

alcance de cualquiera. Pero me atrevería a afirmar que uno de los factores más importantes para incursionar en la fotografía estenopeica tiene que ver con una actitud de libertad, de transgresión a las imposiciones no sólo de la industria fotográfica, sino también de la historia y la tradición del medio, heredero casi obligado de los valores de representación generados en Occidente a partir del Renacimiento<sup>1</sup>.

Gran parte de los atributos de una imagen dependen del dispositivo que la genera. Construir una cámara nos permite entenderla desde adentro y prefigurar qué tipo de imagen se obtendrá. Yendo un poco más lejos, podremos decidir qué imagen queremos, para luego construir la cámara que la produzca. Esto nos permite empezar a pensar el sistema fotográfico desde otro lugar –otro punto de vista– Un nuevo sistema en el que, por ejemplo, el material de registro no tiene por qué estar en una posición predeterminada con respecto al elemento formador de la imagen; un sistema dónde pueden convivir imágenes con distintos puntos de vista en una misma toma o... lo que nos animemos a pensar: el fotógrafo construye la visión de la cámara, en lugar de adaptarse a ella. Es en esta instancia dónde se empieza a poner en juego el conocimiento. En una época de superabundancia tecnológica en la que se privilegia el uso y el consumo de los instrumentos más que el saber acerca del funcionamiento de los mismos, la fotografía estenopeica nos permite revertir tal relación.

Tendríamos que decidir primero qué tipo de imágenes queremos y, para decidir qué queremos, deberíamos conocer a fondo las premisas básicas de la fotografía. Habría que entender plenamente qué es una cámara oscura, entender que la representación espacial derivada de la perspectiva renacentista, monocular y con un punto de fuga único – modelo de la fotografía– es sólo una de las formas posibles de dibujar el espacio en el plano. Tendríamos que empezar a discernir la diferencia entre tiempo de exposición y velocidad; re-pensar el por qué de un número de diafragma y su relación con el diámetro del orificio y la distancia al material sensible. Tomar plena conciencia de que el material sensible es capaz de acumular luz en condiciones en las que nuestro sistema visual no podría registrar nada. Y aceptar que los componentes más importantes del sistema fotográfico siguen siendo el ojo y, por sobre todo, la mente del fotógrafo.

### Algunas conclusiones

Frente a todo esto creo que la construcción de cámaras estenopeicas, aún para los que nunca tendrán la paciencia o las motivaciones necesarias para internarse profundamente en este camino, se constituye en una herramienta pedagógica muy interesante. Si bien se la presenta en las primeras clases de casi todos los cursos de técnica fotográfica como antecedente primitivo de la fotografía, en general no se profundiza lo suficiente en el tema. Tal vez sería más útil para el aprendizaje en una instancia más avanzada de la carrera de un fotógrafo.

Para construir una cámara habrá que construir primero el conocimiento acerca de la cámara y tendremos que hacerlo revisando todo lo que sabemos o creemos saber. Todavía sorprende la sorpresa de algunos estudiantes avanzados de fotografía –y, por qué no decirlo, también la de algunos fotógrafos experimentados– al darse cuenta de que se pueden hacer negativos con papel fotográfico, como si la función negativo/positivo –que tiene que ver sólo con una valoración

filosófica de lo real– fuera intrínseca de los materiales. No es que no lo sepan, es que nunca se pusieron a pensar acerca de ello: el papel se usa para copias, por lo tanto, se da por sentado que es material sensible positivo.

Ponerse a revisar todo el sistema nos ayudará a reformular nuestros conocimientos, ya que deberemos revisar lo que creemos saber –para ratificarlo o repensarlo– en función de una nueva aplicación. Deberemos relacionar decisiones a tomarse en la construcción de la cámara con la imagen a producirse o, por el contrario, deberemos partir de la hipótesis de «imagen deseada» y –otra vez– relacionarla con lo que debemos construir para lograrla. En este proceso no podrá aplicarse ningún dato memorizado previamente; sólo nos servirán aquí aquellos conocimientos realmente adquiridos en profundidad, los que podamos ir recreando a medida que los utilizemos. Si el proceso se realiza a conciencia, los conocimientos revisados y readquiridos podrán luego ser transferidos a cualquier problema fotográfico que se nos presente, ya que la base es similar en todas las tecnologías fotográficas.

Y si en este camino de investigación nos descubrimos de pronto imaginando –creando imágenes– que resuelven nuestras búsquedas estéticas o conceptuales, será que a partir de la reflexión y el buceo en nuestros propios saberes, hemos encontrado una herramienta útil y adaptable a nuestra sensibilidad como artistas y empezaremos entonces a respetarla como tal.

### Referencias

<sup>1</sup> En la lógica de este pensamiento, la low tech es prácticamente un residuo arqueológico, algo así como un deshecho nuclear que sólo puede dejarse desintegrar.[...] En este contexto, la adopción de la baja tecnología por parte de los artistas introduce un aspecto necesariamente político. Cualquier propuesta basada en ella llevará implícita las tensiones entre el paradigma «occidental» forjado al calor de la expansión tecnológica y los modelos alternativos de pensar la realidad. Ante todo el recurso de la low tech ejercita una distancia crítica, permitiendo miradas descentralizadas sobre el mundo en que nos toca vivir.»

Alonso, Rodrigo: «Elogio de la low tech». El texto forma parte de una investigación en curso sobre arte y tecnología en Latinoamérica cuyos primeros resultados fueron publicados en el libro *Hiper cubo(ok)*, Bogotá, 2002. Fuente: Catálogo de la muestra *Low Tech-Hi Fi*, Fundación Federico Jorge Klemm, Buenos Aires, Septiembre-Octubre de 2002.

## Cinco posibles maneras de mirar la imagen.

Gustavo Valdes de León

### Introducción: usos y abusos

1. Sorteados los últimos árboles vió, frente suyo, un mar inmenso, inédito y añil. Ante esa poderosa imagen Vasco Nuñez de Balboa enmudeció de asombro: había descubierto el océano Pacífico, aunque jamás lo sabría.

2. «El hecho de que su imagen especular sea asumida jubilosamente por el ser todavía en la impotencia motriz y la dependencia de la lactancia que es el hombrerito en su estadio infans nos parecerá por lo tanto que manifiesta, en una situación ejemplar, la matriz simbólica en la que el yo se precipita en una forma primordial (...)

Jacques Lacan: El estadio del espejo.

3. «En mi lóbreaga y yerta fantasía /brilla tu imagen apacible

y pura / como el rayo de luz que el sol envía/ al través de una cúpula sombría/ al roto mármol de una sepultura.»

José Batres Montúfar: Yo pienso en tí.

4. «Dicho en pocas palabras, la imagen significa algo así como la idea que se hace una persona de un objeto (...).»

Anneliese y Ralf Ulrich Mayer, citados por Bernard Burdek en *Diseño, Historia, teoría y práctica del diseño industrial*.

5. «La imagen es la forma particular que adopta mentalmente cada señal visual. Es el reflejo psíquico (sic) que las señales» suscitan en nosotros, entendiendo por señal la simple manifestación física de los objetos y los hechos. La imagen no apela a la reflexión sino al reflejo.» Guillermo González Ruiz: *Estudio de Diseño*.

6. «Estas huellas [de los pies, de las sombras proyectadas, de los reflejos en el agua] o prolongaciones naturales e inasibles del sujeto, de esencia fantasmática, constituyen las primeras imágenes icónicas involuntarias a las que Peirce otorgó el estatuto semiótico de índices como se señaló en un apartado anterior.» Roman Gubern: *La mirada opulenta*.

