

**LO FOTOGRÁFICO EN LA ESFERA DE LO MEDIÁTICO Y LA VEROSIMILITUD;**

**Una construcción de escena desde la obra de Florencia San Martín**

Sujeto expansivo y multicultural nacido en los albores de la globalización, el artista de la escena de Re-transferencia parece versar desde la imagen como referente, (y desde ahí que se desplaza del modelo de la naturaleza y del imaginario), acerca de las posibilidades de límite y conectividad entre consumo visual y sociedad. Y es que pasa que las múltiples aduanas han sido anestesiadas por lo que dejan entrar en sus dominios de antaño locales, a una red de prácticas visuales que indican la mediatización como realidad persuasiva a la vez que arquitecta denotativa de ilusión y verosimilitud. Desde aquí que sentaré los parámetros históricos y los matices conceptuales y plásticos que dan forma a la escena de Re-transferencia, escena que acoge las políticas y sistemas que sustentan la de obra de Florencia San Martín, artista visual nacida en Santiago de Chile en 1982.

Desde las diversas miradas que impulsan a la creación representativa, se podría decir que el espacio de encuentro con un algo natural, ciudadano, objetual, mental cognitivo o mental emotivo, descansa en un segundo lugar con respecto al hallazgo propiamente tal, puesto a que éste se encuentra ahora inscrito en una reflexión visual ajustada al entorno actual de lo que creemos como real, es decir, la imagen. Históricamente y siguiendo a Debray, no sería forzado mencionar que es desde la videósfera que se han realizado ciertos giros en la anterior zona de coincidencia, pues desde sus comienzos como esfera de lo visual, la videósfera ha producido un desplazamiento a la vez que re-contexto de la realidad hacia una experiencia mediatizada<sup>1</sup>. Ahora bien, dicha realidad genera en la Escena de Re-transferencia una otra poética sujeta a los traspasos y transmisiones de la televisión y la prensa gráfica. Más, la televisión y la prensa como referentes para la escena, producen sus mensajes mediante la fotografía y la fotografía en movimiento, a saber, el video, y se comportan como secuaces connotativos de una visión, y por lo tanto de una realidad, procedente de un dueño particular. De esta manera, los artistas de la Re-transferencia hacen uso de la tautología mediática, es decir, de la fotografía como dispositivo temático y problemático en sus obras, re-indicando a dicho medio como condición mecánica de reproductibilidad técnica y como red de abuso, (a la vez que distancia), de su poder de iconicidad.

Siguiendo a Sergio Rojas, una característica del arte moderno tiene que ver con que “el desarrollo del arte no corresponde solo a 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,

---

<sup>1</sup> Debray define como videósfera, o era de lo visual, a la tercera y última edad de la mirada en Occidente. Mediante el término de videósfera, al autor hace alusión a la aparición de los medios (desde el cinematógrafo y el video hasta las realidades virtuales) con conceptos como la dualidad de la imagen (original- copia, análogo - digital). Las miradas que anteceden a la videósfera según Debray son, cronológicamente, la Logósfera o era de la magia, esfera que comienza en los albores de la imagen 30.000 años a.C. es Lascaux, y luego la Grafósfera o era del arte, etapa que se inicia en el Renacimiento cuando la magia empieza a ser paralela a la ciencia.

alterar los códigos establecidos de la 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 2005 : 37) En este sentido, el lenguaje como sistema tautológico creador de un relato visual a la vez que global, puede referirse a temas que aborden reflexiones sobre mercado (materia de la Re-transferencia), identidad, memoria, y la lista suma y sigue en relación a las temáticas utilizadas en el arte. Esto significa una suerte de apertura geográfica en pos de la habilitación del propio medio utilizado por las diversas manifestaciones artísticas. Desde ahí que la escena de Re-transferencia toma prestado de la modernidad el metalenguaje del arte para utilizarlo desde los medios de reproducción mecánica en un escenario de mercado y sociedad, indicando mediante variadas maniobras visuales los límites entre realidad y verosimilitud. Se trata, finalmente, de una cosa más de la re-presentación, o mejor, y esta vez siguiendo a Dubois, de poner en escena que toda obra de arte debe plantearse en función de su relación con lo real.

