

# Los impresos

## Desde el registro analógico a las presentaciones digitales

### Diego Garay

Profesor y Licenciado en Artes Plásticas, orientación Grabado y Arte Impreso, Facultad Bellas Artes, UNLP. Ayudante de Primera Ordinario en la cátedra de Grabado y Arte Impreso, Complementario I y II, Facultad de Bellas Artes, UNLP. Ayudante de Primera interino en la cátedra de Lenguaje Visual III. Docente investigador Categoría IV en el Programa de Incentivos. Co-autor de artículos publicados en revistas especializadas y de ponencias presentadas en congresos nacionales.

El estudio de las técnicas fotomecánicas en el marco de la gráfica artística propone un campo de experimentación que permite la convivencia de diferentes rasgos discursivos y la práctica de un conjunto de destrezas técnicas, como por ejemplo el manejo y preparado de emulsiones, la variación de los soportes y fidelidad. Sin embargo, esto no agota la cuestión de las imágenes indiciales que, como bien señala Phillippe Dubois, están producidas a partir de una actitud de registro o grabación. Esta forma de producir, a nuestro entender, dio algunas de las realizaciones más importantes del siglo XX, como el ready-made, el calco, el juego de palabras, el autorretrato, la transferencia directa, la sombra proyectada, que dan cuenta de un "(...) desplazamiento teórico, donde una estética [clásica] de la mimesis, de la analogía, de la semejanza [del orden de la metáfora] daría paso a una estética de la huella, del contacto, de la contigüidad referencial [del orden de la metonimia]".<sup>1</sup> En torno a esta idea, para el mismo Dubois la historia del arte daría cuenta del problema de la inscripción referencial, con un intervalo que se da desde el Renacimiento hasta la aparición de la fotografía. Algunos autores van más lejos aún y sostienen que en las grandes obras de los maestros del Barroco (Caravaggio, Canaletto) y los holandeses hay evidencias de actitudes de calco, de dejar grabadas de un modo directo en sus telas las huellas de los motivos de sus obras. Estas posturas son centrales para pensar que el problema del arte ha sido el de la permanencia del referente y en consecuencia los impresos, y en especial los devenidos de la fotografía, que aparecen como un medio privilegiado para dar cuenta del mismo.

Jean Marie Schaeffer es quien define a la imagen fotográfica como un impreso; afirma

que tal hecho de imprimir constituye la técnica y realiza un muy valioso análisis, amplio y flexible, del uso social de las fotografías. El autor describe distintas formas de conformación de la imagen fotográfica y cómo ésta se relaciona con su uso. Luego desarrolla un análisis más amplio de las estrategias de recepción de las fotografías e introduce la idea de la inestabilidad de la imagen fotográfica: "(...) en el plano de la inserción temporal de la imagen, existe una tensión virtual entre la actualidad de la presencia icónica y el saber del *archè* que la rechaza hacia el pasado [imagen fotográfica] (...) paradoja en movimiento perpetuo. La misma tensión se encuentra en el plano de la estructuración de la imagen, que oscila entre el campo casi perceptivo y la figuración icónica".<sup>2</sup> Schaeffer propone que la misma se desplazará a un extremo u otro de un vector según predomine la función indicial o icónica y sobre otro, según se privilegie la dimensión espacial o temporal. Si bien esta dinámica resultaría en combinaciones infinita, la imagen es tomada dentro de esquemas de comunicación social regulada por normas, desde la que propone su *esquema dinámico de estrategias comunicacionales*.

### Mirar fotos, mirar más allá

Philippe Dubois y Raúl Beceyro<sup>3</sup> proponen un *análisis inmanente* de la *imagen acto fotográfico*.