7. «El punto común entre los distintos significados de la palabra imagen (imágenes visuales, imágenes mentales, imágenes virtuales) parece ser ante todo el de analogía. Material o inmaterial, visual o no, natural o fabricada, una imagen es antes que nada algo que se asemeja a otra cosa.» Joly Martine: *Introducción al análisis de la imagen*, citado por Victorino Zecchetto en *La danza de los signos*.

8. Esa imagen, en especial su enigmática sonrisa, han intrigado por generaciones a estudiosos e historiadores.

A propósito de *La Gioconda*, de Leonardo Da Vinci

9. La imagen de un triángulo apoyado en uno de sus vértices produce una sensación de inestabilidad física.

10. Estrechos y esbeltos, los elegantes caracteres góticos, del estilo «texture», pulcramente ordenados en dos columnas por folio, ofrecen una imagen de crispada belleza.

Biblia de 42 líneas, atribuída a Johannes Gutenberg.

11. La imagen presidencial ha venido soportando un lento pero continuo deterioro en la capital y el primer cinturón del conurbano, en especial por el problema de la inseguridad.

12. Por semiosis institucional debe entenderse entonces el proceso -espontáneo, artificial o mixto- por el cual una institución produce y comunica el discurso de su identidad y motiva en su contexto una lectura determinada que constituye su propia imagen.» Norberto Cháves: *La imagen institucional*.

13. La empresa Braun fue la primera en ocuparse de crear una imagen unitaria (corporativa) que comprendiera los campos del diseño de producto, de la comunicación visual y la arquitectura.» Bernard Burdek: *Diseño, Historia, teoría y práctica del Diseño Industrial*.

14. La poesía de Jorge Luis Borges, de manera especial en su etapa ultraísta generosa en imágenes metafóricas, de gran precisión gráfica.

15. «El signo lingüístico une no una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica.»

Ferdinand de Saussure: *Curso de lingüística general*.

16. En la aplicación de un conjunto A sobre otro B, imagen es el subconjunto compuesto por todos los elementos de B que corresponden a alguno de los elementos de A.

En las frases citadas se observa cómo el término imagen es víctima, contra su voluntad, de los más diversos usos y abusos, con significados, en muchos casos, mutuamente

excluyentes. No obstante, dentro de este conjunto discursivo es posible organizar algunos núcleos de sentido.

En las versiones 1 y 2 el término se utiliza para designar la percepción, no exclusivamente visual, de una escena. Pero si en el primer caso esa escena se origina al exterior del sujeto, en el segundo caso ésta tiene como fuente su propio cuerpo, el de esa «cra del hombre» que, estúpidamente jubiloso, se identifica con la imagen que le devuelve el espejo. Por aquí emerge un primer concepto de imagen en tanto percepción subjetiva de la realidad.

En cambio en la serie 3, 4 y 5 el término alude a la representación mental internalizada de experiencias sensibles –en ausencia del estímulo que las generó-, huella mnémica que eventualmente puede ser evocada, como construcción poética (Batres Montúfar) o como concepto racional (4). La versión 5 (González Ruiz) por el contrario, sólo sirve para ilustrar la pobreza teórica vigente que, por desconocimiento radical de los procesos cognitivos confunde el psiquismo humano, dinámico y creativo por excelencia, con un tosco aparato que, al peor estilo pavloviano, sólo es capaz de reflejar de manera pasiva las señales de la realidad. Más allá de este dislate, en 3 y 4 se vislumbra un nuevo concepto: imagen como imagen mental. Más adelante estudiaremos la complejidad de este concepto.

En la serie siguiente (citas 6, 7 y 8) el término, a diferencia de los usos anteriores, designa la representación física, visual, de objetos y fenómenos –exteriores o interiores del sujeto-, representación que tiene como condición necesaria su semejanza, o analogía, con el objeto representado: designa por lo tanto a las imágenes icónicas. Siendo éste el uso más habitual del término llama la atención que Gubern (6) confunda las categorías de Icono e Índice –que Peirce estableció con total claridad como lógicamente incompatibles. Por su parte Martine (7) amplía exageradamente la condición de analogía al incluir dentro de ella a todas las posibles tipos de imagen –lo que resulta inadmisibles. Sea como fuere de esta serie surge un tercer tipo de imagen, como representación icónica de objetos reales o imaginarios. Pero las imágenes visuales no se limitan a su versión icónica. Las citas 9 y 10 remiten a otros conceptos de imagen visual no siempre considerados. En el primer caso el término designa a la representación no analógica de objetos racionales, de génesis lógico-matemática y en el segundo a la representación por convención de fonemas o sonidos de la lengua, cuando ésta posee una estructura alfabética.

Con diferencia de matices en el grupo 11, 12 y 13 el término reenvía a la «idea» que un grupo o clase social construye de una personalidad pública, de una empresa o institución o de un producto o de otro grupo o clase –que, en última instancia vienen a ser lo mismo-, construcción activa y sumamente inestable que puede ser medida con el artilugio, presuntamente científico, de la Estadística. Por su parte Burdek (13) atribuye la construcción de tal idea a las propias empresas o instituciones (Imagen Corporativa): estamos, sin duda, en el terreno de la ideología. De esta serie surge un nuevo concepto de imagen, ahora como construcción social.

En la versión 14 el término imagen alude a la utilización de operaciones y figuras retóricas en la producción poética y literaria que por desgracia, son desconsideradas en proceso proyectual y en la enseñanza del diseño. Este uso, junto con el de imagen acústica (de Saussure) y con «imagen» en la función lineal, si bien nos ilustran acerca de la amplitud semántica del término, no van a ser analizadas en éste trabajo,

en tanto corresponden a disciplinas especializadas, Lingüística y Matemática. Lo mismo se podría decir del término *imago*, territorio del psicoanálisis, de grandes posibilidades teóricas.

Como se vé el término *imagen* suele asociarse, a su pesar, a predicados de la mas variada catadura: físicos y psíquicos, materiales e inmateriales, objetivos y subjetivos, visibles e invisibles, ópticos y fónicos, sensibles y racionales, individuales y sociales, exógenos y endógenos, etc.

Está claro que frente a semejante dispersión semántica de uno de los términos más utilizados en la enseñanza del Diseño, se hace indispensable ensayar un ordenamiento de sus diferentes estratos significativos, siguiendo criterios lógicos de demarcación que nos permitan establecer sentidos precisos y operativos, así como describir la relación genética que los articula, desde una perspectiva epistemológica.

### **Primera mirada: La imagen como percepción del mundo**

Desde su precariedad física el recién nacido entra en contacto, con frecuencia traumático, con el mundo que lo rodea (*Umwelt*) al cual ha sido arrojado, con todo su cuerpo, es mediante las imágenes que percibe de ese mundo a través de sus sentidos que la «cría del hombre» –incapaz de valerse por sí mismo y dependiendo de un otro para sobrevivir -va accediendo de manera azarosa y por acumulación al conocimiento de sí y de ese mundo –aunque tal conocimiento está distorsionado desde el origen en el acto mismo de su percepción.

