

## CAPÍTULO 2

### El giro icónico: el arte como presencia

*Daniel Sánchez*

#### **De la cultura del significado a la cultura de la presencia**

El marco de la modernidad cristalizó a través de la Razón el carácter objetivo y lógico del funcionamiento del mundo. El uso de la lógica-matemática y la conceptualización a partir de la lengua, que codifica y le da lógica al habla, fueron los vehículos para sistematizar ese orden del mundo de los objetos y el mundo de los fenómenos. La reducción que implica este proceso de racionalización, para dar cuenta de su explicación conceptual en el sentido moderno del término, lleva a que la imagen para ser racional y moderna debe tender a lo lingüístico. Debe explicarse con palabras, conceptos, discurso. Y sino será pura subjetividad con todas las implicancias positivas y negativas que generó la modernidad al respecto. Este marco moderno dejó de existir en el siglo XXI, ya sea por disolución o complejización. La multiplicidad y complejidad de este nuevo proceso de racionalización lleva a la imagen a salir del corsé de la racionalidad moderna y dejar lo lingüístico como herramienta de explicación y centrarse en la experiencia como hecho de haber sentido, conocido o presenciado alguien algo.

En la contemporaneidad, incluso la hermenéutica filosófica entra en tensión con una cultura de presencias. Este cambio parte fundamentalmente de lo estético. La experiencia estética se concibe, así, como una oscilación entre “efectos de presencia” y “efectos de significado” (Gumbrecht, 2005).

Para examinar dicha tensión, el capítulo discurre en torno a cuestiones como el giro icónico, la noción de imagen compleja (Catalá, 2006) y la estética del aparecer (Seel, 2010).

#### **El paradigma contemporáneo del concepto de realidad y su operatoria epistémica**

En su reciente libro *The Game*, Alessandro Baricco dimensiona estos tiempos de la *posverdad* como un tiempo en el cual, más que salir de la dicotomía verdad-mentira se generó un nuevo diseño de la verdad que él califica de “verdad rápida” (Baricco, 2019, p. 289). Este nuevo diseño de verdad no es visto como una trama manipuladora que impide el conocimiento de lo verdadero (la oposición entre mito y logos en Grecia, oscurantismo medieval visto por la mirada

moderna e iluminista o el concepto de ideología visto desde la perspectiva marxista clásica) sino una estructuración del sentido fundado en otras dimensiones del concepto y la operatoria del conocimiento.

Esta dimensión, operatoria y conceptualización del proceso de conocimiento tiene vínculos con las características del denominado arte contemporáneo, en la medida que se lo entiende como experiencia situada, corporeizada, experiencial, operativa y experimental (Gumbrecht, 2005, p. 17-34). Estas características son parte estructurante de la dimensión operativa y conceptual del conocimiento en el mundo contemporáneo, donde la singularidad, la contingencia, lo que acontece, emergiendo como presencia, tiene una dimensión epistémica diferente al modelo de conocimiento científico tradicional (universal, discursivo y conceptual) que el sentido común todavía entiende como realidad y conocimiento, pero que en paralelo esa misma sociedad que se ancla imaginariamente en ese concepto de conocimiento construido desde ese sentido común, actúa en y modifica su entorno desde una concepción diferente, donde lo estético y dentro de ello la imagen, toma un protagonismo particular, que actúa como epifanía, con una intensidad concentrada, en un marco de complejidad de la imagen, que no refleja sino que construye una epistemología de la indagación (Catalá, 2006) y construye un modelo de verdad y conocimiento propio del campo artístico contemporáneo, en donde las obras de arte se sirven de las apariencias pero no son operaciones aparentes (Seel, 2010, p. 76). Este tipo de experiencia epistémica, en el marco de la contemporaneidad se inserta en todo tipo de construcción de sentido, especialmente el de la acción política.

Dice Martin Seel:

Desde la perspectiva de la filosofía teórica, la estética brinda un aporte irrenunciable, pues revela una dimensión de lo real que se sustrae a la determinación por medio del conocimiento, pero que al mismo tiempo es un aspecto de la realidad que puede ser conocido... (Seel, 2010, p. 351).

