

Fotogramas y pantallas. La imagen a la luz de la palabra, y vice-versa

Photograms and screens. Images through the lens of words and words through the lens of images

Verónica Tell

Conicet – UNSAM/Universidad de Buenos Aires, Argentina

veronicatell@gmail.com

Resumen:

Como contraparte de la desmaterialización de la fotografía y la creación mediante algoritmos de imágenes que no necesitan imprimirse sobre ninguna superficie para hacerse visibles, surgió un buen número de obras críticas que buscaron reponer la materialidad e invocar al objeto en su carácter físico. Este trabajo se propone abordar algunas obras que pueden inscribirse en esa línea, y que son fundamentalmente autorreferenciales en tanto refieren su origen, su funcionamiento y significación cultural, o su relación de semejanza/diferencia con la comunicación verbal. Este texto se abocará al análisis de piezas realizadas a partir de la técnica del fotograma y otras que evidencian las pantallas como lugar de aparición y como objeto de mediación a través del cual la imagen, intangible, se hace visible. Si cabe invocar el origen etimológico de “fotografía” en obras que contravienen la hibridación que adviene con lo digital, será para pensar en la escritura textual que aparece *a través* de la luz de la fotografía. Esa será la guía para analizar cuestiones de orden comparativo entre textos e imágenes, sus correspondencias, la imposibilidad de traducción, y las tensiones entre el contenido semántico y la visibilidad de la palabra hecha imagen.

Abstract:

In response to the de-materialisation of photography and to the creation of images via algorithms not necessarily printed to be seen, last years have witnessed the emergence of a number of critical artworks seeking to recover a material nature and invoking the physical appearance of objects. This article aims to address some artworks in this line which are self-referenced as they allude either to their own origin, functioning and cultural meaning, either to their similarities to or differences with verbal communication. This article focuses on items made using the photogram technique as well as on some pieces made for on-screen display through which the intangible image becomes visible. Whether the etymological origin of the word “photography” could be recalled in artworks subverting the hybridization brought by the digital era, it would be to think about the written word that appears *through* the lens of photography. This will guide the comparative analysis between text and image, their correlation, the impossible translation of one into another and tensions between semantical contents and words materialised as images.

Palabras clave:

Fotograma; pantalla; impronta; autorreferencia.

Keywords:

Photogram; Display; Imprint; Self-reference.

1. Introducción

En época de desmaterialización de la fotografía, de creación mediante algoritmos de imágenes que no necesitan imprimirse sobre ninguna superficie para hacerse visibles pero, en cambio, requieren de un dispositivo de visualización, me interesa abordar ciertas imágenes fotográficas contemporáneas que reponen la materialidad y buscan invocar al objeto en su carácter físico. Me refiero, por un lado, a los fotogramas: en tanto se obtienen mediante la colocación de objetos en contacto directo con una superficie fotosensible, apelan doblemente a la materia –la del soporte de la imagen y la del objeto palpable (*versus* el objeto visible de la fotografía con cámara) que ha sido, además, efectivamente manipulado (*versus* la “manipulación” digital). Por otro lado, me refiero a obras que abordan las pantallas como lugar de aparición y como objeto de mediación a través del cual la imagen, intangible, se hace visible. Este recorte descansa sobre la intención de ubicarme en las antípodas de la indeterminación de lo digital -donde texto, imagen, sonido, video, se alojan bajo la misma insignia digital (Dubois, 2016)¹ para abordar la palabra *en, al lado, al costado* de una imagen producida o hecha visible a partir de una materia atravesada (o no) por la luz. Se analizarán obras de dos artistas argentinos que, tempranamente en estas latitudes y a través de propuestas estéticas que generan un efecto de circularidad y autorreferencia, han indagado tanto la materialidad y la técnica fotográficas como el funcionamiento cultural de la imagen fotográfica.

Así, propongo situarnos en los márgenes de la hibridación que adviene con lo digital para bucear en la forma profotográfica más concretamente física -el fotograma- a través de obras contemporáneas que invocan la palabra y exponen las diferencias de sus “naturalezas”, las relaciones de tensión, afinidad, semejanzas comunicacionales, etc. En este sentido, me distancio de aquella postura de Rosalind Krauss, quien afirma que “el fotograma sólo fuerza, o hace explícito, lo que es un hecho en *toda* fotografía. Cada fotografía es el resultado de una impronta física transferida (*transferred*) sobre una superficie sensible por las reflexiones de la luz” (Krauss, 1977, p. 203), pues no voy a detenerme sobre

¹ Philippe Dubois (2016) advierte este borramiento de las diferencias ‘de naturaleza’ entre los diferentes ‘tipos’ de imágenes (pintura, fotografía, film, video, etc.) –e incluso entre textos, imágenes y sonidos, al quedar todos alojados bajo la misma insignia digital». Al respecto, ver también Fontcuberta (2010) y Mitchell (1992).

