



Universidad de Chile / Facultad de Artes  
Magíster en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte

---

***LO FOTOGRÁFICO: UN MODELO PARA LA REPRESENTACIÓN  
PICTÓRICA CONTEMPORÁNEA.***

Tesis para optar al grado de Magíster en Artes con mención en  
Teoría e Historia del Arte

Alumna tesista: Marta Hernández Parraguez  
Profesor guía: Sergio Rojas Contreras

Santiago de Chile, 2010.



Programa de postgrado financiado por beca Conicyt

A mis padres, a mi hermana Carolina y a Jeny.  
Y a Tomás, por su generosa presencia.

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>5</b>
<b>I. LO FOTOGRAFICO: AQUELLO IRREDUCTIBLE EN LA FOTOGRAFÍA EN TANTO QUE PROCEDIMIENTO</b> .....	<b>13</b>
1.1 <i>Lo fotográfico</i> : una lógica de la referencia .....	17
1.2 <i>Lo fotográfico</i> : ausencia de una presencia .....	26
1.3 <i>Lo fotográfico</i> : un momento fundamentalmente mecánico .....	33
1.4 <i>Lo fotográfico</i> : ¿una categoría aplicable a la imagen digital?.....	38
<b>II. LA IMAGEN FOTOGRAFICA: ¿ENCUENTRO CON LA REALIDAD O ENCUENTRO CON LA REPRESENTACIÓN?</b> .....	<b>46</b>
2.1 Tres itinerarios de la imagen: <i>imagen manual, imagen mecánica e imagen medial</i> .....	48
2.2 La imagen fotográfica: ¿encuentro con la realidad o encuentro con la representación? .....	54
2.3 ¿Por qué <i>lo fotográfico</i> a se ha vuelto un <i>modelo</i> para la reflexión pictórica contemporánea? .....	58
<b>III. LO FOTOGRAFICO EN LA PINTURA CONTEMPORÁNEA DE FINES DEL SIGLO XX Y COMIENZOS DEL XXI</b> .....	<b>61</b>
3.1 ¿Qué le interesa a la pintura contemporánea de <i>lo fotográfico</i> ?.....	67
<b>IV. CONSIDERACIONES FINALES</b> .....	<b>96</b>
<b>ÍNDICE DE ILUSTRACIONES</b> .....	<b>101</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	<b>103</b>

## INTRODUCCIÓN

La imagen fotográfica constituye un dispositivo fundamental en el acceso y conocimiento del mundo. Desde que la eclosión tecnológica de mediados del siglo XX precipitara la extensión de los dominios y usos de la imagen, no hemos dejado de relacionarnos con ella. La *imagen técnica* se ha apoderado de la gran mayoría de los espacios disponibles, sometiendo a la humanidad –y particularmente a la cultura occidental- a una sobreestimulación visual de la que, paradójicamente, el arte no ha sido el principal responsable.

Desde su irrupción en la vida cotidiana, la fotografía, en tanto medio mecánico de producción de imágenes, proporcionó nuevos parámetros con los que abordar el trabajo de producción de las imágenes del mundo, trabajo que hasta entonces había sido desarrollado fundamentalmente por el arte, desde las nociones de *manualidad* y *autenticidad*. En este sentido, desde que las nuevas condiciones de producción son instaladas a partir del siglo XIX, que la noción misma de obra de arte –entendida como una *pieza única e irrepetible*- se vuelve susceptible de problematizar, propiciando reflexiones que incidieron en la producción artística posterior. No obstante, se vuelve imposible desconocer que las transformaciones experimentadas en el arte desde fines del siglo XIX, no se deben única y exclusivamente a la irrupción de los nuevos medios técnicos de producción. Las reflexiones que ya venían desarrollando algunos artistas en torno al arte como lenguaje, y particularmente en torno a la pintura como sistema autónomo<sup>1</sup>, determinaron en gran medida la puesta en crisis del concepto de arte, y, por lo tanto, aquello que hasta entonces se entendía por representación. Y es justamente esta crisis la que sirvió de dispositivo para la producción artística de comienzos del siglo XX, que comenzó a producir, no sólo pensando en la obra como una mera imagen, sino pensando la obra como una reflexión sobre la imagen misma.

---

<sup>1</sup> Desde Cézanne y los ‘postimpresionistas’, hasta la conformación de los movimientos de vanguardia durante la primera mitad del siglo XX.

La crisis de la representación se había convertido entonces en el gran problema del arte durante la primera mitad del siglo XX, propiciando la ejecución de operaciones visuales que daban cuenta del propio andamiaje de la obra, aunque ello no significase desmontarla por completo. Porque a pesar de los esfuerzos de las vanguardias por eludir definitivamente la representación, ésta se presenta inevitablemente como el dispositivo estructural de la obra, sin el cual el arte no es posible.

Pues bien, cuando la misma obra es la que exhibe su propio armazón, es la representación misma la que se va agotando progresivamente. Por otra parte, si el *espectáculo*<sup>2</sup> se transformó también en un sistema de representación, convirtiendo a la cultura occidental en una cultura fundamentalmente visual, podemos decir con certeza, que el arte ha perdido su hegemonía sobre las imágenes. Si el espectáculo debe su funcionamiento a la representación y particularmente a la imagen técnica, ¿qué sentido estaría teniendo para el arte la representación?, o más precisamente, ¿sigue siendo la representación el asunto del arte?

Desde que el concepto de representación fue puesto en crisis durante el siglo XX, que nuestra relación con la propia representación se ha ido transformando, y en la medida en que esto ha ocurrido, la misma concepción de arte también lo ha ido haciendo. La representación, por lo tanto, pareciera no ser ya el único asunto del arte –pues ésta ya se ha vuelto el asunto del espectáculo–: desde la segunda mitad del siglo XX que el problema del arte pareciera ser más bien la idea misma de realidad, o más concretamente, el problema de la realidad entendida como representación.

A partir de la segunda mitad del siglo XX, es el concepto de realidad el que se pone en crisis, y el arte no queda ajeno a dicha discusión. El problema para el arte, ya no parece estar en la representación en sí, sino más bien en la realidad como aquel espacio susceptible de ser transformado en imagen. Podría decirse entonces que, la

---

<sup>2</sup> De acuerdo a los planteamientos de Guy Debord (Debord, 1995), el espectáculo correspondería a esa dimensión político-estética en la que la realidad se presenta a la sociedad de consumo.

imagen fotográfica, en tanto registro inmediato de la realidad, tiende a adquirir una densidad meramente estética, en la medida en que es portadora de una distancia respecto de *lo real*<sup>3</sup> que, más que mostrar el hecho registrado, nos muestra el procedimiento a través del cual el hecho ocurre; lo que parecen mostrar las imágenes fotográficas, por lo tanto, no es sólo lo que ha ocurrido, sino el cómo ha ocurrido. Cuando los hechos se vuelven imagen, adquieren una dimensión estética que los distancia, precisamente, de los hechos mismos: la fotografía objetiva los hechos en la medida en que muestra el cómo ocurrieron, es decir, en la medida en que muestra su dimensión significativa.

Cuando el campo artístico –así como el campo de la filosofía– comienza a problematizar el concepto de realidad, lo que propone finalmente es una correspondencia entre realidad y representación. Cuando la realidad es entendida como representación, ésta –la realidad– se vuelve entonces el problema del arte. En este sentido, cuando Foster plantea que lo real está retornando en el arte, lo que plantea, finalmente, es una reflexión a partir de la pregunta por la realidad en el arte. Para Foster, lo que está retornando es más bien el *realismo*, es decir, aquello que parece acortar esa distancia elemental que nos separa de *lo real*. El retorno de lo real, correspondería entonces al advenimiento de una relación entre lo real y la representación, que tiende a alterar el sistema bajo el cual se soporta la subjetividad; precisamente, su distancia respecto de lo real. De modo que, podría decirse que este retorno del realismo –y en particular de la pintura realista– al que Foster apela, se vincula directamente con aquello que ha trabajado hasta ahora el arte: trastocar los límites de la subjetividad estableciendo así un nuevo modo de relación con lo real.

Decíamos que la realidad se ha vuelto el problema del arte, no obstante, parecen ser los medios de comunicación los que han vuelto a la realidad cada vez más susceptible de asumir un carácter meramente estético, es decir, de volverla imagen. Las imágenes, por lo tanto, parecen haberse convertido en un dispositivo capaz de

---

<sup>3</sup>Entendiendo aquí *lo Real* en términos lacanianos: como aquel lugar que está fuera del orden simbólico y que participa de la trascendencia.

construir realidad: la realidad parece volverse imagen y las imágenes parecen producir realidad.

La imagen técnica -la imagen producida a través de medios de producción mecánica- ha propiciado transformaciones en la forma de entender y relacionarnos con el arte, imposibles de desconocer en la producción artística contemporánea. Ahora bien, con el arribo de las nuevas tecnologías, es la imagen digital la que está propiciando actualmente tales transformaciones, pues nos obliga a reflexionar en torno a los parámetros en los que se *construye*<sup>4</sup> en estos momentos la visualidad. Dichas transformaciones, no sólo han favorecido la producción de nuevas formas o disciplinas artísticas (como el arte digital, el net-art, etc.), sino que han desplazado la mirada de disciplinas con tanta tradición a costas como lo es la pintura.

Ciertamente, a mediados del siglo XX, algunos artistas vinculados aún a la pintura, volcaron su mirada hacia la fotografía, haciendo de ésta su modelo. Dejaron de trabajar con la 'realidad directa' para trabajar con las imágenes fotográficas de esa realidad. Se habría producido entonces, una suerte de sustitución -en el ámbito de la representación pictórica- de la realidad como modelo, por las imágenes de esa realidad como modelo. Cabe preguntarse, ¿qué hay en las imágenes técnicas, que las vuelve susceptibles de ser representadas pictóricamente -es decir, manualmente? ¿Será esta expectativa de encontrar lo real en la imagen fotográfica, lo que ha vuelto a la imagen un modelo digno de ser representado pictóricamente?, o más bien, ¿será precisamente su dimensión significativa, su dimensión estética, la que la vuelve particularmente atractiva para el ámbito de la pintura?

Si bien la fotografía es portadora de múltiples atributos, podríamos decir que aquello que la constituye proviene, precisamente, de aquello que la diferencia del resto de los sistemas de representación: su carácter indexial. Es la indexialidad de la fotografía, es decir, su capacidad para relacionarse físicamente con el referente que

---

<sup>4</sup>Varios de los discursos actuales respecto del estatuto de la imagen digital, plantean que ésta se diferencia de la imagen análoga, en que la imagen fotográfica se constituye como un *registro neutro* de la realidad, mientras que la imagen digital se *construye* a partir de datos disponibles.



representa, lo que la funda como tal. Charles Peirce llamó *índex* a aquellos signos cuya relación con sus objetos consiste en una *correspondencia de hecho*<sup>5</sup>. Es el índice y su relación de conexión real con su referente, y no únicamente la mimesis y su carácter icónico, el que define a la fotografía como un sistema de representación –y registro- definitivamente revolucionario.

El índice, en tanto *emanación física de un referente único*, certifica la existencia de aquello de lo cual es signo. Éste, sin embargo, *no afirma nada, sólo dice allí*<sup>6</sup>. Es decir, da cuenta de una presencia, no obstante, se desvanece una vez que la foto es recepcionada: cuando la foto es recepcionada, el referente, en ese instante particular en el que la cámara lo registra, se torna ausente.

Podría decirse, entonces, que la certificación de la existencia del referente del cual *emana* la foto, es posible, precisamente, porque el procedimiento a través del cual esta certificación ocurre –el acto fotográfico- implica una ausencia del sujeto en el momento mismo de la toma del registro. Es decir, implica un momento “sin sujeto”; un momento en que el sujeto deja de intervenir haciendo de ese instante, un instante fundamentalmente mecánico. Y es básicamente, en ese sentido, que el registro “objetivo” de la realidad se vuelve posible, pues aparta –al menos por un instante- la subjetividad que podría poner en riesgo dicho registro haciendo de éste “sólo una representación”.

Pues bien, es este carácter fundamentalmente mecánico de la fotografía, el que posibilita el develamiento del propio procedimiento que la fotografía es. La fotografía exhibe su propio armazón, precisamente en la medida en que se nos presenta como una operación mecánica. Y, a diferencia de la operación pictórica, no es la mano productora la que se hace presente al contemplar una fotografía, sino al contrario, el mecanismo. En efecto, lo propio del mecanismo es su transparencia, su no misterio; la imagen fotográfica, por lo tanto –y a diferencia de una imagen

---

<sup>5</sup> Charles S. Peirce, *Collected Papers* (traducción francesa de Gérard Deledalle). Volumen 1, párrafo 558. Citado por Philippe Dubois en *El acto fotográfico* (Dubois, 2008:57).

<sup>6</sup> Id. Volumen 3, párrafo 361.

pictórica-, más que dejar en evidencia la presencia de un sujeto, de un autor, lo que devela es el procedimiento técnico que la hace posible.

En este mismo sentido, podría decirse que la fotografía, aún siendo contemporánea al objeto que registra, produce una relación de ausencia respecto de ese objeto, pues, si bien la *captura* se obtiene en presencia de un objeto determinado, se vuelve inevitable que en el momento de la contemplación de la imagen, se produzca una distancia respecto de ese momento irrepetible que implica el instante de la toma. La imagen fotográfica, entonces, permite establecer una distancia respecto del hecho registrado, pues no sólo nos muestra que los hechos ocurrieron, sino también la manera cómo ocurrieron. Por lo tanto, la imagen fotográfica nos muestra el procedimiento de lo ocurrido, de lo registrado con la cámara, y, a la vez, nos devela el procedimiento –técnico- de la producción de la imagen misma.

La imagen fotográfica, puede llegar a constituirse como una mera superficie estética, en la medida en que es su cuerpo estético, los recursos técnicos que la hacen posible, los que irrumpen haciendo que el contenido de la imagen no dependa exclusivamente del hecho registrado, sino de esa capacidad para distanciarse del contenido del que podría ser portador aquel hecho. Pues bien, ¿no será acaso este aspecto, la idea de un signo libre de significado, o más bien, la presencia de un signifiante susceptible de acoger múltiples significaciones, lo que pudiese estar interesando y siendo, por lo tanto, dispositivo de reflexión para los artistas que utilizan la imagen fotográfica como modelo?

De acuerdo a lo anterior, pareciera que aquello que hace que la fotografía adquiera la condición de modelo para la pintura no es, finalmente, el contenido o tema, sino las huellas del procedimiento de la imagen. Es decir, aquellos elementos irreductibles en la fotografía en tanto que procedimiento: su indexialidad, su carácter fundamentalmente mecánico, y su referencia a una ausencia –la ausencia del tiempo del objeto registrado en el momento de la contemplación de la imagen.

Si bien es indudable la influencia que la fotografía ha ejercido en el desarrollo artístico del siglo XX, ya sea configurando directamente una obra o bien convirtiéndose en un elemento más de ésta, cabe preguntarse todavía por la influencia que ésta, la fotografía, ha ejercido sobre el desarrollo mismo de la pintura como disciplina aún vigente, a pesar de todos los vaticinios sobre su desaparición. Es decir, cómo el artista ha inscrito a la imagen fotográfica en una dimensión tal, que la ha vuelto un modelo digno de ser representado pictóricamente.

El objetivo de esta investigación es instalar una reflexión en torno a las implicancias de la irrupción de la fotografía, en la pintura de fines del siglo XX y comienzos del XXI, y cómo ésta ha ido reemplazando –progresivamente- al referente o modelo físico de la realidad, por su imagen. La hipótesis que aquí subyace es que este progresivo reemplazo del “real”, por la imagen del “real”, se debe, no únicamente a esa expectativa de encontrar efectivamente en la imagen, lo real, sino al carácter representacional que la imagen fotográfica hace emerger en tanto que imagen técnica del mundo. Para lograr establecer, entonces, la relación que estaría produciéndose desde esta perspectiva, entre fotografía y pintura, habría que preguntarse, ante todo, por cómo es que la imagen fotográfica ocupó el lugar del modelo tradicional, y qué es lo que estaría incorporando el pintor de ésta en su obra.

La investigación se enfoca, por lo tanto, en el despliegue de aquel fenómeno a través del cual la imagen fotográfica se habría convertido en un modelo para la representación pictórica, desarrollando preguntas como: ¿qué pasó con la imagen? y sobre todo, ¿qué esperamos de ella? Las reflexiones propuestas, apuntan a establecer que la fotografía se constituye en modelo para la pintura contemporánea, en la medida en que la reflexión pictórica de fines del siglo XX y principios del XXI, se interesa por aquellos elementos irreductibles de la fotografía en tanto que procedimiento; es decir, en la medida en que la reflexión pictórica contemporánea se interesa por *lo fotográfico* de la imagen.

En términos metodológicos, la primera sección del texto estará destinada a delimitar el concepto de *lo fotográfico*, con el fin de establecer los elementos que hacen de la fotografía un procedimiento de producción mecánico de imágenes, particular y diferenciado respecto de procedimientos manuales como la pintura. En un segundo momento del texto se reflexionará en torno a la imagen y el proceso estético por el cual la fotografía logra constituirse como modelo pictórico, determinado así, qué es lo que pareciera interesarle precisamente a la reflexión pictórica de *lo fotográfico*. Y, finalmente, el tercer capítulo de esta investigación se propone ilustrar los planteamientos desarrollados, por medio de algunos breves análisis de obras pictóricas producidas desde la segunda mitad del siglo XX hasta la primera década del siglo XXI.

## **I. LO FOTOGRAFICO: AQUELLO IRREDUCTIBLE EN LA FOTOGRAFÍA EN TANTO QUE PROCEDIMIENTO.**

Desde que fue posible capturar y fijar por primera vez un instante de la realidad a través de un procedimiento físico-químico, la fotografía se constituyó en un seductor objeto de análisis. La fotografía, o más bien *lo fotográfico*<sup>7</sup>, se ha vuelto un problema teórico que no cesa de hacerse presente, incluso -o más aun-, luego de la emergencia de la tecnología digital.

Conocido es el impacto que generó la irrupción de la fotografía en el siglo XIX, respecto de las condiciones en que las sociedades concebían la visualidad: se genera un desplazamiento desde la noción de ‘manualidad’, implícita en la producción de imágenes realizadas hasta entonces, hacia la noción de ‘reproducción mecánica’, como una nueva forma de producción visual. La llegada de la fotografía marcó un momento fundamental en la historia de las imágenes, transformándola definitivamente.

Con la llegada de la fotografía, la imagen producida manualmente se vio enfrentada a una nueva forma de producción, que no sólo se oponía radicalmente a ella, sino que prácticamente negaba sus fundamentos. La imagen manual -hablemos de un dibujo o una pintura- se constituye desde su carácter mimético, es decir, a partir de la semejanza con su referente. La imagen técnica, si bien también puede mantener con su referente una relación de mimesis, se constituye, sin embargo, a partir de su carácter indexial, es decir, a partir de su capacidad para relacionarse físicamente con el objeto fotografiado, pues la posibilidad de registrar un objeto en una superficie fotosensible, requiere necesariamente de la presencia física de ese objeto y de los rayos luminoso emitidos por éste.

---

<sup>7</sup> Nos referimos al concepto de *lo fotográfico* y no simplemente al de fotografía, para establecer la distancia que separa al objeto foto de aquello que condiciona su posibilidad misma de producción. En este sentido, *lo fotográfico* –concepto a desarrollar en este capítulo–, corresponderá a aquello que hace posible el *procedimiento* que el acto fotográfico es.

El principio indexial de la fotografía, y su capacidad para relacionarse espacio-temporalmente con el objeto registrado por la cámara, implica no sólo una certificación de que aquello que ha sido registrado por la cámara existe, sino también un señalamiento; el acto de fotografiar no puede prescindir de la acción de señalar. “La huella indicial, por naturaleza, no sólo atestigua, sino, más dinámicamente aún, designa” (Dubois, 1994:69). La foto, por lo tanto, muestra y señala “con el dedo” a su referente.

La fotografía se constituye como el dispositivo a través del cual las imágenes se materializan. Constituye la materialización de una huella, huella luminosa que certifica la existencia de aquello que ha sido fotografiado. No obstante, dicha certificación no afirma nada, *sólo dice allí*. En este sentido, cuando miramos una foto, lo que vemos –o al menos lo que vemos en primera instancia- es el referente, aquello que ha sido fotografiado. La foto, por lo tanto, se torna transparente, y lo que vemos, lo vemos a través de ella.

Con respecto a lo anterior, podría decirse que el índice fotográfico da cuenta de una presencia que, sin embargo, se disipa una vez que la foto es contemplada: en el momento de la contemplación de la imagen acontece una ausencia, la de ese espacio-tiempo particular en el que ha sido registrado el referente. Una vez hecha la toma, el referente que acontece en ese instante no puede volver a presentarse.

A diferencia de una pintura -la producción manual de una imagen-, una fotografía se obtiene a partir de un procedimiento mecánico, es decir, a partir de un procedimiento físico-químico, y por cierto, a partir de un aparato –la cámara fotográfica. Es este aparato el que hace posible la obtención de una imagen a través de una *inscripción automática*. La imagen es obtenida mediante éste, de modo que en ese instante, el sujeto deja de intervenir. Se trata entonces de un momento de “des-sujeción”, es decir, de un momento “sin sujeto”. Este momento corresponde únicamente al instante de la toma, pues luego de ésta, la imagen latente es sometida

al procedimiento químico que termina por *revelarla* y hacerla ingresar al terreno de la representación, y por lo tanto, al de la subjetividad.

Si bien las fotos adquieren significado a partir de la relación efectiva con su referente y su contexto de recepción, éstas sin embargo, no tienen significación en sí mismas, pues su sentido es externo a ellas (Íd:50). De modo que, cuando vemos una foto, lo que vemos en primera instancia es su referente. La fotografía, como plantea Dubois, es *inseparable de su situación referencial, la fotografía afirma así su naturaleza esencialmente pragmática: ella encuentra su sentido ante todo en su referencia* (Íd:74). Por lo tanto, antes de constituirse en significado, la fotografía es primeramente un acto, un procedimiento.

La técnica es, por lo tanto, condición de la fotografía. Habría entonces en ella un carácter mecánico, sin el cual ésta se vuelve imposible, puesto que la fotografía es constitutivamente un acto, un procedimiento en el que el sujeto se torna ausente –al menos en el instante de la toma. En este sentido, la presencia que implica el atestigüamiento de lo registrado por la cámara (su indexialidad), se ve tocada por la ausencia; la ausencia del sujeto en el momento de la toma y la ausencia de ese espacio-tiempo en el que el objeto fue registrado en la superficie fotosensible.

Enunciábamos, en un comienzo, que la emergencia de la imagen técnica constituyó una verdadera transformación en la forma en que los sujetos se relacionaban con las imágenes, debido a que éstas pasaron a constituirse en algo más que representaciones de la realidad; las imágenes se volvieron, ante todo, *registros* de la realidad. Pues bien, la nueva forma de producción de imágenes que trae consigo la llegada de la tecnología digital, a través de la cual las imágenes son ‘creadas’ o construidas a partir de un sistema numérico en un aparato electrónico, genera, sin duda, nuevas preguntas respecto de cómo comprender la visualidad con la que nos relacionamos cotidianamente, y, en particular, respecto de la posible distancia entre la imagen mecánica y la imagen digital.