Esta tarea se verá facilitada en la medida en que aquellas percepciones, es decir, aquellas imágenes, sean fuente de placer para el sujeto en formación, en la medida en que su cuerpo sea un cuerpo erótico –tarea en la cual la figura materna cumple un rol primordial, erogenizante. Al amamantarlo, acariciarlo y hablarlo el Significante se inscribe placenteramente en el cuerpo del lactante. Las experiencias sensoriales, la percepción pasiva de imágenes –de orden meramente biológico- el ser nombradas, esto es, pronunciadas por la lengua materna que las designa, construye el andamiaje simbólico sobre el cual «eso que ha nacido» –al cual sería prematuro considerarlo «humano»- se irá humanizando, accediendo inexorablemente al mundo del lenguaje y de la cultura.

Conforme el sujeto va madurando los «sentidos» se especializan y concentran en órganos específicos o zonas erógenas, suerte de «puertas» mediante las cuales podrá administrar, mas o menos voluntariamente, el tráfico de estímulos provenientes tanto del exterior como del interior de su cuerpo, facilitando el ingreso –y la consiguiente apropiación- de los estímulos placenteros y rehuyendo –no siempre con éxito- los displacenteros –sobre la base del esquema primario del principio de placer, apoyado en los restos arqueológicos del esquema estímulo-respuesta.

Fatalmente, el mundo nos es dado –y es tomado por nosotros- solamente por intermedio de las imágenes que de él percibimos.

Este proceso perceptivo es crecientemente activo, cada vivencia sensorial, única en sí misma, se «apoya» sobre los restos de percepciones anteriores otorgando un cierto «sentido» a la serie –que, en tanto tal, carece de sentido e intencionalidad, dada su etiología aleatoria.

Las vivencias sensoriales comprometen, en mayor o menor grado, a todos los sentidos corporales, con primacía del sentido de la vista que organiza las percepciones en Gestalten,

en función de los afectos e intereses del sujeto; las imágenes percibidas son, por lo tanto, un conglomerado de sensaciones, siendo casi imposible observar experiencias sensoriales puras, esto es, que involucren de manera exclusiva a un órgano aislado del resto del sistema receptor-físico, fisiológico, psíquico y cultural a la vez.

Veamos, ahora, qué tipos de imágenes percibimos y construimos del mundo, con mayor o menor inteligencia, desde el momento de nacer hasta el momento de morir.

#### 1. Imágenes provenientes del exterior del sujeto.

En primer lugar se perciben, con todos los sentidos, objetos y fenómenos provenientes del mundo físico, material, exterior al sujeto, al tiempo que se percibe, en general, el aspecto «exterior» del objeto, su aspecto puramente aparential –lo cual será origen de numerosas apreciaciones erróneas, como luego veremos.

El mundo «exterior» (heteróclito, contingente, desordenado, cambiante, impredecible e impredecible, evanescente, efímero, azaroso, peligroso y radicalmente ajeno) es «congelado», organizado en Gestalten de imágenes causalmente coherentes que le otorgan al mundo aquello de lo que carece, unidad, homogeneidad y sentido –proceso que según Christian von Ehrenfels, pionero de la Escuela de Berlín o de la Psicología de la Gestalt, se dá de manera espontánea en todos los sujetos. Este proceso posibilita la construcción del proyecto vital, la intuición (imaginaria) de una realidad mas o menos consistente, proceso mediante el cual el sujeto hace suya la ajenidad del mundo, interiorizando su exterioridad. El «empobrecimiento» que sufre la realidad en este trámite se ve compensada, operativamente y a los fines prácticos, por cuanto hace posible aprehenderla en su fugacidad, estabilizándola bajo la especie de «Imagen» estática o «representación psíquica» que estará asociada desde su origen y de manera arbitraria a una determinada «imagen acústica» –siguiendo a de Saussure. Aceptando que el acceso a lo real está vedado el sujeto ascindido –a ese imposible alude la barra que separa el significante del significado- el conocimiento de la realidad mediante las imágenes que de ella percibimos y los procesos de construcción simbólica que a partir de la percepción elaboramos constituyen, por ahora, la única manera conocida de acceder algún tipo de conocimiento.

Ya hemos adelantado que la percepción es un fenómeno de carácter activo, nos permitiremos insistir en este punto. Los sentidos –y en especial, el de la vista- producen las condiciones de la percepción misma. Si bien la presencia «real» del objeto es condición necesaria de la percepción –salvo patologías alucinatorias- los sentidos «producen» el objeto percibido al instalarlo en el espacio-tiempo de una escena subjetiva, construida por las expectativas, temores y deseos del sujeto receptor: en otras palabras, se ve lo que se espera ver.

Como consecuencia, la representación del mundo, su «imagen» en el aparato psíquico no se corresponde a la realidad del mundo representado, en tanto aquella «imagen» es el producto de un complejo proceso de construcción, interpretación y de investimento de cotexis o quantum de afecto, por parte del sujeto.

Sobre esta inadecuación radical entre lo efectivamente existente en lo Real y la imagen que los sentidos construyen de ese «real» devaluado se instala el debate clásico de la epistemología entre el Racionalismo y el Empirismo (René Descartes, David Hume, Immanuel Kant) que aún perdura y

que, no obstante su importancia operativa en la práctica docente, no abordaremos en esta oportunidad.

### 2. La imagen como percepción de sí.

En segundo lugar el sujeto percibe, como «imágenes», los estímulos de orden pulsional cuya fuente radica en su propio cuerpo biológico. La incompletud de éste en sus primeros años, su inermidad, incoordinación y fragmentación «reales» son «suturadas» mediante la percepción visual de la imagen de un Otro supuestamente (imaginariamente) «completo»<sup>7</sup>. Al mismo tiempo la ilusión óptica de la imagen «propia» del sujeto en el espejo constituye su Yo como pura imagen especular, como imagen de otro, equívoco o piadoso autoengaño primordial que funda el Yo del sujeto como ilusión de ser «en sí» lo que no es más que un ser vicario, por enajenación en el otro: el «reconocimiento» del Yo está signado, desde su origen, por su propio desconocimiento. (Jacques Lacan, 1971)

Este desconocimiento radical está en el origen subjetivo de la ideología, como formación social.

La percepción multisensorial, gestáltica, totalizante y totalizadora –con predominio del sentido de la vista- del otro en el espacio real y de sí en el espacio virtual, funda la «unidad» imaginaria del Yo en respuesta a su fragmentación real, al tiempo que legitimará, en su por venir, la existencia del Otro como semejante, de un otro-yo, puesto que todo Yo, en su origen, fue «otro».

Finalmente diremos que por esta vía el sujeto «se construye» una cierta imagen de su cuerpo, un personal esquema corporal, como «efigie» que casi nunca se corresponde con la imagen que de ese cuerpo le devuelve la mirada social pero que, para el sujeto, constituye nada menos que su identidad; es muy frecuente que cuando un individuo se refiere a sí mismo, cuando dice «yo», señale con su mano ...su esternón.

La publicidad, la moda, los medios, en síntesis, la mirada demandante de la sociedad –o de la clase- han diseñado un «modelo» perverso supuestamente estético, socialmente deseable –funcional a los intereses del mercado- «joven» y «moderno», al cual tratan infructuosamente de «amoldarse», en su sentido literal, hombres y mujeres. Mediante dietas masoquistas, tratamientos capilares, frecuentación a gimnasios, lipoaspiraciones, intervenciones quirúrgicas o prácticas esotéricas, el sujeto se empeña en que la imagen, deformada, que le devuelve el espejo se parezca a la imagen modélica, también deformada, que coercitivamente le impone la pantalla de TV como «espejo» multitudinario –y su mensaje autoritario: serás lo que quiero que seas o no serás nada. Obediente, el sujeto alienado en su Yo imaginario trata de «esculpirse» a sí mismo siguiendo el Yo Ideal que la mirada social le impone.

