

La teoría de la imagen ante el desafío digital

Tres cuestiones en torno a la actual investigación y didáctica de lo audiovisual en la Universidad.

Eduardo A. Russo

Doctor en Psicología - Área Social.
Profesor Titular en las cátedras Teoría del Lenguaje Audiovisual y Teoría de la Crítica, en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP.
Becario de Investigación en el Fondo Nacional de las Artes.
Colabora habitualmente en las revistas *El Amante*, *Cine y Mediápolis* (Buenos Aires) y *La gran ilusión* (Universidad de Lima, Perú).
Otras publicaciones recientes (ensayos sobre cine-video y arte digital) en los siguientes volúmenes colectivos: "El medio es el diseño" (UBA - CBC, 1995); "La revolución del video" (UBA - CBC, 1996); "Contaminaciones - Del video al digital" (UBA - CBC, 1997).

I. El estado de la teoría: del retraso a la oportunidad en el umbral digital

La institución universitaria, por razones de distinta índole, ha seguido con considerable retardo desde la teoría la evolución de lo audiovisual. Los modos de legitimación académica de este objeto cultural desde la posguerra determinaron que su investigación y enseñanza sostuviesen un llamativo desfase con el estado vigente de los medios, especialmente en el caso del cine y la TV. Por ejemplo, la difusión y pervasividad de la imagen electrónica parecen no haber afectado en demasía los modos de teorizar lo audiovisual. En las últimas dos décadas -desde una concepción apoyada en el intenso proceso de desarrollo protagonizado por la semiología, en concordancia con el análisis ideológico y una teoría del sujeto fundada en última instancia en variantes del relativismo cultural- condujo hacia el análisis y teorización de lo audiovisual primordialmente en relación a su trabajo como *textos*. Esta aproximación centrada en el texto determinó que se redujera el espacio de reflexión dedicado a las materialidades de lo audiovisual, en especial la diferencia entre *filmico* y *electrónico*¹. La atención a lo simbólico en lo audiovisual desestimó en gran medida su aspecto imaginario (no en relación a los

efectos ideológicos, entendiendo a las ideologías al modo althusseriano como "conjunto de representaciones imaginarias de una sociedad" que sí han ocupado en extremo a varias líneas de investigación, sino en un sentido spinoziano, como materia propia de las *afecciones* y sus modalidades).² Así se ha tendido a reflexionar, analizar o enseñar sobre el cine y la TV en tanto textos, subestimando las diferencias entre la situación de sala oscura, proyector y pantalla, y el contacto con los monitores y la videogradora; entre una imagen fotográfica, proyectada y desplegada, y otra recompuesta y *encajada* electrónicamente; entre una situación fuertemente inmersiva y un compromiso pulsátil, desde un *exterior*; entre un contacto perceptivo guiado por la mirada y otro donde tiende a dominar la escucha ...

Podríamos seguir enumerando situaciones diferenciales. Si en un sentido estrictamente semiótico las distinciones pueden ser irrisorias, en cuanto a que la maquinaria textual se sostiene mayormente inalterada en uno y otro caso, la índole de las distintas presencias en juego -y diferentes posiciones subjetivas en la recepción- hacen necesario incorporar estas cuestiones ante el desafío que implica nuestra instalación frente lo que denominamos como *umbral digital*. En lugar de insistir en que se

trata de una revolución comparable al invento de la imprenta, o más aún, al de la rueda (como no cesan de insistir sus promotores en tono profético), o una era diferenciada (lo que hace pensar en ciclos de larga duración difícilmente compatibles con un diagnóstico de lo *actual*), la mención a un umbral nos instala en una zona de separación entre ámbitos distintos, espacios discontinuos. El de la imagen fotográfica y electrónica, determinadas por la existencia de una cámara tomavistas -y por ende tributaria de una cierta conexión con un modelo en el mundo visual- y el de otra imagen, que no por desprenderse de la cámara pierde realismo, sino que lo incrementa hasta grados insólitos.