Esta particularidad de lo estético toma una dimensión relevante en el campo de la imagen, que en el marco del pensamiento de Josep Catalá (2005), deja de ser copia para pasar a ser presencia interpretante. En lugar de una epistemología del reflejo se propone una epistemología de la indagación. De este modo, la imagen no acoge pasivamente lo real. Va en su búsqueda. De allí el concepto de imagen opaca o compleja, interactiva, que forma parte del pensamiento.

Esta imagen no es mimesis sino construcción y por ello genera una tensión entre la hermenéutica y la presencia, que la corre de la instancia del significado y lo representacional ingresando al campo deíctico desde un estar que emerge y acontece. Y desde ese estar toma una dimensión epistémica de evidencia desde lo experiencial.

La clave está en generar una reflexión relacional a partir de esa experiencia, desde una indagación multidimensional, no exclusivamente discursiva, ni lógica argumentativa, sino que pueda incorporar lo empático e indagar lo insondable, tanto lo sublime como lo siniestro, lo que excede el límite (Trías, 2006) más allá de una operatoria input-output.

Esta transformación, que tiene un fundamental desarrollo como entorno principal al mundo de las redes sociales en el marco de las TICs y la dimensión de los medios de comunicación masiva en sus diversos soportes e interrelaciones, como así también, la operatoria con la realidad en gran parte mediada por soportes multimedia como los teléfonos inteligentes, tabletas digitales, etc., que ha generado una *nueva humanidad*, es lo que se denomina *el giro icónico*.

Una materialidad que toma la comunicación como experiencia vivencial no hermenéutica (Gumbrecht, 2005), que genera de algún modo la ruptura de la relación sujeto-objeto que fue el paradigma de la dimensión epistémica moderna, como así también la cultura comunicativa del significado conceptual que ello deriva en esa operatoria intelectual.

Esto genera asimismo una ampliación del campo y concepto moderno del proceso artístico, que en algunos casos se denomina *cultura visual* (Mirzoeff, 2003), que implica una transformación tanto de los ámbitos de difusión e instalación, como de las conceptualizaciones del proceso de generación-producción, desarrollo y recepción, experimentación e interacción y que fundamentalmente lo habilita a una dimensión epistémica y transformadora del concepto de realidad en el mundo contemporáneo.

## Los ejes principales del giro icónico

Con el fin de dimensionar las características epistémicas del denominado giro icónico es importante tomar en cuenta a los autores Hans Gumbrecht, Martin Seel y Joseph María Catalá Domenech, quienes desde sus diferentes campos disciplinares, el de la teoría literaria, la filosofía y las ciencias de la comunicación, trabajan las características de esta transformación.

En el caso de Hans Gumbrecht, fundamentalmente en su libro *Producción de presencia, lo que el significado no puede transmitir* (2005), trabaja el concepto de estética como presencia, esto es una materialidad que se da en las características de la comunicación contemporánea, que excede el campo comunicacional estrictamente semiótico e incluso el hermenéutico. El habla de una experiencia epifánica, esto es una emergencia multidimensional que construye una sustancialidad, *cosidad* desde el sentido heideggeriano del término, que genera una permanente tensión entre lo que Gumbrecht denomina “efectos de presencia” y “efectos de significado” (Gumbrecht, 2005), en un marco situacional, intelectual pero no hermenéutico y tampoco metafísico.

De este modo se construye una acción epistémica, que a diferencia de la que instaló el paradigma de la modernidad y de algún modo sigue instalada en el sentido común de la sociedad, que entiende el conocimiento como algo universal, discursivo y conceptual, en este caso se genera desde una experiencia situada, corporeizada, operativa y experimental, fundada especialmente desde la dimensión estética y toma una materialidad muy particular en el campo de las industrias culturales audiovisuales y el campo de las redes multimedial, donde por ejemplo el tiempo pasado se vuelve tangible, y la presencia escapa a la dimensión del significado pero está en permanente tensión con el principio de representación.