Dicha retórica visual de modelo mediático, que he llamado aquí escena de Re-transferencia, reflexiona sobre la verosimilitud desde los mismos medios que hacen posible la mediatización y, no es de extrañar entonces, la presencia de la ironía como recurso crítico frente al acontecimiento de mercado actual. Frente a esto, aludir nuevamente a Sergio Rojas resulta necesario para una relación entre lo global y lo local, puesto a que se refiere al arte último chileno o mejor, a la construcción de un paradigma generacional, como un flujo de representaciones marcadas por la ironía es pos de lo que él llama la *desnaturalización*. De esta manera, Rojas identifica el arte chileno producido por las nuevas generaciones como un arte crítico debido a su tratamiento de la realidad:

“La relación crítica con el poder es algo que acompaña permanentemente al arte contemporáneo. En las propuestas de los artistas más jóvenes de Chile, podemos reconocer esa constante, a la que todavía cabe denominar bajo el rótulo de “crítica”. Las expectativas críticas del arte contemporáneo se realizan directamente con operaciones de *desnaturalización*. Esto significa que el arte expone, mediante operaciones caracterizadas por el sentido de la ironía, las lógicas artificiales que cruzan la constitución de la realidad en la que se desenvuelve cotidianamente la existencia social de los individuos. Se trata ante todo de la *desnaturalización* de lo real, esto es, la exposición de las anónimas condiciones subjetivas del recepción y aceptación de lo real como tal. En este sentido que aquello podría corresponder a la denominación de “arte crítico” (Rojas 2005 : 63)

Es interesante visualizar en Rojas a la ironía como dispositivo de una alegoría posmoderna, es decir, como recurso para una alegoría que deja de ver a la representación como ventana de la realidad.

A partir de lo anterior, en *“Fotografía y Pintura: ¿dos medios diferentes?”*, Laura Gonzáles Flores reflexiona desde una mirada postestructuralista acerca de la alegoría como un otro recurso lingüístico del arte postmoderno, cuestión que, como ya hemos dicho, aparece como parte del sistema de la Re-trasferencia y entonces en la obra de San Martín, esto es, tanto desde su conexión con el arte local señalado por Rojas, como por su presencia en la tautología del lenguaje y en la disolución del referente:

“Este recurso narrativo –escribe Flores refiriéndose a la alegoría- que había sido utilizado ampliamente por la filosofía medieval en la hermenéutica bíblica, permite al artista orientar la interpretación hacia varios significados. Como recurso que produce intencionalmente equívocidad o ambigüedad, la alegoría se convierte en la herramienta ideal de la “antinarrativa”. Mientras en el barroco y en el romanticismo la alegoría se utilizaba en su dimensión simbólica, en la obra posmoderna se tomará simplemente como un modelo de apertura y apropiación y, también, como una potente posibilidad de parodia, ironía y eclecticismo. La alegoría será, para el arte contemporáneo, un recurso fundamental para citar y deconstruir.” (Flores 2005: 256-257).

Ahora, antes de entrar de lleno en la obra de Florencia San Martín, creo prudente mencionar a dos artistas de su misma generación y localidad que, desde una óptica paralela, se incluirían en la escena de Re-transferencia puesto a que se han valido del modelo mediático como referente a la vez que como objeto problemático. Me refiero a las artistas Lucrecia Conget y Antonia Cruz.

Tanto en el trabajo de Conget como en el de Cruz, la pregunta sobre verdad y verosimilitud se encuentra vigente en el marco de una reflexión acerca del poder persuasivo de los medios de comunicación. A su vez, el desarrollo y/o procesos del lenguaje fotográfico es cuestionado por ambas artistas incluida San Martín desde sus propios recursos, por lo que existiría además en la escena de Re-transferencia, la presencia de las relaciones entre fotografía y pintura; ironía y desplazamiento; y arte y contexto global. Si bien algunas de estas relaciones han sido esbozadas en lo que va del texto, serán abordadas de manera más específica en lo que sigue del presente escrito, pero antes, no hay que olvidar la importancia en Chile de la relación arte y enseñanza de arte<sup>2</sup>. De esta manera, recurrir al encuentro de quienes hicieron posible la Re-transferencia debido a sus influencias académicas, significa ahondar de manera más profunda a la vez que biográfica en las raíces de una escena emergente y reflexiva. Hablo de dos artistas académicos pertenecientes a generaciones disímiles que, desde ciertos vínculos y preocupaciones temáticas, han proporcionado las claves teóricas y visuales para esta nueva generación. Me refiero a Eugenio Dittborn y Mónica

---

<sup>2</sup>En el contexto chileno actual, y debido principalmente al periodo de dictadura y postdictadura en Chile, además de la relación entre arte y enseñanza de arte, el artista local plantea en sus trabajos las relaciones entre arte y política, y arte local y arte global.

