



Fig. 1: Bernardo Oyarzun. Imagen: divulgación.

INTERNACIONAL

LA MÁQUINA Y LA MIRADA¹

Es por cierto bien característico el que el debate se haya encarnizado en cuanto se trata de la estética de la ‘fotografía como arte’, mientras en cambio apenas se repara en el hecho social - que sin duda es menos problemático - del ‘arte en tanto que fotografía’.

Walter Benjamin. Pequeña historia de la fotografía. Obras II, 1, p. 398

**TICIO ESCOBAR
AICA/PARAGUAI**

INTRODUCCIÓN. ACERCA DE LAS FIGURAS DUDOSAS

Este artículo busca encarar la compleja situación de la imagen digital en los ámbitos del arte actual. El intento supone enfrentar figuras que, condicionadas por su origen técnico y productivo, convertidas en herramientas de uso masivo e interferidas por nociones de la estética moderna, devienen dudosas en tales ámbitos. La elasticidad propia de ciertos conceptos de la crítica suele favorecer el abordaje de esas figuras imprecisas. Así, el concepto de contemporaneidad, ambiguo por vocación, permite sortear -que no resolver- cuestiones conflictivas consolidadas en los tiempos modernos. Y, así, el concepto de imagen se presta a articular, aun brevemente, momentos opuestos sin la exigencia de conciliarlos. Ambos conceptos serán tenidos en cuenta a lo largo de este artículo aunque no necesariamente de modo explícito.

La posición, que en este texto es llamada “contemporánea”, resulta ventajosa para detectar las posibilidades de que las distintas

formas de arte basadas en la imagen digital escapen del determinismo tecnológico y del esteticismo fofo del mercado. Y resulta de tal modo no porque esa posición sea considerada mejor en cuanto nueva (lo que significaría recaer en un argumento moderno), sino porque es la que se emplaza de manera diversa ante su propio tiempo y enfrenta cuestiones que lo desvelan sin quedar detenida en él. Quizá “lo contemporáneo” pueda zafarse de la trampa que sostiene que todo tiempo presente es mejor, porque su concepto no se encuentra planteado como una etapa que sigue a otra (que la mejora, la remata y la reenvía a la siguiente), sino como una perspectiva que encara distintos presentes y los fuerza a mirar hacia adelante y volverse hacia atrás. Tal concepto asume, así, un enfoque -benjaminiano- que, al renegar de la linealidad progresiva del tiempo, sobresalta el transcurrir, desata rumbos azarosos e introduce inevitables anacronismos, escrupulosamente evitadas por el pensamiento moderno.

El desguace del tiempo secuencial perturba el prescrito orden de la

historia, recusa la idea de una finalidad segura y desestabiliza conceptos venerables, sometidos ahora al azar de la contingencia, cuando no a la humillación de la sospecha. De todas maneras, cualquier manera de abordar el tiempo resulta en contradicciones: si concebimos lo contemporáneo como un enfoque transversal y una manera de asumir distintos momentos fuera de toda idea de fundamento y *telos*, entonces cualquier tiempo, incluido el moderno, puede ser considerado desde un enfoque contemporáneo. Tal posición genera paradojas y conflictos, fructíferos a veces. Por su parte, vinculado con el concepto de contemporaneidad, el de imagen también se abre a dimensiones heterogéneas y, de nuevo en términos benjaminianos, funciona como imagen dialéctica: una dialéctica sin conciliación ni sosiego, propulsora de energías diversas, descontroladas. Una aparición que desestabiliza la mirada mostrando y ocultándole demasiadas cosas. Desafiándola a asumir discordancias y desgarros. Azuzando el deseo mediante la exposición de la falta.

En cuanto a las figuras llamadas “dudosas” en el primer párrafo, ellas devienen tales solo al ser consideradas retroactivamente o al ser constatadas en su modalidad de un retorno reaccionario (en su momento pudieron haber constituido ideas provechosas, promotoras de luces claras). En este texto serán expuestas tres de ellas, que, ligadas entre sí, comprometen las posibilidades de que las imágenes audiovisuales puedan ser tratadas en registro de arte contemporáneo: el culto de la novedad, el esteticismo masivo y la autonomía formal. Las tres encarnan determinados valores modernos que, impulsados por la utopía del progreso, resultaron importantes para que el arte pudiera afirmar sus notas, desmarcar su especificidad y avanzar con ganas hacia un porvenir mejorado. Hoy, en su retorno, esos modelos resultan poco propicios para considerar obras que defienden la contingencia de sus límites, cuestionan la linealidad de sus procesos y -de cara a otros tipos de emancipación- descreen de la posibilidad de transformaciones fulminantes y utopías absolutas.

Contemplada desde aquellos valores y en el curso de un análisis centrado en lo tecno-productivo, la estética digital resulta menoscabada, sujeta a la absolutización de sus soportes, comprometida con el ideal de progreso y uncida a un destino superior, término hoy extraño al vocabulario del arte. Por todo esto, este artículo busca tratar esa estética desde un punto de vista contemporáneo, capaz de hacer detectar las posibilidades políticas, estéticas y éticas que tiene la imagen audiovisual digital más allá de sus determinaciones, marcadas por la tecnología y el capital global.

EL RETORNO DE LO NUEVO

La primera figura que aquí llamamos “dudosa” corresponde al culto vanguardista de la innovación/ruptura. Esta devoción tiene como actual objeto de deseo a los medios basados en la tecnología digital, considerados como culminación del glorioso encuentro entre la ciencia, la técnica y el arte. La Ferla analiza la fantasía de la máquina perfecta, que remata en la ilusión de recobrar el goce del paraíso perdido², y trae los ejemplos

de “El mito del cine total”, de Bazin, y la pasión de Barjavel referida al “progreso futuro y el hombre nuevo” y orientada a “una visión esperanzada, pero también apocalíptica, de la ciencia y la tecnología”³.

Por otra parte, cabe considerar acá la paradoja del término “nuevo”, aplicado cada cierto tiempo a figuras emergentes en la escena del arte o en la de la cultura en general. Condenado por la obsolescencia generada por la sociedad de consumo, lo nuevo caduca pronto, de modo que las “nuevas tecnologías” o los “nuevos medios”, por citar sólo ejemplos, resultan enseguida relevados por otras expresiones que dejan esos términos en una situación incómoda: fueron nuevos en su momento, y quizá nunca lo fueron demasiado; el puro presente resulta una medida problemática, pues carece de toda fijeza y todo espesor. Descartar el discurso de la novedad, viejo vicio moderno, podría resultar de entrada beneficioso en estos casos. Asumir lo inactual de cualquier concepto referido al tiempo, también.