Decíamos que lo constitutivo de la imagen fotográfica radica en su indexialidad, es decir, en esta relación esencialmente física que existe entre el signo, la foto, y aquello que reconocemos como su referente, el objeto fotografiado. La imagen técnica por lo tanto, registra la realidad certificando la existencia de aquello que representa como signo. Ahora bien, si su indexialidad es ontológica, ¿podríamos calificar como “fotográficas” a las imágenes producidas digitalmente, es decir, *construidas* a partir de un sistema de códigos numéricos?

Si bien las imágenes en formato digital pueden provenir de registros efectivos de la realidad, es constitutivo de éstas el ser susceptibles de ser alteradas por medio de software especializados. De modo que una imagen de este tipo, puede estar constituida a partir de un sinnúmero de otras imágenes o *datos* disponibles en el sistema, o simplemente puede corresponder a una sola imagen que, por más que no haya sido ‘editada’, ha sido procesada desde un sistema matemático de códigos. No obstante, ¿no han debido ser estas imágenes registradas por algún aparato de captura (CCD) dotado de células fotosensibles? Por cierto, para convertirse en dígitos, estas imágenes tuvieron que ser capturadas desde la realidad, al igual –o al menos en forma similar- que las imágenes obtenidas fotoquímicamente. Y en este mismo sentido, cabría preguntarse también si no han sido acaso las fotografías, desde sus orígenes, susceptibles de ser alteradas o combinadas en el mismo laboratorio. Entonces, ¿qué es lo que finalmente diferenciaría a las imágenes digitales de las análogas? Pues bien, lo que pareciera estar en cuestión aquí no es ni el origen de sus procedimientos ni su susceptibilidad al trucaje; lo que parece estar en cuestión es más bien su condición documental. Es decir, su carácter de ‘prueba de la realidad’ en tanto registro automático de ésta.

En la medida en que, lo constitutivo de la fotografía es lo que queremos desarrollar en esta primera parte del texto, se torna imprescindible preguntarnos, al menos, qué sucede actualmente con la imagen producida digitalmente.



Pues bien, para lograr comprender cómo la imagen fotográfica se volvió una referencia para la Pintura contemporánea, nos introduciremos en aquello que la fundamenta: la naturaleza de su procedimiento.

### 1.1 *Lo fotográfico*: una lógica de la referencia

Los últimos discursos sobre Fotografía<sup>8</sup> se han caracterizado por su detención en la génesis del proceso fotográfico, más que en el “objeto foto”. Es decir, se han ocupado en determinar aquello que implica el procedimiento de la toma, inscripción y recepción de la imagen, siendo precisamente esto -la particularidad de aquel procedimiento- lo que se reconoce como *lo fotográfico*. En este sentido, el discurso sobre la fotografía como “huella física de una realidad”, ha permitido comprender el estatuto ontológico de la fotografía, siendo su carácter indexial el que, finalmente, ha determinado dicho fundamento.

Durante el siglo XIX, los discursos sobre Fotografía se habían orientado hacia su carácter mimético, y, por lo tanto, hacia su capacidad para *imitar perfectamente la realidad*. Durante el siglo XX, estos discursos comenzaron a erigirse en contra de estas proclamas sobre la mimesis y la objetividad, para enfocarse en su carácter interpretativo, es decir, en su capacidad para generar efectos deliberados que necesitan del aprendizaje de determinados códigos de lectura para ser recepcionados. La fotografía, desde este último enfoque, tendría la capacidad para *transformar la realidad*, en la medida en que la cámara oscura no se presenta simplemente como un dispositivo que reproduce la realidad de forma ‘natural’ y ‘neutral’, sino como un aparato que produce efectos deliberados: “*la fotografía es un sistema convencional que expresa el espacio según las leyes de la perspectiva*”, afirmará Bourdieu<sup>9</sup>, señalando con esto que la fotografía no reproduce fielmente la realidad, sino que la

---

<sup>8</sup> Nos referimos aquí a los discursos desarrollados durante el siglo XX por Barthes, Benjamín, Krauss, etc., en torno al estatuto ontológico de la fotografía, diferenciándose de los textos técnicos e históricos que proliferaron durante su aparición en el siglo XIX.

<sup>9</sup> Pierre Bourdieu, *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003, p.108-109. Citado por Philippe Dubois (Dubois, 2008:38).

transcribe de acuerdo a una selección arbitraria que sólo expone las cualidades visuales que se dan en un determinado instante. Por otra parte, la corriente estructuralista francesa habría incidido también en el asentamiento de este discurso crítico respecto del “efecto de realidad” que implicaría la fotografía, en tanto que dispositivo culturalmente codificable; no obstante, será durante el mismo siglo XX que hará su aparición –o más bien retornará-, el discurso sobre la Fotografía como *huella de una realidad* (Dubois, 1994:20ss).

Si bien existen textos en torno al carácter *referencial* de la fotografía desde los años ‘30 y ‘40<sup>10</sup>, es durante la segunda mitad del siglo XX que el discurso fotográfico comienza a centrarse en la idea de la *referencialidad* como un valor absolutamente particular, es decir, a interesarse en esa capacidad intrínseca de la fotografía para relacionarse físicamente con su referente.

El discurso de la fotografía como *huella de una realidad*, comienza a cobrar vigencia en la medida en que las teorías de la *mímesis* y la *transformación*, comienzan a tornarse insuficientes para comprender el estatuto ontológico de la fotografía. En efecto, ni el carácter mimético ni el carácter convencional que le había sido atribuido a la fotografía, logran dejar en evidencia aquello que le es propio y que la vincula a un tipo de signo diferente del *icono* y el *símbolo*: el *índex*.

El *índex*, corresponde a una de las tres categorías de signos que Charles S. Peirce distinguió (*icono*, *índex* y *símbolo*), y se constituye como aquel tipo de signo que mantiene o ha mantenido una relación de contigüidad física con su referente; corresponde a aquel tipo de *signo por conexión física*, que depende directamente de su referente para constituirse como tal.

En la medida en que la fotografía está determinada efectivamente por su referente, es decir, por lo fotografiado, la fotografía pertenece entonces -y en primera instancia-, al orden del *índex*, antes que al orden del *icono* o el *símbolo*. Dado que la

---

<sup>10</sup> Particularmente el texto de Benjamin “Pequeña historia de la fotografía” (1931), y el de Bazin “Ontología de la imagen fotográfica” (1945).

obtención de una foto implica necesariamente de una relación directa entre el objeto fotografiado y el aparato que captura los rayos luminosos emitidos por éste, podemos decir, entonces, que la fotografía es, ante todo –o al menos en primera instancia- un índice. Al respecto, el mismo Peirce planteaba que:

“Las fotografías, y en particular las fotografías instantáneas, son muy instructivas porque sabemos que, en ciertos aspectos, se parecen exactamente a los objetos que representan. Pero esta semejanza se debe en realidad al hecho de que esas fotografías han sido producidas en circunstancias tales que estaban físicamente forzadas a corresponder punto por punto a la naturaleza. Desde este punto de vista, pues, pertenecen a nuestra segunda clase de signos, los signos por conexión física [índice]”<sup>11</sup>.

En este sentido, la fotografía, en tanto *emanación del referente*, se constituye como índice, antes que como ícono o símbolo. Pues, en la medida en que registra y certifica aquello que ha seleccionado de la realidad, la fotografía no puede dejar de relacionarse –físicamente-, con su referente: *Diríase que la fotografía lleva siempre su referente consigo* (Barthes, 1989:33). Ciertamente, para que un signo se constituya como signo indicial, se vuelve imprescindible que el objeto, el referente, exista efectivamente, independiente de que éste se parezca o no al signo, es decir, independiente de que el signo indicial posea además un carácter icónico o incluso simbólico (Dubois, 1994:59).

De acuerdo a lo anterior, podemos decir que es finalmente la Referencia lo que constituye, y a la vez diferencia, a la fotografía de otros medios de representación: “psicológicamente la acción de los índices depende de la asociación por contigüidad, y no de la asociación por semejanza o de operaciones intelectuales” (Peirce, 1988:160). En efecto, llamamos “referente fotográfico” –dice Barthes-, “no a la cosa

---

<sup>11</sup> Charles S. Peirce, *Collected Papers* (traducción francesa de Gérard Deledalle). Volumen 2, párrafo 281. Citado por Philippe Dubois en *El acto fotográfico* (Dubois, 2008:57).

facultativamente real a la que remite una imagen o un signo, sino a la cosa necesariamente real que ha sido colocada ante el objetivo y sin la cual no habría fotografía. La pintura por su parte, puede fingir la realidad sin haberla visto” (Barthes, 1989:136). Sin duda, en la pintura el referente no se constituye como una certificación de que aquello que ha sido pintado exista efectivamente, por más verosímil que lo pintado parezca. Y al contrario, aun si llegamos a enfrentarnos a una fotografía en la que lo fotografiado se nos presente como aparentemente imposible – como sucede, por ejemplo, con las fotografías que registran accidentes de tránsito-, difícilmente podríamos negar que aquello que ha sido capturado por la cámara haya ocurrido; es decir, sí podríamos dudar o preguntarnos por las circunstancias que produjeron aquella imagen (de la intención del fotógrafo, de las causas que provocaron el hecho, o incluso, de que efectivamente todos los elementos presentes en la imagen provengan de una sola captura y no se trate de un fotomontaje); sin embargo, no podemos negar que los objetos registrados hayan estado allí en aquel instante en que fueron capturados por una cámara.

La Referencia, antes que la semejanza o la convención, se constituye entonces en aquello que hace de la fotografía un sistema de representación único: es inherente a ella el *ratificar lo que ella misma representa*. La Referencia es la que constituye a la fotografía como tal, y no así *el arte ni la comunicación* (Id:136). Por cierto, a diferencia de sistemas de representación manual como la pintura, la fotografía, en tanto sistema mecánico de representación y *registro* de la realidad, pertenece a un orden distinto al de la obra de arte –o al menos, de la obra de arte tradicional; en la medida en que exige una conexión espacio-temporal entre el objeto, el referente, y la superficie fotosensible en la que se inscribirá automáticamente éste mismo, la fotografía, se instala en una dimensión distinta. Es decir, en la medida en que la fotografía certifica la existencia de lo que ella representa, su referente, la *presencia* de ese instante de la realidad, se torna inevitable. En una obra de arte tradicional, como una pintura, la presencia del espacio-tiempo del referente no es una condición. Por el contrario, en tanto que la ausencia de lo real es propio de toda representación - en la medida en que toda representación proviene de un proceso subjetivo de

percepción y comprensión en la que la presencia de las cosas en sí se retrotrae-, lo que “ratifica”, entonces, una pintura, es más bien la ausencia propia de toda representación. Ahora bien, esto no indica que la fotografía no pertenezca al ámbito de la representación, eso en ningún caso; lo que esta diferencia indica más bien, es que la foto –a diferencia de una pintura, por ejemplo-, antes de ser recepcionada y *editada* por el sujeto espectador, ha certificado la existencia de lo que está representando como imagen, es decir, ha certificado la *presencia* inevitable de aquello que ha representado.

Podría decirse, entonces, que la indexialidad de la fotografía no sólo implica la certificación de la *presencia* de un objeto en un momento determinado, sino también una designación: antes de certificar la existencia de un objeto, la foto ha señalado a ese objeto en aquel instante determinado en que se produce el registro. En este sentido, el índice, y por lo tanto la fotografía, es indexial en una doble dimensión: por una parte *designa* y apunta a un determinado objeto que acontece en un momento dado, y por otra, *atestigua* y certifica la existencia de aquel objeto en ese mismo momento (Dubois, 1994).

Indudablemente, la capacidad de la fotografía para registrar, “instantes de la realidad”, por medio de la *captura e inscripción* de los rayos luminosos que emite un determinado objeto sobre una superficie fotosensible, no sólo implica la ejecución de un procedimiento representacional específico, distinto del de las representaciones de carácter manual, sino también, la certificación de que aquel objeto capturado por la cámara en un determinado instante, existe:

“Si en efecto la imagen fotográfica es la huella física de un referente único, eso quiere decir, tomando las cosas por el otro extremo, que en el mismo momento que uno se encuentra ante una fotografía, ésta no puede sino *remitir* a la existencia del objeto del cual procede. Es la evidencia misma: por su génesis, la fotografía necesariamente testimonia” (Íd:67).

Por su génesis, la fotografía no puede ser sino testigo de la existencia de aquello que representa, su referente. El acto de seleccionar y capturar un determinado instante, señalándolo, implica otra manifestación de indicialidad, en la que la fotografía pareciese decir *Allí*. Y dice *allí*, precisamente porque señala a su objeto, porque indica una selección de la realidad –el encuadre-, que nos detiene y nos dice que aquello efectivamente *está allí*. Y sólo puede decirnos *allí*, pues es eso lo que permite el acto de señalar; la fotografía no puede afirmar cuál es el sentido del objeto que registra, sólo afirma su existencia. El sentido de una fotografía depende, por lo tanto, del trabajo de interpretación del espectador, y no podría estar pre-determinado ni por el fotógrafo, ni por la foto en sí.

La fotografía se constituye, entonces, desde una doble indicialidad: por una parte, es la huella física de un suceso, y por lo tanto, indicio irrefutable de que aquello que ha sido fotografiado existe; y por otra, es aquel gesto que indica y apunta hacia aquello que ha sido fotografiado, pues la sola acción de fotografiar -de seleccionar, encuadrar y enfocar un objetivo-, determina al mismo tiempo su existencia.

Es este carácter testimonial de la fotografía el que ratifica su carácter, no sólo representacional, sino, sobre todo, documental. Al respecto, David Green y Joanna Lowry (Green y Lowry, 2007), plantean que tanto esta capacidad documental de la fotografía, como su capacidad para designar la realidad, más que confirmar una condición rígida del mundo visible, lo que hace más bien es ponerla en tela de juicio. Este doble carácter de la fotografía, propiciaría una reflexión en torno a las diversas formas de concebir y producir discursos sobre la realidad. Pues bien, para ilustrar la complejidad que implica esta doble indicialidad atribuida a la fotografía, Green y Lowry recurren a la serie de fotografías de Robert Barry: *Inert Gas Series*.



Robert Barry, *Inert gas series: Helium*. On the morning of March 6, 1969, somewhere in the Mojava Desert in California, 2 cubic feet of helium were returned to atmosphere, 1969.

La obra de Barry, consiste en un conjunto de imágenes que “registran” el momento en que son liberados gases invisibles en distintas localidades de Los Ángeles. Las fotografías son ancladas por un texto que describe la acción del artista. Lógicamente, lo que las imágenes muestran no son más que dichas localidades, vacías. La liberación del gas, por lo tanto, queda indicada solamente, por el texto que describe la operación del artista.

Podría decirse entonces que, tanto las fotografías de Barry como la operación que las produce, ponen en tensión esta doble indicialidad de la fotografía, puesto que abordan tanto su capacidad testimonial, como su capacidad para designar. En este sentido, la operación de Barry –y no sólo sus imágenes- extrema el potencial documental de la fotografía, en la medida en que la sitúa en el filo de aquello que la define: su capacidad para registrar la realidad. En estricto rigor, las fotografías de Barry no son registros concretos de la liberación del gas en el desierto, sino más bien indicios de este suceso; no obstante, lo que nos vuelve “testigos” de dicho suceso es, más bien, el señalamiento que Barry produce a través del acto mismo de fotografiar. Su acción de señalarmos el lugar y el momento en que la liberación del gas se produce, a través de la fotografía, se manifiesta como momento de autenticación,

dado que es la acción de señalar la que determina la existencia de aquel suceso, y no precisamente la visualización de la liberación del gas invisible –momento imposible de registrar visualmente.

*Inert Gas Series* se constituye, entonces, como un claro ejemplo de la importancia que ha adquirido el acto mismo de fotografiar para el arte contemporáneo, o más bien, la importancia que ha adquirido, finalmente, el acto mismo de *señalar*. No podemos desconocer la influencia y las transformaciones que generó la emergencia de la lógica indexial -que trae consigo la fotografía-, en la producción artística de comienzos del siglo XX.

La lógica indexial parece ser una constante en muchas de las prácticas artísticas contemporáneas, particularmente, cuando la *huella* se torna, en sí misma, un dispositivo de reflexión. Al respecto, y siguiendo los planteamientos de Rosalind Krauss, Dubois postula que:

“(...) la utilización de la noción peirciana se inscribe de hecho en un proyecto global, una de cuyas líneas básicas se refiere a la idea de un *pasaje* de la categoría de icono a la de índice, pasaje considerado no sólo como *marca histórica de la modernidad*, sino también, más generalmente como un *desplazamiento teórico*, donde una estética clásica de la mimesis, de la analogía y de la semejanza (*el orden de la metáfora*) daría paso a una estética de la huella, del contacto, de la contigüidad referencial (*el orden de la metonimia*)” (Dubois, 1994:105).

Lo señalado en el párrafo anterior, plantea que el arte habría transitado desde una lógica de la semejanza, promovida por el Renacimiento, hacia una lógica del contacto y la huella, propia de la reflexión artística de principios del siglo XX.

En este sentido, las reflexiones y operaciones artísticas de Duchamp, habrían inaugurado, junto a la fotografía misma, esta progresión hacia una *radicalización de*



*la lógica indexial*. Tanto sus ready-made, como el vaciado, la sombra proyectada, el calco, e incluso sus juegos de palabras, podrían ser considerados como una reflexión en torno a la problemática de la huella (Id: 105)<sup>12</sup>. Asimismo, prácticas artísticas como la *performance*, la *instalación*, el *land art*, e incluso el *net-art*, se inscriben también en esta lógica de proximidad física del signo con su referente. Ahora bien, es sin duda alguna la fotografía misma una de las más representativas manifestaciones de esta lógica, si es considerada desde su condición de huella física (Warhol, Hockney, Christian Boltanski, etc).

No obstante, dicha progresión hacia una estética de la huella parece tener sus orígenes mucho antes de la irrupción del procedimiento fotográfico. Dubois propone revisar los orígenes mismos de la pintura y dirigirnos hacia las primeras manifestaciones representacionales de las que se tiene registro: las grutas de Lascaux. En las representaciones realizadas en este lugar, el contacto físico del referente –las manos a pintar-, con el signo que produce –las manos pintadas-, hacen manifiesta una relación indexial, en la que la huella se vuelve la operación que da origen a esta representación –una representación por contacto-, siendo la mimesis una cuestión posterior a dicha operación. En este sentido, la representación indexial, no se origina ni desde la aparición de la fotografía, ni desde las prácticas artísticas de comienzos del siglo XX, sino desde los orígenes históricos de la pintura (Id:105).

Decíamos que el signo indexial, signo que se caracteriza por mantener un grado de conexión física con su referente, se diferencia del signo icónico (signo por semejanza) y del símbolo (signo por convención general), no sólo porque no es condición de los anteriores vincularse físicamente con su referente, sino más bien porque éste, el signo indexial, implica un *deseo de presencia* que hace de la representación un mecanismo de tensión permanente entre presencia y ausencia; entre presentación y re-presentación. Podríamos decir, entonces, que el signo indexial, se ha vuelto “el signo del arte contemporáneo”, ya que prácticas artísticas

---

<sup>12</sup> Respecto de las declaraciones de Rosalind Krauss sobre Duchamp.

como el ready-made, la performance, o la instalación, se fundamentan, precisamente, en su deseo por genera representación a partir de una relación *física* con la realidad.

## **1.2 Lo fotográfico: ausencia de una presencia**

La fotografía, en tanto materialización de una huella luminosa, se constituye a partir de su capacidad para relacionarse físicamente con su referente, certificando así su existencia. Barthes sostiene que, “toda fotografía es un certificado de presencia”, (Barthes, 1989:151), por lo tanto, toda fotografía se constituye a partir de esta presencia del objeto fotografiado. Es decir, en el momento de su génesis, la presencia del objeto se hace ineludible, y en el instante mismo de la captura, la presencia del referente es certificada. ¿Pero qué sucede en el momento de la recepción de la fotografía?

Si la fotografía ha sido contemporánea a su objeto, es decir, en la medida en que la fotografía registra la presencia de un objeto determinado, en un tiempo determinado, se vuelve inherente a la recepción de ésta la referencia a la ausencia del original, de modo que, en el momento en que la fotografía es recepcionada se produce una pérdida, la de ese instante específico de espacio-tiempo en que ese objeto fue registrado en la superficie fotosensible.

Si bien la fotografía, o más precisamente, el procedimiento de captura fotográfica de un objeto trae consigo la presencia inexorable de dicho objeto, la fotografía no puede coincidir con el objeto que representa: *en ningún momento, en el índice fotográfico, el signo es la cosa* (Dubois, 1994:85), es decir, en ningún momento la foto -el objeto foto- coincide con el original, pues, a pesar del contacto físico que debió existir entre el objeto –el referente- y la foto -el signo-, el procedimiento fotográfico no puede reproducir el instante en que aquel contacto se produjo; lo que obtenemos de este procedimiento, sin duda, es una huella de ese instante; sin embargo, una vez que miramos la foto, el referente se ausenta.

A diferencia de las representaciones de carácter manual, la fotografía, en tanto huella luminosa producida mecánicamente, no sólo representa a su referente, sino que certifica su existencia: *toda fotografía es así un certificado de presencia*, y como tal, no puede mentir sobre la existencia de éste, pues en la fotografía, *la presencia de la cosa (en cierto momento del pasado) nunca es metafórica* (Barthes, 1989:139); en la fotografía, la presencia de aquel instante en el que el referente es fotografiado, es siempre efectiva.

La presencia del instante que certifica la fotografía corresponde, por lo tanto, a la coincidencia entre el instante en el que el objeto se presenta ante la cámara y su inscripción en la superficie fotosensible: “en la fotografía la realidad visible no sólo se produce a sí misma con toda exactitud, sino que además fija, sin diferimientos, la verdad de su presencia en la inmediatez de su inscripción” (Collingwood-Selby, 2009:103).

En relación con lo anterior, podríamos decir, entonces, que la fotografía se configura a partir de esta *presencia y coincidencia* entre el referente y el instante de su inscripción. Podríamos decir, incluso, que la fotografía es *pura presencia*. Y en efecto, la fotografía -a diferencia de otros procedimientos de representación en el que el momento de presentación del referente y el momento de su re-presentación no coinciden-, se sustenta en esta suerte de *presencia fundamental*. Sin embargo, dicha presencia fundamental se ve alterada en el momento en que la fotografía es contemplada. Como ya se enunciaba, anteriormente, una vez que la imagen fotográfica es contemplada, esta presencia originaria se disuelve en la pérdida de aquel preciso instante en que el objeto fue fotografiado.

