

## **El pensamiento híbrido en torno a la Fotografía y el Digital. Sobre *hh* de Carlos Trilnick**

Cantú, Mariela Elisa

El discurso de la novedad siempre ha caracterizado la irrupción de cada nuevo medio de representación.<sup>1</sup> Heredado de la tradición moderna con su ideología del progreso continuo e indefinido, y aunque hoy tal vez ligado con mayor fuerza a la lógica publicitaria y de mercado, no cabe duda de que este fenómeno acaba afectando de una u otra manera el alcance del pensamiento estético.

Desde esta perspectiva, es evidente que lejos nuestro quedan aquellos años del siglo XIX, aquellos en los que Niepce lograba tomar y fijar la que se considera la primera fotografía de la historia; ciertamente, esto nos hace dudar acerca de si aún hoy tiene sentido preguntarnos sobre qué posibilidades estéticas y creativas es capaz de aportarnos un medio que cuenta con tal edad, cuando se insiste de manera tan profunda en el discurso de “lo nuevo” como valor crucial, también para la producción artística.

A pesar de su potencia, cabe insistir sobre la idea de que este fenómeno –que acompañó la aparición de la fotografía, del cine, del video, de la tecnología digital y así hacia delante y hacia atrás– cubre con un manto de amnesia todo aquello que pueda permitir propuestas de reflexión serias y posibilidades creativas en lo que concierne al pensamiento sobre el hacer maquinal. En consecuencia, resulta interesante pensar –y repensar– el notable caso de la fotografía, un medio que a pesar de contar con una historia de casi dos siglos, se afianza hoy más que nunca como uno de los pilares del pensamiento estético contemporáneo.

Por todo esto, es justamente en este contexto donde queremos situar *hh*,<sup>2</sup> del argentino Carlos Trilnick, una obra realizada con tecnología digital pero que parte de imágenes fotográficas, en tanto plantea un acercamiento altamente sugerente en torno a un nuevo modo de insertar a la fotografía en propuestas audiovisuales creativas, con todo lo que estos procesos de hibridez pueden implicar.

En esta línea de pensamiento, elegimos rechazar abiertamente la imposición de una perspectiva teleológica sobre las máquinas de imágenes; según este criterio, cada nueva máquina tendría la capacidad de borrar a sus precedentes, proponiendo cuestiones novedosas que incluso alcanzarían a redefinir por completo aquello que entendemos como arte. No obstante, nuestra posición se vincula más a creer que cada uno de estos medios, en relación a ciertos usos particulares, simplemente consigue replantear cuestiones que hacen al pensamiento estético, problemáticas que siglo tras siglo han sido parte de las reflexiones más profundas en el terreno artístico, y que no necesariamente han sido saldadas o resueltas.

Los medios y sus especificidades parecen estar muy definidos, o se intenta definirlos de la manera más estable posible, hasta que la irrupción de un nuevo medio, como decíamos, llega para cuestionar y repensar ese aparente estatismo. En este marco, no obstante, es importante destacar que “aunque un medio nuevo no haga desaparecer los anteriores, cada etapa de la historia pone a disposición del artista materiales, técnicas y recursos que le son propios”.<sup>3</sup> Tal como señala Lucia Santaella, entonces, nuestra época se encuentra hoy definida desde las tecnologías digitales.

---

<sup>1</sup> DUBOIS, Phillipe: “Máquinas de imágenes, una cuestión de línea general” en *Video, Cine, Godard*, 2001, p. 10.

<sup>2</sup> *hh*, Carlos Trilnick, 2005.

<sup>3</sup> SANTAELLA, Lucia: “El arte del silicio” en *Revista Cybercultura*, 2003.

En este contexto, creemos profundamente en que la llegada de este medio, lejos de abolir a sus precedentes, puede hacer posar nuevamente la mirada sobre el medio fotográfico y, lejos de insistir sobre una nostálgica pureza, reflexionar profundamente desde procesos de hibridez. Un modo creativo de romper el programa de las máquinas por el uso de los artistas<sup>4</sup> “ocurre en situaciones en las cuales la computadora y la imagen digital aparecen en contextos híbridos, mezclados con otros procedimientos y con otros dispositivos más familiares al realizador, como en las instalaciones y también en las llamadas *poéticas de los pasajes*, en las cuales las imágenes emigran de un soporte a otro, o convergen en un mismo espacio de visualización, inclusive cuando son de naturalezas distintas (artesanales, fotográficas, digitales).<sup>5</sup>

Como decíamos, las reflexiones que suceden al advenimiento de cada nuevo medio demuestran una clara voluntad por definirlo de la manera más clara posible, destacando sus especificidades, sus diferencias con respecto a los anteriores, y aquellos elementos que lo hacen ser en tanto que es, y no algo diferente.