Bengoa<sup>3</sup>. Tanto Dittborn como Bengoa han contribuido desde la docencia en el trabajo de San Martín, Conget y Cruz respecto al señalamiento de las relaciones entre fotografía y pintura, a las posibilidades de metalenguaje en lo fotográfico, a la viabilidad del módulo como abanico de posibilidades compositivas además que como recurso de transporte liviano, a la escala como problema, a la relación de lejanía e intimidad con el modelo, y a los límites entre ficción y realidad en la imagen fotográfica.

En *Otra óptica a partir de Robret Flagery* Florencia San Martín realiza un puzzle de 60 módulos fotográficos capturados desde la televisión mientras ésta emitía el primer documental étnico realizado en los años veinte por Robert Flagery. No existe allí una narrativa, sino más bien una alegoría actual que de-construye el referente.



Florencia San Martín. *Otra óptica a partir de Robret Flagery* Fotografía. 60 módulos de 15 x 20 c/u. Dimensiones: 90 x 200 cms.

Se trata de una acción que desplaza y disuelve el referente mediante una operación de recorte, tejido y calce. Esta operación, conocida bajo el nombre de encuadre, va a fragmentar la

---

<sup>3</sup> Entre el 2002 y el 2005, Lucrecia Conget realiza sus estudios de artes visuales en la Universidad Católica de Chile, lugar donde conoce el trabajo de Mónica Bengoa en el taller de Plástica y creación de obra. Desde ahí que Conget da comienzo a minuciosa investigación que reflexiona sobre el texto y la imagen fotográfica en la prensa mediatizada. Desde diciembre de 2006 que Antonia Cruz es licenciada en artes visuales de la Universidad FinisTerra. En el mismo año de su licenciatura se incorpora a el taller de arte dictado por Eugenio Dittborn en su taller de Santa Rita. Allí, Cruz encuentra las posibilidades de la fotografía de tejido y ensamblaje, recurriendo al modelo de reproducción de imágenes. Desde 2002 hasta Junio de 2006, Florencia San Martín realiza sus estudios de artes visuales en la PUC, espacio donde plantea, bajo la enseñanza de Bengoa en los talleres de Plástica, Grado y Tesis, un discurso de verosimilitud ligado a las imágenes fotográficas mediatizadas. En el año 2006, año de su titulación, San Martín se incorpora al taller de arte de Eugenio Dittborn, lugar donde continúa su investigación acerca del metalenguaje fotográfico, y donde incorpora el módulo y la fusión de las unidades compositivas para su trabajo de relación entre fotografía y pintura, y entre fotografía y mediatización.

Actualmente Lucrecia Conget se encuentra realizando el último semestre del Magíster en artes visuales de la Universidad de Chile, Antonia Cruz continúa por tercer año consecutivo en el taller de Eugenio Dittborn, y Florencia San Martín se encuentra cursando el segundo semestre del Magíster en artes visuales de la Universidad de Chile.

imagen proyectada por la pantalla televisiva en el momento de la toma, para luego unir los sesenta módulos en el total. De esta manera, se produce una ironía frente al estatuto mimético de las imágenes indiciales transmitidas por la pantalla, a la vez que un metalenguaje que desde la fotografía reflexiona sobre su propia ontología indicando su capacidad de travestir la realidad. Es en este último punto (el del metalenguaje) donde aparece la relación con el fotograma como práctica que alude a las zonas de exposición y reserva y, por lo tanto, a la génesis de la fotografía. Una manera de percibir el desplazamiento de la fotografía hacia otras prácticas artísticas para luego entender su peso teórico y su praxis, es recurrir a la obra *Reading Position for Second Degree Burn* de Dennis Oppenheim.



Dennis Oppenheim . *Reading Position for Second Degree Burn*, 1970. Vídeo de 5 horas

En esta acción, Oppenheim se expone al sol durante cinco horas y registra las fases de exposición de su cuerpo frente a la luz solar mediante el video como dispositivo de archivo. Se trata de la escenificación corporal del proceso fotográfico más elemental, que no es otra cosa que la realización de imágenes mediante una impronta de luz. Este proceso, llamado fotograma, corresponde a todo el abanico de huellas que se registran en las cosas, por lo que abre el aspecto canónico de la fotografía hacia una concepción semiológica y experiencial del dispositivo fotográfico como signo indicial. La misma operación se repite en el trabajo de Florencia San Marín en obras como *TVSHOW*, donde la artista junta 800 módulos fotográficos que denotan las zonas de exposición y reserva propias del lenguaje fotográfico.



