

Artículos

Original

La reflexión sobre la temporalidad de la imagen en dos textos visuales contemporáneos

DANIELA SACO

Universidad de Buenos Aires

Facultad de Filosofía y Letras

Conicet, Buenos Aires, Argentina

danielasaco3@gmail.com

Resumen

En el presente trabajo se analizan dos textos visuales contemporáneos: *Ensoñación inquieta* (2018) de Ramiro Ladrón de Guevara y *Sin título* (2014) de Juliana Ceci, siguiendo los planteos semióticos de Umberto Eco tal como fueron articulados por Niño Amieva y Mancuso, para detectar en dichos textos los modos de producción signica y avanzar en la configuración de sus *topics*. Se busca contrastar la pertinencia de las propuestas de la semiótica visual para el abordaje de los textos visuales contemporáneos y, asimismo, para indagar las experiencias perceptivas y la posibilidad de comunicabilidad de tales textos en la cultura.

Palabras clave: semiótica visual – arte contemporáneo – procesos investigativos – imagen digital

[Full Paper]

Reflection on the Temporality of the Image in Two Contemporary Visual Texts

Summary

In the present work, two contemporary visual texts are analyzed: *Ensoñación inquieta* (2018) by Ramiro Ladrón de Guevara, and *Sin título* (2014) by Juliana Ceci. In order to detect the modes of sign production in these texts and to develop the constitution of its topics, the semiotic arguments posed by Umberto Eco and jointly formulated by Niño Amieva and Mancuso are followed. The objective is to contrast the suitability of the visual semiotics proposals to approach contemporary visual texts and also to study perceptive experiences and the possibility of communicating such texts within culture and their possibility of communicability, taking into account the relationship between text and culture.

Keywords: Visual Semiotics – Contemporary Art – Research Processes – Digital Image

Introducción

La práctica artística contemporánea admite una multiplicidad de técnicas que no determinan un estilo definido y preponderante. De acuerdo con Arthur Danto (1997/2003) el «arte posthistórico» supone el fin de las directrices que señalaban el desarrollo del arte, tal como sucedía en el modernismo. De esta manera, plantea que desde la década de 1970 se suceden producciones artísticas cuya característica es la indiscernibilidad con respecto a los objetos de la vida cotidiana, lo cual habría producido una apertura a la pregunta filosófica sobre la ontología del arte para los artistas, la desvinculación de su práctica con respecto a los lineamientos de la historia del arte. En este contexto, la apropiación se configura como una estrategia artística que habilita la libre disposición de textos visuales, objetos y estéticas del pasado. En este sentido, Fredric Jameson (1984/1991) en su análisis de la posmodernidad como lógica cultural hegemónica del capitalismo tardío, postula al *pastiche* en tanto estrategia artística que supone la pérdida del estilo personal. Esto implica, según Jameson, una recuperación estereotípica del pasado e inhabilita la reflexión sobre el presente histórico. Sin embargo, es posible pensar que tanto la recuperación de estilos del pasado como la apropiación de imágenes de consumo cotidiano, que caracteriza a los textos visuales contemporáneos, no imposibilitan la problematización y reflexión sobre el presente.

Atendiendo a estas problemáticas, el presente trabajo se propone ensayar una actualización interpretativa de dos textos visuales mediante las herramientas aportadas por la semiótica visual (Eco 2000, 1984, 1990; Niño Amieva y Mancuso, 2016). La investigación se enmarca en un proyecto FiloCyT en el que se abordaron las prácticas artísticas contemporáneas desde tal propuesta teórica, orientada hacia la definición de una metodología alternativa crítica en la problematización y análisis de la práctica artística. Se trabaja un *corpus* de dos textos visuales realizados uno por el artista Ramiro Ladrón de Guevara y el otro por Juliana Ceci, detectando los modos de producción signífica en el nivel de la expresión, para la configuración de un *topic* que discuta la temporalidad de la imagen.

Finalmente se reflexiona sobre la pertinencia y potencialidad de estas herramientas teórico-metodológicas en la actualización interpretativa de textos visuales contemporáneos, se indaga en las experiencias perceptivas y su posibilidad de comunicabilidad, atendiendo a la relación del texto con la cultura.

Actualización interpretativa del corpus

El texto visual *Ensoñación inquieta* (2018) [figura 1] de Ramiro Ladrón de Guevara es un dibujo digital de línea negra de espesor bastante regular sobre un fondo blanco plano. El proceso de producción consiste en la combinación, superposición y yuxtaposición, a su vez, de imágenes y fragmentos de imágenes extraídos de Internet, a las que el autor calca digitalmente en una tableta, luego articula y finalmente imprime sobre papel obra de 120 gramos.

