

Artículos

Formatos técnicos y tecnopercepciones de las imágenes. La semiótica visual a la luz del trabajo artístico de Gerhard Richter

Technical Formats and Image Techno-percepts.
Visual Semiotics in the Light of Gerhard Richter's Artistic Work
Les formats techniques et les techno-percepts des images.
La sémiotique visuelle du travail artistique de Gerhard Richter

Enzo D'Armenio

Fonds National de la Recherche Scientifique — Universidad de Lieja

enzo.darmenio@uliege.be

Traducción de César González Ochoa

Resumen

En este artículo, proponemos un análisis de las fotopinturas de Gerhard Richter basado en la manera en la que éstas construyen un diálogo intersemiótico entre fotografía y pintura. Por un lado, trataremos de caracterizar las modalidades de ese diálogo y de proporcionar una interpretación original del trabajo de Richter; por el otro, utilizaremos ese caso de análisis como punto de partida para proponer una renovación conceptual en el análisis de los lenguajes visuales, en especial en lo que concierne a la aproximación semiótica. Más específicamente, nos esforzaremos en definir la dimensión mediática de las imágenes, que afecta a las sustancias, a los soportes y a los dispositivos mediante los cuales se producen. Lo haremos de manera que se integren las adquisiciones de la semiótica visual en cuanto a la dimensión composicional de colores, formas y figuras. Para tomar así en cuenta la manera en la que la materia y las sustancias de expresión de las imágenes tienen impacto sobre la construcción del sentido, de conformidad con la hipótesis de una superposición entre los aspectos técnicos y semánticos. La confrontación con la producción de Richter nos lleva a sobrepasar las lecturas plásticas y figurativas, y a elaborar los conceptos de formatos técnicos y de *tecnoperceptos* de las imágenes. Si los primeros conciernen al reconocimiento histórico de las imágenes sobre la base de los dispositivos que hayan producido su sustancia, los segundos se refieren a las configuraciones perceptivas producto del trabajo formativo de los dispositivos técnicos.

Palabras clave: semiótica, artes visuales, técnica, percepción, Richter (Gerhard)

Abstract

In this article, we endeavor to analyze Gerhard Richter's photo-paintings for the way they build an intersemiotic dialogue between photography and painting. On the one hand, we will try to characterize the modalities of this dialogue and to provide an original interpretation of Richter's work. On the other hand, we will use the peculiar case of Richter's work as a starting point for a conceptual renewal in the analysis of visual languages, notably about the semiotic approach. We will try to define the mediatic dimension of images, which has to do with the substances, substrates, and devices through which images are produced. We shall do so in a manner as to integrate the achievements of visual semiotics as regards the compositional dimension of colors, shapes, and figures. We will consider the way in which the material and the substances of expression of images impact the construction of meaning, in accordance with the hypothesis of a superposition of technical and semantic aspects. The confrontation with Richter's production will lead us to go beyond plastic and figurative readings, as we will propose the concepts of technical formats and of techno-percepts of images. While the former concern the historical recognition of images based on the devices having produced their substance, the latter concern the perceptive configurations resulting from the formative work of the technical devices.

Keywords: semiotics, visual studies, technics, perception, Richter (Gerhard)

Résumé

Dans cet article, nous proposons une analyse des photo-peintures de Gerhard Richter basée sur la manière dont elles construisent un dialogue intersémiotique entre la photographie et la peinture. D'une part, nous tenterons de caractériser les modalités de ce dialogue et de fournir une interprétation originale de l'œuvre de Richter ; d'autre part, nous utiliserons ce cas d'analyse comme point de départ pour proposer un renouvellement conceptuel dans l'analyse des langages visuels, notamment en ce qui concerne l'approche sémiotique. Plus précisément, nous nous efforcerons de définir la dimension médiatique des images, qui affecte les substances, les supports et les dispositifs par lesquels elles sont produites. Nous le ferons d'une manière qui intègre les acquisitions de la sémiotique visuelle en termes de dimension compositionnelle des couleurs, des formes et des figures. Afin de prendre en compte la manière dont le matériel et les substances d'expression des images ont un impact sur la construction du sens, conformément à l'hypothèse d'un chevauchement entre les aspects techniques et sémantiques. La confrontation avec la production de Richter nous amène à dépasser les lectures plastiques et figuratives, et à élaborer les concepts de formats techniques et de *technopercepts* d'images. Si les premières concernent la reconnaissance historique des images sur la base des dispositifs qui ont produit leur substance, les secondes se réfèrent aux configurations perceptives résultant du travail formatif des dispositifs techniques.

Mots-clés : sémiotique, études visuelles, techniques, perception, Richter (Gerhard)

Introducción

En este artículo examinaremos la producción artística de Gerhard Richter y los desafíos que plantea a las ciencias de la imagen contemporáneas. La cuestión principal que nos ocupará es la del diálogo entre la pintura y la fotografía tal como lo construyen las fotopinturas producidas por el artista en los años sesenta. A pesar de las numerosas lecturas críticas de la

obra de Richter,¹ consagradas tanto a la relación entre su biografía y sus pinturas, como a los aspectos particulares y formales de su trabajo, es sorprendente la ausencia de una elaboración conceptual específica que pudiera dar cuenta de la relación entre esos dos medios.

Nuestra contribución intenta desarrollar una perspectiva semiótica que se inspira en los trabajos realizados hasta el presente en el marco de la escuela de París (Greimas, 1989; Fontanille, 1989). Si la semiótica visual se ha concentrado largo tiempo en la composición formal de las imágenes y ha dejado de lado las cuestiones puramente mediáticas, desde hace unos quince años ha comenzado, por medio de una reinterpretación original de los fundamentos del estructuralismo (Hjelmslev, 1953), a desarrollar su propia teoría de los medios, fundamentada en el papel desempeñado por la sustancia de la expresión de las imágenes (Fontanille, 2005; Dondero, 2020).

Frente a los procedimientos de composición utilizados por Richter, y sobre todo al diálogo intersemiótico e intermediático entre la pintura y la fotografía, proponemos situar al lado de la dimensión composicional de las imágenes —que concierne a las configuraciones cromáticas, eidéticas y topológicas— otra dimensión, relativa al soporte, a la sustancia de la expresión y a los dispositivos de producción históricamente certificados. Llamaremos “mediática” a esta dimensión y trataremos de describir la manera en que sus componentes contribuyen a la significación de las imágenes, en función de una superposición entre las características técnicas y las características semióticas.

El caso de las fotopinturas de Richter es ejemplar para la tesis que quisiéramos desarrollar, a saber, que los aspectos técnicos participan en la significación en al menos dos aspectos. Por un lado, se refieren a las sustancias semióticas que permanecen como significativas en el seno de las imágenes porque expresan la modalidad técnica de su producción, en este caso, en cómo se forma la materia pintada de manera tal que construye una correlación perceptiva con los modos de producción de la materia fotográfica. Por otro lado, las imágenes producidas técnicamente desarrollan una relación privilegiada con el conocimiento humano, y producen datos significativos ubicados a medio camino entre el dominio de la percepción y el del conocimiento categorial. Estas dos pistas nos llevarán a desarrollar dos conceptos teóricos, el de “formato técnico” y el de “tecnoperceptos de las imágenes”. El primero se refiere al reconocimiento histórico de las imágenes basado en los dispositivos que produjeron su sustancia, por ejemplo, “imágenes del cine de las primeras épocas”, “imágenes de los *smartphones*”, “imágenes de cámaras de vigilancia”, etc. El segundo se refiere a las configuraciones perceptuales que resultan del trabajo formativo de los dispositivos técnicos.

¹ Ver Lotz (2015), Rabinow (2017), Hustvedt (2005). Nuestra principal referencia, aunque general, para encuadrar el trabajo artístico de Richter en relación con su biografía es Elger (2009).

