

# Imágenes, medias, materialidades

---

**Alex Martoni.** Doctor en Literatura. Universidad Federal Fluminense de Río de Janeiro

## Introducción

Creo que nuestro problema debe empezar por la siguiente cuestión: ¿por qué estamos discutiendo sobre imágenes y medios hoy?, ¿por qué la cuestión de la comprensión de la naturaleza de los medios y de los procesos de medialidad se convirtieron en un problema para nosotros, contemporáneamente?

Me parece fuera de toda duda que compartimos hoy una convicción; convicción de que cualquier reflexión sobre imágenes, actualmente, exige la consideración de las especificidades técnicas y materiales de sus medios de producción, circulación y recepción. En este sentido, a las prácticas analíticas habituales, por medio de las cuales

buscamos los significados culturales de las imágenes, se impone otra: la del examen de cómo las propiedades técnicas de los aparatos influyen, apropiándome aquí libremente del término de Judith Butler (2009), sobre la *matriz de inteligibilidad* por medio de la cual estos significados culturales de las imágenes se constituyen. O sea, cómo lo visible se hace visible.

Hablando sobre matrices, miremos algunos registros del *Vertical Film Festival* en Australia:



Figuras 1 y 2: Imágenes del Vertical Film Festival.



Fuente: <<https://verticalfilmfestival.org/about>>.

A diferencia de lo que pueda parecer, el *Vertical Film Festival* no está lanzando una tendencia, sino acogiéndola institucionalmente. Una investigación reciente divulgada

en el diario brasileño *Folha de São Paulo*<sup>1</sup> constataba que el hecho de que los usuarios de *smartphones* mantengan sus aparatos en la posición vertical (modo retrato) durante 94% del tiempo viene construyendo un nuevo paradigma de visualidad, teniendo en cuenta que la industria del audiovisual opera en el paradigma de la imagen horizontal (modo paisaje). Hay, por lo tanto, aquí, una compleja relación entre la programación del aparato, la programación de los modos de conducta del usuario –como diría Flusser–, sus desdoblamiento estéticos y las cuestiones morales que agencian los procedimientos estéticos –parafraseando a Godard, no sólo el travelling, sino que posicionar el aparato en forma vertical u horizontal es también una cuestión moral. Al fin y al cabo, parece que la comprensión de la naturaleza de los medios y de los procesos de medialidad se convirtió en un problema para nosotros hoy porque envuelve un cambio en nuestro sistema de autorreferencia humana. No se puede pensar las imágenes verticales sin considerar los procesos interactivos, las formas de agenciamiento sociotécnico, los sistemas de fuerzas que actúan en la relación entre cuerpos y aparatos. Es dentro de esta perspectiva que me gustaría hacer las siguientes preguntas: 1º) ¿En qué medida el hecho de preguntar sobre las relaciones entre imágenes y medios hoy revela la emergencia de un nuevo modelo de autorreferencia humana; modelo fundado fuertemente en los procesos interactivos, relacionales, entre el cuerpo y la materialidad de los medios? 2º) Si hay, de hecho, un nuevo modelo de autorreferencia humana basado en esa supuesta inmersión de los cuerpos en los medios sociotécnicos, ¿de qué forma, en términos más pragmáticos, sería posible incorporar esta dimensión sensible de la experiencia en el campo del discurso analítico sobre las imágenes?

## I

En la compilación *Was ist ein Medium?* (2008), Stefan Münker y Alexander Roesler introducen el problema de los medios en el mundo contemporáneo a partir de una estrategia lingüística muy recurrente en libros que se inclinan sobre la teoría de los medios: ellos empiezan el prefacio (*Vorwort*) con una larga enumeración de los aspectos mediatizados del mundo contemporáneo para concluir, al final, que “Es gibt keinen Bereich unserer Lebenswelten, der nicht von Medien durchdrungen wäre”<sup>2</sup> (Münker y Roesler: 2008, 7). Como sabemos, esta idea de una omnipresencia de los medios en

1 <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/09/1918734-com-boom-no-uso-do-celular-video-na-vertical-muda-paradigma-de-filmagem.shtml>>.