La irrupción de un imaginario numérico³ redobla la necesidad de replantear la dimensión estética. ¿A qué se enfrenta el espectador actual, qué tipo de imágenes son las que se proponen hoy a nuestra reflexión? Claramente se percibe en el presente un salto cualitativo en las técnicas de simulación audiovisual a partir del procesamiento digital que las despega de un referente en la realidad -tal como lo postuló en la imagen la instalación del dispositivo fotográfico. La cámara arquetípica de la fotografía canónica -más allá de las experiencias de los *fotogramas* que desde Henry Fox Talbot supieron acompañar a esta tecnología, obtenidos a partir de la exposición directa de película con la impresión de formas por contacto- y aun más indispensable al cine, ha entrado en crisis por la disponibilidad de generación de imágenes sintéticas o el procesamiento digital en postproducción de lo inicialmente registrado.⁴

El resultado más inquietante -dentro de una gama de posibilidades de una plasticidad indefinida- es el de una *imagen hiperrealista*, más realista que la fotográfica. No definida por su contacto con un modelo a partir del cual es físicamente *moldeada* (la impresión de la luz sobre una película con emulsión fotosensible de la foto o el cine, o el barrido electrónico de la

videocámara) sino por su *modelado* a partir de operaciones algorítmicas. Este *realismo no indiciat*⁵ es acompañado por un saber del espectador contemporáneo sobre el origen equivoco de lo que presencia en pantalla. Una imagen en creciente sospecha y cuyo valor de asombro es decreciente ante la presunción -en muchos casos acertada- de la intervención del campo omnipresente de los efectos especiales, hace poner en serios aprietos a manifestaciones tradicionales de lo audiovisual, como por ejemplo el género documental, tal como lo ha advertido Bill Nichols, considerando que "las implicaciones de esto están sólo comenzando a ser comprendidas"⁶ El retraso de la reflexión sobre el cine y la imagen electrónica puede ser superado -acaso estemos en un momento de oportunidad extrema- ante el desafío de este umbral digital. Por vez primera la institución universitaria asiste a un nuevo tipo de imágenes que pueden pensarse en tiempos de su misma ontogénesis.

Sin pretender formular panoramas globales o prospectivas de verificación incierta, podemos atenernos a algunos fenómenos, si bien parciales, ostensibles en la actual experiencia de instalación en el umbral digital, que implican transformaciones del concepto de imagen y su relación con la realidad, y a la vez proponen cambios notables en el sujeto que con ella se relaciona. En la enseñanza de la imagen la metamorfosis se percibe de un modo tan confuso como poderoso; es cuestión de detectar algunas de sus manifestaciones clave.

II. El estado de las imágenes: sobre el reclamo de enseñanza de supuestos lenguajes

Los límites de una didáctica de la imagen fueron planteados por Christian Metz en forma temprana: "Por cierto, es deseable si se quiere «enseñar la imagen», *regresar* -es decir, para el caso, progresar- tan profundamente como sea posible en direc-

ción a los mecanismos perceptivos que se consideran demasiado rápidamente como evidentes de por sí, y en los que, en realidad, se ocultan toda una cultura y una sociedad (piénsese, por ejemplo, en los estudios de Francastel acerca del carácter histórico del *espacio*). Sin embargo, tarde o temprano, una enseñanza *propia* de la imagen se encontrará con sus límites: por ejemplo, cuando se compruebe que un niño que reconoce un auto en la calle lo reconoce también en una fotografía de buena calidad técnica, con una «exposición» media y una incidencia angular frontal o parafrental y que, en cambio, el niño que no lo identifica en esta imagen tampoco lo conoce en la calle, es decir, no lo *conoce*."⁷

Desde aquel entonces, a pesar de lo que han afirmado lecturas parciales del fundador de la semiología del cine, Metz recelaba de las posibilidades de una enseñanza de la imagen fundada en el recurso a una "gramática" o a una "alfabetización" visual. Definía así de ese modo, advertido del obstáculo que la iconicidad plantea a cualquier establecimiento de códigos estables y prefijados como requisito previo a su comprensión, algunos callejones sin salida que haría explícitos en su deriva posterior, cuando intentase dar cuenta de una teoría del sujeto como condición indispensable para comprender lo audiovisual. En ese sentido, -el párrafo citado pertenece a un artículo redactado en 1969- Metz no consideraba ingenua una idea que algunos de sus discípulos calificarían como *naïf*, la de una comprensión de la imagen apelativa a procesos más antropológicos que sociales, esto es, más apoyados en constantes universales que en relativismos culturales: "La percepción sensorial es también un hecho cultural y social, pero varía menos radicalmente de una cultura a otra, comparada con la variación de los simbolismos lingüísticos; cuando se estudian las modalidades "cross-culturales", su análisis se encuentra más rápidamente con