las transferencias sino sobre las improntas obtenidas ante el contacto directo de los objetos con la superficie sensible y por el hecho de haber sido –o no, o en qué grados- *atravesados* por la luz. En la precisa definición de Jean –Marie Schaeffer, un fotograma es la impronta luminosa directa (no reflejada), diferenciada por los efectos de pantalla obtenidos a partir de objetos ubicados *entre* la fuente de luz y la superficie sensible (Schaeffer, 1987, p. 59). Notemos, junto con él, que en la fotografía el flujo fotónico circula, en cambio, del impregnante a la impronta; y, además, que la fotografía emplea el dispositivo óptico que regula la perspectiva y el foco. Como señala André Gunthert en su crítica a la definición onto-tecnológica de la fotografía a partir del fotograma, “rayos luminosos no ordenados por el dispositivo óptico no pueden producir una imagen por reflexión, base sobre la cual está fundada toda la tecnología fotográfica” (Gunthert, 2016, p. 6)².

Esta salvedad hecha, la perspectiva indiciaria de Krauss está en el horizonte teórico de este artículo que enraíza en aquel particular adjetivo sustantivado que fuera acuñado en el momento de la traducción de su ensayo al francés³ –“lo fotográfico”– como fórmula para plantear la fotografía misma como objeto teórico. Por su carácter intermedial, “lo fotográfico” (que constituye la base conceptual de la interpretación de Krauss sobre el arte norteamericano de los ’70) resulta una vía fecunda para el análisis de ciertos fotogramas a la luz de la palabra -y vice-versa-, y en relación con programas de diseño y con las redes de comunicación virtual. En este sentido, se propone también un análisis de las tensiones entre contenido semántico y la visibilidad textual en ciertas obras producidas de una manera específica. ¿Qué significan las palabras cuando son imagen? ¿Qué comunican cuando son impronta? ¿Qué explicita del mundo actual, plagado de imágenes digitales, binarias, el empleo de una técnica profotográfica enraizada en la impronta?

² A este respecto, resulta de interés reponer aquello que Schaeffer sostuvo con anterioridad al argumento de Gunthert: el autor de *L’image précaire* señalaba que, desde el punto de vista de la información física, no existe diferencia entre un flujo proyectivo centrado y uno no centrado. Pero –añadía– para que éste sea utilizado por el hombre en tanto información visual sobre los objetos, debe ser puesto en orden, de modo análogo al principio que lo organiza en la visión fisiológica.

³ Quisiera recuperar un efecto de traducción lingüística señalado por Katia Schneller (2007) que expone que el término “lo fotográfico” surge de una intervención en la edición francesa de 1979 del artículo “Notes on the Index I y II”, en la revista *Macula*. El traductor cerró el último párrafo con un término que designaría en adelante la herramienta teórica que Krauss construyó a lo largo del texto: “l’art de l’index un terme que l’on pourrait facilement remplacer par un autre: le photographique”.

2. La intensidad como imagen

En *El Salón de las llamadas perdidas* (2008), de Gerardo Repetto, el disparador para la creación de la imagen es una intención. Intención de generar la imagen, sí, pero también intención de comunicación verbal. ¿Acaso son dos intenciones diferentes? El centro que alojaría los XV Encuentros Abiertos - Festival de la Luz ese año, cedió, a última hora, más salas de las previstas para el desarrollo de la serie de exposiciones dedicadas a la fotografía, por lo que sus organizadores resolvieron convocar a Repetto para que ocupara dos salas más de las inicialmente pautadas para la exhibición de su obra. “Así que decidí tomar esta situación como punto de partida y empecé a trabajar sobre la idea de 'lo no programado'. La sala estaba fuera de programa, mi muestra estaba fuera de programa, entonces, invité a trabajar conmigo a los fotógrafos que no habían sido seleccionados en la convocatoria para exponer en el Festival”, relata el artista argentino⁴.

Lo no programado enseguida se convirtió en un esquema pautado. Con la lista que le facilitaron los organizadores del evento, Repetto contactó a todos cuyas propuestas no habían sido aceptadas, invitándolos a participar de su acción. Enseguida organizó una tabla horaria con los veintisiete fotógrafos que aceptaron intervenir, y que debían enviar SMS (siglas en inglés de “servicio de mensajes cortos”) o llamar al teléfono celular que el artista dispondría, de cara, sobre un papel sensible en una habitación a oscuras. Así, la colaboración de cada uno consistió en ejecutar un fotograma en forma remota, al llamar o enviar tantos mensajes como quisiera en un lapso de tiempo convenido. La propuesta, en suma, era el envío de luz -condición *sine qua non* de la fotografía-. El “salón de las llamadas perdidas” era, también, el de los *refusés* –a la usanza decimonónica-, que ingresaban a la exposición a través de los fotogramas que habían colaborado en producir, colgados en sala junto con los textos recibidos (F1).