La presencia que fundamenta al procedimiento fotográfico, es la del procedimiento mismo de la captura; la presencia del objeto que, no obstante, se ausenta una vez que miramos la imagen y nos hacemos consciente de que aquello que ha sido fotografiado, ya no está allí:

“(…) El referente que nos deja estupefactos es justamente lo *intocable* de la imagen fotográfica, incluso cuando ésta emana físicamente de él. Obligatoriamente, todo cliché sólo permite ver *en su lugar* una ausencia existencial. Lo que se mira en la película jamás está *ahí*” (Dubois, 1994:85).

Se trata de la ausencia de ese tiempo y ese espacio que ya *ha sido*, y que, por lo tanto, no puede volver a repetirse. Y por más que la imagen fotográfica nos certifique la existencia del objeto que ha sido fotografiado, éste se retrotrae y se ausenta en la imagen.

La fotografía, por lo tanto, instala una distinción fundamental entre un aquí y un allí: el *aquí* del signo y el *allí* del referente. “Se puede considerar incluso que la eficacia de la fotografía reside en el *movimiento* que va de este *aquí* a ese *allí*.” (Id:85). Es decir, es precisamente ese desplazamiento entre el referente (el objeto fotografiado) y el signo (la foto), el que genera esta tensión propia de la fotografía: la tensión entre *lo visible* y *lo intocable*. La fotografía pornográfica sería un ejemplo explícito de dicha tensión, puesto que hace visible el *aquí del signo*, la foto misma, a la vez que nos distancia del *allí del referente*, el objeto fotografiado, objeto que ya no está, y por lo tanto, no se puede tocar (Id:85).

En este sentido, la realidad que nos muestra una fotografía es siempre una realidad *anterior*. Lo que vemos en la imagen es una realidad pasada, una realidad anterior que hace de la fotografía, dice Dubois, “una representación siempre *retrasada*, diferida, donde no es posible ninguna simultaneidad entre el objeto y su imagen”. La única simultaneidad posible es la producida en el momento de la captura: sólo en ese momento el objeto y la película fotosensible se tornan contemporáneos. Luego que la huella luminosa se inscribe permanentemente en la película, ésta se distancia definitivamente de su referente.

Desde que la huella del objeto fotografiado se inscribe en la película y luego en el papel, una distancia fundamental comienza a emerger. Se trata del tiempo que el

proceso mismo de inscripción de la imagen necesita para fijar, finalmente, la imagen en una superficie. Se trata del proceso de revelado y fijado que separa temporalmente al referente de su imagen: “entre el momento recogido sobre la película y el momento presente de la mirada que uno dirige a la fotografía, *siempre hay un abismo*”<sup>13</sup>. El abismo de la pérdida de aquello que ha sido fotografiado y que ha desaparecido en momento justo en el que la captura de la huella luminosa acaba convirtiéndose en una imagen latente y dando inicio a un procedimiento de inscripción permanente, que terminará por convertirla en imagen fija:

“La fotografía coincide aquí con el *mito de Orfeo*. Al regresar de los infiernos, Orfeo, que no aguanta más, llevado al extremo de su deseo, transgredió por fin la prohibición: corriendo todos los riesgos, se vuelve hacia su Eurídice, la ve, y en la fracción de segundo en que su mirada la reconoce y la capta, de un solo golpe, ella se desvanece. Así toda foto, desde que es tomada, envía para siempre a su objeto al reino de las Tinieblas. *Muerto por haber sido visto*” (Id:87).

Paradójicamente, la presencia del objeto desaparece en el instante mismo en el que éste comienza a convertirse en imagen. Una ausencia que tiene su origen en la presencia: la presencia del objeto certificada por el procedimiento fotomecánico, y que, sin embargo, desaparece un vez que se vuelve a la mirada como imagen.

Una vez que la imagen aparece, el referente desaparece, quedando sólo el recuerdo que la foto instala como imagen: la foto, se convierte entonces en recuerdo, ocupando el lugar de la ausencia (Id:87).

Ahora bien, debemos considerar que la fotografía es un documento no sólo respecto de un contenido, también es el registro de ese contenido. Es decir, en la fotografía podemos ver el procedimiento a través del cual ese contenido se hizo manifiesto, y en ese sentido podemos ver en la fotografía todo lo que no podemos ver

---

<sup>13</sup> John Berger, “Apariencias”, en *Otra manera de contar*, Mestizo, Murcia, 1998. Citado por Philippe Dubois (Dubois, 1994:86).

en un recuerdo; en la fotografía podemos ver la forma en la que ocurrieron los hechos (si es una foto familiar, por ejemplo, podemos ver la rigidez de los rostros – probablemente sonrientes- posando ante la cámara), en el recuerdo, sin embargo, lo que se hace presente es el contenido de esos hechos, y no necesariamente la forma en la que esos hechos se hacen presentes. Podríamos decir, entonces, que así como el recuerdo trae consigo la presencia de lo recordado, la contemplación de una fotografía trae consigo la ausencia del hecho registrado.

Si la contemplación de la fotografía trae consigo una ausencia, es precisamente porque la imagen fotográfica, “en tanto signo, está separada espacialmente de lo que ella representa (...) En la fotografía, si hay necesidad (ontológica) de una contigüidad referencial, no hay menos (también ontológicamente) necesidad *de distancia, de separación, de corte*” (Id:84). Se trata, en primer lugar, de una distancia temporal: la distancia entre el tiempo en el que la cosa se presenta ante la cámara, y el tiempo de su contemplación como imagen. Por un lado, un tiempo fugaz que jamás volverá a repetirse -el instante de la presencia del referente ante la cámara-, y por otro, el tiempo detenido –el momento de la ausencia del referente en la contemplación:

“De un golpe de bisturí, decapitar el tiempo, seleccionar el instante y embalsamarlo” (...). Arrancarlo a la fuga ininterrumpida que lo hubiese conducido a la disolución para petrificarlo de una vez por todas en sus apariencias detenidas (...) paradójico –salvarlo de toda desaparición haciéndolo desaparecer” (Id:149).

Paradójico: intentar capturar el instante, inmovilizándolo, convirtiéndolo en imagen fija. Cada vez que capturamos un instante de tiempo y lo convertimos en imagen, lo hacemos desaparecer.

Ahora bien, esta necesidad de distancia con la que nos encontramos no es sólo una distancia temporal, también se hace manifiesta en términos espaciales. Se trata

de la distancia inherente a toda representación; aquella distancia sin la cual la cosa no puede ser percibida y comprendida. En definitiva, se trata de la ausencia referencial de la que todo signo es portador en tanto re-presentación de la realidad. Y en efecto, en tanto imagen, la fotografía no puede sino remitir a la ausencia de aquello que ha sido registrado por ella:

“La imagen, dice la fenomenología, es la nada del objeto. Ahora bien, en la Fotografía, lo que yo establezco no es solamente la ausencia del objeto; es también a través del mismo movimiento, a igualdad con la ausencia, que este objeto ha existido y que ha estado allí donde yo lo veo. Es ahí donde reside la locura” (Barthes, 1982:193).

Desde que la presencia del objeto es *capturada* por la cámara, dicha presencia comienza a desvanecerse. Desde que la imagen latente comienza a someterse al procedimiento químico que la hará visible, es decir, que la convertirá en imagen, la presencia de dicho objeto se torna inevitablemente ausente.

Si bien la fotografía, en tanto registro mecánico de la realidad no posee el mismo carácter que una representación producida manualmente, la imagen fotográfica, sin embargo, sigue constituyéndose como signo de aquello que ha registrado: “en tanto que serie de signos realizados por la luz sobre un papel, posee tanta orientación ‘natural’ con relación a los ejes del mundo real como la que poseen, sobre un cuaderno, los signos que conocemos con el nombre de escritura” (Krauss, 2002:142-143). Luego del procedimiento físico-químico que implica el registro fotográfico, la imagen obtenida de éste ingresa, inevitablemente, al campo de los signos. Es decir, por más diferente que sea la naturaleza del proceso de obtención de una imagen a través de una cámara -respecto del proceso de producción de una imagen a través de la acción directa de la mano humana- la fotografía, o más bien, el objeto foto, se constituye en definitiva como una representación de la realidad. Una representación de la realidad que, por cierto, no puede prescindir del contacto físico con aquel objeto de la realidad que está representando, y por lo tanto, se constituye antes que

todo como huella de esa realidad, pero que, finalmente, en tanto imagen, ingresa al sistema de codificación propio de todo sistema de representación.

La imagen fotográfica, en tanto que imagen, no puede entonces sino referirnos a lo ausente: en primer lugar, a la ausencia de lo fotografiado, y en segundo lugar, a una serie de ausencias, *presentes* en la mayoría de las representaciones –incluso en aquellas consideradas como más realistas: “el volumen del modelo original, su textura, su escala –ninguno de estos elementos está presente” (Id:167). En definitiva, por más *huella* de la realidad, la foto siempre es, en último término, una *representación* de ésta.

Así, si la imagen fotográfica se constituye como una imagen que ha sido obtenida automáticamente, podríamos referirnos incluso a una última ausencia, propia por lo demás, de la fotografía; se trata de la ausencia del sujeto, en el instante mismo de la captura del objeto.

El procedimiento de captura del objeto fotografiado se constituye como un procedimiento fundamentalmente mecánico, en que el sujeto, por lo tanto, no puede intervenir. En este sentido, podríamos decir que la presencia del sujeto, dispuesto a disparar con la cámara, desaparece en el instante mismo en el que la cámara se dispone a hacer su trabajo. Es decir, en el instante mismo de la exposición del objeto ante la cámara, y, por lo tanto, a la película fotosensible inserta en ella, que el hombre no puede intervenir. Se trataría, según Dubois, de un momento específico en el que el sujeto se disuelve por y en el acto fotográfico mismo (Dubois, 1994:15).

Todas las artes, dice Bazin, se fundan en la presencia del hombre, pero sólo en la fotografía, esta presencia se torna ausente<sup>14</sup>. Es decir, sólo en la fotografía, el intermediario pareciese ausentarse por un instante:

---

<sup>14</sup> André Bazin citado por Dubois (1994:12).



“Usualmente, en fotografía se comenta la desaparición del objeto pero *el sujeto también desaparece al otro lado del objetivo. Cada disparo del obturador pone fin a la presencia del objeto y también provoca mi desaparición como sujeto*”<sup>15</sup>.

En el instante de la toma –y sólo en ese instante- el sujeto parece ausentarse dando paso a la acción automática de la cámara que captura los rayos luminosos que emite el objeto enfocado; como procedimiento mecánico, “la fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente” (Barthes, 1982:31). La presencia impuesta por el índice, se ausenta entonces como lo que ya *ha sido*.

### **1.3 *Lo fotográfico: un momento fundamentalmente mecánico***

Antes de la irrupción de la fotografía en la vida socio-cultural, los medios de representación, hasta entonces existentes, no podían prescindir de la mano del hombre. Incluso la reproducción mecánica de imágenes, a través del grabado, requería aún, y en todo momento, de la presencia humana:

“Hasta la invención de la fotografía, ningún medio de registro –visual o escrito- de la realidad había logrado erradicar hasta tal punto la intervención de la mano, de la voluntad, del pensamiento, de las pasiones e inclinaciones humanas del proceso de su producción” (Collingwood-Selby, 2009:97).

El carácter mecánico de la fotografía implicó, por lo tanto, un cambio radical en la reproducción de imágenes del mundo, haciendo de la representación visual un medio capaz de otorgar objetividad. En efecto, ningún medio de representación, hasta entonces conocido, podía asegurar la objetividad que la fotografía ofrecía:

---

<sup>15</sup> Baudrillard, citado por Olivier Richon en “Pensando las cosas”, en *¿Qué ha sido de la fotografía?*, (2007:84).

“Si la escritura, la pintura, el dibujo, la escultura y todas las otras formas de registro y representación conocidas hasta entonces eran medios a través de los cuales el hombre podía o pretendía reproducir la realidad, la fotografía en cambio –y en esto insisten, maravillados, sobre todo los discursos del siglo XIX-, llegaba, por primera vez, a ofrecerle a la naturaleza la posibilidad de registrarse, de representarse y reproducirse a sí misma. Así, la fotografía se revelaba como la lengua y el arte de la propia realidad” (Id:97).

En este sentido, podría decirse que la condición mecánica del procedimiento fotográfico permitía, “por fin”, una objetividad en la representación de realidad, en la medida en que prescindía de la acción absoluta del sujeto. La objetividad de este medio de representación, por lo tanto, se debía a que el sujeto –al menos en el momento mismo de la captura de la imagen-, no intervenía directamente en la producción de la imagen. Si bien es el sujeto el que en definitiva opera a la máquina fotográfica y el que, posteriormente, somete el material latente al procedimiento químico que lo hará finalmente visible, éste, sin embargo, no es ‘responsable’ de la inscripción de los rayos luminosos sobre el material fotosensible.

El momento de la generación de la imagen, es por lo tanto un momento que acontece en ausencia del sujeto. Por más cuidado y atención que el fotógrafo haya puesto en la selección del encuadre de realidad que desea registrar, éste no puede intervenir en el procedimiento mismo de la exposición de los rayos luminosos en la película, de modo que, lo que allí se inscribe es resultado de la acción de la luz y su contacto con la emulsión fotográfica, y en ese momento no puede haber ni selección, ni jerarquización, ni interpretación; es en ese instante cuando el sujeto se disuelve y el aparato toma posición: “como máquina regida únicamente por las leyes de la óptica y de la química, sólo puede transmitir con precisión y exactitud el espectáculo de la naturaleza” (Dubois, 1994:27). En tanto máquina, sólo puede operar objetivamente y en ausencia del sujeto.

Para Bazin, esta condición mecánica de la fotografía corresponde a su *ontología*: “La solución no está en el resultado sino en la génesis”<sup>16</sup>, y en una génesis que, por cierto, es *automática*. En este sentido, lo que diferenciaría a la fotografía del resto de los medios de representación, es precisamente este aspecto: la condición de su origen. Es decir, su condición fundamentalmente mecánica:

“(…) únicamente durante el instante de la exposición propiamente dicha, que la foto puede ser considerada como un puro acto-huella (un “mensaje sin código”). Es ahí, *pero ahí solamente*, que el hombre no interviene y no puede intervenir so pena de cambiar el carácter fundamental de la fotografía. Hay ahí, una falla, un instante de olvido de los códigos, un *índex* casi puro” (Dubois, 1994:49).

Es debido a esta particular forma que tiene la fotografía de registrar la realidad, y no sólo de representarla, que ésta llega a ser considerada por Barthes como un “mensaje sin código”. Es debido a su “génesis automática” que la foto, en el momento mismo de la *captura*, prescinde de la presencia del sujeto, y es por esto que sólo en ese instante, los códigos propios de cualquier sistema de representación, parecen desaparecer. No obstante, después de este instante, “la foto es inmediatamente (re)-tomada, (re)-inscrita en los códigos” (Id:82), pues emerge inmediatamente su carácter icónico.

Convenimos, entonces, en que es esta condición mecánica la que hace a la fotografía un medio de representación fundamentalmente diferente al resto de los medios de representación existentes hasta su aparición. En efecto, es el descubrimiento de la reacción química que se produce en las sales de plata por efecto de la luz, y no simplemente la cámara oscura –que ya era utilizada desde mucho antes por lo pintores para captar una imagen-, lo que diferencia *ontológicamente* a la fotografía de la pintura (Id:122). Es este abandono del trabajo y el tiempo de la *mano*, por el instante automático de la *captura*, el que hace de la fotografía un medio

---

<sup>16</sup> Bazin, citado por Dubois en el Acto fotográfico, 1994, p.31.

de representación *ontológicamente* diferente al de los medios de representación manual.

Ya Benjamin planteaba que la llegada de la reproducción técnica no sólo se instala como una nueva forma de producir representaciones del mundo, sino que más bien trastoca la misma idea de arte hasta ese entonces instalada. Para Benjamin, en la época de la reproducción técnica de la obra de arte, lo que se arruina es su propio fundamento, es decir, su autenticidad. Y la autenticidad de una obra de arte depende directamente de su condición irrepetible. La irrupción de la fotografía, por lo tanto, atentaría contra la condición *aurática* de la obra de arte, en la medida en que vulnera ese “aquí y ahora” propio de las representaciones producidas manualmente.

En este sentido, la aparición de la fotografía, “no modifica sólo las formas, sino hasta el propio concepto de arte” (Barthes, 1986:204). Esto, básicamente, porque la condición fundamentalmente mecánica del procedimiento fotográfico vuelve a las imágenes producidas por medio de éste, susceptibles de ser reproducidas infinitamente. El concepto de obra de arte instalado por la estética moderna, y ligado a un modelo de pensamiento al que le es inherente la noción de autenticidad, se ve, por lo tanto, radicalmente alterado por este medio de representación esencialmente mecánico, en el que la repetición y la copia, le son absolutamente propios: “la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible” (Benjamin, 1989:23). La naturaleza mecánica de la fotografía, por lo tanto, no puede sino oponerse a la noción de arte instalada por la tradición moderna.

Es precisamente en esta alteración de la noción moderna de obra de arte en la que se basa Ronald Kay para dar cuenta de la ilusión de un campo pictórico nunca constituido en el ámbito nacional. La llegada de la fotografía en Chile se presentaba, para Kay, como el gran dispositivo técnico capaz de romper con al idea de autenticidad y originalidad, asociado particularmente a la pintura.

La irrupción de la fotografía, en el siglo XIX, se produce en paralelo a la inauguración de la Academia de Pintura de Santiago (1849). Ronald Kay, plantea que el acontecimiento de la aparición de la fotografía, como registro, *parodia* finalmente el programa fracasado de la tradición pictórica. La fotografía en ese sentido, vendría a exponer la falta de consolidación de una tradición pictórica nacional, imponiendo condiciones visuales que se contradicen con las ideas de perdurabilidad y singularidad, propias de una tradición pictórica, instalando en su lugar, nociones como fugacidad y repetición (Kay, 1980).

Para Kay, la fotografía devela la autonomía mecánica de su propio procedimiento: “el procedimiento fotográfico eleva el mundo en general a la semejanza mecánica, a su identidad automática”. Y en este sentido, todo el proceso de captura e inscripción de los rayos luminosos en la sustancia fotosensible, “es absoluta y estrictamente automático” (Id:26); se trata entonces de un procedimiento en el que la mano cede momentáneamente su trabajo al aparato:

“El mecanismo del disparador de la cámara es la exteriorización y materialización de un tic, la ‘metáfora mecánica’ de un acto compulsivo de repetición. Al disparar el obturador, este automatismo ampliado, autónomo y cosificado se vuelve a inscribir en la fotogenia de nuestro cuerpo entero, ya que al aplicarle a nuestra presencia somática el metro ahora externo de lo automático, este capta y formaliza precisamente los automatismos inconscientes de esta presencia, transcribiéndolos al plano visual” (Id:22-23).

El procedimiento fotográfico es, entonces, la metáfora mecánica de un medio que se fundamenta en su susceptibilidad a la repetición y la copia. Ante tales condiciones, “la fotografía no puede ser un lenguaje para el arte”, dice Rosalind Krauss. Ciertamente, si la fotografía exige una relación directa con la máquina, antes que con el sujeto, entonces la fotografía difícilmente podría pertenecer a la categoría estético-moderna de obra de arte. En tanto procedimiento fundamentalmente mecánico, la

fotografía niega así la posibilidad de la autenticidad propia de las representaciones de carácter manual. El procedimiento fotográfico se constituye, por lo tanto, desde este momento fundamentalmente mecánico en el que el sujeto no puede hacer más que ‘ceder su lugar’ a la máquina, al menos, por unos segundos.

#### **1.4 *Lo fotográfico*: ¿una categoría aplicable a la imagen digital?**

Hasta ahora, estaríamos en condiciones de sostener que el procedimiento fotográfico se ve condicionado por tres factores fundamentales: primero, por la necesidad de una conexión física entre el referente y el soporte fotosensible; segundo, por la ausencia (una vez que la fotografía es contemplada) de ese instante específico de espacio-tiempo en que el referente fue registrado; y tercero, por su naturaleza eminentemente mecánica. Podríamos decir, entonces, que son estos tres factores los que sostienen la idea de *lo fotográfico*, en tanto que son éstos los elementos irreductibles que terminan por fundamentar el procedimiento que es, finalmente, la fotografía.

Respecto de lo anterior, podría decirse que lo fotográfico es aquello que hace de la fotografía un procedimiento de producción de imágenes, evidentemente diferenciado del resto de los procedimientos de producción existentes hasta antes de su aparición. No cabe duda de que la aparición de la fotografía significó una verdadera revolución para el sistema de producción visual, que hasta antes de su aparición se sustentaba en el trabajo de la mano. La llegada de la fotografía provocó, sin lugar a dudas, un verdadero ‘remezón’ en la forma en que la sociedad concebía la visualidad. Sin embargo, ¿podríamos decir lo mismo de la imagen digital?

Es innegable que la llegada de las nuevas tecnologías ha afectado considerablemente las actuales condiciones de existencia de los individuos, sobre todo en lo que a comunicación se refiere. El desarrollo de la tecnología aplicado a la imagen ha modificado, sin duda, la relación que tenemos actualmente con la

visualidad, pues, las imágenes parecen producirse y difundirse como nunca antes lo habían hecho. Por cierto, se ha vuelto cada vez más sencillo capturar imágenes, pues los dispositivos que hacen posible tales capturas están ahora incorporados, incluso, en aparatos como los teléfonos móviles. No obstante, uno de los aspectos más significativos de estas nuevas tecnologías lo constituye, sin duda, la posibilidad masiva de manipulación de las imágenes a través de software especialmente diseñados para ello.

No es posible negar que la cámara digital ha ido reemplazando, precipitadamente, el uso de la tradicional cámara fotográfica. Las posibilidades procedimentales que la cámara digital proporciona no parecieran ser las mismas que las que otorga una cámara análoga: las capturas obtenidas con una cámara digital parecen estar siempre dispuestas a la modificación; es como si éstas surgieran con el fin de ser manipuladas en un computador.

Cabe preguntarse, entonces, si la imagen obtenida con los procedimientos fotográficos tradicionales es susceptible de ser manipulada desde sus orígenes. Efectivamente, las imágenes obtenidas a través de procesos de captura mecánica, pueden y han sido manipuladas por los fotógrafos, prácticamente desde que surgieron. La combinación y superposición de negativos, durante el proceso de laboratorio, ha sido una práctica presente desde los inicios de la historia de la fotografía. De modo que no es, precisamente, la condición de *huella* inherente a la fotografía la que se ve anulada por la llegada de la imagen digital; lo que se ve trastocado con su llegada radica más bien en su carácter documental, es decir, en la objetividad que le ha sido atribuida históricamente a la fotografía en su calidad de registro de la realidad.

Si bien la distinción entre la imagen obtenida foto-químicamente y la obtenida a través de medios digitales, suele hacerse sobre la base de que las imágenes digitales, a diferencia de las ‘análogas’, no son registros de la realidad, aunque sí creaciones que provienen de las múltiples posibilidades de combinación de datos disponibles,

resulta un tanto ilusorio llegar a creer que las imágenes digitales surgen de la nada. La *creación* de una imagen digital, supone –por lo general- el uso de imágenes preexistentes, por lo tanto, implica la combinación de un número determinado de *capturas* previas<sup>17</sup>.