constantes antropológicas cuyo asiento es de orden biológico (conformación anatómo-fisiológica del ojo, mecanismos cerebrales, etc.). Los "lenguajes de la imagen", cualesquiera que sean (cine, televisión, etc.), tienen todos algo común: el hecho de tener, en el *punto de partida* un amplio apoyo en la percepción visual. La percepción visual (...) asegura una primera capa de inteligibilidad que no encuentra equivalente alguno en las lenguas y que, en amplia medida, no debe ser enseñada." 8

La crítica fundamental que las aproximaciones desde las ciencias cognitivas se han formulado a la empresa semiótica se ve aquí contemplada. Nada hay de transposición de un ideal de articulación lingüística al plano de la arquitectura de la imagen y sus efectos de sentido. En coincidencia con lo estipulado por el primer teórico del cine, Hugo Münsterberg⁹, la imagen cinética era para el mismo Metz concebida en un primer estrato icónico como un aparato simulador de la percepción visual, y proseguía: "...una enseñanza de la imagen parece deseable, a condición de no convertirse en una ocasión para el desencadenamiento de un fanatismo "audiovisual". Pero, lo que así se enseñaría sería algo más que la imagen misma, sería *el conjunto de los después (après) y los aderezos (apprêts) de la imagen (...)*"¹⁰ Metz finalizaba su artículo proponiendo el abandono de todo intento de "alfabetización audiovisual" en los niveles inicial o secundario por redundante -si lo que se requería era que el alumno comprendiera a la imagen en cuanto tal, las competencias eran pre o extra-escolares- y reemplazarlo allí por una *enseñanza de palabras*, las que suelen rodear, comentar y cargar de sentidos a las imágenes, esto es, *interpretarlas* en su valor ideológico-cultural. En cuanto a la didáctica de la imagen, recomendaba concentrar el interés en enseñanzas más *reflexivas*, fundadas en teorías entre las

cuales ocupaba un lugar destacado -pero no exclusivo, ni siquiera preponderante- la *semiología*.

El punto candente de la asunción metziana pasa por las resistencias que la iconicidad planteó a la semiología concebida a partir de la enseñanza de Ferdinand De Saussure. El propio Metz se desplazaría pronto hacia otras disciplinas -el psicoanálisis en los 70 y la teoría de la enunciación en su último período, donde el recurso a las categorías saussureanas es imperceptible. De todas maneras, el proyecto semiótico se mantiene lejos de ser agotado.

El virulento debate actual en el seno de los *Film Studies* anglosajones entre los partidarios de la post-teoría (de inspiración cognitiva) y la corriente hoy prevaeciente, apoyada en una mixtura de semiología, psicoanálisis y marxismo (que sus detractores denominan como "eje Saussure-Lacan-Althusser")¹¹ parece dejar de lado en el intento de liquidación de la aproximación semiótica las vías en gran parte inexploradas que han sido abiertas por la obra de Charles S. Peirce¹². Al respecto resulta sintomático que en estudios recientes, como los realizados por Stephen Prince¹³, se intenta rebatir la aproximación semiótica en conjunto incluyendo una lectura de Peirce que se puede calificar al menos como ligera, en pro de la fe cognitivista. Prince -al igual que investigadores militantes en un cognitismo empeñado en la superación del psicoanálisis, la semiótica y la teoría de la enunciación en los *Films Studies*, como Carl Plantinga, David Bordwell y Noël Carroll- pretende que el cuestionamiento que de lo indicial hace la imagen digital derrumba las hipótesis peircianas, cuando lo que este pasaje permite es más bien reafirmarla en su valor esencial de ícono -además, que el realismo no es sólo una cuestión atinente a la fotografía lo atestigua la larga tradición de la pintura realista.