Florencia San Martín. TVSHOW. 2006. Taller de Eugenio Dittborn



Detalle

La fotografía como huella de luz, cicatriz de la herida, semen del acto sexual, o humo del fuego, va a indicar la presencia de dos cosas en un momento y espacio específico y, si bien aquella presencia conjunta es siempre real, muchas veces dista de un resultado de parecido con respecto al referente. De esta manera, una de las estrategias para enfatizar el sentido anicónico del modelo mediático en la obra de San Marín, es el recurso del módulo como elemento capaz de generar infinitos resultados no alterantes del significado de la obra, pero si aumentantes de su indicialidad.

Al igual que en *Otra óptica a partir de Robert Flagery* y *TVSHOW*, en la obra *Transfigura* existe un trabajo con la ironía, la disolución del referente, la relación de fotografía y pintura, el fragmento, el tejido y el módulo. En el caso del módulo, este apunta a la posibilidad de infinitos finales compositivos que surgen del mismo número de piezas fotográficas y, en este sentido, la obra cobra un peso importante de mutabilidad y variación formal (que atiende además a la infinitud imaginaria).



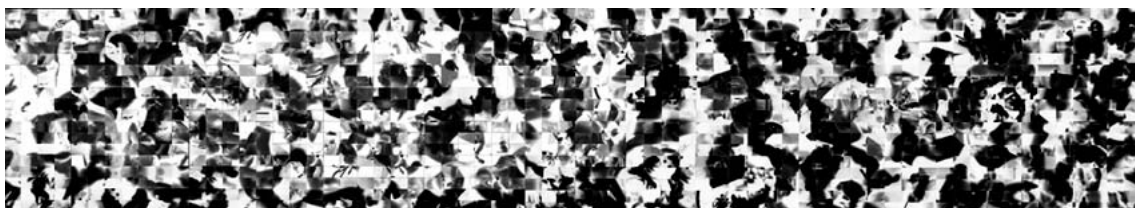
Florencia San Marín. *TRANSFIGURA* 1206 módulos. Dimensiones: 180 x 1005 cms.. Galería de arte Cecilia Palma

Más aún, a pesar de la alteración geográfica de los módulos en el total, la reflexión connotativa estará sujeta siempre al mismo principio, a saber, la puesta en crisis de la cámara fotográfica como fiel portadora de la realidad en el campo de lo mediático. Esto, ya que la artista busca relaciones entre una y otra fotografía que, por contigüedad entre ellas, creen vínculos tonales, direccionales, lumínicos y “texturales”.

Otro aspecto importante a considerar en la obra *Transfigura* es la presencia del blanco y negro como otra operación más de distanciamiento del referente o modelo, pues la reducción cromática nos aleja de cualquier denotación o simbolización posible. Así también, el trabajo con el blanco y negro connota la síntesis de lo que vemos, es decir, la luminosidad de las cosas, puesto que, como se sabe, el color es variable y depende de la calidad y cantidad de luz que llegue a los objetos. Es aquí donde aparecen dos aspectos fundamentales en la obra de San Martín, a saber, la fotografía en blanco y negro como recurso histórico que remite a sus inicios y de la cual se valió hasta mediados del siglo XX, y la relación entre original y copia. Es en este segundo punto donde la dimensión de negativo y positivo es crucial, puesto a que remite a la reproductibilidad técnica del original, reproductibilidad que Benjamin denominó como pérdida del aura.



Florencia San Marín *TRANSFIGURA*. Fotografía. Impresión Lambda. 1206 módulos de 10 x 15 c/u. Dimensiones: 180 x 1005 cms..



Florencia San Marín *POSITIVO*. Fotografía. Impresión Lambda. 1206 módulos de 10 x 15 c/u. Dimensiones: 180 x 1005 cms..

El trabajo de San Martín se convierte entonces ya no en un mosaico que revelaría un mundo conocido, sino que apunta a la búsqueda de un lenguaje autónomo como un acto de reconstrucción de la esencia de la fotografía. Esto, ya que la obra no representa iconicidad alguna, sino que organiza otro tipo de política fotográfica. Como escribió Gaspar Galaz con motivo del catálogo para *Transfigura*, “el resultado de este trabajo es producto de una serie de desplazamientos de la realidad: la cámara digital fija, el lente en close up y fuera de foco, el televisor como elemento suplantador de

la realidad, la pantalla del televisor como objetivo, referente y modelo, dan como resultado una fotografía anicónica. Este proceso genera, finalmente, la incógnita, la pregunta por la realidad, cuya respuesta tiene que resolver el espectador”.