En ese mismo sentido podemos decir que, “por más digitales” que las cámaras actuales sean, éstas cuentan con dispositivos fotosensibles que permiten ‘capturar’ la realidad. Las cámaras digitales cuentan con un pequeño procesador, un CCD (Charge-Coupled Device) unido a células fotosensibles, que convierte en variaciones de corriente eléctrica la luz que éstas reciben, haciendo luego un muestreo de las variaciones en dígitos ceros y unos (Jullier, 2004:21). Por lo tanto, si bien los rayos luminosos, capturados por la cámara, no inciden precisamente sobre una película fotográfica, sí lo hacen sobre este pequeño procesador que termina por transformar estos estímulos luminosos en dígitos capaces de conformar una imagen.

Independientemente de que la imagen de partida haya sido una foto o un dibujo, la producción de una imagen digital supone la participación de dos agentes: una máquina y un usuario (Id:9). Pues bien, ¿no depende acaso la producción de una fotografía –análoga-, de la acción de una máquina y un operador?: mientras el operador selecciona su objetivo para capturarlo, y someter luego esa captura a proceso en un laboratorio; el usuario –que ya dispone de capturas previas- selecciona sus “objetos” y los somete a proceso en una computadora.

De acuerdo con lo planteado hasta ahora, la distinción entre “lo análogo” y “lo digital” no parece radicar entonces, ni en el modo como la imagen es obtenida inicialmente –es decir, su condición de huella de los rayos luminosos emitidos por un objeto-, ni en la relación que ambas mantienen con ‘la máquina’, sino más bien como ambas son recepcionadas: esta distinción opera respecto de la codificación de la

---

<sup>17</sup> Es cierto que existen ciertas creaciones digitales (como algunos modelos 3D) que han sido dibujados, prácticamente en su totalidad por su creador, y en ese sentido, podría decirse que esas imágenes no responden en absoluto a una condición indexial. Sin embargo, ¿no podríamos decir acaso, que los colores, direcciones, texturas, etc., son información que en algún momento fue incorporada al programa empleado, a través de datos obtenidos de registros directos de la realidad?



imagen, y no precisamente sobre su proceso de obtención (Id:75). La oposición entre huella y digitalización se vuelve algo ambigua si consideramos que existen tanto huellas analógicas (fotografía tradicional), como huellas digitales (fotografías almacenadas en chips), al mismo tiempo en que existe digitalización numérica, así como digitalización analógica (escaneo de dibujos o pinturas). Incluso, muchas imágenes que son finalmente consideradas como digitales han provenído, originalmente, de soportes análogos, siendo luego digitalizadas para su difusión, como es el caso de los film que pretenden ser transmitidos por televisión o por cable digital, por lo tanto, muchas veces nos encontramos –sin saberlo- con imágenes de carácter híbrido (Id:75).

La diferencia más significativa que parece existir entre ambas, por lo tanto, se funda más bien en la forma en que éstas son recepcionadas. Es decir, mientras la recepción de una fotografía implica una expectativa de objetividad y, por lo tanto, de cierta “confianza” en que aquello que ha sido fotografiado, existe, la recepción de una imagen digital, sin embargo, parece llevar consigo cierta “desconfianza” respecto de la existencia efectiva de aquello que aparece en la imagen. Cabe preguntarse, por qué las imágenes digitales parecieran generar esta desconfianza, si las imágenes producidas mecánicamente, a través de una cámara análoga, también han sido susceptibles desde sus orígenes a la manipulación.

Ya decíamos anteriormente que las imágenes obtenidas a través de una cámara mecánica, y sometidas al proceso de revelado en un laboratorio, son tan manipulables como lo son las imágenes obtenidas a través de un dispositivo de digitalización numérica:

“(...) el hecho del que el clisé exista como conjunto de datos inateriales no es muy diferente de lo que ocurre con el negativo, que también es una imagen intermedia, ‘promesa de imagen’ posterior. La luz que cae sobre el captor CCD opera una transformación que es tan ‘fotoquímica’ como cuando cae sobre una película, y la fotografía

analógica es tan indetectablemente trucable como su homólogo digital. Las famosas marinas de Le Gray, en 1856, eran por ejemplo imágenes compuestas obtenidas a partir de dos negativos diferentes” (Id:76).

Tanto la toma de huellas, que permitirían una especie de “registro neutro del mundo”, como la digitalización y su capacidad para recrear y manipular lo registrado, no constituirían un punto de tensión entre ambos procedimientos, pues tanto la toma de huellas como el trucaje o retoque, son inherentes a ambos procedimientos de obtención de imágenes. La gran diferencia se sostendría más bien en que, mientras el trucaje analógico está reservado a los profesionales, el trucaje digital, sin embargo, puede ser realizado por casi cualquier usuario (Id:77).



Le Gray, *La grande vague*, 1857.

La emergencia de las nuevas tecnologías ha masificado aún más la captura y uso y de las imágenes durante estas últimas décadas. Por lo tanto, las imágenes se han vuelto cada vez más presentes en nuestra vida cotidiana, haciendo de ésta una cotidianeidad fundamentalmente visual. Pero, ¿podríamos afirmar, tal como lo hace Laurent Jullier (Id:7), que las imágenes digitales cambian la visión que tenemos del mundo, como lo hizo la revolución perspectivista durante el Renacimiento?

Si bien la proliferación de imágenes ante la que nos encontramos cotidianamente, en gran medida, gracias a las nuevas tecnologías, ha modificado la relación que las culturas –particularmente la cultura occidental- mantiene con la visualidad –pues ésta

se ha vuelto fundamentalmente visual-, resulta difícil afirmar que éstas, las imágenes digitales, han transformado radicalmente nuestra visión de mundo. Es decir, si bien ellas han generado cambios como los que mencionábamos, no podríamos decir, por ejemplo, que éstas han transformado absolutamente aquello que aún seguimos entendiendo como *lo fotográfico*. A diferencia de lo que sucedió durante el Renacimiento, las imágenes digitales no han reemplazado por completo la lógica de las imágenes análogas; en el Renacimiento, la perspectiva, prácticamente suprimió – al menos por un tiempo- las representaciones que no intentaban representar la profundidad del espacio: Para Michel Frizot, la fotografía digital no es más que una etapa en la historia de la fotografía, puesto que revoluciones igualmente importantes habrían aparecido mucho antes que ella (instantánea, encuadre justo, etc.) (Frizot, 2009).

Como ya decíamos, anteriormente, lo que pone en tela de juicio la emergencia de la imagen digital no es, precisamente, su carácter indexial, porque de algún modo u otro, las imágenes obtenidas digitalmente se obtienen también de capturas de la realidad; la diferencia y la puesta en duda que trae consigo la llegada de las imágenes digitales radica en la inminente disminución del carácter documental inherente a las fotografías análogas. En efecto, las imágenes digitales se sustentan, en alguna medida, en su potencial de combinación y transformación; por lo tanto, se vuelve mucho más difícil “confiar” en ellas. Las imágenes fotográficas – o análogas-, sin embargo, se han fundamentado históricamente en su carácter de documento y en su supuesta objetividad ante la realidad, al ser ante todo registros. Lo que se pone en duda, entonces, es la supuesta objetividad de las imágenes obtenidas digitalmente, justamente, porque éstas parecen constituirse desde esta posibilidad de combinación y transformación constante. Y esto suele verse acrecentado por el hecho de que la manipulación de las imágenes obtenidas digitalmente, o más bien, la digitalización de las imágenes, no supone saberes reservados a cierto grupo de profesionales (como solía ocurrir con la manipulación de laboratorio realizada por fotógrafos profesionales), pues la manipulación de las imágenes, en la era digital, se ha vuelto irrevocablemente masiva.



*Moisés moderno. Imagen digital.*

Lo que actualmente estaría sometiéndose a discusión respecto de las imágenes digitales, y lo que establecería, finalmente, la diferencia entre *lo análogo* y *lo digital*, sería la falta de ‘verdad’ de las imágenes digitales:

“(…) el hecho es que con el ordenador ya se pueden producir imágenes impresas cuyo aspecto y calidad son indistinguibles de los de las fotografías tradicionales. La principal diferencia parece radicar en que mientras que la fotografía continúa reivindicando algún tipo de objetividad, las imágenes digitales son un proceso *abiertamente* científico. Como práctica que *sabe* que sólo es capaz de fabricar, la digitalización ha abandonado incluso la retórica de la verdad que tan importante papel ha desempeñado en el éxito cultural de la fotografía” (Batchen, 2004:320).

Por más manipulada o transcrita que haya sido la realidad, la fotografía no pone en duda la existencia de la realidad: “ella no inventa, es la autenticación misma; no miente nunca; o más bien, puede mentir sobre el sentido de la cosa, siendo por naturaleza tendenciosa, pero no puede mentir sobre su existencia” –dice Barthes. Ya

decíamos, en un comienzo, que este es su rasgo distintivo; no es de extrañar, por lo tanto, que las imágenes digitales debiliten al menos esta condición. Pues si bien éstas también provienen en algún término de registros de la realidad, éstos, eventualmente, podrían corresponder también a meros registros del mismo procesador: “mientras que la fotografía es inscrita por las cosas que representa, las imágenes digitales pueden no tener otro origen que su propio programa informático” (Batchen, 2004:324). No obstante, a pesar de esta indeterminación en términos documentales, ¿podríamos afirmar que las imágenes digitales son recepcionadas de forma absolutamente distinta a la recepción de una imagen fotográfica tradicional? Es decir, ¿implica la contemplación de una imagen digital reparar inmediatamente en su artificialidad?

Si bien la recepción de una imagen digital implica finalmente una cuota de desconfianza implícita, pareciera que en un primer momento esta desconfianza fuese adelantada por esa expectativa de ‘verdad’ inherente a la recepción de toda fotografía. De hecho, cuando observamos cualquier imagen publicitaria, ya sea en la calle, en revistas o en la televisión, ¿no tendemos, acaso, a creer en ellas, aunque sea por unos cuantos segundos? Por más “falsas” o trucadas que sean esas imágenes, pareciera que esa expectativa indexial –de huella de la realidad- sigue presente, incluso cuando sospechamos que se trata de una invención.

## **II. LA IMAGEN FOTOGRÁFICA: ¿ENCUENTRO CON LA REALIDAD O ENCUENTRO CON LA REPRESENTACIÓN?**

Las representaciones visuales de la realidad han mantenido una estrecha y dependiente relación con el principio de realidad inherente a su contexto de producción. Es decir, las imágenes que produjo el siglo XIX no sólo se distancian material o formalmente de las producidas a comienzos del siglo XXI, sino que, además, se distancian “culturalmente”.

Las imágenes producidas bajo el régimen de producción industrial, propio del siglo XIX, no sólo podrían distinguirse por ser una consecuencia lógica de los nuevos parámetros instalados en la producción –parámetros de industrialización-, sino también por su incidencia en la configuración de mundo, “un mundo que comienza ya a concebirse y a configurarse como reproducción mimética y serial de sí mismo” (Collingwood-Selby, 2009:161). No deja de ser un gran asunto, en este sentido, que las condiciones existenciales de una cultura determinen y, a la vez, sean determinadas por sus mecanismos de producción de imágenes. Al respecto, el análisis social que realizaba Gisèle Freund, a partir de la llegada de la fotografía, pone en evidencia, el carácter de dicho asunto:

“(...) la sociedad moderna había creado por entonces un gigantesco aparato de funcionarios. Esas capas burguesas proporcionaron al retrato fotográfico una nueva clientela. Tras alcanzar la seguridad material, pretendían afirmarse mediante signos externos. La tarea principal de la fotografía consistía en satisfacer ese afán de representación” (Freund, 2002:288).

Habría, entonces, una suerte de influencia recíproca entre las necesidades sociales de una determinada cultura, y la forma en que ésta produce sus representaciones. Y en ese sentido, la noción de realidad que cada cultura instala se ve absolutamente sostenida por las imágenes que éstas producen. Así, “la industrialización de la

fotografía y la exaltación de su carácter mimético coinciden con la industrialización del mundo en torno” (Collingwood-Selby, 2009:161), pues, la función que la fotografía viene a cumplir con su aparición –la de reproducir el mundo- coincide con la *disposición a la reproducción* que ese nuevo mundo instala. Asimismo, la emergencia de la imagen de video y la imagen digital coinciden con una cultura ansiosa, no sólo por reproducir el mundo a través de imágenes, sino también por estructurarlo como una imagen:

“(…) hay que reconocer que la tecnología tiene, trae e impone su propio régimen de visualidad pues las condiciones tecnológicas de producción y difusión tienen en si, las condiciones técnicas de la recepción (...) La sociedad actual se encuentra atrapada al compartir los mismos procesos tecnológicos de producción, difusión, exhibición de imágenes y sonido con la industria, la administración y la gestión en general (...) Hoy más que nunca todo fluye desde una misma plataforma tecnológica”. (Muñoz, 2009).

Las nociones de realidad que cada cultura instala, por lo tanto, han sido sostenidas por sus respectivos procedimientos de producción. Así, la imagen producida por la sociedad del siglo XVIII (*imagen manual*) se diferencia de la imagen producida por la sociedad industrializada de mediados del siglo XIX (*imagen mecánica*), como también de la producida durante el siglo XX (*imagen medial*).

Si estos tres momentos de la imagen (*imagen manual*, *imagen mecánica* e *imagen medial*) han modificado, sucesivamente, la forma en que los sujetos comprenden y estructuran la realidad, cabe preguntarse si existe, al menos, alguna constante entre estas tan diversas formas de concebir la realidad a través de la imagen. Pues bien, al menos hay una pregunta que podría involucrarlas a todas: ¿qué es lo que esperamos encontrar finamente en ellas?

## 2.1 Tres itinerarios de la imagen: *imagen manual, imagen mecánica e imagen medial*

La imagen, en tanto representación visual de la realidad, ha sido y sigue siendo - más aun hoy- una de las formas de representación del mundo más primitiva y fundamental para el hombre. En tanto representaciones, las imágenes hacen visibles las condiciones existenciales de una determinada cultura, construyendo y “reflejando”, simultáneamente, la forma en la que el mundo se torna visible.

La imagen, en este sentido, ha mantenido una directa correspondencia con los mecanismos de producción que le han dado origen y, a su vez, dependen de la “visión de mundo” que las mismas imágenes han propiciado. Así, las primeras imágenes de las que se tiene registro -como las representadas en los muros de grutas de data prehistórica-, no tienen ni pueden tener otro origen que el de las manos del mismo hombre y su extensión a través de herramientas tan elementales como alguna rama y tierras de color. Del mismo modo, las imágenes representadas desde ese entonces no pueden ser sino representaciones de las vivencias, carencias o anhelos de un hombre que no posee más que sus manos y alguna extensión de ellas para sobrevivir.

Podríamos decir que el mito de Plinio, en el que se atribuye el origen de la pintura a la ausencia y al deseo –la ausencia de un amante que debe partir, y el deseo del otro por mantenerlo presente-, le *da una imagen* al mismo deseo que hace, finalmente de la huella (la sombra del amado proyectada sobre un muro), una posibilidad de presencia (la presencia del amado a través de su silueta, trazada y fijada por la mano y el lápiz de su amada).

La producción de las representaciones visuales de la realidad ha estado, desde sus orígenes, subordinada a los mecanismos de producción de la cultura desde donde provienen. De modo que, así como las imágenes producidas antes de la invención de la imprenta –y por lo tanto, de la máquina- no pueden sino haber sido producidas manualmente, las imágenes que produce la cultura occidental, luego del



establecimiento de la imprenta y de la fotografía, fueron –en su mayoría- producidas mecánicamente. ¿Y no fue acaso la invención de la fotografía (de la captación y fijación de una imagen de la realidad), una “consecuencia lógica” de la revolución científica del siglo XIX? Por cierto, surge de una necesidad *positivista* de un momento histórico en el que la objetividad es prácticamente el “único” valor. No obstante, ¿no podríamos afirmar también que la aparición de la fotografía, a mediados del siglo XIX, terminó por modificar las condiciones del comportamiento humano dadas hasta entonces?

En la medida en que la instalación de la fotografía, en la sociedad occidental del siglo XIX, transformó la forma en la que el sujeto se relacionaba visualmente con el mundo, podríamos decir que la fotografía logró hacer de la cultura occidental una *cultura fotográfica*. En efecto, ¿dónde podría encontrarse más objetividad que la otorgada por un registro *directo* de la realidad?

La construcción de imágenes mediante la mano del hombre empezó a verse rápidamente reemplazada –aunque nunca revocada<sup>18</sup>- por la máquina fotográfica, que restringía considerablemente la subjetividad en la representación. Ante un mundo ávido de objetividad, la imagen producida mecánicamente se presentaba como “la gran manera” de relacionarse visualmente con el mundo. Desde luego, las imágenes han sido y siguen siendo una de las grandes formas de acceso al conocimiento del mundo; por lo tanto, es absolutamente esperable que, desde la revolución científica –y luego con la revolución tecnológica- éstas se constituyan en posibilidades concretas de relación con la realidad:

“¿Qué creer? (...)‘¿en qué confiar?’; las respuestas varían según el estado de los conocimientos y de las máquinas. Platón respondía por la logosfera [la era de los ídolos]: ‘Sobre todo no en lo que cae dentro del

---

<sup>18</sup> Así como tampoco la producción de imágenes a través de medios digitales, ha anulado la producción de imágenes a través de medios mecánicos, ni incluso las producidas manualmente –como lo es la pintura.

sentido, y sólo en las Ideas inteligibles’, *Mito de la caverna*. Descartes por la grafosfera [la era del arte]: ‘En los ojos visibles, pero a condición de construirlos con orden y medida y formular bien sus ecuaciones’, *Discurso del método*. La videosfera [la era de lo visual]: ‘Sobre todo no en las Ideas ni en cualquier método, la regla y el compás, siempre que vuestras imágenes sean buenas’. Una foto será más ‘creíble’ que una figura, y una cinta de vídeo más que un buen discurso” (Debray, 1998:299-300).

Cada era, dice Debray, “dibuja un medio de vida y pensamiento, con estrechas conexiones internas, un ecosistema de la visión y, por lo tanto, un horizonte de expectativa de la mirada”. En ese sentido, cada cultura deposita en sus imágenes atributos que han terminado por marcar la diferencia entre, una pintura bizantina, un autorretrato o un video-clip (Id:176). Por lo tanto, lo que cada tiempo histórico determina como “visible”, corresponde a lo inscrito por aquellos parámetros que los mismos medios de producción establecen. Así, desde la “videosfera” (o era de lo visual), el valor de las imágenes se vuelve prácticamente “ley”.

Antes de la irrupción de la fotografía y su correspondiente visión óptico-técnica del mundo, fue la visión ocular directa de la realidad la que estructuró la representación de éste, a través de la producción manual de imágenes. Con la incorporación de la máquina y su automatismo inherente, las imágenes comenzaron a convertirse en un medio de percepción, si bien no directo, al menos absolutamente cotidiano.

La llegada de la imagen fotográfica implicó un verdadero quiebre de la tradición occidental de la producción manual de imágenes: un tránsito desde la acción directa del sujeto sobre la superficie y los materiales hacia la acción indirecta y automática de la luz y el aparato.

Si bien las técnicas de reproducción de imágenes, como el grabado o la litografía, permitían la obtención de copias a partir de una matriz, éstas dependían aún de la mano del artista. No fue sino con la invención de la *heliografía* de Niepce y su derivado el *daguerrotipo* (placa de cobre recubierta de yoduro de plata que fija los rayos luminosos emitido por un objeto) que la reproducción de imágenes se vuelve efectivamente automática, “sin alma y sin espíritu” -como proclamaba Baudelaire, y en la que “la luz sustituye a la mano del artista” (Debray, 1998:225).

La imagen fotográfica implicaba, entonces, una relación con la realidad, mediada por la física y la química: el descubrimiento del daguerrotipo se anunció, simultáneamente, en 1839, en la Academia de Ciencias y en la de Bellas Artes (Keim, 1971). Por primera vez en la historia, la representación visual de la realidad dejaba de vincularse únicamente con la religión o la política, para relacionarse con la ciencia.

En la medida en que la imagen fotográfica permitía el acceso a *miradas ocultas* para la percepción ocular humana, la fotografía volvía visible un mundo que había permanecido invisible:

“Más que cualquier otra imagen, la fotografía nos pone en la situación paradójica de permitirnos acceder a tiempos pasados, lugares desconocidos, personas ausentes, y al mismo tiempo nos autoriza a medir la distancia, la insuficiencia o la ineptitud de nuestras facultades. Aun tratándose de objetos contemporáneos a nosotros, no nos muestra las cosas tal y como son, sino como no las hemos visto” (Frizot, 2009:60).

La visión a la que, por lo tanto, la fotografía nos permitió acceder, no es exactamente la misma a la que la visión ocular humana nos permite. Habría en la *imagen mecánica* del mundo una distancia inherente que, a pesar de su homología proyectiva, que mantiene intactas las proporciones de las formas que inscribe en la

superficie fotosensible (Id:54), la imagen mecánica mantiene sus propias lógicas de construcción y recepción.

La imagen fotográfica no es, en ningún caso, una réplica exacta de la realidad; si bien es su registro directo, no podemos olvidar que ésta es finalmente una reducción: “reducción de la profundidad de campo a una superficie plana, reducción de los colores a valores, reducción de cualquier otra referencia a meras emisiones luminosas” (Id:264). No obstante, la realidad, que antes de la fotografía coincidía con la idea de lo visible para el ojo humano, luego de su irrupción, transforma y amplía la noción de “realidad” hasta entonces dominante:

“El ámbito cultural del siglo XX le pertenece al *homo photographicus*, el cual, además de enterarse de los acontecimientos mundiales mediante fotografías, produce en calidad de ‘aficionado’ las imágenes de su propia vida (que suele reorganizar en un álbum), es controlado y reconocido mediante la foto de su identificación personal (que lo acompaña como una sombra), y escoge donde vacacionar luego de examinar un catálogo fotográfico” (Id:20).

A pesar de las diferencias perceptuales entre el ojo y la cámara, la ineludible naturaleza icónica de la fotografía hizo de la imagen fotográfica un hecho cultural a través del cual los sujetos se relacionan con el mundo. La posibilidad de registrar hechos de la realidad, que sin la ayuda del aparato fotográfico serían imposibles de hacer visibles (desde cualquier tipo de detalle hasta el gesto involuntario de algún personaje), volvieron a la imagen producida mecánicamente, un dispositivo de conocimiento del mundo.

Tanto la imagen fotográfica como la película cinematográfica (una sucesión continua de fotogramas), establecieron las nuevas condiciones de posibilidades con las que el sujeto comenzó a relacionarse con la realidad desde mediados del siglo

XIX. Dichas condiciones de posibilidad, sin embargo, volvieron a ser modificadas ante la emergencia de la imagen video en pleno siglo XX.