EL RETORNO DE LA BELLEZA CLARA

La segunda figura “dudosa” se refiere al esteticismo, que planea siempre sobre el devenir del arte y ha alcanzado hoy una expansión avasallante. Esa amenaza afecta a todos los medios artísticos, pero la fotografía es la que parece más expuesta a la seducción de la bella forma en versión actualizada. Mucha de la imagen fotográfica acepta un canon de belleza apoyado en los puros valores clásicos (armonía, proporción, equilibrio, síntesis, etc.) o en principios modernos (mengua del concepto, privilegio de aspectos constructivos y compositivos, narración basada en lances meramente formales y sintácticos o solamente informativos e ilustrativos). El modelo del mainstream, impulsado por los grandes circuitos comerciales del arte (básicamente las ferias), se cuela en bienales y exposiciones de diverso alcance a través de fotografías técnicamente impecables y realizadas en gran escala según el estándar publicitario. Sus imágenes son en general hiperrealistas, aunque también figurativas en términos

de realismo mágico o de exotismo tercermundista. Esta estética reencarna el patrón de la belleza idealista: conciliada, sin resto ni falta; sin resquicios por donde colar preguntas ni hacer resonar silencios. Configura un corpus flácido, apenas estremecido por lances ingeniosos, sobresaltado con suavidad por sorpresas administradas en clave tecnológica, correctamente animado por inocentes audacias eróticas o denuncias políticas estilizadas. Es en contra de esta estética que se posicionan las formas críticas de la fotografía contemporánea.

Fredi Casco encuentra que las llamadas “nuevas tecnologías” se exponen hoy a dos riesgos:

Por un lado, el de la “normalización”, uno de cuyos resultados es cierto neoesteticismo conservador de la fotografía documental actual (más parecida a la pintura holandesa del siglo XVII que a los *New Documents* de los 70s). Por otro, el de la “masificación” de las herramientas digitales (como Photoshop y filtros que remiten a la imitación de tecnologías

fotográficas y cinematográficas *vinatge*). Esta masificación promueve la “estetización difusa” de los usos sociales de la fotografía y el video (Instagram, Facebook, Flickr, etc.) o la aparición de una neonostalgia vuelta hacia tecnologías obsoletas, como la Polaroid o el cine Super 8⁴.

Las referencias de Casco apuntan a los usos masivos del video y la fotografía; es decir, no se dirigen de manera directa a los espacios del arte, aunque sí a los ilimitados ámbitos de la estética. Dado que aquellos espacios se encuentran permeados por las imágenes producidas en estos ámbitos, el comentario resulta pertinente para complejizar la consideración de una imagen inestable, capaz de ocupar simultáneamente diferentes campos.

EL RETORNO DE LOS FEUDOS

La tercera figura, vinculada con las dos anteriores, marca un retroceso hacia la autonomía jerárquica de los medios técnicos y materiales. A partir de aquel movimiento, estos medios no solo definen la especificidad de cada clase de producción artística, sino

que poseen un valor constitutivo capaz de distinguir radicalmente la obra y separarla de otras según criterios lógicos de identidad y clasificación. Los medios audiovisuales se ven atrapados de modo constante por este ideal tecno-formalista. Muchos artistas y teóricos de la fotografía, el video y el cine defienden los fueros de sus jurisdicciones soberanas como si las obras fueran definidas no por operaciones de sentido, sino por la particularidad de sus medios instrumentales.

El cuestionamiento de la autonomía formal constituye una de las notas características de lo contemporáneo: lo más notable del arte actual es fruto de cruces, montajes y tiempos heterogéneos y movimientos de expansión y contaminación, así como de lances promiscuos que combinan con osadía medios distintos, despojados de todo lastre sustancial. El litigio autonomía/heteronomía del arte deviene una cuestión irresoluble, un dilema que solo puede ser asumido en cada situación específica. Por un lado, si las obras quedan aisladas en la peculiaridad de sus medios se estaría

restaurando un sistema de señoríos, distintivo de las Bellas Artes, o un régimen basado en la pureza formal, propio de la asepsia moderna. Por otro, si tales obras se olvidan de la infraestructura productiva que las condiciona y, consecuentemente, desconocen el aparataje que las mueve, podrían desembocar en un idealismo negador de las circunstancias técnicas y materiales (y, por lo tanto, de los componentes ideológicos y sociales que permiten la articulación de esos aparatos). Y podrían diluirse en la pura trama del concepto, en lo irrepresentable absoluto o en la mera pragmática social. Los entremedios no aquietan la tensión pero potencian las obras a través de la energía de la diferencia. Por eso, resulta limitante el excesivo celo que lleva a algunos productores de audiovisuales a pertrecharse en lo propio de sus técnicas temiendo contaminarse con las procedentes de otros medios. Las exposiciones, publicaciones y debates centrados en el cine o la fotografía resultan altamente productivos mientras no signifiquen la reclusión del medio audiovisual

en un círculo hermético: su encierro en un claustro moderno, resguardado de las impurezas de la alteridad.

En muchas ocasiones, las transferencias y los cruces de técnicas son llevados al círculo hegemonizado por un cierto medio que preserva la lógica de la autonomía medial; en este caso no existe un campo activo de tensiones entre medios heterónomos, sino la pretensión de uno de ellos de colonizar a los otros resguardando su propia especificidad. Resulta oportuno considerar acá una advertencia levantada por Thayer con relación a “una tecnología singular que organiza endógenamente la multiplicidad”:

No hay que confundir (...) coexistencia de modos de producción, tecnologías, heterocronismos, fibras, con *la ilusión* que de tal coexistencia se produce cuando una tecnología, un modo de producción, emula y representa otros modos de producción en su propio medio⁵.

Ante este pase, que enmascara el hecho de que una tecnología se mantiene idéntica a sí, avasallando otros medios, el autor recuerda que “no hay *medios puros* donde *la verdad empieza en dos* (Nietzsche). No hay cine, cifra pura, salvo como ilusión referencial...”⁶. El sueño moderno de la distinción tajante y jerarquizada de los procedimientos se ha vuelto un canon que la obra crítica debe impugnar.

INTERMEDIOS

Cuando se habla hoy de la tecnología en el ámbito del arte, se están nombrando los procedimientos basados en



Fig. 2: Alfredo Quiroz, Asunción, domingo 15 de agosto de 1954. Video (stop-motion). Exposición La objeción, 2016. Foto Javier Medina.

la hegemonía de la computadora. Es que las imágenes producidas por las tecnologías numéricas no sólo han transformado el panorama de las técnicas, las ciencias y las industrias de la información, comunicación y entretenimiento; también actúan como impulsos potentes en el terreno de las artes visuales: en el de los medios basados en el uso alternativo de la computadora, en sus diversas modalidades, y muy especialmente y con mayor potencia, en la fotografía, el cine y el video.