1. De la forma a la sustancia de la expresión: la cuestión de la similitud mediática

Tenemos que precisar primero que es posible hablar de una similitud trivial entre la pintura y la fotografía pues, como ya lo ha señalado Nelson Goodman (1968), la similitud es una relación simétrica. Si es tal vez posible decir que las imágenes producidas por Richter se parecen generalmente a las fotografías, aunque esto no nos diga mucho sobre la naturaleza de esta semejanza, no lo es decir que las fotografías se asemejan a las fotopinturas de Richter. El concepto de signo hipoicónico, elaborado por Charles Sanders Peirce, nos permite plantear la cuestión de manera más satisfactoria. Como sabemos, un signo, según Peirce, implica un interpretante y un *representamen*, que nos permite conocer el objeto bajo un cierto aspecto, de acuerdo con una concepción plenamente semiótica del conocimiento. Los signos icónicos, o hipoíconos, que incluyen las imágenes, establecen una relación de similitud con el objeto, es decir, seleccionan características del objeto con el fin de exponerlas de manera sensible (Peirce: CP 2.227-2.282). En otros términos, un hipoícono, en este caso, una imagen, no se identifica por su relación de similaridad, sino que inventa ésta al seleccionar ciertas características del objeto. Como bien lo resume Goodman (1968): “Al representar un objeto, no copiamos una construcción o interpretación —la realizamos” (p. 9, traducción nuestra). Y precisa que “esto no es menos cierto cuando el instrumento que usamos es una cámara en lugar de un lápiz o un pincel” (Goodman, 1968, p. 9). La cuestión que se plantea entonces es la de la eventual similitud entre las fotopinturas y la fotografía, sino la de la correlación entre los modos de selección operados respectivamente por la fotografía y por una pintura por relación a un objeto. En otros términos, se trata de poner en relación dos maneras de establecer una similitud, entre lo fotográfico y lo pintado, al nivel de las formas visuales, pero, sobre todo, al nivel de la formación de la sustancia de la expresión.

Si consideramos ciertas fotopinturas producidas por Richter en los años sesenta, por ejemplo, las obras *Familie* y *Motorboot* (Figuras 1-2), encontramos fácilmente elementos formales sobre los que se funda el diálogo intersemiótico entre la pintura y la fotografía.

Figuras 1-2. Dos pinturas de Richter: *Familie* y *Motorboat*.



Figura 1. *Familie*. Richter (1964). Tomado de Gerhard-richter.com

<https://www.gerhard-richter.com/it/art/paintings/photo-paintings/families-11/family-5500>



Figura 2. *Motorboat*. Richter (1965). Tomado de Gerhard-richter.com

<https://www.gerhard-richter.com/it/art/paintings/photo-paintings/everyday-life-18/motor-boat-1-version-5564>

Esos elementos formales de la imagen se sitúan en el nivel de la dimensión composicional, a saber, en las configuraciones de formas, de colores y de espacios, independientemente de las sustancias, sustratos y dispositivos que los han producido y los encarnan. En particular, la elección del encuadre presenta una ruptura mayor con la tradición pictórica: tanto las figuras puestas en escena como su disposición, se desvían de las configuraciones clásicas desarrolladas en los géneros pictóricos (retrato, paisaje, naturaleza muerta). La representación de los temas y de los elementos representados difiere también claramente de la fotografía artística. Richter escogió en efecto tomar su modo de poner en escena las tradiciones fotográficas no artísticas al inspirarse en los modelos de la foto de prensa, de la foto de familia y de la foto de aficionado. Esa elección permite una renovación paradójica de la composición pictórica y una adhesión a cánones diferentes gracias a la inspiración de modelos fotográficos. Dietmar Elger (2009) resume ese diálogo composicional realizado por Richter: “Las fotos de sus álbumes de familia y las imágenes recuperadas en los periódicos y revistas (...) eran el material de base perfecto para transformar lo figurativo en pintura sin tener que componer lo que esto mismo sea” (p. 49, traducción nuestra). Richter mismo declara de manera provocativa a propósito de la fotografía: “No tenía estilo, ni composición, ni juicio. Me ha liberado de mi experiencia personal. Por primera vez, no había nada que hacer con ella: era una imagen pura” (citado en Elger, 2009, p. 50, traducción nuestra). Podemos entonces identificar el primer nivel del diálogo intersemiótico entre la fotografía y la pintura en la producción de Richter como un diálogo basado sobre los elementos composicionales que conciernen a la organización de las formas, la elección de los temas y de los motivos, los modelos de encuadre y los géneros discursivos.

No obstante, la dimensión composicional no permite analizar más que las formas, y no nos dice gran cosa sobre la similitud entre la fotografía y la pintura en el nivel de la sustancia, que es el pivote del diálogo intersemiótico: nos dice en efecto muy poco sobre la similitud del grano de las imágenes, o sobre la manera en la que la pincelada sobre una tela puede ponerse en una relación dialógica con el proceso de impresión fotográfica, ni sobre cómo esta relación se reconoce directamente a través de la percepción de las obras de Richter. La semiótica estructural ha minimizado desde hace mucho tiempo el papel de esta dimensión sustancial de la expresión pues los desarrollos teóricos y metodológicos se concentraron principalmente en la forma. Esto es particularmente cierto para los trabajos analíticos de Jean-Marie Floch (1986) y Felix Thürlemann (1982), quienes desarrollaron una metodología de análisis del discurso visual, sin hacer distinción entre un texto fotográfico y un texto pictórico. Como lo explica María Giulia Dondero (2020):

La semiótica greimasiana ha dejado de lado el análisis de los modos por los que la forma de la expresión se constituye, como si las formas no se integraran finalmente en alguna sustancia. (...) En las imágenes pictóricas y fotográficas, lo trazado, la línea, está directamente ligada a su soporte en el sentido de que, como aporte/escritura, se manifiesta sobre el soporte gracias a la *interpenetración* con este último. Que sea una gasa o un lienzo de madera, eso marca la diferencia (p. 182).

Desde los años 1990 se han realizado importantes progresos para considerar el impacto de la producción material de los enunciados sobre la significación discursiva, es decir, que se rebasa una concepción estática de la sustancia para tomar en cuenta su formación. Jacques Fontanille (1998) ha propuesto distinguir el soporte material del soporte formal: el primero concierne al objeto que va a sufrir el proceso de escritura y que implica ya restricciones, orientaciones, resistencias, mientras que el segundo es consecutivo del proceso de enunciación productiva y concierne a la forma generada por el proceso de escritura. Un gran muro de marfil (soporte material), por ejemplo, antes de la aplicación de la escritura, encarna ya un sentido de monumentalidad, pero la enunciación productiva puede utilizar esta característica para construir efectos paródicos, al imitar la organización formal de un dibujo animado (soporte formal). Fontanille, más recientemente Dondero (2020), han integrado al par formado por los soportes materiales y formales el concepto de aporte, que concierne al proceso de escritura en sí mismo. El valor heurístico de esta proposición es evidente en el caso de la transposición y de la imitación intermediáticas, pues nos permite describir la dimensión técnica de los soportes de manera más sutil. En el caso de la fotografía, por ejemplo, tendremos normalmente el aporte de la luz sobre un soporte sensible (soporte material), pero el fotógrafo puede jugar con la exposición, la abertura del obturador, así como con el ángulo de la toma, con el fin de obtener contornos fluidos y colores saturados, que imitan la textura de una pintura (soporte formal), como en el caso del acercamiento pictórico de Robert Demachy.

En lo referente a las fotopinturas de Richter, esas proposiciones nos ayudan a encuadrar el problema de la pretendida similitud con la fotografía. El soporte material de esas obras pertenece totalmente a la pintura, pues Richter explota la tela (soporte material) y la instrumentación de la escritura consecuente (aporte). Es más bien el soporte formal que, por conveniencias particulares, dispone las formas de manera que imiten y reinventen los procesos de la producción fotográfica. Esta acción presenta sin embargo dos límites con respecto a la producción de Gerhard Richter. Para empezar, podemos preguntar por qué el soporte se desdobra en dos instancias (formal y material) en el curso del proceso de formación semiótica (aporte), y si no es más bien ese último el que debería dividirse en un aporte material (de la materia pintada) y un aporte formal (el resultado “fotográfico”). En segundo lugar, esta proposición nos dice muy poco de los elementos y de los procedimientos que establecen esta correlación.

Quisiéramos recomenzar a partir de una de las citas más célebres de Richter: “No trato de imitar una fotografía, sino que intento hacer una. Y si ignoro la hipótesis según la cual una fotografía es un pedazo de papel expuesto a la luz, entonces practico la fotografía por otros medios” (citado en Elger, 2009, p. 52, traducción nuestra). Con el fin de interrogar esta singular correlación entre la formación de las sustancias de la pintura y la formación de las de la fotografía, es necesario hacer una digresión sobre la teoría de la enunciación lingüística, sobre la cual se basan las más recientes adquisiciones de la semiótica visual.