La regularidad de la línea es el resultado del empleo de procesos tecnológicos de producción, a través del calco y el dibujo digital, y la posterior impresión de la imagen

sobre el soporte. La homogeneidad del trazo se aleja un poco de la gestualidad expresiva del artista que suele caracterizar al dibujo físico realizado directamente sobre el papel, permitiendo inferir la tecnología implícita en el proceso de realización. Asimismo, la imagen se obtiene mediante el calco de fragmentos de imágenes extraídas de internet, de modo tal que, en esa instancia, la tarea del artista se presenta como selección y combinación de imágenes, es decir como estrategia de apropiación que es una práctica ya legitimada. El dibujo no posee un referente físico que opere como inicio del proceso de realización.



Figura 1. Ladrón de Guevara, R. (2018) *Ensoñación inquieta* (dibujo digital, 70 x 50 cm)

Con respecto al trabajo físico requerido para producir la expresión, se advierte la reproducción de estilizaciones. En el eje vertical central, se observa una gran forma identificable con el perfil de una ambigua figura humana, constituida por articulación, abigarrada en algunas zonas, de múltiples formas: una cabeza de perfil en el sector superior y luego por líneas curvas que semejan telas. Esta figura se encuentra superpuesta, en su lado derecho, a otra semejante a partes de un automóvil dispuesta verticalmente en el sector derecho del texto. La detección de las múltiples estilizaciones que conforman el texto se complejiza debido a la combinación de fragmentos de imágenes. En el sector superior del mismo es posible observar formas curvas que se asemejan a telas. Superpuestas a ellas, se advierte la presencia de formas que pueden identificarse con elementos orgánicos, tales como flores. Asimismo, se distingue un rostro frontal conformado por dos ojos cerrados, cejas y una boca. Las formas orgánicas antes mencionadas también se ubican superpuestas a la forma del rostro frontal. Por otro lado,

la figura humana de perfil, que describimos en las líneas precedentes, se encuentra superpuesta a las formas mencionadas anteriormente.

Las estilizaciones, al ser expresiones convencionales, son fácilmente reconocibles y reproducibles. Se identifican en el dibujo lineal que delimita los contornos de las figuras que representan elementos convencionales posibilitando al lector relacionar la expresión con el contenido. La relación tipo-espécimen se encuentra entre *ratio facilis* y *ratio difficilis*, es decir, a medio camino entre la correspondencia de una expresión con un contenido segmentado y la relación motivada entre ambos. El *continuum* por formar es heteromatórico arbitrario, en tanto la materia con que se realiza la estilización no se encuentra motivada por el contenido. El modo de articulación corresponde a unidades gramaticalizadas preestablecidas codificadas e hipercodificadas con diferentes modalidades de pertinentización, ya que las expresiones se encuentran convencionalmente relacionadas a un contenido.¹

En el sector inferior de la obra es posible postular la presencia de invención. La invención implica la elección de «un nuevo *continuum* material no segmentado para los fines que se propone, y sugiere una nueva manera de darle forma para transformar dentro de él los elementos pertinentes a un tipo de contenido» (Eco, 2000, p. 347). El nivel de invención que se observa en el texto analizado corresponde a las proyecciones. En ellas, «puntos en el espacio del espécimen expresivo corresponden a puntos *seleccionados* en el espacio del modelo semántico toposensible» (Eco, 2000, p. 361). En este sentido, podemos leer las formas del sector inferior que se refieren a lo mecánico o tecnológico pero que no son identificables claramente con un contenido. En este caso, es posible realizar una transformación hacia atrás desde el espécimen de expresión hacia un contenido supuesto. Es importante destacar que también es factible realizar una proyección de un contenido que no posea referente. En las proyecciones, la relación tipo-espécimen corresponde a *ratio difficilis* y el *continuum* por formar es heteromatórico arbitrario. El modo de articulación corresponde a textos propuestos o hipocodificados.

