



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

ARTURO DÍAZ BELMONT, EL CONFORMADOR DE IMÁGENES
UNA APROXIMACIÓN A SU PORNOGRAFÍA HIPERTÉLICA

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA:
RAÚL BUENAVENTURA CÁZARES MORENO

DIRECTOR DE TESIS

MTRO. MIGUEL ARMENTA ORTIZ
(FAD)

SINODALES

DR. FERNANDO ZAMORA ÁGUILA
(FAD)

MTRO. ESTANISLAO ORTIZ ESCAMILLA
(FAD)

DR. JESÚS FELIPE MEJÍA RODRÍGUEZ
(FAD)

MTRO. NOÉ MARTÍN SÁNCHEZ VENTURA
(FAD)

MÉXICO, D. F. SEPTIEMBRE DE 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ARTURO DÍAZ BELMONT
EL CONFORMADOR DE IMÁGENES

Un acercamiento a su Pornografía Hipertélica

Las artes han sido los medios por los cuales el hombre ha podido comprender paso a paso la naturaleza de las cosas

[...] ha sido el reconocimiento fragmentario y la fijación paciente de lo significativo en la experiencia humana. La actividad artística podría por lo tanto describirse como una cristalización, a partir del reino amorfo del sentimiento, de formas significativas o simbólicas. Sobre la base de esta actividad se hace posible un discurso simbólico, y surgen la religión, la filosofía y la ciencia como modos de pensamiento [...].

Read Herbert, *Imagen e idea: la función del arte en el desarrollo de la conciencia humana.*

Indice	09
Introducción	11
Capítulo I. Factores de la percepción	13
I.I Arte y Ciencia	15
I.2 Pospornografía	18
Capítulo II. La imagen	21
II.I La plusvalía ontológica de la imagen	24
II.II Edades de la imagen	25
II.III Clasificación de imágenes visuales	27
II.IV Tipología de la imágenes visuales	28
II.V La imagen representativa	29
Capítulo III. Las imágenes técnicas	33
III.I La tecla como elección	37
III.II Critica de las imagenes técnicas	39
Capítulo IV. Pornografía hipertélica	43
IV.I Hipertelia y <i>Digital Films Strips</i>	64
IV.II Descodificación y seducción	66
Conclusiones	111
Fuentes de Investigación	115

Introducción

El presente proyecto surge del contacto directo con el Maestro Arturo Díaz Belmont en el seminario de Arte Urbano en la Academia de San Carlos. Siendo una persona preocupada por entender y relacionarse con sus alumnos, nos comenta en alguna plática fuera del aula, sobre algunos proyectos personales que desarrolla paralelamente a su práctica docente, aunada a algunas lecturas de ciertos capítulos de diferentes libros de Roland Barthes que nos encomienda hacer para facilitar la comprensión de su clase y visión del mundo.

Comienzo a investigar en la red sobre su trabajo y al dar con belmoniacom.com, además de ver su obra, descubro ligas que me llevan a diferentes archivos de blog, en los cuales sustenta de manera teórica su quehacer. Entre éstos descubro “Trivialis: erotismo, pornografía y obscenidad en la mirada fotográfica”, un documento escrito por el Dr. Fabián Giménez Gatto, Doctor en Filosofía, que llama poderosamente mi atención. En este nos muestra una serie de estrategias que, como su nombre lo indica, modifican la manera de ver la pornografía, el erotismo y la obscenidad, crea un lenguaje, trastoca la mirada convencional, entra al terreno de lo transestético y convierte en obra de arte la imagen pornográfica.

El objetivo del presente trabajo es intentar mostrar de una manera adecuada, el valor del trabajo innovador del Maestro Díaz Belmont, sustentando su propuesta con base en las ideas del Dr. Fernando Zamora Águila, cuyo trabajo en el ámbito de la Filosofía de la imagen constituye un importante referente. La pornografía hipertética de Arturo Díaz Belmont, es la que rebasa su finalidad, desconfigura las imágenes características del género, suprime su lascividad y las provee de significancia dándoles un sentido plástico mediante un tratamiento de capas utilizando un programa de edición de imágenes digital, para ser consideradas como dignas de ser presentadas en una exposición.

Dentro de su obra, el Maestro Belmont, refleja el empleo de todos sus sentidos, de la memoria y visión del mundo, como una especie de background, que enriqueció su trabajo con su sensibilidad y percepción, en conjunto con un amplio bagaje cultural adquirido con sus estudios y viajes. Todo esto dio como resultado un imaginario que como Artista comprometido con su labor, reestructuró relaciones sociales, presentando un sistema alternativo de comunicación gráfica, proponiendo de manera dialógica la posibilidad de subir un peldaño más, y dejar de conformarse con recibir información redundante, entender de manera sinestésica estas imágenes técnicas.

Para concretar este intento, comenzaré por hacer referencia a la jerarquización de los sentidos y la manera como se privilegia la mirada en nuestra época.

Continuaremos por mostrar la importante relación que se da entre Arte y Ciencia, basándonos en las ideas que el Mtro. Noé Sánchez Ventura nos comparte en el capítulo del mismo nombre del libro *Arte y Diseño, Experiencia creación y método* y en particular en la producción de imágenes técnicas, las cuales son producto de esta integración.

Posteriormente, haré referencia a alguna información sobre pospornografía, razonamientos que el Dr. Fabián Giménez Gatto nos comparte para referirse a la manera de producir y de leer imágenes como las de Arturo Díaz Belmont.

Después abordaremos las propiedades de la imagen, siguiendo las ideas del Dr. Fernando Zamora. La revisión de dichas propiedades nos permitirá llegar al concepto de imagen representativa, fundamental en el presente estudio.

Habremos de tratar el tema de las imágenes técnicas de acuerdo con el razonamiento del filósofo checo Vilém Flusser, quien nos ofrece los elementos necesarios para reconocer sus características y las herramientas para abordarlas.

También revisaremos la perspectiva de Fabián Giménez Gatto, quien acuñó el término hipertelia e hiciera un análisis de *Hiptertelia y Digital Film Strips*, obras de Díaz Belmont. De la misma forma, retomaremos los conceptos del Mtro. Miguel Jaramillo sobre el mismo trabajo, así como su análisis comparativo de la pornografía hipertélica del artista.

Capítulo I Factores de la percepción

Los sentidos trabajan en conjunto. La manera de percibir las cosas, según Vilem Flusser es la siguiente:

El ser humano se vuelve sujeto del mundo gracias a sus manos; se vuelve supervisor (vigilante) del mundo gracias a sus ojos; se vuelve gobernante del mundo gracias a sus dedos, e intérprete del mundo gracias a las puntas de sus dedos. La actual revolución cultural puede ser vista como una transferencia de la existencia a las puntas de los dedos. El trabajo (mano), la ideología (ojo) y la narración (dedos) se someten a la computación programadora (puntas de los dedos).¹

Donal Lowe señala tres factores que inciden sobre la percepción: primero, los medios de comunicación, a través de los cuales se hacen evidentes las informaciones que llegan a los sentidos; segundo, la jerarquía misma de los sentidos; y, tercero, las presuposiciones epistémicas que ordenan y clasifican lo percibido. En cada época los factores pueden ser distintos, por ello cada periodo histórico configura el campo de la percepción según la mayor o menor intervención de cada uno de ellos.²

Respecto al primer factor considerado, los medios de comunicación, cabe decir que con la invención de la imprenta, se da un cambio radical en la humanidad que da paso a la cultura tipográfica. Antes de ello, predominaba la cultura oral: el oído era el sentido más importante, debido a que el habla tiene tanto la función de comunicación inmediata como la de conservación del conocimiento. La introducción de la escritura en la civilización separa el conocimiento de la memoria y del habla. Si en la cultura oral, los contenidos del conocimiento eran inseparables del hablante que los transmitía o del maestro —hablante y transmisor a lo largo de un largo trecho de la historia—, la introducción de la imprenta hace que tales contenidos se independicen, se despersonalicen y con ello, se hagan accesibles a cualquiera que sepa leer.

El segundo factor señalado, la jerarquización de los sentidos, se refiere a que en cada época, los sentidos se organizan jerárquicamente y uno, o una combinación de ellos, se acentúa, aunque ninguno es autónomo. Es decir, ninguno puede prescindir de los demás: funcionan en conjunto.

Cada sentido tiene rasgos que lo identifican: el oído es el más continuo y penetrante; el tacto es el más realista, por lo que en éste reside la prueba de la verificación. A diferencia de los anteriores, la vista establece una relación de distancia crítica o de juicio, porque gracias a ésta se puede analizar y medir. Ver es comparar.

1. Flusser Vilém, “*Hacia el Universo de la Imágenes Técnicas*”, pp. 12, 13.

2. Lowe Donald M., “*Historia de la percepción burguesa*”, p. 57.

La combinación de todos los sentidos, que es distinta en cada cultura, da experiencias distintas de la realidad. En este trabajo, enfatizamos lo visual, dado que siempre existe un componente visual en la experiencia humana. Además de ser la obra que es objeto de estudio de esta tesis es fundamentalmente una información visual. Los hombres de todas las épocas y de todas las culturas han producido imágenes visuales asociadas a finalidades externas —ya sean individuales o colectivas—, respondiendo a necesidades simbólicas. Esto es: constituyen una manera de establecer la mediación entre el hombre y el mundo. Las imágenes son símbolos, pueden actuar como representaciones de las cosas del mundo.

De esta relación que establecen las imágenes con el mundo, podríamos tomar la propuesta de Aumont de clasificar esa relación en tres grandes modos: *simbólico, epistémico y estético*. Dentro del modo simbólico las imágenes han servido como símbolos religiosos, como elementos que permitían el acceso a lo sagrado, como manifestaciones de lo divino.

En lo que toca al modo epistémico, las imágenes también sirven para dar informaciones acerca del mundo, son portadoras de conocimiento.

En lo que toca al denominado modo estético de funcionar, las imágenes han servido para proporcionar sensaciones (aítesis) específicas a quienes las contemplan.³

Fernando Zamora Águla nos refiere que en la actualidad las imágenes no cumplen una única función de manera exclusiva. En realidad —plantea— es difícil que las funciones de la imagen se den de manera aislada. Las imágenes publicitarias, por ejemplo, intentan provocar sensaciones de un tipo similar al que provocan las imágenes que llamamos artísticas, si bien tienen también como función fundamental informar acerca de las virtudes de un producto o de sus efectos, y ocupan el lugar de otra cosa, lo que las convierte en signos o símbolos. Ésta es, reiteramos siguiendo a Zamora, la situación de la imagen en la cultura occidental actual.

No tenemos elementos suficientes para saber si las imágenes producidas en otras épocas tuvieron una única finalidad. Hemos supuesto que, tal vez, las imágenes de los bisontes de Altamira tenían una función mágica, simbólica. Muy probablemente, crear el imaginario de que los hombres podían cazar a los bisontes. Las imágenes, pues, pudieron ofrecer, mediante una vía mágica acceso a los bisontes reales, una vía mágica, simbólica.

Pero también hemos supuesto que, tal vez, pudieron tener una función estética —quizá no conciente para el mismo hombre del paleolítico. Cuando vemos la manera como se congela el movimiento de los bisontes, como se recrea la tensión de los músculos, experimentamos una sensación similar a la que nos produce el universo de obras plásticas que llamamos artísticas, y creemos posible que el ser humano creador de estas imágenes pudo tener estas mismas sensaciones.

3. Aumont Jacques, “*La imagen*”, pp. 84, 85.

Y en una tercera vertiente, podemos especular acerca de que las pinturas rupestres pudieron tener una función informativa o, más exactamente, didáctica, que consistiría en comunicar en el seno de una comunidad cómo son los bisontes, cómo se comportan, cuáles son sus características y cuáles sus puntos débiles. Apoyada en la imagen, esta información pudo tener la función práctica de saber qué hacer para cazar a los bisontes.

En estas diferentes maneras de funcionar, la imagen está en contacto con convenciones sociales; por tanto, a través de todos los modos de funcionamiento está presente en ella lo simbólico. Gombrich señala que la imagen cumple una función primordial ya que, “como seres sociales, los seres humanos estamos en estrecha relación con el mundo visual; nuestra actividad intelectual depende de ella. La imagen tendría entonces por función asegurar y reforzar esa relación, reafirmarla y precisarla, perfeccionarla y dominarla”.⁴

I.I *Arte y Ciencia*

Este apartado pretende mostrar la importancia de la relación casi insoluble entre Arte y Ciencia, las imágenes técnicas producidas por Arturo Arturo Díaz Belmont, motivo de este trabajo, son una muestra de este bimonio, como propuesta visionaria del Artista.

Noé Sánchez Ventura nos comparte en el capítulo Arte y Ciencia del libro *Arte y Diseño, Experiencia, creación y método*, que con el cambio de orientación que sufrió la cultura occidental desde finales del siglo XIX, pasando de ser una cultura altamente lógica y verbal, que encontraría su máxima expresión en el método científico y la palabra impresa, a una cultura más visual que tiene su máxima expresión en la producción de imágenes.

Especialmente en artes como la fotografía y el cine, las cuales incluso surgen a raíz de la invención de aparatos que pueden ser comparados con el telescopio y el microscopio, en el sentido en que “acercan o amplifican” un aspecto de la realidad por medio de la captura de una imagen visual. Es decir, aparatos que no sólo son productos científicos, sino que al mismo tiempo son herramientas para la ciencia. Con base en esto, se podría asumir que el predominio de las imágenes técnicas que caracteriza a la producción visual de nuestros días, supone el triunfo total de la “visión científica del mundo”, por lo menos, sobre las disciplinas que se expresan a través de imágenes.⁵

En la producción de dichos productos, hay una conexión con la técnica, con la aplicación de un conjunto de procedimientos, mediante máquinas y herramientas, resultado de otra actividad creativa, la tecnología. Disciplina cuya etimología, significativamente, contiene arte, tecné, y ciencia, logos.

4. Gombrich Ernst, “*Arte e Ilusión, estudio sobre la psicología de la representación pictórica*”. p. 93.

5. Sánchez Ventura Noé, *Arte y Diseño, Experiencia, creación y método*, p. 28.

Sánchez Ventura destaca que sin un mínimo de desarrollo técnico, no podríamos imaginar siquiera la realización de la más sencilla obra de arte. Y como parte de su argumentación en el referido libro, nos expone lo siguientes:

De esta relación tan estrecha, el científico y músico Christopher Small señala que:

Es *el arte* esencialmente un proceso, mediante el cual exploramos nuestro medio, tanto el interior como el exterior, y aprendemos a vivir en él. El artista está explorando su medio, y sus respuestas ante él, está ordenando sus percepciones y haciendo un modelo de la realidad, a la vez presente y potencial. Si es un artista suficientemente dotado, su arte ayudará a otros a hacer lo mismo. El arte es una actividad humana tan vital como la ciencia, y de hecho penetra en ámbitos de la actividad humana que la ciencia es incapaz de tocar. Sobre el motivo que inspira ese acto, el impulso profundo que obligó al hombre hace más de 30 mil años, a encontrar una sustancia que pudiera marcar la piedra o a desarrollar — hace 180 años—, una máquina que permitiera registrar imágenes instantáneamente.⁶

También afirma que:

El objetivo de la ciencia es prepararnos para el “dominio del mundo”, y el del arte es prepararnos “para vivir en el mundo”. Podríamos decir que se está tendiendo un puente directo entre la ciencia y sus aplicaciones tecnológicas, reconocemos que ciencia y tecnología coinciden en su esencial interés por encontrar relaciones de causa y efecto en el mundo material y así valerse de las herramientas que brinde la primera, para interpretarla con la segunda.⁷

De lo anterior, debemos reconocer que todas las sociedades poseen un sistema de ideas sobre las que están fundadas todas sus acciones y obras, tales ideas son aceptadas o asumidas como naturales y universales por los miembros del mismo grupo social, para los individuos que están inscritos en una determinada sociedad les resulta casi imposible ver la estructura o “las líneas de fuerza” — como las llama McLuhan—y no es sino hasta el momento en que éstas comienzan a cambiar que se pueden hacer conscientes. Los visionarios “conformadores de imágenes” tienen la capacidad de reconocer cuando ese sistema se está agotando.

Regularmente, en nuestra sociedad los productos de la ciencia son lo más importante, actitud que no concuerda con los objetivos del arte, puesto que en éste, lo importante es el proceso a través del cual el artista va indagando en una nueva o diferente posibilidad de organización del mundo. Cada obra es un escalón que lo acerca a la expresión de esa potencial organización

6. Sánchez Ventura Noé cita a Small Christopher, *Música, sociedad, educación*, p. 14.

7. Sánchez Ventura Noé, *Arte y Diseño, Experiencia, creación y método*, p. 15.

diferente a la que nuestros sentidos, nuestra cultura y comportamiento cotidiano nos permite ver. Cada obra es un momento de ese proceso y su producto final no es la obra de arte en sí, sino, en el mejor de los casos, la posibilidad de contagiar al resto de la sociedad la sospecha de una forma diferente de organización del mundo, me parece que esta es una manera de describir el trabajo de los conformadores de imágenes.

Baudelaire señala que en occidente, los artistas son reconocidos por su capacidad de “dominar su naturaleza”, sus facultades no lógicas: la imaginación, la emotividad, la sensualidad, y utilizarlas en función de un trabajo metódico y racional en la búsqueda de la creación de la obra de arte⁸, y destaca dos características:

La primera es que el artista generalmente desarrolla un método privado, y este se puede entender como cualquier tipo de organización previa o durante el trabajo creativo.

La segunda es que tienen un profundo espíritu de búsqueda, de investigación, un espíritu, que al leer sus palabras, no podemos dejar de asociarlas inmediatamente con el de un científico.

Aunado a lo anterior, existe otra conexión mucho más explícita entre la Ciencia y el Arte: ésta es, la de la ciencia o tópicos relativos a ella como material que los artistas, quienes frecuentemente se sienten atraídos por los hallazgos científicos y tecnológicos de su tiempo, convierten en temas de sus expresiones artísticas.

Sánchez Ventura señala:

Con la aparición del término de *ciberespacio*, el cual fue acuñado para el universo ficcional de la novela *Neuromante* (1984) del escritor estadounidense William Gibson y con el paso del tiempo comenzó a ser utilizado para referirse a un fenómeno sociológico producto de las comunicaciones por medio de la computadora. Hasta qué punto tal fenómeno fue formalizado en la novela de Gibson antes que por las ciencias sociales, no podríamos ahora explicarlo, pero en una pequeña cita de la novela podemos ver cuan cerca está su descripción de los hechos que comenzaron a ser más evidentes en el último decenio del siglo XX.⁹

Una alucinación consensuada experimentada diariamente por miles de millones de operadores legítimos en todas las naciones. [...] Una representación gráfica de datos sacados de las bases de todos los ordenadores del sistema humano. Una complejidad impensable. Líneas de luz ordenadas en el no-espacio de la mente, agrupaciones y constelaciones de datos. Como las luces de una ciudad que se alejan.¹⁰

8. Charles Baudelaire. “*El arte romántico*”, p. 75.

9. Sánchez Ventura Noé, *Arte y Diseño, Experiencia, creación y método*, p. 28.

10. Citado por Sánchez Ventura Noé, William Gibson, “*Neuromante*”, p. 73.

El Maestro Sánchez Ventura concluye de la siguiente manera:

Si por un lado admitimos que las expresiones artísticas tienen el mismo valor como explicaciones de los fenómenos del mundo que los productos de la ciencia, y por otro, que algunas ciencias se expresan en imágenes a las cuales se les aplican valores estéticos para medir su aproximación a la verdad, tenemos elementos para considerar que, por lo menos en términos de capacidad de formalización, de aprehensión de los fenómenos, la línea divisoria entre las disciplinas que producen imágenes: arte, comunicación, diseño y algunas ciencias, es casi inexistente.¹¹

La obra de Díaz Belmont es considerada como pospornográfica, así que para comenzar a entender su trabajo, Fabián Giménez Gatto señala las características de la misma.

I.II *Pospornografía*

La representación de la eyaculación masculina es, sin duda, el signo distintivo de la discursividad pornográfica actual. Las estrategias de representación pornográfica, es la eyaculación nuestro significativo despótico. Un lenguaje de la proximidad, una obsesión por la visibilidad del sexo que se expresa, a nivel formal, en el plano cerrado, similar a una visita al ginecólogo o urólogo.