Nuestra hipótesis es que las pinturas de Richter imitan y reinventan los procesos de formación de la “voz” fotográfica.

2. La enunciación en tanto que formación de las sustancias de la expresión

Elaborada en su forma moderna por Émile Benveniste (1970), la enunciación lentamente se ha convertido, a través de las relecturas realizadas por los especialistas de lingüística y semiótica, en más que una simple teoría (Colas-Blaise, Perrin y Tore, 2016), pues remite a un dispositivo epistemológico que ordena todas las cuestiones clave de las ciencias del lenguaje. En su forma restringida, la enunciación es una teoría construida alrededor de los usos de la lengua por los hablantes. “Hay que tomar cuidado con la condición específica de la enunciación: es el acto mismo de producir un enunciado y no el texto del enunciado lo que es nuestro objeto. Este acto es realizado por el hablante que moviliza la lengua por su cuenta” (Benveniste, 1970, p. 13). Al distinguir y unir esos dos niveles —el acto de producir un enunciado y los enunciados que se producen— la enunciación se configura como una teoría cuyos objetos son las mediaciones múltiples logradas a través del uso efectivo de la lengua. En primer lugar, está la mediación que concierne al paso de las posibilidades virtuales del sistema lingüístico a las realizaciones discursivas. Las mediaciones de la enunciación conciernen enseguida a la relación entre las coordenadas fenomenológicas del intercambio dialógico (el “yo-aquí-ahora” compartido por los interlocutores) y las coordenadas de la representación verbal, es decir los lugares, los actores y los tiempos proyectados por cada enunciado. Categorías específicas, tales como los pronombres personales, los índices de ostensión y los tiempos verbales señalan la manera en la que se renueva la relación entre la situación de enunciación y las estructuras de los enunciados cuando ocurre cada acto de habla. Finalmente, las mediaciones de la enunciación conciernen igualmente a la relación entre el discurso y el sujeto, así como el grado de presencia y de responsabilidad de este último con respecto al enunciado.²

Contrariamente a los acercamientos puramente textualistas, no se trata de analizar los enunciados exclusivamente por su configuración interna, sino más bien de construir el análisis del enunciado con relación a su producción. En el conjunto, podemos decir que la teoría de la enunciación estudia la significación de los discursos y de las imágenes por medio del análisis de las relaciones entre producción, significación y posiciones subjetivas.

² La cuestión de las responsabilidades enunciativas del sujeto se discute en detalle en Coquet (2007). En lo que respecta a las imágenes, ver Dondero (2020), pp. 32-39. Para las lenguas audiovisuales, ver D'Armenio (2017), y el reciente Paolucci (2020, pp. 285-296).

Ahora bien, en su primera formulación, así como en las ligadas a la tradición lingüística, la dimensión técnica queda como la gran ausente en esa red de mediaciones. Las componentes mediáticas de la enunciación, incluso las que conciernen a la lengua verbal, son entendidas por Benveniste como secundarias o las declara como inexistentes. En su texto fundador, Benveniste afirma que “la relación del hablante con la lengua determina el carácter lingüístico de la enunciación”. Y, justo enseguida, declara que es necesario considerar esta relación “como debida al hablante, que toma la lengua por instrumento” (Benveniste, 1970, p. 13). Esta referencia a la lengua utilizada como un instrumento es igualmente presentada por Benveniste (1966) en “De la subjetividad en el lenguaje”, antes de ser claramente rechazada.

En realidad, la comparación del lenguaje con un instrumento (...) nos debe hacer desconfiar, como toda noción simplista sobre el tema del lenguaje. Hablar de instrumento es poner en oposición el hombre y la naturaleza. La piqueta, la flecha, la rueda no están en la naturaleza. Son fabricaciones. El lenguaje está en la naturaleza del hombre, que no lo ha fabricado (Benveniste, 1966, p. 259).

Jacques Fontanille (2008), entre otros, ha criticado precisamente esta concepción, pues tiene el riesgo de idealizar el estudio de la lengua. Incluso aunque el soporte sonoro, siendo unidimensional no es tan tangible y durable como el soporte bidimensional de la escritura o el dibujo, ello no impide que una materialidad esté siempre implicada, así como los instrumentos de formación. En el caso de la lengua, estos últimos están constituidos por el aparato humano de fonación, que manipula el paso del aire (materia) con el fin de producir sonidos (sustancias), articuladas de manera sistemática (formas). Al poseer un soporte y un instrumento de formación semiótica, el lenguaje pierde su lugar ideal entre los sistemas de expresión humana, pero gana una dimensión suplementaria, una dimensión técnica, dotada de una especificidad propia. Antes de pasar a la semiótica visual y de retomar a Richter, quisiéramos poner nuestra atención sobre esta dimensión de la realización vocal, en tanto que está implicada en la formación material de los enunciados.

3. La “voz” de la fotografía

Estamos interesados en el sentido específico de la sustancia sonora, de su producción técnica, más allá —o más acá— del paso sucesivo a la forma de la expresión y a la semantización discursiva. Se trata de tomar en cuenta el trabajo del aparato fonatorio, su funcionamiento característico en cada hablante y así de la identidad misma de este hablante. Un ejemplo simple del papel de esta dimensión es la manera en la que la percepción de la voz nos permite reconocer una persona familiar, incluso si no la tenemos delante de nuestros ojos o si habla una lengua extranjera. Otro ejemplo familiar es el de las apreciaciones corrientes —y a menudo erróneas— que nos hacemos en cuanto a la edad y la identidad sexual de nuestros interlocutores en las conversaciones telefónicas. Como lo señala Hans Belting (2017),

“cuando no entendemos una voz en el teléfono o en una grabación, reconocemos una persona con más certeza y claridad que por el rostro, que cambia en el curso de vida del individuo” (p. 20, nuestra traducción). Anne Beyaert-Geslin (2017) añade que la “voz puede de paso ser considerada como el principal rasgo de la identidad” (p. 23). Todos esos ejemplos muestran que el reconocimiento de una voz es independiente de la comprensión del discurso expresado a través de ella. En otros términos, antes o al lado de la semantización de lo verbal, que tiene que ver con las figuras de contenido producidas por los discursos, existe una semiotización del soporte, que concierne al sentido implicado en la producción técnica de los enunciados. La llamaremos *dimensión tecnosemiótica* —o simplemente *mediática*— de la enunciación.

Esta dimensión de la significación es ciertamente rica en la enunciación verbal, pues incluye procesos como el reconocimiento de la edad, de la identidad personal e incluso la sexual de los sujetos hablantes. Otro ejemplo de la riqueza semiótica de la dimensión mediática es la posibilidad de imitar una voz humana por otro individuo, como en la comedia de *stand-up*: la sustancia vocal semióticamente muy rica, al grado que puede utilizarse para “mentir” a propósito de la identidad. La complejidad de las dimensiones mediáticas no aparece, sin embargo, en toda su amplitud más que si consideramos otros sistemas de expresión. Si nos volvemos hacia el caso de las lenguas visuales, comprobamos que la sustancia de la expresión es insuficiente, tomada por sí sola, para comprender los matices de sentido implicados en la dimensión mediática.³ En efecto, la diferencia entre la sustancia verbal y la sustancia gráfica del lenguaje verbal no es comparable con la diferencia entre la imagen fotográfica y la imagen pintada: las variables implicadas en la segunda confrontación conciernen a herramientas, técnicas, así como a efectos de sentido diferentes ligados a la semiotización del soporte.