En análisis realizado se observa un predominio de la estilización como modo de producción. Sin embargo, la articulación de las estilizaciones, a través de yuxtaposiciones y superposiciones, dificulta la identificación de las mismas, requiriendo del lector un mayor esfuerzo interpretativo. En este sentido, estas articulaciones podrán pensarse como búsqueda de efecto y constituir estímulos programados. Este modo de producción sígnica se encuentra a medio camino entre las reproducciones y las invenciones debido a que el estímulo es emitido con el objeto de provocar en el lector una respuesta, que sin embargo, no es completamente predecible. La relación tipo-espécimen se encuentra entre *ratio facilis* y *ratio difficilis*, es decir, entre la convencionalidad de la relación con el contenido y la nebulosa de sentido que implica la institución de un

1. Es importante destacar que, atento al procedimiento de producción del texto visual, la selección de imágenes digitales puede implicar la presencia inicial de estilizaciones, huellas o proyecciones, en tanto aquellas imágenes pueden corresponder a expresiones convencionalizadas, fotografías o bien invenciones. Sin embargo, resulta imposible recuperar aquellas imágenes inicialmente seleccionadas para la configuración del texto. El lector podrá suponer las circunstancias de enunciación en el análisis de la expresión y será sólo en el momento de realizar inferencias en vistas de la elaboración de un *topic*, en donde cobrará relevancia el mencionado procedimiento de producción.

código. El *continuum* por formar es heteromatórico arbitrario y el modo de articulación corresponde a textos propuestos o hipocodificados.

Por su parte, *Sin título* (2014) [figura 2] de Juliana Ceci, es un dibujo realizado con grafito negro sobre papel blanco. El modo de producción preponderante corresponde, también en este caso, a la estilización que posibilita el reconocimiento de la cabeza de un ave como tal. Presenta una relación tipo-espécimen entre *ratio facilis* y *ratio difficilis* con un *continuum* por formar heteromatórico arbitrario.

El modo de articulación corresponde a unidades gramaticalizadas preestablecidas, codificadas o hipercodificadas con diferentes modalidades de pertinentización. Se observa en el texto una representación detallada del plumaje del ave a partir del trabajo con diversos valores que simulan tanto volúmenes como variación de luces. Asimismo, la figura de la cabeza del ave podría considerarse como un indicio en tanto su representación incompleta, y el uso progresivo de valores altos en los límites del dibujo en la zona del cuello y pecho que generan un efecto de desvanecimiento del mismo, permitirían inferir la presencia pasada de la artista dibujando.



Figura 2. Ceci, J. (2014) Sin título, (lápiz sobre papel, 150 x 167 cm)

En este sentido, a partir de lo dibujado se puede presumir a través de un proceso abductivo, la presencia pasada del agente causante. En el reconocimiento de indicios la relación tipo-espécimen es de *ratio facilis*, es decir, el tipo expresivo, concretado en un espécimen expresivo, se encuentra relacionado convencionalmente a un contenido. El *continuum* por formar es heteromatórico arbitrario, debido a que no hay una relación motivada entre la expresión y el posible referente, y el modo de articulación es el mismo que el descrito con respecto a las estilizaciones. Por otro lado, tanto la elección de dibujar un fragmento del ave, tal la cabeza de perfil con el ojo abierto, como la utilización de valores que producen un alto contraste con el fondo en la parte superior de

la cabeza del pájaro, y que progresivamente se van aclarando hasta fundir su cuello y pecho en el blanco del fondo en una transición suave entre el grafito y el papel blanco, constituyen un estímulo programado que busca provocar una respuesta en el espectador. Asimismo, el gran formato del texto visual, junto con el amplio espacio vacío que rodea al dibujo, contribuyen a generar tal tipo de estímulo al destacar la figura. Tanto la relación tipo-espécimen como el *continuum* por formar y el modo de articulación corresponden a los mencionados anteriormente.

Contrariamente al de Ladrón de Guevara, el texto visual de Ceci parece alejarse de la estrategia posmoderna de apropiación, al remitir a las enciclopedias vinculadas con el dibujo de observación y documentación que se inserta en la tradición de los artistas viajeros del siglo XIX. Estos artistas europeos realizaban dibujos de la fauna y flora de América en el transcurso de sus viajes, con objetivos tales como el conocimiento botánico o zoológico, acompañando las expediciones de naturalistas, o su inclusión como ilustración en colecciones que informaban acerca de América y sus costumbres. Es importante destacar que, si bien las imágenes poseían una pretensión de objetividad propia de la ciencia, producían en su lugar estereotipos y se encontraban sujetas a las tradiciones culturales y pautas estéticas a la que pertenecían los artistas (Cfr. Amigo, 2007; Penhos, 2008).

Asimismo, a fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX durante el proceso de consolidación del campo artístico argentino, el dibujo formó parte del aprendizaje de los artistas realizado en instituciones tales como la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, en donde se aprendía a partir de copias y de la observación de modelo vivo (Welti, 2011). Allí el dibujo era una instancia preliminar, aunque fundamental, en la consecución de la obra concluida; luego, ya en el siglo XX, adquiere su autonomía en tanto lenguaje al independizarse de la pintura (Crespo Martín, 2015). En el texto analizado la representación detallada y el empleo de diversos valores que simulan tanto el volumen del cuerpo, como la textura y los matices del plumaje de las aves, remiten a la observación minuciosa de la tradición del naturalista y a la documentación de la fauna así como también revaloriza la autonomía del boceto al utilizar al dibujo como texto visual acabado.