En este sentido lo obsceno, no como juicio de valor sino como régimen de visibilidad exacerbada, y en el terreno de las formas y no del valor, es desde donde deberíamos pensar alternativas a la discursividad pornogramática. Roland Barthes decía que la palabra, y creo que esto vale también para la imagen, puede ser erótica bajo dos condiciones opuestas y excesivas, “si es repetida hasta el cansancio, o por lo contrario, si es inesperada, succulenta su novedad”¹².

Fabián Giménez Gatto señala que :

varios de nosotros estamos cansados de este erotismo de la repetición presente en la narratividad triple X, pensar en una pornografía de “otro modo” tendrá que ver con rastrear otras formas de discursividad al interior del universo pornográfico, singularidades en la representación explícita de lo sexual.

Lo pospornográfico señala esta dimensión de novedad en la representación sexual, presente en ciertas manifestaciones culturales que resultan todavía un tanto inclasificables, al menos, uno de los meritos de lo pospornográfico es que genera un tercer término, tornando un poco obsoleta la oposición erotismo/pornografía.

11. Sánchez Ventura Noé, *Arte y Diseño, Experiencia, creación y método*, p. 36.

12. Barthes Roland, “*El placer del texto*”, pp. 68-89.

Señala algunos aspectos vinculados a la visibilidad pornográfica, problematizaciones de registro de la representación, más que del contenido, en las posibilidades significantes del porno que en una renovación de sus significados, es decir no lo que se dice, sino cómo se dice, y cómo podría decirse de otra manera, “suculenta por novedad”

“Lo obsceno es el fin de toda escena”¹³ afirma Baudrillard, la escena está fundada en la distancia, la obscenidad implica una dilatación de la visibilidad que anula cualquier distancia, por otra parte la escena funciona a través de la ilusión, juega seductoramente con las apariencias, en cambio lo obsceno está obsesionado con lo real, con lo verdadero, con las evidencias. La obscenidad es, según Baudrillard, “la proximidad absoluta de la cosa vista”¹⁴

La mirada pornográfica es obscena por inmediatez, por su obsesión por representar la realidad del sexo, es explícito como sinónimo de lo verdadero.

Por lo contrario lo pospornográfico producirá una mutación de este régimen de visibilidad amplificada, operará una torsión al interior de los códigos de la representación pornográfica, retomará la panoplia de signos del texto – sus verdades eréctiles y eyaculatorias- y las hará evidentes de otro modo, trazando nuevas líneas de visibilidad al interior.

En una especie de *zoom out* contrapornográfico actúa en vez de ese exceso de visibilidad característico del género, se revierte en un plano abierto, puesta en escena del contra campo, del espacio ciego, de lo no dicho al interior del discurso pornográfico convencional.

Como lo había previsto Régis Debray en su libro *Vida y muerte de la imagen*, pareciera que estamos presenciando una rehabilitación pospornográfica de lo especular, potenciación del carácter alienado (separado) de la imagen como estrategia contrapornográfica. Del *zoom in* al *zoom out*, de lo obsceno a la escena, derivas de la mirada, devenires donde parece delinear estrategias representacionales para entrar y salir de lo pornográfico.¹⁵

Lo sexual desaparece, siendo sustituido por una serie de signos que funcionan indicialmente, no son una representación directa, podemos asumir, que esta es una estrategia de distanciamiento, de invisibilización de lo sexual, paralela a la aparición de la escena, desmantela esa obsesión pornográfica, sustituyéndola por su funcionamiento, la hace periférica, excéntrica, vaya una retórica pospornográfica.

13. Baudrillard, Jean, “*Las estrategias fatales*”, p.57.

14. Baudrillard, Jean, *op. cit.*, p.62.

15. Giménez Gatto Fabián, “*Pospornografía*”, pp. 98-101.

Esta estrategia intenta hacer emerger una escena en la discursividad porno, revirtiendo el régimen de obscenidad del género, apostando a otro tipo de placer visual, de manera opuesta, que en palabras de Baudrillard, producirá representaciones no miméticas de lo sexual.

Roland Barthes definió alguna vez al erotismo como una “pospornografía alterada, frustrada”.¹⁶ Probablemente lo pospornográfico se convierta en nuestro nuevo erotismo, no estoy hablando de un *revival* de los viejos códigos de la representación erótica, sino de una deconstrucción del dispositivo pornográfico tal como lo conocemos hoy. Tal vez, estas nuevas líneas de visibilidad tracen, no dentro de mucho, insospechadas cartografías del deseo, derivas más allá de las representaciones dominantes de la sexualidad explícita y del carácter unario de sus imágenes. Quizás el sexo, al igual que otras invenciones, termine borrándose “como en los límites del mar un rostro de arena.”¹⁷

16. Barthes Roland, “*La cámara lúcida*”, p. 86.

17. Giménez Gatto Fabián, “*Pospornografía*”, p.105.

Capítulo II La imagen

Para tratar de entender cómo se conforman las imágenes técnicas partamos de una pregunta básica: ¿qué es la imagen?

A lo largo de la historia han variado las definiciones del concepto de imagen. En su *Filosofía de la imagen*, Zamora Águila revisa ampliamente la cuestión. Citamos un pasaje esclarecedor al respecto, pertinente en todos los sentidos para abordar la propuesta plástica de Arturo Díaz Belmont más adelante.

Para hebreros, griegos y cristianos —señala Zamora—, la interpretación de la imagen tenía un sentido negativo:

[...] en los textos bíblicos hebreos la imagen material, estaba cargada de sentidos negativos. Según Alain Besançon, una treintena de vocablos hebreos afines a la noción de “imagen” tienen significados como: “vanidad”, “nada”, “mentira”, “iniquidad” (en hebreo *ven*); “inmundicias”, “excrementos” (*gillulim*), “soplo”, “cosa vana” (*hevel*), “mentiras”, “abominación” (*to-eval*) El denominador común a todas estas nociones es la implicación de *falsedad y engaño*.

Aquí se enlazan la tradición hebrea y las tradiciones griega y cristiana, pues todas esas palabras hebreas referidas a la representación fueron traducidas al griego (en la Biblia de los setentas, del siglo III a. C.) como ídolo (*éidolon*). En ese contexto, la noción de “ídolo” empezó a tener por tanto un valor fuertemente negativo, debido a la supuesta falsedad intrínseca a toda representación visual. Y esto lo distinguía de otro término relacionado: *ícono* (*eikón*), que no tenía las connotaciones morales del primero. Así, desde el pensamiento griego hasta el pensamiento de los padres del cristianismo, se distinguía claramente entre ídolo e ícono: se entendía que el uso del primero degeneraba fácilmente en idolatría, en tanto que el uso del segundo no tenía mayores consecuencias[...]¹⁸

[...]Richard Kearney señala cómo el concepto hebreo de *imaginación* o *creación* (*yetser*) tiene las mismas cargas negativas. La *yetser* surge con el “pecado original”... y se identifica también con la naturaleza corporal del ser humano y con sus impulsos sexuales, y conduce inevitablemente a la idolatría. Todo esto convierte a la imaginación creadora en semilla del mal. La hechura de *Golems* (autómatas, robots) es un desafío de la *yetser* a la creación divina, peligroso en la medida en que se enfrenta a Dios, el único creador.[...]

[...]En Platón, la imagen visual o ícono (*eikón*) se relaciona con la imitación (*mimesis*), y ésta es descalificada como mentira, engaño, seducción, irracionalidad y corrupción de las almas. El

18. Zamora Águila Fernando, “*Filosofía de la Imagen, Lenguaje, Imagen y representación*”, p.111.

eikón pertenece al mundo de las apariencias, y no es más que una imagen física de las Formas o Ideas (*eidê*) no sensibles, sino inteligibles. Estas formas no se captan con los ojos corporales, sino con los ojos del espíritu; y no son conceptos abstractos, sino formas eternas, inmutables[...].

[...]Aristóteles se refiere menos a las imágenes visuales, y más a las imágenes “internas” (*phantasia*), si bien en un tono mucho más positivo: son mediadoras entre la sensación (*aisthesis*) y el pensamiento (*noesis*), entre lo exterior y lo interior. Pero, al igual que Platón, considera que la formación de imágenes debe mantenerse al servicio de la razón y es reproductiva, no productiva[...].

[...]Tanto en el entorno griego como en el entorno latino, el término *éidolon* significaba inicialmente “fantasma de un muerto”, “espectro” y después “imagen” o “retrato” de una persona, desaparecida o no”. Por otro lado, el vocablo latino *imago* se refería originalmente a la representación figurada del rostro de un difunto o a la mascarilla que se hacía sobre su rostro, pero terminó por significar cualquier tipo de imagen de la figura humana. Figura, *effigie*, *signum* eran palabras usadas también en el contexto de las representaciones visuales de los muertos. Y *simulacrum* designaba, ya desde los tiempos clásicos, “a la vez la representación figurada, la efigie, la figuración material de las ideas, la obra, el espectro”[...].

De este primer recorrido cabe destacar cómo el problema de la representación es central a las distintas concepciones de la imagen hasta aquí referidas. [...]En todos los casos hay una relación entre lo presente y lo re-presentado, entre lo presente y lo ausente, entre lo presente y lo pasado o lo futuro, o entre lo temporal-histórico (presente-pasado-futuro: *kronos*) y lo (in)temporal-eterno (*kairos*) [...].¹⁹

Para nuestro propósito, resulta necesario hacer notar que en el pasaje anterior se destaca el sentido negativo de la imagen en la Antigüedad. Es contundente el hecho de que la construcción de los términos que la designan se asocian con mentira, falsedad y engaño.

De acuerdo con Zamora, los términos relativos a la imagen tienen el siguiente desarrollo durante la Edad Media:

[...] en la Europa medieval se encuentran los términos latinos *forma* y *formatio*, que tuvieron su equivalente en las nociones germánicas respectivas de *Bild* y *Bildung*. Suele traducirse *Bild* como imagen, aunque simplificando mucho su riqueza semántica, pues en alemán el verbo *bilden* conlleva la idea de “construcción” o “conformación” o “configuración”: una *Bild* es algo construido, no una simple reproducción. Pero, de cualquier manera, una *Bild* tiene una dimensión física o material. La *Bildung*, por su parte, implica la acción de

19. Zamora Águila Fernando, “Filosofía de la Imagen, Lenguaje, Imagen y representación”, p. 112.

construir, de conformar o de configurar algo o a alguien. Por otro lado, está la *Urbild*, que puede traducirse como “protoimagen”. El prefijo *Ur* significa algo originario, previo o precedente, algo arquetípico. Por tanto la *Bild* y la *Urbild* guardan una relación muy profunda, pues la primera, al ser material, se refiere a la segunda, que es inmaterial, o bien se remite a ella. Además, la *Urbild* es la forma divina o ideal hacia la cual tiende toda *Bild*. La *Bildung* es la acción formadora del sujeto que *se eleva de lo material a lo immaterial, de lo humano a lo divino*.²⁰ En este sentido, la imagen-*Bild* tiene hondas repercusiones en la vida de su usuario, pues repercute en su formación-*Bildung* al modelarlo según una protoimagen-*Urbild*.

Peter Stöger enumera algunos sentidos de *Bild*²¹ en alemán: representación artística (cuadros, fotos, pantallas); aspecto o vista; representación o impresión (e imágenes del pasado»); En resumen, dice Stöger, la *Bildung* es un proceso de autodescubrimiento, de encuentro consigo mismo simultáneo al encuentro con Dios. Pero aquí aparecen otras implicaciones, ya no religiosas sino humanísticas, pues la *Bildung* adquiere a partir de la Ilustración alemana su sentido pedagógico de “formación” (un concepto más amplio que el de “educación” o *Erziehung*). Finalmente, señala Stöger que en el siglo XVII se utiliza el término *Urbild* como una traducción de arquetipo. La *Urbild* (la protoimagen) resulta ser, pues, un excelente modo de hacer confluir el pensamiento griego y el pensamiento germánico. [...]²²

En lengua alemana existen también otros términos relacionados con la *Bild*, pero con una orientación muy distinta: *Abbild* y *Abbildung*. Ambos significan “representación visual con intenciones imitativas”; es decir: la imagen como copia.

En cuanto al término “*imago*” Kurt Bauch²³ explica que en la Edad Media es la traducción de *eikón*, cuyo significado va desde “adecuado a”, “perteneciente a” y “correspondiente a...”, hasta “semejante a...” o “similar a...”. Proviene de *imos*, que significa “ser igual a...” o “ser como...”. Los términos *signum*, *simulacrum*, *effigies* o figura son afines a *imago*, pero éste es el más usado, sobre todo cuando se hace referencia a una representación de la figura humana sobre cualquier soporte relieve, escultura, vitral, murales, libros... Incluso designa las figuras de animales y plantas antropomorfizadas.

20. Gombrich Ernst, *op. cit.*, pp. 307-311.

21. Derivado del antiguo alto alemán *bilidi*, que a su vez significa “imitación, copia; patrón, ejemplo, modelo, forma física, configuración física”, apunta el autor.

22. Zamora Águila Fernando, “*Filosofía de la Imagen, Lenguaje, Imagen y representación*”, p. 112.

23. Zamora Águila Fernando hace referencia a Bauch Kurt, “*Imago*”, en Gottfried Boehm, pp. 275-299.

II.I *La plusvalía ontológica de la imagen*

Hans Jonas señala que una cosa se convierte en la imagen de otra debido a una relación de similitud existente entre ambas, la cual se establece de manera intencional. Pero esta similitud es solo eso, similitud, por lo que es necesariamente inexacta: la imagen y la cosa representada no son ni pueden llegar a ser idénticas. Jonas llama a esto “imperfección ontológica” de la imagen. La “imperfección ontológica” solo se resuelve cuando, con intención, tomamos la imagen como la cosa. Así es como podemos hablar de una plusvalía ontológica de la imagen.

De lo anterior, se concluye que el poder de la imagen radica, precisamente, en que no siendo más que una imagen, no siendo ella misma el objeto al que representa, puede estar en su lugar y así lo concebimos.

Hans-Georg Gadamer distingue a la *Bild* (imagen en general) y la *Abbild* (imagen-copia), remitiendo esta cuestión al problema de la *Urbild* (protoimagen), y a como resulta la relación de la *Bild* con su mundo. Aparentemente, dice Gadamer, la imagen tiene frente a lo representado (*Dargestellten*) un Ser disminuido.²⁴ En el caso de la imagen, la representación no se relaciona con la *Urbild* como mera *Abbildung* (copia). Esta última trata de parecerse a la *Urbild*, y se pone al servicio de ésta. En ese sentido, la *Abbildung* niega su ser-para-sí. La *Abbild* ideal sería el reflejo especular (que no es en realidad ningún tipo de imagen). En cambio, una *Bild* auténtica no se determina por su autoanulación: con ella la representación Material (representación M) está esencialmente unida a lo representado: y en esta cualidad ontológica radica el carácter sacro y único de la imagen prehistórica y mágica. A diferencia del reflejo especular (*Spiegelbild*), la *Bild* tiene un Ser propio: es más que una *Abbild*, y por eso no implica una disminución ontológica sino, más bien, un “incremento del Ser”, una plusvalía ontológica.

Su contenido propio es ontológicamente una emanación de la *Urbild*, entendida ésta emanación en su sentido neoplatónico —como sobreabundancia, como intensificación del ser. A Gadamer no le bastan estos conceptos platónicos para agotar la valencia ontológica de la *Bild*. También se tiene el concepto de *Repräsentation* que, entendido

24. Zamora Águila Fernando aclara que en la lengua alemana hay diversos términos que suelen traducirse al español como representación. En esta parte de Verdad y método, Gadamer utiliza cuatro de ellos. *Darstellung* es una representación física, una imagen visible y material de algo; se traduce como representación M. *Vorstellung* es una representación no física sino “mental” o “interna”; se traduce aquí como representación I. *Repräsentation* es representación como sustitución espacial, “como estar en lugar de...”; es representación E. Finalmente, *Gegenwärtigen* es una representación que consiste en trasladar algo al presente, en hacerlo presente en un sentido temporal; se traduce como representación T.

como “sustitución” o “delegación”, significa “hacer presente” (*Gegenwärtigseinlassen*). En cambio, la idea de *Vorstellung*, representación inmaterial (Representación I) deriva de la subjetivación del concepto: se refiere a imágenes “internas” o “privadas”. Concluye Gadamer que la *Bild*, debido a su valencia *ontológica*, es autónoma, al grado de tener un efecto sobre la *Urbild* misma, pues ésta es lo que es solo gracias a la *Bild*.

La conceptualización de la imagen, cuya construcción puntualiza Zamora Águila, sirven a la presente tesis para abordar las imágenes de Díaz Belmont. En principio, porque encontramos en éstas la valencia ontológica que nuestro autor recupera de Hans-Georg Gadamer. Es decir, la producción de Díaz Belmont es “algo más”, se vuelven más *presentación que representación*.²⁵

II.II *Edades de la imagen*

El producto humano que llamamos imagen tiene, claro está, un desarrollo histórico que nos permite hablar de edades de la imagen. Este desarrollo implica, a la par, el desarrollo de nuestra mirada, así como los estadios culturales. Régis Debray²⁶ habla de tres edades:

1. Logosfera
2. Grafosfera
3. Videosfera

De acuerdo con este autor, la primera edad corresponde a la “era de los ídolos”; la segunda, a “la era del arte”; y la última a “la era de lo visual”.

Estas edades pueden relacionarse así:

1. Logosfera. Desde los inicios de la cultura hasta el Renacimiento europeo.
2. Grafosfera. Del Renacimiento hasta aproximadamente la mitad del siglo XX.
3. Videosfera. Desde ese momento hasta la actualidad.

Debray puntualiza: “El ídolo es autóctono... El arte es occidental... Lo visual es mundial”.

Entonces si la obra de arte, ubicada en la grafosfera, es *re-presentación* y tiene cualidades fundamentalmente estéticas (belleza, armonía), en la videosfera, en el mundo de lo visual, las imágenes no son presencias ni representaciones. ¿Qué son? ¿Cuáles son sus referentes? Al parecer debemos reconocer que son cada vez más *solo ellas mismas*.

25. Zamora Águila Fernando, “*Filosofía de la Imagen, Lenguaje, Imagen y representación*”, p. 115.

26. Debray Régis, “*Vida y muerte de la imagen*”, pp. 176-201.

Como estudioso de la representación visual, Ernst Gombrich²⁷ afirma que en el arte las imágenes son esencialmente representaciones en el sentido de sustitutivos (*Ersatz*) de los objetos o realidades representadas: [...]La representación —postula— no depende de semejanzas formales sino de llaves que... encajan en cerraduras biológicas y psicológicas[...].

Gombrich agrega que las imágenes suelen ser *mucho más que una representación* en su sentido de *sustitución*.²⁸ Y en cuanto a su poder *presentativo* afirma que hay un momento en que las imágenes son más fuertes “que toda consideración racional”.

También desde un punto de vista histórico, al igual que las edades de la imagen, es necesario considerar cómo se comportan las formas a través del tiempo. Nuestra exposición al respecto considera las variantes que señala Focillon: la *diatopía* y la *diacronía*. El primer concepto hace referencia a las variantes de un espacio a otro; el segundo a las variantes temporales.

Citado por Zamora Águila: “Las formas plásticas —escribe Focillon— se someten al principio de la metamorfosis, que las renueva siempre; y al principio de los estilos, que mediante una progresión desigual pone a prueba, a la vez que establece y modifica las relaciones que guardan entre sí. Los distintos estilos son el resultado final de un juego de *trans-formaciones* es decir, de *meta-morfosis*), que se traducen finalmente en cánones, en formulas compositivas”.²⁹

Para ir centrando el estudio de las imágenes de Díaz Belmont, es necesario retomar los párrafos anteriores para referirnos a las variantes que han tenido las imágenes pornográficas desde que aparecieron en el contexto del cine porno hasta llegar al mundo de los píxeles, o sea los monitores de una variedad de dispositivos tecnológicos. En otras palabras, es necesario seguir el hilo desde el cine porno hasta las imágenes hipertélicas de Arturo Díaz Belmont.

Ya conocimos la edad y el comportamiento de la imagen, ahora agreguemos la forma de utilizarla, considerando que la manifestación externa y superficial de las formas, no se limitan a las configuraciones artísticas: comprende el modo de vida de los creadores, de sus configuraciones, sus *formas de vivir*.