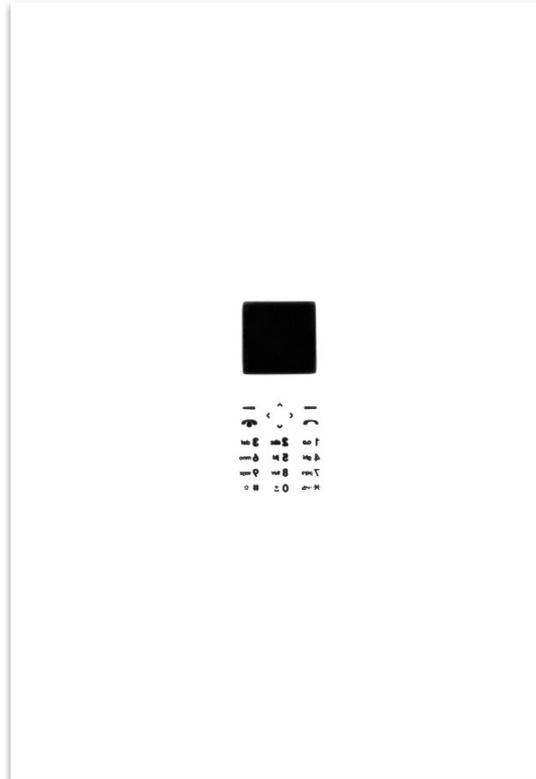
⁴ Nota en <https://transmedial.wordpress.com/2010/06/09/la-fotografia-remota-sobre-st-una-obra-de-gerardo-repetto/>. El festival estaba dirigido por Elda Harrington y Alejandro Montes de Oca, y se desarrolló en 2008 en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires, y otros espacios.



F1. Gerardo Repetto, *Salón de las llamadas perdidas*, 2008. Vista de sala “Encuentros Abiertos - Festival de la Luz”, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.

Además de manifestar la voluntad de generar una imagen, de colaborar en un proyecto, etc., estas improntas mecanizadas y remotas son intenciones comunicacionales. Llegan a informar sobre intensidades (cantidad de tiempo/veces que se encendió el celular), pero no quedan rastros de si se trata de llamadas o SMS o de la cantidad de caracteres, siquiera. Y, mucho menos, del contenido o significación. Así, a través de esta aparente “autorrepresentación” (¿autorretrato?) del celular que produce su impronta al encenderse, Repetto deja expuesto que un dispositivo no es mucho más que su funcionalidad, un aparato creado para responder a los requerimientos de los usuarios (aunque resta ver, como haremos más adelante siguiendo a Vilém Flusser, la intención del aparato). Retomemos, en este sentido, a Didi Huberman cuando afirma que “la impronta parece no decirse más que el plural, justamente porque no parece existir más que *en particular*: particulares, cada sujeto de la impronta, cada objeto que se imprime; particular, cada lugar en que opera la impresión (según la materia, la textura, la plasticidad del sustrato); particular cada dinámica, cada gesto, cada operación en la que la impronta adviene” (Didi Huberman, 2008, p. 11). Esta *particularidad* es la que cabe repensar ante *cada* llamada o SMS entrante. Inactivo, el dispositivo no deja huella, en tanto que, visible pero muda, la aspiración a la comunicación deja su impronta única en una pieza no reproducible (fotograma sobre papel), exhibiendo la dinámica concreta a través

de la cual cada sujeto intervino para generarla, y exponiendo, también, la potencialidad -en tanto latencia- de la palabra hablada o escrita (F2).



F2. Gerardo Repetto, *Salón de las llamadas perdidas*, 2008, detalle. Plata en gelatina, 30,5 x 40,6cm.

Tras una reconstrucción de todos los registros de mensajes y llamadas, los textos tipeados y cortados en vinilo fueron expuestos alrededor de cada imagen, de forma tal que pueden armarse las correspondencias. Sin embargo, Repetto eludió la precisión absoluta, y en algunos casos las conexiones no son tan claras. Además, entre los textos enviados por sus colaboradores y los mensajes de voz transcritos, el artista colocó los mensajes, de escasa variación, del propio medio empleado: “Tenés una llamada perdida de... 16/07/2008 a las 09:48:41. Este es un mensaje sin cargo”. Y, en caja acrílica, el pequeño celular rojo... ¿De qué está hecha la comunicación verbal? Repetto se vale de la imagen para exponer al medio. De su acción, en suma, resulta la producción de una mediación adicional en la cadena de cifrados o algoritmos que se dan entre la emisión y la recepción de un mensaje de texto⁵, o los sitios que toca una llamada. La obra ofrece, en fin,

⁵ Consideremos además que el medio ha llevado a la adaptación de la escritura, dando lugar al llamado por el SMS *language* o “ciberlenguaje” en que se suelen abreviar palabras o reemplazar letras o números para sintetizar la comunicación en los caracteres requeridos y agilizar el tecleo.

un comentario sobre la acción remota: en un mundo de comunicación global no hay intervención, por discreta que sea, que no deje huella.