### 3. La imagen como percepción de imágenes visuales

En tercer lugar, el sujeto, además de los objetos y fenómenos de la «realidad» exterior y de los estímulos originados en su cuerpo, también percibe «imágenes»: imágenes analógicas, icónicas, que «representan» virtualmente aquellos objetos, fenómenos y estímulos –además de percibir imágenes analógicas y no-analógicas que «representan» –o presentan, directamente- otros tipos de objetos (imaginarios, racionales y sónicos) que serán estudiados más adelante.

Es oportuno insistir en una cuestión: si bien se tiende a privilegiar los aspectos visuales de las imágenes que percibimos, en el acto perceptivo interviene de manera simultánea más de un sentido. En este sentido son de primordial importancia las «imágenes acústicas» (o

Significantes) propias del lenguaje verbal, tanto las producidas por el hablante como las que percibe de su interlocutor: imágenes invisibles, entidades psíquicas, sobre las cuales se teje la trama de la intersubjetividad y el intercambio simbólico. En síntesis, mediante el recurso de la imagen como percepción activa el sujeto se apropia de un mundo que le es, intrínsecamente, ajeno; al tiempo que se apropia de aquello que le es intrínsecamente «propio» –su cuerpo, sede del Yo-, pero alienándose en la ajenidad del Otro.

Este tipo de imagen, como hasta aquí lo hemos definido es, pues, la modalidad específicamente humana de percepción, apropiación e interpretación de la realidad objetiva y subjetiva. Si bien sus contenidos no coinciden con lo «real» de la realidad ese conocimiento, por precario que sea, es funcional al sujeto para conducirse en la práctica incierta de su existir.

### Segunda mirada: Las imágenes mentales

Un segundo tipo de imágenes, consecuencia lógica y fáctica del proceso perceptivo hasta aquí descrito, son los rastros, huellas o impresiones que van quedando registradas en el aparato psíquico de aquellas experiencias sensoriales. Se trata, por lo tanto, de imágenes mentales, intangibles, algunas de las cuales pueden ser evocadas voluntariamente, en ausencia del objeto o acontecimiento que las provocó, bajo la especie de «recuerdo» –y eventualmente expresados mediante enunciados verbales o la producción de imágenes visuales-, mientras que otras son «sepultadas», vale decir, reprimidas, bajo la forma de «olvido» –siempre pasibles de «retornar» mediante el ardid de las formaciones del inconsciente.

Estas imágenes constituyen el contenido de la memoria y su disponibilidad está sujeta a mecanismos de selectividad dinámica en función de los afectos e intereses, siempre cambiantes, del sujeto.

A diferencia de las «memorias» digitales, siempre idénticas a sí mismas, las imágenes mentales son lábiles, no solo en cuanto a su potencialidad evocativa, dentro de la dialéctica recuerdo-olvido, sino, más en profundidad, en orden a su «contenido» específico: un «recuerdo», en algún momento traumático, puede devenir gratificante siguiendo los avatares vitales de su «portador» –y de su estilo personal de manipular se stock. Las imágenes mentales según se atiende a sus implicaciones afectivas o a su eficacia comunicacional, pueden ser abordadas como «huellas mnémicas», por un lado, o como «representaciones psíquicas» por el otro, abordajes que no son contradictorios.

a. En tanto huella mnémica la vivencia sensorial –siempre subjetiva, siempre «única» y no intercambiable- se inscribira, según sea su quantum de afecto en el sistema Preconsciente, en cuyo caso su contenido podrá ser actualizado a voluntad, o en el sistema Inconsciente, caso en el cual su contenido permanecerá reprimido y, por lo tanto inaccesible a la conciencia –no obstante aquel contenido puede hacerse manifiesto, adecuadamente retornado, bajo la forma del chiste, el lapsus, el acto fallido, los sueños o los síntomas neuróticos. Las imágenes mentales se organizan, con escasa o nula intervención de la voluntad, en sistemas o Gestalten sumamente dinámicos con arreglo o diferentes patrones asociativos, automáticos, de carácter lingüístico: por simultaneidad de su ocurrencia, por relaciones de causa/efecto o viceversa, por contigüidad metonímica, por oposición formal o de sentido, por mecanismos lógicos de inclusión o exclusión, por mero azar, por relaciones de orden paradigmático, por su elemental resonancia fónica: la estratificación de la dialéctica de la

memoria, por fortuna, no han podido ser reglamentados por los científicos, por ahora sigue siendo patrimonio de la literatura. (Jorge Luis Borges. Funes, el memorioso.)

Sea como fuere, éstas imágenes se agrupan y configuran (Gestaltung) un léxico imaginario (semántico) creciente y en constante cambio cuyas posibilidades combinatorias (sintaxis) son virtualmente infinitas –como lo comprueba la utopía freudiana de la «asociación libre» y como magistralmente lo testimonia James Joyce en Ulises.

Las imágenes mentales constituyen la materia prima del trabajo del sueño (Traumarbeit) descripto por Freud (1901). Esos «materiales» (estímulos corporales del soñante, restos diurnos, pensamientos del sueño) son elaborados retóricamente en el trabajo del sueño mediante diferentes maniobras: condensación o sustitución por analogía de contenido, base de las metáforas; desplazamiento, sustitución por conti-güidad, base de las figuras metonímicas; consideración a la representatividad, que garantiza la producción de las «imágenes» oníricas; y elaboración secundaria, instancia que coexiste con el acto del soñar, mediante el cual la censura otorga coherencia y cierta inteligibilidad al relato del sueño o sueño manifiesto, racionalizando un fenómeno radical-mente irracional, incoherente como tal.

No es necesario agregar que la relación, operativa, pragmática, productiva, entre las imágenes oníricas y los procesos de transformación retórica que las posibilitan- y las imágenes poéticas y su transcripción a algunos «lenguajes visuales»,- no han sido sistemáticamente exploradas ni explotadas –con la excepción de aislados y decepcionantes experimentos de algunos exponentes del Surrealismo.

b. Desde el enfoque lingüístico las imágenes mentales son aquello que en tanto representación psíquica son actualizadas por el hablado –como «antes» lo fueron por el hablante- como el significado de la imagen acústica-significante -a la cual está asociado, por convención y aprendizaje de manera unívoca; el signo que ésta dialéctica produce fundamenta su eficacia comunicacional en su pretensión, dentro del horizonte de la lengua, de universalidad: el término /árbol/ no designa a un objeto concreto y contingente sino a un concepto genérico, que incluye a todos los árboles que existen empíricamente pero también a todos los que existieron en el pasado y existirán en el futuro –si es posible, dadas las circunstancias «concretas», imaginar un futuro con árboles.

Por el contrario, en el registro visual de lo icónico, la imagen percibida actualiza en el observador la imagen mental de un objeto particular y único –en tanto y en cuanto éste haya sido percibido y registrado con anterioridad-: la imagen visual de un árbol es necesariamente autorreferencial, es éste árbol y no los «otros».

Se trata, como se ve, de registros, el lingüístico y el visual, de diferente naturaleza física y psíquica que aunque operando sobre el mismo sustrato, las imágenes mentales atesoradas por el observador, responden a lógicas diferentes, cuando no excluyentes e incompatibles.