Dubois analiza:

[Las] consecuencias teóricas del gesto del corte en cuanto a la definición de un espacio propiamente fotográfico. Estas consecuencias serán de tres órdenes, (...) en primer lugar la relación del recorte con el fuera-de-cuadro, luego su relación con el marco propiamente dicho y la composición (el espacio fotográfico en sí mismo, en su autonomía de mensaje visual); por último su relación con el espacio topológico del sujeto que percibe (el espacio fotográfico y su exterioridad en el momento de la recepción de la imagen).<sup>4</sup>

Establece un conjunto de categorías y serie de recursos propios de la fotografía que resumiendo son (...) *índices de fuera-de-campo* (...) *indicadores de movimiento* (Figura 1, Edward Muybridge, *Human Locomotion*) y *de desplazamiento los juegos de miradas* (Figura 2, Garanger Marc, *Mujeres de Argel* 1968)

el decorado.(re)centrado (Figura 3, Vogt Cristhian, *Retrato de Duane Michals* 1976) por fuga, por obliteración pura y simple o por incrustación (Figura 4, Anónimo).

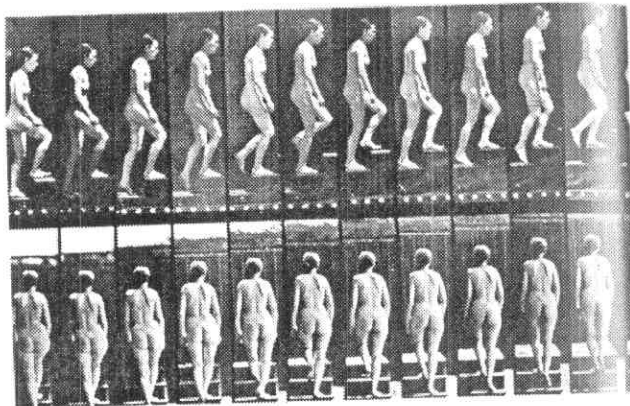


Fig. 1: Eadweard Muybridge  
*Human Locomotion* - 1887



Fig. 2: Garanger Marc  
*Mujeres de Argel* - 1968

Todos estos puntos dan cuenta de la inestabilidad de las fotografías y tornan a su vez inestable la percepción del espacio y el tiempo del receptor.

Raúl Beceyro propone su "análisis inmanente de estructura original que es la fotografía"<sup>5</sup> por medio del estudio de fotografías excepcionales y cómo las mismas quiebran las convenciones del saber fotográfico y se convierten en obras de arte. Los puntos que definen esta metodología serían: la altura de la cámara, punto de ubicación, zona de foco, la luz y plano elegido como formas de mostrar el mecanismo de corte espacio temporal. También observa el lugar y el momento de *gatillar* como marcas del sujeto de la enunciación y de la búsqueda de nuevos horizontes. Y propone en esta sentido una ejercitación por demás interesante, a partir del hecho de pen-

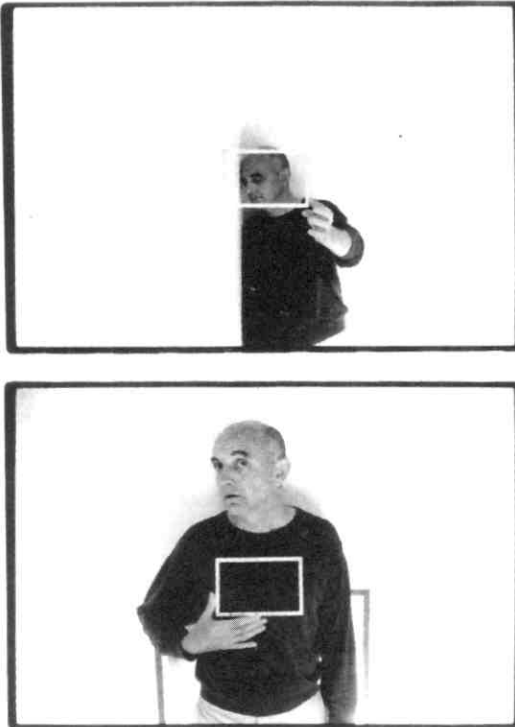


Fig. 3: Vogt Christian  
Retratos de Duane - Michals I-III - 1976

sar cuántas otras tomas del mismo motivo se podrían haber efectuado.