3. La pantalla y el *digital turn*

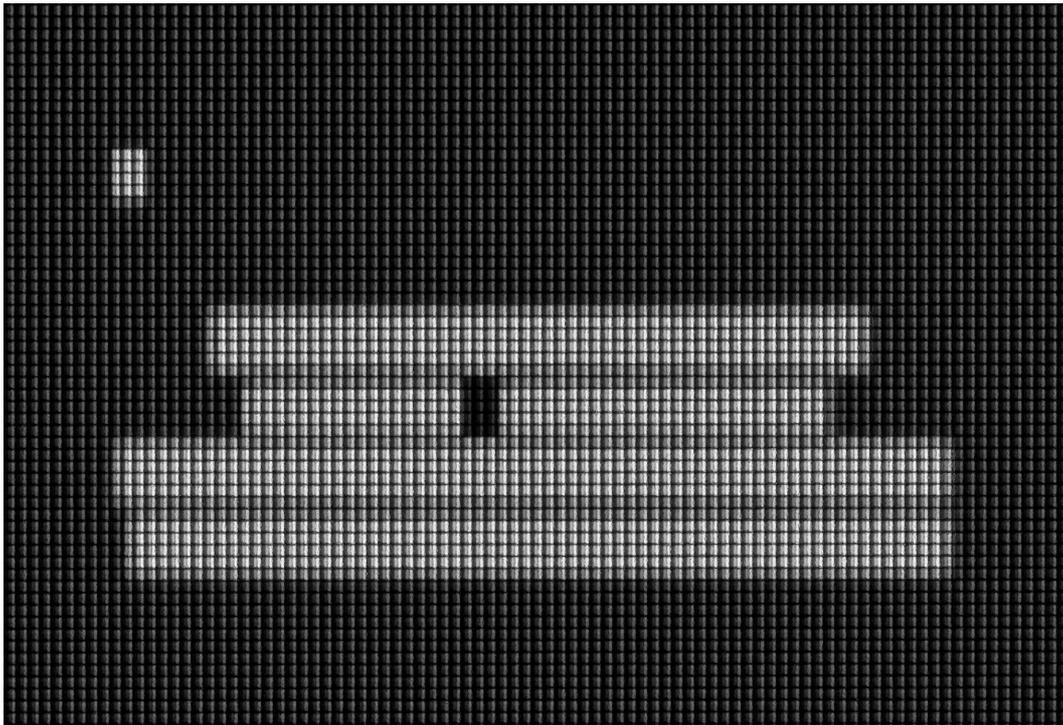
Quisiera poner en vinculación la idea de la potencialidad de la comunicación vía SMS, anunciada por la luz y el sonido del celular y a la espera de que se la haga surgir en el cristal líquido de la pantalla (lo cual *ya es* comunicación), con la espera o el instante de tránsito o trance.



F3. Andrea Ostera, Vista de sala “30 años, 3 miradas”, 2013. Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, Rosario.

En una serie realizada empleando AutoCAD -el programa más usado para el diseño tridimensional-, la artista argentina Andrea Ostera busca la abstracción a partir de textos (F3). En el punto donde le interesa intervenir, la arquitectura no existe más que como proyección en la pantalla. Si el espacio virtual de AutoCAD es infinito, la pantalla, como el cuadrado o el rectángulo que configuran el encuadre en una cámara, es limitado. Por otra parte, como el Photoshop, este programa funciona por capas, y elige inspeccionar la capa que contiene texto. Al

hacerlo, descubre una diferencia entre este programa y la imagen digital: las imágenes vectoriales, fundadas en fórmulas matemáticas –y no mapas de bits–, no se pixelan al ser ampliadas. Su falencia, en cambio, se revela al achicar la imagen de pantalla, cuando, a veces, una insuficiencia en el software bloquea el texto. Las palabras y los números se transforman entonces en diminutas figuras geométricas que ella fotografía con un lente micro, registrando inevitablemente también los píxeles del monitor (fotografía en blanco y negro, para evitar el RGB (F4)).



F4: Andrea Oстера, *Gloria (IE Textos)*, 2013. Plata en gelatina, 80 x 120 cm.

La pantalla pasa de ser vehículo de un diseño a ser constructora de la imagen de un texto ilegible, el agente de una deficiencia impensada que suma al lenguaje y a las búsquedas de Oстера en el terreno del texto como imagen. Ella sólo preserva, como redención del texto, dos palabras: “aire” y “luz”, lugares desprovistos de gracia en un edificio, pero designados con dos términos bellos que elige magnificar. Quizás sea un pequeño tributo a la luz que atravesó la pantalla para hacer visible la imagen, y su propia materialidad.