Podemos concluir, a manera de síntesis, que el conjunto de imágenes mentales que una persona va registrando en su memoria a lo largo de su experiencia vital, alimentando a diario por nuevas inversiones de imágenes sensoriales y en permanente movilidad por las transferencias y transacciones que tal persona efectúa con tales imágenes, casi nunca de manera deliberada; constituyen el capital del que esa persona dispone al momento de arriesgarse a la aventura del pensamiento creativo, al tiempo que cimientan la infraestructura,

casi nunca consciente, de su concepción del mundo, y por lo tanto, de su ideología.

### Tercera mirada: la imagen como «representación» visual

Este tipo de imágenes, que corresponden al uso más extendido del término, poseen un carácter radicalmente diferente a los anteriores: sobre soportes físicos de la más variada índole, en general de dos dimensiones, éstas imágenes son: 1) «representación» visual de objetos materiales realmente existentes así como la «representación» de objetos «imaginarios», con respecto a las cuales la imagen sostiene una relación de semejanza; 2) la representación visual de objetos de orden racional, sin correlato en la realidad natural y 3) la representación visual de los sonidos de la lengua, cuya relación con las imágenes visuales que los representan es de carácter arbitrario y convencional.

En atención a su materialidad este tipo de imágenes son específicamente visuales y forman parte del universo perceptual de las sociedades, junto a los objetos y fenómenos «reales».

1a. Las imágenes icónicas cuya fuente directa es la realidad material.

Son el resultado de un proceso productivo mediante el cual un sujeto observa un objeto existente en la realidad (o actualizado desde el recuerdo de una percepción anterior) y, utilizando determinadas técnicas lo reproduce como «imagen» –con la carga de virtualidad que ello implica- sobre un soporte más o menos durable, para sí o para otros. Cuando éstos, en otro tiempo y lugar y en general en ausencia del productor, observan aquella «imagen» re-constituyen mediante su percepción las cualidades objetivas y subjetivas del objeto, radicalmente ausente en el acto de su reconstrucción. Como se ve, es condición necesaria de estas imágenes su semejanza formal con el objeto o fenómeno reproducido miméticamente, según diferentes grados de iconicidad. Queda claro también que tal reproducción jamás será «idéntica» al objeto –como lo pretendía el desesperado personaje de El retrato oval de Edgar Allan Poe- ilusión que René Magritte toma con ironía en su conocido C'est ne pas une pipe.

Estas imágenes forman la mayor parte de lo que conocemos como la historia de las artes visuales y abarca a todos los géneros con algún grado de iconicidad, de la pintura y el grabado a la fotografía y el cine –ya en el campo de lo audiovisual- y alguna de las variedades del «comic» o historietas.

1b. Imágenes icónicas sin correlato directo con la realidad.

Otro conjunto de imágenes icónicas está constituido por aquellas que representan objetos y fenómenos imaginarios de raíz mítica y, en tanto tales, sin correlato inmediato con la realidad. El origen de éstas representaciones, sumamente arcaico, se hunde en los temores –y terrores- primitivos de la sociedad y del sujeto que, mediante estas representaciones, primordialmente mágicas, intenta exorcizar y atraerse el favor de las fuerzas ciegas de la Naturaleza, visualizadas como animales antropomórficos o como seres humanos difcados; este tipo de imágenes están en el origen de todas las religiones y de la producción universal de ídolos.

No son creaciones auténticamente originales, por lo general se trata de imágenes construídas, «contra natura», uniendo rasgos característicos de distintas especies animales (Pegaso o Quetzalcoatl) o de éstas con seres humanos (Minotauro),

es decir, se trata de *hybris* obtenidos por adjunción o sustitución de fragmentos anatómicos significativos, siguiendo una lógica similar a la que, seguramente, utilizara Mary Shelley en la ficción del monstruo de Frankenstein.

Con la Modernidad reciente asistimos al nacimiento de imágenes construidas según el esquema de híbrido, encarnadas en animales antropomorfizados (Mickey Mouse, Walt Disney) o en «superheroes» dotados de poderes sobre-humanos (Superman, Siegel y Shuster, 1938) que el ritmo de los avances científicos y tecnológicos «modernos» reproducen aquellos temores atávicos.

Estos «personajes», de raigambre mítica como sus ancestros, han alcanzado una gran popularidad gracias a su difusión masiva, primero a través de los diarios y revistas de historietas en los cuales fueron originalmente publicados, luego al transmutarse en «dibujos animados» y finalmente al acceder al cine, pasión de multitudes.

Si bien la mayoría de estas criaturas imaginarias contemporáneas son de carácter laico, la impronta religiosa originaria se percibe en su carácter moral toscamente maniqueo en tanto representan la encarnación absoluta del «Bien», asociado a la Ley y al orden de la sociedad burguesa, que luchan, casi siempre infructuosamente, contra el «Mal», encarnado a su vez por «villanos» de la mas variada laya, sospechosamente representados por personajes de ascendencia étnica no «occidental», lo que deja al descubierto su urdimbre racista. En la actualidad estas imágenes forman parte cosubstancial del stock visual del imaginario social, con su poderosa carga ideológica.

## 2. Imágenes concretas

Son la representación visual de objetos racionales, esto es, productos del pensamiento lógico matemático que no tienen existencia real en la «naturaleza física»: representación en el plano de las figuras geométricas de acuerdo a los enunciados clásicos de Euclides (Postulados, entre el Siglo IV y III, ANE); la tríada básica –círculo, triángulo equilátero, cuadrado- genera una serie compleja de formas concretas representables (elipses, triángulos de diferentes orden, rectángulos, polígonos y poliedros, amén de esferas, conos y cilindros) cuyo proceso constructivo puede expresarse mediante enunciados verbales objetivos o mediante fórmulas matemáticas.

La crítica al postulado V de Euclides, iniciada por Gauss y definida por Luhatschewski y Bolyai, abrió el camino a una geometría no-euclidiana, la geometría del espacio absoluto (Peano y Hilbert) formalizada en una serie de axiomas independientes y arbitrarios.

Algunas corrientes artísticas modernas (Suprematismo, Neoplasticismo) han tomado las formas geométricas como protagonistas de las obras pictóricas (Malevich, Mondrian, Vasarely) y el «número de oro», relacionado con la serie de Fibonacci (Leonardo de Pisa, Libro del ábaco, 1202) y su derivación, el rectángulo áureo, sigue siendo hasta hoy modelo universal de armonía y proporción formal. En el otro extremo, el sectarismo formal que asoló a la Bauhaus llevó a alguno de sus mentores a imponer dogmáticamente la tiranía del círculo-triángulo-cuadrado como la base de una supuesta «alfabetidad» visual universal hoy, por fortuna, desacreditada.

Ausente, como se ha dicho, de la «naturaleza física», estas formas están omnipresentes en el realidad material del entorno artificial: ciudades, edificios, vehículos, objetos de uso cotidiano son diseñados y construidos con arreglo a ellas

y de acuerdo a enunciados lógico-matemáticos

Es de lamentar que la enseñanza de la «geometría descriptiva» siga siendo desestimada en la currícula de las escuelas universitarias de Diseño –de Diseño Gráfico en particular- porque de esa manera se priva a los estudiantes de una poderosa herramienta de construcción de imágenes y del acceso a una comprensión matemática, esto es, armónica, de las formas.