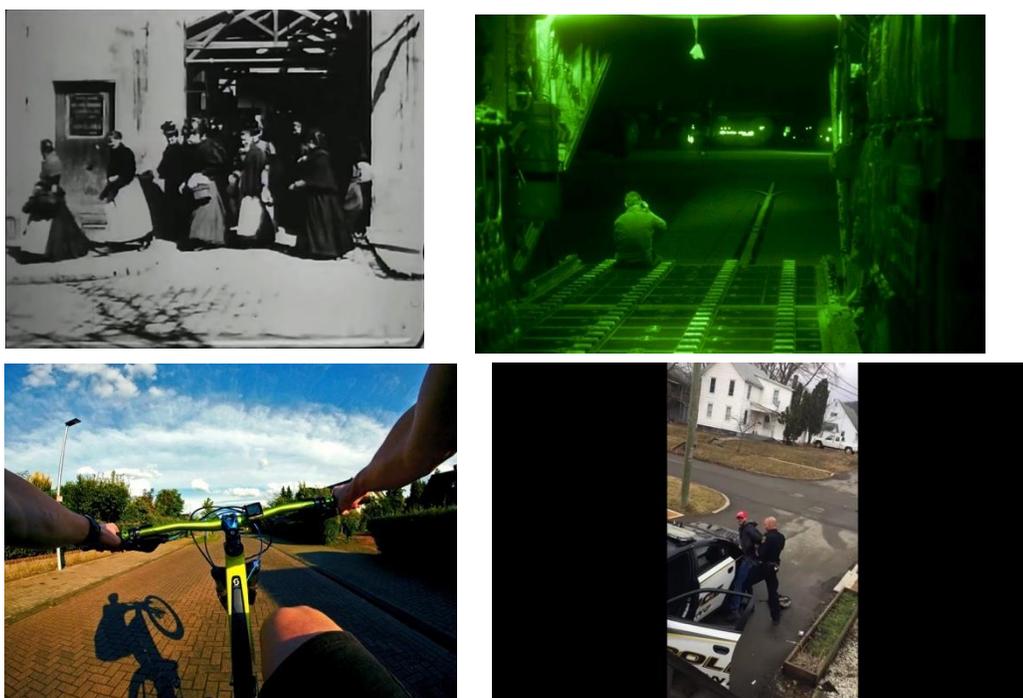
Podemos regresar a Richter y decir que éste imita en sus fotopinturas también una “voz”. No se trata de la voz de otro individuo que se expresa a través del lenguaje verbal, sino de la imitación de la voz fotográfica a través de los recursos de la pintura. Se trata entonces de identificar los rasgos de esta “voz” metafórica con el fin de describir los elementos con los que Richter se compromete en un diálogo centrado sobre la dimensión mediática de las imágenes.

4. La dimensión mediática: los formatos técnicos de las imágenes

El primer eje que nos permite describir esta “voz” particular de la fotografía tiene relación con los formatos técnicos. Conforme con el postulado procesual de la enunciación, que atañe al acto de formación de los enunciados, entendemos por “formatos técnicos” los componentes de la sustancia de la expresión de las imágenes que emanan de su proceso de formación.

³ Ver igualmente D'Armenio (2021) para una discusión más profundizada de las sustancias de expresión de las imágenes y de sus formatos técnicos.

Tomemos el ejemplo de los formatos fotográficos y de video: la evolución y la diversificación de los aparatos de grabación de video han entrañado una diferenciación significativa de la calidad material de las imágenes producidas. Es el caso de los diferentes estándares de definición de las imágenes fotográficas, es decir el número de píxeles por superficie o la densidad de la información visual. Lo mismo para la relación de aspecto (la razón entre la altura y lo ancho del espacio de representación), o para la deformación de la perspectiva debido a la utilización de un objetivo particular (un objetivo gran angular, por ejemplo, permite aumentar el ángulo de las tomas, pero al precio de una deformación de las líneas sobre los bordes de las imágenes, que se hacen curvas). Ahora bien, los formatos técnicos de las imágenes incluyen todas esas características, pues se trata de los residuos de la formación de las sustancias de expresión en el interior de las imágenes, pero que son también reconocibles, perceptivamente, a través de la observación. Tomemos el caso de las imágenes siguientes:⁴



Figuras 3-6. Cuatro ejemplos de formatos técnicos de las imágenes.

A primera vista, se puede fácilmente reconocer que se trata, respectivamente, de una imagen de cine de los primeros tiempos por ser en blanco y negro y de baja definición, de una imagen nocturna tomada por una cámara de vigilancia, en virtud de sus tonos

⁴ Las imágenes han sido tomadas de YouTube y Google, por medio de la función de búsqueda “Creative Commons”.

verdes típicos, de una imagen producida por una cámara de acción tal como una GoPro o un aparato de gran angular, a causa de la distorsión de la perspectiva sobre los bordes de la imagen, y finalmente, de una imagen tomada con un *smartphone* por la relación de aspecto del espacio de representación.

Si regresamos a la obra de Gerhard Richter, podemos identificar el segundo eje con respecto al que se organiza el diálogo entre la pintura y la fotografía. No se trata de un diálogo fundamentado únicamente sobre elecciones de composición —es decir, el hecho que las elecciones que conciernen a los temas fotográficos, el decorado, la encuadre se inspiren en fotografías no artísticas— sino de un diálogo basado sobre los modos de producción de la foto y de la pintura, expresado a través de los formatos técnicos.

Figuras 7-8. Dos de las obras de Richter que muestran el diálogo con la fotografía realizado por medio de formatos técnicos: *Familie Fischer* et *Mutter und Tochter*.



Figura 7. *Familie Fischer*. Richter (1971). Tomado de Gerhard-richter.com

<https://www.gerhard-richter.com/it/art/paintings/photo-paintings/families-11/the-fischer-family-5811/?p=1>



Figura 8. *Mutter und Tochter*. Richter (1965). Tomado de Gerhard-richter.com

<https://www.gerhard-richter.com/it/art/paintings/photo-paintings/families-11/mother-and-daughter-b-5594/?&referer=search&title=mutter+und+tochter&keyword=mutter+und+tochter>

En la obra *Familie Fischer* (Fig. 7), por ejemplo, la proximidad con el formato técnico de Polaroid es claramente perceptible. La relación de aspecto casi cuadrada, así como los tonos anaranjados y el efecto de pátina del envejecimiento contribuyen de manera decisiva para establecer una asonancia estética y perceptiva entre la imagen pintada y un tipo particular de formato fotográfico. En *Mutter und Tochter* (Fig. 8), por el contrario, la estética típica de una foto en blanco y negro está asociada a una textura de imagen que simula, por su débil definición y su efecto borroso, su impresión sobre papel de periódico, el medio del que se toma la imagen de origen. En breve, Richter parece no solamente dialogar con la fotografía en tanto que medio, sino también con las diferentes “voces enunciativas” de la fotografía, y saca ventaja del mecanismo de semiotización del soporte que hemos identificado antes.

Paralelamente a la semantización de las formas, se identifica otra dimensión, relativa a las sustancias de expresión en los formatos técnicos, que nos permite reconocer un tipo particular de producción fotográfica al asociarla a un dispositivo, a un marco espaciotemporal de producción, y a un efecto tecnoestético específico. Más precisamente, podemos identificar tres niveles implicados en la semiotización de los formatos técnicos de la fotografía:

- 1) La fotografía como resultado de una producción material: las fotos son ciertamente imágenes, es decir, organizaciones de colores, de formas y de espacios, pero son al mismo tiempo objetos materiales producidos por dispositivos específicos. Los formatos técnicos encarnan el lazo entre la imagen-enunciado y el dispositivo técnico de enunciación. Nos parece evidente que los aspectos sustanciales que hemos identificado —definición, relación de aspecto, distorsión de la perspectiva, y otros más— están normalmente organizados en configuraciones reconocibles, que son resultado de las particularidades de los dispositivos de producción. Cada imagen se reconoce, a través de la semiotización del soporte, según un perfil complejo, tal como “imagen del cine de las primeras épocas” o “imagen de *smartphone*”. Richter juega con este reconocimiento técnico, histórico y estético de los formatos técnicos, gracias a un efecto visual de semejanza imperfecto con ciertos formatos fotográficos: por medio de la semiotización de los soportes pictóricos, sus obras interrogan el valor técnico y perceptivo de los lenguajes visuales.
- 2) La fotografía como objeto cultural: las producciones fotográficas están unidas igualmente con dominios sociales y con prácticas semánticas específicas: publicidad, entretenimiento, reportaje, fotografía familiar. Entre formatos técnicos, géneros fotográficos y dominios sociales, se crea un lazo tecnosemiótico de manera más o menos estable. Richter juega con este valor cultural de las imágenes fotográficas, y a veces llega hasta a simular el aparato paratextual de los géneros fotográficos específicos, como en el caso de *Faltbarer Trockner*, donde igualmente se evocan las didascalias y los eslóganes de la publicidad. Esta operación pone explícitamente en juego una comparación entre los dominios de la imagen artística pintada y la foto publicitaria. El resultado es un cuestionamiento acerca de las especificidades de la imagen artística: ¿qué es el arte?, o más bien, para retomar la pregunta provocadora de Nelson Goodman (1985), ¿cuándo hay arte?
- 3) La fotografía como organización compositiva: la fotografía es también una imagen en la acepción de William Mitchell (2005), es decir, un conjunto de formas plásticas (colores, líneas, espacios, texturas, ritmos y rimas visuales, tensiones centrífugas y centrípetas) y figurativas (objetos reconocibles, elementos iconográficos, motivos visuales) que pueden entrar en correlación. En lo que concierne a ese nivel de organización semiótica, la producción de fotopinturas de Richter explota los formatos técnicos de manera tal que sobrepasa la tradición del arte abstracto. El arte abstracto estaba en efecto muy expandido en los años 1960 en tanto que arte visual que escoge

deliberadamente basarse solamente sobre la dimensión plástica, sin representar figuras reconocibles del mundo.