Entonces, si las formas son el meollo de las imágenes, si son anteriores a cualquier figuración, si son plenas como presencia (y no como representación), si son plenas en cuanto simplemente son, en fin, si por todo ello tienen un valor místico (más que estético, estilístico o histórico), se puede establecer la ecuación de las formas con las Urbilder y de las imágenes con las Bilder. Como ya se ha dicho, a toda Bild subyace una Urbild, por lo

27. Gombrich Ernst, “*Meditaciones sobre un caballo de juguete*”, pp. 104.

28. En § 35.

29. Zamora Águila Fernando, “*Filosofía de la Imagen, Lenguaje, Imagen y representación*”, pp 106, 107.

que toda imagen-Bild se remite a fin de cuentas a una forma- Urbild. La Bild—imagen es el aspecto sensible de la Urbild-forma: se trata de una relación ontológica entre ellas, y no solo estética.³⁰

Pasamos a otro aspecto a considerar, la expresión y significación en las imágenes. Zamora resalta la importancia de distinguir entre “expresión” y “significación” (o “representación”) y señala que lo normal es tomar estas nociones como sinónimas. Sin embargo, expresar es propiamente llevar desde adentro hacia afuera emociones, sensaciones o estados anímicos. En la significación hay un corte entre las emociones o sensaciones y su representación sensible (el signo), la *tricotomía materia-forma-contenido*; en la significación, la materia y la forma no están separadas de su contenido. Entre los tres factores (materia-forma-contenido) existe continuidad. La expresividad está unida solidariamente a la materialidad de las imágenes, por eso en la expresión no opera la separación artificial entre un significante material y un significado conceptual: la materia significa en sí misma y el significado no solo es conceptual, sino también material: la materia, en su opacidad, tiene un valor expresivo.

II.III *Clasificación de imágenes visuales*

Los criterios para clasificar las imágenes son diversos. Por ejemplo:

- bidimensionalidad/tridimensionalidad
- movilidad/inmovilidad
- electrónico/mecánico
- táctil/visual/oral

Tomar un criterio de clasificación depende del tipo de estudio de la imagen que nos propongamos realizar. Para determinados estudios será útil cierta tipología, pero no otra. Por ejemplo, puede hablarse de imágenes impresas o electrónicas en el terreno del periodismo; de imágenes bidimensionales o tridimensionales en el diseño gráfico y en las artes; de imágenes táctiles, orales o visuales en la psicología.

Respecto a los componentes de la imagen material, Umberto Eco refiere buscando identificar cuáles son los elementos mínimos de las imágenes visuales, se ha llegado a hablar de los iconemas o bien de palabras y oraciones visuales.³¹

30. Zamora Águila Fernando, “*Filosofía de la Imagen, Lenguaje, Imagen y representación*”, p. 122.

31. Cfr. Yankelevich, “*Un crucero a través de las imágenes en una nave cuantitativa*”, p. 58.

II.IV *Tipología de las imágenes visuales*

Una tipología que puede servirnos para abordar el estudio de la imágenes de Díaz Belmont, es la que propone Jacques Aumont porque permite superar el atomismo visual que pone el acento en los elementos de la imagen; en cambio, considera las intenciones del emisor y del receptor.³²

De su importante estudio sobre la imagen, tomamos la siguiente clasificación, que divide en dos aspectos análisis material de las imágenes: lo espacial y lo temporal.

En el aspecto espacial se encuentran los siguientes componentes:

1. Elementos plásticos. Es la superficie misma de la imagen y su organización compositiva.
2. Tamaño. Esta cualidad puede variar según el encuadre que se realice, desde un gran acercamiento hasta un plano general.
3. Marco. Casi todas las imágenes están físicamente delimitadas, ya sea por un marco físico, por los límites mismos del soporte en el que se presentan o por otras imágenes, entre otros factores posibles.
4. Encuadre. Toda imagen es producto del ángulo desde el cual es realizada. El concepto actual de encuadre designa el acto mental o material de tomar una imagen desde cierto punto de vista y con ciertos límites.
5. Soporte. No hay imagen material sin un soporte porque éste la hace permanecer y ser vista; la imagen sin soporte sería solamente la imagen proyectada por el propio sujeto que imagina, por lo que ya no se trataría de una imagen visual sino mental.
6. Campo. es el espacio virtual en el que existe la imagen, fija o en movimiento; es el espacio profundo representado en el plano.

De acuerdo con el aspecto temporal, la imagen puede clasificarse conforme a la siguiente serie de dicotomías:

1. Imagen fija/móvil
2. Imagen única/múltiple
3. Imagen autónoma/secuenciada
4. Tiempo de la imagen/tiempo del espectador.³³

32. Zamora Águila Fernando, “*Filosofía de la Imagen, Lenguaje, Imagen y representación*”, p. 130.

33. Jaques Aumont, “*La imagen*”, pp. 144-238.

Con todos los elementos que hemos venido sumado, nos acercamos a nuestro intento de descifrar el lenguaje visual presente en la obra de Díaz Belmont. Las páginas anteriores nos permiten advertir que el lenguaje visual debe ser explicado como un sistema de valores, más que como la suma de elementos simples.

El significado de la imagen ha cambiado debido a su entorno visual; pero también en un nivel sintáctico o formal las imágenes se muestran como conjuntos de elementos con un valor, más que como conjuntos de formas independientes entre sí.

Recordemos que Gombrich señala el caso en que un mismo color se ve diferente —más oscuro o más claro—, dependiendo de su vecindad con el negro o con el blanco.³⁴ Para pretender un estudio de las imágenes de Díaz Belmont —o, en última instancia, de cualquier artista visual— la alternativa es explicarlas como sistemas de valores.

II.V *La imagen representativa*

Zamora Águila nos comparte un modelo para comprender la imagen, basado en esta consideración: la imagen material, (representación M [*Darstellung*]) es la que pone en contacto a una persona con las otras, para comunicarla entre sí. Pero también sirve a una de las personas como una representación M, de su propia y privada representación I (*Vorstellung* o imagen inmaterial). Si la representación I (imagen inmaterial) no es intrínsecamente una *imagen visual*, aunque puede haber imágenes visuales que sean tomadas como correspondientes a ella. O sea: la imagen (material) o la representación M pueden ser establecidas como materializaciones de la imagen Inmaterial (imagen I o representación I) a fin de poder analizarlas.³⁵

Así, Zamora Águila afirma que podemos entender la afirmación de Wittgenstein según la cual: “La imagen representativa [*Vorstellungsbild*] es la imagen que es descrita cuando alguien describe su representación [*Vorstellung*]”. *Hipertelia y Digital Film Strips*, plasman la representación del imaginario de Díaz Belmont., es decir, mediante la apropiación de las imágenes pornográficas de la red (género porno) , las desterritorializa mediante veladuras y capas, arrancándole su sentido y a través de este juego representa su imaginario, su visión del mundo, o sea la representación M

Con la representación I la persona se representa algo; con la representación M la persona *representa algo*. La primera no involucra la visión, pero la segunda la requiere:

34. Puede ayudar a la comprensión de este concepto, que suele traducirse como formación, pensar en el término inglés *building*, que se refiere a la acción y al efecto de construir o de conformar algo.

35. Fernando Zamora Águila “*Filosofía de la Imagen, Lenguaje, Imagen y representación*”, p. 115.

Cuando pasamos de la representación I a la representación M —señala Zamora Águila—, evidentemente pisamos un terreno más concreto, pero no por ello más firme y real. *Las representaciones imaginarias están tan afincadas en la realidad como las representaciones materiales, y contribuyen no menos que éstas a configurar el mundo en que todos nos desenvolvemos. Ambas son constituyentes de la realidad intersubjetiva que construimos y compartimos.*

Kant llamaba representación M (o también *exhibitio* o *hypotypose*) a la traducción sensorial de un concepto, que puede ser esquemática o simbólica. El desarrollo principal del concepto de *Darstellung* se dio en el terreno de la poesía y del arte. Hasta fines del siglo XVIII no se había utilizado este término. Antes de Klopstock era de uso más corriente el concepto de “*Vorstellung*”, pero él introdujo la utilización del término *Darstellung* para referirse al soporte físico que otorga “fuerza vital” a un poema y que, a la vez, le permite generar en el espectador una ilusión. Por su parte, J. G. Herder y G. A. Burger vertieron al alemán el concepto aristotélico de “mímesis” como “*Darstellung*”. Gracias a ésta, considera Herder, la obra poética puede presentar con verosimilitud y vividez los acontecimientos narrados. En la misma época, Goethe vio lo “más elevado” de la *Darstellung* en que es una mediación entre lo “interno” y lo “externo” Pues el espíritu busca dar vida a las descripciones poéticas, de modo que sean “válidas para cualquiera”.³⁶

Asociando lo anterior sobre la representación, agregamos las modalidades perceptivas de Valeriano Bozal, con base en la presentación que hace Zamora de éstas en su *Filosofía de la imagen*.

Valeriano Bozal clasifica las representaciones según tres modalidades:

- *Perceptivas*. Son de orden psicológico y están “sometidas a las leyes de la percepción y a las convenciones histórico-culturales”.
- *Materiales*. Constituyen la “fijación” de la presentación perceptiva mediante procedimientos plásticos o gráficos.
- *Cognoscitivas*. Son aquellas que funcionan como condición en la “relación del sujeto con la realidad” y en la “construcción de imágenes de representación o iconos”.³⁷

Respecto a la tercera modalidad, Bozal puntualiza que la representación es resultado de la subjetividad: pues las cosas se traducen a figuras, las cuales cobran significado *cuando los sujetos las miran*. Así, Bozal define la representación como una forma de “organizar el mundo fáctico en figuras”. Destaquemos que esa organización se realiza mediante la intervención del sujeto,

36. Zamora Águila Fernando “*Filosofía de la Imagen, Lenguaje, Imagen y representación*”, p. 282.

37. Bozal Valeriano, “*Mímesis: las imágenes y las cosas*”, pp. 19, 20.

quien reconoce que la imagen “*es tal cosa*”. En este sentido, ya veremos cómo la obra de Díaz Belmont juega con el reconocimiento del espectador.

El estudio desarrollado en este trabajo contempla, además, lo relativo al lenguaje visual. Para sentar las bases de este aspecto, acudimos al siguiente cuerpo teórico:

Gadamer examina también el estatus de la imagen con respecto al signo y al símbolo. La *Bild* se ubica entre dos extremos: la referencia pura (el signo) y la suplantación pura (el símbolo). Tiene algo de cada uno y a la vez se aleja de los dos. Igual que el signo, la *Bild* hace referencia a algo, pero no se anula en ese acto (como sí hace el signo), sino que permanece como tal. No se separa de lo que representa M, sino que participa en ello, y a su vez lo representado M tiene un “incremento ontológico” cuando pasa por la *Bild*: “Lo representado accede a sí mismo en la imagen. Experimenta un incremento en su ser. Pero eso significa que él mismo está en la imagen... la diferencia entre imagen y signo tiene, pues, un fundamento ontológico”.³⁸

En la obra de Díaz Belmont sucede lo anterior. Por ejemplo, la presencia de un falo puede ser asumida en un funcionamiento simbólico, cuando la relacionamos con algo más que la “Designación” de un falo, por la convención social que hace referencia a lo porno (género), pero se está cartografiando de manera diferente, tiene otra significancia, adquiere un valor en conjunto con los demás elementos que interactúan en el mismo espacio, aún cuando este pierda visibilidad producto de la desterritorialización producida por las veladuras o capas trabajadas en la obra apropiada, así cuando las relacionamos con el erotismo, el hedonismo o la sensualidad o incluso con una dimensión prostitológica —la que se muestra mediante pornogramas y pornodramas según Jiménez Gatto—. Pero también puede decirse que hace referencia a sí mismo; puede funcionar como signo o como símbolo. Es decir que está entre ambas categorías, *signo y símbolo*, porque puede actuar con una relación de continuidad, pero también de similitud con el referente.

La permanencia de lo representado en la imagen M nos lleva, una vez más, a la *presencia*. Lo representado está *presente* en la representación M: crece, se afirma en sí mismo. Por otro lado, la diferencia ontológica entre *Bild* y signo no existe entre *Bild* y el símbolo, pues también en éste ocurre la “participación ontológica”: “Para el símbolo vale lo mismo que para la imagen: no se puede remitir a algo que a la vez no esté presente en él”. Aquello a lo que nos remite el símbolo está presente en el símbolo mismo. *En estos casos la representación se ve rebasada, o resulta ya insuficiente, y la presencia toma su lugar*. A la vez, la imagen se distingue del símbolo, pues éste no necesita ser visual (*bildhaft*) ni efectúa ningún “incremento ontológico” sobre lo representado M.³⁹

38. Zamora Águila Fernando “*Filosofía de la Imagen, Lenguaje, Imagen y representación*”, p. 285.

39. *Ibidem*, pp 286, 287.

Ya entrando en el lenguaje visual utilizado por Díaz Belmont, es importante destacar que Zamora Águila señala que en lengua alemana, el verbo *spielen* significa al mismo tiempo “jugar”, “actuar” o “ejecutar”; nos dice que se deben seguir las reglas establecidas por el género, y al mismo tiempo se permite aplicar variaciones surgidas de la inspiración personal, manifestando emociones. A esto lo llama *interpretar*. Éste es un cuarto sentido del término *spielen*. Creo que la obra creada por Díaz Belmont es un ejemplo de esta forma de ejercer la interpretación o, dicho de otra manera, de su visión del mundo.

Capítulo III Las imágenes técnicas

Como adelantamos en la Introducción de este trabajo, consideramos necesario referirnos al tema de la imagen técnica como un considerando para el análisis de la obra de Arturo Díaz Belmont. Así pues, empecemos por definir imagen técnica, con base en los términos que nos comparte Vilem Flusser en su libro *Hacia una Filosofía de la Fotografía*:

La imagen técnica es aquella producida por un aparato. A su vez, los aparatos son producto de los textos científicos aplicados; por tanto, las imágenes técnicas son producto indirecto de los textos científicos. La posición histórica y ontológica de las imágenes técnicas es diferente de la que ocuparon las imágenes tradicionales —precisamente porque aquéllas son resultado indirecto de los textos científicos aplicados—. Históricamente, las imágenes tradicionales fueron anteriores a los textos por decenas de miles de años, y las imágenes técnicas sucedieron a los textos avanzados. Ontológicamente, las imágenes tradicionales son abstracciones de primer grado, ya que fueron abstraídas del mundo concreto. Las imágenes técnicas, por su parte, son de tercer grado, pues se abstraen de los textos, los cuales se abstraen de las imágenes y éstas a su vez lo son del mundo concreto. De nuevo, históricamente y en el sentido ya indicado, a las imágenes tradicionales se les puede llamar pre-históricas y a las imágenes técnicas, pos-históricas. Ontológicamente, las imágenes tradicionales significan fenómenos; las imágenes técnicas, conceptos.

[...]Parece que aquello que no vemos al contemplar las imágenes técnicas no son símbolos que necesiten descifrarse, sino indicios del mundo al que significan, y podemos percibir este significado a través de ellas, aunque sea indirectamente[...]⁴⁰

Posteriormente, en otro de sus libros *Hacia el universo de las imágenes técnicas*, Flusser se refiere a que la función de las imágenes consistente en ser vehículo de informaciones de importancia vital para la sociedad y los individuos cambió. Debido a que los textos son sustituidos por las imágenes, experimentamos, reconocemos y valoramos el mundo y a nosotros mismos de un modo distinto: ya no de un modo unidimensional, lineal, procesual e histórico, sino bidimensionalmente, como lo es la imagen. En consecuencia, actuamos de un modo distinto en el mundo: mutamos nuestras vivencias, conocimientos, valores y acciones; es una mutación de nuestro ser-en-el-mundo.⁴¹

Los textos —que Flusser llama *lineales*— fueron los portadores de las informaciones importantes para la sociedad durante cerca de cuatro mil años. Sabemos que a este periodo lo llamamos *historia*, en oposición a la *prehistoria*. Antes de la existencia de los textos lineales, durante unos cuarenta mil años (la era de la “prehistoria”), los portadores de tales informaciones eran de otro tipo, especialmente las imágenes.

40. Flusser Vilem, "*Hacia una Filosofía de la Fotografía*", pp. 19, 20.

41. *In-der-Welt-Sein*, concepto de Heidegger que también puede traducirse como “estar-en-el-mundo”.

Hoy tenemos claro que también durante el predominio de los textos lineales, las imágenes siguieron siendo portadores de información eficaces, por lo que puede afirmarse que los textos lineales tuvieron un papel efímero, y que la “historia”, definida como el periodo de la existencia humana en que predominan los textos lineales, solo fue un intermedio. El momento actual indica que la humanidad se encuentra otra vez ante el predominio de la bidimensionalidad, de lo imaginario, lo mágico y lo mítico.

[...]Las imágenes técnicas son de un género distinto porque se basan en textos y no presentan propiamente planos, sino mosaicos compuestos de puntos elementales. No son estructuras “prehistóricas” bidimensionales, sino estructuras “posthistóricas” no dimensionales, y que no estamos retornando a una bidimensionalidad prehistórica, sino que emergemos a una nueva *adimensionalidad* posthistórica[...].⁴²

Vilém Flusser propone un modelo para relacionar la imagen con el desarrollo humano, que consiste en una escala de cinco grados, el primero es el animal y el “hombre natural”, el segundo es el de especies de homínidos, el tercero es del *homo sapiens*, el cuarto es el de los textos lineales y el quinto es el de calcular y computar. En los cuales hemos subido desde lo concreto hasta abstracciones cada vez más complejas. Este modelo representa la historia de la cultura a partir del alejamiento humano con respecto a lo concreto. De acuerdo con este autor, la humanidad se encuentra hoy en un quinto nivel:

[...] *Quinto peldaño*. Los textos han manifestado recientemente sus deficiencias. Ya no consienten más mediación alguna de las imágenes, han perdido claridad y se disgregan en puntos —elementos que requieren una captación rápida—. Es el nivel del calcular y del computar. En éste se dan las imágenes técnicas[...].⁴³

Las imágenes técnicas —como lo son las de Díaz Belmont— son medios de un género inédito. Para llegar a ellas, se tuvo que dar un desarrollo intelectual que Flusser expone en estos términos:

Primer paso. A diferencia de los animales, incluso de los primates, el ser humano está provisto de manos con las que puede detener la arremetida del mundo de lo vivo y fijarlo. Esta forma de tender las manos hacia el mundo puede ser designada como “acción manipulante”. Gracias a ella, el mundo de lo vivo se divide en dos regiones: la de los objetos que a partir de ahora estén fijos y son “comprendidos” y la del sujeto humano que “comprende” los objetos y se contrapone a ellos. Este universo puede en adelante ser transformado por el sujeto “informado”. El resultado es la cultura.

42. Flusser Vilém, “*Hacia el Universo de la Imágenes Técnicas*”, pp. 12, 13.

43. *Ibidem*, p. 13.

Segundo paso. Las manos no actúan a ciegas, sino bajo el control de los ojos. La coordinación mano-ojo, de manipulación y mirada, de práctica y teoría es un tema fundamental de la existencia. Mano y ojo ven conjuntos. Pueden producir imágenes previas a una acción. Esta visión sinóptica que se anticipa a las acciones manipulantes puede llamarse “visión del mundo” y consiste en abstraer la dimensión más profunda a partir de las circunstancias del entorno. Gracias a ella surge una región bidimensional imaginaria entre los hechos y el sujeto: es el universo de la imagen tradicional.

Tercer paso. Las imágenes representan circunstancias del entorno: a través de aquéllas, uno aprehende éstas y las modifica. Aprehender y actuar son consecuencias de las representaciones y, en virtud de que las imágenes son bidimensionales, dichas representaciones tienen un comportamiento circular. Esto es: una de ellas obtiene su significado de las demás, y a su vez otorga a las demás significado. Tal relación de intercambio de significados es llamada “mágica”. Aprehender y modificar el medio ambiente mediante imágenes es una acción manipulante mágica. Si se quiere despojar de toda magia las acciones manipulantes, entonces habrá que arrancar las representaciones de su contexto mágico en el plano de las imágenes llevándolas a otro orden.