En el caso de Martín Seel, surge el concepto de *estética como aparecer*. En este caso la dimensión epistémica de lo estético toma en cuenta lo particular desde una experiencia sensible y multidimensional en el marco de lo que Edgar Morin definió como una epistemología de la complejidad (Morin, 1999). Según Seel: “En esto reside el valor del arte: en la interacción en sus obras, que pone en acción siempre de nuevo la manera en que nos posicionamos ante el mundo y el modo en que somos afectados por él (...)” (Seel, 2019).

Mientras que el conocimiento tradicional moderno, el proposicional, no puede ni debe tomar en consideración lo particular, en el estético esta particularidad se dimensiona en la multidimensionalidad, donde no todo es blanco sobre negro. Esa multidimensionalidad “(...) también puede señalarse mediante la atribución de predicados de la percepción; es decir mediante constataciones (este rojo, superficie iridiscente, destellos de una calle iluminada)” (Seel, 2019). Es en este contexto donde toma sentido desde la perspectiva epistémica el concepto de *aparecer*.

Las particularidades de la apariencia estética se presentan desde lo fenoménico. Se hace presente a los sentidos y se articula con estados de la imaginación. Esto es algo que rebasa los márgenes del presente. Un aparecer que no es apariencia. Son presentaciones y no productos de la apariencia. Se sirven de la apariencia, pero no son operaciones aparentes. La apariencia artística sólo es posible dentro de un juego estético de apariciones reales. Percepciones que refieren a un presente actual. Las representaciones estéticas refieren a un presente ausente, a una emergencia, una epifanía que se constituye en una experiencia de verdad concreta. No ficcional.

Y en esa emergencia epifánica de una experiencia de verdad concreta toma un protagonismo clave la imagen en la dimensión de “imagen compleja” que analiza Catalá Domenech. El sentido de la *imagen compleja* desde la perspectiva de este autor transita de la epistemología del reflejo a la epistemología de la indagación. Opera como imagen opaca. Interactiva. Se desarrolla lo que él denomina la *post visión*.

El concepto de posvisión:

(...) desplaza la vista más allá del cotejo óptico y naturalista: aliada con la tecnología, la vista se convierte en un dispositivo hermenéutico alimentado por la confluencia de la imaginación con el pensamiento. La posvisión implica el paso del tradicional ver es creer a un expresivo ver es pensar, cuyas bases ya sentó Gilles Deleuze al plantear que el cine era la imagen del pensamiento (Catalá, 2020, p. 57).

Esa imagen pensamiento no siempre es reconocida como tal, aunque genere efectos específicos de “construcción de acontecimientos” (Verón, 1987), sino que se mantiene en el *sentido*

*común* el concepto de “reflejo”<sup>17</sup> y que como tal es subjetivo y por tanto alejado de un concepto tanto de realidad como de verdad y por consiguiente sin dimensión epistémica.

Del mismo modo ese *sentido común* niega dimensión epistémica y carácter de pensamiento a lo dinámico, psicossomático y emocional. Llevando en el caso de la imagen en sus diversas variantes actuales (la fija de la fotografía, la móvil del cine y la televisión y la interactiva de los soportes digitales) al campo de la ilustración y/o el reflejo. Si se la dimensiona en el uso operativo de la imagen y sus diversos dispositivos para generarla, sin detenerse a analizar su modo de construcción, encapsulamiento o transferencia como inferencias en la misma, se dimensiona esa operación-construcción como mera herramienta técnica de ajuste al referente reflejado. Si se la dimensiona en el campo estético-artístico, donde emergen las imágenes vinculadas a las artes visuales, se la analiza como canal de expresión-comunicación de un sujeto, entendiendo su dimensión simbólica no en su aspecto epistémico sino como plasmación de una subjetividad insondable a lo sumo validada desde un campo normativo de racionalidad idealista o instrumental.

Sin embargo, Catalá Domenech valida la dimensión epistémica de la imagen en el concepto de *posvisión* y la operatoria de la imagen como pensamiento en diferentes características a partir del tipo de imagen, entendida ésta en sentido relacional y situacional y desde todas las instancias de su proceso de constitución y experiencia de percepción, experimentación y en el caso de la imagen digital, interacción.