2 “No hay área en nuestro mundo que no esté atravesada por los medios” [Traducción propia].

nuestra vida encontró tanto su síntesis como su paroxismo por medio de dos conocidas máximas: *The medium is the message*, de Marshall McLuhan (2007) y *Media determine our situation*, de Friedrich Kittler (1997).

Afirmaciones que subrayan la omnipresencia de los medios en nuestra vida cotidiana nos convocan a reflexionar sobre las nuevas prácticas sociales, culturales y estéticas derivadas de nuestras relaciones con ellos y nos hacen repensar las categorías tradicionales que utilizamos para pensar no sólo los medios, sino también, como propone el libro *Critical terms for media studies* (2010), editado por Mark Hansen y W.J.T. Mitchell, un conjunto de otros fenómenos, como: cuerpo, información, arte, sentido, lenguaje, escritura, entre otros. El término *medios* se torna, como afirma Alexander Galloway, un término “transformativo” (2014: 200). Podríamos, en este sentido, pensar, por ejemplo, en las consecuencias de pensar la voz como un medio de la poesía o la estructura de un texto literario como un *aufschreibesystem* (sistema de notación), como propone Friedrich Kittler (1990). Es justamente en este sentido que nos parece fundamental que nos preguntemos: ¿qué nueva noción operó una ampliación en el modo como comprendemos los medios hoy?, ¿qué nueva noción hizo de *los medios* un término “transformativo”?

Mi apuesta se da en la emergencia de una conciencia aguda de que somos afectados por las materialidades de los medios. Pensemos: lo que significa la singularidad de neologismos derivados del radical *medios*, como, por ejemplo, *remediación* y *intermedialidad*. Richard Grusin (2000) e Irina Rajewski (2012), entre otros, insisten, en sus reflexiones, que estos conceptos emergen, justamente, de una conciencia aguda de que somos afectados por la dimensión material de los medios. Es dentro de esa perspectiva que me interesa reubicar mi indagación inicial: ¿en qué medida el hecho de estar preguntándonos sobre las relaciones entre imágenes y medios hoy revela la emergencia de un nuevo modelo de autorreferencia humana, fundado fuertemente en los procesos interactivos, relacionales, entre el cuerpo y la materialidad de los medios?

Aunque el término *materialidad* tenga una larga historia todavía por escribir, que debería incluir a Diderot, Marx, Nietzsche, Benjamin, entre otros, la noción que aquí queremos circunscribir emerge en los años 80, bajo el influjo del desarrollo de un conjunto de nuevas tecnologías, como el computador doméstico y los dispositivos portátiles, como el *walkman*, por ejemplo; influjo muy bien documentado por Jean-

François Lyotard, en su curaduría de la exposición *Les Immatériaux* (Los inmatrimales), ocurrida en 1985, en el Centro Georges Pompidou, en París. La propuesta de Lyotard era promover un conjunto de experiencias inmersivas que invitaban al público a una amplia reflexión acerca de los modos a través de los cuales las nuevas tecnologías estaban cambiando radicalmente los modos como experimentábamos el mundo. Por un lado, las tecnologías electrónicas producían imágenes que, como postuló Jean Baudrillard constituían “um real sem origem nem realidade: hiper-real” (1991, 8). Pero, aunque la imagen no tenga un referente en la realidad, si la percibimos es porque se constituye materialmente en una superficie bidimensional, ella nos afecta, provoca un aumento de la potencia del actuar, como nos diría Spinoza. Por lo tanto, la pregunta aquí debe ser puesta de la siguiente manera: ¿qué estructura material me permite ver algo, aunque este algo no sea una pipa (o una pipa *hiperreal*, como diría Baudrillard)? ¿Qué permite, materialmente, que yo vea lo que se presenta “inmaterialmente”? ¿Y de qué manera este soporte contribuye en la producción del sentido? En los debates de los años 80, Hans Ulrich Gumbrecht, afirmó, justamente, que la cuestión que reunía a un conjunto de investigadores en torno del proyecto *materialidades de la comunicación* era esta búsqueda por comprender los aspectos actuantes en la producción del sentido, esta búsqueda por

saber como os diferentes meios –as diferentes “materialidades”– de comunicação afetariam o sentido que transportavam. Já não acreditávamos que um complexo de sentido pudesse estar separado da sua medialidade, isto é, da diferença de aspecto entre uma página impressa, a tela de um computador ou uma mensagem eletrônica (Gumbrecht: 1994, 32).