En el video -una señal eléctrica invisible que recorre veinticinco veces por segundo la línea de un monitor- la imagen, materialmente, no existe, pues son sus espectadores los que terminan recomponiéndola, pues, en sí misma, la imagen no es más -ni menos- que una señal. En vista de esto, si bien esta cualidad de la imagen video la hace particularmente diferente de la imagen mecánica, la mayor diferencia la constituye su posibilidad de retransmisión inmediata, que suprime las distancias. Su capacidad de visibilidad instantánea de la imagen registrada permite que ésta sea percibida en “tiempo real”, haciendo de la representación de la realidad un entramado complejo, puesto que el tiempo en el que ocurre el hecho registrado, y el tiempo de su difusión, coinciden por primera vez (Debray, 1998:232-233).

La imagen video, por lo tanto, produce un “efecto de realidad” en el que la imagen pareciera no serlo. El vídeo nos muestra los hechos mientras éstos están aconteciendo, “pueden estar manipulados, mal representados y mal asimilados pero ocurren en tiempo presente” (Company, 2007:140): la imagen video pareciera suprimir la distancia fundamental de toda representación.

Ahora bien, algo particularmente opuesto pareciera ocurrir con otro tipo de imagen, propia también del siglo XX: la imagen digital. A diferencia de la imagen video, y a pesar de pertenecer a una misma categoría posible (la de *imagen medial*), ésta, en tanto imagen expresada en forma de signos numéricos, se constituye desde un referente que parece ser ante todo, representación: “el objeto representado digitalmente es pura representación derivada de un sustento data” (Yáñez, 2009:7). No obstante, y aun teniendo presente que, por más susceptibles a la manipulación que éstas sean, las imágenes digitales -como ya enunciábamos en el capítulo anterior-, por lo general, provienen de capturas de la realidad; capturas que han sido convertidas en dígitos. En este sentido, y en la medida en que la imagen digital es producida a partir de la administración de estos códigos numéricos, mediante un

software, ésta, más que nunca en la historia de la imagen, está haciendo emerger su carácter representacional. Cabe preguntarse, sin embargo, si este carácter eminentemente estético de la imagen digital anula la expectativa de realidad que todavía solemos atribuirle a las imágenes producidas automáticamente.

## **2.2 La imagen fotográfica: ¿encuentro con la realidad o encuentro con la representación?**

A través de los diferentes itinerarios que ha seguido la imagen, veámos cómo ésta ha ido estructurando la realidad desde la que emerge. La imagen mecánica, por ejemplo, dándole al régimen sociocultural de mediados del siglo XIX un orden visual fundamentado en la reproducción serial; y la imagen medial, por otro lado, haciendo de la cultura del siglo XX y comienzos del XXI, una cultura fundamentalmente visual -o más precisamente- una cultura fundamentalmente estética.

Considerando el impacto y quiebre que produjo la imagen fotográfica desde su irrupción en la cultura occidental, haremos una breve revisión de la relación que la imagen fotográfica ha mantenido con la realidad. El principio de realidad, atribuido a la fotografía a través de su historia, se ha visto modificado por los teóricos de la fotografía. Para esta breve revisión, retomaremos las categorías trazadas por Dubois al respecto.

La primera categoría, como ya enunciábamos en el primer capítulo, corresponde al orden de la mimesis y, por lo tanto, considera a la fotografía *como espejo de lo real*. En sus orígenes, la fotografía es entendida como un análogo absoluto de la realidad, sin reparar en las posibles diferencias que podrían existir entre la visión humana y la visión de la cámara. En este sentido, la fotografía era comprendida y valorada por su capacidad para *imitar perfectamente la realidad*. Ahora bien, durante el siglo XX, este discurso de la mimesis se ve cuestionado y enfrentado por el discurso de la *transformación de la realidad*. Lo que este discurso resguarda es el carácter simbólico de la fotografía y su capacidad para *transformar la realidad*. La

cámara se presentaba, entonces, como un dispositivo capaz de producir efectos deliberados que necesitan ser interpretados por el receptor. Este enfoque, respecto de la relación que la fotografía mantenía con la realidad, se mantuvo al amparo del estructuralismo francés, y enfatizaba, precisamente, el “efecto de realidad” que generaba la imagen fotográfica, en tanto que se presenta como una transcripción de la realidad que necesita ser decodificada. No obstante, es durante el mismo siglo XX que retorna<sup>19</sup> el enfoque de la *referencialidad*, el cual sostiene que la relación de la fotografía con la realidad es una relación de *huella física*. Es con este discurso que comienza a cobrar fuerza la categoría de *índex*, así como la noción de la fotografía *como huella de lo real* (Dubois, 1994:20ss).

Este paso de la categoría de símbolo a la de *índex* constituye, sin duda, un cambio de paradigma que acortó la distancia entre imagen fotográfica y realidad. El discurso de la fotografía como huella de la realidad, hace emerger con intensidad la idea de que, lo que se espera encontrar en una imagen fotográfica es, finalmente, la realidad. Cabe preguntarse entonces, si lo real es algo que puede ser aprehendido en la fotografía.

El carácter de realidad que sin duda se le ha atribuido a la fotografía desde sus orígenes proviene de la objetividad que ésta proyecta como imagen producida en ausencia del sujeto. Es precisamente esa ausencia del sujeto, en el momento mismo de la inscripción de la imagen en la superficie, la que le ha dado a la fotografía ese carácter de objetividad respecto de la realidad. Sin embargo, por más directa que sea la relación entre el referente y la imagen fotográfica, y por más que la imagen fotográfica parezca un lenguaje natural que no necesita de intermediarios, ésta es, finalmente, un lenguaje codificado que necesita ser aprendido; aun cuando el medio se torne transparente y lo que veamos sea sólo el referente, la fotográfica sigue siendo en definitiva una imagen:

---

<sup>19</sup> Decimos “retorna” y no “surge”, porque, como ya planteábamos en el primer capítulo, existían ya texto sobre la *referencialidad* de la fotografía, desde los años '30.

“(…) no hay percepción sin interpretación. No hay grado cero de la mirada (ni, por lo tanto, de la imagen en estado bruto. No hay estrato documental puro sobre el cual vendría a incorporarse, en un segundo tiempo, una lectura simbolizante. Todo documento visual es de entrada una ficción” (Debray, 1998:52).

A diferencia de lo que plantea Debray, el discurso del Barthes sobre la fotografía, sostiene que ésta es, en un primer momento, un *mensaje sin código*. Es decir que, al menos en una primera instancia, la realidad coincide con la imagen, por lo tanto, para Barthes, la imagen fotográfica es en primer lugar “un *analogon* perfecto de la realidad” que no necesita de un código de desciframiento: “el mensaje connotado o codificado se desarrolla, en la fotografía, a partir de un mensaje *sin código*” (Barthes, 1995:15). La imagen fotográfica es presentada, entonces, tanto como un *analogon* de la realidad, así como un símbolo de ésta. Pero, ¿puede ser esta doble condición, atribuida a otro tipo de imágenes, como las que parecen dominar actualmente nuestro horizonte visual? ¿Qué ocurre con la imagen teletransmitida y con la imagen digitalizada?

La imagen *en directo* de la televisión, a diferencia de la imagen fija, parece poner en entredicho esta distancia fundamental que sostiene la relación del sujeto con la representación: la separación entre significante y significado. “Mucho más sería que la abolición de las distancias físicas en la telepresencia, es la abolición de la distancia simbólica en el núcleo de las imágenes mismas” (Id:237). En efecto, en la medida en que la imagen televisiva –la imagen en directo- es registrada y transmitida al mismo tiempo en que el hecho sucede, el carácter representacional de la imagen en movimiento pareciera suprimirse.

Ahora bien, lo que ocurre con la imagen digital sería precisamente lo opuesto: mientras la imagen teletransmitida parece suprimir la distancia propia de la representación moderna del mundo, la imagen digital parece sostenerse, por el contrario, en su condición de signo. Si bien pueden seguir siendo consideradas como



índex (aunque sus referentes puedan ser incluso circuitos y bancos de datos), “las imágenes digitales no son tanto signos de la realidad como signos de signos” (Batchen, 2004:324), y éstas, en tanto dígitos disponibles para su administración en un software, parecen hacer de su carácter representacional, su condición.

Esta aparente distancia entre los dos tipos de imágenes más recurrentes de nuestro horizonte visual actual (la fija y la teletransmitida) ha situado a la imagen en un territorio ambiguo, en donde parecieran coexistir dos dimensiones de “valoración”: por una parte, una expectativa de encontrar lo real en la imagen, y, por otra, hacer emerger hacia la superficie su condición misma de imagen.

La era de lo visual, plantea Debray, ha puesto en un mismo nivel la visibilidad, la realidad y la veracidad, haciendo de la civilización occidental, la primera civilización en permitirse *dar crédito a sus ojos*: “todas las otras, y la nuestra hasta ayer, estimaban que la imagen impide ver. Ahora, la imagen vale como prueba. Lo representable se da como irrecusable” (Id:304). Lo que plantea aquí Debray, permite comprender muy bien lo que estaría sucediendo actualmente con la imagen *transmitida* por los medios de comunicación. Pero, ¿podemos darle las mismas atribuciones a la imagen fija?

No es posible negar que la imagen fotográfica, durante el siglo XX, lograra identificarse cotidianamente con la visión humana; suele decirse, “yo veo tal cosa”, indistintamente si se trata de un hecho real o de una imagen. Por otra parte, no es un asunto menor que la historia del siglo XX se haya construido en torno a fotografías. El conocimiento que tenemos de la bomba de Hiroshima, de los campos de concentración Nazi, o de la hambruna en África, proviene de imágenes fotográficas. El acontecimiento, en este sentido, pareciera haberse convertido *en aquello que está documentado con imágenes fotográficas* (Frizot, 2009:38/73). Un acontecimiento conocido mediante fotografías –dice Susan Sontag- adquiere más realidad que si jamás si hubiesen visto sus fotografías, aunque luego de una exposición permanente a las imágenes –agrega-, éste (el acontecimiento) también tiende a perder realidad

(Sontag, 1996:30). En efecto, las fotografías muestran el “cómo” de los acontecimientos, o, más precisamente, las fotografías nos presentan el qué –lo ocurrido- mediante el cómo –los procedimientos-: las fotografías nos permiten saber no sólo que los hechos ocurrieron, sino que ocurrieron “así”.

El problema del *acontecer de lo acontecido* que las imágenes fotográficas instalan, es abordado por Georges Didi-Hubermann en *Imágenes pese a todo*, a partir de una pregunta respecto de los registros fotográficos del Holocausto: ¿tienen las imágenes la capacidad de hacernos ver el horror de lo real?



Imágenes registradas por prisioneros del *Sonderkommando* de Auschwitz en Agosto de 1944.

Lo que Didi-Hubermann propone es una reflexión respecto de la manera como las imágenes “dan cuenta” de un acontecimiento: las imágenes del Holocausto, en tanto que muestran el “así” de los acontecimientos, si muestran el horror, lo hacen a través

de los “gestos de trabajo” de los sujetos registrados por la cámara. Estas imágenes del horror, desontologizan el horror; el horror está precisamente en los procedimientos que implica el trabajo de acumular cadáveres (Didi-Hubermann, 2004:126). El reconocimiento del mal, en este caso, surge a partir del reconocimiento de los procedimientos del mal. Y en ese sentido, esas imágenes de los campos de concentración Nazi, no nos otorgarían un saber respecto del Holocausto, aunque sí de sus vanos procedimientos.

La imposibilidad de las imágenes para hacernos ver el horror de lo real reside en que las imágenes no pueden presentar los hechos mismos, pues “la representación no puede dar noticia de lo real si no es *ocupando su lugar*, el lugar de lo que no está” (Rojas, 2009c). La densidad material de la representación, imposibilita la presencia misma de lo real, del acontecimiento, pues este encuentro del sujeto con lo real sólo puede ocurrir en el plano de la representación:

“La realidad no corresponde a la desnuda facticidad del instantáneo “así” de las cosas y los cuerpos. Tampoco corresponde simplemente a las representaciones heredadas de la modernidad ilustrada. Propongo entender lo Real como una tensión producto del desencuentro entre ambas dimensiones. Lo Real es una distorsión en el plano de la representación, pues no existe otro lugar para el acaecimiento de lo Real que no sea el verosímil de la representación” (Rojas 2009b).

La representación, por lo tanto, no es lo real, pero corresponde necesariamente a lo real, y puede entenderse entonces como una *respuesta a lo Real*, es decir, una respuesta a esa imposibilidad que lo real es. Y si bien lo real en sí mismo no existe, la representación señala la manera en la que lo real existe: no se trata de que no existe lo real, ni de que lo real es una representación, sino de que lo real existe en el lugar de la representación como un vacío en el plano significante: lo Real –dice Zizek, “es en sí un agujero, una brecha, un abertura en pleno orden simbólico –es la falta en torno a la que el orden simbólico se estructura”, y en ese mismo sentido, “si

lo Real es imposible, es precisamente esta imposibilidad la que se ha de captar a través de sus efectos”; de sus efectos en la realidad simbólica de los sujetos (Zizek, 1992:214/222).

Si la representación está, entonces, en el lugar de lo representado, y si lo real es en sí mismo irrepresentable, la representación se torna posible, finalmente, debido a que sólo lo irrepresentable se puede representar. De acuerdo a esto, podemos decir que, si bien las imágenes del Holocausto no pueden hacernos acceder al horror del acontecimiento, sí nos dan noticia, al menos, de cómo ocurrió ese acontecimiento.

La necesidad de hacerse una imagen del hecho corresponde al deseo de imaginar *cómo ocurrió* el hecho. Y es debido al carácter indexial de la imagen fotográfica, que habría cierta expectativa de encontrar lo real en ella (Rojas, 2009c). Es efectivamente el carácter de huella que mantiene la imagen fotográfica con la realidad la que alimenta esta expectativa de encontrar lo real en la imagen. No obstante, ya hemos dejado en evidencia esta imposibilidad de que lo real pueda ser encontrado en ella, en tanto que no son posibles las *imágenes totales*.

Si bien podemos afirmar que la fotografía “reproduce” en alguna medida el mundo, en forma de imagen, ésta lo hace, sin embargo, de manera fragmentada: el encuadre fotográfico ‘siempre’ se percibe como una rotura en el tejido continuo de la realidad (Krauss, 2001:124), por lo tanto, la fotografía no puede dar cuenta de la totalidad de la realidad. En este sentido, los planteamientos de Baudrillard, para quien la realidad habría sido *suplantada* por los signos de lo real (Baudrillard, 1978:11), supondría asumir que lo real ya no existe. No obstante, lo que hace la imagen es mostrar una realidad, si bien evidentemente, no una realidad total, sino esa reducción de la realidad que ella misma es:

“El régimen fotográfico no ‘reproduce’ nada en el sentido de una copia exacta. Si bien conserva las proporciones de las figuras (su homología,

el parecido), destruye el cromatismo, traduce todos los datos en cuantificaciones luminosas” (Frizot, 2009:264).

Y a pesar de la aparente transparencia inicial de la fotografía (pues nos permite ver el referente, antes que la foto misma), no podemos desconocer que la imagen fotográfica no puede ser sino una representación.

### **2.3 ¿Por qué *lo fotográfico* se ha vuelto un *modelo* para la reflexión pictórica contemporánea?**

Al convenir en que el encuentro con la imagen fotográfica, pareciera ser un encuentro con una promesa, la de encontrar lo real en la imagen, podemos convenir también, que lo que sale, finalmente, a nuestro encuentro -al mirar una imagen- es precisamente su imposibilidad de hacernos ver lo real. Lo “único” que puede obtenerse de una imagen de la realidad no es sino un fragmento de ella. Cuando un momento de lo real queda registrado y se convierte en imagen, ese momento queda estetizado: la imagen descontextualiza su contenido –el contenido de ese hecho registrado-, haciéndolo ingresar, precisamente, en el régimen de la imagen. Pero, ¿qué sucede cuando *lo fotográfico* de la imagen, es decir, su condición de procedimiento técnico, se vuelve un recurso para otro sistema de producción de visualidad? ¿Qué sucede cuando la pintura, por ejemplo, hace de la imagen fotográfica su recurso fundamental?

Cuando la imagen fotográfica se vuelve un recurso para la pintura, o más exactamente, cuando la imagen fotográfica se vuelve el *modelo* de la pintura, la imagen pareciera perder mucho más rápidamente su transparencia, haciendo emerger su carácter estético. En la imagen estética, “hay algo que escapa en ella a toda legibilidad unívoca”. Por eso, la forma, nunca apunta de manera transparente a un contenido, y adopta una dimensión de significabilidad, en la medida en que libera a la imagen de la gravedad de su contenido (Rebentisch, 2005). Cuando la imagen no tiene un propósito estrictamente documental, ésta subordina su contenido a su

dimensión significante. Pues bien, el arte moderno parece consistir precisamente en esa toma de conciencia respecto del carácter significante que la propia obra expone, y en ese sentido, se corresponde con el carácter significante que la imagen, en tanto imagen estética, hace emerger a la superficie:

“Así, el desarrollo del arte no correspondería sólo a la historia de los temas o motivos, en cada caso predominantes, sino a lo que podríamos denominar como la puesta en obra de una progresiva *reflexión sobre el lenguaje*. Esto significa abordar el problema de los límites del lenguaje, alterar los códigos establecidos de comunicación, cuestionar las relaciones de subordinación entre significante y significado, desplazar los límites genéricos hacia las fronteras con otros lenguajes y formas de producción artística” (Rojas, 2006:37).

Si el problema del arte ha dejado de ser la representación, o más exactamente, si su asunto se ha vuelto el carácter representacional de la realidad, podría decirse, entonces, que la “misión del arte” ya no es encontrar en la representación un horizonte posible, sino agotar, precisamente, ese horizonte representacional. En este sentido, cuando la obra exhibe su propio andamiaje, lo que hace, finalmente, es hacer emerger su carácter material, al mismo tiempo que lo agota: la obra “conduce sus propios recursos hacia la evidencia de su agotamiento” (Rojas, 2009a:22). Si el arte consiste precisamente en *hacer pasar lo real por el lenguaje*, entonces, el arte se ve “forzado” a alterar sus propios códigos de producción y recepción, enfrentándose así a su propio límite. Las expectativas críticas, por lo tanto, del arte contemporáneo, “se relacionan directamente con operaciones de *desnaturalización*”, de modo que el arte se ve “desafiado” a exhibir las condiciones en que la realidad se constituye como tal, utilizando para ello el sentido de la ironía: “incluso, el ‘realismo’ contemporáneo podría considerarse como una ironía que reflexiona ese proceso” (Rojas 2006:55).

Si la historia del arte moderno puede comprenderse como esta progresiva emergencia de los recursos representacionales, podríamos decir, entonces, que lo que

emerge de la imagen fotográfica es, precisamente, *lo fotográfico* de ésta. Es decir, su dimensión significativa. La imagen fotográfica no sólo instala una tensa relación con la noción misma de realidad, al ser concebida tanto como huella, icono y símbolo de aquella, sino que también hace emerger el espesor significativo de esa realidad, a través de su particular condición técnica.

Ciertamente, el hecho de que la imagen fotográfica sea producida en ausencia del sujeto –al menos en el momento de la inscripción de la imagen en el soporte–, supone una relación *objetiva* con la realidad que los tradicionales medios de producción de imágenes nunca pudieron sostener. La pintura, por ejemplo, se sustenta, contrariamente, en su relación *subjetiva* con la realidad. Sin embargo, y a pesar de esta distancia fundamental entre la imagen fotográfica y la imagen pictórica, ambas son dispositivos culturalmente codificados, por lo tanto, ambas implican el aprendizaje de códigos de lectura que dan cuenta, finalmente, de su condición representacional.

Es un hecho que la llegada de la imagen fotográfica modificó radicalmente la relación que hasta entonces los sujetos mantenían con la producción de su visualidad. La llegada del aparato fotográfico, sin duda, apresura y radicaliza las importantes transformaciones que ya estaba comenzando a manifestar la pintura, en tanto encargada de abastecer al mundo de imágenes. La fotografía pone en crisis las funciones elementales de la pintura, propiciando más de algún replanteamiento respecto del lugar que ocupa en el mundo de las imágenes.

El carácter objetivo y mimético de la fotografía, hacia los orígenes de su aparición, vuelve inútiles los intentos de muchos pintores por alcanzar resultados tan “reales” como los que consigue la fotografía. Para conservar su credibilidad, dice Frizot, el trabajo de los pintores se focaliza, en ese entonces, en lo no-fotográfico, o incluso en lo anti-fotográfico, “y reivindica la primacía del material pictórico, el trabajo de la pasta y el trazo, la primacía del toque, de la espesura, de la opacidad” (Frizot, 2009:275). Así, hacia fines del siglo XIX y comienzos del XX, el trabajo de

la pintura parece apartarse ya de las expectativas miméticas, enfocándose en aspectos de carácter más bien científico como lo es el comportamiento de la luz y sus efectos en la superficie. Los pintores postimpresionistas son un claro representante de esta tendencia pictórica que pareciera atribuirle, a la superficie del cuadro, algunos de los atributos de lo fotosensible. (Frizot, 2009:275). Sin embargo, desde su aparición, la fotografía ha servido, implícita o explícitamente, como referente para la pintura. La cámara oscura (un instrumento óptico que permite obtener la proyección de una imagen) fue utilizada, de hecho, prematuramente en el trabajo de la pintura (utilizada, por cierto, desde el siglo XV). Y del mismo modo, la imagen como tal, como registro de la realidad, ha sido un recurso para los pintores, prácticamente desde su aparición a mediados del siglo XIX.

La fotografía, por lo tanto, no ha dejado de relacionarse con la pintura, y más aún, no ha dejado de servirle como *modelo*, reemplazando muchas veces al “modelo original”. Es decir que, la imagen fotográfica ha reemplazado al referente directo, la realidad, y se ha convertido para muchos pintores en el modelo de sus pinturas, por ser considerada “más realista que la propia realidad”. Por un lado, porque aún esta expectativa de realidad que genera la imagen sigue homologando la visión de la cámara con la visión ocular. En este caso, el uso de la fotografía muchas veces se oculta o, simplemente, se vuelve intrascendente. Pero, por otro lado, la imagen fotográfica, en tanto imagen técnica, se torna un recurso extremadamente pertinente para el arte contemporáneo, en la medida en que hace emerger el carácter representacional de la fotografía, a través de las huellas técnicas que la imagen deja en evidencia (como el ángulo visual y sus perspectivas oblicuas, los cortes abruptos, la profundidad de campo y sus enfoques y desenfoques, el acromatismo de la foto en blanco y negro, la excesiva saturación del color en la imagen digital, etc.). Es justamente este segundo argumento el que vuelve a la imagen un recurso tan pertinente para el arte contemporáneo, y particularmente para la pintura.

Al mismo tiempo que el arte contemporáneo ha venido desarrollándose como *la puesta en obra de una progresiva reflexión sobre el lenguaje*, podría decirse que el



“realismo fotográfico” propone una desnaturalización del lenguaje, que hace de la obra un dispositivo de reflexión en torno al lenguaje mismo.