Todos estos puntos de observación o uso de las fotografías son trabajados en su dimensión práctica conjuntamente con los distintos tipos de impresión fotográfica que describe Schaeffer:

- *Impresión por luminancia directa*: la fuente luminosa es el impregnante.

- *Impresión por reflejo*: impresión fotográfica; el flujo fotónico circula desde el impregnante hasta la impresión.

- *Por pantalla*

- *Impresión fotograma*: el impregnante está situado entre el flujo fotónico y la impresión (prescinde de la óptica, para ser usada debe reorganizarse por vía paratextual).

- *Impresión por penetración*: impresión radiográfica; es una impresión a través; no es la señal de una reflexión luminosa sobre una superficie, sino la de diferenciación de volumen y de densidad del cuerpo impreso (imagen prohibida o peligrosa).

Es el mismo Schaeffer quien sostiene que la obra fotográfica además de obra -buena o mala- es un *artefacto*, que requiere ciertas reglas para su uso y que las mismas se inscriben en las siguientes estrategias de comunicación:

a) *Señal*: la imagen es signo indicial de la existencia en la toma de la impresión. Imagen Jennings Williams, *Descarga vertical*.

b) *Protocolo de existencia*: funciona como prueba de la relación espacio-temporal en que están colocadas las entidades. Friedlander Lee *New York city*, 1960.

c) *Descripción*: funciona como gráfico de "estar ahí de un objeto".

d) *Testimonio*: género periodístico; se define por la inserción de la imagen en una narración que pretende ser verídica, y que a menudo está unida a una toma de posición ideológica o ética. La regla del testimonio implica la armonización de una imagen y de un mensaje para-icónico.

e) *Recuerdo*: auto afección del receptor. El saber lateral satura la interpretación. El "haber estado ahí" es más potente que el indicio fotográfico. La función icónica actúa como estímulo elegíaco.

f) *Rememoración*: da fundamento a lo que "ha ocurrido ahí", por sobre "aquel que vemos ahí".

g) *Presentación*: la imagen como manifestación de entidades aprehendidas como efecto de conjunto. Por ejemplo, postales, catálogos comerciales, retrato de personalidades públicas.

h) *Mostración*: momento decisivo. El estado del hecho es la imagen en sí.<sup>9</sup>

De este modo se presenta a la fotografía felizmente apartada de los valores formales y compositivos tradicionales de las artes vi-

Fig. 4: Obliteración por incrustación



suales.

Es en la grabación del movimiento (Imagen Muybridge Eadweir, *Human Locomotion* 1887) donde esta inestabilidad se hace más tensa y desnuda como funciona el *archè* de la fotografía mostrando lo que Dubois llama el corte temporal y el corte espacial. Este gesto radical que cae sobre el hilo de la duración y en el *continuum* de la extensión cuyas consecuencias se pueden mirar en las dimensiones temporal y espacial. En tanto a la dimensión temporal, interrumpe, detiene, fija, inmoviliza, separa, despega de la duración captando un instante, y en cuanto a la dimensión espacial, fracciona, elige, extrae, aísla, capta, corta una porción de la extensión. La foto aparece como una tajada única y singular de espacio tiempo, cortada en vivo. La fotografía reproduce bajo forma de despliegue espacial el cambio en el tiempo, es decir la traslación de objetos que siempre reproduce como co-representación de diferentes estados espacio temporales que se suceden. La recepción se hace cargo en la medida en que abre la distancia temporal entre la retención visual del icono y la grabación indicial. En esta imagen del tiempo se une, al menos en filigrana, la indisolubilidad del espacio del icono y del tiempo del indicio.

Esa forma de producir, de registrar, de grabar, cambia algo más que el hecho de simplificar algunos procedimientos, se constituye como un dispositivo con otro objetivo, el de la fidelidad y la precisión sobre el canal.

Como afirma Schaeffer acerca de la fotografía sólo hay cosas que decir sobre la imagen fotográfica en su genericidad o en su estatuto comunicacional, si las lecturas se completan en los fuera de campo, esa estética de la metonimia propone el trabajo sobre los espacios intersticiales entre imagen e imagen, un espacio intertextual, paratextual o virtual, en el cual las tecnologías informáticas aparecen como medios privilegiados.