El gesto de utilizar la “voz” de la fotografía permita a Richter ir conceptualmente más allá de este arte.⁵ Su posición es clara: es todavía posible renovar la pintura figurativa por el hecho de filtrar sus imágenes por la mediación de otras imágenes —en este caso e imágenes fotográficas— que desarrollan así una modalidad de pensamiento visual a través de soluciones perceptivas y pictóricas.

La respuesta de Richter al arte abstracto podría ser igualmente interpretada de manera más radical, como el rechazo a la idea de que existe una gramática visual universal compuesta de rasgos puramente formales y perceptivos (contrastes, contrapuntos y equilibrios). Al tomar como modelo un tipo de imagen que lleva inscrita en ella misma las huellas de su propia producción material, y de la historia visual que ha acompañado su evolución, Richter rechaza la existencia de una gramática universal pura. Convocar modelos fotográficos significa en efecto no solamente imitar visual y perceptivamente otro tipo de imagen figurativa, sino también y sobre todo poner en cuestión la universalidad de los lenguajes visuales al mostrar la estratificación temporal que los alimenta a través de diferentes “voces”: polaroids, fotos de prensa, álbumes de familia, etc.

Dimensión del sentido	Mediática: Foto en tanto que producción material	Composicional: Foto en tanto que organización discursiva	Retórica: Foto en tanto que objeto cultural
Categorías semióticas	Formatos técnicos: configuraciones sustanciales (de resolución, grano de los colores, razón de aspecto) reconocibles como productos de un dispositivo técnico	Dimensión plástica (colores, líneas, texturas, formas, ritmos y tensiones visuales) Dimensión figurativa (figuras, elementos iconográficos, motivos visuales)	Prácticas sociales involucradas (reportaje, arte, familiar, etc.) Canal o sitio de implementación del objeto cultural (foto de prensa, archivos privados, museo, etc.)
Operaciones interpretativas	Proyección del saber sobre la producción técnica	Reconocimiento y construcción discursiva del sentido	Negociación del sentido por relación al dominio social

Tabla 1. Una esquematización de la articulación del sentido de la fotografía. Elaboración propia.

⁵ Este rechazo fue sólo temporal, pues Richter produjo un número considerable de pinturas abstractas durante su carrera.

Richter aprovecha esta ampliación perceptual progresiva debido a la fotografía en diálogo con sus diferentes voces históricas a través de los formatos técnicos. De hecho, las fotopinturas explotan un efecto de archivo ligado a la historia perceptiva de la producción fotográfica: un archivo de rasgos visuales, unido al modo en el cual las características particulares de las imágenes fotográficas constituyen las normas que nutren la mirada cultural.⁶ El efecto de realismo depende igualmente de este archivo fotoperceptivo que, como lo señala entre otros Goodman (1968), depende ante todo de las normas en vigor en una época dada.

5. La cuestión de lo borroso: una similitud perceptiva disonante

No obstante, los formatos técnicos no constituyen más que el primer eje fundamental del diálogo intersemiótico entre la fotopintura y la fotografía. El otro eje concierne a lo que diferencia la obra de Richter del medio fotográfico en el marco de ese diálogo de semejanza. Para comprender esta clase de variación en el seno de la semejanza, se debe tomar en cuenta un efecto más general de la producción fotográfica, pues es característica no de un formato técnico particular, de una voz fotográfica, sino de todas las voces fotográficas, ya que representa el más pequeño denominador común: el efecto de borrado. Lo borroso es un efecto visual ejemplar del funcionamiento técnico de la fotografía: es resultado del movimiento natural de las cosas detenido visualmente a través de la fijación fotográfica. Como lo resume Bruno Bachimont (2010, p. 47, nuestra traducción), debe tomarse en cuenta la relación entre los dispositivos técnicos y la temporalidad: “el dispositivo tiene por función convertir en relación en el espacio una relación en el tiempo; la técnica en ese nivel es destemporalizar el devenir para espacializarlo”. Lo borroso fotográfico es un efecto visual y perceptivo que es producto precisamente de la transformación del tiempo y del movimiento en una imagen espacial fijada sobre un soporte: la operación técnica de la fotografía procede por impresión de la luz sobre un soporte, a partir del movimiento natural. Esta fijación genera a menudo formas fluidas cuando el ajuste entre el movimiento natural y la fijación fotográfica resulta imperfecto. En el transcurso del tiempo, lo borroso se ha convertido en uno de los parámetros expresivos que estructuran el lenguaje fotográfico, con al menos tres variantes: borroso cinético, borroso por movimiento y *bokeh*. Lo borroso cinético se localiza en una parte de la imagen fotográfica, en correspondencia con un cuerpo en movimiento, como en el caso de fotos de deporte o de carreras de automóvil donde el atleta o el vehículo aparecen borrosos en tanto que el resto de la imagen es nítida. Lo borroso por movimiento, por el contrario, se extiende a toda la superficie de la imagen pues se debe al movimiento del aparato en el momento de la toma. Ejemplos notables y célebres de esta forma son las fotos de guerra, por

⁶ El concepto de “archivos de rasgo visuales” al que hacemos referencia aquí no debe tomarse en el sentido técnico generalmente asociado a la noción de archivos. Entendemos más bien memoria visual: un repertorio de rasgo visuales históricamente constituidos, reconocibles por sus particularidades materiales, pero no directamente ligados a un fondo documental específico existente.

ejemplo, las tomadas por Robert Capa. Finalmente, el *bokeh* es una forma de desenfoco que permite valorizar lo que se desarrolla y envolverlo en las partes borrosas de la imagen, enmarcarlo por medio de ellas. Por relación a las dos formas precedentes, el *bokeh* no se debe al movimiento, sino a ajustes particulares de la apertura del diafragma y a la distancia en relación con los objetos representados. Es el caso de los retratos, que presentan un plano anterior borroso con el fin de destacar el sujeto figurado. Bien entendidas, esas formas de desenfoco a menudo se combinan para obtener efectos artísticos particulares.

Gracias a ese rasgo característico del lenguaje de la fotografía, que resulta de su funcionamiento técnico, podemos identificar el carácter único de las fotopinturas de Richter. Lo borroso es ampliamente usado en sus obras y representa una de sus características específicas.⁷ No obstante, esta técnica se usa de una manera particular, en una suerte de disonancia en la similitud.

Figuras 9-11. Tres ejemplos del efecto de borrado en las pinturas de Richter: *Betty*, *Blumen*, y *Verwaltungsgebäude*.



Figura 9. *Betty*. Richter (1988). Tomado de Gerhard-richter.com

<https://www.gerhard-richter.com/it/art/paintings/photo-paintings/children-52/betty-7668>

⁷ Ver Doerfel (2014) para una discusión profundizada del efecto de borrado en Richter.



Figura 10. *Blumen*. Richter (1992). Tomado de Gerhard-richter.com

<https://www.gerhard-richter.com/fr/art/paintings/photo-paintings/flowers-40/flowers-7922/?&categoryid=40&p=1&sp=32>



Figura 11. *Verwaltungsgebäude*. Richter (1964). Tomado de Gerhard-richter.com

<https://www.gerhard-richter.com/it/art/paintings/photo-paintings/buildings-5/administrative-building-5511>

Se tiene la impresión de que Richter utiliza el *bokeh* en algunos de sus cuadros, como en el célebre retrato de su hija *Betty* (Fig. 9), donde el plano anterior es difuso y pone en evidencia la figura enfocada, aunque tomada de espaldas, o todavía en *Blumen* (Fig. 10), donde lo borroso está más pronunciado en primer plano y en la parte profunda del primer plano, que aísla tallos y flores en la mitad más próxima al espectador. En otras obras, como *Verwaltungsgebäude* (Fig. 11), lo borroso encierra toda la imagen como si la “toma” pictórica hubiera sido realizada desde un carro en movimiento, de conformidad con la tipología de lo borroso en movimiento. El uso de lo borroso cinético parece ser más raro.