Estamos, aquí, delante de una afirmación casi tautológica para el mundo actual. Es evidente que una película hecha para ser vista en 3D no produce el mismo efecto de sentido que un dispositivo domestico; cuando estamos escuchando una canción en un teléfono celular no se puede, por ejemplo, percibir sus líneas de bajo, como en nuestros dispositivos de sonido. Por lo tanto, aunque el concepto de materialidad sea polémico, lo que se puede indicar, como hace Bill Brown –autor de la entrada *materialidad* en *Critical terms for media studies*–, es que materialidad parece indicar una atención que mantenemos a una *determinada dimensión de la experiencia*; una dimensión en la cual el propio acto de percibir es agenciado por los aparatos sociotécnicos; dispositivos que influyen en la construcción de un campo de experiencia, volviendo a Spinoza, en un

aumento de la potencia del actuar. De este modo, llego, aquí, a mi segunda cuestión: si hay, de hecho, un nuevo modelo de autorreferencia humana basado en esa supuesta inmersión de los cuerpos en los medios sociotécnicos, de qué forma, en términos más pragmáticos, ¿sería posible incorporar la dimensión sensible de la experiencia en el campo del discurso analítico sobre las imágenes?

## II

Si consideráramos razonable que el aumento exponencial de la presencia de las tecnologías en nuestra vida cotidiana aumentó, también exponencialmente, los procesos de interacción entre cuerpo y las materialidades de los medios; si consideráramos razonable, también, que este fenómeno influyó sobre el modo como nos relacionamos críticamente con las imágenes, en un cambio acentuado en la autorreferencia humana, entonces, nuestro problema pasa a ser cómo incorporar esta dimensión sensible de la experiencia en el discurso analítico.

Me parece que este problema se viene configurando desde la década del 60. Recordemos cómo Susan Sontag, en su célebre ensayo *Contra a interpretação* proponía la incorporación de la experiencia sensorial de la obra de arte en la crítica, dentro de la perspectiva que ella bautizó como “erótica da arte” (Sontag: 1987, 23); o como, en su visita a una exposición del *neoconcretismo* de Helio Oiticica, el crítico brasileño Mario Pedrosa afirmó que penetrar en sus obras significaba atravesar a “experiência do tato, do movimento da fruição sensual dos materiais, em que o corpo inteiro, antes resumido na aristocracia distante do visual, entra como fonte total da sensorialidade” (Pedrosa: 2004, 357). Metáforas como “erótica del arte” o “fuente total de la sensorialidad” nos sirven como testimonios de la emergencia de un fuerte influjo en dirección a una experiencia centrada en el cuerpo, en las sensaciones, una vez que, como el antropólogo David Le Breton observa, el cuerpo se vuelve, desde los años 1960 “território a explorar, indefinidamente, à espreita das sensações inumeráveis que ele contém” (Le Breton: 2016, 85).

Una de las consecuencias fundamentales que pueden ser percibidas a partir de este proceso de cambio en la autorreferencia humana es la disolución del paradigma epistemológico sujeto/objeto como fundamento del juicio crítico. Contemporáneamente, la disolución de este paradigma, idea-base para la reivindicación de una nueva autorreferencia humana, ha implicado tentativas de construcción de nuevos instrumentos operativos

con el objetivo de constituir modos de reflexión atentos a las relaciones producidas en las complejas articulaciones entre las dimensiones material, afectiva y cognitiva, tales como “fuerzas de encuentro”, en la teoría de los afectos; sistema/ambiente, en la cibernética y la teoría de los medios; y atmósfera/*Stimmung*, en las teorías del arte y de la literatura. No se trata, es importante señalar, de excluir el ejercicio interpretativo – como decía el poeta brasileño Décio Pignatari, todos nosotros somos *homo semioticus par excellence*. No obstante, parafraseando una aguda problematización sobre los niveles de comprensión de un texto literario colocada por Wolfgang Iser (2012), podríamos cuestionar: ¿se puede mantener como hipótesis incuestionable la dimensión semántica como horizonte final de una imagen?