Lo que este particular “realismo pictórico” propone (el realismo que exhibe el carácter fotográfico de lo pintado) es exponer el carácter representacional de la obra, a través, precisamente, de la *puesta en obra* de las huellas del procedimiento fotográfico. La hipótesis que aquí emerge, por lo tanto, es que el “realismo pictórico” de fines del siglo pasado y comienzos del siglo actual, se ha visto interesado, progresivamente, por el “carácter representacional” de la fotografía como modelo, y no en su “carácter de realidad”.

Lo que estaría interesando, entonces, a la reflexión pictórica contemporánea, es la condición significativa de la imagen fotográfica, la cual “facilita” la emergencia de la materialidad de la imagen. Lo que se propone aquí es que lo que hace posible esta condición de modelo (pictórico) de la imagen, no está dada por el contenido o el tema de ésta, sino por las huellas del procedimiento fotográfico.



Gerhard Richter, *Family*, 1964.  
Óleo sobre tela.

En su texto *El retorno de lo real*, Hal Foster expone cómo el realismo ha vuelto a convertirse en un asunto de interés para el arte contemporáneo, en tanto que éste –el realismo–, criticado por su acriticidad, ha logrado insertarse en la historia de lo que ha venido haciendo el arte: desnaturalizar el lenguaje, restableciendo, así, una relación con lo real, en el lenguaje mismo: “si lo real es reprimido en el hiperrealismo, en éste también retorna y este retorno desbarata la superficie hiperrealista de los signos” (Foster, 2001:136). El hiperrealismo, en este sentido, al seducir al espectador por medio de la superficie de las apariencias, hace que lo real emerja en la superficie:

“(…) el hiperrealismo es más que un engaño al ojo. Es un subterfugio *contra* lo real, un arte empeñado no sólo en pacificar lo real sino en sellarlo tras las superficies, en embalsamarlo en apariencias. (Por su puesto, no es por esto por lo que se tiene a sí mismo: el hiperrealismo trata de reproducir la realidad de la apariencia. Pero eso, según mi opinión, es aplazar lo real o, de nuevo, sellarlo).” (Foster, 2001:145).

El hiperrealismo –o más precisamente, el fotorrealismo–, por lo tanto, al acentuar la materialidad de la obra, borrando las huellas del procedimiento pictórico (caracterizado por la mancha), y exhibiendo las huellas del procedimiento mecánico de la imagen, logra que la operación del artista emerja como tal: como una operación de lenguaje.

En tanto imagen técnica, en la imagen fotográfica “salta a la vista la anatomía mecánica, el esqueleto de la superficie”, dice Ronald Kay (Kay, 1980:21). En tanto imagen producida mecánicamente, la imagen fotográfica “delata” su dimensión significativa, volviéndose un recurso en sí mismo, y volviéndose un recurso para otros sistemas representacionales, como lo es la pintura.

### **III. LO FOTOGRÁFICO EN LA PINTURA CONTEMPORÁNEA DE FINES DEL SIGLO XX Y COMIENZOS DEL XXI**

En el siglo XVII, la visión era considerada, para el mundo nórdico, una forma de acceso al conocimiento y a la comprensión de la realidad. Existía, por lo tanto, una confianza plena en la representación del mundo a través de la *mano* – indiferentemente si se tratase de la mano del pintor, del cartógrafo o del ilustrador, que contaban con la misma legitimidad social como encargados de describir la realidad. En los términos de Svetlana Alpers: “un mirar atento, transcrito por la mano –lo que podríamos denominar la técnica de la observación-, permitía documentar la multitud de cosas que componen el mundo visible” (Alpers, 1987:118).

A diferencia de la visión académica de la pintura italiana, los pintores nórdicos del siglo XVII parecen interesarse más en describir su realidad más inmediata, que en las narraciones históricas o mitológicas de la pintura académica: “las imágenes de la cultura nórdica no disfrazan ni encubren significados bajo la superficie –dice Alpers-; más bien muestran que el significado, por su propia naturaleza, reside en lo que la vista puede captar: por engañoso que ello sea” (Id:27). De modo que la confianza hacia el artificio de la representación es prácticamente absoluta.

*El arte de la pintura* de Vermeer constituye uno de los más claros ejemplos al respecto, pues esta pintura no sólo produce una distancia respecto de las narraciones históricas de la pintura académica, sino que, además, se concentra en describir y destacar la realidad; en este caso, la realidad del taller del pintor. En este cuadro de Vermeer, la representación es utilizada en función de representarse a sí misma: es decir, se trata de una representación del acto de representar; podría decirse, una pintura sobre la pintura.

Ciertamente, la pintura de Vermeer se propone representar el acto de pintar a través de la “descripción objetiva” de los elementos que utiliza, habitualmente, en su taller -desde la modelo hasta el pincel. Y en esta descripción, Vermeer hace visible

una visión fragmentada del mundo, que difícilmente puede dejar de relacionarse con el corte/encuadre propio de la cámara fotográfica: la escena misma parece ser un fragmento o encuadre aleatorio de la realidad vista, donde la silla del primer plano, cortada por la mitad, al igual que la cortina, se vuelven una clara manifestación de aquello.



Vermeer, *El arte de la pintura*, 1665.  
Óleo sobre tela.

A pesar de los casi dos siglos que separan a Vermeer de la llegada de la fotografía, este cuadro pareciera construirse bajo la lógica de la visión de la cámara, pues ni la composición general ni los referentes retratados parecen obedecer a la tradición clásica de la pintura, en la que la construcción del espacio se sustenta en una distancia respecto de la escena, y en donde los personajes retratados suelen ser, efectivamente, “grandes personajes” de la historia.

Una vez instalada la fotografía en la sociedad del siglo XIX, y ya algo más calmos los ánimos respecto a las polémicas desplegadas en relación con las nuevas funciones que debía atribuirse la pintura luego de su irrupción en la cultura, la fotografía

comienza a ser utilizada como herramienta de trabajo (muchas veces encubierta), contribuyendo, así, a una reproducción más fiel de la realidad.

Si bien la “misión” de Courbet, fue desde siempre la de representar “los objetos que el artista puede ver y tocar”, no podemos desconocer que muchas veces se ayudó de la cámara fotográfica para la producción de sus pinturas. En su *Manifiesto realista*, Courbet definía la pintura como un “lenguaje totalmente físico” (Sager, 1986:18), sin embargo, varias de las pinturas de Courbet parecieran tener alguna referencia en el mundo de la bidimensionalidad de la fotografía. Ahora bien, no obstante esto, pareciese que Courbet invirtiese a ratos la relación que hasta ese entonces la pintura mantenía con la fotografía:

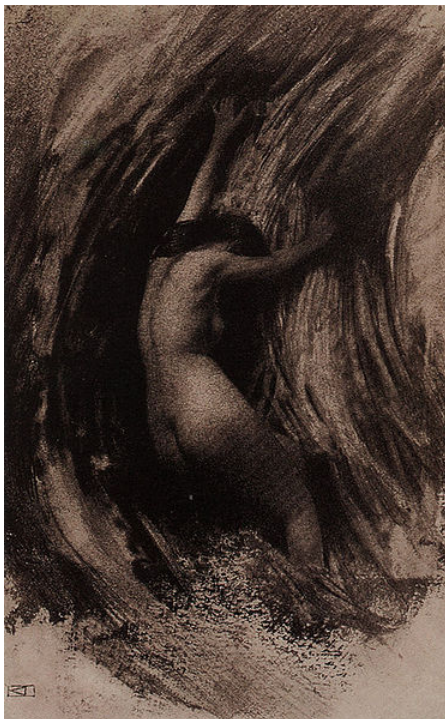
“Su famoso cuadro *la ola* equivale al descubrimiento de un tema fotográfico a través de la pintura. En la época de Courbet no se llegaron a conocer ni el primer plano ni la instantánea. Su pintura les señala el camino. Prepara un viaje de descubrimiento a un mundo de formas y estructuras que sólo se podrían traer a la placa fotográfica varios lustros después (...) La peculiar posición de Courbet estriba en que fue el último que pudo intentar ir por delante de la fotografía” (Benjamin, 2008a:81).



Courbet, *La Ola*, 1870.  
Óleo sobre tela.

En *La ola*, Courbet hace visible un principio fundamentalmente fotográfico, el de la captura instantánea, particularidad del procedimiento fotográfico que, sin embargo, en aquel entonces, aún no era técnicamente posible (la disminución de los tiempos de exposición ante la cámara no fue posible sino hasta alrededor de 1880).

Pues bien, así como la producción pictórica comenzó a replantearse su función de imitadora de la realidad, luego de la aparición de la fotografía, la práctica fotografía también se vio enfrentada, permanentemente, desde sus orígenes, a una revisión de sus procedimientos y resultados. No podemos olvidar que la fotografía no era considerada un arte, y que, por lo tanto, ésta se veía constantemente cuestionada como sistema de producción de imágenes. Y es en este contexto que surgen corrientes como el *pictorialismo*, una tendencia enfocada en darle a la fotografía un carácter artístico. El modo de hacerlo: a través de la imitación de los acabados fotográficos de la imagen, principalmente los efectos de desenfoques por movimiento.



Robert Demachy, *Struggle*, 1904.  
Fotografía a la goma bicromatada.

A pesar de las evidentes tensiones que la relación fotografía/pintura ha mantenido en la historia, no podemos negar su permanente y fuerte vínculo. No es un asunto

desconocido la influencia que el procedimiento fotográfico en sí ha mantenido con el arte contemporáneo. Ahora bien, no deja de resultar un tanto paradójico que haya sido su carácter indexial, de huella automática de la realidad, el que la haya hecho ingresar al territorio artístico, considerando que había sido, precisamente, ese carácter –que suprimía la acción directa del sujeto- el que la hacía ser considerada como una contribución a la “decadencia del aura” (Benjamin, 2008b):

“La fotografía no puede ser artística, piensa Baudelaire, porque tiene una cualidad automática, realista, *ready-made*. Precisamente eso es lo que propone Duchamp: algo producido industrial, automática y mecánicamente se convierte en arte por el solo gesto u acción artística. Si leemos a Baudelaire desde Duchamp nos damos cuenta de que la fotografía, en sí misma, como producto automático, mecánico e industrial es *perfecta* para producir *ready-mades*” (González, 2005:215-216).

En efecto, la fotografía se volvió un recurso y un dispositivo de reflexión, precisamente por su carácter automático y aparentemente contrario al de la pintura – que requiere de un “hacer-manual”. Y es en ese sentido que el mismo *ready-made*, la performance, el land art, la instalación, etc., han mirado a la fotografía como *modelo*; como *modelo* de reflexión y de autoconciencia sobre la realidad y la representación. Es justamente esa condición de huella de la realidad que fundamenta a la fotografía, la que la vuelve un objeto para el arte contemporáneo.



Duchamp, *Fuente*, 1917.



Y es, precisamente, esta condición de huella la que ha interesado también a un artista local como Eugenio Dittborn, en tanto que su relación con la fotografía, es una aproximación hacia lo mecánico de ésta. Dittborn contradice el hecho de que la fotografía es icónica; demuestra que puede aparecer el significante, la mancha, la corrosión. Si bien son el rostro y el paisaje (expuesto mecánicamente) los dos aspectos que problematiza, es finalmente la mecanización de la mancha, es decir, la mecanización de la pintura, lo que hace de su obra un *mecanismo* de reflexión en torno al lenguaje:

“la foto de carnet, desprovista de toda carga dramática, de cualquier patetismo o significación sensacional con qué alimentar el imaginario del espectador, aparentemente defrauda a un interés y análisis visual mayor. Su ilusoria neutralidad e insignificancia sirven como reactivo revelador de aquellas compulsiones que nos enceguecen y nos obligan a adherir los ‘grandes sentidos’ a otro tipo de foto (la foto ‘trágica’, impactante, estética)” (Kay, 1980:36)



Dittborn, *Pintura aerpostal n° 128*, 1999.



Dittborn, por lo tanto, hace de la fotografía, no sólo un recurso a utilizar para configurar la obra, sino que la vuelve el foco de sus operaciones visuales. Ahora bien, así como la fotografía “adquiere” las facultades para convertirse ella misma en el eje de la obra de arte contemporánea, no podemos omitir la presencia de aquellos pintores que, si bien se sirven de la fotografía para producir sus obras, la restringen a una función complementaria. Tal es el caso de aquella pintura denominada realista – o hiperrealista-, y que, siguiendo al parecer las consignas del realismo clásico -o más bien, del realismo nórdico-, tiene como principal objetivo reproducir la realidad a través del conocimiento del modelo. Un conocimiento que se adquiriría a través de la observación directa del referente y de su consiguiente traducción pictórica sobre la superficie.



Stephen Posen, *Sin título*, 1971.  
Óleo y liquitex sobre tela.

En el trabajo del norteamericano Stephen Posen, por ejemplo, la pintura se erige desde el modelo tradicional -el modelo físico-, que el mismo pintor construye e instala en su taller y que luego es “verificado” por medio de fotografías. Las imágenes fotográficas, por lo tanto, no constituyen el modelo definitivo, sólo son un complemento de verificación óptica. La fotografía, aquí, entonces, es considerada más bien por su valor mimético (comprobación óptica) que por su valor indexial (como comprobación de existencia); lo que parece aquí interesarle al pintor, de la fotografía, es su “objetividad en la traducción de la forma”.

Debido, precisamente, a su larga tradición, el realismo pictórico contemporáneo suele cargar con las expectativas -o sospechas- de corrientes pictóricas anteriores, que solían sostenerse en fundamentos de carácter concientizador. Tanto el realismo socialista como el nacionalista adquieren una mera función propagandística, ya que su interés no es ni siquiera describir la realidad, sino más bien idealizarla y transmitir así mensajes políticos. Lo que vemos, por lo tanto, en ese tipo de pinturas, es el mensaje entregado por el referente, pues, la casi transparencia de la materialidad de la obra consigue, en el espectador, una suerte de lectura fácil e inmediata en la que el medio, efectivamente, se torna prácticamente transparente.



Adolf Ziegler, *El juicio de Paris*, (antes de 1939). Óleo sobre tela.

Ahora bien, lo que desarrollaremos a continuación es precisamente la arista contraria de este tipo de *realismo del mensaje*; se trata de la arista del realismo pictórico, que no tiene como fin último transmitir mensajes “claros y directos” con sus obras, sino hacer de su condición representacional, su propio tema.

La hipótesis que se intentará ilustrar se funda en el carácter significativo de la fotografía, y su particular capacidad para hacer emerger su propia condición técnica, cuando es utilizada como referente pictórico. Lo que se plantea es que la imagen fotográfica se constituye en modelo para la pintura, si la reflexión pictórica contemporánea se interesa por aquellos elementos irreductibles de la fotografía en

tanto que procedimiento; es decir, en su condición mecánica y automática, por sobre el discurso del fotógrafo, la foto o del espectador.

De lo anterior, podría decirse que el realismo pictórico de fines del siglo XX y comienzos del XXI, pareciera estar interesándose, progresiva y paradójicamente, en el carácter representacional de la fotografía, desde su condición mecánica, y no ya tanto, en su condición de huella de una realidad -condición que, por cierto, había posibilitado su ingreso en el arte como dispositivo teórico. Se asume, por lo tanto, que lo que parece centrar el interés de los nuevos realistas que utilizan la fotografía como su referente (como la imagen que será reproducida por medio de la pintura), es la relación que la fotografía mantiene con la realidad, en cuanto representación.

### **3.1 ¿Qué le interesa a la reflexión pictórica de lo *fotográfico*?**

Decíamos ya que la crisis de la representación (desarrollada como problema por las primeras vanguardias) venía siendo reemplazado por el problema de la realidad entendida como representación. Pues bien, parece ser, justamente, esta noción de realidad la que emerge en las obras de un grupo de pintores realistas, que han visto en la imagen fotográfica un recurso excesivamente pertinente para tales propósitos:

“Esta ambivalencia entre apariencia completamente real y efecto progresivamente irreal es una consecuencia de la idea de dejar aparecer la fotografía entre el cuadro y la realidad. La doble ruptura de lo real, en el ámbito de la fotografía y de la pintura, logra y rompe, en igual medida, su manifestación visual” (Sager, 1986:62).

Una doble ruptura de los límites que han sustentado tradicionalmente a ambos géneros o disciplinas artísticas. Por una parte, ruptura – o más precisamente, extensión- de la condición expresivo-subjetiva del cuadro, por medio de “grandes temas”; y por otra, ruptura de la condición fundamentalmente automática y mecánica

de la fotografía, que en este caso es reproducida, ya no por la cámara, sino por la mano del pintor.

*Roxy*, de Robert Cottingham, pone en evidencia esta distancia, tanto respecto de su condición de autor, como del modelo que representa pictóricamente. Este artista norteamericano, de la década de los 70, hace registros fotográficos de paredes con anuncios comerciales por medio de un lente teleobjetivo que le permite ampliaciones y recortes extremos, que luego lleva a la tela por medio de la pintura.

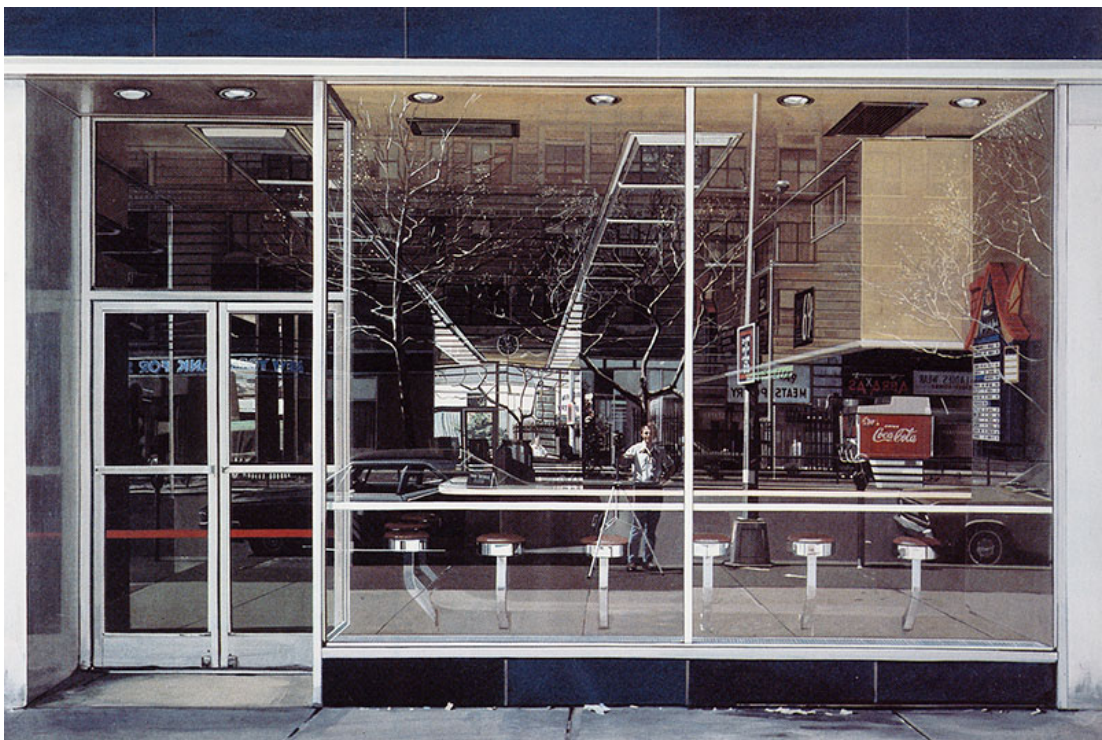


Robert Cottingham, *Roxy*, 1971-1972.  
Óleo sobre tela.

Para Cottingham, el corte y la ampliación que permite la cámara fotográfica dan cuenta de una realidad fragmentada, contraria, de hecho, a la visión dada por la pintura. La realidad que suele representar tradicionalmente la pintura es una realidad

total, continua; no obstante, la que él propone, es una realidad múltiple, “troceada en partes que se juntan según una ley nueva” (Benjamin, 1989b:43), y que corresponde a la “ley de la visión fotográfica”.

A diferencia de Cottingham, Richard Estes, uno de sus compatriotas, se sirve de la posibilidad de superposición de capas que le permite la fotografía, logrando así una imagen, a partir de otras cuantas. Estes parece interesarse más precisamente en la simultaneidad que permite la proyección de varias diapositivas en la tela, logrando una imagen que, a diferencia de una toma fotográfica única, no pierde nitidez en ninguno de sus puntos.



Richard Estes, *Autorretrato doble*, 1976.  
Óleo sobre tela.

En su *Autorretrato doble*, Estes se vale del recurso del reflejo para invertir la expectativa del observador-consumidor de encontrar, en los interiores de las vitrinas, aquello que suele encontrarse dentro: productos de consumo. Con lo que nos



encontramos, no obstante, es nuevamente con el exterior; con una realidad exterior hecha reflejo.

En las pinturas de Estes, la realidad pareciera detenerse ante la falta de acontecimientos; en *129 muertos*, de Warhol, el acontecimiento –o más exactamente, el hecho noticioso–, pareciera ser a simple vista su referencia.



Warhol, *129 die in jet (plane crash)*, 1962.  
Acrílico sobre tela.

Si bien este trabajo de Warhol ha tomado como referente una imagen de un periódico, lo que parece haberle interesado no es el hecho del accidente mismo, sino precisamente su imagen: “no fue la caída misma del avión lo que impulsó la iniciativa artística de Warhol, sino más bien la foto del avión destrozado” (Honnef,

1991). Lo que traduce pictóricamente, por lo tanto, no es el tema del accidente, sino la imagen publicada en un medio de comunicación impreso, y es por ello que reproduce, también, las palabras que acompañaban a la imagen.

La realidad que Warhol representa, a través de la pintura, es en primera instancia la realidad de las imágenes de prensa. Warhol se vale justamente de la idea de experiencia de “segunda mano” de la realidad, que generarían las fotografías de prensa, y de la pérdida de su horror (del horror del hecho que registran) al ser producidas masivamente para su consumo y rápida asimilación. Ya planteábamos la imposibilidad de las imágenes de registrar el horror mismo, en tanto que al ingresar en el régimen de la imagen, éste –el horror- tiende a estetizarse, y por lo tanto, a desontologizarse. Es justamente este procedimiento de estetización del hecho lo que deja en evidencia esta obra de Warhol.

Podríamos decir algo semejante de *Tío Rudy*, de Gerharh Richter, pues, a pesar de que el referente de este cuadro sea un oficial Nazi, lo primero que parece inquietar, sin embargo, es el hecho de que se trata de una pintura. Y ciertamente, se trata de una pintura que tomó como referente una foto, en este caso, una foto familiar.



Richter, *Tío Rudy*, 1965.  
Óleo sobre tela.

