



Editorial

Apuntes sobre la imagen como herramienta: de la mimesis al valor de uso

Juan David Cárdenas*

Editor revista {Común-A}

La tradición cultural a la cual estamos adscritos —proveniente desde Platón y Aristóteles— ha insistido en la idea original de que las imágenes existen para representar al mundo. A esta tradición se la denominó la tradición mimética. Según ella, las imágenes encuentran su eficacia espiritual en cuanto copian al mundo y, en consecuencia, nos permiten saber algo nuevo de este. Por ejemplo, según la concepción mimética del arte se dice que las obras, sean pictóricas o escultóricas, nos salen al encuentro con la verdad del mundo que representan y al que por costumbre no observamos con detenimiento. Así, por ejemplo, la escultura clásica del cuerpo humano nos permite ser sensibles a la belleza orgánica que poseemos, pero que por proximidad nunca apreciamos en su perfección. De ahí que Aristóteles no dudara en afirmar que el poema trágico es más filosófico que la historia misma. Es decir, para el estagirita, en la obra dramática de Sófocles podríamos

* Ph.D. en Philosophy, Art and Critical Thought (PACT), en European Graduate School (EGS), Suiza. Docente en la Maestría en Escrituras Creativas de la Universidad Nacional de Colombia y de la Maestría en Creación Audiovisual de la Pontificia Universidad Javeriana. Director del grupo de investigación Pensamiento Artístico y Comunicación (PAC) de la Corporación Universitaria Unitec y Editor de la revista {Común-A}.

comprender mejor el mundo por el ejercicio de síntesis que hace la obra en cuanto representación del mundo, que en el contacto directo con la realidad en su dispersión. La teoría mimética de las imágenes presupone un valor epistemológico de la obra en cuanto síntesis orgánica de la realidad.

Más recientemente, en la denominada modernidad artística, cuando el arte se ha desembarazado del problema de la figuración, el anhelo de representación subsiste bajo un nuevo ropaje. Si a la concepción griega podríamos atribuirle una suerte de mimetismo objetivo del mundo, a la tradición moderna vigente desde el romanticismo podríamos endilgarle una nueva forma de mimetismo, a saber y en líneas generales, una especie de mimetismo subjetivo. En efecto, la obra ya no tiene por destino representar el mundo y en consecuencia darnos noticia de su verdad a través de la belleza de su imagen, sino que, de manera muy distinta, a la imagen se le solicita que represente un mundo interior, que manifieste sintética y expresivamente al mundo interno del artista. Así, la imagen ya no representa una realidad objetiva, sino más bien una realidad subjetiva. En estas circunstancias, se dice que la obra se ha hecho expresiva de la genialidad del creador. En este nuevo juego de circunstancias, a la

obra de arte se le pide que sirva de vehículo de conocimiento, ya no del mundo en su integridad, sino no más bien del alma y sus profundidades, de los meandros de la subjetividad de un individuo ejemplar por su sensibilidad y creatividad: el genio.

A pesar de que en ambos casos se trata de concepciones distintas de la imagen y de su capacidad de afectación, es posible establecer una continuidad estructural. Ambas formas de comprensión de la obra artística consideran que la imagen tiene por tarea representar un mundo al disponerlo de manera diferida y sintética ante los ojos de un espectador. En ambos casos se considera a la imagen como mediadora entre un mundo —objetivo o subjetivo— y un espectador que lo aprehende por medio de la representación artística. De ahí que en ambos casos las preguntas ¿qué quiere decir la obra?, ¿qué quiso decir el artista?, ¿qué representa la obra del mundo? o ¿qué expresa en la obra su artista?, sean todas legítimas. En ellas la inquietud por la obra remite a un mundo representado por esta, bien sea el colorido mundo de las cosas o el insondable mundo personal.

Desde mediados del siglo XIX emerge un nuevo tipo de imágenes que parece consumir a la perfección la pretensión representativa

de la imagen. Las imágenes técnicas, con la fotografía como su pionera, aparecen simultáneamente al surgimiento y fortalecimiento de las modernas sociedades industriales. Dada la naturaleza técnica del procedimiento de captura fotográfica y la omisión de la mano humana en la producción de la imagen, la confianza representativa que recae sobre la imagen técnica parece colmar el proyecto mimético abierto por los griegos. Se dice que la cámara no se equivoca y que los lentes, en su exactitud milimétrica, superan a la temblorosa mano del pintor. Tanto para los detractores más radicales como Baudelaire, como para los defensores más acérrimos como Talbot, la fotografía cumple la promesa de la representación exacta a través de la imagen. Desde muy diversas posiciones se asumió muy pronto que la perfección técnica de la fotografía sellaba de manera definitiva el proyecto mimético de occidente.

No obstante, en el mismo momento en que la imagen parece consumir su destino representacional, ella misma, por su propia naturaleza técnica, empieza a poner de manifiesto otra dimensión que se mantuvo oculta tras la idea de que las imágenes imitaban a la realidad. El carácter técnico de la imagen respalda, por un lado, el fetichismo mimético de la representación consumada al que nos hemos

referido, pero, por otro lado, la base mecánica del dispositivo permite otra novedad: la reproducibilidad técnica de las imágenes y, en consecuencia, su puesta en circulación masiva.

La imagen técnica y, por tanto, reproducible, como muy bien lo señaló Walter Benjamin hace casi un siglo, transforma el valor social de la imagen al convertirla en objeto de circulación masiva. De este modo, en el mismo momento en que confiamos en la mimesis fotográfica, el valor social de las imágenes tiende a multiplicarse en diversos usos que desbordan el tradicional ámbito de las prácticas artísticas y ceremoniales.