El empleo de los modos de producción signica en la lectura de ambos textos permite identificar tanto las estilizaciones como los estímulos programados y las funciones semióticas preponderantes. Desde esta perspectiva, consideramos que ambos textos postulan, por un lado, una aproximación a las enciclopedias vinculadas al género del dibujo, así como también a la imagen contemporánea. Por otro lado también postulan, desde posicionamientos divergentes, una problematización de la temporalidad en la recepción de la imagen, estableciendo una autorreflexión al interior de la práctica artística.

En relación con lo primero, aunque ambos textos refieren al dibujo como género, sin embargo lo hacen desde posiciones opuestas. El texto visual de Juliana Ceci parecería relacionarse con la tradición del dibujo académico a partir de la importancia de la representación detallada que indica una observación minuciosa. A diferencia del texto visual de Ladrón de Guevara que rechaza el detalle y limita el dibujo a los contornos de las figuras que, al modo de cierta imagen gráfica, produce formas planas, sin

volúmenes ni texturas, asemejándose de cierta manera a un boceto. Asimismo, es posible postular una divergencia en la reflexión sobre la composición fragmentaria de la imagen que propone cada texto. Los fragmentos e imágenes incompletas son articulados por Ladrón de Guevara con el objeto de constituir una nueva imagen, mientras que, en Ceci, encontramos una sola figura incompleta, es decir, fragmentada, predominante. En el texto de Ladrón de Guevara se lee una imagen completa, producida mediante la operación con fragmentos, a diferencia del texto de Ceci en el que la parte que se ve contiene la ausencia (manifiesta lo que falta), evidenciando modos de construcción opuestos a partir del trabajo con el fragmento. De este modo, el fragmento opera, por un lado, como elemento constitutivo de la imagen completa y, por el otro, como recorte que permite deducir la imagen entera de la que forma parte.

En relación con la temporalidad, es de interés mencionar que cada proceso de realización implicaría un *régimen de visibilidad* con una temporalidad que le es característica. A través de los sistemas de tecnología de la información se ha producido una proliferación y abundancia de las imágenes en la vida cotidiana. En tal cantidad de imágenes accesibles es importante considerar la temporalidad de visión que las mismas suponen. En este sentido, Paul Virilio (1998) al referirse a la videografía, la infografía, la holografía y la imaginería numérica, plantea que se inicia una época signada por una «lógica paradójica» en la que la imagen implica una presencia virtual del objeto. La paradoja supone, además, el tiempo presente en el que la imagen virtual reemplaza la existencia del objeto. Esta lógica sucede a la «lógica dialéctica» correspondiente a la fotografía y al cine del siglo XIX. Esta última implicaba la presencia, en tiempo pasado, del objeto que impactaba en las placas fotográficas. Consideramos que es posible leer el texto de Ceci desde tal lógica dialéctica, en tanto la estilización es reproducción identificable de un referente y opera como indicio de la ejecución manual.

Asimismo, Virilio postula el predominio de un tiempo intensivo centrado en la duración mínima y en la instantaneidad, que se presenta como opuesto al tiempo extensivo precedente caracterizado por la duración. De este modo, las imágenes digitales se manifiestan en un tiempo presente signado por la instantaneidad y la velocidad que implican la desaparición de la demora. Es interesante destacar al respecto que el título de la producción de Ladrón de Guevara, *Ensoñación inquieta*, alude a un dinamismo que podría leerse en vinculación con su construcción a partir de fragmentos.

En relación con esto, es posible plantear como *topic* (Eco, 2013) de ambas producciones la reflexión sobre la dimensión temporal de la imagen. Con respecto al trabajo de Ladrón de Guevara, partiendo de imágenes digitales, instantáneas y en tiempo presente, elabora una imagen digital que, dada la complejidad de la estructuración combinatoria que presenta, demora al espectador proponiéndole un recorrido visual. El texto se presenta como un laberinto cuya lectura supone una observación exhaustiva con el objeto de detenerse en los fragmentos de imágenes que lo componen, algunos de los cuales son reconocibles en virtud del uso de estilizaciones. En este sentido, el texto problematizaría la temporalidad de la recepción de las imágenes cotidianas al exigirle al lector una atención exhaustiva y en movimiento, ya que debe recorrer con su mirada cada sector del texto para identificar las estilizaciones. Por otro lado, la producción

de Ceci propondría una reflexión sobre la temporalidad al problematizar la duración, tanto en la producción como en la lectura del texto, postulando una demora que no implicaría movimiento [figuras 3 y 4].