Richter toma aquí el ‘ruido’ de la fotografía (aspectos técnicos como el desenfoque), y a la vez, un elemento de carácter histórico (la fotografía de álbum familiar, que retrata a un personaje que representa, precisamente, un momento histórico). No obstante, toda la gravedad que podría tener la representación del personaje tiende a perderse, una vez que se convierte en imagen, pues el personaje registrado por la cámara –antes de volverse pintura- comienza a perder su realidad fáctica, adquiriendo una densidad estética. Lo inquietante, entonces, no es sólo el personaje retratado y su actitud distendida, sino también –o más bien-, la falta de cromatismo, la ausencia del gesto pictórico y, desde luego, la falta de nitidez de la imagen. Cuando se repara en que se trata efectivamente de una pintura, no es extraño que surja la pregunta: ¿por qué pintó las fallas de la fotografía? Pues bien, podríamos decir que lo que Richter representó pictóricamente, es el procedimiento mecánico que la fotografía misma es. Por cierto, ¿dónde más podrían quedar “tan” en evidencias las fallas, si no es en el mecanismo?

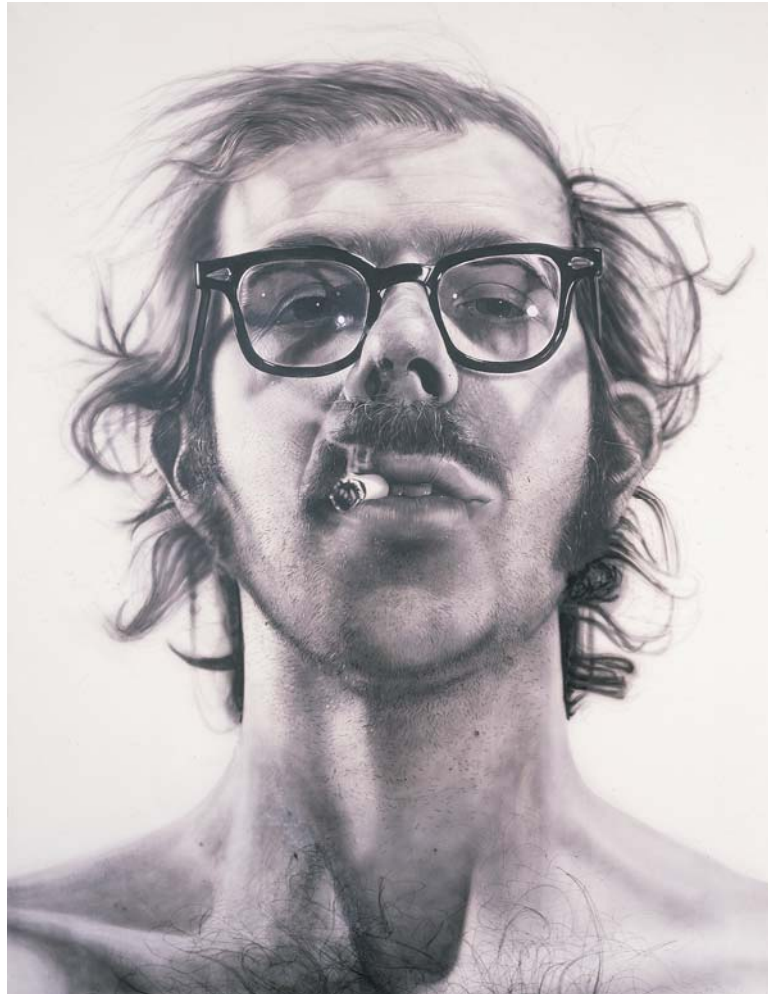
De todas formas, lo que estaría quedando en evidencia, finalmente, es una noción de realidad, distinta sin duda, a la del sujeto *pre-fotográfico*. Dice Richter en una entrevista: “Yo no puedo decir sobre la realidad nada más claro que mi relación con ella, la cual tiene que ver con la falta de nitidez, la inseguridad, la inconstancia, el fraccionamiento o cualquier otra cosa”. La pintura, por lo tanto, aquí, se constituye como una analogía con la realidad y no simplemente como la imitación de una fotografía (Sager, 1986:103-104).

La visión fotográfica en este sentido se homologa, no tanto a la visión ocular humana, sino a una comprensión de ésta. De hecho, es precisamente la diferenciación óptica entre la visión humana y la de la cámara, lo que suele “ponerse en obra” en las pinturas fotorrealistas. Chuck Close es, precisamente, uno de los pintores que hace de esta diferenciación, su tema:

“su tema no es la cara sino el proceso perceptivo. La diferencia entre nuestra percepción natural a través del ojo y el registro mecánico de la



cámara fotográfica aparece en el cuadro como síntesis de la realidad: la mirada del ojo a través de la instantánea de la cámara fotográfica” (Sager,1986:52-53).



Chuck Close, *Autorretrato*, 1971.  
Acrílico sobre tela.

Close utiliza la retícula como estructura de sus cuadros y no se subordina a una sola fotografía para producirlos. Él es quien decide en qué enfocarse y en qué no, pues utiliza varias imágenes de un mismo modelo. Close intenta generar una suerte de síntesis visual en la que convivan tanto el registro mecánico de la cámara, como el proceso perceptivo natural del ojo. De modo que los retratos así resultantes, más que

ser retratos de carácter psicologizante, que expresan algo así como “la esencia del retratado”, consisten en extensas superficies pictóricas que, sin embargo, no evidencian ningún rastro de la huella del pincel. Si bien los sujetos retratados por Close, en general, son sus mismos amigos, la traducción pictórica de sus fotografías parece suprimir los rasgos de individualidad posible: “detalles insignificantes definitivamente muy ampliados y, sin embargo, sin contenido apreciable”, dice Sager, y “la perfecta formalización óptica lleva ya la deformación escrita en el rostro: el realismo produce monstruos” (Sager, 1986:52). Efectivamente, su objetivo no es hacer retratos que deslumbren por su parecido icónico, así como tampoco el de “retar a duelo al artista contra la máquina”; lo que sí parece ser su objetivo “es poner a prueba ambos medios [fotografía y pintura] para conocer sus respectivos límites” (Shiff, 2007:105).

Hasta ahora, hemos hecho un recorrido por aquellas obras que indudablemente, marcaron el comienzo de la fotografía como modelo explícito, en la pintura de fines del siglo XX. Se trata de pinturas realizadas, en su mayoría, por norteamericanos de las décadas de los 60 y 70, que podríamos catalogar, sin mayor cuidado, como “pinturas fotorrealistas”. Sin embargo, resulta absolutamente necesario intentar comprender, este progresivo interés de la reflexión pictórica por la fotografía, en nuestro propio contexto. Resulta inevitable, en este sentido, preguntarse al menos, cómo es que la fotografía está siendo utilizada por la reflexión pictórica nacional, de comienzo de este nuevo siglo.

La conjetura preliminar, es sin duda, la que ya hemos enunciado a través de toda esta investigación: el realismo pictórico de fines del siglo XX y comienzos del XXI, que utiliza la fotografía como modelo, estaría menos interesado en dejar en evidencia la presencia de un sujeto, de un autor, que en develar el procedimiento técnico que implica toda imagen fotográfica, en cuanto representación de la realidad.

Para comenzar con este breve y sintético recorrido recurriremos a la obra *El Jardín de las Delicias* de Voluspa Jarpa. Este trabajo corresponde a un tríptico, en el

que, si bien se ponen de manifiesto ciertos temas de carácter histórico (como el monumento y “la historia de la historia”), podría decirse que su “tema principal”, termina siendo finalmente “la puesta en escena como recurso de la pintura, y otras reflexiones derivadas de ella, como la manualidad y la imitación de procedimientos mecánicos presentes en la reproducción de las imágenes” (Jarpa, 2003).



Voluspa Jarpa, *El jardín de las delicias*, 1995.  
Óleo sobre tela.

Se trata, por lo tanto, de una obra pictórica, en la que no sólo la fotografía ha sido su referente, sino que también se trata de una obra que intenta reflexionar en torno al problema de la representación y la mecanización de las imágenes. Elementos como la cortina y el cuadro dentro –o fuera- del cuadro, se tornan protagonistas, así como también la *cuatricromía manualizada* de la esquina superior derecha. Y es justamente esa zona del cuadro, la que devela, no sólo una intención por hacernos reflexionar en torno a la representación pictórica, sino también por la relación que la

representación pictórica, se ve forzada a mantener con la imagen mecánica, en cuanto parte de nuestra historia<sup>20</sup>.

Si bien el trabajo de Voluspa Jarpa, podría servir de introducción al ingreso de la fotografía en la pintura chilena (sin querer decir por esto, que es ella quien inicia este proceso), aún no parece ser una obra que pretenda prescindir de “otros temas” que no tengan que ver con la relación directa entre imagen pictórica e imagen fotográfica. La historia –y por cierto la historia- parecen seguir siendo puntos determinantes a la hora de introducirnos en su trabajo.

Pereciera que es a partir de la década del 2000, cuando la reflexión pictórica nacional comienza a enfocarse más directamente en el problema de la fotografía como modelo. Es por esto que las obras que recorreremos a continuación, pertenecen, en su gran mayoría, a artistas emergentes.

Es en este contexto en que podría ingresar el trabajo de Cristina González, quien expuso junto a Luciana Solar, en Noviembre del 2006, una serie de pinturas que se fundan, precisamente, en su relación con la fotografía:

“Las pinturas de Cristina González re-crean a través de la imagen pictórica el reflejo entorpecido de la imagen fotográfica; imperfecto, el retratado es forzado a posar un momento irreal omitiendo los detalles del acontecimiento. Detener la escena es contrapuesto entonces en estas pinturas con un re-construir dicha composición testimonial y ritual del suceso irrepetible”<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> La irrupción de la fotografía en el siglo XIX, se produce en paralelo a la inauguración de la Academia de Pintura de Santiago (1849). Ronald Kay (1980), plantea que el acontecimiento de la aparición de la fotografía como registro, termina por *parodiar* el programa fracasado de la tradición pictórica. Es en este sentido que podríamos decir, que la imagen mecánica es parte de nuestra historia.

<sup>21</sup> Texto de Paula Pinto Paganini, para la exposición *Sobrenominación y melancolía*.

En *Nuestra mamá está contenta*, una de las pinturas de esta serie, tanto la pose de los personajes retratados en la imagen (fotográfica y pictórica), como su aparente carácter conmemorativo (conmemoración de un hecho ceremonial –al parecer, la ceremonia de la primera comunión católica), traen a la superficie *lo fotográfico*. El cuadro no sólo hace emerger el carácter material de la fotografía (como el color deslavado de la imagen), sino también su condición más propia: su condición de ausencia (el ‘ya ha sido’ barthesiano), así como la imposibilidad de que ese registro dé cuenta del “acontecimiento” de la ceremonia: “la imagen fotográfica como conmemoración de una realidad, desaparece en la imagen fantasmagórica que emerge de la traducción pictórica”<sup>22</sup>.



Cristina González, *Nuestra mamá está contenta*, 2006.  
Óleo sobre tela.

---

<sup>22</sup> Ídem.

En la misma sala de exposiciones se llevó a cabo, en el año 2007, una muestra pictórica, en la que la fotografía se presentaba como *indispensable desapego* para la construcción de un paisaje imposible. Se trata de *Registro de Viajes* de Daniel Rodríguez.



Daniel Rodríguez, *Registro de viajes*, 2007.  
Óleo sobre tela.

La exposición consistía en una gran panorámica formada de múltiples fragmentos, no continuos, de pinturas. Se trataba de la tensión entre “el instante obtenido en la instantánea, y su negación en panoramas desplazados en el tiempo: paisajes instantáneamente imposibles”<sup>23</sup>. Es esto lo que esta obra encuentra en *lo fotográfico*: la ausencia del instante irrepitible capturado por la cámara, puesto doblemente en escena, tanto por la fotografía, como por su reconstrucción imposible por medio de la pintura.

---

<sup>23</sup> Texto de Felipe Cooper.



Hasta aquí, las dos obras en las que hemos logrado ingresar, parecieran enfocarse en un aspecto específico de *lo fotográfico*: la referencia a una ausencia en el momento de su recepción. ¿Pero qué sucede con el carácter mecánico propio de toda imagen técnica, que veíamos recientemente en la pintura fotorrealista norteamericana?

*The psychopath*, es el nombre de una de los trabajos de Francisco Uzabeaga, presentados en el año 2009, en la Galería Gabriela Mistral. Y consiste, en una pintura de gran formato, en la que es representado un fotograma de una película de los años 70. La imagen que ha sido utilizada como referencia, no obstante, no es la pantalla televisiva misma, ni una fotografía tomada por el artista, sino una imagen extraída de un suplemento sobre cine de la Enciclopedia Salvat que data de los años 80.

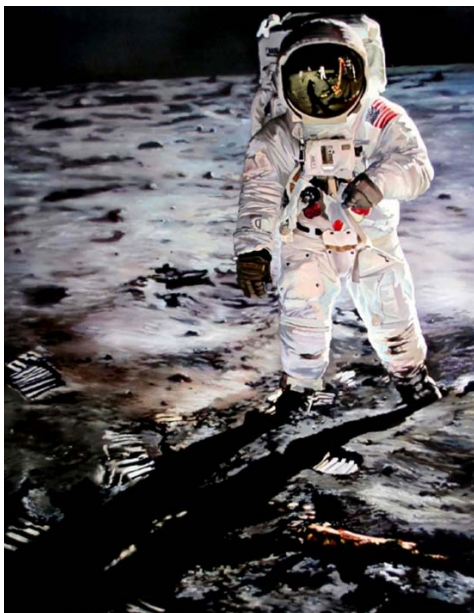


Francisco Uzabeaga, *The psychopath*, 2009.  
Óleo sobre tela.

Las imágenes seleccionadas por Francisco Uzabeaga son deliberadamente imágenes de baja calidad que dejan, en notoria evidencia, su carácter artificioso. Las imágenes develan errores de impresión, descalces de colores, etc. Su objetivo, por lo tanto, es reproducir pictóricamente no sólo la imagen, sino también las huellas de su procedimiento. Una tarea que tiende a evidenciar mejores rendimientos, si consideramos que, además, son las huellas del procedimiento pictórico mismo, las que también son puestas en escena en la obra: la superficie no es completamente cubierta, dejando entrever la trama de la retícula inicial del proceso pictórico. Trama que, por cierto, le permite llegar a reproducir detalles extremadamente ínfimos.

Las imágenes que Uzabeaga representa y fija en la superficie corresponden, por lo tanto, a la huella técnica del error de unas imágenes, que, curiosamente, cumplían una función pedagógica (pues provienen de la Enciclopedia); corresponden a la representación de “las fisuras de la verosimilitud fotográfica”, dice Alejandra Wolf (Wolff, 2009). *The psychopath*, por lo tanto, se constituye como la emergencia del lenguaje en la superficie de la tela.

Camila Pino Gay, es otra artista emergente que utiliza, deliberadamente, fotografías como modelos para sus pinturas.



Camila Pino Gay, *Cuando la luna llegó al hombre*, 2009. Óleo sobre tela.



*Cuando la luna llegó al hombre* es uno de sus trabajos. Se trata de la representación pictórica de un supuesto montaje fotográfico: la llegada del hombre a la luna. Y su interés reside precisamente en la posibilidad de que sus referentes -las fotografías que selecciona desde medios impresos o desde Internet-, puedan no tener un carácter documental:

“El interés principal de mi trabajo está en las fotografías que utilizo como modelo para mis pinturas y la posibilidad de que éstas puedan ser trucadas. La fantasía que circula en torno a la existencia o inexistencia de ovnis o la polémica que existe sobre la veracidad de las fotografías de la llegada del primer hombre a la luna son un ejemplo de esto”

Su interés en *lo fotográfico* se funda, por lo tanto, en el problema de la indexialidad de la fotografía. Problemática que la inserción de la imagen digital en la cultura occidental parece desplegar con mayor esplendor en este siglo.

*Mr. Juan*, de Cecilia Flores, es otra obra que enuncia el problema de la imagen digital como referencia. Y consiste en la producción de un retrato en vivo, condicionado por la presencia/ausencia de las interfaces generadas en una pantalla, a través de una cámara web. Mr Juan es el modelo que, a pesar de habitar a miles de kilómetros de la artista, posará –o más bien, estará simplemente frente a la pantalla de su computador- durante una sesión, para ser retratado pictóricamente.

El problema que propone aquí Cecilia Flores no es sólo el de la imagen como representación fija, sino también el de la transmisión instantánea de ésta a través de la Web: el modelo está presente en una misma línea temporal, aunque no espacial, lo que obliga a que su traducción pictórica deba condicionarse a su interfaz (el espacio de interacción entre el usuario y el sistema electrónico en la pantalla). La representación del modelo “en vivo”, debe subordinarse entonces a su representación en el monitor. Por lo tanto, su referente termina siendo siempre una imagen. Tanto

los colores como el encuadre, en la traducción pictórica del modelo, se ven condicionado, por las posibilidades técnicas de la pantalla.



Cecilia Flores, *Mr Juan*, 2005. Óleo sobre tela.

De una forma bastante más simple, Diego Martínez busca, selecciona y colecciona imágenes desde Internet, para luego reproducirlas pictóricamente en una tela. En el caso de las obras expuestas en Sala Cero, durante el 2009, sus imágenes de referencia corresponden a imágenes obtenidas desde comunidades virtuales reunidas en torno a la cacería.

Sus pinturas dejan en evidencia todos los rastros de las posibles fallas técnicas que muchas de estas imágenes extraídas desde Internet hacen visibles (como los destellos que salen desde los ojos de los animales, debido probablemente a la luz del

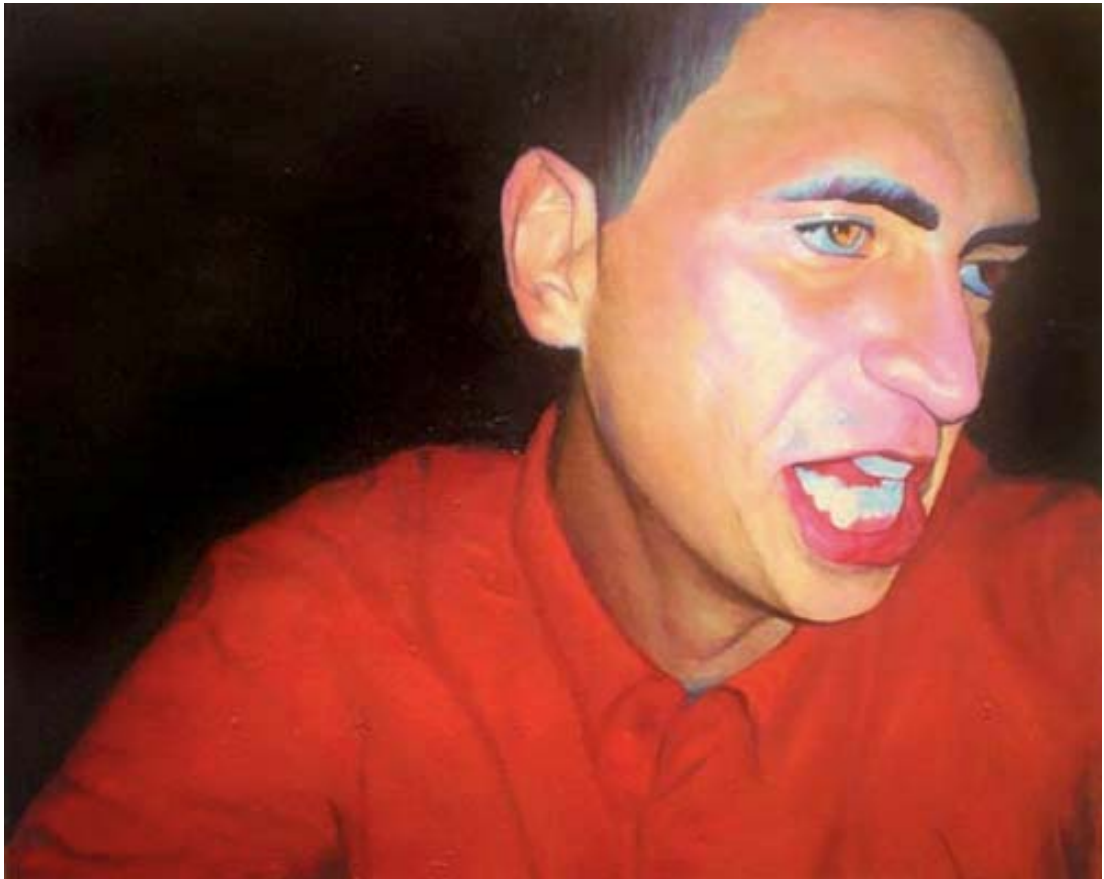
flash de la cámara). Estas fallas, en este caso, se vuelven “extremadamente” visibles en cuanto que las imágenes seleccionadas por este pintor suelen ser imágenes de alta resolución que le permiten reproducir hasta el más mínimo detalle. Ahora bien, sus imágenes de referencia, al parecer, podrían ser imágenes de cualquier cosa. Y en efecto, la imagen en este caso se vuelve una excusa para pintar las huellas del recurso tecnológico y hacerlo emerger como tal hacia la superficie.



Diego Martínez, *Sin título*, 2009. Óleo sobre tela.

Y siguiendo en esta misma dirección, haremos referencia al trabajo de Jorge Santana y su exposición *Frans Hals con cámara digital* realizada en Mayo del año 2008. Pues, al igual que en las pinturas de Diego Martínez, las obras de Jorge Santana comienzan desde una imagen digital. No obstante, la obtención de estas imágenes no dependen de Internet, sino de las propias imágenes acumuladas en la

memoria de una cámara: se trata de aquellas imágenes que suelen considerarse como “desperdicios digitales.”



Jorge Santana, *FHCD1*, 2006. Óleo sobre tela.

El referente que Jorge Santana utiliza como modelo, por lo tanto, no es la fotografía digital, sino más bien la fotografía digital como desperdicio. Es decir, aquellas imágenes que, gracias a la capacidad de almacenamiento de las cámaras digitales, todos pueden darse el lujo de guardar. En este caso, se trata de imágenes en las que los *personajes* registrados –en cierta semejanza con los personajes retratados pictóricamente por Frans Hals en el siglo XVII-, son captados “fuera de pose”, y por general en un contexto festivo.

Lo que Jorge Santana pone en obra aquí, es la condición “excesivamente material” e intrascendente que puede adquirir la imagen digital, en tanto desperdicio. Los posibles retratos obtenidos, a través de traducción pictórica de estos “desperdicios”, pierden su condición de tal, ya que es su superficie material (la deformación del rostro, la saturación luminosa, la distorsión del color), la que emerge hacia el primer plano del espectador.

De acuerdo al breve análisis de las obras que hasta el momento hemos referido, podríamos precipitarnos a afirmar que, la fotografía, y en particular la fotografía digital, pareciera haberse convertido, a comienzo de este siglo, en un muy “adecuado” dispositivo de reflexión sobre la imagen y sobre su relación con la pintura en particular. Hemos visto cómo la fotografía, debido a su distancia respecto de la pintura, ha logrado establecer una relación de tensión, en la que ha sido el desplazamiento permanente de los límites formales de ambas disciplinas lo que les ha permitido finalmente vincularse. En general, hasta ahora hemos visto cómo la fotografía y su asociación a *lo automático* y a *lo mecánico* se ha enfrentado a las tradicionales nociones de manualidad y “creación” en la pintura. ¿Pero qué sucede cuando el concepto de “creación” se ve implícito también en la fotografía?