Si la fotografía digital marcó el comienzo de una transformación en las maneras de hacer, mirar y volver a mirar las fotos, la incorporación de las cámaras a los celulares profundizaron esos cambios. Las fotos pueden tomarse, editarse y

enviarse a otros teléfonos y computadoras usando un único dispositivo. Su gran versatilidad, no obstante, excluye la impresión (que, por cierto, interesa bastante poco a la gran mayoría de los usuarios). “La fotografía analógica se inscribe y la fotografía digital se escribe”, define Joan Fontcuberta (2010, p. 62), y continúa asociando la segunda no sólo con la escritura sino y también con la pintura. “Según este esquema, -añade- la fotografía aparece como un accidente histórico, una anomalía, un paréntesis en lo que cabía esperar de una genealogía previsible de las imágenes”. En *Capturas de pantalla* (2015-2016), Oстера se infiltra en esta genealogía, y juega con el anacronismo al emplear el celular para materializar una impresión. La artista saca las fotos que originan *Capturas de pantalla* más o menos como lo hacemos todos: sin mucha premeditación y en la medida en que la escena se presenta -aunque ella elude los cumpleaños, las *selfies* y otros clichés de nuestra vida y sociabilidad contemporáneas. Avanza luego más allá de los usos ortodoxos del celular/cámara, que emplea como emisor de la luz necesaria para imprimir la imagen de la pantalla sobre papel fotosensible (F5).



F5: Andrea Oстера, *Sin título (Bombita)* de la serie *Captura de Pantallas*, 2015-2016. Plata en gelatina, 25 x 25 cm.

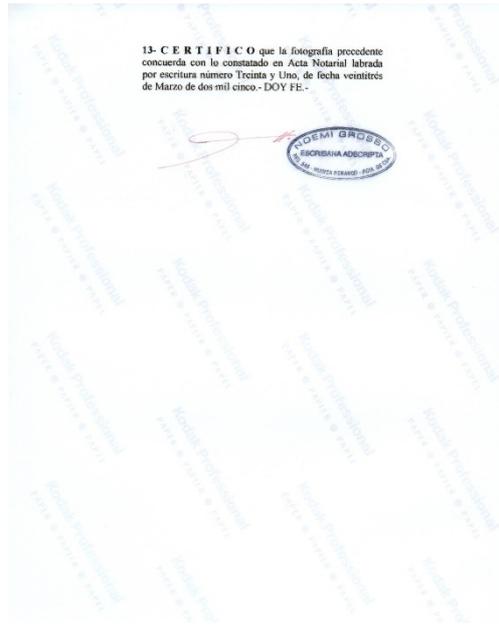
Así, la luz, origen de la imagen, vuelve a ser, como en la época pre-digital, origen de la copia. La impresión fotográfica es la fijación de la luz de dos pasados distintos, el de la toma y el de la copia. En su empleo más habitual, el dispositivo que usa Andrea destierra ese segundo tiempo fijo -la copia- en favor de otros múltiples, los de la luz siempre actual (y por ello riesgosa, coyuntural) emitida por el teléfono y que nos permite ver la imagen. Ostera propone una confrontación implícita entre esa imagen intangible e inmediata de la pantalla y la impresa. Para ello desarticula el sistema técnico al que pertenece el *smartphone* (información numérica-procesador-impresora) y desanda el camino hacia la era analógica. Más allá de toda reflexión especulativa, el tiempo aparece bajo la forma expresa de su medida: sobre la foto que Ostera seleccionó como fondo de pantalla aparecen la fecha y la hora exactas en que el teléfono se encendió para dejar su rastro en el papel. Mientras algunas aplicaciones como BlinkMe y SnapChat están programadas para eliminar la foto sacada y/o enviada a otros usuarios a los pocos segundos, Ostera apela a su persistencia física. En una época de sobreproducción de imágenes el gesto significativo no es sacar fotos sino seleccionarlas y darles materialidad y durabilidad. De este modo, resulta representativo que, a diferencia de algunas cámaras de película que imprimían la hora de la toma sobre las copias, el tiempo que importa, *ahora*, sea el de la impresión.

Sobre el papel quedan registrados, además, el nombre de la empresa de telefonía, los íconos de la potencia de la señal, de la cantidad de batería restante y otras informaciones semejantes, como “deslizar para desbloquear”. Así, el fotograma no reproduce lo que Ostera fotografió con su celular sino el dispositivo mismo que contiene la fuente lumínica necesaria para generar una impronta perdurable, que consistirá no sólo en la imagen digital sino, también, los textos e íconos suspendidos en los mismos píxeles y fijados en la misma impronta.