En términos amplios, la irrupción de la electrónica en el arte involucra soportes diversos que comienzan con la fotografía y se traducen en manifestaciones específicas

tales como el *computer art*, el *net art*, el video-arte, las video-instalaciones, el arte interactivo, etc. Ahora bien, los ambigua y apresuradamente llamados “nuevos medios” no han logrado configurar expresiones bien consolidadas, ni siquiera bien definidas. El *computer* y el *net art* no sobrepasaron, en general, los límites de ingeniosas experimentaciones, mientras que los apodos de “arte” e “instalación” aplicados al video no han hecho justicia a los potentes resultados que ha aportado ese medio. Hablar de “video-arte” es tan infructuoso como hablar de “pintura-arte” o “fotografía-arte” (eventualmente, cualquier medio puede acceder al estatuto de arte sin necesidad de que uno u otro término sea mencionado). Por su parte, el nombre “video-instalación”, peor que fútil resulta riesgoso: invocando ese término, importantes audiovisualistas han hecho montajes que no están a la altura de sus producciones⁷. Además, una proporción considerable de las llamadas, en general, “instalaciones”, más que habilitar una instancia de confrontación entre la obra

y su sitio específico, desembocó en escenografías efectistas u ornamentaciones espaciales de poca monta.

Este artículo se centra solo en los medios que, mediante el empleo de la imagen numérica, alcanzaron sus más potentes resultados: la fotografía y el cine. Por razones de mejor exposición, estas manifestaciones son expuestas de modo separado, pero cada vez más ellas conforman fuerzas transversales que promueven cruces, combinaciones y montajes entre sus distintos soportes, de modo que, en los ámbitos del arte, ninguno de ellos puede ser considerado como un medio puro. Incluso la unión de tecnologías analógicas y digitales, así como la de éstas con medios tradicionales, dinamizan constantemente esos ámbitos y evitan los riesgos de sobredimensionar las especificidades técnicas y hacer de ellas factor canónico de separación entre las artes (lógica autonómica y jerárquica de las Bellas Artes). Por otra parte, cada vez más el video tiende a aproximarse al cine hasta identificarse con él; esta coincidencia crece en las exposiciones

que presentan audiovisuales⁸. En este sentido, Fredi Casco sostiene que el discurso heroico del video-arte ha quedado subsumido por la irrupción del cine en los circuitos del arte contemporáneo. “Por ejemplo, los audiovisuales calificados en décadas pasadas como videoarte, no diferencian ya hoy entre cine y video; da igual que los creadores usen cine de 35 mm o video de altísima definición”⁹.

LAS AGENDAS DE LA IMAGEN

Aunque la tecnología digital ha redefinido muchos supuestos de las artes contemporáneas, a las que plantea desafíos graves, ni los estudios técnicos especializados ni la teoría del arte han asumido con suficiencia el complejo estatuto de imágenes que se mueven simultáneamente en dimensiones diferentes y extraen su fuerza de esa misma ubicuidad. Desde las iniciales relaciones entre la técnica y el arte, aquélla constituyó un factor determinante en la producción de éste, pero la complejidad de la tecnología numérica y la desmesura de sus compromisos con los meganegocios de la sociedad telemática, hacen que hoy

el componente estético se encuentre relegado y termine casi diluido en el discurso acerca de la imagen tecnológica. La maquinaria digital no solo es oriunda de regiones extrañas a las del arte, sino que nunca se adaptó expresamente a los requerimientos de la creación y los desvaríos de lo poético; creció velozmente, ajena a los albuces del deseo y la sensibilidad. Habría que tener en cuenta además los condicionamientos de la imagen digital en cuanto presa codiciada por las megaempresas de la información y el espectáculo. Esta situación se traduce en la sujeción de la imagen técnica a la lógica del mercado y, consecuentemente, en la metástasis del diseño en clave corporativa (el esteticismo global). En el mismo contexto debe ser considerada la sustitución del perfil del inventor-creador individual por la del técnico asalariado por las megacorporaciones, un funcional “innovador productivo” (lógica de la “economía creativa” que ni siquiera es la de la “creatividad en la economía”). También deben ser mencionados acá, aunque no habrán de ser tratados en este texto, otros

cambios producidos por el acceso ilimitado a la producción de imágenes técnicas. Ya no se trata del consumo masivo del arte, sino de la vigencia de un nuevo diagrama de relaciones entre productores y espectadores: a través de las redes sociales y la difusión de los dispositivos de representación, tanto unos como otros generan compulsivamente un flujo desorbitado de imágenes que no tendrán tiempo de ser consumidas, un superávit de imaginario vacante.

Volvamos al tema central: el origen técnico y el destino rentable de las imágenes digitales han promovido que el pensamiento acerca de tales imágenes haya sido hegemonizado por el discurso tecno-científico y el cálculo productivista en detrimento de la reflexión crítica en torno al arte. Este texto se suma a la posición que busca vincular la creación audiovisual con el debate sobre el arte contemporáneo y que apuesta a que sus desvíos liberen la imagen digital de su puro destino instrumental.

Incluir lo visual tecnológico en la

agenda teórica del arte y la cultura implica en primer lugar confrontar este tema con las grandes cuestiones del pensamiento contemporáneo: la misma idea de contemporaneidad, la política de la mirada, los conflictos de la representación y las posibilidades críticas y políticas del arte en los tiempos del mercado total (o la posibilidad misma del arte mismo en tales tiempos). En segundo lugar, esa inclusión supone considerar las pragmáticas de la imagen relacionadas con sus usos sociales, la esfera pública, las políticas culturales, las dimensiones institucionales y la participación ciudadana. Este texto se centrará en lo expuesto en primer lugar, aunque constantemente tendrá a la vista lo enunciado en el segundo.

LAS OTRAS PARADOJAS DE LA REPRESENTACIÓN

El tema de la representación es central en la reflexión acerca de la cultura y el arte contemporáneos. Por una parte se mantiene vigente cierta tradición antirrepresentacional, por llamarla de algún modo; por otra, está claro que una sociedad no puede constituirse sino a partir del orden simbólico (el



Fig. 7: Ficción de Un Origen. Imagem: divulgação.

del lenguaje, los códigos; las representaciones, en suma). En cuanto pertenece al ámbito cultural, el arte opera con formas de representación, pero éstas lo comprimen demasiado, lo restringen; por eso está buscando siempre sobrepasarlas. El arte opera en el límite del sistema cultural tratando una y otra vez de nombrar lo real inalcanzable, aquella zona nocturna que repele cualquier signo. Es por eso que el régimen del arte está siempre en conflicto con el de las representaciones y puede ser caracterizado por el intento de cuestionar las categorías ordenadas del lenguaje y aspirar, vanamente, a nombrar el otro lado de las cosas, el que precisamente no puede ser alcanzado por el lenguaje. Las imágenes son aliadas de este intento insensato: lo imaginario (en términos lacanianos) puede, si no representar lo real (irrepresentable por definición), sí al menos atribuirle fugazmente una apariencia posible, vislumbrarlo como inminencia, conjeturarlo a través de los indicios de su misma ausencia. La capacidad que tienen las imágenes de mostrar/ocultar, de relampaguear sobre el vacío, las hacen dispositivos adecuados para la práctica del arte, menos preocupada por lo manifiesto que por lo velado.