La imagen en tanto ícono o índice *meramente muestra*; no dice nada, no afirma ni niega: "Icons and indices assert nothing"¹⁴. La imagen digital *puede mostrar de modo más realista*, aunque su origen esté desencadenado de un modelo del mundo visual.

Alguna vez definió Peirce: "An Icon is a Sign which refers to the object that it denotes merely by virtue of characters of its own, and which it possesses, just the same, whether any such Object actually exists or not."¹⁵ Lo que cambia en el advenimiento de la imagen digital es el grado de referencia de lo icónico. En lugar del objeto cuya apariencia visual es capturada por el registro de la cámara, las referencias dispersas lo son a cualidades, *firstnesses* peircianas¹⁶; eso no las hace menos icónicas, ni las destierra del terreno semiótico. Sí hace irrisorio el proyecto de una "alfabetización para la imagen digital", ya que esta se reviste con el perfecto simulacro de los aspectos visibles y audibles de la realidad que nos rodea, en combinaciones a menudo insólitas, pero no menos reconocibles por cualquier espectador. No hay por el momento más "lenguaje digital" que el que manejan los programadores.

Hay, no obstante, otro aspecto del umbral digital que hace a su definición en tanto nueva forma de experiencia para un sujeto y que no atañe a su intelección, aunque no puede desatenderse en su reflexión ni en su enseñanza -esto es, la transmisión conceptual- posible. Esta pregunta está acallada por una concepción instrumental, a partir de la introducción de lo digital como una cuestión que se resuelve en un plano *técnico*.

III. El estado de la técnica: el fantasma en la máquina y la conjuración por la estética

Sin reclamar la especificidad de un nuevo lenguaje -como lo hizo en algún momento el video- la imagen digital ha arribado a la enseñanza en

la universidad con los contornos de una nueva tecnología -no es ocioso recordar aquí que se trata de técnicas originadas en buena medida dentro el ámbito universitario (desde esa conexión inquietante que plantean los complejos académico-militares-empresariales a partir de la Segunda Guerra Mundial) si nos atenemos al desarrollo y la evolución de la informática y el surgimiento de fenómenos como las ciberculturas. Al presente, se corre el riesgo de que la investigación y la enseñanza se mantengan divididas, con una orientación hacia el estudio de obras y objetos consagrados, o "lenguajes" y textos ya codificados y transmisibles, analizables según protocolos reproducidos hasta el estereotipo. La otra cuestión - Donde se incluiría la de lo digital- es mantenida en el plano de lo instrumental como una cuestión de recursos técnicos y de problemas sociales, bajo el rubro de lo que genéricamente -la etiqueta es cómoda y amplia- se conocen como "nuevas tecnologías de la comunicación". El desafío actual requiere que la más intensa indagación académica se oriente hacia la teoría de la imagen tal como comienza a generarse y circular crecientemente en nuestro entorno, y no que la enseñanza posible se limite a su utilización instrumental, al adiestramiento sobre su uso, o bien hacia las consideraciones de su "impacto social".

Se hace necesario pensar lo digital desafiando a su determinación desde la esfera de lo técnico y la regulación por las fuerzas del mercado en una dinámica de circuitos de producción y consumo, ajena a todo esfuerzo liberador. La "revolución digital" cuenta con abundantes promotores o detractores, pero todavía no la acompaña la teoría o la investigación que requiere la complejidad del fenómeno. Hasta hoy, en buena medida, es una revolución sin teóricos. Mientras la piensen Bill Gates, Steven Spielberg o Nicholas Negroponte, está más cerca del *marketing* que de la generación

de conceptos y se la diseñará fundamentalmente con los perfiles requeridos por la imagen-mercancía.

La universidad se encuentra hoy ante una oportunidad única: la de acompañar con conceptos el traspaso del umbral digital en forma paralela a las disponibilidades técnicas, que lejos de ser necesariamente neutrales (como suele rezar la muletilla: "la tecnología no es ni buena ni mala, sino que son sus usos los que pueden serlo") están cargadas de un sentido tan acechante como posiblemente creador.