Proceso de capturas de imágenes televisivas

Para la unión de todos los módulos en el total, Florencia San Martín ha diseñado una estrategia de acuerdo al tono, el peso y las líneas direccionales de cada fotografía. Es una especie de lego donde cada módulo debe coincidir con su sucesor a partir de uno de los parámetros anteriormente nombrados. Muchas veces los calces no son perfectos, sino que hay un desfase tonal o direccional que enriquece el carácter pictórico de la obra. En este sentido, el desarrollo de imágenes unitarias a partir de imágenes múltiples surge en la obra de San Martín como una necesidad de reflexionar acerca de la estabilidad de la imagen en Occidente, estabilidad producto de la perspectiva que, a su vez, funda sus principios en la visión óptica de la cámara fotográfica. Sin embargo, en la realidad, no vemos por un solo ojo ni fijamos la mirada en tiempos espaciales determinados y eternamente prolongados, sino que observamos el mundo en un estado de constante movimiento, donde las figuras y las formas circulan aceleradamente en nuestra percepción inmediata. De aquí la relación con el cubismo, donde la fragmentación resulta idónea para la construcción de una realidad subjetiva, y de aquí también la relación con David Hockney, puesto a que recurre a una dialéctica parecida cinco décadas después en sus “ensamblajes” fotográficos.

“Bergson interpretó la realidad como una entidad que fluye y cambia constantemente. Cada persona crea su concepto de realidad a partir de los recuerdos, de las experiencias del pasado, que están presentes simultáneamente en la conciencia individual. Existe un flujo simultáneo del pasado y el presente en el futuro; pues el tiempo es una experiencia esencialmente intuitiva, un flujo; Bergson lo

denominaba “una duración”. La conciencia del presente se crea, por lo tanto, a partir de varios estados del ser cambiantes, transformables e interrelacionados” (Harrison, Frascina, Perry 1998 : 142)



Pablo Picasso. Violín.



David Hockney Madre

La relación Fotografía y Pintura, relación que por cierto aún se mantiene vigente en el arte chileno respecto a las de Arte y Cuerpo, y Arte y Espacio público<sup>4</sup>, existe formalmente en la obra de San Martín en la visualización de la parte como elemento fotográfico y del todo como analogía a la pintura moderna, así como también de manera connotativa. No sólo la disolución del referente como producto de las imágenes indiciales a la vez que como producto ciertas prácticas pictóricas, sino que también la vieja lucha de la fotografía por ser Arte, quedan en la obra de San Martín anunciadas ya por el formato, ya por su significante y significado. Juan Francisco González desde su alejamiento del academicismo, Jackson Pollock desde el expresionismo abstracto, y Gerhard Richter desde la renovación de la pintura alemana, representan prácticas pictóricas que ilustran de manera más precisa esta relación de fotografía y pintura, puesto a que se han valido de la máxima de la “disolución del referente” para su creación de obra.

En el contexto chileno de comienzos del siglo pasado, la obra de Juan Francisco González es revolucionaria a la vez que innovadora frente al lenguaje formal y riguroso de la academia, puesto a que su representación de la realidad se acerca más a la de los impresionistas, y entonces el resultado pictórico se aleja de una relación de carácter icónico con la naturaleza.

---

<sup>4</sup> Estas esferas fueron instauradas durante el período de dictadura en Chile, específicamente, desde la Escena de avanzada. A saber, la relación Arte y Fotografía de la mano de las obras de Dittborn y Catalina Parra y teorizada por Ronal Kay; la relación Arte y Cuerpo de la mano de la obra de Leppe y teorizada por Nelly Richard; y la relación Arte y Espacio público bajo las manifestaciones del C.A.D.A (colectivo de acciones de arte compuesto por el artista visual Juan Castillo, la artista visual Loti Rosenfeld, el poeta Raúl Zurita, la escritora Diamela Eltit y el sociólogo Fernando Balcells.)



Juan Francisco González Carretelas en la Vega. Óleo sobre tela.