Es allí donde habla de la *inteligibilidad a través del afecto*<sup>18</sup>, la imagen en movimiento como *ideas emocionadas*<sup>19</sup> y como *proceso de pensamiento*<sup>20</sup> y en el caso de la imagen digital e interactiva el carácter *complejo* desde una dimensión pragmática utilitaria, pero también desde la hermenéutica y heurística (Catalá, 2020)<sup>21</sup>.

<sup>17</sup> De hecho, la primera acepción del diccionario de la Real Academia Española sobre el concepto imagen es “...Figura, representación, semejanza y apariencia de algo...” Disponible en: <https://dle.rae.es/?w=diccionario>

<sup>18</sup> “El movimiento de las imágenes fílmicas tiene esta primera función a la vez psicossomática y emocional, pero no es la única. El movimiento es también una forma genuina de pensamiento, es decir, de reflexión, no solo una manera de recibir información inmediata sobre lo que Bacon denominaba el hecho, que es lo que pretendía registrar (Ibid.). Es así como el concepto de hecho pasa del positivismo ramplón a un vitalismo que pretende aunar el mundo y su inteligibilidad a través del afecto...” (Catalá, 2020, p. 57).

<sup>19</sup> “Pero lo realmente destacable es el hecho de que el movimiento de la imagen cinematográfica en todas sus dimensiones acompaña a la reflexión: a través de él la imagen piensa y propone pensar al espectador. Ambas formas de pensamiento tienen, eso sí, una base emotiva: son emociones en movimiento o movimiento emocional que generan ideas o que presenta ideas emocionadas...” (Catalá, 2020, p. 58).

<sup>20</sup> “El cine, por su parte, al introducir el movimiento en la imagen, abrió nuevas perspectivas sobre la esencia de la imagen inmóvil de la fotografía y su relación con la realidad. La interacción, que pertenece al nuevo paradigma de la interfaz, nos desvela las cualidades ocultas del movimiento de las imágenes, el hecho de que existe una estética del movimiento que va unida a una función reflexiva del mismo. No se trata ya del movimiento natural que el cine reproduciría, calcándolo de la realidad, sino de un fluir de las imágenes que las eleva por encima de ese naturalismo y, en un primer momento, las hace expresivas para luego convertirlas en reflexivas. Esta cualidad, que en el cine se recibe pasivamente, aunque los autores se hayan encargado de activarla de antemano, muestra todo su potencial cuando, en el ámbito de la interactividad, el usuario-espectador interviene para mover las imágenes, para ponerlas en relación...” (Catalá, 2020, p. 59).

<sup>21</sup> “La novedad de la imagen-interfaz, relacionada en principio con el ordenador, pero extendida luego, mediante la tecnología digital, a todo tipo de dispositivos, reside en su aspecto cambiante, en su constante metamorfosis. En este sentido, es una imagen que incorpora la retórica cinematográfica, pero una vez esta ha transitado por la interactividad. La imagen-interfaz, que configura una estética y un pensamiento propios, y por lo tanto genera o asume también una transformación del sujeto, está situada más allá de la simple interactividad. La interactividad básica sobre la

Del mismo modo, en el marco del vínculo entre las imágenes en movimiento, las interactivas y los sitios web, que se denomina web documental o documental interactivo (Gifreu-Castells, 2012) se exploran nuevas posibilidades de pensamiento, insertas en la no linealidad, la interactividad y la multi espacialidad y temporalidad (Maldonado, 2011).

En palabras de Catalá Domenech, el concepto visual móvil pero a su vez heurístico

...el documental interactivo, como faceta de la interfaz, se pone en una situación filosófica por cuanto las interacciones están creando constantemente lo que pueden considerarse conceptos visuales, cuya estabilidad es momentánea pero heurística, como sucede cuando el pensamiento se mueve: “hago, rehago y deshago mis conceptos a partir de un horizonte móvil, de un centro siempre descentrado, de una periferia siempre desplazada que los repite y diferencia (Deleuze, 2002, 17).