Para superar el estado de retraso típico de la teoría de la imagen audiovisual, ciertos autores han adoptado una estrategia tan seductora

como riesgosa, la de sustituir el diagnóstico por el pronóstico. De esa manera, en lugar de reflexionar sobre el umbral en sí, construyen futuribles sobre lo que nos puede esperar tras éste. De ese modo Jean Baudrillard postula la nostalgia agríndice de cierto estado ideal de una imagen originaria de la cual la simulación numérica nos alejaría¹⁶ o Paul Virilio -sin desestimar el valor de las teorizaciones de este último sobre el fenómeno de la aceleración y lo virtual en el presente entorno cultural-, aun aceptando que no existe algo así como un estado incontaminado, pre-tecnológico de la imagen, se coloca a la defensiva ante los presuntos efectos perversos de una simulación que po-

Notas

¹ Acaso habría sucedido de otra manera si la entrada de lo audiovisual a la universidad se hubiera producido una década antes, hacia los 50: en lugar del avance semiológico se habría encontrado con la reflexión fenomenológica, más atenta a estas dimensiones de la experiencia y que ha determinado una notable tradición teórica en las artes visuales. En el presente, el resurgimiento fenomenológico constituye una fructífera línea de reflexión, tal como es propuesta por investigadores como Alan Casebier o Susan Sobchack, quienes retoman respectivamente desarrollos de Edmund Husserl o Maurice Merleau-Ponty (cf. Casebier, Alan, *Film and Phenomenology: Toward a Realist Theory of Cinematic Representation*, New York, Cambridge University Press, 1991, y Sobchack, Susan, *The Address of the Eye: A Phenomenology of the Film Experience*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1992.)

² Spinoza, Baruch de —*Ética demostrada según el orden geométrico*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980, pp. 114-171.

³ Machado, Arlindo — "El Imaginario numérico: simulación y síntesis", en La Ferla, Jorge, *Videocadernos VI: Textos de Arlindo Machado*, Buenos Aires, Nueva librería, 1993, pp. 75-92. Machado desarrolla la expresión "imaginario numérico" presentada por Alain Renaud en "Nouvelles images, nouvelle culture; vers un imaginaire numérique", *Cahiers Internationaux de Sociologie*, vol LXXXII, jan-juin 1987

⁴ Los especialistas en imagen digital ya reconocen desde la industria dos campos principales de intervención de lo numérico en la imagen, muy diferenciados. El de la CGI (*Computer Generated Imagery*) y el del procesamiento digital de la imagen. En el primero, la imagen es creada por manipulación numérica. En el segundo, se trata de alterar las formas originalmente provistas por la toma de una cámara.

⁵ Recordemos que para Ch. S. Peirce la fotografía es un caso típico de *index* —cf. Peirce, Charles S., "Logic as Semiotic: The Theory of Signs", en Buchler, Justus (ed.) —*Philosophical Writings of Peirce*, New York, 1994, p. 106.

⁶ Nichols, Bill, *Representing Reality*, Bloomington, Indiana University Press, 1991, p. 5

⁷ Metz, Christian, "Imágenes y pedagogía", en AA.VV. —*Análisis de las imágenes*, Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972, p. 207.

⁸ Metz, Christian, "Imágenes y pedagogía (cit.)", p. 207.

⁹ Munsterberg, Hugo —*The Film: A Psychological Study*, Dover, New York, 1970.

¹⁰ Metz, Christian, "Imágenes y pedagogía", (cit.) p. 213-214.

¹¹ Cf. al respecto el monolítico conjunto integrado por los investigadores cuyos trabajos se

dría sustituir a la experiencia directa, colocando al sujeto en una pasividad terminal.¹⁸

Frente a este paisaje no es desacerado citar el conocido aforismo heideggeriano: "La esencia de la técnica no es, en absoluto, algo técnico"¹⁹ Y para ampliar la clave, desplegar el argumento: "En otros tiempos no sólo la técnica llevó el nombre *tekné*. En otro tiempo se llamó *tekné* también a todo desocultar que produce la verdad en el brillo de lo que aparece."