En el contexto de posguerra en los Estados Unidos, el compromiso de Pollock con la abstracción demuestra la viabilidad de un arte no figurativo que, “no se sustenta solo en la función del mecanismo o la geometría, sino que también en lo dramático y emotivo” (Foster, Krauss, Bois, Buchloh 2008 : 357). En Pollock, el proceso de ejecución es fundamental para el resultado, puesto a que invierte la gravedad rígida de la verticalidad hacia un otro espacio que abre su trabajo a la antiforma.



Jackson Pollock. One (number 31). 1950. Óleo y esmalte sintético sobre lienzo sin preparar

Finalmente, en el contexto de la Alemania de finales de la década de los 80 donde se ejercita la reposición de la pintura en pos de un “desmantelamiento de la represión histórica de la posguerra”, aparece la obra de Gerhard Richter como una operación más de disolución del referente. Es interesante en Richter como “hace hincapié en el grado en que la historia, si es que al final es accesible, está mediada por las imágenes fotográficas, y también no sólo la construcción de la memoria histórica sino su misma concepción son dependientes de la representación fotográfica” (Foster, Krauss, Bois, Buchloh 2008 : 614). En este sentido en la obra de Gerhard Richter se produce una doble exigencia paralela a la de la escena de Re-transferencia, a saber, la relación entre fotografía y pintura, y la fotografía como arquitecta de una realidad mediática.



Gerhard Richter., *18. Oktober 1977*. 1988. Óleo sobre lienzo. 200 x 320 cm.

Dicha construcción de una realidad mediática que se vale de la fotografía debido a su facultad de “espejo con memoria”, significa la construcción de una “verdad” que a veces aparece para atenuar los hechos circundantes, otras veces para modificarlos, y otras veces para hacerlos desaparecer. Se trata, finalmente, de una estrategia de lo media que modifica la historia para adecuarla a una agenda que favorece una visión política, económica y cultural particular. Y desde ahora los ejemplos; pues cuando la sociedad se ve transformada por la guerra o por el malestar económico, estaría demás decir que muchas veces la responsabilidad es de la prensa. Pues sucede que muchas “realidades” no se explican por hechos concretos sino por su mediatización, y luego la guerra del Golfo, o la llegada del hombre a la luna, o George W. Bush reunido con los niños de una escuela primaria en Florida para los ataques el 11 de Septiembre, y la historia suma y sigue.

De esta manera, fotografía, mediatización, ironía, metalenguaje y pintura, funcionan como conjunto de faenas y/o procesos para la realización de una obra que se inserta dentro de la escena de Re-transferencia. Se podría decir que esta escena reflexiona desde la fotografía acerca de la mediatización desde un punto de vista irónico utilizando como recurso el metalenguaje para referirse además a su relación con la pintura. Esta cadena puede significar una suerte de cronología en cuanto a los usos de sus conceptos, por lo que ahondar en la relación entre fotografía y mediatización a partir de los usos que le da la prensa, resulta crucial para referirme a el último trabajo de San Martín.

El hecho de que las imágenes inscritas en los periódicos sean en su mayoría fotografías es planteado con ironía en el trabajo de San Martín, quien exagera el carácter anicónico de la fotografía en cuanto a huella, dejando desplazada la noción doxal de la fotografía en cuanto a mimesis de la realidad. La fotografía como índice o lo que es lo mismo, como discurso referencial, va a indicar, designar y atestiguar en su denotación un espacio-tiempo pasado que, ante la doxa o el

sentido común, significa la representación más fiel de la realidad.<sup>5</sup> De ahí su utilización por la prensa como instrumento de los reporteros gráficos y de ahí también, la casi completa exclusión de las representaciones icónicas en estos medios de comunicación. De esta manera, el editor debe conocer los procesos de connotación fotográficos que oportunamente teorizó Barthes en *El mensaje fotográfico*<sup>6</sup> para escoger una determinada imagen e inscribirla como noticia junto a un texto periodístico.