Este tipo de imágenes, que se «representan» a sí mismas –de allí su designación- están siempre presentes en los productos gráficos: en el soporte físico (los formatos del papel de la serie 0 son rectángulos dinámicos de razón «raíz cuadrada de 2»), en la estructura constructiva de las imágenes icónicas, en la partición del plano y, en ocasiones, como formas geométricas manifiestas en él (puntos, líneas, planos y volúmenes virtuales.)

## 3. Imágenes escriturales o arbitrarias.

Se trata de aquellas imágenes visuales abstractas y artificiales que, en los sistemas alfabéticos representan, con valor de signo y por convención, a los sonidos de la lengua (fonemas) y que, de acuerdo a reglas de contigüidad se articulan entre sí conformando palabras (morfemas o monemas) y oraciones escritas: a partir de un número muy reducido de signos elementales («las letras») se pueden representar visualmente ideas o conceptos sumamente complejos, tanto de orden especulativo como narrativo: el conjunto de la literatura «universal».

La invención de signos visuales capaces de representar de manera sintética y no analógica objetos y conceptos, esto es, la invención de la escritura, inaugura la Historia y el acceso de los pueblos originarios de la Civilización. Los primeros intentos (Sumer, IV milenio ANE; Egipto, 3100 ANE) son todavía marcadamente pictogramáticos: ideogramas que mantienen una relación de semejanza con el objeto o idea representados; conforme los signos van adoptando formas convencionalizadas se incorporan a la escritura los primeros fonogramas, en general, de carácter silábico.

El salto cualitativo se produce hacia el año 1000 ANE con la invención del alifato fenicio, sistema acrofónico conformado por 22 signos que representan, por convención, los sonidos consonantes de esa lengua semítica. Estos signos, antiguos pictogramas que representaban por analogía objetos de uso cotidiano, a partir de cierto momento pasan a representar, exclusivamente, el primer sonido de la palabra que designaba a aquel objeto, así el signo «bet» (casa) designará desde entonces el sonido /b/ y así de seguido. Cabe observar que el signo «aleph» (buey) no equivale, en rigor, al sonido /a/ -se trata, recuérdese, de un sistema consonántico- sino al parecer a un «golpe de glotis» que indicaba el inicio de la lectura en voz alta del texto. (Calvet, Jean-Louis, 1996/2001).

Los signos semíticos fueron adoptados por los pueblos proto helénicos de la «época oscura» y adaptados a su lengua con transposiciones y agregados: es aquí donde el signo «aleph» transformado en «alpha» adquiere valor de /a/ -dando origen al primer alfabeto accidental. Las letras mayúsculas de este alfabeto fueron a su vez adaptadas por los romanos a la lengua latina, adquiriendo su forma definitiva –la misma que seguimos utilizando- hacia el año 100.

Bajo el reinado de Carlomagno, por iniciativa de Alduino de York, circa 810, se incorpora al alfabeto latino existente un cierto estilo de letra minúscula con lo cual se duplica el número de caracteres disponibles, a los que se sumarán los

números arábigos que van a posibilitar el desarrollo del cálculo matemático, la trigonometría y el álgebra –técnicas de pensamiento exacto de procedencia islámica.

La invención de los tipos móviles (Johanes Gutemberg, Maguncia, circa 1455) y la expansión de la imprenta a Europa y América, dieron origen a la Tipografía y al diseño editorial, en desmedro de la caligrafía y el arte de la letra manuscrita. Este tipo de imágenes –en su doble vertiente, tipográfica y caligráfica- cuya génesis arbitraria y convencional ha sido descripta, implica un doble y arduo aprendizaje: el de la lengua propia (léxico y gramática) y el de su lectura y escritura (normas ortográficas). Para el estudioso de la Comunicación Visual estas imágenes presentan una estructura compleja: la palabra escrita, en tanto imagen visual, es asociada por el lector –por aprendizaje- a una segunda imagen o representación psíquica, a cuya imagen acústica está asociada, es en ese sentido que definimos a estos signos como «imágenes de imágenes».

Las imágenes escritas ofrecen una complicación adicional si consideramos el estilo tipográfico con el cual la palabra ha sido «escrita», las connotaciones de ésta serán muy diferentes si está impresa en Garamond, Bodoni, Clarendon, Futura, Univers o en alguno de los engendros pseudo tipográficos ilegibles y antiestéticos que se han puesto «de moda» desde Carson y el neo formalismo.

La cultura moderna, tal como la concebimos y soportamos en la actualidad no hubiera sido posible sin la escritura y la impresión –y su correlato, la alfabetización masiva-: los procesos de conformación de los estados nacionales y la relativa democratización de las sociedades son consecuencia de la circulación de las ideas por medio de la escritura – no sin enfrentar obstáculos y resistencias de los cuales la Santa Inquisición y la quema de libros son un ejemplo claro.

#### 4. Imágenes «gráficas»

Con la Modernidad surge una nueva categoría de imágenes visuales que se diferencian de manera radical de las anteriores tanto en orden a sus objetivos, claramente utilitarios, como por su propia materialidad. A falta de un término mejor las designamos como imágenes «gráficas» a sabiendas del equívoco que esta denominación encierra. Su origen histórico puede fecharse en la segunda mitad del siglo XV con la producción industrial de impresos.

Se trata de imágenes diseñadas al servicio de demandas sociales, en «respuesta» a encargos puntuales de comitentes privados o públicos, cuya finalidad consiste en comunicar a un auditorio determinado y anónimo, enunciados verbales producidos por empresas e instituciones con el objetivo pragmático de inducirlo a adoptar determinada conducta. Su desarrollo coincide con el del capitalismo industrial y financiero para el cual devienen funcionales, en especial desde la Revolución Industrial.

Aunque sus practicantes suelen, en ocasiones, producir imágenes nuevas, en general se recurre a la utilización de imágenes pre-existentes –es decir, a las que hemos enumerado en los apartados anteriores- mediante diversas operaciones retóricas, no siempre efectuadas de manera deliberada. Por este procedimiento las imágenes icónicas (desde la pintura a la fotografía y las provistas por la historieta) las figuras geométricas y la tipografía (en menor grado la caligrafía) son «re-significadas» en función de los intereses, económicos o políticos, de los comitentes.

La función social asignada a estas imágenes –cuya expresión

disciplinar ha sido asumida por el diseño «gráfico» y la publicidad- consiste en facilitar, mediante técnicas mas o menos sofisticadas de comunicación visual, la circulación y el consumo de servicios, productos y mensajes: las imágenes visuales (y audiovisuales) encarnan empíricamente las estrategias de marketing de empresas privadas y organizaciones públicas –estrategias en cuya determinación los autores de aquellas imágenes no tienen intervención.

Si bien la vida útil de la mayoría de estas imágenes –carteles, avisos, diarios, volantes, folletos, mailings- es, por fortuna, sumamente breve ya que están irremediabilmente unidas a lo coyuntural y aunque la mayoría de la producción gráfica estandar carece de interés estético o comunicacional, es indudable que el diseño «gráfico», sobre todo en uno de sus géneros mas característicos, el cartel, ha dejado –quizá como «resto» no previsto de urgencias inmediatas- un valioso conjunto de testimonios gráficos, de gran potencia visual y emocional, de la historia contemporánea: la I Guerra Mundial, el derrumbe de la república de Weimar y la instauración del III Reich, la Guerra Civil Española, la II Guerra Mundial, la Guerra Fría, la caída del «socialismo real», los conflictos del Oriente medio, las guerras «preventivas» contra países islámicos, etc. han quedado registradas en imágenes gráficas que reflejan, con dramatismo y, en ocasiones, con poesía, los desgarros de la condición humana en tiempos de furia.