Sin embargo, el hecho notable es otro: en la mayoría de sus fotopinturas, Richter utiliza lo borroso de una manera original y personal y traiciona la función técnica y expresiva de lo borroso fotográfico al reproducir perceptiva y visualmente sus efectos. Es posible observar esta disimilitud paradójica dentro de la similitud en varias de sus obras, que realizan múltiples tipos de traición de lo borroso fotográfico. Como lo dice Elger (2009):

Lo borroso indica la relación inexacta entre un objeto y su percepción o, como algunos críticos lo explican, un error técnico que se produce si un aparato de foto (o su sujeto) se mueve en el momento en que el obturador se dispara. Como la pintura sobre la tela nunca puede estar fuera de foco, ese desenfoque creativo refuerza de hecho la tensión y la ambivalencia entre la pintura y la fotografía (p. 85, traducción nuestra).

Figuras 12-14. Tres ejemplos de uso disonante del efecto de borrado en las pinturas de Richter: *Terese Andeszka*, *Uncle Rudi*, y *Ema*.



Figura 12. *Terese Andeszka*. Richter (1964). Tomado de Gerhard-richter.com

<https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/families-11/terese-andeszka-5492/?p=1&sp=35>



Figura 13. *Uncle Rudi*. Richter (1965). Tomado de Gerhard-richter.com
<https://www.gerhard-richter.com/it/art/paintings/photo-paintings/death-9/uncle-rudi-5595>

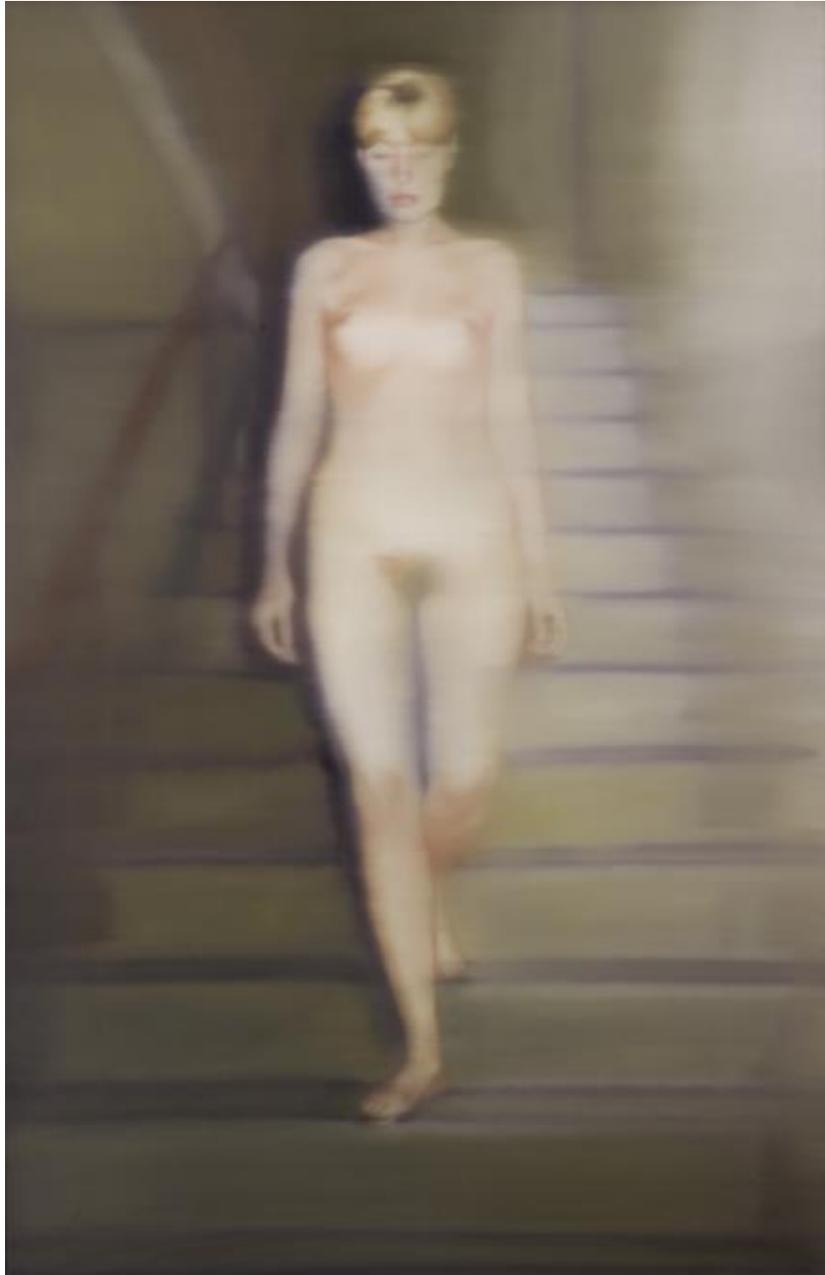


Figura 14. *Ema*. Richter (1966). Tomado de Gerhard-richter.com

<https://www.gerhard-richter.com/it/art/paintings/photo-paintings/nudes-16/ema-nude-on-a-staircase-5778>

En *Terese Andeszka* (Fig. 12), por ejemplo, lo borroso se concentra particularmente en los rostros de las personas representadas, pero su textura es muy pronunciada, con una fuerte referencia a lo borroso de Francis Bacon. En *Uncle Rudi* (Fig. 13), una de sus obras más célebres, lo borroso encubre toda la imagen, como si se tratara de un borroso de movimiento.

No obstante, la persona representada está inmóvil, como lo prescribe el tipo ideal del retrato, y la “toma” no tiene ninguna razón real de desplegarse en movimiento. El resultado es una imagen que conserva un fuerte parentesco expresivo con la fotografía, pero lo borroso se organiza como una distorsión visual destacada, como el registro técnico de una visión, más precisamente de una tecnovisión. Incluso en *Ema* (Fig. 14), una de las obras maestras de Richter, la luz fluorescente envuelve toda la imagen de una manera particular y las manchas de colores constituyen un procedimiento que pertenece plenamente al medio de la pintura y que no tiene equivalente en lo borroso fotográfico. Lo borroso participa de una atmósfera afectiva y de aurora, y el resultado es una imagen en la que el diálogo entre fotografía y pintura es evidente, con los dos en igualdad, en una síntesis artística completa que no da ya la impresión de imitación.⁸

Este uso particular de lo borroso amerita un análisis más profundo, pues construye una forma paradójica del fotorrealismo evocado en la sección precedente. Hemos observado que el realismo de las imágenes es ciertamente el resultado de normas culturales que varían en el transcurso del tiempo. En el trabajo de Richter, el realismo se alcanza por relación con los objetos visuales y a las tomas fotográficas y así, entonces, una idea de fotorrealismo basado en normas técnicas y estéticas. Si se tienen en cuenta las tentativas semióticas de explicar los efectos del realismo de las imágenes con respecto a la percepción “bruta”, aparece una característica mayor de la obra de Richter. El concepto de *stimuli* de sustitución desarrollado por Umberto Eco, por ejemplo, afirma que las imágenes son capaces de reproducir los efectos perceptivos de objetos o de escenas reales gracias a ciertas características visuales.

(...) examinaba un anuncio publicitario en el que se veía un vaso de cerveza desbordante de espuma que evocaba una sensación de gran frescura, porque en el cristal se divisaba una pátina de vapor helado. Era evidente que en la imagen no había ni cristal, ni cerveza, ni pátina helada: se sugería que la imagen reproducía *algunas de las condiciones de percepción del objeto*: allá donde, al percibir el objeto real, me habría herido la incidencia de los rayos luminosos sobre una superficie, en la imagen habría contrastes cromáticos *que producían el mismo efecto* o un efecto satisfactoriamente equivalente (Eco, 1999, p. 492).