Más allá del horizonte semántico, las imágenes nos afectan físicamente, teniendo en cuenta que generan formas de interacción, percepciones táctiles, movimientos de los ojos y de la retina. Para muchos, nuestros procesos interactivos con las imágenes parecen sugerir que ellas tienen vida; y si tienen vida, deberíamos preguntarnos sobre lo que las imágenes quieren: *¿What do pictures want?*, se pregunta W.T.J. Mitchell (2005). El trabajo del teórico americano es, a propósito, un buen ejemplo para que pensemos sobre las tensiones propias de la dificultad de incorporar la dimensión sensible de la experiencia en el discurso analítico.

En su propuesta por establecer un campo de investigación bajo el título *Visual Studies*, Mitchell reivindica, entre otras cosas “la atención hacia lo táctil, lo sonoro, lo háptico y el fenómeno de la sinestesia” (Mitchell: 2003, 25), lo que lleva al teórico a “abrir un nuevo frente de investigación” (2003: 39) que “nos conduce a los códigos de especificidad, a los materiales, tecnologías, prácticas perceptivas” (2003: 33). Sin embargo, es curioso como en su práctica analítica, o en sus reflexiones sobre la fotografía de Robert Frank (2005), los problemas relativos a los aparatos y sus formas de agenciamiento quedan en segundo plano para que, en el primero, se discuta sobre la simbología de las cabezas cortadas en sus fotos como metáforas/alegorías de los fines de la fotografía americana. La pregunta, por lo tanto, permanece: ¿cómo incorporar la dimensión sensible de la experiencia en el discurso analítico? Me gustaría comentar, rápidamente, dos esfuerzos en este sentido.

Primero, se puede notar un esfuerzo en la construcción de categorías de análisis en la noción de una experiencia estallada por medio de la interacción entre el cuerpo y los

aparatos. Me refiero a categorías fuertemente constituidas a partir de vocablos que remiten al cuerpo, como *embodiment*, Vivian Sobchack (1992); *cinematic tactility*, Jennifer Barker (2009); *skin of the film*, Laura Marks (2000) y la hipótesis de la pantalla del cine como una *prótesis de la percepción*, propuesta por Susan Buck-Morss (2009). En esta perspectiva, se opera una sustitución de las categorías lingüísticas y estéticas tradicionales por una especie de retorno a una fenomenología de la percepción, lo que implica tentativas de descripción de cómo el cuerpo se comporta en la experiencia espectral. Sin embargo, los modos de apropiación y resignificación de los presupuestos de la fenomenología hoy se constituyen en una cuestión aún por investigar.

Una segunda propuesta –que, particularmente, vengo desarrollando en mis trabajos<sup>3</sup>– es una lectura que preste atención a las formas de construcción de las atmósferas, particularmente comprendida en la perspectiva de la palabra alemana *Stimmung*. La riqueza semántica de esta palabra está en su potencial de expresar, concomitantemente, lo que me afecta y el modo en que me veo afectado, borrando de ese modo la dicotomía epistemológica tradicional sujeto/objeto, teniendo en cuenta que, como afirma Leo Spitzer, “para un alemán, *Stimmung* está fundido con el paisaje, el cual, a su vez, está animado por el sentimiento del hombre: es una unidad indisoluble en que hombre y naturaleza están integrados” (Spitzer: 2008, 15). En este sentido, intenté mostrar, a partir de la recepción de la película *Fausto*, de Aleksandr Sokurov<sup>4</sup>, cómo las materialidades de los medios operan en el proceso de construcción de sentidos, o sea, cómo el realizador ruso desarrolla un conjunto de técnicas de manipulación de la materialidad pictórica y fílmica con el objetivo de hacer una traducción no sólo del texto de Goethe, sino también la tradición de las atmósferas, las *Stimmungen* sugeridas por el espectáculo escénico imaginado por el escritor alemán.