Ahora, en cuanto a la relación del texto con la imagen, muchas veces la imagen dialoga con el texto y muchas veces el texto actúa como una suerte de ancla de la imagen. En otras palabras, para ojos del editor, en determinadas ocasiones valdría la pena producir una conversación entre el texto y la imagen, y en otras ocasiones resulta más “oportuno” determinar el singular significado de una imagen a partir del texto que la acompaña. Y de ahí los bancos de imágenes, que sirven para todo a la vez que para nada, pues la fotografía no es siempre “buena” sino solo en la medida que se adecue a un contexto específico. Ahora bien, ese espacio-tiempo “bueno” es el que debe cazar el reportero gráfico en función de la grilla que establecen los dueños del medio para el cual trabaja. Y ese “bueno” es nuevamente una persuasión que no se relaciona con un saber sino con un hacer creer, es decir, con la exportación de una verosimilitud. Dicho de otro modo, lo que denota la superficie de una imagen fotográfica no es, para la óptica de sus receptores, algo ajeno a la realidad, sino más bien la verdad misma del hecho noticioso expandido, a la vez que muerto, mediante el disparo fotográfico.<sup>7</sup>

En Florencia San Marín, la relación equidistante entre fotografía y prensa, y fotografía y verosimilitud, se hace visible en la obra “El Medio”, trabajo que consiste en una publicación de un tiraje de 10.000 ejemplares inscrito en la plataforma de acción de la prensa escrita.

---

<sup>5</sup> Esto se debe además a la génesis técnica de la fotografía, pues se refiere a un sistema de producción mecánica donde la mano del hombre no interviene en la formación física y óptica de las imágenes.

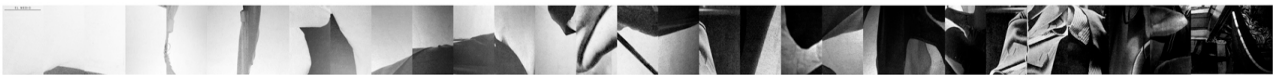
<sup>6</sup> Barthes define seis procedimientos de connotación en la fotografía; primero el trucaje, que utiliza la credibilidad de la fotografía como esqueleto denotativo y sin dar aviso la interviene, quedando esta acción camuflada en la superficie de la imagen. Segundo la pose, que recurre al banco de actitudes estereotipadas y significativas que contiene la historia. Tercero los objetos, estructuras simbólicas que significan en una cultura determinada. Cuarto la fotogenia, que se refiere a las direcciones, durezas y temperaturas de la iluminación que toca al referente. Quinto el esteticismo, que significa un aspecto manierista que imita representaciones de la historia del arte, y finalmente la sintaxis, que se versa sobre el encadenamiento de las imágenes fotográficas en una secuencia.

<sup>7</sup> La más reciente teoría acerca de la fotografía como index insinuada en la *Cámara Lúcida* por Roland Barthes, ha sido llevada a un análisis más complejo por Phillippe Dubois (El acto fotográfico) y Rosalind Krauss (Lo fotográfico; una teoría de los desplazamientos). Tras la tesis de Barthes, que insiste repetidas veces a lo largo del texto en la frase “esto estuvo ahí” como señalamiento de la cosa mediante una referencia en tiempo pasado, Dubois y Krauss connotan a la fotografía como un golpe y un corte temporal y espacial que fusila un momento específico en un lugar y para siempre. Esa ejecución de un espacio-tiempo no es otra cosa que una muerte, una pausa perpetua producida luego de una decisión facturada por el dispositivo fotográfico.



Florencia San Martín. Portada de la publicación "El medio". 28 x 38 cms. En formato cerrado

Proyecto "El medio" se trata de la fabricación de una publicación que se comporta como diario, pues acuerda sus modos de difusión, su impresión y su no-propósito que es justamente la desinformación a partir de las imágenes fotográficas. En este sentido, la publicación contempla los usos por la prensa de la fotografía como medio denotativo, y desde ahí que pone en jaque su versión de realidad a la vez que la relación del texto con la imagen y su dependencia mutua en la formulación de una noticia. El título del diario, a saber, "El medio", es tautológico con respecto a su denominación, lo que significa un señalamiento del contenido de la obra. De esta manera la relación de las imágenes con el texto queda "anclada" al título de la publicación, contenido únicamente en la portada del diario.



Publicación "El medio" en formato extendido. 31 páginas de 28 x 38 cms .cada una. Total de la extensión. 868 x 38 cms. Impresión en papel hi brite