Por lo demás, «gráficos» y publicitarios, astutamente y en aras de su propio beneficio, han sido moderadamente permeables a las tendencias artísticas de las vanguardias, con lo que, de manera indirecta han terminado contribuyendo a la popularización de aquellas tendencias –aunque, muchas veces, a costa de su banalización.

La última característica diferencial de este tipo de imágenes es su carácter industrial: los «originales» que el diseñador confecciona no son otra cosa que información técnica –en la actualidad digitalizada- a partir de la cual se inicia el proceso de impresión, que dará como resultado miles o centenares de miles de copias idénticas.

Aunque, en última instancia, el conjunto de imágenes «gráficas» que circula por los medios contribuye eficazmente a la construcción de imaginarios y al diseño de conductas sociales previsibles, el carácter pragmático e inmediatista de su producción ha privilegiado las técnicas de construcción de la imagen, en tanto tal, en desmedro de la reflexión sobre esa construcción: en la percepción del fenómeno «gráfico», y en su enseñanza, se privilegian las instancias meramente formales desconsiderando lo que constituye su esencia, su vocación comunicacional. El resultado, por todos conocido, es la precariedad teórica que exhibe: de Ciencia social, que en efecto es, el Diseño termina devaluado en mera instrumentalidad.

#### **Cuarta mirada: el imaginario social, sumatoria de imágenes**

Esta categoría de la imagen corresponde al conjunto de «ideas» –esto es, imágenes mentales- que un grupo o clase social construye históricamente con referencia a otros grupos o clases, a personalidades públicas, a empresas, instituciones, servicios y productos, a la sociedad y, en general, a la «realidad».

El imaginario social o, mejor, los imaginarios de los grupos y clases que interactúan al interior de la sociedad, equivale al concepto clásico de Weltanschauung o visión o concepción del mundo, etratégia simbólica, sistemas de creencias, que

los actores sociales construyen para legitimar, ética y teológicamente, sus pretensiones de hegemonía política... Estos sistemas de creencias, -que incluyen valores, conductas, rituales, prejuicios, supuestos básicos subyacentes y otras formaciones simbólicas- están en la base de la ideología, cumpliendo, en esta instancia, una función de «desconocimiento» que sirve a los intereses económicos y políticos, de las clases dominantes, constituyéndose, en este acto, en obstáculo epistemológico de muy difícil remoción.

Ahora bien, ¿cómo son construidos estos imaginarios? ¿Cuáles son los procesos históricos que conducen a su formación? ¿Qué papel juegan en esos procesos las imágenes? En principio sabemos que la «materia prima» de la construcción de los imaginarios la proveen, las múltiples imágenes sensoriales que cada persona ha ido percibiendo a lo largo de su vida (expuestas en I), a las cuales se superponen las modalidades subjetivas con las que cada persona en particular -en el interior de una determinada clase- procesa y acumula aquella información (cuestión expuesta en II). Sabemos también que los públicos perciben, además de los objetos de la realidad (siempre mediados por la percepción) imágenes visuales y audiovisuales que se arrojan la «representación» de aquellos objetos, imágenes siempre teñidas por la subjetividad de sus productores y por las condiciones técnicas de su reproducción (estudiadas en III). Sobre este complejo conglomerado de imágenes operan los procesos de la construcción de imaginarios, atravesados por igual por determinaciones subjetivas, incluso inconscientes, y por determinaciones sociales: procesos, pues, multicausados, de los cuales trataremos de establecer los determinantes más significativos.

1. La posición objetiva que los sujetos ocupan en la estructura económica, pero también el grado de conciencia de clase que a través de su experiencia han ido conformando: el pasaje de la «conciencia de sí» a la «conciencia para sí» no es de tipo mecánico, está condicionada por factores históricos y culturales (Zeitgeist).

2. La «historia» particular de cada uno de los integrantes del grupo o clase, su «novela familiar»: vínculos afectivos, relaciones parentales, tensiones entre los mandatos de la tradición y las expectativas de movilidad social -hábilmente estimulados por los medios y la publicidad.

3. Los contactos «reales», directos, en primera persona, que cada uno de los integrantes del grupo han mantenido con el «otro»: empresas, servicios y productos -pero también con los otros grupos, con el Estado y sus instituciones, asistenciales y represivas, con el resto de la sociedad, etc. - en los diversos y a veces contradictorios roles que cada sujeto encarna, sucesiva o simultáneamente: usuario, cliente, productor, consumidor, ciudadano, espectador, militante, contribuyente, asalariado y, en última instancia, en su elemental e irreductible condición de «ser humano».

Habrá que agregar, todavía, las experiencias que cada sujeto ha ido acumulando respecto de tales contactos y los juicios de valor que como consecuencia ha producido.

4. A los contactos directos, vivenciales, con el «otro» y sus prácticas las personas van incorporando experiencias indirectas, han sido permeables a los «discursos» que las instancias antes reseñadas producen y comunican en forma directa o a través de agencias especializadas.

5. La mayor o menor exposición de los integrantes del grupo o clase a los medios, vehículo por el cual los agentes sociales,

públicos y privados, mediante el bombardeo constante de imágenes, comunican su identidad y las bondades, muchas veces milagrosas, de sus productos o servicios, en forma manifiesta como publicidad comercial -o velada como información «objetiva». La Comunicación institucional instaura una dimensión mítica, del orden del «realismo mágico», en la cual las fronteras entre las categorías lógicas de Verdadero/Falso se disuelve en la indiferenciación valorativa.

Si bien la tiranía de la TV actúa eficazmente sobre las masas de manera indiscriminada -un elevadísimo porcentaje de los hogares, cualquiera sea su nivel de ingresos, dispone, al menos, de un receptor- la cantidad de abonados a los sistemas de cable es mucho menor, razón por la cual la utopía igualitarista de la homogeneización del público y del consumo se torna impracticable: mientras la inmensa mayoría se «realiza» -en términos ontológicos- en las telenovelas (las series Los Roldán y Los secretos de papá acaparan más del 51% del «rating» diario) así como en los «espectáculos» deportivos y de entretenimiento, una «selecta» minoría también lo consigue gracias a Canal (a), Europa Europa u otras «señales» supuestamente «más» cultas: hay una manera, de clase, de consumir imágenes, en la medida en que hay una mirada de clase.

Otro tipo de segmentación de la mirada colectiva se observa considerando la composición social de los lectores de diarios y revistas -por no hablar de los lectores de libros-, así como de los usuarios de Internet -si bien es cierto que la gran cantidad de «cybercafés» y locutorios, en el espíritu del «buen samaritano», facilitan el acceso a la Red a los usuarios, en general adolescentes, de menores recursos.

Por los más variados «canales» las imágenes impactan al sujeto mediático: la presunta inocencia o neutralidad del medio es el vehículo de mensajes fuertemente intencionados ante los cuales el sujeto, que ni es inocente ni neutral, resulta ser un «blanco» (o «target» como se lo designa en la jerga profesional) sumamente vulnerable.

6. La formación cultural de los integrantes del grupo, así como la cantidad y calidad de la información que disponen, incluyendo el nivel de escolaridad, formal o informal, alcanzado.