Sea por medio de la búsqueda de las atmósferas o del desenvolvimiento de una fenomenología de la percepción, lo que se puede concluir, todavía parcialmente es que: 1) hay una constitución de esfuerzos que apuntan a incorporar la dimensión sensible

---

3 En la Revista de la Asociación Brasileña de Literatura Comparada (ABRALIC), propuse analizar las atmósferas en el cuento “São Marcos”, del escritor brasileño Guimarães Rosa. <<http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/348>>. En la revista *Pandaemonium Germanicum*, del departamento de alemán de la Universidade de São Paulo (USP), propuse analizar la construcción de atmósferas en la adaptación de *Fausto* hecha por el realizador ruso Aleksandr Sokurov: <http://www.revistas.usp.br/pg/article/view/108853>.

4 <http://www.revistas.usp.br/pg/article/view/108853>.



de la experiencia en el discurso analítico; la tentativa de comprender esta especie de *lógica de las sensaciones* y 2) el desarrollo de estos modos de intervención analítica deriva de la emergencia de una nueva *autorreferencia humana*, por medio de la cual hay una borradura de la dicotomía sujeto/objeto. Al fin y al cabo, estos gestos críticos y analíticos parecen apuntar hacia algunas de las razones que nos permiten comprender por qué la comprensión de la naturaleza de las imágenes, de los medios y de los procesos de medialidad se convirtieron en un problema para nosotros contemporáneamente: nuestros cuerpos no están fuera de las imágenes o de los medios que las transmiten, sino que son parte de estos, están inmersos en estos, interactúan con ellos y constituyen lo que somos a partir de las relaciones que mantenemos con ellos.

## Referencias

- BAKER, Jennifer M. *The tactile eye: touch and the cinematic experience*. California: University of California Press, 2009.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- BUTLER, Judith. *Frames of war. When is life grievable?* Londres: Verso, 2009.
- GALLOWAY, Alexander; THACKER, Eugene; WARK, Mackenzie. *Excommunication: three inquiries in media and mediation*. Chicago: Chicago University Press, 2014.
- GRUSIN, Richard; BOLTER, Jay David. *Remediation: understading new media*. Massachusetts, MIT Press, 2000.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2010.
- ISER, Wolfgang. “Problemas da teoria da literatura atual: o imaginário e os conceitos-chave da época”. In: COSTA LIMA, Luiz (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes – volume 2*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- KITTLER, Friedrich. *Discourse networks*. California: Stanford University Press, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Literature, media, information systems*. Amsterdam: G + B Arts International, 1997.
- LE BRETON, David. *Antropologia do corpo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.
- MARKS, Laura. *The skin of the film: intercultural cinema, embodiment, and the senses*.

- Durham and London: Duke University Press, 2000.
- MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 2007.
- MITCHELL, W.J.T. “Mostrando em ver: uma crítica de la cultura visual”. *Estudios Visuales*. La Rioja (ES), pp. 17-40, Nov/2003.
- \_\_\_\_\_. *What do pictures want? The life and loves of images*. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.
- \_\_\_\_\_; HANSEN, Mark B.N. (Orgs.) *Critical terms for media studies*. Chicago: The University of Chicago Press, 2010.
- MORSS, Susan-Buck. *A tela do cinema como prótese da percepção*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2009.
- MÜNKER, Stefan; ROESLER, Alexander. (Org.) *Was ist ein Medium?* Berlim: Suhrkamp Verlag, 2008.
- PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e modernos*. São Paulo: EDUSP, 2004.
- RAJEWSKY, Irina O. “Intermedialidade, intertextualidade e ‘remediação’: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade”. In: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.
- SOBCHACK, Vivian. *The address of the eye: a phenomenology of film experience*. New Jersey: Princeton University Press, 1992.
- SONTAG, Susan. “Contra a interpretação”. In: \_\_\_\_\_. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