Lo que se ha llamado “paradoja de la representación”¹⁰ se refiere al hecho de que en los planos del arte, la representación no puede más que asumir su propio límite y remitir a un más allá de sí, fuera del orden del lenguaje. Si la tarea de significar una realidad objetiva (o un real insondable) resulta espinosa, en épocas de la reproducibilidad digital se vuelve desconcertante. Tomemos el caso del cine. De pronto, el viejo sueño

realista de lograr una similitud casi absoluta entre el signo y la cosa se vuelve alcanzable. Nunca estuvo aquél tan cerca de ésta. A la fidelidad de la fotografía se le añade el movimiento: la cosa aparece sitiada hasta en su último reducto y sustraída a toda posibilidad de ocultamiento y, por lo tanto, de aparición. Y ese sueño de la reproducción total está al alcance de la mano: trasciende la grave oscuridad ritual de la sala de proyecciones y se multiplica descontroladamente en las pantallas de la televisión, las computadoras, los *displays* y los teléfonos celulares. En cualquier espacio y en cualquier momento. Sin horario establecido ni atmósfera especial, sin encuadre compartido. Obviamente no todo el cine cae en las trampas de la representación total; ya se verán posibilidades afirmadas a contramano de la dirección marcada por el mainstream; ahora se están revisando los descabros que produce o puede producir la irrupción de las tecnologías digitales en el teatro de la representación, hasta hace pocas décadas regido por otros códigos miméticos.

Repasando el azaroso transcurso del arte y considerando todas sus manifestaciones, resulta que el cine es el medio más “figurativo”, más fiel al destino referencial de la representación. Esta cualidad podría significar un retroceso peligroso si tiende a renovar los ideales totalitarios de un modelo omnipotente de representación (la ideología de la perfecta comunicabilidad, la promesa de la transparencia completa, el fetiche de la técnica capaz de compensar las insuficiencias de la visión humana y los desatinos de la mirada). De hecho, una fuerte tendencia en este ámbito busca renovar el sueño clásico del verismo exacto y vincularlo con la utopía moderna del progreso maquínico, expresado en el culto vanguardista de la innovación constante (retórica de la ruptura/novedad, exaltación del avance tecno-científico orientado al cumplimiento de una meta histórica predeterminada).

Según esta perspectiva, la visión mecánica ocupa el lugar de la humana (íntimo anhelo moderno) y perfecciona la representación objetiva del mundo (viejo ideal clásico). La transparencia

del mundo anula el deseo de la mirada: detenido el juego de lo que aparece y lo que se sustrae, la imagen queda trabada: deviene puro aval de la presencia plena. Daney dice que la equiparación de lo *real* y lo *visual* corresponde a la identificación entre *ver* y *comprender*, promovida por la ideología dominante. “El cine se vincula así con la tradición metafísica occidental del ver y de la visión...”¹¹. Una alianza reaccionaria que busca achatar el mundo en una pantalla: en una superficie sin huecos capaces de convocar el juego de la imaginación, sin profundidades ni relieves aptos para proyectar sombras. Sobre este plano raso resbalan los indicios de lo real. Según Jean-Luc Nancy existen dos tendencias propias del cine: una lleva a la reproducción integral de las cosas (*La llegada de un tren*, de los Lumière) y la otra, a la creación de un mundo completamente irreal (*Viaje a la luna*, de Méliès)¹². Aunque Nancy las trabaja en otra dirección, exponer aquí estas tendencias contrapuestas sirve para ilustrar la banal alternativa del cine de optar entre el registro fiel de la realidad y la ilusión de lo



puramente imaginario. Ninguno de los términos de esta opción permite que el audiovisual se abra a la irrupción del acontecimiento como acometida de una verdad intensa e incompleta.

VESTIGIOS

El viejo postulado de la indicialidad de la imagen fotográfica podría aportar a la cuestión planteada en el punto anterior. Tomemos una de las formulaciones más radicales de ese supuesto, la de Philippe Dubois¹³, para quien la fotografía alcanza una posición privilegiada en cuanto se constituye a partir del rastro de una cosa real, es decir, en cuanto configura un índice¹⁴. La huella de la cosa se convierte, así, en testimonio de su existencia; por primera vez la representación ofrece la prueba de que su objeto existe: el signo ha sido tocado por él y exhibe, triunfante, sus indicios¹⁵. Aunque Dubois advierte acerca de los peligros de una epifanía de la referencia (asociada al valor portentoso atribuido a esas huellas), es indudable que el “indicialismo” no puede sustraerse de una metafísica de la presencia y termina fetichizando

la huella, devenida testimonio irrefutable de la cosa misma¹⁶. Pero, ajeno a este riesgo reaccionario, el autor sostiene que lo más innovador del arte contemporáneo ocurre a partir de la radicalización de la lógica indicial. El empleo estético del índice habría provocado un giro en el curso histórico de la representación; ésta pasa a ser desplazada desde una lógica mimética de la semejanza hasta un discurso de la huella (del contacto, de la contigüidad)¹⁷. Dubois no explica por qué en la retórica de la representación el empleo de la metonimia supondría un grado superior al de la metáfora, pero el problema mayor no se encuentra en ese punto, sino en el concepto mismo de representación.

En el plano del arte, la representación no actúa como testimonio de la presencia de un objeto, sino como cifra de la ausencia que ese objeto incuba y que le permite perturbar las significaciones y, así, renovarlas. En ese empeño, el referente es negado, desplazado y pospuesto - es maltratado - por un obrar que aspira mucho más que a la pura verificación de su

presencia física: rastrea las señales de su diferencia; busca *lo que no es* ese objeto, su otro lado imposible, su esquivo sombra. Cuando un artista trabaja la huella, la impresión de un objeto real, lo que menos pretende es hacer de ese indicio una reliquia de tal objeto: quiere extremar el trámite representacional para subrayar el momento de la ausencia. El objeto que ha marcado una superficie ya no está. El arte no certifica que ese objeto, en general intrascendente, realmente existió; convierte el lugar vacío que dejó al retirarse en principio de una distancia que permite divisar momentos que en su pura presencia el objeto no mostraba.