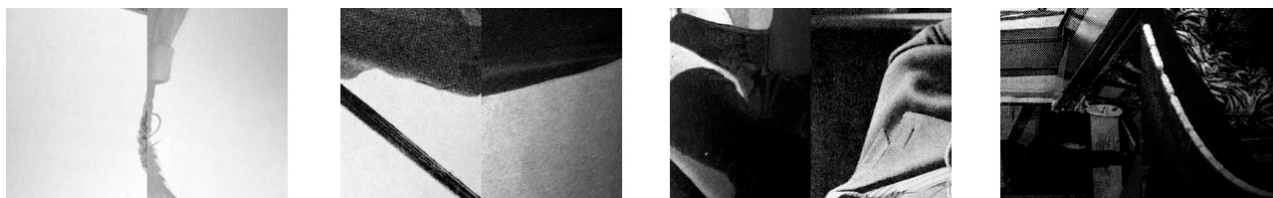


Escala de grises utilizada en el laboratorio químico y el laboratorio digital (photoshop). Esta significa realizar una cantidad de pasos específicos y similares ascendentes del blanco al negro. El objeto de la escala es encontrar el tiempo de exposición para la realización de las copias de un original.

En Proyecto "El medio", si bien las maneras de funcionamiento, difusión, formato y materialidad son equivalentes a las del diario, el contenido allí denotado o mejor, la nota

informativa impresa en la publicación, se desplaza hacia una reflexión sobre los usos de las imágenes fotográficas por la prensa, dibujando mediante el mismo dispositivo fotográfico una suerte de derrumbe, aceleramiento y saturación de información visual. Dicho recorrido hacia el exceso de ruido o información va progresando en la medida en que se avanza en las páginas de la publicación, siendo el mismo corte de formato editorial quien regula el paso de una imagen a otra de manera rítmica y equivalente en un métrico *in crescendo* que se produce en dos sentidos; en la evolución de las imágenes hacia una saturación de información, y en el ascenso de las imágenes que van desde las altas luces hacia las bajas sombras, por ponerlo en términos pictóricos. De esta manera, la analogía a la escala de grises utilizada tanto en el laboratorio químico como digital es insoslayable, puesto a que desde su utilización en toda copia fotográfica, abre la lectura hacia el espacio de la prueba y por lo tanto, al primer acto en la construcción de la reproductibilidad.

Para llegar a un resultado que de cuenta de la materialidad del diario, esto es, de los puntos de la imprenta fijados en el papel del periódico, San Martín se vale del dispositivo macro proporcionado por un lente específico. Dicha textura o trama de la imprenta resaltada mediante el close up, sirve como una estrategia más de metalenguaje, es decir, como una maniobra que hace visible en la representación a la cosa como objeto de connotación.



Cuatro ejemplos de páginas de la publicación “El medio” en formato extendido, lo que significa que cada uno de ellos está compuesto de 2 imágenes.

Mediante la suma de los referentes visuales aquí referidos y los trabajos de Florencia San Martín, “lo fotográfico en la esfera de lo mediático y la verosimilitud” queda advertido de manera más amplia con respecto a una dualidad referencial, a saber, televisión y prensa. Así, aparece un discurso que recurre a la imagen mediática como modelo para indicar las relaciones entre fotografía y pintura, y entre fotografía y realidad; un discurso visual que toma forma desde la tautológica del medio fotográfico así como también desde la ironía como recurso crítico. Y demás está decir que todo lo anterior de adhiere a las prácticas de una nueva escena local que he denominado aquí “Escena de Re-transferencia”.

## BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA:

- BARTHES, Roland. 1986. *Lo obvio y lo obtuso*. España, Piados
- BOURRIAUD, Nicolás. 2007 *Postproducción*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo
- DEBRAY, Regay. 1992. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada de Occidente*. Barcelona, Piados.
- DUBOIS, Philippe. 1994. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona, Piados
- FOSTER, KRAUSS, BOIS, BUCHOH, 2006. *Arte desde el 1900*. Madrid, Akal
- KRAUSS, ROSALIND. 2002. *Lo fotográfico, una teoría de los desplazamientos*. Barcelona, G.G
- KAY, RONALD, 2005. *Del espacio de acá. Señales para una mirada americana*. Santiago, Metales pesados
- LARA, MACHUCA, ROJAS. 2004. *Chile arte extremo*. Archivo PDF
- LAZARSFED, Paul. 1997. *La comunicación de masa*. Buenos Aires, Muraro
- VARIOS AUTORES, Gerardo. 2006. *Copiar el edén. Arte reciente en Chile*. Santiago. Editado por Gerardo Mosquera
- Chile 100 años de artes visuales*, 2000. Santiago, Ediciones del Museo Nacional de Bellas Artes

**LO FOTOGRÁFICO EN LA ESFERA DE LO MEDIÁTICO Y LA VEROSIMILITUD;**

**Una construcción de escena desde la obra de Florencia San Martín**