4. Palabras acerca de imágenes

De estos fotogramas de Ostera, que funden diferentes lenguajes y niveles de información, quisiera saltar a una última obra, nuevamente de Repetto, que opera de una forma casi opuesta: la separación absoluta de la imagen y el texto, en desmedro de la primera. *Disección de liliun* (2005), consiste en 15 fotogramas

blanco y negro; cada uno corresponde a una parte de una flor de liliun disecada. Con ellos Repetto se dirigió a una escribana para que hiciera un acta de constatación y describiera lo que representaban estos fotogramas. Detrás de cada foto ella colocó una leyenda, su sello y firma (F6). La pieza se expone mostrando el dorso de las 15 fotografías (enmarcadas entre dos vidrios transparentes), la escritura original (también enmarcada) y una copia autenticada que permite acceder a la lectura del texto completo (F7).



F6. Gerardo Repetto, *Dissección de liliun*, 2005, detalle. Plata en gelatina, 20,3 x 25,4cm.



F7. Gerardo Repetto, *Dissección de liliun*, 2005. Vista de sala "Descubrimientos 2004. XIV Encuentros Abiertos de Fotografía, Festival de la Luz". Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 2006.

En un guiño a los dibujos fotogénicos de plantas realizados por Talbot a fines de la década de 1830, y con un título de reminiscencias científicas, las imágenes veladas de *Disección de liliun* reenvían sin duda a los usos de la fotografía en el terreno de las ciencias naturales. Pero la referencia más evidente es la jurídico-legal. Si Repetto vela las fotos que se hallan en el origen de su propia obra en su referencia al tiempo pionero de la fotografía, expone aquello que los usos y prácticas han ido habilitando con el correr de las décadas. Al pasar del reverso al anverso, de la imagen al texto, Repetto hace transitar sus fotogramas de un uso instrumental a otro, de la imagen fotográfica utilizada para la investigación o ilustración científica a un empleo testimonial. El registro visual de la flor es el fundamento para el testimonio verbal que no refiere ya al objeto liliun sino, sólo, a esos registros fotográficos.

Cito un fragmento en el que, luego de dar cuenta de lo manifestado por el requirente respecto de los objetos presentados y su forma de realización, y tras de numerarlos en forma correlativa del 1 al 15, dice:

[...] En todas las piezas, el objeto fotografiado se halla situado prácticamente en el centro, siendo su lectura más clara al observar las fotografías en sentido vertical, pese a no estar definida con precisión la orientación definitiva de cada objeto reproducido. En la fotografía número 01 se observa una imagen que parece corresponder al pétalo de una flor. Su tamaño es de aproximadamente 8.5 cm de alto por 3 cm en su parte más ancha. Su forma se aproxima a la de un óvalo en posición vertical, estirado hacia la parte superior y ensanchado desde la mitad hacia abajo. No obstante, sobre la base inferior vuelve a afinarse y termina en un corte prácticamente recto, producido seguramente al separar esta unidad del resto del conjunto de la flor. La imagen es más clara sobre la zona correspondiente al eje vertical que atraviesa el centro del pétalo y se oscurece hacia los bordes laterales, permitiendo ver la textura del pétalo en todos grises.

La descripción verbal es metódica, atenta a reponer lo mejor posible lo que su autora vio en la imagen. Claro que lo que Repetto le presentó son fotogramas, y no fotografías: es decir, él optó por la impronta –el *índice* que sostiene el valor de testimonio incontestable de una existencia en el pasado-, antes que por la forma fotográfica producida con cámara y por reflexión de la luz, que podría hacer brindado una mayor semejanza respecto del objeto liliun. Es una decisión de peso en esta obra que aborda la problemática del atestiguamiento.

Por otra parte, respecto de nuestra actividad como espectadores, también es central que no se trate de una sola imagen, sino de 15 fragmentos, lo que hace que la configuración de una imagen mental global y única de la flor a partir de las descripciones de las partes, sea ardua, muy ardua. Un primer momento de desconcierto por estos fotogramas velados que mal podemos restituir imaginariamente deja pronto lugar a la inquietud cuando descubrimos que lo que está en juego en nuestra credibilidad descansa sobre una cuestión de poderes. La descripción, el sello y la firma de la escribana dan fe de aquello que representan las fotos al otro lado del papel. Debemos creer en el texto, y con ello, que toda la operación *lilium-Repetto-escribana* tuvo efectivamente lugar. Ahora bien, ¿dónde enraíza esta atribución de verdad?