Cuarto paso. Los textos son hileras de conceptos que se ordenan y se hacen reglas, reglas “ortográficas”. Las circunstancias del entorno descritas por los textos se manifiestan a través de las reglas, y son concebidas y tratadas según éstas. Es decir, la estructura del texto se plasma en las circunstancias del entorno, tanto como a su vez lo hace la estructura de la imagen. Ambos, texto e imagen, son “meditaciones”, pero son calculables y pueden ser captados (“computados”) mediante aparatos especiales, equipados con teclas. Podemos llamar “calcular y computar” al gesto de presionar la teclas de los aparatos con las puntas de los dedos. Gracias a él se producen colecciones en forma de mosaico de esos puntos elementales: imágenes técnicas. Se da un universo computado en donde tales puntos quedan conformados como imágenes aparentes. Este universo que precisamente está surgiendo, este universo conformado y sin dimensiones de la imagen técnica debe hacer comprensibles, representables y aprehensibles las circunstancias del entorno, solo muestran la superficie de los objetos, permiten visualizar nexos entre los objetos que antes eran insospechados. Las imágenes no muestran cosas, sino estados de cosas. Cada punto de vista es subjetivo, es una perspectiva particular. Cada noción es fluida en tanto el punto de vista se encuentra en una permanente inestabilidad.⁴⁴

Pasamos así de la “historia” a la “posthistoria”. Ahora el universo empieza a desintegrarse en *quantos* y los juicios en *bits* de información, debido a que les hemos dado seguimiento hasta el núcleo del universo y de la conciencia. Y, en cuanto a este núcleo, estamos empezando a descubrir la estructura granular calculable de nuestro pensamiento, nuestros sentimientos

44. Flusser Vilém, “*Hacia el Universo de la Imágenes Técnicas*”, pp. 13-15.

y nuestros deseos. Es decir, que la linealidad se desintegra “espontáneamente”. Para intentar entender estos cambios, se debe intentar concretizar tanto el universo como la conciencia. Hay que tratar de reunir los puntos elementales para hacerlos concretos de nuevo (captables, representables, manejables).

Las imágenes técnicas expresan el intento de plasmar sobre superficies los puntos elementales que nos rodean y que se encuentran en nuestra conciencia, a fin de llenar los intervalos abiertos entre ellos; pero tales elementos no son tangibles, visibles ni aprehensibles. Para ello hay que inventar aparatos que para nosotros puedan captar lo intangible, convertir en imágenes lo invisible y concebir lo inconcebible. Y para poder ser controlados por nosotros, esos aparatos deben estar equipados con teclas. Tales aparatos son una condición para que se produzcan imágenes técnicas.

El objetivo por el cual fueron inventados los aparatos productores de imágenes, fue producir situaciones improbables, informativas; reducir lo posible e invisible a algo improbable y visible, mediante programas humanos, estos programas son juegos en donde las posibilidades ocurren de manera coincidente, son accidentes programados.⁴⁵

A los generadores de imágenes técnicas; mediante los aparatos arriba mencionados, Vilem Flusser los denomina “conformadores de imágenes”; pues contraponen la conformación de imágenes a la imaginación. Entiéndase, así, el subtítulo de nuestra investigación: *el conformador de imágenes*.

¿Quiénes son los conformadores de imágenes?

[...]Son personas que oprimen teclas de aparatos para controlarlos dentro de una situación informativa e intencional (en relación con una imagen técnica específica) y cuya intención es controlar el aparato pese a su automatización cada vez más autónoma, de modo que garanticen el poder de decisión humana sobre éstos. Los conformadores de imágenes intentan que los aparatos automáticos se vuelvan contra la automatización. Sin aparatos automáticos no pueden realizar ninguna conformación de imágenes, pues sin teclas ni aparatos el “material” conformante (los puntos elementales) no es visible, asible ni palpable. Pero tampoco pueden dejar a los aparatos la conformación de imágenes, pues con ello las imágenes técnicas producidas serán “redundantes” o sea, situaciones no informativas y previsibles por el programa del aparato. Hay una intención humana que, como función del aparato, está luchando contra esta misma automaticidad del aparato desde su interior[...].⁴⁶

El accionar del conformador de imágenes va desde el punto hasta un plano inalcanzable; intenta concretizar, se basa en cálculos. Hay que estar conscientes de que el significado de las imágenes técnicas se busca en otra parte que el significado de las tradicionales.

45. Flusser Vilém, “*Hacia el Universo de la Imágenes Técnicas*”, p. 22.

46. *Ibidem*, pp. 24, 25.

III.I *La tecla como elección*

Para lograr que este mundo disgregado en puntos elementales sea de nuevo experimentable, reconocible y manipulable, tiene que ser reagrupado, pero los puntos elementales a agrupar no son ni asibles ni visibles ni palpables. Para lograrlo, se necesitan dispositivos que puedan penetrar en este enjambre de puntos, con las teclas, las cuales a su vez forman teclados de aparatos que sirven para poder hacer elecciones.

[...]Actualmente, hay dos tipos de teclados. Uno de ellos “emite” mensajes (“*teclados productivos*”), el otro “recibe” mensajes (“*teclados reproductivos*”). El primero es un dispositivo para publicar lo privado; el segundo, para privatizar lo público. Estos dos tipos de teclado están de algún modo sincronizados entre sí, pero están dominados por dos tendencias: del lado del “emisor”, la de conformar imágenes, del lado del “receptor”, la de ser manipulado[...].⁴⁷

Los aparatos emisores y los aparatos receptores están sintonizados entre sí, funcionan como una unidad, y han vuelto caducas todas las representaciones usuales del mismo. Funcionan no como dispositivos discursivos, sino dialógicos. Son un dispositivo de retroalimentación entre productores y usuarios. Y la situación actual de los teclados es, en conjunto, un paso previo hacia la sociedad telemática.

Pero, ¿cómo se utiliza este discurso para conformar imágenes? Las imágenes técnicas son el resultado de una serie de concreciones (cálculos y cómputos) de puntos elementales abstractos. Son concretas porque fueron conformadas a partir de abstracciones. Sólo desde que las imágenes técnicas fueron inventadas. Sólo desde que tenemos fotos, filmes, televisión, videos y pantallas de televisión sabemos lo que significa “conformar imágenes”. Lo “interesante” es la vivencia concreta, la aventura y la información que proporciona el conformar imágenes.

La explicación es abstracta, la conformación de imágenes es concreta; pero en este acto se da una conciencia diferente. Los conformadores de imágenes oprimen teclas que desencadenan procesos inaprehensibles, irrepresentables e impalpables. Las imágenes que conforman no son producidas por ellos sino por aparatos, y además de modo automático.

[...]Los conformadores de imágenes oprimen teclas para “informar”, para producir lo improbable a partir de lo posible. Oprimen teclas para inducir a los aparatos automáticos a producir las situaciones improbables que están en sus programas. Es retornar desde el

47. Flusser Vilém, “Hacia *el Universo de la Imágenes Técnicas*” p. 32.

vaporoso mundo de las abstracciones a las vivencias, las percepciones, los valores a las acciones concretas. La capacidad de conformar imágenes es la capacidad de concretizar lo abstracto[...].⁴⁸

Según Vilém Flusser, se han intentado clasificar las variedades de imágenes técnicas, y van desde las copias y modelos, clasificación, según su contenido informativo, más o menos informativas, más o menos sorprendentes o previsibles, pero el criterio que funciona de mejor manera en este estudio, es el de imágenes redundantes e informativas. No lo “que” significan las imágenes, sino “cuánto” significan. Y éste es el enfoque adecuado para las imágenes técnicas.

Éste es el criterio utilizado en cuanto a las imágenes se refiere, a lo “redundante/informativo” y su capacidad de conformar imágenes se dirige a producir imágenes informativas. El conformador de imágenes técnicas está orientado hacia el mundo, a fin de otorgarle un sentido.

[...]Las imágenes técnicas no representan físicamente algo (aunque parezcan hacerlo), sino que proyectan algo. Lo significado por las imágenes técnicas (signifié) es algo proyectado de dentro hacia fuera, y existe exteriormente solo en tanto ha sido previamente proyectado. Por ello, no hay que descifrar las imágenes técnicas a partir del significado, sino del significant (signifiant). No en función de lo que muestran, sino en función de hacia dónde muestran. Descifrar una imagen técnica no es descifrar lo mostrado por ella, sino interpretar su programa[...].⁴⁹

Son proyecciones. Captan signos carentes de significado que desde el mundo van a su encuentro y los codifican para otorgarles un significado. Sobre éstas hay que preguntar hacia dónde significa aquello que muestran, pues lo que muestran es sólo una función de aquello hacia donde están significando, ya que un proyector las remite hacia un horizonte (como hacen un reflector o un faro), no hay que descifrarlas como representaciones de algo que existe exteriormente, sino como guías que nos muestran un camino hacia el exterior. Hay que criticarlas a partir de su proyector. Pues lo mostrado por la imagen técnica no es su significado que se nos representaría materialmente de un modo simbólico, sino su método para mostrarnos un camino. El mensaje no es lo mostrado en la imagen técnica, sino la imagen técnica misma. Y es un mensaje que otorga sentido, un mensaje imperativo.

Los fotógrafos como conformadores de imágenes, oponen resistencia a la automatización, señalan que sólo si ellos controlan las máquinas cámaras, a lo que se llama “fotografía de autor”, la fotografía podrá transmitir fielmente el mensaje planeado.

48. Flusser Vilém, “Hacia el Universo de la Imágenes Técnicas”, p. 39.

49. *Ibidem*, p. 47.

Probablemente, las imágenes del futuro serán “arte” resultado de la dialéctica entre la teoría materializada en los aparatos y la capacidad intuitiva de conformación de imágenes por parte de un conformador.

III.II *Crítica de las imágenes técnicas*

La crítica de las imágenes técnicas requiere el análisis de su trayectoria y el análisis de las intenciones que subyacen a esta trayectoria. Y habrá que buscar tales intenciones en la vinculación, en el “punto de intersección” del aparato que las genera y el conformador que las genera. Y esto es así en virtud de que las imágenes técnicas, como vectores de significado que han sido invertidos, tienen un significado nunca antes existente: no significan *algo*, significan *una dirección*. Aquí se vislumbra una comparación con el análisis hipertélico y rizómico que se verá más adelante.

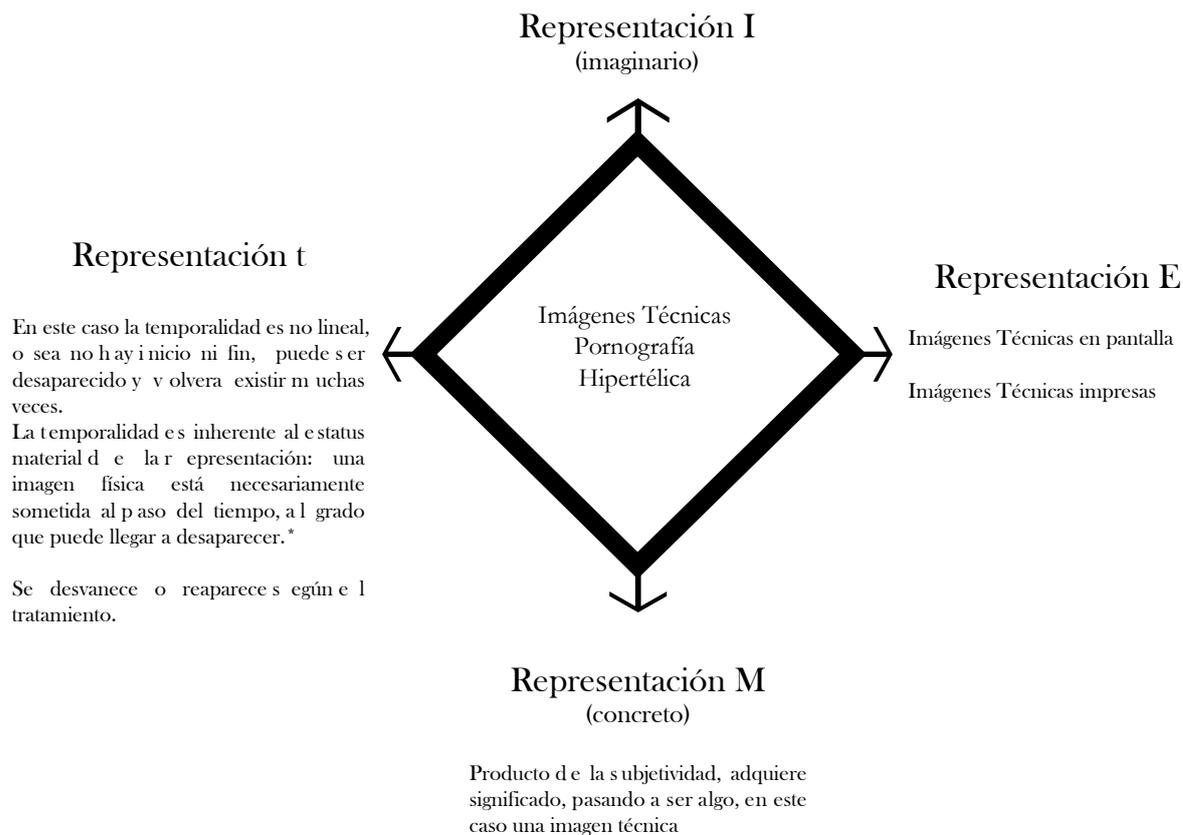
Flusser hace un criterio comunicológico, clasifica a las sociedades en tres tipos. *El primero* es la sociedad “ideal”. En ella discurso y diálogo están equilibrados, los diálogos alimentan los discursos y los discursos provocan diálogos. *El segundo* tipo es la sociedad dialógica. En esta, hay un gran número de círculos dialógicos que producen una gran cantidad de informaciones siempre en aumento (como informaciones científicas, políticas y artísticas), las cuales van de ida y vuelta entre emisores y receptores para complementarla. *El tercer tipo* es la sociedad discursiva. Los discursos transmitidos centralmente, dominan la sociedad, de modo que la falta de diálogos amenaza con agotar las fuentes de la información y sobre la sociedad se cierne la amenaza de la entropía.⁵⁰

Podemos suponer que actualmente nos encontramos en el segundo tipo, en una sociedad dialógica, aquí el interés principal es la generación de informaciones. Es el problema que en tiempos pasados se llamaba “creación”.

Pero en nuestros días, este tipo de creación tiene lugar en una simultaneidad de tiempos y de lugares, y las decisiones sobre los temas y sus variaciones las toman en todos lados y al mismo tiempo todos los jugadores, esto podría entenderse como una sociedad telemática. Este nombre es un reciente neologismo que surgió por la mezcla de “telecomunicaciones” e “informática”.

En lo referente al tercer tipo, podemos decir que también está presente, y los conformadores de imágenes aportan su granito de arena, para tratar de evitarla.

50. Flusser Vilém, “*Hacia el Universo de la Imágenes Técnicas*”, pp. 76, 77.



* Zamora Águila Fernando “*Filosofía de la Imagen, Lenguaje, Imagen y representación*”, p.293

Capítulo IV Pornografía hipertélica

En lo referente a este capítulo, todos los conceptos están sustentados en las reflexiones de Fabián Giménez Gatto, quien abre la discusión acerca de pornografía de esta manera:

La pornografía convertida en arte, o el arte convertido en pornografía, este fenómeno transtético parece conducirnos a una suerte de pornografía hipertélica, la pornografía se excede a sí misma, transgrede sus propios límites y entra en el espacio artístico revirtiendo las reglas del juego de representación.⁵¹

Desde el punto de vista de Giménez Gatto, la manera de abordar este tipo de imágenes y su relación con el cuerpo, el placer y el deseo, tiene tres posibles vías de acceso: el erotismo, la pornografía y la obscenidad.

Etimológicamente, el erotismo se vincula, principalmente, al deseo de ver nunca satisfecho del todo, el juego de la presencia y de la ausencia, de lo visible y de lo invisible.⁵²

En la pornografía se da una desaparición de la ausencia en la imagen: todo es visible, la imagen se ofrece, sin velos, a la voracidad de la mirada. Pornografía significaría entonces “escritos sobre las prostitutas”, aquellos textos que muestran las crudas imágenes de una práctica sexual carente de glamour. Ahora bien, la etimología de la palabra “prostituta” proviene del latín *prostituere*, vocablo compuesto donde *pro* significa “adelante” y *statuere* que significa “estacionado”, “parado”, “colocado”. Entonces, prostituta sería quien se coloca adelante, a la vista.

Por su parte, la palabra obsceno proviene del latín *obscenus* y significa “de mal augurio”. Tal vez —escribe Baudrillard—, este hado funesto tenga que ver con la crisis de la representación, con la clausura de la distancia escénica (ob-scena, significa, literalmente, “lo que está fuera de escena”).⁵³

Las imágenes producidas de manera obscena, estarán carentes de la distancia necesaria para convertirse en objetos de representación, en objetos de deseo. Lo pornográfico sería un buen ejemplo de esta fractura, de esta crisis de la dimensión estética de la imagen y no es casual que Baudrillard vincule, por momentos, la seducción con la imagen erótica y la obscenidad con la imagen pornográfica.

51. Giménez Gatto Fabián, Invitación impresa y digital para dicha exposición.

52. Giménez Gatto Fabián, “Trivialis: Erotismo, Pornografía y Obscenidad en la mirada Fotográfica”, p. 1.

53. “Está claro que escena y obscena no tienen la misma etimología, pero la aproximación es tentadora, pues, desde el momento en que existe escena, existe mirada y distancia, juego y alteridad. [...] Por el contrario, cuando se está en la obscenidad, ya no hay escena ni juego, la distancia de la mirada se borra”. Baudrillard, J. (2002) Contraseñas, Barcelona: Anagrama, p. 35.

Para tratar de comprender este estudio se debe...

[...] interpretar de manera diferente lo pornográfico, entenderlo en términos de una crisis de la representación fundada en la distancia escénica e inventar, de esta forma, una suerte de pornografía como prostitología, un neologismo grecolatino que serviría para nombrar una serie de prácticas textuales y análisis teóricos en torno a la visibilidad extrema de lo obsceno, aquello que, como una prostituta en el cruce de las tres vías, se coloca adelante, a la vista. Obscenidad afortunada, trivialidad de una erótica de la banalidad convertida en una analítica pornogramática. En lo pornográfico, el deseo ya no es lo que era, mutación escópica, de imágenes del deseo al deseo de imágenes [...].⁵⁴

Lo transestético es, para Baudrillard, un fenómeno vinculado con la desaparición de los límites del arte. La pornografía ya no demarca el límite del arte, su backstage, su parte trasera o su parte maldita, ya no constituye lo que podríamos llamar su dimensión de exterioridad. Deleuze solía decir que las cosas interesantes siempre suceden en el medio, a mitad de camino; podríamos pensar este pliegue, este “entre” arte y pornografía, como el espacio de la coquetería simmeliana,⁵⁵ la simultaneidad del sí y del no, la afirmación y la negación simultánea de ambos espacios, la fórmula de un intercambio imposible.

El antagonismo permanente entre erotismo y pornografía produce un encadenamiento de las formas, más allá de la transgresión o de la superación dialéctica. La ilusión transestética consistirá en desviar a las imágenes de su verdad y de su sentido, más allá de las metáforas eróticas y de la literalidad de lo pornográfico incursionar en el terreno de la metamorfosis, encontrar un tercer término que permita “hacer escapar al cuerpo de sí mismo”.

Más allá del principio del placer, el goce instaure nuevas modalidades pornogramáticas, nuevas fusiones del cuerpo y de la escritura,⁵⁶ para producir una suerte de enloquecimiento en la maquinaria pornográfica, entendida como un ensamblaje sintagmático de cuerpos y, en particular, de flujos y cortes de flujo, de toda genitalidad estructurada a partir del modelo fálico de la penetración.

A diferencia de la pornografía obvia, sería necesario pensar a la pornografía de otro modo, desde cierto carácter obtuso, ilegible, a través del goce de la significancia, del sentido “en cuanto es sensualmente”.⁵⁷ La valoración de las imágenes prostitológicas no se establecería a partir de la oposición erotismo/pornografía, vinculada estrechamente con un paradigma de la profundidad del significado o de la representación entendida en función de la distancia escénica, sino a partir

54. Giménez Gatto Fabián, “*Trivialis: Erotismo, Pornografía y Obscenidad en la mirada Fotográfica*” pag 2

55. Simmel Georg, “*Sobre la aventura*”, pp. 139 y ss.

56. Barthes Roland, “*Sade, Fourier, Loyola*”, pag. 182.

57. Barthes Roland, “*El placer del texto*”, pag. 100.

de sutiles diferencias significantes en términos de placer y de goce. La valoración tendría que ver, entonces, con efectos de superficie, con procesos de significación que recorren, como impulsos eléctricos, las zonas erógenas de la imagen fotográfica.