No obstante, en su proposición, Eco sostiene que el realismo de los *estímulos de sustitución* depende de su definición: mientras más un *estímulo* de sustitución se define en una imagen, más suscita los mismos efectos perceptivos que el objeto real. Es exactamente lo contrario lo que se produce en las obras de Richter, donde el efecto de fotorrealismo se obtiene a través de una forma particular de fluidez, que los hace menos definidos. Como él mismo lo explica: “Revuelvo las cosas para que todo sea igual de importante e igual de insignificante (...). Tal

⁸ Es claro que ignoramos en esta contribución deliberadamente los eventuales aspectos ideológicos y políticos implicados en las obras de Richter para concentrarnos sobre sus aspectos formales, sustanciales y perceptivos.

vez desvanezco también los excesos de información sin importancia” (Elger, 2009, p. 86, la traducción es nuestra).

¿Cómo explicar este efecto paradójico de fotorrealismo, obtenido por un lado al imitar los formatos técnicos de la fotografía, y por otro al traicionar la función expresiva de lo fluido, que implica igualmente una pérdida deliberada de definición de las imágenes?

6. Los tecnoperceptos de las imágenes y el tecnoimpresionismo de Richter

Para comprender esta diferencia en la similitud, es necesario situarla con respecto a los mecanismos fundamentales de la percepción. Es bien sabido que los lenguajes visuales explotan ciertos mecanismos de la percepción, en especial en la manera en la que ésta se distingue de la significación conceptual y verbal con la que continuamente se pone en relación. Autores como Umberto Eco (1999) y Jean-François Bordron (2011) han distinguido justamente la significación perceptiva de la significación verbal. Tanto las imágenes de la percepción como las imágenes objetivadas sobre un soporte no se basan en las formas de la predicación verbal sino sobre la “composición visual”. Entre las diferencias principales, podemos claramente oponer la sintaxis lineal del lenguaje verbal y la sintaxis tabular de la composición visual, organizada según tensiones centrífugas y centrípetas. Otro recurso específico a las imágenes está ligado a los mecanismos mereológicos, que conciernen a la relación entre las partes de la imagen, y entre las partes y el todo. Un ejemplo simple de esta asonancia entre significación visual y percepción proviene de las leyes de la *gestalt* y de su aplicación, o más bien de su composición, en los lenguajes visuales: la relación entre la figura y el fondo, muy utilizada en los retratos fotográficos, muestra uno de los numerosos mecanismos por los que la imagen compone la significación. Mientras que los mecanismos completamente categoriales de interpretación conceptual predominan en el lenguaje verbal, en los lenguajes visuales, son los mecanismos de reconocimiento icónico los que prevalecen. Eco habla de un proceso que parte de los *perceptos*, se organiza en juicios perceptivos, después se convierte en completamente categórico y general: de un amarillo percibido en el curso de la experiencia vivida, que se caracteriza por su singularidad —“ese amarillo particular”— pasamos al “amarillo general” que se organiza sistemáticamente por relación en campos categoriales más definidos del lenguaje verbal. La impresión singular de “ese amarillo particular” no puede ser descrita sino solamente reconocida y es típica de los *perceptos* humanos. Por el contrario, las confrontaciones ulteriores entre ese amarillo y otros amarillos construyen juicios perceptivos que están ligados a conocimientos categoriales y verbales. Incluso si las imágenes fotográficas y pintadas son de los signos objetivados y, por tanto, enteramente de los símbolos, se conforman a esta etapa particular de la construcción del sentido al explotar los mecanismos perceptivos de agregación y de composición al proponer disposiciones de singularidades cualitativas (“ese amarillo”, “esta forma”, “ese

ritmo visual”). Quisiéramos ir más allá de esas consideraciones, por demás compartidas por la comunidad semiótica y una parte de las ciencias de la imagen, que combaten justamente el uso de un acercamiento derivado del estudio del lenguaje verbal para la significación visual.

El caso de Richter demuestra claramente que no sólo los humanos, sino también las imágenes realizan los perceptos, componen características que no pueden ser categorizadas con el lenguaje verbal, sino solamente reconocidas y “compuestas” visualmente. No se trata ya de reconocer “ese amarillo particular” en el curso de la experiencia perceptiva, sino de reconocer “ese amarillo fotográfico particular” o “ese borrado fotográfico particular”, lo que es característico de la manera en la que una imagen fotográfica construye los perceptos. Definiremos esos perceptos producidos por la fotografía, y de modo más general por los medios de expresión técnicos, como tecnoperceptos: configuraciones visuales reconocibles, pero no articuladas de manera categorial y que constituyen la manera en la que las imágenes técnicas producen los perceptos particulares.

Precisamente en ese nivel primordial de la percepción, la semejanza disonante de Richter con lo borroso fotográfico viene a cuestionar a la vez los mecanismos de producción de la fotografía y de la percepción humana. Al desestabilizar los tecnoperceptos fotográficos por el uso de sus mecanismos fundamentales, Richter realiza una interrogación perceptiva con respecto al dominio de lo visual: ¿qué es un cliché fotográfico, en su historicidad, pero también en su inmediatez perceptiva? Y ¿qué es la percepción si una imagen totalmente pictórica suscita un efecto de similitud disonante con la fotografía? En otros términos, al utilizar medios completamente visuales, y paradójicamente por la mediación de otro medio visual, Richter abre el campo a una imagen más primitiva, la de nuestra percepción influida por la historia. A través de la semejanza disonante con los formatos técnicos y las tecnopercepciones de las imágenes, Richter compone una interrogación capaz de regresar a lo perceptos, que sobrepasa los niveles superiores de significación, tales como la interpretación y la categorización. Por un lado, reconocemos de algún modo una similitud con las imágenes fotográficas, debido a los formatos técnicos imitados, pero al mismo tiempo, nuestras impresiones perceptivas se ponen en cuestión por la traición de los tecnoperceptos fotográficos. El reconocimiento histórico se bloquea y se pone en cuestión por la disonancia perceptiva.

Una comparación tal vez audaz nos permite aclarar la cuestión de una vez por todas. Nos gustaría definir las fotopinturas de Richter como tecnoimpresionistas. Como sabemos, al menos por los manuales escolares, el impresionismo ha sido concebido primero como un término negativo usado para subrayar la pobreza de la imagen respecto a las normas del realismo en vigor en la época. Ese concepto pone en evidencia el hecho que las obras impresionistas están demasiado ancladas en impresiones subjetivas. Más en particular, algunos cuadros impresionistas presentan sujetos sumergidos en una forma auroral de

paisaje, que dialogan de manera original con los mecanismos perceptivos humanos. Se trata precisamente de impresiones de vistas reinterpretadas, o más bien recompuestas, de una manera visual, artística e idiosincrática. Es exactamente lo que Richter parece realizar en sus fotopinturas: construir una reinterpretación artística y personal de las technoimpresiones fotográficas. Esta reinterpretación se construye por una mezcla de imitación rigurosa de los formatos técnicos y de traición significativa de lo borrado. La similitud disonante con los mecanismos estéticos y técnicos de la fotografía permite a Richter cuestionar la relación entre las percepciones humanas y técnicas, y renovar los géneros y los procedimientos pictóricos.

Conclusiones

En este artículo, hemos propuesto un análisis de las fotopinturas y, más generalmente, de las obras que construyen un diálogo intersemiótico entre pintura y fotografía en la producción artística de Gerhard Richter. Hemos utilizado ese caso particular como punto de partida de una renovación conceptual en el análisis de los lenguajes visuales, en especial sobre el plano semiótico.

En la primera parte, hemos cuestionado la idea de una simple similitud entre las obras de Richter y la fotografía con el fin de identificar una correlación entre las maneras de producir imágenes de la fotografía y de la pintura. Planteamos la hipótesis que Richter imita las “voces” de la fotografía. Hemos identificado esas “voces” a través del concepto de formato técnico, definido como una configuración de los elementos sustanciales de la imagen que se refieren a su producción. Los parámetros como la definición, la relación de aspecto, la distorsión de la perspectiva, el color y el grano se organizan de hecho en formatos perceptiblemente reconocibles típicos de un dispositivo determinado: “imágenes del cine de las primeras épocas”, “imágenes polaroid”, “imágenes de *smartphones*”, “imágenes de cámaras de vigilancia”, etc. Al imitar esos formatos, Richter reinserta una historicidad plural en el arte de la pintura, historicidad que se articula a la vez sobre el plano técnico y expresivo. Por medio del diálogo composicional con los géneros formales de la fotografía y el diálogo technoestético con los formatos técnicos se produce la impresión de similitud.