Figura 3. Ladrón de Guevara, R. (2018)
Ensoñación inquieta (dibujo digital, 70 x 50 cm, detalle)



Figura 4. Ceci, J. (2014), Sin título
(lápiz sobre papel, 150 x 167 cm, detalle)

Considerando lo anteriormente expuesto es posible postular que, la detención que el texto visual de Ladrón de Guevara le exige al lector, no implicaría la pérdida de instantaneidad al plantearse como un recorrido visual que entraña una visión en movimiento que busca identificar reproducciones. De este modo, el texto refuerza la instantaneidad de la imagen y la velocidad de la visión. En sentido contrario, el texto visual de Ceci explicita la duración y obliga al lector a la demora en la observación detallada del dibujo y en el efecto producido por el estímulo programado de la figura. El texto posibilita asimismo inferir la duración en su proceso de producción al vincularse con la tradición del minucioso dibujo decimonónico, tanto académico como naturalista, empleado en los viajes de investigación científica.

Consideraciones finales

La propuesta teórico-metodológica de la semiótica visual ensayada en la actualización interpretativa de dos producciones visuales mediante el análisis de su expresión y contenido ha posibilitado indagar en las estrategias de cada texto visual. En uno de ellos se observa una apropiación de imágenes cotidianas cuya articulación no imposibilitó la reflexión sobre su contexto de emergencia. En el otro el recurso a estilos pasados tampoco supuso la estereotipación de los mismos, sino que ha planteado un extrañamiento en la mirada contemporánea y, por ende, una reflexión al respecto. En tal contexto, se postularon hipótesis de lectura de los textos referidas a la dimensión temporal de

la imagen contemporánea, centrando la investigación en los textos mismos y no en las subjetividades de los artistas.

Tal ensayo creemos que ha permitido confirmar que las propuestas de la semiótica visual, en el análisis de los modos de producción signica, en la detección de las enciclopedias convocadas y, finalmente, en la postulación del *topic*, se constituyen como elementos pertinentes de abordaje de los textos visuales, en el marco de la producción de conocimiento de las prácticas investigativas teóricas. Esto se debe a que en esta perspectiva subyace implícita la consideración de que las prácticas artísticas entrañan procesos investigativos y de producción de sentido materializados en estrategias textuales manifiestas en la expresión. Por ello también, la metodología de análisis implementada ha permitido indagar acerca de las experiencias perceptivas y su posibilidad de comunicabilidad, atendiendo a la relación del texto con la cultura. 

Referencias

- Amigo, R. (2007). Beduinos en la Pampa. Apuntes sobre la imagen del gaucho y el orientalismo de los pintores franceses. *Historia y Sociedad*, 13, 1-17. <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/colombia/fche/2.pdf>
- Crespo, M. B. (2015). El dibujo, un cuerpo de doctrina. Líneas y trazos revisionistas del concepto de dibujo. *Observar*, 9, 58-74. <https://www.raco.cat/index.php/Observar/article/view/307144/397124>
- Danto, A. (2003). *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Paidós. (Trabajo original publicado en 1997).
- Eco, U. (1990). *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Lumen. (Trabajo original publicado en 1984).
- _____. (2000). *Tratado de Semiótica General*. Lumen. (Trabajo original publicado en 1975).
- _____. (1984). Perspectivas para una semiótica de las artes visuales. *Revista de Estética*, 2, (1), 5-14. (Trabajo original publicado en 1979).
- _____. (2013). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Sudamericana. (Trabajo original publicado en 1979).
- Jameson, F. (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Paidós. (Trabajo original publicado en 1984).
- Niño Amieva, A. L. y Mancuso, H. R. (2016). Lineamientos de una metodología semiótica de análisis visual. *AdVersuS*, 13 (31), 48-86. <http://www.adversus.org/indice/nro-31/articulos/XIII3102.pdf>
- Penhos, M. (2008). Modelos globales frente a espacios locales: tensiones en la obra de dos artistas europeos en la Argentina del siglo XIX. *Studi Latinoamericani*, 4, 1-20.
- Virilio, P. (1998). *La máquina de visión*. Cátedra. (Trabajo original publicado en 1988).
- Welti, M. E. (2011). Martín Malharro y la enseñanza del dibujo en la escuela primaria argentina. *VIII Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina*, Facultad de Bellas Artes, Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, Universidad Nacional de La Plata http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/38353/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y