A partir de esta lectura pornogramática de la dimensión prostitulógica (la que se nos pone enfrente mediante pornogramas) de la imagen erótica sería posible trazar, al menos, cuatro categorías de análisis que nos permitirán abordar nuevas formas de pornografía, coqueteos del arte con su “afuera”, con estas figuras vinculadas con la obscenidad que, gracias a las derivas producidas por lo transtético como fuerza centrípeta, se han convertido en un paradójico tropo al interior de la discursividad fotográfica. La idea es empezar a cartografiar el espacio de lo que llamaremos pornografía hipertélica: en un gesto excesivo, hipertélico, la pornografía excede su finalidad, transgrede sus propios límites y, en este movimiento, termina por penetrar el espacio artístico y operar un trastocamiento del mismo, una perversión de la distancia escénica a partir de un deseo exacerbado de visibilidad, de profundización de la mirada, que culmina en un despliegue operático de de sigos, una semiorgia erótica, un arte de la desaparición donde el sexo es sustituido por sus signos excesivos. Metapornografía, porno-apropiaciónismo, contrapornografía y pornografía espectral, cuatro estrategias de representación pornogramática que se distinguen, por su novedad y complejidad, del viejo “*in & out*” de lo pornográfico, de la simple visión, más o menos ingenua e infantil, de escenas de sexo explícito. En esta dimensión hipertélica, el sexo no es explícito, es excéntrico. Un sexo descentrado, literalmente desenfocado. Exorbitantes, fuera de órbita, los signos del sexo alcanzan la velocidad de escape, se liberan de la fuerza gravitatoria de lo referencial, se tornan vacíos, flotan ingravidos en un espacio de circulación pura, brillan en la superficie de la imagen fotográfica iluminados por el destello flotante del sentido.⁵⁸

De las categorías anteriores parece ser la de contrapornografía aquella donde cabe el trabajo de Díaz Belmont, motivo de este trabajo. No pretendemos clasificar de manera rígida la producción de un conformador de imágenes, sino tratar de poner su obra en el contexto de los estudios sobre imagen. Veamos el porqué de nuestra consideración:

La estrategia llamada *contrapornográfica*, funciona a partir de la apropiación e intervención de imágenes electrónicas, pornografía digital que, gracias a una serie de filtros, se torna prácticamente ilegible, se instauran nuevos registros de representación del deseo, enfrentándose a la saturación de imágenes reconocibles –que desde su previsibilidad funcionan como el motivo conductor de la pornografía más tradicional–, las pornográficas imágenes electrónicas de Arturo Díaz Belmont, apropiadas de Internet y modificadas

58. Giménez Gatto Fabián “*Trivialis: Erotismo, Pornografía y Obscenidad en la mirada Fotográfica*” pp. 3,4.

digitalmente, se apartan de la “normalidad pornográfica”; la multiplicidad de filtros, cortes, montajes, desorganiza la orgánica representación del cuerpo, las imágenes se tornan ilegibles, el sexo parece estar “fuera de foco”. Icónicamente incorrectas, se alejan de su finalidad inicial, pierden su carácter explícito, se pasan de la discursividad prostitulógica, a la abstracción erótica.

De lo explícito a lo implícito, las fotografías conservan la sugerencia de la forma, oculta tras los velos digitales. En una especie de striptease de signo contrario los cuerpos son recubiertos, encubiertos, arrojados en una estética del ocultamiento opuesta al deseo de máxima visibilidad que recorre la representación pornogramática. Lo contrapornográfico ofrece una desestabilización de la figura, un emborronamiento de los signos del sexo, pasaje de la hipervisibilidad a la infravisibilidad, pornografía grado cero donde la obscena inmediatez del hardcore es interceptada, filtrada, oscurecida. Se opera un relevo al interior de la mirada fotográfica, del zoom al blur, de la transparencia a la opacidad, desnudez imposible donde el dispositivo erótico funciona a partir de velos que, en lugar de caer, no cesan de acumularse sobre la superficie de la imagen.

El cuerpo opera como signo al interior de una combinatoria sintagmática, la unidad mínima de estas discursividades eróticas es el pornograma, mutación semiológica donde la mirada pornográfica se transforma en lectura pornogramática.⁵⁹

La estrategia pornogramática utilizada, traza coordenadas para el análisis de un territorio que no termina de adquirir la suficiente visibilidad, se recupera en una serie de apropiaciones que se alejan de su finalidad, para entrar en lo hipertélico, en este exceso de finalidad, que hace que las imágenes pierdan definición y se vuelvan icónicamente incorrectas con relación al carácter explícitamente sexual de lo porno, incorporándose así al espacio del arte.

Las imágenes de la serie *Hipertelia* tienen como característica principal su ilegibilidad, son significantes sin significado, imagen sin objeto, son una síntesis de arte y pornografía. Lo pornográfico no es el punto de la imagen sino su contrapunto y, en el mejor de los casos, su objeto perdido. Giménez Gatto llama a esto “pornografía grado cero”.

[...] En una época de desocultamientos, el procedimiento utilizado se convierte en una suerte de contrapornografía, en lugar de desvestir los cuerpos, quizás intuyendo la imposibilidad de la desnudez absoluta en el mundo de los signos, Díaz Belmont se preocupa por vestirlos en una estética del ocultamiento. [...]

[...] De la hipervisibilidad a la infravisibilidad, la mirada recorre y recompone unos cuerpos que se muestran sin demostrarse, sin la pretensión de verdad de lo pornográfico. [...]

59. Giménez Gatto Fabián “*Trivialis: Erotismo, Pornografía y Obscenidad en la mirada Fotográfica*”, p. 4.

[...]La pornografía hipertética intenta dar cuenta de estos fenómenos de obscenidad y transparencia que prefiguran la desaparición de la escena estética [...]En fin, cuando la obscenidad entra en escena la pornografía ya no es lo que era.[...]

[...]Díaz Belmont le hace justicia a la imagen, sometida tantas veces a la referencia o al significado, en resumidas cuentas a la obviedad. En este sentido intenta recuperar lo obtuso de la imagen[...]⁶⁰

En 2006, el Maestro Díaz Belmont, comienza a mostrar su trabajo en la *web*, subiéndolo a un sitio creado exprofeso, al que denomino “belmoniac.com”. En éste incluía su obra gráfica e información al respecto.

60. Jaramillo Ruíz Miguel Guillermo, “*Cartografías para una decodificación de la pornografía*”, pp. 281-299.

Belmoniaco

Modestas aportaciones culturales sin fines lucrativos

martes, octubre 15, 2013

Treinta y uno de diciembre de mil novecientos noventa y siete.

Cansado, con sueño y ardor estomacal producido por el café soluble y los entripados por salir del paraíso contra su voluntad, había cruzado la selva y los pantanos llenos de chapopote, se quejaba de dolores en los riñones, llevaba 10 horas manejando desde la frontera.

Se detuvo en la carretera que unía la selva con la ruta del conquistador en el siglo XVI, sabía bien que tenía que volver a ingerir ese asqueroso brebaje oscuro que se obtiene mezclando polvo de café soluble y refresco de cola.

No había de otra, las montañas con neblina lo aguardaban.

Manejó con mucho cuidado, las lucas mortecinas de las cumbres con neblina le recordaban la noche de mayo cuando tuvo que manejar por el penfénico a 140 por hora para llevar a su mujer a dar a luz.

En este caso no podía hacer tal salvajada, cuando mucho, manejar a 50 por hora.

Un último problema se le presentó en la carretera, solamente tenía el dinero exacto para pagar las casetas de peaje, --no usaba tarjeta de crédito desde 15 años antes-- la gasolina se agotaba, debía calcular y dosificar el rendimiento del combustible, su motor de 16 válvulas no consumía mucho si no pisaba a fondo el pedal del acelerador.

La aguja marcaba poco más de medio de tanque y faltaban muchos kilómetros por recorrer.

El hambre y la tensión le quitaron el sueño.

Llegó a su casa a las tres de la mañana con el tanque vacío a preparar la celebración de los quince años de su hija, ella nunca le perdonó haberla privado de un festejo en una disco de Cozumel que le habían prometido.

Publicadas por **Belmoniaco** a las 12:40 p. m. [No hay comentarios](#)

Reacciones: divertida (0) interesante (0) guay (0)

martes, septiembre 24, 2013

Oración por Marilyn Monroe / Ernesto Cardenal

Oración por Marilyn Monroe

Señor,
recibe a esta muchacha conocida en toda la tierra
con el nombre de Marilyn Monroe

Acerca de mi

 **Belmoniaco**
D.F., Mexico
La vida recién comienza...
[Ver mi perfil completo](#)

Archivo del blog

- ▼ 2013 (9)
 - ▼ octubre (1)
 - Treinta y uno de diciembre de mil novecientos noventa y siete
 - ▶ septiembre (2)
 - ▶ agosto (2)
 - ▶ junio (1)
 - ▶ febrero (1)
 - ▶ enero (2)
- ▶ 2012 (27)
- ▶ 2011 (11)
- ▶ 2010 (5)
- ▶ 2009 (24)
- ▶ 2008 (42)
- ▶ 2007 (92)
- ▶ 2006 (40)

Seguidores

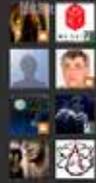
Vistas a la página totales

25,823

Participar en

Google Friend Connect

Miembros (43)



¿Ya eres miembro?
[Iniciar sesión](#)

Fig. 1.- Imagen de la página de inicio del sitio belmoniaco.com, 2013.

La periodista Edith Pasos, que en esa época trabajaba para el Gobierno del Distrito Federal, presentó el trabajo de Díaz Belmont en un texto escrito para la exposición que se llevó a cabo en la Escuela de Diseño del Instituto Nacional de Bellas Artes en abril del 2005. Lo hizo de esta manera:

La pornografía convertida en arte, el arte convertido en pornografía. Colores vívidos, imágenes del deseo, recuperando el erotismo que se inscribe en la superficie de la pornografía, es lo que nos ofrece *Hipertelia o pornografía hipertélica*, exposición del maestro Arturo Díaz Belmont.

A lo largo de una serie de fotografías donde los cuerpos se perciben pero se ocultan a través del juego digitalizado y los colores, Hipertelia pretende invitarnos a un juego de imaginación, en donde la pornografía existe, pero sin objetos pornográficos.

Para Arturo Díaz, la pornografía en internet ha llegado ya a un grado de saturación para el que observa, perdiendo sensibilidad y sentido lo que se observa. Hipertelia, dice el artista, significa algo que excede a las finalidades para lo que se crearon las cosas. Es un objeto que va más allá de lo que fue pensado, para lo que fue concebido.

Si en la pornografía los cuerpos pierden integridad debido al *medical shot*, que enfoca a un sitio en especial, Díaz Belmont pretende en esta muestra generar un nuevo objeto de seducción visual, es tratar de reencontrar, en lo que generalmente consideramos como basura, el reciclamiento de imágenes.

En una definición acuñada por el Dr. en Filosofía, Fabián Giménez Gatto, *Hipertelia* es, entonces, ir “más allá” de las imágenes comunes y a veces muy duras, para encontrarnos en otro espacio metapornográfico, en donde nos enfrentamos a imágenes “sin referentes, sin excusas y sin coartadas”.

La idea surgió hace varios años, como un juego que se hacía de noche, en contacto con las imágenes, como una realidad en sí misma. "Yo tengo así la posibilidad de expresar lo que siento, (la pornografía) es un trabajo denigrante sobre todo para el género femenino; este producto hipertélico, es un rechazo al trabajo de modelos actores que tienen su dignidad, pierden su dignidad, pero pierden la integridad de sus cuerpos. Finalmente, la pornografía solo se encuentra en la mente de las personas".

La técnica usada es la impresión digital de estas imágenes que pocas veces se pueden ver en un formato mayor al que se exhibe en las pantallas de computadora. De hecho, Díaz Belmont planea establecer un espacio en Internet para todo aquel que posteriormente quiera bajar las fotos del sitio.⁶¹

61. Pasos Edith, texto escrito para presentar la exposición, y publicado en "www.belmoniac.com"

Por otra parte, el antecedente a la siguiente entrevista e imágenes de Díaz Belmont, tiene relación con el fotógrafo neoyorquino Tony Ward, quien observó una continuidad desde sus trabajos publicados en la revista Penthouse hasta las series presentadas en las galerías. En trabajos como *Orgasm y Orgasm XL*, o la serie *Olivia & Karma*, aquí, el fotógrafo delimitó una relativa censura en cuanto a los recursos fotográficos, la ambientación de los espacios y la composición. Estos experimentos formales fueron los que llamaron la atención de la crítica especializada.

Este fotógrafo, utiliza a la alegoría y la calcomanía en su trabajo, permitiendo que desde éstas, la asociación sea posible en las diferencias de sentido, mediante un proceso de continuidad del código porno, lo que llevaría a este trabajo hasta una referencia a otras imágenes que suceden en el mismo territorio, y que análogamente se valen del pornograma construido desde el pornodrama de manera particular, mediante los matices de color y el grano fotográfico.

Sobre el trabajo de Ward, el Maestro Miguel Jaramillo refiere:

[...]Puede ser el pornógrafo *hardcore* morfológicamente más cuidadoso, no solo por la dimensión que logra entre el grano, el sutil color sepia o el pronunciado contraste, sino además, por una tangible preocupación en las texturas, tensión, ritmo y fondo-figura como fundamentales elementos de la imagen, la condición metapornográfica en la obra de Tony Ward, ese algo que lleva a sus imágenes hasta el punto último del preciosismo [...].⁶²

62. Giménez Gatto Fabián, "*Trivialis, erotismo, pornografía y obscenidad en la mirada fotográfica*", p. 4.



Fig. 2.- A la izquierda, Tony Ward fotógrafo y a la derecha Tony Ward modelo, sin fecha.

El Maestro Díaz Belmont refiere, en palabras de Giménez Gatto, que en un gesto Apofánico, contra la ideología y preferencias de los Ward, utiliza el mismo tipo de camisetas, color y tipografía, para que —con cierta ironía— se acentúe esta contundente negación.

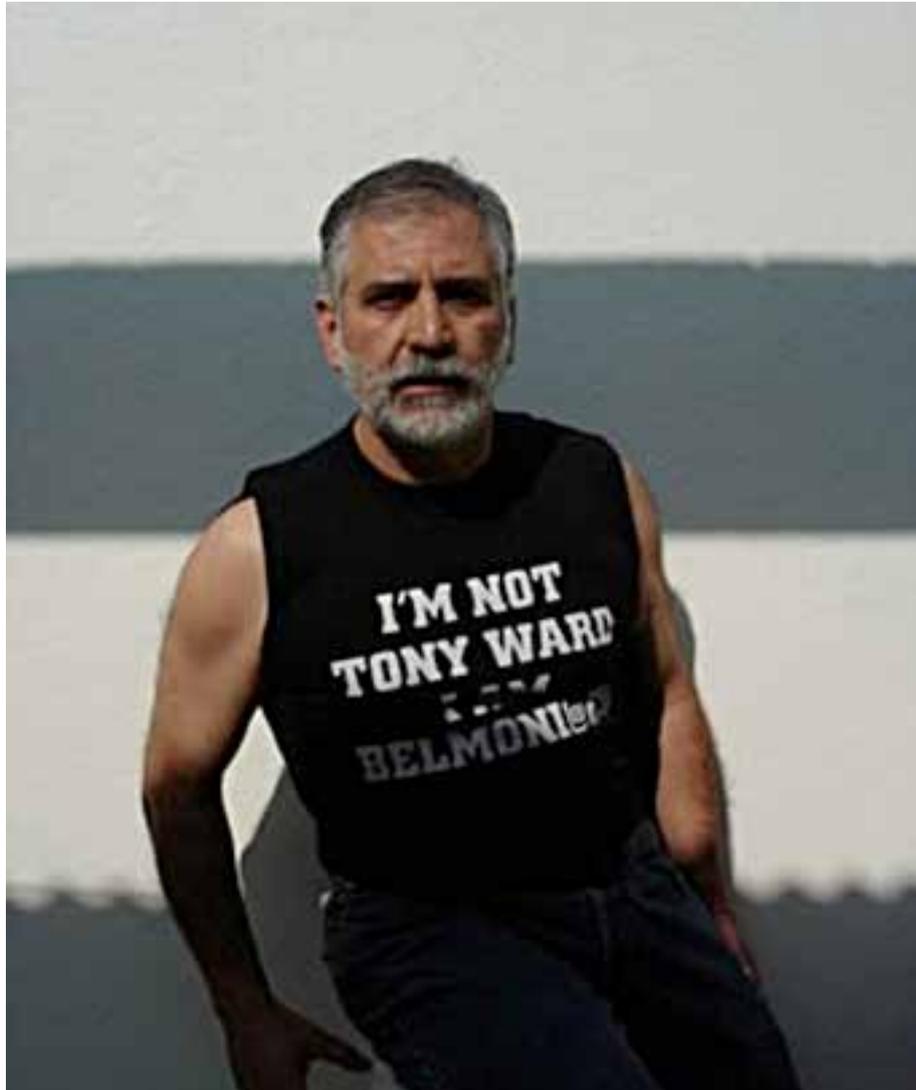


Fig. 3.- Arturo Díaz Belmont. 2010.

A continuación presentamos un texto del propio Díaz Belmont, producto de una entrevista, que le realiza el Maestro Miguel Jaramillo, para su tesis "*Cartografías para una decodificación de la pornografía*", en el cual se observa la recepción de su producción por un público específico, así como la manera en que actúan sobre ésta y el propio autor los imaginarios acerca de la pornografía.

Las aventuras en vivo de un pornógrafo hipertélico

Una de las primeras veces que lo dije en público, generó tal confusión que me pidieron que me desnudara: —Arturo Belmont: Pornógrafo hipertélico— con cierto vacío en el estómago, pues se trataba de un seminario académico en el Claustro de Sor Juana y en la primera sesión como parte del ritual de presentación de cada uno de los participantes, pude constatar en una breve mirada alrededor de la enorme mesa de un salón que seguro formaba parte del espacio conventual de San Jerónimo, que habían pocos conocidos de mi centro de trabajo.

—Pues, que se encuere y nos haga un show—, dijo un maestro de la UAM.

—Soy pornógrafo, no actor porno—, reviré entre las risas y miradas curiosas.

Pensé entonces que era necesario establecer una diferencia en este quehacer, si bien en la industria del video porno se dan casos que los actores y los videoastas intercambian roles y hasta fluidos.

Hace tres años y medio creía en una Transpornografía, siguiendo las líneas trazadas por maese Baudrillard en *Las estrategias fatales* y la *Transparencia del mal*. Una especie de deslizamiento de los lugares comunes del viejo “mete-saca” parafraseando a Alex en *Clockwork Orange* de Kubrik. Y gracias a las sugerencias de Fabián metido en el Google encontré acerca de la palabra *hipertelia* que:

El término, según lo señala Sandino Núñez, “refiere a todo exceso, a todo aquel organismo que rebasa sus propios límites, a todo aquel artefacto que desborda su propia función, a aquel movimiento que va más allá de su propio objetivo, al proyecto que supera su propia finalidad dejando así de ser un proyecto y transformándose en un empuje, en una inercia, un empecinamiento. Es, a fin de cuentas, otra palabra para el monstruo”.

Otros que debo mencionar son Lezama Lima y Severo Sarduy es cosa de meter la palabra en la ouija posmo-electrónica y: Hipertelia, hipertelia, hipertelia...

—¡Oh!, cielos. Me acabo de dar cuenta que estoy en el lugar once de las búsquedas del Google. ¿Cuánto tiempo ha pasado? Solo cuatro meses desde que subimos el sitio con el simple nombre de “Hipertelia”. (Aquí debo insertar mi sempiterno agradecimiento al buen Charlie Bustamante, quien trabajó en Flash para darle sentido a mis bocetos y le dio forma a lo que eran solamente estampitas que mandaba por mail a mis cuates. ¿Cuánto tiempo hubiera tardado en dar difusión a esto mediante el viejo sistema de galerías?

El otro día me escribió un Doctor en Arquitectura para invitarme un sábado a desayunar con la finalidad de intercambiar larines, ya que él también tiene su colección de imágenes y quería que le vendiera algo de lo mío.