### ***Las tecnologías digitales: técnicas de los espacios virtuales y las obras rizomas (otros placeres de visualización)***

Los procedimientos fotomecánicos junto con los procedimientos informáticos han posibilitado cambios cualitativos en los rasgos de ejecución. Por una parte, la incorporación de altos niveles de información, la sofisticación de calidades de superficie y la posibilidad que una obra sea realizada en distintos soportes. Por otra parte, a la imagen fija

bidimensional se la presenta también en secuencia, se la articula con texto impreso, se le agregan el movimiento y el sonido. La experimentación sobre los soportes, la incorporación del trabajo sobre el tiempo, la representación del movimiento, más la incorporación del sonido ponen al espectador y al realizador ante obras transpositivas o multimediales (o unimedia) o transmediáticas que demandan distintas prácticas de observación y de producción, todas juntas al mismo tiempo o en espacios y tiempos separados.

Los artistas contemporáneos trabajan en los límites de las tecnologías disponibles. Investigan otros soportes, adaptan o desarrollan recursos técnicos específicos para sus poéticas. El arte del disfrute de la primera mitad del siglo XX se combina con el gusto por los contenidos de la información y las destrezas tecnológicas, creando un campo artístico dominado por la imagen múltiple y audiovisual. Patricia Pistter, siguiendo a Gilles Deleuze, describe estas imágenes audiovisuales como representación del tiempo, no del espacio en las que no se puede diferenciar original y modelo. Las imágenes son objetos de una reorganización perceptual en la cual se despliega información. Cada imagen puede aparecer como cualquier punto del procedimiento de creación. La organización deja de estar en pos de una dirección, en favor de una *omni-direccionalidad* del espacio.

La práctica indicial, la variedad de soportes, la experimentación tecnológica, la presencia del sonido y el trabajo sobre el tiempo son algunas de las características principales de estas obras gráficas contemporáneas. Obras sensuales, virtuosas en sus aspectos formal y técnico y que se realizan de manera automática, que apuntan a lo que Andrew Darley<sup>7</sup> llama el placer del paseante, es decir la emoción, la intensidad y el vértigo.

A modo de ejemplo podemos presentar:


En el primer caso el Studio AH EE.UU en su *Árbol fractal* despliega el algoritmo y permite variantes según el *click* del usuario, produciendo una variación de imágenes y de sonido ilimitada.

El segundo caso es *Text-ure*, una brillante combinación de imagen y texto. Un texto corre a partir de deslizar el *mouse* sobre una textura visual, de forma simultánea se desplazan un par de coordenadas sobre una especie de mapa geológico; todas las acciones se hacen al mismo tiempo.

En el tercer caso, en *Acerca de 49682923 historias (49.682.923 stories about)* se presenta una combinatoria de imágenes tomadas de

aguafuertes de siglo XIX cuyo tema es el circo, y desarrollan una combinatoria de relatos visuales lógicos que se renuevan según la intervención del visitante, es decir que veremos en cada visita una combinación de imagen y sonido diferente, pero basada en las mismas imágenes y el mismo conjunto de sonidos. Variación lógicamente finita, prácticamente imposible de acabar.

Estos ejemplos muestran los principios básicos del rizoma, concepto que Deleuze y Guattari<sup>8</sup> introducen en su análisis y definen como conexión múltiple y azarosa de cada uno de los elementos intervinientes, imágenes y sonidos que remiten a otros y éstos, a otros, y cuando cortan generan nuevos textos y relacionan con otros textos o hipertextos.

Dar cuenta de modo experimental y analítico de la articulación de los recursos usados, la dinámica de las relaciones, los resultados de las mismas y cómo se modifican tanto las prácticas de los artistas, como las prácticas del espectador, son motivo central para generar una experiencia artística innovadora que permitirá renovar la enseñanza de la gráfica artística. 

hotwired.wired.com/rgb/signal2noise/art/fin.html#>, [En línea]. [Sábado 9 de octubre 2004, 16:45].