Si bien «la educación» por sí misma, no puede ser postulada como la «solución» del conflicto social -según pretendía la tradición positivista- no cabe duda que la capacidad crítica de los integrantes del grupo está relacionada con la información, más o menos objetiva, que puedan manejar. Sin embargo, así como entre la sociedad y su cultura no se establece una relación lineal, mecánica, -al estilo de una superestructura como «reflejo» de la estructura económica entre el conocimiento «objetivo» y la actitud crítica tampoco se percibe una relación causal: el 49% de los votantes inscriptos para las elecciones de noviembre pasado en los Estados Unidos, estaba convencido de que la invasión a Irak había sido una «mala idea», no obstante lo cual se pronunciaban a favor de votar por la reelección de George W. Bush: junto a los argumentos discursivos de orden «racional» que condicionan conductas sociales con arreglo a fines, operan también factores emocionales inconscientes de difícil ponderación, (Clarín, septiembre 25, 2004 pág. 41) Por lo demás es sabido que la Educación, junto con la familia, constituye uno de los aparatos más eficaces y económicos que el Estado dispone para garantizar la reproducción simbólica de las condiciones de producción (Louis Althusser:

1970/1988): la Ley de Educación Común fue el instrumento que la Generación del 80, es decir la oligarquía, utilizó para diseñar la moderna sociedad argentina en el momento de su inserción al mercado mundial como país agro-exportador. En la primera mitad del siglo pasado sectores dinámicos de las clases subalternas fuertemente politizados, en particular anarquistas primero y socialistas después, lograron crear organizaciones propias de producción y difusión de la cultura obrera: periódicos, bibliotecas, conjuntos musicales y teatrales, editoriales, etc. en franco cuestionamiento a la cultura del Estado «burgués». Actualmente apenas sobreviven algunas tradiciones culturales de minorías étnicas aún no urbanizadas: aún así las celebraciones en honor a la Virgen de Copacabana van dejando su lugar a la cumbia villera, producción cultural de los sectores urbanos más marginados que el Mercado convierte rápidamente en producto comercial de consumo masivo.

7. Las «creencias» compartidas por los integrantes del grupo, en combinación muchas veces aleatoria con los factores antes reseñados, también contribuyen a definir su conducta social. Los miembros del grupo, en especial si éste es minoritario, se empeñan en mantener una cierta coherencia entre aquellas creencias, internalizadas como «principios» (esto es, el imaginario construido) y su comportamiento público y privado, aún cuando aquellas creencias entren en contradicción con los intereses más elementales del sujeto: el practicante de determinada Iglesia Protestante jamás aceptará una transfusión de sangre aún cuando esta negativa implique su propia muerte. La expresión más acabada de esta colusión son los distintos fundamentalismos, religiosos y laicos, que en aras de sus convicciones se arrojan el patrimonio exclusivo y excluyente de la «verdad» –y obran en consecuencia. Los imaginarios se han fosilizado, estratificándose en estructuras inertes, impermeables a los cambios que el principio de realidad impone.

En síntesis, los imaginarios sociales –que suelen ser designados con términos tan imprecisos y sospechosos como «opinión pública» o «mayoría silenciosa» –están entramados inevitablemente con la cuestión de las ideologías.

#### Quinta mirada: las imágenes de la ideología

La ideología es un imaginario particular que las clases dominantes han producido para legitimar su hegemonía, y su eficacia es proporcional a su «invisibilidad» como tal, en la medida en que los valores que impone son asumidos como propios, sin necesidad de coerción manifiesta, por las clases subalternas y el conjunto de la sociedad, como inherentes al «orden natural de las cosas», expresión simbólica –y empírica- de lo Real absoluto, mandato universal que opera «por afuera» de la sociedad y de la historia, indiscutible e irrefutable.

Aquí sostenemos que, en última instancia, este imaginario no es más –ni menos- que un sistema de imágenes –lingüísticas, visuales, mentales- históricamente configurado. Desmontar, para su conocimiento, este constructo implica, en primera instancia, describir y someter a la crítica aquellas imágenes, desde el incidente primogenio que funda el Yo en «otro» hasta las creencias y principios –también imágenes- que fundan el Nosotros del sujeto social en el Otro de la ideología –en un esforzado y consecuente proceso de desconocimiento.

Pero, además y en segunda instancia, aquel desmantelamiento epistemológico implica la relectura crítica de los

autores que han abordado esta cuestión tanto desde la filosofía como desde el psicoanálisis. Nos referimos a G.W. Friedrich Hegel que introduce (Fenomenología del Espíritu) la dialéctica del Amo y el Esclavo y la cuestión del Discurso del amo; a Karl Marx (Ideología Alemana), a Friedrich Nietzsche y su visión del «superhombre» como pura afirmación de sí mismo (Así habló Zaratustra) y su radical cuestionamiento a la «verdad» y el conocimiento en el sentido tradicional (El nacimiento de la tragedia) y la tópica de la «voluntad de dominio»; a Sigmund Freud y sus consideraciones acerca de los vínculos de carácter erótico que cimientan las masas y la identificación de éstas en un compartido Ideal del Yo (Psicología de las masas y análisis del Yo); y a Gyorgy Lukács (Historia y conciencia de clase), entre otros. Además un estudio de ésta índole no puede prescindir de los aportes de la escuela de Frankfurt (Adorno, Horkheimer, Benjamin, quizá Habermas) ni los del posestructuralismo francés (Lyotard, Foucault, Deleuze, Derrida), tarea por demás apasionante pero que excede en demasía los objetivos de este ensayo. (Una visión actualizada de este debate se puede encontrar en Slavoj Zizek, 1994/2003).

#### Epílogo

Después de este recorrido quizá haya quedado claro que la cuestión de la imagen ni es banal ni es privativa de las disciplinas proyectuales. Configura por su misma potencia un fenómeno complejo y conflictivo que involucra por igual al sujeto individual y a la sociedad que lo fragua; su análisis excede lo meramente visual y exige un dispositivo transdisciplinar.

Por nuestra parte, modestamente (como decía, inolvidable, Vittorio Gassman en *Il sorpasso*, 1962) nos hemos limitado a señalar los puntos de inflexión del término, tal como los experimentamos en la práctica docente. Confiamos en que las ideas esbozadas aquí contribuyan positivamente a la construcción de una teoría autónoma del Diseño y sean útiles para su enseñanza.

(Los conceptos vertidos en este texto integran los contenidos programáticos de la asignatura Diseño e Imagen de Marca que estamos impartiendo en la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo.)

#### Bibliografía

- Althusser, Louis (1970). *Ideología y Aparatos Ideológicos del Estado*. Freud y Lacan. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Jorge Luis Borges (1994). *Ficciones* (volumen 3). (1998) *Obras completas*. Buenos Aires: Alianza.
- Calvet, Louis-Jean (1996): *Historie de l'écriture*. París. Plon (2001). *Historia de la escritura*. Buenos Aires: Paidós.
- Freud, Sigmund (1900/1901). *Die Traumdeutung*. La interpretación de los sueños. Buenos Aires: Amorrortu *Obras completas* (tomos IV y V).
- Lacan, Jacques (1971). *El estadio del espejo como formador del yo (je)* tal como se nos revela la experiencia psicoanalítica en *Escritos*. Madrid: Siglo XXI.
- Poe, Edgar Allan (1998). *Obras completas*. Buenos Aires: Claridad.
- Zizek, Slavoj (compilador) (2003). *Ideología*. Buenos Aires: F.C.E.