Ya se sabe que en este punto la posición de Barthes se encuentra cerca de la de Dubois: en cuanto marca de una cosa, la fotografía testimonia suficientemente que “esto ha sido”¹⁸. Aunque en esta sentencia de Barthes resuena la figura del *ya sido* de Benjamin, ésta tiene otros alcances. Collingwood-Selby, en efecto, dice que en Benjamin “todo lo que retorna retorna inevitablemente fuera de sí, en otro y como otro”¹⁹, lo que

impide la clausura de un pretérito conciliado consigo mismo en su puro haber acontecido.

La discutida y fecunda distinción hecha por Barthes entre *studium* y *punctum* abre una posibilidad de pensar la manifestación de lo *ya sido más allá del puro certificado testimonial, propuesto por él mismo*. El *studium* describe una situación objetiva y constituye “el campo de interés cultural”²⁰, el registro de una época; mientras que el *punctum* perturba ese contexto ordenado, descentra la escena mediante una puntada aguda que sale al paso “como una flecha” e interpela al sujeto, a quien arrastra fuera de su marco. Mediante el *punctum*, la fotografía tiene el poder “de mirarme directamente a los ojos”²¹, afirmación que retoma lo ya dicho por Benjamin y Lacan y se refiere al poder que tiene una imagen de involucrar el deseo y comprometer la mirada, de colarse por el desfase que deja abierto la escisión del sujeto.

Como irrupción intempestiva de lo real, el *punctum* se acerca al *aura* más que a la *huella* y, extraño ya a

la exaltación de la referencia, actúa como una punción azarosa que perfora el plano del lenguaje y lo abre al mundo, con dolor y con asombro. No en balde Barthes asegura que el *punctum* termina enloqueciendo a la fotografía; lo hace mediante “un movimiento revulsivo que trastoca el curso de las cosas”. Esta perturbación resulta de una opción radical con la que Barthes termina el libro: someter la fotografía “al código civilizado de las ilusiones perfectas o afrontar en ella el despertar de la intratable realidad”²². La alternativa sugiere interpretaciones diversas; interesa a los fines de este texto seguir la que entiende la “intratable realidad” como aquello que, por exceder el alcance del símbolo, no puede ser tratado por él (lo real, en sentido lacaniano). Desde esta lectura, “el código civilizado de las ilusiones perfectas” se referiría a la codificación de las imágenes por un orden simbólico que las impide aspirar a lo real y que las mantiene en vilo, como pura ensoñación fantasmagórica.

Pero esta lectura no hace más que desembocar en un punto o, mejor, una

línea característica del pensamiento contemporáneo: el límite de la representación (del orden simbólico, del lenguaje) cuyo quebrantamiento constituye el desafío mayor del arte. Tarea imposible que moviliza las potencias más oscuras, más vitales, del deseo, y produce, a veces, obras inquietantes, imágenes enloquecidas a las que obstinadamente seguimos llamando “arte”.

BREVE PAUSA PARA CONSIDERAR POSIBILIDADES DE LA TECNO-IMAGEN

Antes de seguir, se enuncian - se anuncian- bajo este título cuatro cuestiones relativas a las posibilidades que tiene la imagen digital, encarada desde la perspectiva del arte. Asumiendo sus vínculos, esas cuestiones serán tratadas en lo que resta del texto, de manera cruzada y sin seguir el orden de la enumeración. Antes que tratadas, en verdad serán merodeadas: más no puede hacerse frente a problemas que no tienen respuestas definitivas; que no tienen respuesta alguna la mayoría de las veces.



1. ¿Qué posibilidades tiene la imagen digital de enloquecer en el contexto de una cultura pautada por la racionalidad del beneficio calculado?

2. ¿Tendría el arte actual la capacidad de conservar su filo crítico, su densidad conceptual y su poético silencio en una escena abarrotada de imágenes impulsadas por el capital, la información, el espectáculo? Se trata de imágenes que se automultiplican exponencialmente en todas las pantallas y de allí saltan a “la realidad”, se masifican, se ablandan y hacen metástasis hasta invadir hasta los últimos reductos de la vida cotidiana.

3. ¿Qué chances tienen las viejas categorías de la estética de tratar la sofisticada imagen tecnológica actual?

4. ¿Podría el público masivo, usuario por excelencia de la imagen digital, tener acceso a los códigos del arte contemporáneo? ¿Debería éste renunciar a las oscuridades de su talante poético y sus trastornos

retóricos para llegar a las grandes audiencias?

LA REPRODUCIBILIDAD TELEMÁTICA

Son conocidas las conmociones que motiva la irrupción de cada nuevo paradigma tecnológico. Ya hace casi 90 años, en 1928, Valéry se asombraba ante el hecho de que “ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo son desde hace veinte años lo que fueron desde siempre”²³. Nunca fueron *iguales desde siempre*, pero esa es la impresión que causa la acometida de lo radicalmente nuevo sobre lo ya establecido. Lo cierto es que son desmesuradas las transformaciones que la revolución digital ha generado en la producción y circulación de imágenes, en los usos y hábitos sociales e individuales y en los códigos de percepción y, por ende, en la sensibilidad de los públicos. Estas intempestivas alteraciones afectan obviamente los terrenos de la estética, como nunca preocupada por el momento de la recepción. De modo que si se pretende tratar la imagen digital en clave de teoría del arte contemporáneo, no puede dejar de ser considerada la

adecuación de las categorías de la estética a las consecuencias de tan dramáticos cambios. Benjamin analiza la capacidad que tienen los aparatos de representación para reconfigurar la percepción sensible de la experiencia²⁴. Según Vera, el pensador alemán utiliza justamente el término *apparatus* para designar ese cambio en cuanto producido por la fotografía y el cine: “Se abriría, de tal suerte, un nuevo modo de la sensibilidad, una nueva constitución de la experiencia (la cuestión del shock...), que, desde entonces, perdería progresivamente su carácter aurático”²⁵.

Aunque no comparta algunas de sus conclusiones, sigo en este punto a Mateu Cabot, que identifica con precisión las cuestiones acá planteadas y las expone de manera especialmente clara²⁶. A partir del citado análisis benjaminiano, el autor compara la capacidad de los aparatos de transformar la experiencia de la vida cotidiana con la que, de manera mucho más potente, disponen los medios digitales de producción y difusión. Benjamin planteaba la necesidad de reajustar las categorías estéticas

tradicionales no sólo para adecuarlas a los nuevos esquemas perceptivos motivados por los cambios tecnológicos, sino por razones políticas. Aquellas categorías resultaban peligrosas en cuanto podían resultar funcionales a prácticas regresivas. Cabot dice con acierto que en esa época, la amenaza tenía un nombre: “fascismo”; mientras que ahora los nombres peligroso podrían ser: “banalidad” o “depotenciación de la carga crítica”. Pero no considera suficientemente que detrás de esas denominaciones se encuentra el nombre-padre: el del mercado; por eso no logra plantear con suficiencia la tensión hegemonía-contrahegemonía, que sigue involucrando fuertemente los destinos del arte.