"En otro tiempo se llamó *tekné* también al producir de lo verdadero en lo bello. *Tekné* se llamó también a la *poiesis* de las bellas artes"²⁰

Es porque la esencia de la técnica no es en absoluto algo técnico, que

Heidegger proponía pensarla desde la antigua fusión que planteaba la *tekné* griega. Ese ámbito emparentado con la esencia de la técnica y que sin embargo no pertenece a lo técnico tal cual en el presente lo nombramos no es otro que el del arte. En otros términos, la pregunta por la técnica no puede provenir de otro campo que el de la interrogación estética. Concluía Heidegger: "Así pues, preguntando, testificamos la precaria situación de que no experimentamos todavía, frente a tanta técnica, la esencia de la técnica; que nosotros, frente a tanta técnica, no preservamos más la esencia del arte. Sin embargo, cuando más interrogadoramente meditemos sobre la esencia de la técnica, tanto más plena de misterio se nos vuelve la esencia del arte."

"Cuanto más nos acerquemos al peligro, tanto más claramente comienza a destellar el camino hacia lo salvador, tanto más preguntadores llegamos a ser. Pues el preguntar es la devoción del pensar."²¹

La pregunta decisiva en el umbral digital no es técnica, ni tampoco se limita a sus posibles perversiones psicosociales o a sus implicancias políticas. Remite a su dimensión estética; en ella se instala la posibilidad de pensar algunos de los puntos cruciales de la revolución que ya ha comenzado, cómo puede cambiar nuestra relación con los mundos que habitamos y las maneras como podemos entenderlos o imaginarlos.

reunen en Bordwell, David y Carroll, Noël —*Post-Theory —Reconstructing Film Studies*— Madison, Wisconsin, University of Wisconsin Press, 1996.

¹² Debemos exceptuar la línea avanzada en forma temprana —aunque no proseguida— por Peter Wollen en *Signs and Meanings in the Cinema*, Londres, Secker & Warburg, 1969 y por Gianfranco Bettetini en *L'indice del realismo*, Milán, Bompiani, 1971. Ambas lecturas preceden, no obstante, al redescubrimiento de la semiótica peirciana que desde entonces ha reformulado los estudios sobre la imagen —especialmente la fotográfica en las contribuciones de Philippe Dubois y Jean Marie Schéfer, y la televisiva, a partir de los análisis de Eliseo Verón, por ejemplo— pero que todavía aguarda un desarrollo correlativo en los *Film Studies*, o en el territorio multimediático y postdisciplinario que al momento se perfila como *Visual Studies*.

¹³ Prince, Stephen, "The Discourse of Pictures —Iconicity and Film Studies", en *Film Quarterly*, 47—1 (Fall 1993), pp. 16-28 y más específicamente, Prince, Stephen, "True Lies —Perceptual Realism, Digital Images and Film Theory", *Film Quarterly*, 49—3 (Spring 1996), 27-37.

¹⁴ (Iconos e índices no afirman nada) Peirce, Charles S., "Logic as Semiotic: The Theory of Signs", en Buchler, Justus (ed.) —*Philosophical Writings...* (cit.), p. 111.

¹⁵ (Un ícono es un signo que se refiere al Objeto que denota sólo en virtud de los rasgos que posee, y que le pertenecen de igual modo, exista o no realmente el Objeto en cuestión) Peirce, Charles S., "Logic as

Semiotic: The Theory of Signs" en Buchler, Justus (ed.), *Philosophical Writings ...* (cit.) p. 104

¹⁶ Peirce, Charles S., "The Principles of Phenomenology" en Buchler, Justus (ed.) —*Philosophical Writings...* (cit.) p. 80-87

¹⁷ Baudrillard, Jean — *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1985

¹⁸ Virilio, Paul — *El arte del motor*, Buenos Aires, Manantial, 1996.

¹⁹ Heidegger, Martin, "La pregunta por la técnica", en Heidegger, M. —*Ciencia y técnica*, Editorial

Universitaria, Santiago de Chile, 1984, p. 71.

²⁰ Heidegger, Martin, "La pregunta por la técnica" (cit.) p. 105.

²¹ Heidegger, Martin, "La pregunta por la técnica" (cit.) p. 106-107.