográficas pueden organizarse temáticamente a partir de una suerte de compulsión clasificatoria -imposible de evitar para el ojo entrenado en este placer escópico- que coincide con los subgéneros del porno.

Sin embargo, esta repetición implica diferencia, las figuras retornan fuertemente estetizadas, en este caso, los performances sexuales más perversos, bizarros y extremos -estos adjetivos no son para nada despectivos sino todo lo contrario- adquieren la belleza casta y púdica de un desnudo clásico. Es decir, lo meta - pornográfico aleja, a partir de una estrategia analítica y estetizante, la inmediatez de la imagen pornográfica, la obscenidad es, paradójicamente, escenificada, no podemos dejar de leer su retórica mientras la contemplamos a distancia.

Tony Ward incursionará en el terreno de esta nueva sensibilidad, en esta problematización de lo pornográfico a través de la escenificación porno-gramática. Ward revierte el procedimiento pornográfico, sus fotografías son algo así como una *espectacularización* de lo porno - gramático, a pesar de utilizar los tradicionales motivos y planos del porno, sus fotografías recuperan la distancia de la escena. Lo pornográfico se mediatiza en tanto representación, es decir, las fotografías de Ward son el resultado de un ejercicio meta - pornográfico, tomar al porno - grama y ponerlo entre comillas, jugar con las citas porno, ponerlas en escena. Preciosismo porno donde se escenifican las figuras y las formas de la retórica pornográfica, en una suerte de teatralidad, de afectación histérica.

Un recuento de las prácticas sexuales más diversas, reflexividad porno, la pose convertida en postura, en posición sexual, una lógica de las conexiones, una cartografía de las zonas erógenas. El cuerpo convertido en imagen, el *look* pornográfico llevado a su paroxismo, la pose pornográfica representada una y otra vez, en un *acting out* perfectamente calculado, desplegado en el espacio de la imagen con la belleza de un diagrama, modelización del porno - grama en las granuladas imágenes fotográficas recogidas en *Orgasm* y *Orgasm XL*.

Posturas y operaciones congeladas gracias al mágico clic del objetivo fotográfico. El objetivo captura un gesto, una pose, una escenificación en el mejor sentido de la palabra. La pose convierte al cuerpo en imagen, la pose pornográfica convierte al cuerpo de la modelo en un signifiante, un eslabón en la cadena de significantes de lo porno - gramá-

tico. La mirada post- pornográfica de Ward está atravesada por la pasión por el código, sus modelos -en su mayoría actores y actrices provenientes de la industria del entretenimiento para adultos- conocen perfectamente las coreografías sexuales más extremas, sus porno-performances son la materia prima de Ward, estos cuerpos codificados nos remiten, en un ejercicio meta -pornográfico, a la retórica del *hardcore*.

Todas estas imágenes nos ofrecen escenificaciones del universo porno -gramático, lo interesante aquí es la imposibilidad de enfrentarse a ellas sin dejarse arrastrar por la deriva clasificatoria, en una suerte de *studium pornográfico* se suceden vertiginosamente las poses más distintivas de algunos de los subgéneros más famosos del porno: *girl/girl*, *bondage & domination*, *anal*, *black kiss*, *catfighting*, *cunnilingus*, *dildos*, *masturbation*, *blow job*, *money shot*, *foot licking*, *fist fucking*, *foot fetish*, *strap on*, *pissing*, *spanking*, etc., etc., etc.

El sexo es el mensaje, la meta - pornografía libera a la sexualidad de cualquier pretensión de sentido, la arroja a la mecánica de una práctica fuertemente codificada, el sexo como significante y ya no como significado, de la profundidad del sentido a la superficie del código, obscenidad blanca, transparencia. Estos cuerpos, en su desnudez, no nos remiten al desnudo como representación sino como interlocución, estos cuerpos nos hablan desde la significancia (es decir, la literalidad) de una práctica erótica. Replanteamiento de la desnudez más allá de su posición de figuración, el gesto meta - pornográfico logra hacer pasar al desnudo, como quería Roland Barthes, “del *Cuadro* de los cuerpos al orden de las prácticas eróticas” (Barthes 1984: 293).