Según Cabot, las transformaciones en los sistemas de creación y transmisión de las imágenes digitales configuran “el sistema de referencia hegemónico”²⁷, pero esta acertada afirmación no lo lleva a pensar que ese es el sistema cultural del capital globalizado. Consecuentemente, el autor no plantea el régimen del arte como diferente, o disidente, con relación a tal sistema; más bien

propone que ese régimen se adecue sin más a los requerimientos hegemónicos. Por cierto, los cambios que producen los medios digitales en la percepción de la realidad deben ser asumidos, pero el análisis del alcance de estos cambios debe considerar por lo menos tres cuestiones.

En primer lugar, debe traer a colación que tales cambios no solo repercuten en la percepción colectiva, sino que, a su vez, dependen de procesos históricos y relaciones sociales y, por lo tanto, de representaciones, imaginarios y sensibilidades que condicionan la aparición de los aparatos técnicos. “Siempre hay una máquina social que selecciona o asigna los elementos técnicos utilizados” aclaran Deleuze y Parnet²⁸, en el mismo sentido en que Comolli define la máquina de representación como “un dispositivo articulador entre distintos elementos, ciertamente tecnológicos, pero también económicos e ideológicos”²⁹. Esos elementos deben, pues, incluir los culturales y, por ende, los artísticos (que tramitan formas simbólicas e imágenes).

En segundo lugar, el modelo de artista aún vigente (romántico y discutible, pero todavía no suplantado) se basa justamente en la capacidad de detectar la sensibilidad de su propio tiempo: de anticiparla, incluso. El artista olfatea en el aire e intuye en la piel las señales de las nuevas maneras de sentir el mundo, de organizar el tiempo y el espacio. Si no sintonizara con los patrones sensibles, estéticos, de su presente, no podría emplearlos para mejor expresarse, como tampoco podría transgredirlos buscando que su expresión sea poética. Y es claro que si el arte asume una determinada sensibilidad, la teoría que lo trata también debe hacerlo.

La última consideración tiene que ver con la transgresión recién nombrada. El arte asume los componentes sensitivos, cognitivos, valorativos y normativos de su tiempo. Se inscribe en un orden simbólico basado en la adecuada organización de todos esos componentes. Pero lo que define la obra es su intento de ir más allá de los límites de ese orden: más allá de la escena de la representación. No se contenta tal obra con asumir los códigos

perceptivos: busca quebrantarlos, poner en cuestión su propio régimen. Aunque este gesto suicida comprometa su propio sustento, es el único que adquiere la radicalidad suficiente para producir un cortocircuito en la percepción establecida: un vislumbre intenso y breve, capaz de hacer imaginar lo que ni siquiera alcanza a ser percibido. Este gesto se ha vuelto raro en el panorama de las artes visuales, más cercanas a pequeños sobresaltos y planteamientos conceptuales ingeniosos que a las jugadas intensas que cuestionan la estabilidad del sentido. Pero el gesto sigue ocurriendo tanto en las formas tradicionales del arte como en las basadas en medios digitales y en diversas combinaciones entre unas y otras. Como queda dicho, este artículo recalca la posición contemporánea buscando revelar posibilidades de que acontezca ese gesto agudo y desquiciante. En los próximos puntos serán tratadas algunas de ellas.

DESVÍOS

El audiovisual digital, en particular el cine, parece predeterminado por

la rentabilidad de los dispositivos tecnológicos y por el poder de las comunicaciones informatizadas, de los guiones establecidos y de sus destinos industriales y masivos. Pero continúa habiendo imágenes potentes capaces de resistir la lógica instrumental del tecno-mercado. Los propios dispositivos audiovisuales presentan la opción de ser manejados por el talento creativo y crítico de los creadores, que son muy pocos con relación a la colosal producción movida por la industria del entretenimiento. Son muy pocos pero siguen custodiando porfiadamente el contrapunto de la pausa y el momento de poesía que frustran la avidez del espectáculo total. Siguen apostando a rajar la pantalla absoluta y mirar con los ojos bien cerrados lo que ocurre o puede ocurrir fuera del plano. Y siguen manteniendo el lance político: el que desobedece el orden (la orden) que controla la mirada e instala el momento de la discordancia; el instante divergente con la dictadura del guión; el tiempo en que el aparato define lo que hará el director y lo que el espectador

verá. En esa pausa se pueden generar instancias diferentes, sustraídas a la lógica de la eficacia.

Siempre hay desviaciones en la autoría de la dirección y descarríos en la audiencia. A pesar de todas las predeterminaciones del aparato y el sistema que lo promueve, el director maneja el tiempo, el generador del montaje. Este hecho, dice Rancière, hace que el “espectador tenga la posibilidad de reconstruir, dentro de una temporalidad impuesta, un tiempo suyo”³⁰. Así, a pesar de la predestinación de la maquinaria (del aparato y del sistema), sigue habilitado un espacio de sucesivas decisiones propias que esquivan lo pautado: el director logra introducir un desacuerdo en el circuito tecno-mercadológico, y el espectador, otro, en su recepción activa de la obra. Y así, el autor puede escapar del determinismo del sistema creando en su engranaje líneas de fuga; y el espectador, zafarse del control mediante la potestad que tiene la mirada de reinventar los sentidos más allá de lo que estaba inscripto en ellos. Ese pequeño espacio de

contingencias permite desplazamientos y reemplazamientos de la mirada que trastornan las previsiones y los cálculos en la puesta en obra audiovisual.

POLÍTICA DE LA IMAGEN

La perspectiva contemporánea detecta en la política de la mirada otra posibilidad transgresora de los medios digitales. Perturbada por el deseo, la mirada no coincide con la visión: se aturde ante el objeto, tuerce su dirección: deviene capaz de divisar más de lo que el objeto le ofrece. Estos desatinos se relacionan con el régimen de las imágenes del arte. Considerada como montaje complejo de representaciones, temporalidades y percepciones distintas, cuando no incompatibles, la imagen actúa como un ensamblaje imprevisible y azaroso. Un montaje abierto a lo intempestivo de porvenires azarosos, de tiempos fracturados y rearmados en conformaciones contradictorias pero intensamente reveladoras. Esta figura tiene mucho que ver con la “imagen dialéctica” de Benjamin (nada dialéctica en términos hegelianos):