Los últimos trabajos de Loreto Riveros, en torno al problema del modelo digital, se vuelven una muy buena ilustración de este asunto. Se trata de una serie de pinturas de gran formato que tienen su origen en una imagen digital. Si bien también son extraídas desde Internet, éstas tienen la particularidad de haber sido “creadas” por algún usuario que las puso a circular por la Web: se trata de modelos 3D.

La operación no es demasiado diferente a la que realizan los últimos artistas recientemente abordados, sin embargo, y a diferencia de sus estrategias de selección, en este caso la selección exige una condición, tal vez un tanto más restrictiva: que las imágenes extraídas hayan sido “modeladas”, y que, por lo tanto, extremen los “límites indexiales” de la fotografía. Pues si bien los modelados 3D (que por cierto, pueden corresponder a cualquier objeto), pueden tener su punto de partida en un

objeto real, por lo general, éstos son originados desde pura información digital, es decir, desde algoritmos matemáticos.

Una vez que estos modelos han sido seleccionados y almacenados, son sometidos a edición (obteniendo un *render* y neutralizando luego el fondo de la imagen, que en este caso, es negro). Cuando ya han sido lo suficientemente “modelados” y “manipulados”, estos se convierten en imagen impresa y son utilizados como modelo para producir una pintura.



Loreto Riveos, *Rana (Proyecto Render)*, 2010.  
Óleo sobre tela.

La condición pictórica de la obra, es la que cierra finalmente el procedimiento de producción de la imagen, haciendo que toda la superficie –tanto del procedimiento digital, como de la pintura misma- salga a flote, dejando en evidencia tanto los “errores” en el modelado (como las uniones mal calzadas entre los polígonos que conforman la figura), así como los propios recursos digitales (como la artificialidad general de la forma modelada en tres dimensiones) que no tienen ninguna intención de ocultarse a través de la pintura, muy por el contrario, su objetivo es justamente emerger como superficie.

Finalmente, y luego de este itinerario por una escena pictórica cada vez más vinculada con *lo fotográfico*, podríamos decir que, desde que la pintura exhibe su propio modelo como tal –y no como tema anexo-, es decir, desde que exhibe la imagen, como imagen, lo que logra es un trabajo de autoconciencia respecto del tramado que estructura la realidad –un tramado estético-, a través de la manipulación de los recursos materiales, que pueden ser tanto físicos (como la pintura misma) como virtuales (y su variedad de imágenes).

¿Qué es lo que le interesa a la reflexión pictórica, entonces, de *lo fotográfico*? De acuerdo al recorrido recién trazado, podríamos decir que, precisamente, aquellos elementos que hacen de *lo fotográfico* un procedimiento: su carácter indexial; su condición simultánea de presencia y ausencia; su carácter automático y mecánico; y desde luego, como señalábamos recientemente, su relación con la imagen digital y sus posibilidades de extremar los propios límites indexiales de la fotografía.

#### IV. CONSIDERACIONES FINALES

Las transformaciones por las que ha transitado la imagen, sobre todo en este siglo recién pasado, han reestructurado las relaciones que la cultura occidental ha mantenido con la realidad. Desde la irrupción de la fotografía, en prácticamente todos los ámbitos de la cultura, la imagen ha radicalizado su poder hasta el punto de que la cultura misma se ha vuelto fundamentalmente visual.

El arte, en este sentido, ha perdido su hegemonía sobre el mundo de las imágenes, y se ha visto *forzado* a reestructurar sus relaciones con la representación y la realidad, incorporando, de alguna manera u otra, los nuevos sistemas de producción y reproducción de imágenes del mundo:

*“Fotografía, cine, televisión, ordenador: en un siglo y medio, de lo químico a lo numérico, las máquinas de visión se han hecho cargo de la antigua imagen ‘hecha por mano de hombre’. De ello ha resultado una nueva poética, o sea una reorganización general de las artes visuales”*  
(Debray, 1998:223).

Ciertamente, desde la irrupción de la fotografía y su relación con la reproducción, y, por lo tanto, con las nociones de *lo mecánico* y *lo automático*, el arte ha logrado incorporar dichos conceptos así como los mismo procedimientos que éstos implican, convirtiéndolos en dispositivos de reflexión sobre la representación misma y su relación con la realidad.

El surgimiento de la imagen técnica, ha suscitado una nueva relación con la representación de la realidad, que ha hecho de ésta –la imagen técnica-, tanto un elemento absolutamente cotidiano en la cultura occidental, como un agente de reflexión para el arte. En ese sentido, desde sus orígenes la fotografía no ha dejado de relacionarse con el arte, convirtiéndose, incluso, en un referente cada vez más determinante para éste.



La fotografía, y particularmente aquello que definíamos como *lo fotográfico*, ha ejercido una gran influencia sobre el arte contemporáneo, estableciendo estrechas relaciones con las nuevas prácticas artísticas, como la performance, el land art, o la instalación –entre varios otros-. Pues si bien, en un principio, la relación que la fotografía mantenía con el arte se vinculaba con su carácter mimético, a mediados del siglo XX, esta relación comienza a desarrollarse en torno a su carácter indexial, haciendo de su condición de huella, un *preciado* dispositivo de reflexión para el arte.

¿Pero cuál ha sido la relación que la fotografía ha mantenido específicamente con el género de la Pintura? En un comienzo, una relación al parecer marcada por las rivalidades propias de la “amenaza” que pudo significar para el campo de la pintura, la irrupción de un nuevo medio de producción de imágenes, más fiel y objetivo; así como para el emergente campo de la fotografía, la “amenaza” de los siglos de tradición artística que la pintura traía consigo. No obstante, la relación que el campo de la fotografía comenzó a establecer con el campo de la pintura se ha visto, progresivamente, modificada desde mediados del siglo XX, puesto que la reflexión pictórica ha encontrado en ella –la fotografía- un potencial representacional que terminó por convertirla en un modelo particularmente pertinente para la pintura.

Ha sido, precisamente, el carácter indexial de las fotografías, el que las puso en un lugar privilegiado para el arte. Por lo general, las fotografías suelen tornarse transparentes, debido a su directa relación con lo representado: lo que vemos en una primera aproximación, por lo general no corresponde a ellas mismas en tanto objeto foto, sino a su referente. Es en este sentido que la imagen fotográfica genera una expectativa de realidad: la expectativa de encontrar lo real en la imagen.

Pues bien, ya veíamos anteriormente cómo esta expectativa no es más que una promesa, pues lo real no puede ser encontrado en la imagen, a pesar de que nuestra relación con lo real sólo pueda ser referida en la representación. Sin embargo, pareciera que esta expectativa de realidad no deja de hacerse manifiesta, mientras es el referente y no la superficie significativa de la imagen fotográfica, lo que se hace

visible. Pero si el significante fotográfico, es desde luego inherente a la fotografía, ¿por qué no se hace visible? Decíamos que debido a su carácter indexial y a su directa relación con la realidad. Ahora bien ¿es posible volverlo visible?

El significante fotográfico se vuelve visible, precisamente, cuando la materialidad de la fotografía, es decir, las huellas del procedimiento técnico que ella misma es, salen a la superficie. Por ejemplo, cuando la fotografía, en pleno siglo XXI, pierde su cromatismo y se muestra en blanco y negro; cuando el “mal enfoque” queda evidencia a través de aparición de zonas borrosas; o cuando –en el caso de la imagen digital- la resolución no es suficiente y aparece el píxel-; en síntesis, el carácter material de la fotografía se vuelve visible cuando las huellas de la imagen salen a la superficie, y, particularmente, cuando esas huellas dan cuenta de la ‘falla técnica’.

Es en este sentido que la fotografía ha ocupado un lugar privilegiado en el arte, y es en este sentido que se ha vuelto un modelo tan pertinente para la reflexión pictórica. Es esto lo que, finalmente, hemos intentado desarrollar aquí: cómo esta condición fundamentalmente estética ha sido progresivamente incorporada en las producciones pictóricas de fines del siglo recién pasado y comienzos del presente.

La conclusión a la que se ha llegado a través del desarrollo de esta relación entre fotografía y pintura es que, si bien, efectivamente, son las condiciones estéticas de la imagen fotográfica las que están siendo un foco de interés para la reflexión pictórica contemporánea –y en particular, para la reflexión y producción pictórica nacional-, no es posible desconocer la aún *omnipresente* expectativa indexial que proyecta la imagen fotográfica. En ese sentido, podría decirse que, si bien la fotografía en sí misma sigue generando estas expectativas de realidad, está siendo la reflexión pictórica más contemporánea la que está problematizando finalmente ese supuesto. ¿Cómo? A través de la puesta en obra de lo fotográfico en sus producciones pictóricas. Es decir, por medio de la exhibición de las huellas del procedimiento técnico que la imagen fotográfica en definitiva es.

Ahora bien, el que estas operaciones visuales estén siendo desarrolladas por el arte contemporáneo, no suprimen la inicial utilización que de la fotografía hizo la pintura en sus comienzos: utilizada como un recurso más para la representación mimética de la realidad. Un recurso que en muchos casos, por cierto, se tiende a ocultar, y que sólo le sirve al pintor como “verificación” de la realidad. Tal es el caso de pintores hiperrealistas como Stephen Posen, o de tantos otros que argumentan trabajar sólo con “lo real” –y esto quiere decir, con el modelo físicamente presente-, aunque muy probablemente también se sirvan de imágenes para la construcción de sus pinturas.

No obstante lo anterior, podríamos afirmar que, si bien la fotografía, como modelo para la pintura, no ha sido utilizada bajo los mismos focos de interés, no cabe duda de que ésta, y específicamente, *lo fotográfico*, se han convertido actualmente en un gran recurso para la reflexión pictórica, en cuanto que ha incidido en un “resurgimiento de la pintura” –unos de los tantos luego de los mismos tantos vaticinios sobre su desaparición-, a través de la problematización, tanto de los límites formales de la pintura misma (como su carácter irrepetible y en consecuencia su carácter manual), como de los límites de un medio externo a ella como lo es la fotografía y su condición de procedimiento técnico.

Por otra parte, resulta igualmente interesante observar cómo el desarrollo de esta investigación ha delimitado, al menos en alguna medida, una de las direcciones que parece estar tomando la producción pictórica nacional. El interés de algunos cuantos artistas locales por la fotografía, pero desde “la demora” de la pintura -o desde otra perspectiva-: el interés por lo pictórico, desde “lo mecánico” y “automático” de *lo fotográfico*. Pues bien, este interés parece estar constituyéndose hoy en un fenómeno progresivamente emergente, con posibilidades de un mayor desarrollo aún. En especial, a través de la incorporación del problema de lo digital en la imagen.

La tensión entre *lo manual* y *lo mecánico* en la producción de imágenes artísticas nacionales, parece generar rendimientos visuales que aún pueden seguir

proyectándose, en tanto que esta tensión pareciera ser una de las relaciones más pertinentes para un ámbito pictórico local, marcado, según Ronald Kay, por la falta de una tradición pictórica nacional, y por una “temprana” relación con la fotografía (que llegó a América latina, muy próxima a su invención en Europa):

“La fotografía en el Nuevo Mundo le roba a la pintura desde ya, e inexorablemente, la posibilidad de constituirse en tradición, por imponer con fuerza social masiva dimensiones espacio-temporales propias de ella, como la fugacidad, la repetición, (las que condicionan prácticas antagónicas y destructoras de la noción misma de tradición), en oposición a las de singularidad y perduración de la pintura, que son precisamente los cimientos de la tradición. En un mundo donde lo que funda la posibilidad de pintura ya se encuentra previamente desautorizado y sustraído, necesariamente deben ser otras las coordenadas en donde la visibilidad se organice” (Kay, 1980:28).

Considerando que la irrupción de la fotografía en Chile se produce casi en paralelo a la inauguración de la Academia de Pintura de Santiago (1849), podríamos decir entonces, que la fotografía se ha desarrollado en paralelo a la pintura. En este sentido, cabe preguntarse si el desarrollo de las Artes visuales en Chile, y particularmente el de la pintura, no ha sido acaso *trazado* ya por *lo fotográfico*.

## ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

1. Robert Barry, *Inert gas series: Helium. On the mornig of March 6, 1969, somewhere in the Mojava Desert in California, 2 cubic feet of helium were returned to atmosphere*, 1969. Fotografía.
2. Le Gray, *La grande vague*, 1857. Revelado en papel albuminado a partir de un negativo vidrio al colodión. Metropolitan Museum of Art, Nueva York.
3. Anónima, *Moisés moderno*. Imagen manipulada digitalmente. <[http://www.fonditos.com/fotos\\_manipuladas/tecnicas/moisés\\_moderno-04524-1024x768.php](http://www.fonditos.com/fotos_manipuladas/tecnicas/moisés_moderno-04524-1024x768.php)>
4. Gerhard Richter, *Family*, 1964. Óleo sobre tela. 150x180cm. <[http://www.gerhard-richter.com/art/paintings/photo\\_paintings/detail.php?5500](http://www.gerhard-richter.com/art/paintings/photo_paintings/detail.php?5500)>
5. Vermeer, *El arte de la pintura*, 1665. Óleo sobre tela. 120x100cm. Museo de Historia del Arte de Viena, Viena.
6. Gustave Courbet, *La ola*, 1870. Óleo sobre tela. 117x160cm. Museo de D'Orsay, Paris.
7. Robert Demachy, *Struggle*, 1904. Fotografía a la goma bicromatada. <<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/d/db/Demachy---Struggle-1904.jpg/>>
8. Duchamp, *Fuente*, 1917. Urinario. Philadelphia Museum of Art. Filadelfia.
9. Dittborn, *Pintura aerpostal n° 128*, 1999. Tintura, entretela sintética, hilván y fotoserigrafía sobre dos paños de loneta duck. 210x280cm. Santiago de Chile.
10. Stephen Posen, *Sin título*, 1971. Óleo y liquitex sobre tela. 204x215cm. Colección Alvery, Malmoe.
11. Adolf Ziegler, *El juicio de Paris*, (antes de 1939). Ullstein-Bilder-dients, Berlín.
12. Robert Cottingham, *Roxy*, 1971-1972. Óleo sobre tela. 198x198cm. Galeríaa O. K Harris, Nueva Cork.
13. Richard Estes, *Autorretrato doble*, 1976. Óleo sobre tela. Museum of Modern Art, Nueva York.
14. Warhol, *129 die in jet (plane crash)*, 1962. Acrílico sobre tela. 254x182cm. Museum Ludwig, Colonia.
15. Gerhard Richter, *Tío Rudy*, 1965. Óleo sobre tela. Lidice Gallery, Lidice.

16. Chuck Close, *Autorretrato*, 1971. Acrílico sobre tela. PaceWildenstein, Nueva York.
17. Voluspa Jarpa, *El jardín de las delicias*, 1995. Óleo sobre tela. 240x450cm. Galería Gabriela Mistral, Santiago.
18. Cristina González, *Juguetes nuevos*, 2006. Óleo sobre tela. <<http://www.artechile.cl/sje/detalles.php?id=36>>
19. Daniel Rodríguez, *Registro de viajes*, 2007. Óleo sobre tela. <<http://www.artechile.cl/sje/detalles.php?id=45>>
20. Francisco Uzabeaga, *The psychopath*, 2009. Óleo sobre tela. 200x150cm. <<http://francisco-uzabeaga.artenlinea.com/>>
21. Camila Pino Gay, *Cuando la luna llegó al hombre*, 2009. Óleo sobre tela. 150x140cm. <<http://camila-pino-gay.artenlinea.com/>>
22. Cecilia Flores, *Mr Juan*, 2005. Óleo sobre tela. Archivo de la artista.
23. Diego Martínez, *Sin título*, 2009. Óleo sobre tela. 150x120cm. <<http://diego-martinez.artenlinea.com/>>
24. Jorge Santana, *FHCDI*, 2006. Óleo sobre tela. 60x75cm. <<http://www.artechile.cl/sje/detalles.php?id=52>>
25. Loreto Riveos, *Rana (Proyecto Render)*, 2010. Óleo sobre tela. 150x150cm. Archivo de la artista.

## BIBLIOGRAFÍA

ALPERS, Stevlana (1987). *El Arte de Describir. El Arte Holandés en el siglo XVII*, Ediciones Hermann Blume, Madrid.

BARTHES, Roland (1989). *La cámara lúcida*, Ediciones Paidós, Barcelona.

BARTHES, Roland (1995). “El mensaje fotográfico”, en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Ediciones Paidós, Barcelona-Buenos Aires-México.

BATCHEN, Geoffrey (2004). “Ectoplasma. La fotografía en la era digital” en *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, Ediciones Gustavo Gili, Barcelona.

BAUDRILLARD, Jean (1978). *Cultura y Simulacro*, Ediciones Cairós, Barcelona.

BENJAMIN, Walter (1989a). “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos Interrumpidos I*, Ediciones Taurus, Buenos Aires.

BENJAMIN, Walter (1989b), “Pequeña historia de la fotografía”, en *Discursos Interrumpidos I*, Ediciones Taurus, Buenos Aires.

BENJAMIN, Walter (2008a), “Carta de París [2] Pintura y fotografía”, en *Sobre la fotografía*, Ediciones Pre-Textos, Valencia.

BENJAMIN, Walter (2008b), “Sobre algunos temas de Baudelaire”, en *Sobre la fotografía*, Ediciones Pre-Textos, Valencia.

COLLINGWOOD-SELBY, Elizabeth (2009), *Fotografía, historia, historicismo*, en *El filo fotográfico de la historia*, Ediciones Metales Pesados, Santiago de Chile.

COMPANY, David (2007), “Seguridad en la parálisis: algunas observaciones sobre los problemas de la *fotografía tardía*” en *¿Qué ha sido de la fotografía?*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona.

DEBRAY, Régis (1998), *Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en Occidente*, Ediciones Paidós, Barcelona.

DEBORD, Guy (1995), *La sociedad del espectáculo*, Ediciones La Marca, Buenos Aires.

DIDI-HUBERMANN, Georges (2004), *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Ediciones Paidós, Barcelona.

DUBOIS, Philippe (1994), *El acto fotográfico, de la representación a la recepción*, Ediciones Paidós, Barcelona.

DUBOIS, Philippe (2008), *El acto fotográfico y otros ensayos*, Ediciones La Marca, Buenos Aires.

EDWARDS, Steve (2007), “Un paria en el mundo del arte: Richter marcha atrás”, en *¿Qué ha sido de la fotografía?*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona.

FOSTER, Hal (2001), *El retorno de lo Real, La vanguardia a finales del siglo*, Ediciones Akal/Arte contemporáneo, Madrid.

FREUND, Gisèle (2002), *La fotografía como documento social*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona.

FRIZOT, Michel (2009), *El imaginario fotográfico*, Editorial Serieve, México.

GONZÁLEZ, Laura (2005), *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona.

GREEN, D.; LOWRY, J. (2007), “De lo presencial a lo preformativo: nueva revisión se la indicialidad fotográfica” en *¿Qué ha sido de la fotografía?*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona.

HONNEF, Klaus (1991), *Andy Warhol: el arte como negocio*, Ediciones Benedikt Taschen, Köln.

JARPA, Voluspa (2003), *Histeria Privada / Historia Pública*, Catálogo Exposición, Galería Gabriela Mistral, Santiago de Chile.

JULLIER, Laurent (2004), *La imagen digital. De la tecnología a la estética*, Ediciones La Marca, Buenos Aires.

KAY, Ronald (1980), *Del espacio de acá, señales para una mirada americana*, Editores Asociados, Santiago de Chile.

KEIM, Jean A. (1971), *Historia de la Fotografía*, Ediciones Oikos-Taus, Barcelona.

KRAUSS, Rosalind (2002), *Lo fotográfico. Por una Teoría de los desplazamientos*, Ediciones Gustavo Gili, Barcelona.

MUÑOZ CUEVAS, Jaime (2009), “Imagen y política: políticas de la imagen”. Revista de Investigación Cevi N°3, Centro de Estudios Visuales. Web. 7 Sept. 2010 <[http://www.centroestudiosvisuales.cl/pdf/investigacion/JaimeMunozCuevas\\_diciembre2009.pdf](http://www.centroestudiosvisuales.cl/pdf/investigacion/JaimeMunozCuevas_diciembre2009.pdf)>



PEIRCE, Charles S. (1988), *Charles Peirce. El hombre, un signo. El pragmatismo de Peirce*, Editorial Crítica, Barcelona.

REBENTISCH, Juliane (2005), *Imagen documental e imagen estética*, en *Chile Internacional. Arte, existencia, multitud*, Ediciones Verlag, Berlín.

ROJAS, Sergio (2006), “El contenido es la astucia de la forma”, en *Chile Arte Extremo, nuevas tendencias en el cambio de siglo*. Revista Escáner Cultural. Web. 16 Junio. 2009 <<http://www.escaner.cl/especiales/chile-arte-extremo/index.htm>>

ROJAS, Sergio (2009a), “Pintura y realidad: el poder manifestativo de la mediación”, en *Las obras y sus relatos II*, Ediciones Departamento de Artes Visuales, Facultad de Artes Universidad de Chile, Santiago de Chile.

ROJAS, Sergio (2009b), “La fotografía en el arte: el índice como recurso político”. Ponencia presentada en Coloquio “Fotografía y cuerpos políticos”.

ROJAS, Sergio (2009c), “Del consumo del horror a la comprensión de los procedimientos”. Ponencia presentada en Seminario Internacional “Fotografía Arte y Discurso”, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Mesa: “El cuerpo fotográfico”.

SAGER, Peter (1986), *Nuevas formas de realismo*, Ediciones Alianza Forma, Madrid.

SHIFF, Richard (2007), “El alma fotográfica” en *¿Qué ha sido de la fotografía?*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona.

SONTAG, Susan (1996), *Sobre la Fotografía*, Ediciones Edhasa, Barcelona.

SOULAGES, François (2001), “Desde una estética de la fotografía hacia una estética de la imagen”, en *Revista Universo Fotográfico* n° 4, Universidad Complutense de Madrid. Web. 5 Oct. 2009 <<http://www.ucm.es/info/univfoto/num4/pdf/num4.pdf>>

WOLFF, Alejandra (2009), *Artificio y trampa: de la escena a la pintura*, en Catálogo anual, Galería Gabriela Mistral, Consejo nacional de la Cultura y las Artes, Santiago de Chile.

YÁÑEZ, Guillermo (2009), “El extravío del objeto: fotografía e imagen digital”, en Centro de Estudios Humanísticos Integrados, Universidad de Viña del Mar. Web. 10Enero. 2010 <<http://www.uvm.cl/educacion/departamentos/humanidades/Web%20CEHI/Artic/extravio.pdf>>

ŽIŽEK, Slavoj (1992), “¿Cuál Sujeto de lo Real?” en *El sublime objeto de la ideología*, Ediciones Siglo XXI, México.