En el caso de la fotografía, fue André Bazin uno de los teóricos más dedicados a esta labor, fruto de la cual resultó el mítico texto “Ontología de la imagen fotográfica”.<sup>6</sup> En él, Bazin afirma: “La objetividad de la fotografía le da una potencia de credibilidad ausente de toda obra pictórica. Sean cuales fueran las objeciones de nuestro espíritu crítico nos vemos obligados a creer en la existencia del objeto representado, re-presentado efectivamente, es decir, hecho presente en el tiempo y en el espacio. La fotografía se beneficia con una transfusión de realidad de la cosa a su reproducción”.<sup>7</sup>

Claramente, esta frase nos habla de la fotografía comprendida en tanto índice, es decir, en tanto ha existido una conexión física entre el signo y su referente: en el caso de la fotografía, una conexión necesaria entre las variaciones de luz emitidas por el objeto retratado y la película que registra su imagen; de allí, entonces, su carácter de huella. No tenemos espacio para desarrollar exhaustivamente en este texto esta noción de indicialidad según la cual la fotografía ha sido entendida a lo largo de una extensa bibliografía.<sup>8</sup> Simplemente podríamos mencionar que según esta concepción, la fuerza de verdad de la fotografía estriba no en su capacidad mimética, sino en ser capaz de certificar que el objeto retratado por ella necesariamente tuvo que estar delante del objetivo. Como dice el propio Bazin, la fotografía fue, de hecho, inferior a la pintura en términos de semejanza, ya que en las primeras placas se necesitaba de largos tiempos de exposición para obtener una imagen sin color y con un grano excesivamente grueso debido a la poca sensibilidad de las películas, que necesariamente resultaba en una imagen con muy baja definición.

También Roland Barthes en su bellissimo ensayo *La cámara lúcida*<sup>9</sup> adopta esta perspectiva para entender lo que nos ocurre frente a una fotografía; para el autor, el noema de la fotografía, su esencia, se nombra como el *esto ha sido*. En palabras del propio Barthes, “Llamo ‘referente fotográfico’ no a la cosa *facultativamente* real que remite una imagen o un signo, sino a la cosa *necesariamente* real que ha sido colocada

---

<sup>4</sup> En el texto “Repensando a Flusser”, Machado responde a ciertos postulados algo categóricos del mencionado autor, proponiendo ciertos matices a estas propuestas. Ver también FLUSSER, *Filosofía de la Fotografía*, Madrid, Ed. Síntesis, 2001.

<sup>5</sup> MACHADO, Arlindo: “Repensando a Flusser y las imágenes técnicas”, en *El Paisaje Mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*, 2000, p. 22

<sup>6</sup> BAZIN, André: “Ontología de la imagen fotográfica”, en *¿Qué es el cine?*, 1990.

<sup>7</sup> *Ibidem*. p.28.

<sup>8</sup> Charles S. Pierce, André Bazin, Phillipe Dubois, Roland Barthes, entre otros.

<sup>9</sup> BARTHES, Roland: *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, 2003.

ante el objetivo y sin la cual no habría fotografía (...) lo que intencionalizo en una foto (...) es la Referencia, que es el orden fundador de la fotografía”.<sup>10</sup>

Una pregunta se nos suscita entonces: ¿cómo pensar esta imagen esencialmente indicial amalgamada con la imagen digital, dado que esta última tiene, por el contrario, la capacidad de ser creada sin vinculación con un referente externo, físico, real? La imaginería digital, de hecho, puede no contar con una instancia de registro ni con una cámara, sino ser enteramente generada dentro del computador. ¿Qué tipo de propuesta podría obtenerse, entonces, de esta combinatoria entre tecnología fotoquímica y tecnología digital?

Un acercamiento posible es el realizado por el argentino Carlos Trilnick en su trabajo *hh*. El punto de partida de esta obra son algunas fotografías tomadas por el propio Trilnick algunos años antes con una cámara analógica, en las que ni siquiera se utilizan filtros. Los negativos de estas fotografías fueron digitalizados mediante el uso de un escáner rotativo y luego importados a un software con el que estas imágenes fueron editadas. La obra resultante de todo este proceso surge de la edición y animación de estas fotos fijas, que serían una suerte de “materia prima”.

En una primera aproximación, sería dable pensar que, en un sentido, el realizador estaría trabajando por fuera de las potencialidades que la tecnología digital le ofrece, es decir, la facultad de crear sin un referente. No obstante, lo que encontramos en este trabajo es una certera complejización de cada uno de los medios de los que se sirve. Si intentáramos pensarlo desde la fotografía, no podríamos decir que aún subsiste su carácter indicial, ya que el trabajo audiovisual que conforma *hh* cuenta con numerosos elementos gráficos tales como líneas, sombras, seccionamientos de las imágenes, zonas en movimiento combinadas con zonas estáticas, que ciertamente no están en las fotografías originales y tampoco en los objetos que fueron su referente.

Podemos pensar entonces que, si bien las fotos tomadas por el realizador resultan la materia prima de la obra para las cuales un objeto debió ser colocado delante del objetivo, la obra en su totalidad genera un nuevo objeto y un nuevo espacio que sólo existen en la pantalla y que no podrían encontrar en la realidad ningún referente, o mejor dicho, el referente no sería ya lo real, sino una imagen.