En el mismo contexto en el que la imagen técnica parece consumir el proyecto representacional del arte, la imagen misma se muestra como instrumento con valor de uso en oficios tan diversos como alejados de la praxis del artista. Muy prontamente la fotografía sería implementada en ámbitos oficiales de registro como las instituciones carcelarias y las registradurías nacionales. Igualmente sería acogida con alegría en el ámbito de la observación científica, desde la biología hasta la astrofísica. De hecho, fueron las investigaciones sobre el cuerpo de Marey y Muybridge las que asentaron la base técnica de lo que después los hermanos Lumière denominarían

el cinematógrafo. Asimismo, la fotografía llegaría a la prensa y con ello el valor social de la imagen se emparentaría con el de la mercancía, en tanto su destino social, lejos de ser el de reposar para ser contemplada, se convertiría en el de circular en circuitos cada vez más amplios y de una caducidad cada vez más inmediata. De este modo, la imagen desbordaría de lejos su destino artístico para ampliar su margen de uso en un espectro amplio y heterogéneo.

De manera paradójica, en el mismo momento en que parecen estar dadas las condiciones para la consumación del imaginario representacionalista de la imagen, la imagen técnica hace emerger una naturaleza más profunda y envolvente de la imagen: no la de representación de la realidad, sino más bien la de herramienta que actúa sobre el mundo. Desde la imagen fotográfica exhibida en los carteles en plena campaña presidencial a la imagen digital capturada en el parqueadero de un centro comercial para ubicar con facilidad el estacionamiento, pasando por la obra fotográfica expuesta en medio de una exhibición artística en defensa de los derechos de las minorías, las imágenes técnicas —producto de la ampliación de sus usos— se han mostrado, más que como espejos del mundo, como herramientas que actúan sobre él.

La imagen, en la época de su circulación y de su producción masiva e individual (tal como ha ocurrido con los recientes dispositivos digitales portátiles) ha devenido en un instrumento de múltiples usos de acuerdo con la posición estratégica que ocupa en el mundo, según la posición estratégica que encuentre dentro de los canales de circulación y según el contexto de significación que la acoja. Así, una misma fotografía exhibida en el museo y posteriormente circulada en la primera página de la sección judicial de un periódico, rodeada de la retórica periodística y acompañada por un pie de foto, cumple funciones sociales, estéticas y semánticas diferentes. En el presente, más que nunca, la imagen ha revelado su inestabilidad, su variabilidad, la fluctuación social de sus valores de uso.

Siendo sensible a esta heterogeneidad de usos sociales de la imagen, la revista {Común-A} desea caracterizarse por su disposición abierta a las muy diversas aproximaciones a la imagen. De este modo, se ofrece como una publicación académica transversal y transdisciplinar que se propone ampliar el sentido de la imagen más allá de los estrechos marcos de la tradición mimética y de los usualmente ortodoxos límites de las disciplinas artísticas.

El presente número cuenta con una amplia gama de abordajes a la imagen en cuanto problema estético, histórico, social y del pensamiento. Como autor invitado, {Común-A} cuenta con el grato aporte del crítico de cine y programador del Festival de Cine de Cartagena, Pedro Adrián Zuluaga. En su texto, *De padres a hijos: por una lectura genealógica del cine colombiano*, Zuluaga se propone desmentir una versión lineal y progresiva del cine nacional que suele ver los primeros momentos como la semilla de un proceso que de manera evolutiva avanza hacia la madurez. Por el contrario, él se propone mostrar vínculos anacrónicos, no causales, entre distintos movimientos y autores cinematográficos con el fin de hacer visibles las pervivencias del pasado en el presente y con ello interrogar la retórica de la novedad permanente como el principio natural de maduración de una cinematografía.

Seguidamente encontramos el artículo de Jorge Andrés Alemán titulado *El guión cinematográfico: problematización de un dispositivo ficcional*. Este texto se pregunta por la naturaleza del guión cinematográfico en cuanto híbrido ficcional entre la literatura y el cine. Dada su naturaleza mixta (nos recuerda el autor), el guión reproduce la hibridación de géneros característica de la era en la que

el cine triunfa como arte: la modernidad. El artículo *La historiografía del arte hacia el futuro: abordajes posibles ante las prácticas contemporáneas* de Oscar David Arbeláez desarrolla la pregunta sobre la utilidad del abordaje histórico del arte para su presente. En esa medida, el texto de Arbeláez ofrece un semblante general sobre distintas concepciones de la labor de la historia del arte, con el deseo de abrir las fronteras de esta práctica teórica para convertirla así en una herramienta útil, no solo para la revisión del pasado sino, además, para la proyección hacia el futuro de las formas artísticas por venir. Posteriormente, el texto de Oscar Javier Sandoval, *Los objetos de mundo y nuestra mente: prueba de conformidad y reconocimiento visual*, se propone escudriñar en los procesos de percepción visual. Esta revisión intenta mostrar el modo en que percepción, imaginación y memoria se entremezclan en la construcción del objeto percibido. Adicional a estos procesos inconscientes, la atención opera como un último filtro, dice Sandoval, en la construcción del objeto de la percepción. En consecuencia, sostiene el texto, la percepción termina siendo un acto más activo del sujeto de lo que se suele considerar. Por último, tenemos el texto de Abdénago Yate: *La educación en tecnologías de la información y la comunicación como estrategia de*

biocontrol. Este artículo aborda el ecosistema de las comunicaciones contemporáneas como un escenario en el que las nuevas tecnologías de la comunicación operan como instrumentos de control y persuasión y no simplemente como medios neutros de comunicación.