En razón del dispositivo empleado, la imagen fotográfica (o la “fotográfica”) es auto-autentificante. Pero esta fuerza de auto-autenticación no es, afirma Schaeffer, una función de la imagen sino del saber del *arché* –un saber sobre el funcionamiento del dispositivo que implica reconocer, entre otras reglas constitutivas, que la imagen es impronta y signo de existencia-(Schaeffer, 1987, pp. 85 y 110). Por su parte, la interpretación de la información, el reconocimiento de lo representado, etc. pertenecen a otra instancia. El planteo del filósofo francés según el cual la “objetividad” de la fotografía está ligada a la tesis de existencia, y la “subjetividad” a la interpretación, nos permite sopesar, a través de la propuesta de Repetto, la construcción del valor de verdad en la fotografía y en el testimonio notarial. Pues a través de la sustitución de imagen por texto, Repetto propone un cuestionamiento sobre las posibilidades de equivalencia de cualidades entre uno y otro (cuestionamiento que toma forma incluso desde lo visual, en tanto la escritura original está enmarcada de modo semejante al de los fotogramas), a la vez que deja expuestas las preguntas en torno a los regímenes de verdad en que se validan estas operaciones de escritura y de imagen.

La palabra es a través de lo cual Repetto busca develar algo relativo al medio fotográfico, pero no sólo en tanto técnica sino, de modo más amplio, en su situación institucional y su funcionamiento histórico. La fotografía como documento y como evidencia, opera –y se hace visible, texto mediante, en *Disección de lilium-*, dentro de un determinado régimen de verdad. Siguiendo la premisa foucaultiana, dirá Allan Sekula (1986) que un “aparato de verdad” no se

reduce al modelo óptico que proporciona la cámara, sino que ésta se integra en un conjunto más amplio: un sistema de inteligencia burocrático, administrativo y estadístico.

Vilém Flusser, por su parte, caracteriza a la fotografía como el primero de todos los objetos posindustriales. Afirma que si bien conserva algunos elementos de concreción (el papel sobre el que se asienta la imagen), su valor no reside en el objeto, sino en la información sobre la superficie⁶. El filósofo argumenta que en la sociedad de la información, posindustrial, el aparato fotográfico opera según un programa -y en función de otros metaprogramas- que apuntan a “programar la sociedad para un comportamiento que favorezca el mejoramiento progresivo de los aparatos” (Flusser, 2014, p. 50). Así, también desde esta perspectiva, la obra de Repetto alienta una interrogación acerca de la fotografía en función del metaprograma político-legal, acorde a los intereses de los detentores del poder.

Ciertamente, en los tiempos de la fotografía digital la pregunta por la atribución de verdad es de la mayor relevancia. Las imágenes pueden alterarse pixel a pixel sin que siquiera lo sepamos, por lo que nos vemos cada vez más inclinados a sospechar de su veracidad. Dada la proliferación de imágenes que se ven exactamente como fotografías, la fotografía –dice Batchen- podría incluso verse despojada de su identidad cultural en tanto medio diferencial (Batchen, 2000, p. 10). Con esto, la fotografía analógica –que históricamente había construido su poder de legitimación y atestiguamiento a través de la conexión con su referente, su estatuto de índice- aparece bajo una nueva lupa. Lo que la fotografía fue y lo que es o, más bien, lo que posibilita o legitima según los usos a los que se la destine en distintos momentos de la historia de la cultura visual es el tema subyacente en la obra de Repetto. Por ello, aunque sus fotogramas no sean visibles, *Dissección de liliom* es una obra profundamente fotográfica.

⁶ Respecto de esta “información”, es importante señalar, para lo que sigue, que Flusser establece una diferencia esencial en los programas de la fotografía analógica y la digital: sostiene que mientras el aparato fotográfico está programado para la *emisión* de informaciones, generando “discursos”, la fotografía digital prevé el “diálogo”, es decir la interacción y producción de una nueva información (Flusser, 2014, p. 54).

5. Conclusiones a la luz de la imagen y la palabra

Como se ha expuesto, palabra e imagen se presentan en estas obras bajo diferentes formas vinculares, confrontando la hibridez de los lenguajes y soportes. Subyace en estas piezas una indagación por “lo fotográfico” de la fotografía, para lo cual las comparaciones funcionales, los relevos y la conversión del texto en imagen constituyen resonancias fundamentales. Rosalind Krauss (1999) proyectó ciertas concepciones de la fotografía que la abordan alternativamente como medio específico y como objeto teórico. Desde una perspectiva afín, intenté mostrar la manera en que, enraizadas en lo fotográfico, estas obras de cuño conceptual iluminan las relaciones imagen-palabra.

En su libro *Teoría de la imagen* (2009), W.T.J. Mitchell dedica un capítulo a las metaimágenes, donde analiza un grupo de imágenes de distinto tipo para que “ilustren de qué forma las imágenes reflexionan sobre sí mismas” (p. 42). Por mi parte, me propuse abordar una serie de obras que ejercen una fuerte fascinación por su efecto de circularidad y por la sensación de la autogeneración que producen. En ellas, lo autorreferencial aparece anclado en dos elementos: por un lado, la recuperación de la materia física (del objeto representado –fotograma- o de la pantalla a través de la cual vemos una imagen digital) y su manera de materialización y, por otro, la puesta en relación, bajo distintos formas y fuerzas, entre palabra e imagen.