Paralelamente al diálogo de algún modo riguroso con los formatos técnicos, ocurre otro diálogo, esta vez disonante, con relación con el procedimiento composicional más característico de la fotografía: el del desenfoque. Aunque se trate de un elemento visual característico de la pintura de Richter, y de un elemento que contribuye de manera decisiva para construir un efecto de similitud con la fotografía, su utilización pictórica traiciona el funcionamiento técnico y expresivo de la fijación fotográfica. Los desenfoques de Richter son más personales y disonantes. Con el fin de comprender esta disonancia visual, hemos interrogado la relación entre la significación perceptiva y los lenguajes visuales. El

desenfoco, lo borroso, es de hecho un elemento visual que responde a una significación icónica precategórica, que compromete nuestra percepción visual antes de que se organice en un sistema categorial verbal. El concepto de percepto describe esta primera etapa de la significación en la percepción humana, que se caracteriza por su singularidad: se trata de “ese amarillo particular” y no de la idea general del amarillo típico de un conocimiento completamente categorizado. Por esta razón, así como por la singularidad de las percepciones humanas, hemos propuesto comprender esas características visuales de la fotografía —“ese amarillo fotográfico particular”, “ese borrado fotográfico particular”— como tecnoperceptos: configuraciones visuales reconocibles que no están articuladas de manera categorial y que son producidas por medios técnicos. El resultado es que la traición de los tecnoperceptos fotográficos en la obra de Richter pone en cuestión la percepción humana y técnica por el sesgo de los procedimientos de la pintura. Se trata de un cuestionamiento totalmente visual, situado en el nivel primordial de la significación perceptiva.

Globalmente, al imitar los formatos técnicos y traicionar los tecnoperceptos de lo borroso fotográfico, Richter entabla un diálogo situado sobre dos niveles de complejidad opuestos. Por una parte, por la evocación de las voces de la fotografía a través del archivo de rasgos visuales, reinstala una historicidad constitutiva en la mirada y las imágenes, con lo que impugna la existencia de un lenguaje visual universal. Por la otra parte, al traicionar los tecnoperceptos de la fotografía, Richter interroga el nivel de la percepción inmediata y singular suscitada por la imagen. Frente a las obras de Richter, nos vemos obligados a una confrontación entre percepciones experienciales, tecnopercepciones y percepciones pictóricas. Esta confrontación implícita y perceptiva construye un “pensamiento” sensible precategórico capaz de volver a abrir el sentido de las imágenes.

Agradecimientos



Este proyecto ha recibido financiación del programa de investigación e innovación Horizonte 2020 de la Unión Europea en el marco del acuerdo de subvención Marie Skłodowska-Curie No 896835 - IMACTIS.

Referencias

- Bachimont, B. (2010). *Le sens de la technique : le numérique et le calcul*. París. Encre Marine.
- Belting, H. (2017). *Face and Mask: A Double History*. Princeton. Princeton University Press.

- Benveniste, É. (1966). De la subjectivité dans le langage. En Benveniste, É., *Problèmes de linguistique générale* 1 (pp. 258-266). Paris. Gallimard.
- Benveniste, É. (1970). L'appareil formel de l'énonciation, *Langages* (17), 12-18. https://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1970_num_5_17_2572
- Beyaert-Geslin, A. (2017). *Sémiotique du portrait. De Dibutade au selfie*. Louvain-La-Neuve. De Boeck.
- Bordron, J. F. (2011). *L'iconicité et ses images. Études sémiotiques*. Paris. PUF.
- Colas-Blaise, M., Perrin, L., y Tore, G.M. (eds.). (2016). *L'énonciation aujourd'hui. Un concept clé des sciences du langage*. Limoges. Lambert Lucas.
- Coquet, J. C. (2007). *Phusis et Logos. Une phénoménologie du langage*. Vincennes. Presses Universitaires de Vincennes.
- D'Armenio, E. (2017). From audiovisual to intermedial editing. Film experience and enunciation put to the test of technical formats, *Versus* (124), 59-74.
- D'Armenio, E. (2021). Archives numériques et langages audiovisuels, *Signata* (12). <https://doi.org/10.4000/signata.3025>.
- Doerfel, S. (2014). *On Gerhard Richter's Blur Effect. The Ambivalent Character of a Distanced Force*. Norderstedt. GRIN Verlag.
- Dondero, M. G. (2020). *Les langages de l'image. De la peinture aux Big Visual Data*. Paris. Hermann.
- Eco, U. (1999). *Kant et l'ornithorynque*. Paris. Grasset.
- Elger, D. (2009). *Gerhard Richter. A Life in Painting*. Chicago. University of Chicago Press.
- Floch, J. M. (1986). *Les formes de l'empreinte : Brandt, Cartier-Bresson, Doisneau, Stieglitz, Strandt*. Périgueux. Fanlac.
- Fontanille, J. (1989). *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur*. Paris. Hachette.
- Fontanille, J. (1998). Décoratif, iconicité et écriture. Geste, rythme et figurativité : à propos de la poterie berbère, *Visio*, 3 (2). En línea http://www.unilim.fr/pages_perso/jacques.fontanille/articles_pdf/visuel/decoratifberbere.pdf.
- Fontanille, J. (2005). Du support matériel au support formel. Dans Arabyan, M., Klock-Fontanille, J. (eds.). *L'Écriture entre support et surface* (pp. 183-200). Paris. L'Harmattan.
- Fontanille, J. (2008). *Pratiques sémiotiques*. Paris. P.U.F.
- Goodman, N. (1968). *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*. Londres. Bobbs Merrill.
- Goodman, N. (1985). When is Art? En Goodman, N., *Ways of Worldmaking* (pp. 57-70), Indianapolis. Hackett.

- Greimas, A.J. (1989). Figurative Semiotics and the Semiotics of the Plastic Arts, *New Literary History*, 20(3), 627-649.
- Hjelmslev, L. (1953). *Prolegomena to a Theory of Language*. Baltimore. Indiana University Publications.
- Hustvedt, S. (2005). *Essays on Painting*. Nueva York. Princeton Architectural Press.
- Lotz, C. (2015). *The Art of Gerhard Richter: Hermeneutics, Images, Meaning*. Londres. Bloomsbury.
- Mitchell, W. J. T. (2005). *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago. University of Chicago Press.
- Paolucci, C. (2020). *Persona: Soggettività nel linguaggio e semiotica dell'enunciazione*. Milán. Bompiani.
- Peirce, C. S. (1931-1935). *Collected Papers of Charles Sanders Peirce* 1-6. Cambridge, MA. Harvard University Press.
- Rabinow, P. (2017). *Unconsole Contemporary Observing Gerhard Richter*. Durham-Londres. Duke University Press.
- Richter, G. (s.f.). *Pitture*. <https://gerhard-richter.com/it/art/paintings/#photo-paintings>
- Thürlemann, F. (1982). *Paul Klee. Analyse sémiotique de trois peintures*. Lausanne. L'Âge de l'homme.

Acerca del autor

Enzo D'Armenio es investigador postdoctoral en semiótica en la Universidad de Lieja, como parte del proyecto « KINETIMAGES — Les médias interactifs en tant qu'images cinétiques. Une généalogie des médias visuels fondée sur le concept de mouvement », dedicado a las imágenes interactivas de videojuegos y realidad virtual, y financiado por el Fonds de la recherche scientifique (F.R.S.-FNRS) de Bélgica. Ha publicado artículos en revistas internacionales como *Visual Communication*, *Semiotica*, *New Techno-Humanities*. También es autor de la monografía en italiano *Mondi paralleli. Ripensare l'interattività nei videogiochi* (Unicopli, 2014).

Texto recibido: 06/10/2021; Revisado: 10/11/2021; Aceptado: 30/04/2022

Contenido publicado en acceso abierto bajo una licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)



Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
Seminario de Estudios de la Significación
3 oriente 212, Primer Piso, Col. Centro, C.P. 72000, Puebla. Pue., México.
Tel. +52 222 2295502, semioticabuap@gmail.com

<https://tematicosdelseminario.buap.mx/index.php/topsem>