Por mail le respondí que las imágenes son públicas y el reto es dominar conscientemente esa tentación autoral paternalista de que no se deben alterar, plagiar difundir o retransmitir por ningún medio.

—Señoras y señores, esto es la red. Estamos en el rollo de la intertextualidad.

También me han escrito de Barcelona y otras partes. Seguiremos comentando que estas imágenes son apropiadas de los demos de sitios porno en la web. Sean fotos fijas o fotogramas de video. Es un quehacer que me ha reportado beneficios por múltiples lados, uno de los más significativos es el tener una fuente inagotable de recursos de modelaje que ni cuando el maestro Jorge Chuey tuvo su famoso taller clandestino en Academia de San Carlos, donde un grupo de modelos desnudos interactuaba eróticamente en la oscuridad y sin mediar aviso se iluminaba el salón de dibujo y a las voces de... “¡Quieto, Nerón!” o “Engarróteseme a’í!”, los convidados a la sesión como representantes gráficos echaban mano al carbón, pincel o a la brocha.

—No me vayan a salir con la onda del pintor y su modelo, Picasso, Modigliani, *et al.*

Reconozco que ahí (en el acto de dibujar) estuvo uno de los orígenes de la hipertelia porno, que cuando me quedé sin modelo por haber aceptado un seminario teórico sobre Arte Urbano —Doña Vicky— mi paciente compañera en la docencia del dibujo descansó, pero yo necesitaba hacer uso del cuerpo como modelo y la imágenes porno estaban a uno que otro click de distancia. La otra parte del beneficio —creo— que permitió expresar una distancia crítica de lo que subyace en el evidente machismo del porno. Eso lo pude intuir desde que hice *El beso a la pantera*, allá por 1998.

—Que harías tu después de la Orgía?—me preguntaron en un break de este seminario.

—Te fumarías un cigarro! —se apresuraron a contestar por mí.

—Poner el disco de la Segunda sinfonía de Mahler— contesté y agregué precisando: —El último movimiento: Resurrección de la douce morte.

—Orgasmo, la muerte chiquita, la avenida Coyoacán...

—Pero si tú estás en tu propia orgía. —Me comentó un alumno.

Este seminario inició igual que en el Claustro.

—¿Porno *what?* —preguntó mi compañera de al lado.

Señoras y señores: este seminario tiene su galería de *alter ego*, lo pude comprobar a lo largo de este lapso agosto 05-marzo 06.

Psicoanalista Lacaniano con *look* setentero como salido de los comic underground tipo *The freak brothers*, usando los infaltables anteojos Ray Ban.

—Una vez más, el maestro NO se equivoca...

Los que vinieron, vieron y se fueron disfrazados de cowboy de medianoche.

—El metro de Hidalgo es sitio de conecte gay.

Intelectual Pop con cinco subgéneros de *alter ego*.

Jueves 13:25 horas entrada triunfal:

—¡Qué bonita soy!... ¡Qué bonita soy!... ¡Cómo me quiero!... ¡Sin mí me muero!... ¡Sin mí, me voy a morir!... Aaaaaahhhhysh. El club de las camisetas negras de palabra e imagen. I'm not Tony Ward.

El malvado Belmoniac. De mirada y voz belmoniac que asusta a las niñas y a las viejitas de ochenta y tantos. Dicen que da lo mismo romper que desarrugar.

I'm not Tony Ward. I'm Belmoniac.

Ahora nos apresuramos a imprimir una nueva invitación y montar obra para una expo colectiva.

¿El resultado? La bienvenida a nuevas opiniones, análisis y comentarios vertidos en dos ensayos y una mesa redonda: de la ubicación en la intersección de tres vías: erotismo, pornografía y obscenidad y de la conciencia de la deriva: del placer al goce, de ruptura en la cadena de significantes y reafirmación de una feliz conciencia y coincidencia como cuando te explican en la escuela cómo se configura una molécula de agua: dos átomos de hidrógeno y uno de oxígeno.

Gracias, Fabián. Gracias, Miguel.

**I'M NOT
TONY WARD
I AM
BELMONI@CO**

Fig. 4.- *I'm not Tony Ward, I'm Belmoniac.*

Otro aporte para intentar exponer de manera adecuada la obra del Maestro Belmont, es el análisis que nos comparte Miguel Guillermo Jaramillo Ruíz, en el cual hace un análisis de la gramática de la pornografía, reconociendo sus componentes.

Jaramillo comienza por decir que la pornografía trabaja en función de mostrar al cuerpo sexuado en actividad sexual. Refiere que la apertura para la industria sexual en las formas pornográficas tuvo su origen en las salas cinematográficas y en especial, por el gran mito de la proyección de *Deep Throat*. Es ahí donde por primera vez a nivel masivo, un producto audiovisual muestra estas características.

[...]La importancia que se le da a *Deep Throat*, por el contexto en que surge está identificado por la aparición de la píldora anticonceptiva, el final del movimiento hippie, el inicio del feminismo, la exhibición de genitales en las fotografías de Playboy y Penthouse, etcétera. Para referir el impacto de la cinta, se define un presupuesto de entre los 25 y los 40 mil dólares americanos para su rodaje, habiendo recaudado diez millones de los mismos hasta 2004. Consolidándose como la cinta más vista de todo el género. Esta cinta enfrentó el problema de la sexualidad y el placer femenino con una franqueza inusitada para el contexto mundial de los tempranos setenta, además, la manera de llevar a la pantalla el sexo oral, en la forma dramática de la farsa y con un gran toque de comedia; de alguna manera, inició con la construcción de lo que hoy se comprende como el código que soporta al género porno[...].⁶³

Para tales fines, tomó del cine dos recursos específicos concebidos exprofeso, el primero es el pornodrama, en el que se pide al cuerpo participante que performe, mediante la pose, las acciones de su sexualidad. El otro recurso es el pornograma, y en él se utilizan las posibilidades del elemento cinematográfico del encuadre con inconfundible veracidad para registrar las acciones pornodramáticas. Así, la práctica discursiva de la pornografía se extiende hasta otros campos visuales, oscilando entre la documentación fisiológica pornogramática de la penetración y la eyaculación por un lado, y la escenificación pornodramática de los placeres mediante el gesto por el otro. Como elemento gramatical, el pornograma está sujeto a las posibilidades de connotación y denotación que componen al signo, abriendo posibilidades de intervención en cualquiera de éstas. Tratando de interpretar sus codificaciones, sus estructuras, entendiendo aquí a la pornografía como imagen.

El placer en el porno, se ilustra utilizando “pornodramas”: los cuales son acciones según un código sexual, que llenan el escenario confesional al que se integra el porno, pero de la que solo es una parte.⁶⁴ Cuando el pornodrama participa más activamente del discurso cinematográfico es porque

63. Hopper Dennis, “*Inside Deep Throat*”, Fuente Filmográfica: DVD Imagine Entertainment, 2005.

64. Jaramillo Ruíz Miguel, “Cartografías para una decodificación de la pornografía”, pp. 6, 7.

lleva a la acción elementos de su lenguaje, y entonces vienen las figuras, las acciones y posiciones corporales como figuras cinematográficas: “pornogramas”.⁶⁵ Es un recurso de la gramática del cine, es una única acción registrada por el celuloide, que comprenda al encuadre como principio gramatical del cine. La respuesta llega con los famosos *meat shot* y *money shot*. El primero es el encuadre por el que se descubre la literalidad de la penetración; la academia cinematográfica lo designa como *tight shot*, y lo es, pero se reconoce como *meat* cuando se concentra en la penetración. El *money shot* es el encuadre para la eyaculación masculina, dejando espacio para los chorros de semen, subrayado por algunos como requisito inquebrantable para que un film sea considerado pornográfico.⁶⁶ Es implacable la certeza del placer que se da a la eyaculación, y hace apremiante la correlación de un signo equivalente para el placer femenino. Este signo no existe, en ninguno de los campos semiológicos que el cuerpo puede producir. Aquí es necesario acudir al pornodrama, una acción corporal que denote el placer en cualquiera de los encuadres.

Entonces, el pornodrama es asunto corporal, el pornograma es corporalidad hecha cinematografía. El pornodrama es un *close up* del rostro de orgasmo, en dado caso, una eyaculación, el pornograma es *money shot*. Al pornograma corresponde la certeza de la eyaculación y la penetración, constituye el régimen de visibilidad que instaura lo porno.

IV.I *Hiptertelia y Digital Film Strips*

En las series *Hiptertelia* y *Digital Film Strips*, de Arturo Díaz Belmont, la imagen porno es retrabajada con un software de retoque digital, persiguiendo una posibilidad frente a la certeza pornográfica, teniendo la certeza de que lo porno estuvo, pero ya no más. Si bien es cierto que se guarda una distancia trascendental entre el sexo vivido y el sexo registrado, también lo es que aquí se establece una gran distancia entre la pornografía apropiada y la pornografía presentada, reconstruyendo al código porno. *Hiptertelia* y *Digital Film Strips* son formas de apropiación, la diferencia con la alegoría estriba en que ninguna de las imágenes han sido tan representativas como para posicionarla en el público: es claro que en los dos casos las imágenes originales provienen de la red, pero el gusto va por el género, no por la pieza. Se nos dirá que toda alegoría es una apropiación, y es cierto, pero la alegoría se rige por la evidencia del origen, por la certificación de una proveniencia que al estar desgastada hasta el grado de la ruina, aparecerá como respuesta a la necesidad de su replanteamiento. Por su parte, la apropiación se acerca a la experimentación, a la novedad de incursionar en elementos hasta entonces pertenecientes a una disciplina extraña o, en dado caso, a la actualización de antiguos recursos de la misma disciplina. Eso es notorio en estas series. La distinción de estos dos conceptos cabe sencillamente porque no son sinónimos. Ahora bien, toda forma de apropiación parte de un código, porque su lectura radica en el reconocimiento de un

65. Giménez Gatto Fabián, “*Trivialis: Erotismo, Pornografía y Obscenidad en la mirada Fotográfica*”, p. 7.

66. Ziplow Steven, “*The Film Maker’s Guide to Pornography*”, p. 78.

significante que como motivo ya se ha leído en la ruina de su procedencia. Trazándolo desde su significado, la referencia se cumple desde el reconocimiento de un original, una pieza, motivo o género producido anteriormente, y que sirve como base para comenzar el proceso alegórico. Ruff comenta haber tecleado “*erotism*” en un buscador de internet, el resultado fue cualquier cantidad de imágenes que mostraban inquebrantablemente lo que determinado sector de la población mundial entendía por erotismo. Díaz Belmont no se delimitó tanto; él exploró sitios dedicados a cualquiera de las tipologías porno. En términos semiológicos, el toque cartográfico que implica la calcomanía de estas y otras apropiaciones viene dado en un replanteamiento, un giro en el sentido de la pieza original; así lo han demostrado tantas piezas en numerosas oportunidades, y así lo presentan también estas series. La calcomanía sucede como repetición del código, y el código funciona en el registro perceptual como principio de significación, la transferencia de un significante que espera ser investido por un significado; cuando la alegoría o la apropiación suceden, ese significado pide ser distinto al del original, ahí es cuando se establece un trazo cartográfico sobre la calcomanía. En estos casos, el proceso de resignificación se hace muy evidente.

El beso a la pantera (fig. 10) es la anti-felación, y en ese sentido va como explorando un discurso que va en contra del deseo sexual masculino del consumo de la pornografía. Apropiarse porque era lo más sencillo, lo más inmediato, porque con un par de clicks y con una tecnología relativamente accesible y novedosa te podías pasar diez horas sentado ante la máquina. Como en un barco japonés pescando a la mitad del Océano Pacífico, regresabas a tu puerto lleno de imágenes entre las cuales había infinidad de sugerencias (Díaz Belmont).

Quizá sea muy subjetivo, pero la imagen (de *El beso a la pantera*) negativiza el signo fálico y a la vez le hace la concesión al deseo masculino. Es como este juego. En *El beso a la pantera* la figura femenina está cubierta con un filtro que análoga una emisión seminal, muy plástica, muy sintética, pero a la vez está negando al falo turgente, rojizo, hinchado y con las venas al máximo. Es un falo negro que se equipara a la nada, al cero, o a lo menos: es un falo en negativo (Díaz Belmont).ver figura N° 10

Díaz Belmont desprotege a las imágenes de la permanencia de un símbolo centralmente despótico que en el original se mostraba para el reconocimiento de su pertenencia territorial. Los registros juegan con la certeza de la representación al ubicarse en un punto intermedio entre la abstracción y la figuratividad. En este proceso se adhieren además a una descodificación de lo pornográfico, desproviniendo a la imagen de su segundo sentido (el del símbolo).

Estos tratamientos de imágenes que alejan a los originales de cualquier mirada desde la operación estereoscópica, confundiendo, disparando. Apropiaciones trabajadas para difuminar al pene, que como significante central, codifica lo porno. Resultados icónicos que se alejan del organismo libidinal de la genitalidad, dirigiéndose a la totalidad, esquivando la

fragmentación para golpear la unidad. Acciones pornodramatizadas que son apropiadas, que se tuercen para descodificar al signo pornogramático. Procesos para opacar la centralidad, divorciar a la tensión de la certeza, obligar al recorrido del ojo. Hipertelia es un balbuceo para replantear lo porno; *Digital Film Strips* es una completa resignificación de lo porno, es “inscribir sobre la piel de la imagen.”

[...]Es la construcción de una contracultura visual realizada con los recursos propios de la imagen culturalizada. Como si la propia imagen del territorio porno produjera un extrañamiento de sí misma, como si hablara en una lengua extranjera, como si balbuceara en sus propios códigos. El resultado es por demás sugerente: la carencia de visibilidad produce un fantasma porque la imagen no está hecha para significar: “¿Quieres ver? Pues no vas a ver nada.”[...] (Díaz Belmont).

IV.II *Descodificación y seducción.*

El principio de descodificación siempre está presente, de la mirada que observa por la disociación estereoscópica, de la imagen pornográfica de la que ambos se apropian, de la figuratividad de la imagen con los experimentos en su tratamiento, de la sensación resultante durante la contemplación, en el registro psíquico del espectador. Toda esta serie de descodificaciones están proponiendo el plano rizomático. Este principio sucede cuando el propio cuerpo de la pieza se opone a la organización trazada, codificada sobre él, cuando se lanza en una línea para desorganizar la organicidad que le ha sido impuesta.⁶⁷ En estas imágenes, el tratamiento sucede como una cartografía directamente sobre la fotografía, en un giro donde la imagen fotográfica se rebela de la organización que le demanda el significado, lo figural, para escaparse a la construcción de la Figura, un claro énfasis en la expresión más allá que en las consecuencias del contenido.

El tratamiento empleado, cargará a la imagen pornográfica de una capacidad icónica de seducción, ubicada más allá del plano interpersonal, concretado en la escena de la que se vale el ofertante sexual. Resulta complejo referirse a la seducción, lo pornográfico se hace sinónimo del primer nivel de obscenidad, y que así la seducción pudiera definirse en esa oposición.⁶⁸ En términos generales, lo que seduce es la acción simultánea de ausencia y presencia.⁶⁹ Una disolución de binomios en provecho de una vibración que hace resonar su ausencia o su desaparición mediante una sensación. “Una forma reversible en la que ambos sexos fisiológicos se juegan su identidad”.⁷⁰ Donde la identidad cifrada en la genitalidad, juega las veces de código, por supuesto, desterritorializado por el juego. “Una forma del devenir masculino de lo femenino, del devenir femenino de lo masculino”.⁷¹

67. Deleuze y Guattari, “*Mil mesetas*”, pp.155-170.

68. Baudrillard Jean, “*Las estrategias fatales*”, p. 53.

69. Baudrillard Jean, “*De la seducción*”, pp. 22-23.

70. Baudrillard Jean, “*Contraseñas*”, p. 30.

71. Baudrillard Jean, *Ibidem.*, p. 32.

Una vibración de lo detenido, un movimiento del concepto estático. En ese juego está la seducción. Haciendo el traslado hasta el caso nuestro, donde se juega la presencia certera de rostros, de genitales y de codificaciones impuestas al cuerpo para erigirlo como un cuerpo sexuado; el juego sucederá sobre esa certeza dada desde la codificación de los principios figurativos de la imagen.

Aquí la pornografía es decodificada, desterritorializada, y en la medida en que se permite cualquier desterritorialización de lo pornográfico puede emprenderse el camino para concretar una reterritorialización del propio género. Desestabiliza el principio de definición que caracteriza a la mirada estereoscópica, lo que la codifica en función del significante central, y que ha sido transferido al universo de la imagen en las formas del punto de fuga o del foco fotográfico. Hace de sus series un juego entre la certeza del reconocimiento tipológico del porno y la dificultad de definir lo que se ve: hace imágenes que devienen, vibran, imágenes inestables, seductoras para un ojo que viciadamente busca el orden espacial de un punto en último plano en el que convergen todas las líneas que construyen, y dan sentido al espacio de una fotografía, que a su vez deviene pintura, para concluir en una mirada que descubre contenidos. Alejándose de esa obviedad semiológica, el trabajo de sus piezas aborda un principio fundamental: parafraseando a Foucault, no hay significante per se, hay una constante producción de sentido.⁷²

Para Jaramillo, la pospornografía —término de Giménez Gatto— es la decodificación basada en la forma de la imagen, en la materia de su expresión, y que ha marcado un enfático divorcio con la política sexual para trasladarla hacia las políticas de representación.

[...] Creo que varios de nosotros estamos cansados de este erotismo de la repetición presente en la narratividad triple X, pensar una pornografía de “otro modo” tendrá que ver con rastrear nuevas formas de discursividad al interior del universo pospornográfico, singularidades en la representación explícita de lo sexual. [...] ⁷³

Tal y como lo había previsto Régis Debray en su libro *Vida y muerte de la imagen*, pareciera que estamos presenciando una rehabilitación pospornográfica de lo especular, potenciación del carácter alienado (separado) de la imagen como estrategia contrapornográfica. Del zoom in al zoom out, de lo obsceno a la escena, derivas de la mirada, devenires donde parecen delinearse estrategias representacionales para entrar y salir de lo pornográfico.⁷⁴

72. Foucault, Michel, “*Estética, ética y hermenéutica*”, p. 310.

73. *Ibidem*, p. 98.

74. *Ibidem*, p. 101.

Aquí una opinión de la escritora y activista feminista Andrea Dworkin, sobre la pospornografía:

Aunque con objetivos distintos a los míos, Fabián Giménez Gatto rastrea ciertas formas y prácticas cercanas a la pornografía que emergen al interior del discurso artístico contemporáneo, presentes en una serie de obras que “prefiguran un nuevo entramado, un nuevo texto pornogramático, tejido ya no únicamente en el Universo letrado de la literatura erótica, sino en el universo post-letrado de la fotografía erótica y el *body art*.” A través de este mapeo, Giménez Gatto configura su noción de pornografía hipertélica para referirse a estas nuevas prácticas artísticas. El concepto de “hipertélico”, robado de la biología, señala el desarrollo de un órgano que ha rebasado el grado de función normal, acercándose hasta cierto punto a lo que Annie Sprinkle y posteriormente otras teóricas posfeministas y quienes denominarán pospornografía.⁷⁵

Jaramillo señala que cuando los elementos sígnicos de distintos universos cooperan para la fundación de la discursividad de un territorio naciente, entonces desde ahí, pueden continuar una producción independiente del campo que inauguran. Esta desterritorialización que permite la importación de signos desde un territorio a otro.

Aquí se da un intertexto, el cual implica asumir a cualquier producto cultural como una urdimbre de significados, un campo metodológico en donde cada signo que se encadena para participar en la composición del discurso, proviene importado de cualquier otro foco de la cultura, que le ha dotado cierto sentido, y que a pesar de giros y escondites, pervive gramáticamente. Esta serie de movimientos, de signos desterritorializados, definen los nodos sobre los que descansa la estructura que determina el sentido del texto. Así, el signo colabora con su materialidad, su dimensión significativa, para mantener anclada cierta dimensión de significación, es decir, como elemento perceptible que podrá decir mucho sobre el significado que lo acompaña. El signo opera como el primer eslabón de una cadena que determina el código de donde proviene, algo como una caja de herramientas muy útil para establecer comunicación mediante la significación, que en este sentido viene dada desde un elemento material, una imagen perceptual, que muy difícilmente puede variar, en la medida en que la variabilidad afectará determinantemente a la significación que le acompaña.