Quisiera retomar, a la luz de las obras analizadas, lo que apunta Mitchell en su análisis sobre la ecfasis: “una lección de semiótica general sería que hablando *semánticamente* (es decir en el sentido de la pragmática de la comunicación, la conducta simbólica, la expresión y el significado) no existe una diferencia *esencial* entre los textos y las imágenes; la otra lección es que existen diferencias importantes entre los medios visuales y los verbales al nivel de los tipos-de-signos, formas, materiales de presentación y tradiciones institucionales (Mitchell, 2009, p. 145). Inscripta en el legado del conceptualismo, *Dissección de liliom* explicita las diferencias de formas y tipos-de-signos entre la imagen (indicial) y la palabra (en un sistema dado), nos desafía a un paso intermedio en la imagen mental y, finalmente, expone un valor testimonial común, adjudicado en un régimen de verdad determinado. El ser considerados ambos como discursos verdaderos pone en pie de igualdad lo que leemos y lo que no podemos ver, en un

juego de reciprocidad que proyecta, a su vez, una reflexión sobre la fotografía como forma de significancia cultural. Desde una perspectiva poética, el *Salón de las llamadas perdidas* presenta una situación en que el deseo de comunicar verbalmente y el de generar una imagen resultan una sola y misma cosa; la génesis es la misma: una acción en un sentido genera un resultado en el otro.

En los albores del vértigo de las comunicaciones y la estampida informacional de la era digital, Repetto decidió conservar la impronta de estas acciones en las que se solidarizan voluntades y gestos de varios individuos participantes. Lo hace mediante la copia única, una forma fuera de época, una intervención crítica como respuesta a aquel fin que se preveía que la tecnología digital daría a la fotografía en su forma histórica, analógica. De modo similar, Oстера fija lo efímero. No aquel fugitivo y contingente *baudelairiano*, sino otro más líquido. En aquellos instantes en que los bits de datos aparecen en suspenso y donde podríamos temer una desintegración fatal, Oстера los captura. Así, mientras el sistema de producción cultural enfatiza la “procesabilidad” y se hace imposible retrazar las múltiples manipulaciones de un archivo digital, siempre disponible para su mutación (Mitchell, 1992, p. 51), la artista interrumpe y fija.

En tanto son el resultado de interferencias y alteraciones sobre una *imagen errante* (Buck Morss, 2005), o de una serie de acciones individuales o colaborativas, para abordar estas obras es necesario reponer cierta información sobre sus procesos de producción. Ante las imágenes que parecen surgir de la nada, no sabemos por quien/es, que fluyen y mutan (y acaba de venderse en Christie’s y por casi medio millón de dólares una obra creada por un algoritmo – *Retrato de Edmond Belamy*), los procesos, tanto como la materialidad a la que hemos largamente aludido, se tornan esenciales. Son ellos los que contravienen una lógica informacional enraizada en bits y píxeles, dando origen a imágenes que se integran a otras prácticas críticas que, alrededor del mundo, también van al cruce de la desmaterialización y la desterritorialización de la imagen y del texto.

Referencias bibliográficas

- Batchen, G. (2000), “Ectoplasm. Photography in the Digital Age”, in Squiers, C. (ed.). *Overexposed. Essays on Contemporary Photography* (pp.9-23). New York: The New York Press.

- Buck Morss, S. (2005), “Estudios visuales e imaginación global”, en Brea, J.L. (ed.). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (pp.145-159). Madrid: Akal.
- Didi Huberman, G. (2008). *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte*. Paris: Minuit.
- Dubois, Ph. (2016). De l’image-trace à l’image-fiction. Le mouvement des théories de la photographie de 1980 à nos jours, *Études photographiques*, 34.
<https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3593>
- Flusser, V. (2014). *Para una filosofía de la fotografía*. Buenos Aires: La marca.
- Fontcuberta, J. (2010). *La cámara de Pandora. La fotografi@ después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Gunthert, A. (2016). Une illusion essentielle. La photographie saisie par la théorie, *Études photographiques*, 34.
<https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3592>
- Krauss, R. (1977). Notes on the index. *Seventies Art in America*, *October* 3, 68-81.
- Krauss, R. (1999). Reinventing the medium, *Critical Inquiry*, 25, 289-305.
- Mitchell, W.J.T. (1992). *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge: MIT Press.
- Mitchell, W.J.T. (2009). *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Akal.
- Schaeffer, J-M. (1987). *L’image précaire. Du dispositif photographique*. Paris: Du Seuil.
- Schneller, K. (2007). Sur les traces de Rosalind Krauss. La réception française de la notion d’index, *Études photographiques*, 21, pp. 123-143.
<https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/2483>
- Sekula, A. (1986). The Body and the Archive, *October* 39, 3-64.