La tecnología ofrece con la interfaz, y derivados suyos como el docuweb, instrumentos para desplegar este tipo de pensamiento visualmente (...)” (Catalá, 2020, p.60). Esto se asocia al concepto de **imagen cristal** en Deleuze, donde se articula la indecibilidad entre lo real y lo imaginario, no como confusión sino como interacción permanente (Deleuze, 2018, 34), que al decir de Catalá el modo como se construye el acto de lo que él denomina *posvisión*.

En sus palabras

“La posvisión se produce cuando el ojo aprende a moverse con las imágenes, pero no para contemplar la superficie óptica de lo real, sino para asimilar el ritmo hermenéutico de una configuración que puede considerarse asimismo posvisual, si relacionamos la visualidad con lo figurativo. En la formación de la posvisión interviene la vista, el cuerpo y la imaginación, aunque no solo desde la perspectiva del nuevo observador, sino desde la de la propia realidad: si la realidad verdadera de Vertov, su Kino-pravda, estaba ligada a una cámara móvil que supuestamente concordaba con el ojo, la realidad de la posvisión está formada por las acciones del movimiento, del cuerpo y de la imaginación: aparecen, pues, imágenes-cuerpo e imágenes-imaginación siempre en movimiento que obligan al ojo a ajustarse a ellas para pensar con ellas.” (Catalá, 2020, p. 60).

Esto implica un concepto multidimensional de realidad y la desaparición de la relación sujeto-objeto. La multi dimensionalidad de la realidad, en el acto de construcción de una experiencia de realidad como configuración. Por tanto, reafirma el acto de ver como un proceso simbóli-

---

que se levanta la interactividad compleja tiene como finalidad ser útil. El conocido concepto industrial de “user friendly interface” aglutina en su pragmática ingenuidad ese punto de vista que informa el uso práctico de los ordenadores, los teléfonos móviles e incluso los videojuegos, aunque en este caso el componente estético sea, en ocasiones, tan poderoso que hace que la interactividad salte la barrera de lo simple y se adentre hacia lo complejo. Espero probar con este escrito que para manejar este tipo de interactividad compleja hace falta un nuevo tipo de visión...” (Catalá, 2020, p. 59).

zador (Catalá, 2018)<sup>22</sup> y la transformación que implica este acto de ver en estas circunstancias específicas antes desarrolladas implica una transformación de dimensiones estructurales en la dinámica civilizatoria, que obviamente redimensiona el marco epistémico, el sentido del proceso estético-artístico y el rol de la imagen en ese marco y red de sentido (Gaona, 2017).<sup>23</sup>

Por el ejemplo el concepto del cómputo como pensar abstracto y generador de una creatividad proyectiva a partir de la programación, que incorpora la relación creatividad con la heurística,<sup>24</sup> la importancia del análisis de los recursos retóricos visuales y los dispositivos que construyen la imagen técnica en el marco de una dimensión histórica y social (Gaona, 2017).<sup>25</sup>

A pesar de sus diferencias y especificidades, por ejemplo, entre las imágenes artísticas y técnicas, este giro icónico abre la posibilidad de enriquecer nuestro modo de pensamiento y vínculo con el entorno, como así también nuestra interacción con la realidad y desde ya su posibilidad de transformación (Catalá, 2012).<sup>26</sup>

## Referencias

- Barrico, A. (2018). *The game*. España: Anagrama.
- Deleuze, G. (2002). Francis Bacon. Lógica de la sensación. Madrid: Arenas Libros.
- Deleuze, G. (2018). Cine III. Verdad y tiempo. Potencias de lo falso. Buenos Aires: Cactus
- Catalá, D. J. M. (2012). *El murmullo de las imágenes*. España: Shangrita Textos.

<sup>22</sup> “Ver es poner en contacto el mundo con la imaginación por medio de un proceso simbolizador. Este proceso, que se proyecta tanto sobre el mundo como sobre la imaginación, se hace por medio de la imagen, de estructuras visuales, de lo que la imagen organiza, así como de la propia organización de la imagen. En una posible historia del ver, establecida según estos parámetros generales, la imagen científica es crucial, porque se desarrolla en las trincheras de la epistemología, allí donde se libran crudamente aquellas batallas que luego el resto de las imágenes representan...” (Catalá, 2018, p. 484).