En estas circunstancias aparece en escena el pornograma, el recurso por excelencia para significar a los cuerpos en su actividad sexual, formulado en el cine, en función del elemento visual del encuadre. El pornograma trasciende hasta las prácticas y posturas sexuales, pero completa su cualidad gramatical al desplegarse como elemento de discursividad de un medio en específico; dos formas fundamentales de pornogramas que se hacen visuales desde el cine son el *meat shot*

75. “Post-Pornografía y contra-sexualidad”, en: www.mums.cl/sitio/contenidos/articulos/28sep06.htm. [Consultado el 03/08/2009].

y *money shot*, en estas, las prácticas y posturas corporales se plantean en específicos encuadres cinematográficos que permiten su visibilidad, en su ausencia, siguiendo a Barthes, el documento pornográfico dejará de serlo para dar paso al discurso erótico.⁷⁶

Meat y money shot son pornogramas cinematográficos porque son los encuadres mediante los cuales las figuras corporales del sexo explícito se hacen figuras cinematográficas, pornogramas cinematográficos. El pornograma se presenta como el más claro elemento de codificación del sexo explícito en el cine, es ese fragmento que no puede hacer falta en ningún film que se presuma dentro del género, y que también funciona como herramienta para reconocerlo en su análisis cuando parte de los contenidos de la imagen. El pornograma es lo que pornografiza a la imagen.

Entonces el pornograma visual actúa en dos dimensiones, dos modalidades de codificación: *meat shot y money shot*; el primero como acciones de genitales corporales que interactúan, en las poses para lograr el contacto, en pocas palabras, en las figuras corporales de la penetración determinadas por figuras del encuadre cinematográfico; el segundo, para certificar el placer del cuerpo, evidentemente masculino, en la eyaculación codificada como la mayor verosimilitud, evidentemente dada por la propia cámara como conciencia del medio cinematográfico. El problema de un indicador correlativo, una señal con la misma potencia que la acción eyaculatoria, pero para el placer sexual en el cuerpo femenino.⁷⁷

Lo porno ha pretendido resolverlo mediante tres vías susceptibles de ser presentadas en forma audiovisual. El primer intento es la eyaculación femenina; claro que es un intento por equiparar cualquier fisiología con la masculina, aprovechando la certeza que parece le es específica, esto es conocido como *squirt*, y se construye pornogramática al codificarse en el género. El segundo indicador es el gesto, que claro que no es exclusivo del cuerpo femenino (es muy evidente en las felaciones en *Deep Throat*, por ejemplo); el gesto de orgasmo y su neutralidad son muy bien recibidos. El tercer indicio del placer femenino es el gemido, en el que más tinta se invirtió; además de las mismas posibilidades genéricas que el gesto, aquí se ha destacado la bipartición audiovisual del porno como la gramática del placer femenino-masculino, así como la certeza que implica sobre el placer femenino y su cercanía con el *money shot*.

El trabajo visual de Arturo Díaz Belmont, *Hipertelia y Digital Film Strips*, son muestras de devenires que van más allá de la pornografía, y que se mueven hasta llegar a los códigos de una representación superada hasta el simulacro, cuando funciona envolviendo los territorios de la imagen, que corresponden a ellos, en las dimensiones de su construcción, su presentación y su lectura.⁷⁸

76. Barthes Roland, "La cámara lúcida: nota sobre la fotografía", p. 77.

77. Gubern Román, "La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas", p. 36.

78. Jaramillo Ruíz Miguel Guillermo, "Cartografías para una decodificación de la pornografía", p. 414.

El pornograma es signo, y como tal, está compuesto por una multiplicidad de recursos, elementos connotativos, que lo hacen imagen perceptual y conceptual; al trabajar desde las funciones del referente, al romper con esos principios que se muestran para la competencia y actuación semiológica, la alteración de sus componentes internos irremediamente implica un giro en los resultados de sentido.

Finalmente, Jaramillo designó algunas cualidades de la pornografía hipertética, la considera como un territorio, atravesado por líneas que lo determinan, a las que se han identificado como un código, pero que también suceden como discurso. La diferencia es que el código funciona como una norma, mientras que el discurso puede alcanzar matices de mucha mayor libertad, algunas veces va siguiendo la norma, otras se retuerce para dimensionarse de otras maneras, y comienza por hacer referencia a la rizomática.

Antes de comenzar con el punto de vista de Jaramillo con respecto a la rizomática, creo que es oportuno incluir los conceptos que hace con referencia a la misma, Julio Chávez en el libro *Arte y Diseño*. Señala:

Con el avance de las sociedades, la individualidad se ha deteriorado pues lejos de construir la realidad, los sujetos simplemente la recrean. Tal pareciera que un “*big brother*” tuviera controladas las voluntades en un afán por dominar la naturaleza humana por medio de valores generados desde las cúpulas de poder ideológico, las cuales no siempre son reconocibles como entidades específicas sino como abstracciones; nadie sabe de manera precisa por qué somos lo que somos, a lo más que podemos llegar es a proponer aproximaciones al deterioro por medio del estudio de la cultura a través de recursos metodológicos interpretativos de corte hermenéutico que permitan dejar atrás visiones monolíticas. Esto nos confirma la nula convicción de la existencia de entidades particulares que puedan ser identificadas como reguladores de la condición de los entes sociales, estamos de alguna manera ubicados en la cima de un proceso de deterioro de lo humano que se quiera o no, ha de revertir la inercia para ascender a la cima de nueva cuenta, este proceso difícilmente puede ser imaginado como un camino cíclico, la historia nos ha demostrado que las estructuras imaginarias que nos permiten graficar el movimiento de las culturas ya no funcionan, ahora hay que apoyarnos en procesos caóticos, en teorías catastróficas, en el rizoma como modelo sin procedimiento, que nos ha de permitir reconsiderar la alternativa de recuperación de nuestra condición como seres en un mundo que se ha esmerado en destruir la única condición auténticamente humana, aquella que se encuentra en la individualidad del sujeto.⁷⁹

79. Chávez Guerrero Julio, *"Arte y Diseño, Experiencia, creación y método"*, pp. 209, 210.

Este proceso de deterioro nos es común, ante esta realidad los procedimientos empleados en la artes han quedado obsoletos, la visión científica, el modelo hermenéutico y aún las digresiones rizomáticas⁸⁰ o caóticas no alcanzan a sujetar esa parte teleológica de la actividad del productor artístico. Quizás una de las pocas alternativas de que se dispone está relacionada con la aplicación del método fenomenológico dentro de la formación del artista profesional.

Ante las visiones cartesianas sin duda estaremos inmersos en un callejón sin salida del que se ha de desprender una suerte de metafísica que no puede alinearse a las certezas lógicas, no obstante, tenemos que precisar que el objeto artístico no tiene una independencia sensible, es decir, puede existir pero no contiene por antonomasia cualidades que lo conviertan en herramienta para construir la subjetividad, por lo que tenemos que afrontar un garlito más que en la práctica es elemental ya que si el productor plástico es formado a partir de la aplicación constante de la intencionalidad que lo ha de llevar a la toma de conciencia.

El ser humano ya no hace el recorrido desde su ámbito privado hasta el ámbito público (la plaza comercial, la escuela) para informarse, y si sigue haciéndolo pese a la penetración de las imágenes técnicas es porque la nueva estructura social no ha logrado imponerse plenamente. La plaza comercial, la escuela y todos los espacios abiertos de ese tipo son espacios arcaicos que no corresponden a la comunicación del presente, y serán abandonados. Las imágenes técnicas irrumpen en el espacio privado a través de numerosos canales (televisión, revistas ilustradas, terminales de computadora), suplantando y mejorando el anterior despliegue informativo en los espacios públicos, y con ello obstruyen todo espacio público, porque en casa se informa mejor y porque en el fondo ya no hay ningún espacio público en el cual pueda tener actividad.

La relación entre imagen y personas es el problema central de una sociedad dominada por las imágenes técnicas. Es el punto a partir del cual es posible reestructurar la emergente “sociedad de la información”, es mediante estas imágenes que son irradiadas, y en el extremo de cada uno de esos rayos se encuentra, acorralado y solitario, un receptor. De este modo, las imágenes técnicas dispersan la sociedad en gránulos. Cada imagen técnica (excepto el cine sonoro) es recibida como el extremo final de un rayo.

Entonces reconoceremos ahí la emergencia del nuevo tejido social. Los emisores de las imágenes técnicas con los receptores socializados en un nuevo sentido. Se trata de personas fuertemente socializadas de un modo tal en el que la dispersión aislante de espacio privado de su “terminal”, se manifiesta como el otro lado de la moneda: “sincronización”.

80. Cfr. Deleuze. “*Rizoma*”. El rizoma viene a representar un modelo en el que el sentido de raíz se asume como posibilidad para entender las relaciones entre un pensamiento o comportamiento no lineal para abrir la posibilidad de la conexión aleatoria de los componentes de un sistema, un modelo rizomático puede ser el comportamiento de las hormigas o el de las ratas, las cuales se vinculan entre sí sin seguir un esquema lineal.

Esta manipulación de imágenes tiene como resultado que la gente las utilice para relacionarse con otras personas, esta función novedosa; puede emplearse para el dialogo, para el intercambio de información y para la producción de nuevas informaciones.

Insistiendo en que la estructura social que está emergiendo es una sincronización entre las imágenes irradiadas y los seres humanos dispersos, solos y masificados en el otro extremo de esos rayos, las imágenes ayudan a las nuevas relaciones entre los seres humanos y así conduzcan a nuevos grupos sociales inicialmente anónimos, destacando el trato entre imagen y personas, sino el trato entre persona y persona mediante imágenes. La esencia de la imágenes técnicas está el entrar en circuitos dialógicos.

Hoy en día la manera de acceder a estos circuitos es mediante “Los *gadgets*”, teléfonos celulares, tablets, etc. Funcionan actualmente como puntales de las emisoras que los programan, produciendo un sentimiento de vacío por la información redundante que producen, pero funcionan así no porque con ello correspondan a su tipo de construcción técnica, sino porque sus usuarios están programados para emplearlos así, y no de otra manera. Su tipo de construcción correspondería más bien a un verdadero funcionamiento dialógico. Los usuarios de los gadgets están programados para dispersarse. La dispersión es el consenso entre imágenes y personas. Así, las personas usan gadgets telemáticos para dispersarse mediante ellos. Usan los gadgets contra el tipo de construcción propio de éstos, y los convierten en gadgets mediante este uso impropio. Si en relación con esto la gente se diera cuenta de qué son capaces de realizar los dispositivos telemáticos, éstos se volverían poderosos instrumentos contra la estructura social discursiva.

Un mérito más de Díaz Belmont es que una vez producida la obra, utiliza los gadgets como poderosos instrumentos discursivos, su intención es servirse de estos para conversar, así las imágenes técnicas cambian de golpe su carácter. Se vuelven superficies sobre las que se producen informaciones y a través de las cuales los seres humanos dialogan entre sí. Recuperan de golpe la función meditativa que desempeñaron antes los textos lineales en la correspondencia.

En el intento de situar la etapa del lenguaje propuesto por Díaz Belmont, y ser reconocido como emisor para llegar a un ideal dialógico mediante el consenso de este lenguaje, nos viene como anillo al dedo el concepto de “comunidad de representación” del filósofo español Valeriano Bozal:

“Comunidad de representación”. El “ver como algo” y el “representar como algo” presuponen la existencia de un consenso visual y representativo; “La afirmación *esto es tal cosa* precisa algún tipo de legitimación”, y ésta proviene del conjunto de los sujetos. Así como hay una “comunidad de comunicación”, en cuanto al uso del lenguaje, hay una “comunidad de representación”, en cuanto al uso de las imágenes visuales o las figuras:

con base en ella se constituye socialmente un horizonte figural, y éste a su vez permite que a la figura de esta o aquella cosa [sea] reconocible por todos los sujetos”. Vivimos en un mundo simbólico en donde se establecen determinados criterios para decir “*esto es tal cosa*”. Las representaciones están legitimadas o “normalizadas”, y en eso consiste su manera de dar conocimiento: *la comunidad de representación “disuelve” (o absorbe, podríamos decir) al sujeto, a su mirada estrictamente individual, y la integra en un modo de ver consensual.*⁸¹

Bozal recurre al concepto de “intersubjetividad”, la cual sucede en la comunicación intelectual entre dos o más sujetos. Señala que “la afirmación *esto es tal cosa* es el punto central de la representación, tal contemplación nos permite ver ya de otra”.

Completemos la información presentando en primer lugar, las invitaciones para la citada exposición que tuvo lugar en las galerías de la Escuela de Diseño del Instituto Nacional de Bellas Artes en abril de 2005, acompañadas de algunas imágenes de la misma.

81. Bozal, Valeriano, “*Mímesis: las imágenes y las cosas*”, pp. 19-20.



Fig. 5.- Arturo Díaz Belmont, Imagen de la invitación a la exposición (frente),
Técnica digital, 1831 x 1212 píxeles, abril, 2005.

arturodíazbelmont > hipertelia >

... *pornografía hipertélica*, la pornografía se excede a sí misma, transgrede sus propios límites y entra en el espacio artístico revirtiendo las reglas del juego de la representación.

Fabián Giménez Gatto

galería **códice** > escuela de diseño inba

Inauguración lunes 11 de abril, 11:00 hs.

Xocongo138 Colonia Tránsito, Delegación Cuauhtémoc D.F. del 11 al 29 de abril de 2005

Fig. 6.- Imagen de la invitación a la exposición (vuelta), abril, 2005.

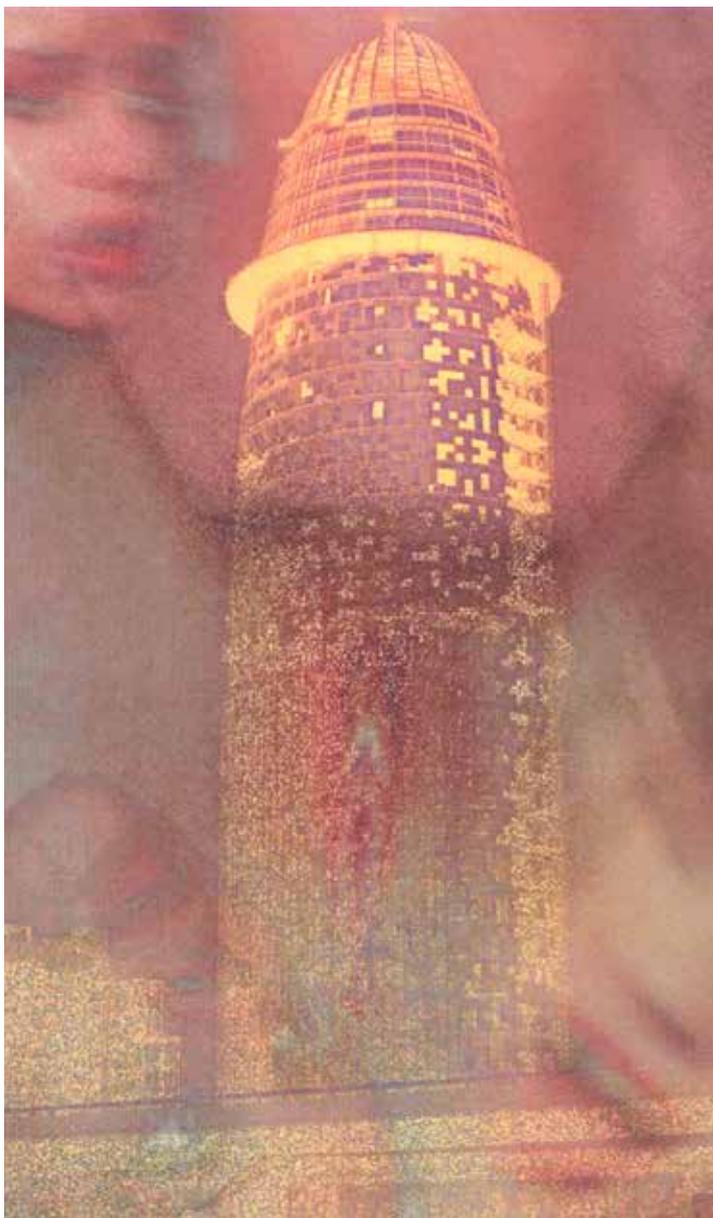


Fig. 7.- Arturo Díaz Belmont, Imagen de la invitación a la exposición n° 2 (frente),
Técnica digital, 1212 x 1831 píxeles, abril, 2005.

arturodíazbelmont > hipertelia >

... en lugar de desvestir los cuerpos, quizás intuyendo la imposibilidad de la desnudez absoluta en el mundo de los signos, el artista se preocupa por vestirlos en una estética del ocultamiento.

Fabián Giménez Gatto

galería **códice** > escuela de diseño inba

Inauguración lunes 11 de abril, 11:00 hs.

Xocongo138 Colonia Tránsito, Delegación Cuauhtémoc D.F. del 11 al 29 de abril de 2005

Fig. 8.- Imagen de la invitación n° 2 a la exposición (vuelta), abril, 2005.

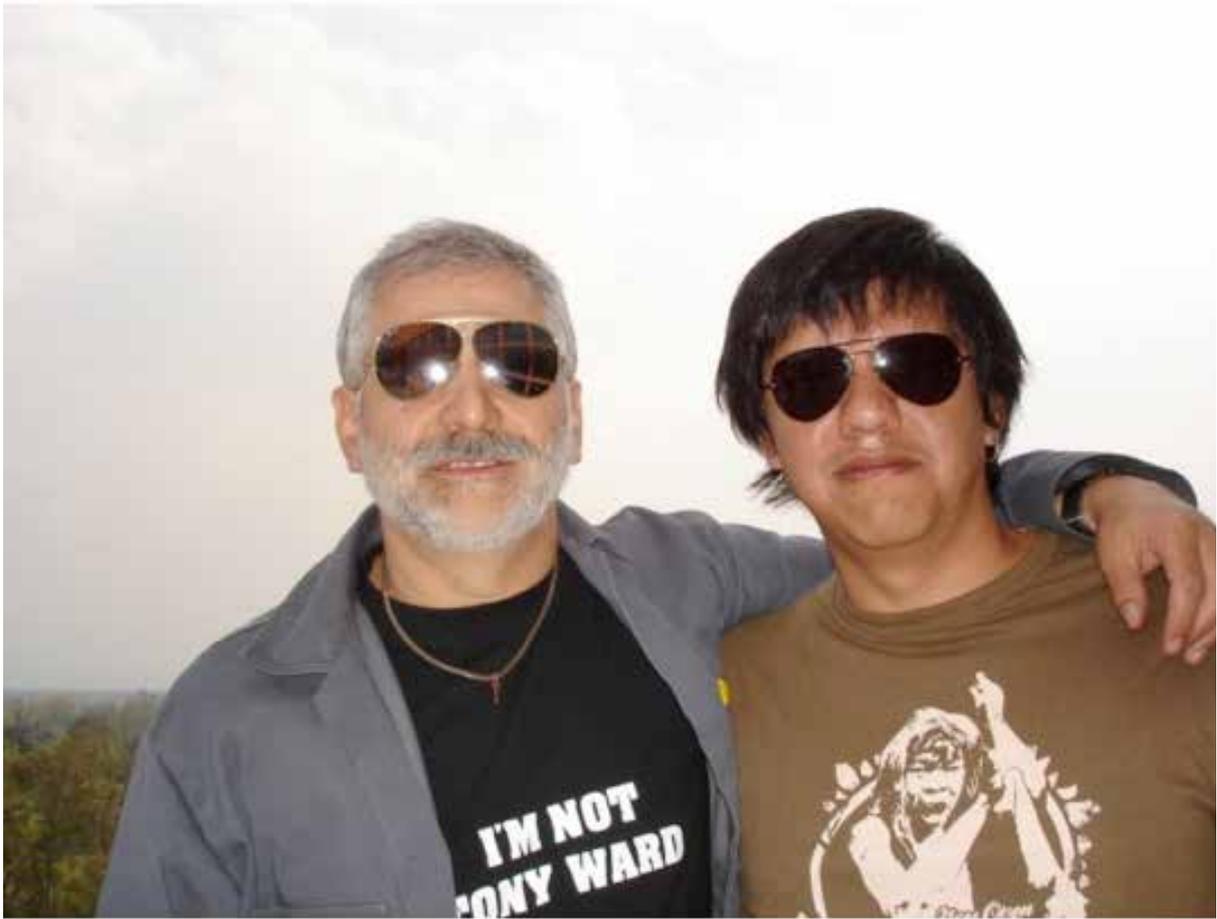


Fig. 9.- A la izquierda el Maestro Arturo Díaz Belmont y a la derecha el Maestro Miguel Jaramillo, 2010.