Cabe aclarar que no es nuestra intención plantear una total abolición de la relación indicial, sino pensar justamente en una certera problematización de este vínculo aparentemente tan evidente. Volviendo a Bazin, esta potencia de credibilidad antes mencionada radica para el autor en la objetividad de la fotografía, es decir, en su automatización, proceso por el cual el hombre se halla ausente en la formación de la imagen. En este sentido, el gesto del artista se borra, al menos en el instante de la obturación, en favor de una acción mecánica que da como resultado de un modo casi “natural”, a la imagen fotográfica.

Una perspectiva poco profunda nos llevaría a pensar que, en el caso de la tecnología digital, todo este fenómeno de automatización estaría llevado al extremo, ya que sería el ordenador una máquina que lograría excluir al hombre casi por completo del proceso de gestación de una imagen.

No obstante, y de forma paradójica, muchas veces el trabajo con imágenes en un ordenador reintroduce de manera extrema el gesto artesanal que caracterizó a la producción pictórica. En el caso de *hh*, por ejemplo, la generación de líneas, sombras, movimientos, conllevan una labor minuciosa, que generalmente implica muchas horas de trabajo manual con las interfases (teclado, mouse), para generar recortes, animaciones, cambios de velocidad, etcétera. En este sentido, cada elemento que se

---

<sup>10</sup> BARTHES, Roland: op. cit. p. 121.

desea incorporar debe atravesar varias etapas de procesamiento, comenzando con la digitalización de las imágenes analógicas y pasando por toda esta tarea casi artesanal. Por todo esto, creemos que es posible pensar que esta relación indiscutiblemente indicial de la fotografía puede ser repensada y cuestionada en la vinculación que genera el uso de estos dos medios.

En este marco, creemos fuertemente que la noción de hibridez nos permite acercarnos a este tipo de propuestas desde un lugar conceptualmente más enriquecedor y fructífero. Es importante destacar que esta idea no debe entenderse como un cruce meramente técnico entre diversos soportes, sino que realmente se constituye como una herramienta conceptual útil cuando es comprendida como un modo de aproximación estético a obras que, tal como la de Carlos Trilnick, se instalan claramente en tanto modos de reflexionar acerca del hacer maquinal.

Esta cuestión, entonces, nos coloca en un lugar algo más inestable, algo más ambiguo, pero sin dudas más interesante para reflexionar a partir de estas obras híbridas. Contra la noción de que hoy en día lo digital puede barrer con todo lo anterior e instaurar una forma novedosa de concebir el mundo de las imágenes, creemos profundamente en encontrar (o al menos, en buscar) ciertas cuestiones relevantes y sugerentes partiendo de la inseparable coexistencia de medios.

Por último, creemos importante destacar en esta ponencia la necesidad imperativa de proponer un estudio serio y sistemático acerca de la producción audiovisual argentina, particularmente de las obras que se insertan en el terreno de las artes audiovisuales, muchas veces por fuera de los circuitos comerciales más difundidos. Es claro que nuestro país aún se debe la escritura de una historia sobre el tema, más si contemplamos que Argentina cuenta ya con una larga y prolífica trayectoria en este terreno, particularmente en el cine experimental, el video experimental y las artes digitales, que lamentablemente ha sido ignorada por gran parte de las instituciones vinculadas a la promoción audiovisual.

Luego de este recorrido conceptual que intentó abordar ciertos cuestionamientos a un modo rígido de entender los medios, proponemos entonces la noción de hibridez como un lugar desde el cual abordar ciertas obras en las que no existe subordinación de un medio a otro, sino una nueva obra híbrida, para cuya comprensión probablemente deban desarrollarse nuevas estrategias, conceptos y metodologías.

Esta combinatoria, entonces, no implica una mera yuxtaposición, sino una potenciación de los medios involucrados, a partir de la cual es posible pensarse mutuamente.

A modo de conclusión, seguimos insistiendo, entonces, en que los caminos del arte no han sido nunca (y no debieran ser) los de afanarse en perpetuas carreras detrás de un imaginario progreso, sino tal vez colocarse en un lugar algo más solapado, tal vez menos visible, pero que se constituya como el del cuestionamiento, el de la revisión, el de la propuesta de miradas divergentes y el de la interrogación al presente, al pasado y al futuro.

## **Bibliografía**

BARTHES, Roland: *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Buenos Aires, Paidós, 2003.

BAZIN, André: *¿Qué es el cine?*, Madrid, Ediciones Rialp, 1990.

DUBOIS, Phillipe: *Video, Cine, Godard*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2001.

MACHADO, Arlindo: *El Paisaje Mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2000.

MANOVICH, Lev: “¿Qué es el cine digital?” en *Laboluz e-magazine, Arte, Proyectos e Ideas*, N° 5, <http://www.upv.es/laboluz/revista/>  
<http://www.upv.es/laboluz/revista/pages/numero5/rev-5/manovich.htm>. Traducción de Belén Quintás Soriano.

SANTAELLA, Lucia: “El arte del silicio” en *Revista Cybercultura* del Centro Cultural del Banco Itaú, San Pablo, Brasil. 2003. [http://www.itaucultural.org.br/index.cfm? cd=pagina=2014&cd\\_materia=458](http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd=pagina=2014&cd_materia=458)