condensa y precipita una carga potente de visualidad que no tiene asignado un destino y, consecuentemente, no puede ser cumplida en una forma determinada. En esta dirección, Didi-Huberman critica el concepto de “ontología de la imagen” de Barthes: “La imagen no siempre tiene que ver con la misma cosa; en base al uso que se hace de ella, la imagen se transforma en cosas diferentes”³¹. En cuanto no admiten una síntesis conciliadora y concluyente y, por lo tanto, no se clausuran en una conformación definitiva, las imágenes dependen del sentido inestable que le otorguen diferentes juntas: la imagen proveniente de un montaje poético no es la misma que la procedente de uno publicitario³². Puestos al servicio del poder económico, los aparatos determinan una dirección de las imágenes. Pero ese rumbo puede ser descarrilado por otro uso de las imágenes, capaz de asegurar un espacio al deseo, de establecer una política de la mirada alternativa y fijar, así, una posición contrahegemónica. Este desvío es el que usa el artista para apropiarse de la máquina y desmentir

el destino instrumental de la imagen. La imagen es incapaz de mostrarlo todo. Esa ineptitud alberga su mejor potencia poética y crítica; ética. La imagen exhibe y esconde, y lo que esconde se vuelve sobre lo que muestra y deviene causa de inquietud, objeto de deseo y de amenaza, principio de inminencia. El *Fort/Da, lo que está y no está*, constituye el resorte mismo de la representación en el arte. Por eso, aplicado a este ámbito, los aparatos dejan aparecer algo solo en cuanto ocultan otra cosa o una parte de lo que aparece. La sociedad del espectáculo pretende atrapar la cosa y transparentarla. Pero ni el cine más ramplón (para seguir con el caso del cine) puede evitar opacidades que enturbian un punto en lo visible y azuzan la mirada. La posición crítica en el audiovisual refuerza el poder aurático de lo que no aparece mediante diferentes estrategias de sustracción, recorte y desplazamiento. A partir de la paradójica definición de Bazin, para quien todo encuadre es un ocultamiento, Comolli asegura que en el cine “El rol de lo no visible es más importante que el

de lo visible”...”Todo aquello que se mueve puede entrar en el encuadre y tornarse visible y salir del encuadre y tornarse invisible”³³.

La mirada desea lo que no está, lo que podría estar esperando fuera del campo. Lo que está fuera del campo de lo visible no es lo invisible o lo que no existe, sino lo que puede aparecer en cualquier momento, y condiciona por eso el sentido de lo que ya apareció: lo vuelve contingente e incompleto. Esta inminencia de lo que está por aparecer o -hecho que resulta aún más amenazante- de lo que podría estar por aparecer, configura la idea de lo *Unheimliche* freudiano, resorte fundamental del arte que, insidioso, instala el barrunto de una inquietud en medio de la escena más familiar y aparentemente clara. Pero la inminencia también refuerza un momento político: la dimensión de lo posible. La eventualidad de que lo que se ve sea condición de lo que no aparece; la de que la cartografía visual hegemónica sea reconfigurada; la de que emerjan fuerzas latentes, capaces de producir, aun mínimas, vacilaciones en el orden establecido.

LA MÍNIMA DISTANCIA DE SÍ

En cuanto lo contemporáneo, como transversal, no pretende “superar” figuras tradicionales o modernas (aunque busque siempre ponerlas en contingencia, desustancializarlas), ciertos indispensables expedientes críticos del arte, correspondientes a regímenes de temporalidades diferentes, deben ser incorporados a la creación y el análisis de la obra audiovisual. De hecho lo son: la fotografía y los medios audiovisuales más críticos trabajan hoy la tensión concepto/imagen para activar formas alternativas a las hegemónicas. Esa tensión permite trabajar políticamente la distancia de la mirada. El concepto analiza, secciona y puntúa contenidos de la obra, esquivos siempre; la imagen, ya lo vimos, realiza el pase prestidigitador que, en un mismo acto, muestra y esconde (y despierta así el deseo de la mirada). Los quehaceres del concepto y de la imagen requieren una distancia que permita avistar lo otro de la obra, su diferencia. Pensar el objeto desde la imagen supone asumir lo que ese objeto no es: asumir su falta. Simplificado acá, ese es el

principio de la negatividad elemental que acompaña todo el camino del arte occidental, aunque haya sido formulado sistemáticamente recién con Kant o un poquito antes. Desde entonces, la figura de la representación se encuentra escindida: busca saldar una ausencia irremediable. Y moviliza todo su engranaje a partir de ese esfuerzo inútil. En cuanto arte, el medio digital emprende el retorcido (frustrante, gozoso) camino de lo que no puede ser por entero representable.

Dado que no puede ser encerrada conceptualmente, la ironía es práctica y pensamiento de límite; por eso una obra irónica puede actuar metalingüísticamente: se desplaza fuera de sus contornos y se vuelve sobre sí; contra sí, incluso. Y esa contorsión autorreflexiva le permite analizar y criticar su propio sistema, introducir la pregunta y, al dejarla en suspenso, habilitar un lugar, un vacío más allá del juego del significante y el significado. Instituye así un tercer espacio, aquel donde vacila el sentido³⁴. Esa maniobra es empleada continuamente por la fotografía y los medios audiovisuales para abrir

mundos que escapan a la lógica representacional de la máquina (una lógica orientada al pleno cumplimiento de la representación).

La obra digital utiliza la ironía cuando trastorna el cálculo de la propia máquina que la condiciona, cuando recrea las posibilidades de su *hardware* y de su programa o cuando contradice los límites del encuadre e impugna - o emplea críticamente - el esteticismo y la banalidad de la industria del espectáculo. Refiriéndose a la producción informática, Brea dice que solo aquellos dominios “en los que se procede a una exploración crítica de sus propios límites contribuyen (o constituyen) producciones que legítimamente debemos considerar arte”³⁵. Pero para que este autoexamen analítico no quede en el mero gesto de morderse la cola, debe desenroscarse de sí y apuntar a una crítica de la producción social del sentido. El cuestionamiento de la institucionalidad del arte y de los dispositivos técnicos de la representación ha de ser inscripto en una política de la imagen. Y ser traducido en aquel gesto que, en su

radicalidad, sea capaz de sugerir un nuevo ordenamiento de lo mostrable.

Se atribuye comúnmente a Picasso una sentencia radical: “el problema de los ordenadores es que solo pueden dar respuestas”. La fuente de la atribución es incierta, pero el dicho se presta a servir de motivo punzante a un comentario final, ya que no a una conclusión, imposible en este ámbito. La máquina solo puede dar respuestas, pero el arte puede convertir éstas en nuevas preguntas y dejarlas en vilo, suspendidas sobre un espacio en blanco: una apertura dispuesta al acontecimiento. El *Lichtung*, la figura de Heidegger, nombra un claro, un espaciamento obrado para el desocultamiento, que es siempre la aparición de una verdad sobre el fondo de su propia sustracción. Por eso el filósofo alemán dice que la pregunta por la técnica no pertenece al orden de la técnica³⁶. Debe ser llevada a un ámbito en el cual las preguntas no pueden ser definitivamente contestadas. Y ese ámbito, si no es propiamente el del arte, es sin duda el de lo poético: el sitio donde se renuevan las preguntas de cara al

azaroso brillo de lo que no termina de aparecer.