Representaciones de prácticas eróticas donde resuena la escritura de Sade y Sacher-Masoch, el espacio literario, trazado por ambos, rebasa el limitado repertorio retórico de lo pornográfico, el sexo es enunciado desde una suerte de metalenguaje libidinal, de pasión escritural por el límite y su transgresión. Literatura que, al decir de Deleuze, “no puede ser tachada de pornográfica (...) merece un nombre más digno, quizá el de ‘*porno logia*.’” (Deleuze 1967: 22). En este sentido, la visualidad meta - pornográfica estará signada por este par de nombres propios que, cabe aclarar, designan efectos no solo literarios sino también escópico. A la manera de improntas porno lógicas, el efecto Sade despliega las condiciones de posibilidad de una coreografía infinita de los cuerpos, sujetos a la lógica implacable del sexo, mientras que, a la inversa, el efecto Sacher - Masoch traza el horizonte de una perpetua denegación de lo sexual en el suspenso de su puesta en escena.

Para fotógrafos como Tony Ward, Dahmane o Trevor Watson, el sexo es un signo absoluto, autónomo, iterativo y pregnante (efecto Sade) - se los suele confundir con simples pornógrafos-, al contrario, para fotógrafos como Richard Kern, Eric Kroll o Gilles Barquet, lo sexual se hace presente en la medida en que, erigiendo una escenografía fetichista, se lo niega o suspende (efecto Sacher-Masoch) - sus imágenes suelen ubicarse en el terreno del erotismo, cuando, en realidad, nos remiten a las *porno logias* del universo masoquista-. Deleuze es claro al respecto: “La denegación, la suspensión, la espera, el fetichismo y el fantasma forman la constelación propiamente masoquista.” (Deleuze 1967: 74).

3. CONCLUSIONES

La faz bicéfala de lo meta - pornográfico prolonga, en el espacio de lo visible, dos discursividades que giran perturbadoramente en torno al sexo -ya sea desde una obsesiva minuciosidad celebratoria, o bien, desde el suspenso de su denegación fetichizada-; sin embargo, la meta -pornografía se distingue, por su elegancia, complejidad y sofisticación, de los lugares comunes de la pornografía *mainstream* y de sus variantes *BDSM* -subgénero pornográfico que conjuga, sin demasiadas pretensiones estéticas, *bondage*, dominación y el poco convincente acrónimo *sadomasoquismo*-, así como de las coordenadas, finalmente tranquilizadoras, de la fotografía erótica.

De esta forma, la distinción, al interior de la visualidad meta - pornográfica, entre las líneas de visibilidad prefiguradas por Sade y Sacher-Masoch, podría delinear -reescribiendo la oposición oriente/occidente sugerida por Roland Barthes (1984: 292-293) y Michel Foucault (1976: 67-92)- las singularidades y diferencias entre un erotismo de la transgresión vinculado al dispositivo de la sexualidad en occidente y un erotismo de la delicadeza, cercano al universo del ritual, al juego con los signos vacíos del sexo en un sutil emborronamiento del sentido, propio de oriente y su *ars erótica*. De la transgresión a la pasión por las formas vacías del ritual erótico, quizás ahí se encuentren algunas líneas de fuga de lo que hoy conocemos como pornografía.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barthes, R. (1971) *Sade, Fourier, Loyola*. Madrid: Cátedra.
 — (1984) *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
 Deleuze, G. (1967) *Presentación de Sacher-Masoch*. Madrid: Taurus.
 Foucault, M. (1975) “*Sade, sargento del sexo*”, *Relaciones*, 115, Montevideo.
 — (1976) *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*. México;XXXI
 Núñez, S. “Fotografía”, *Henciclopedia*, artículo en línea disponible en: <<http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Nunez/Pornografia.htm>>.