<sup>23</sup> La imagen técnica y la concepción-construcción del espacio-tiempo-pensamiento: “...La fotografía, el cine y la programación construyen modos distintivos de temporalidad en los procesos de subjetivación (...) La civilización ha experimentado dos momentos de cambio fundamentales desde su comienzo: el primero ocurrió hacia la segunda mitad del milenio II a.C. y es la invención de la escritura lineal. El segundo, del cual somos testigos, puede llamarse la invención de las imágenes técnicas” (Gaona, 2017, p. 117-118).

<sup>24</sup> “El cómputo como forma de pensar es entonces un pensamiento formal, totalmente abstracto (lo más lejos posible del mundo objetivo). Para procesar un código que consiste de puntos e intervalos se requiere un tipo de imaginación/fantasia que no ha existido nunca antes: una imaginación para la programación (una imaginación capaz de programar). Es así que, al pasar por la dimensión...” (Gaona, 2017, p. 121-122).

<sup>25</sup> “La imagen técnica es aquella producida por un aparato. A su vez, los aparatos son producto de los textos científicos aplicados. La posición histórica y ontológica de las imágenes técnicas es diferente de las que ocuparon las imágenes tradicionales, precisamente porque aquellas son resultado indirecto de los textos científicos aplicados...” (Flusser, en Gaona 2017, 123).

<sup>26</sup> “El mundo no termina en los límites del lenguaje como aseguraba Wittgenstein, sino que continúa a través del silencio de las imágenes. Este viaje al otro lado del espejo es necesario para adecuar nuestra mentalidad a las posibilidades que nos ofrece una época convulsa y en continua transformación como la nuestra, pero que sin embargo está a merced de numerosas inercias e interdicciones de todo tipo. Los avances tecnológicos de las últimas décadas han sentado las bases para una era de la imaginación dispuesta a reemplazar la era de lo literal que ha dominado nuestra cultura durante más de dos siglos. Para comprender esta situación inusitada, en la que las condiciones materiales están más avanzadas que la mentalidad adecuada para cultivarlas debe prestarse atención al silencio en los discursos audiovisuales puesto que es a través del mismo que la imaginación logra sortear las imposiciones del discurso hegemónico que se oponen al cambio de mentalidad...” (Catalá, 2020, contratapa).

- Catalá, D. J. M. (2006). *La imagen compleja. La fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Catalá, D. J. M. (julio 2020). Modos de ver, formas de pensar: una genealogía de la posvisión. *Novos Olhares*, 9(1), 50-70. <https://www.revistas.usp.br/novosolhares/article/view/171991>
- Gaona, S. (2017). Imagen técnica y pensamiento poshistórico Una aproximación a la filosofía de Vilém Flusser. En D. Lawler, A. Vaccari y J. Blanco (Comps.). *La técnica en cuestión* (117-126). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Teseo; Universidad Abierta Interamericana.
- Gifreu-Castells, A. (2012). *El documental interactivo como nuevo género audiovisual*. (Tesis doctoral). Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/>
- Gumbrecht, H. H. (2005). *Producción de presencia*. México: Universidad Iberoamericana Departamento de Historia.
- Maldonado, C. (julio 2011). 243-244. Entre la imagen y el pensamiento. A propósito del pensamiento de Gilles Deleuze. *Universitas Philosophica*, 57(28), 241-262
- Mitchell, W. J. T. (noviembre 2003). Mostrando el Ver: Una crítica de la Cultura Visual. *Estudios Visuales*, (1), 17-40.
- Mirzoeff, N. (2003). *Introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.
- Morin, E. (1999). *Epistemología de la complejidad*. París: L'Harmattan.
- Seel, M. (2010). *Estética del aparecer*. Buenos Aires: Katz.
- Trías, E. (2006). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel.
- Verón, E. (1987). Prefacio a la segunda edición. En E. Verón. *Construir el acontecimiento* (pp. 1-6). Barcelona: Gedisa.