NOTAS

1 Este texto transcribe la conferencia inédita del autor titulada “Las zozobras de la imagen contemporánea. Perspectivas desde Latinoamérica” dictada en el Coloquio Internacional Imágenes: Dispositivos, Producción y Crítica. Cátedra Extraordinaria Olivier Debrouse, Auditorio Museo Universitario de Arte Contemporáneo, Centro Cultural Universitario, UNAM, Ciudad de México, 2015.

2 Jorge La Ferla. Cine (y) digital. Aproximaciones a posibles convergencias entre el cinematógrafo y la computadora. Edic. Manantial, Buenos Aires, 2009, pp. 38 y 39.

3 Ídem, pp. 42 y 43.

4 Texto inédito proveniente de una correspondencia con el autor citado, 2015.

5 Willy Thayer. Tecnologías de la crítica. Entre Walter Benjamin y Gilles Deleuze. Edic. Metales Pesados, Santiago de Chile, 2010, p. 121. El autor da ejemplos de este hecho: “Cuando la fotografía trata fotográficamente de la pintura, no

choca con la pintura; solo se despliega a sí misma tratando de sí misma y de su potencial productivo de imágenes. Cuando el cine trata de la pintura, del relato oral, de la mitología griega (...) solo trata tautológicamente de su potencia de fabricar imágenes y relatos cinematográficos”. Ídem, p. 122.

6 Ídem, p. 122.

7 Por ejemplo, la pretenciosa obra de Peter Greenaway en la Bienal de Valencia, 2001, de la cual él mismo fuera curador con Achille Bonito Oliva, o algunas de las muchas espectaculares video-instalaciones de Nam June Paik, cuya obra, por otra parte, es indiscutible en su valía. Obviamente, este juicio no descalifica la obra de otros creadores que han producido potentes video-instalaciones, como las de Bill Viola, por dar un ejemplo.

8 Hoy resulta impensable una bienal que no presente videos o cortos. A su vez, este hecho lleva a cambios de comportamiento relativos a la percepción de las obras; el público de las exposiciones configura una audiencia circulante que se detiene

pocos minutos ante cada propuesta.

9 Fredi Casco, loc. cit.

10 Por ejemplo, Corinne Enaudeau. La paradoja de la representación, Paidós, Buenos Aires, 1999.

11 Cit. por Jean-Louis Comolli. “Máquinas de lo visible”, en Gerardo Yoel y Alejandra Figliola (coord.). Bordes y texturas. Reflexiones sobre el número y la imagen. Imago Mundi, Universidad Nacional de General Sarmiento, Buenos Aires, 2010, pp. 135-136.

12 Jean-Luc Nancy. “¿Quizás porque el cine es él mismo contemporaneidad?”, en Emilio Bernini et al. (comp.). Cine y filosofía. Las entrevistas de Fata Morgana. El Cuenco de Plata, Buenos Aires, 2015, p. 53.

13 Philippe Dubois. El acto fotográfico. De la representación a la recepción. Paidós Comunicación, Buenos Aires, 1986.

14 Dubois se basa en Charles S. Peirce, que distingue los signos según la relación que mantienen con su referente: el índice se conecta con él de manera real, el ícono lo

hace por semejanza, y el símbolo, por convención.

15 El autor se refiere a la fotografía analógica, pero, en última instancia, también la fotografía digital registra la presencia de un objeto real a partir de la acción de la luz. La primera lo hace a través de procesos físico-químicos, la segunda mediante un sensor electrónico que consta de unidades fotosensibles. En una y otra, la luz impacta contra un medio y plasma su imagen; la diferencia radica en el formato del almacenamiento: una película química o una memoria electrónica. En ambos casos subsiste, así, un vestigio del objeto. Esta comparación entre la fotografía analógica y la digital, que me fuera aportada por Cristián Escobar Jariton, solo toma en cuenta lo esencial del registro de un objeto real.

16 En este punto se toma el caso de la fotografía, pero la ontologización de la huella también ocurre en el curso de un pensamiento tan rico y productivo como el de Bazin, referido al cine. André Bazin. ¿Qué es el

cine?, Rialp, Madrid, 1999.

17 Dubois, op. cit., p. 105.

18 Roland Barthes. La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía. Paidós, Buenos Aires, 1998.

19 Elizabeth Collingwood-Selby. El filo fotográfico de la historia. Walter Benjamin y el olvido de lo inolvidable. Metales Pesados, Santiago de Chile, 2009, p. 217.

20 Barthes, op. cit., p. 146.

21 Ídem, p. 167.

22 Ídem, p. 178.

23 Paul Valéry. “La conquista de la ubicuidad”, en Piezas sobre arte. Visor, Madrid, 1999, p. 131.

24 Water Benjamin. “La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica”, en Discursos Interrumpidos I. Santillana S.A., Madrid, 1992.

25 Adolfo Vera. “Breve glosario a modo de epílogo”, en Jean-Louis Déotte. ¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière. Edic. Metales Pesados, Santiago de Chile, 2009, p. 137.

26 Mateu Cabot. Más que palabras.

Estética en tiempos de cultura audiovisual. CENDEAC, Murcia, 2007, pp. 57-66.

27 Op. cit., p. 60.

28 Cit. por Jean-Louis Comolli. “Máquinas de lo visible”, en Gerardo Yoel y Alejandra Figliola (coord.). Bordes y texturas. Op. cit., 2010, p. 132.

29 Jean-Louis Comolli. Op. cit., p. 131.

30 Jacques Rancière. “Las razones del desacuerdo”, en Emilio Bernini et al. (comp.). Cine y filosofía. Las entrevistas de Fata Morgana. El Cuenco de Plata, Buenos Aires, 2015, p. 21.

31 Georges Didi-Huberman. “Temporalidad y memoria de lo visual”, en Emilio Bernini et al. (comp.). Op. cit., p. 190.

32 Ídem, p. 189.

33 Jean-Louis Comolli. “La transparencia que esconde”, en Emilio Bernini et al. (comp.). Op. cit., p. 190.

34 Baso este concepto de ironía en el Seminario sobre el objeto, dictado

por María Eugenia Escobar Argaña en Asunción, junio y julio de 2006. Véase además, de la misma autora, “Prácticas de ironía”, en Me cayó el veinte. École lacanienne de psychanalyse, Revista de Psicoanálisis, N.º 14, México DF, otoño de 2006.

35 José Luis Brea. La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post) artísticas y dispositivos neomediales. Centro de Arte de Salamanca, Salamanca, 2002, p. 13.

36 Martin Heidegger. Filosofía, ciencia y técnica. Editorial universitaria, Santiago de Chile, 2007.