**Text.ure:** Szeto Nem, Cannon Steve, Piazza Jeffrey, New York U.S.A.1999. <<http://hotwired.wired.com/rgb/io360/texture/index.html>>, [En línea] [Sábado 9 de octubre 2004, 16:40].

<sup>1</sup> Dubois, Phillippe: *El Acto fotográfico*.

<sup>2</sup> Schaeffrer, Jean Marie: *La Imagen Precaria*, p.76.

<sup>3</sup> Beceyro, Raul: *Ensayos sobre la fotografía*.

<sup>4</sup> Dubois, *op.cit.*, p.159.

<sup>5</sup> Beceyrol, *op.cit.*

<sup>6</sup> Schaeffrer, *op.cit.*, pp. 95-103.

<sup>7</sup> Darley, Andrew: *Cultura visual digital, espectáculo y nuevos género en los medios de comunicación*.

<sup>8</sup> Deleuze, Gilles y Guattari, Felix: "Introducción: Rizoma", en *Mil Mesetas*, pp.24-32.

## Bibliografía

### a) Libros

BECEYRO, Raúl: *Ensayos sobre la Fotografía*, Buenos Aires, Paidós, 2003.

DARLEY, Adrew: *Cultura visual digital, espectáculo y nuevos géneros en los medios de comunicación*, Barcelona, Paidós, 2002.

DELEUZE, Pilles y GUATTARI, Felix: "Introducción: Rizoma", en *Mil Mesetas*, s.1

DUBOIS, Philippe: *El Acto Fotográfico. De la representación a la Recepción*, Barcelona, Editorial Paidós, 1982.

SCHAEFFER, Jean Marie: *La Imagen Precaria (del dispositivo fotográfico)*, Madrid, Editorial Cátedra, 1990.

### b) Páginas Web

**Fractal Tree.** Studio AH <<http://www.studioah.com/ah1/>> [En línea] [Sábado 9 de octubre 2004, 16:50].

**49.248. 678 Stories Abaut**, Anna McMillan and Tylor, San Francisco California U.S.A 1997. <<http://>



# Posturas enunciativas de la crítica en las artes visuales

## Rubén Angel Hitz

Licenciado en Historia de las Artes Plásticas, Facultad de Bellas Artes, UNLP. Profesor Adjunto Ordinario a cargo de la asignatura Semiótica General y de las Artes Visuales. Titular y Adjunto Interino de Semiótica General I y Semiología Específica II. Adjunto Interino de Historiografía General de las Artes Visuales I e Historiografía Argentina de las Artes Visuales II.

## Introducción

Entre junio y julio del año 2001 el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) realizó una exposición con obras que forman parte del patrimonio del Centro Reina Sofía de Madrid, que se publicitó bajo el título "De Picasso a Barceló". Tuvo una gran afluencia de público y, además, contó con el apoyo no sólo del gobierno español, sino también de Telefónica, empresa que, como sabemos, es representativa de los intereses españoles en la Argentina, por lo tanto tampoco fue ajena la política.

Casi al mismo tiempo otro evento de similar valía, pero con mucho menos afluencia de público, menor publicidad, carente de *sponsors*, y obviamente ningún apoyo político, se llevó a cabo en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA), que se conoció bajo el título: "Más allá de los prejuicios". El experimento de los sesenta que en realidad agrupaba obras de los años '60 y '70 (1965-1975). Este último evento será utilizado como caso testigo para comparar.

## Metodología de análisis:<sup>1</sup>

Además de una atenta observación de los eventos *in situ*, se indagó en los artículos aparecidos antes, durante y después del evento, en los diarios:<sup>2</sup> *Clarín*, *La Nación* y *Página 12*, focalizando el análisis especialmente para este tramo de la investigación en los mecanismos retóricos utilizados en cada una de estas publicaciones, como por ejemplo el uso de la ironía, de juicios de valor positivos, de juicios de valor negativos, de atenuaciones, etc. Postulando que la indagación en este sentido nos dará la posibilidad de caracterizar las distintas estrategias