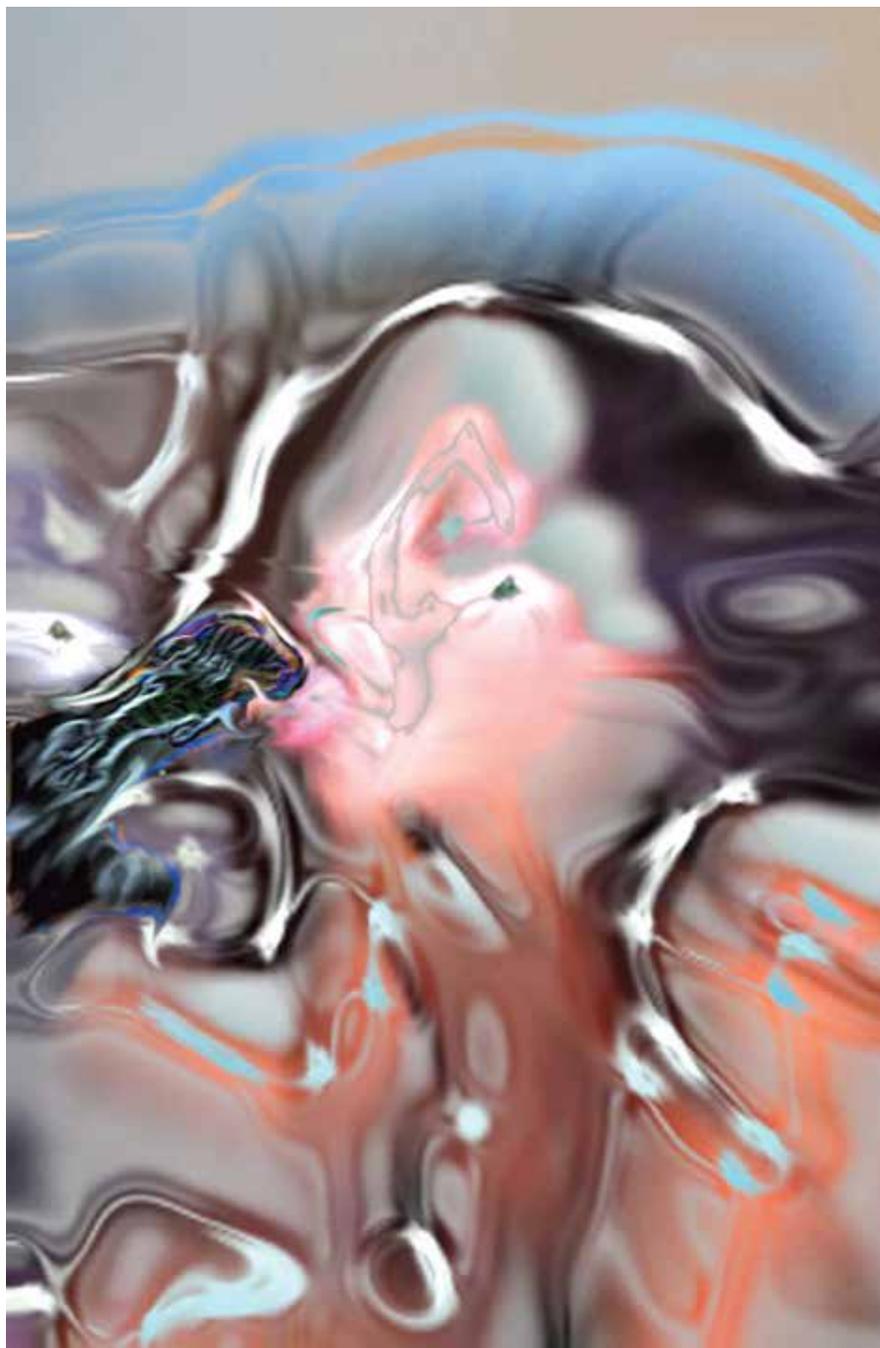


Fig. 10 .- Arturo Díaz Belmont, *El beso de la pantera* (de la serie *Hipertelia*)
Técnica digital, 6213 x 4072 píxeles, 1997.



Fig. 11.- Arturo Díaz Belmont, *Access Cathedral* (de la serie *Hipertelia*)
Técnica digital, 1866 x 1203 píxeles, 1997.



Fig. 12.- Arturo Díaz Belmont, *sin título*, (de la serie *Digital Film Strips*)
Técnica digital, 420 x 960 píxeles, 2005.

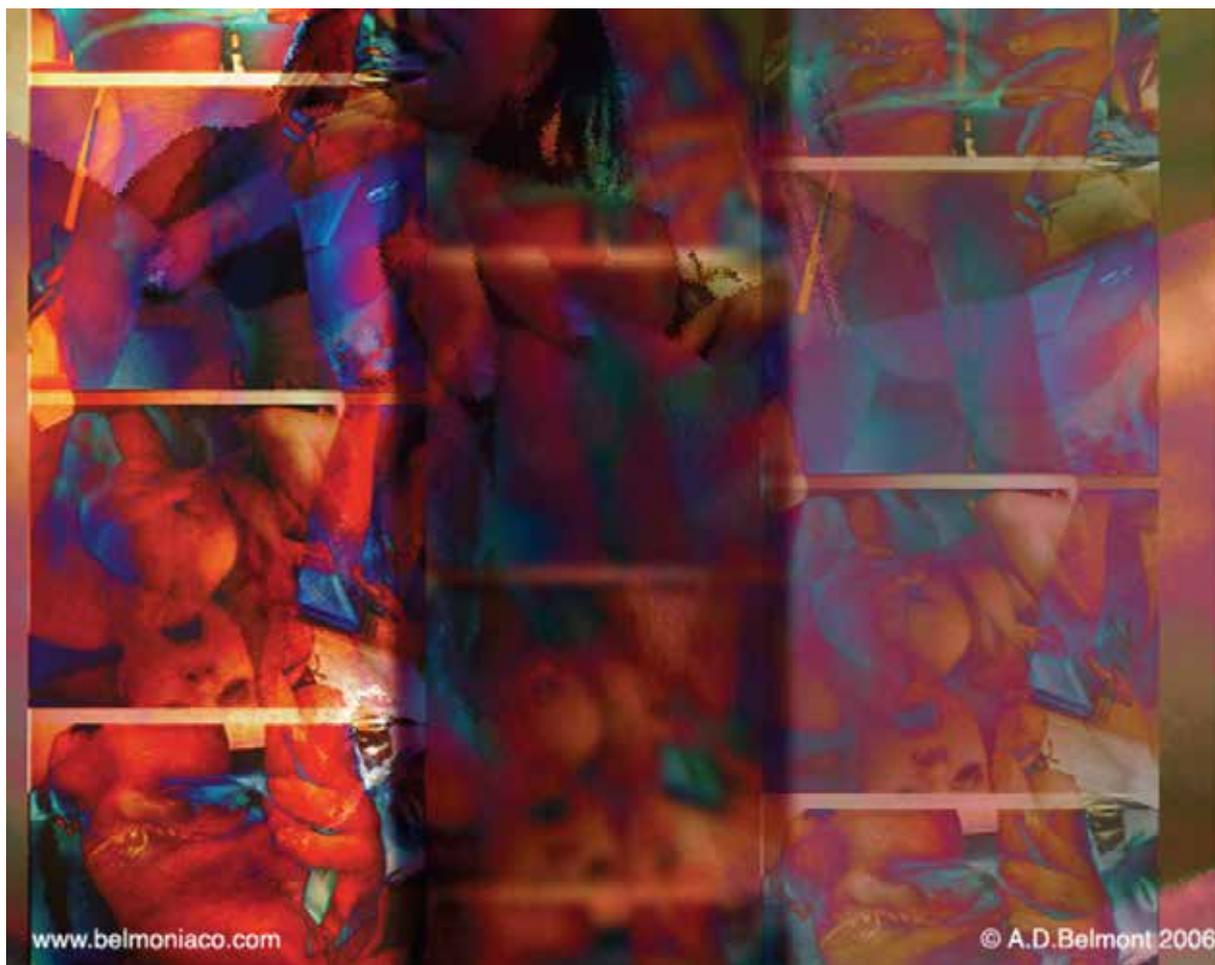


Fig. 13.- Arturo Díaz Belmont, *Moviment Ilusion* (de la serie *Digital Film Strips*)
Técnica digital, 1261 x 987 píxeles, 2006.

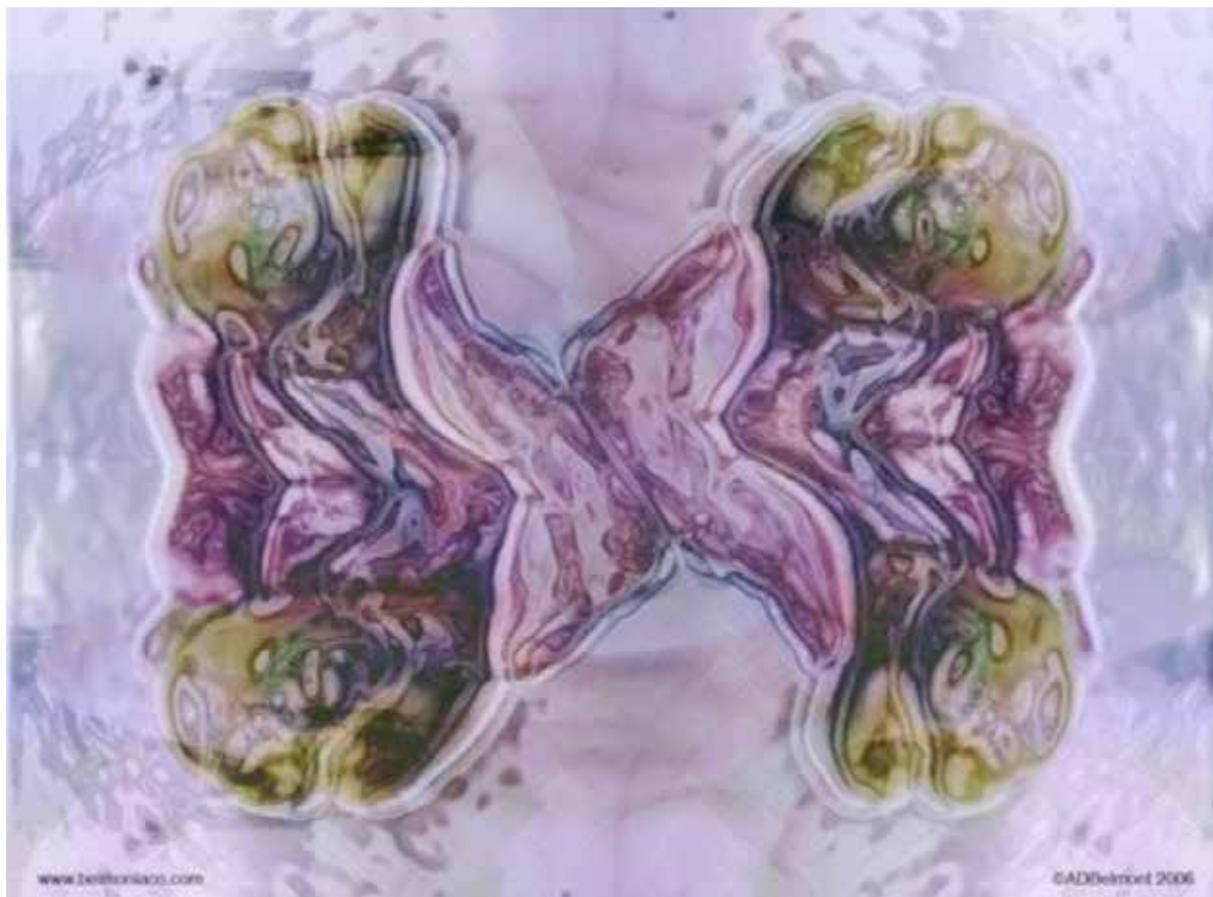


Fig. 14.- Arturo Díaz Belmont, *sin título*, (de la serie *Hipertelia*)
Técnica digital, 1075 x 796 píxeles, 2006.



Fig. 15.- Arturo Díaz Belmont, *sin título*, (de la serie *Hipertelia*)
Técnica digital, 1128 x 729 píxeles, 2006.



Fig. 16.- Arturo Díaz Belmont, *sin título*, (de la serie *Digital Film Strips*)
Técnica digital, 440 x 960 píxeles, 2006.



Fig. 17.- Arturo Díaz Belmont, *sin título*, (de la serie *Digital Film Strips*)
Técnica digital, 114 x 2598 píxeles, 2007.

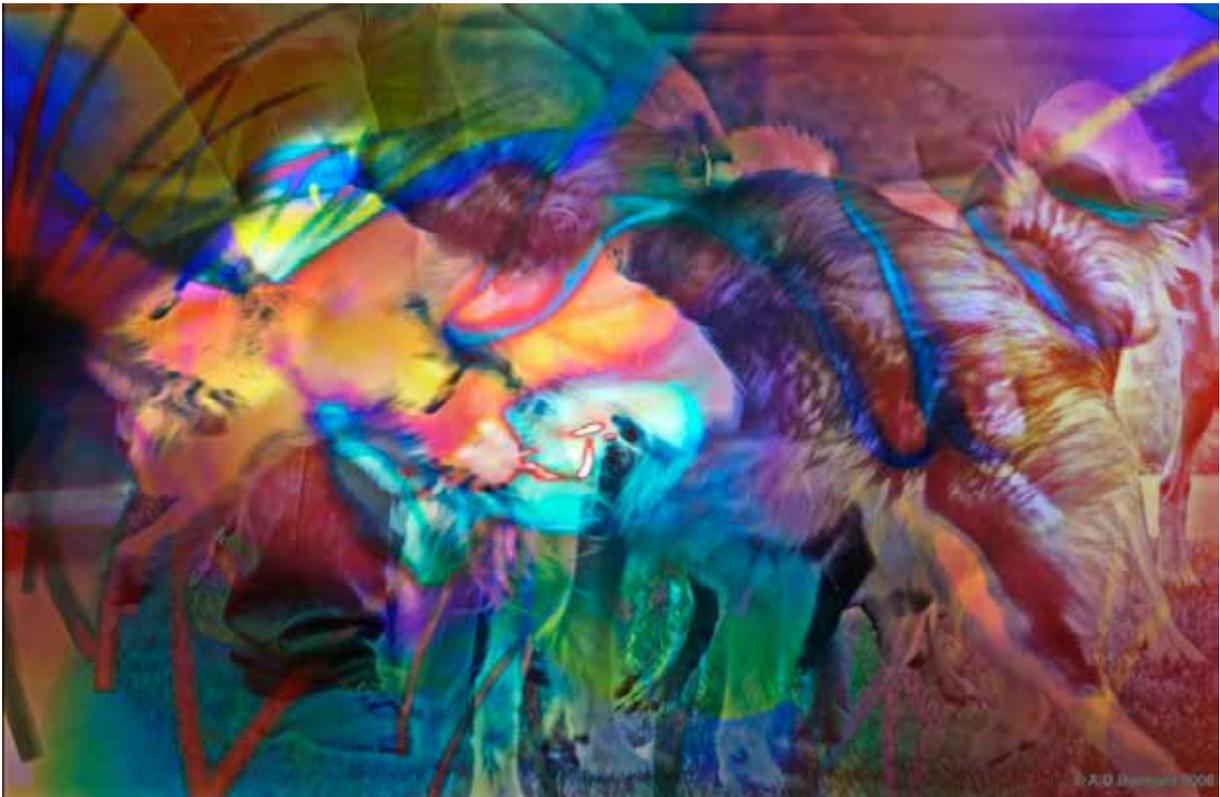


Fig. 18.- Arturo Díaz Belmont, *Doggie fight*, (de la serie *Hipertelia*)
Técnica digital, 1124 x 739 píxeles, 2008.



Fig. 19.- Arturo Díaz Belmont, *sin título*, (de la serie *Hipertelia*)
Técnica digital, 960 x 960 píxeles, 2013.



Fig. 20.- Arturo Díaz Belmont, *sin título* , (de la serie *Hipertelia*)
Técnica digital, 960 x 960 píxeles, 2013.

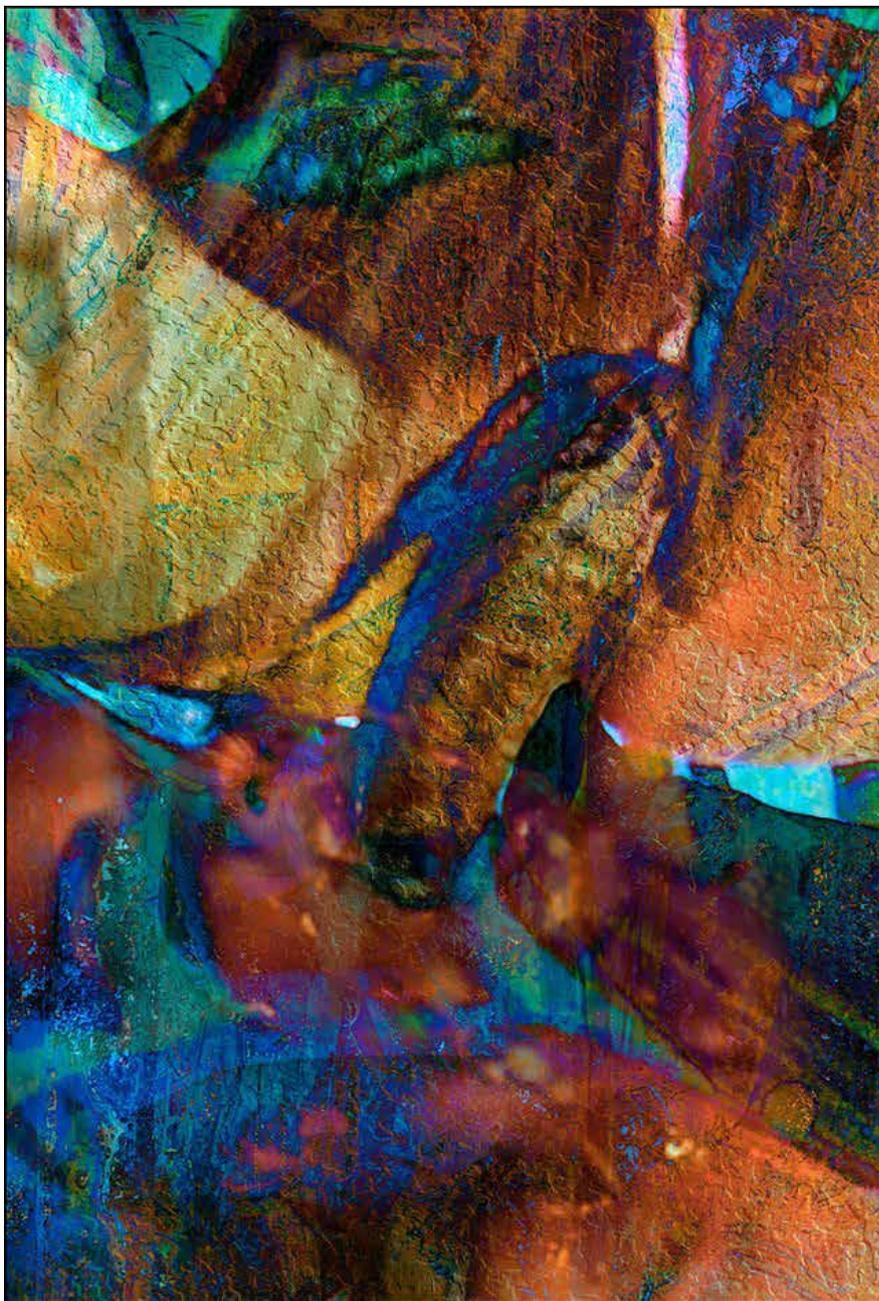


Fig. 21.- Arturo Díaz Belmont, *sin título* , (de la serie *Hipertelia*)
Técnica digital, 640 x 960 píxeles, 2013.

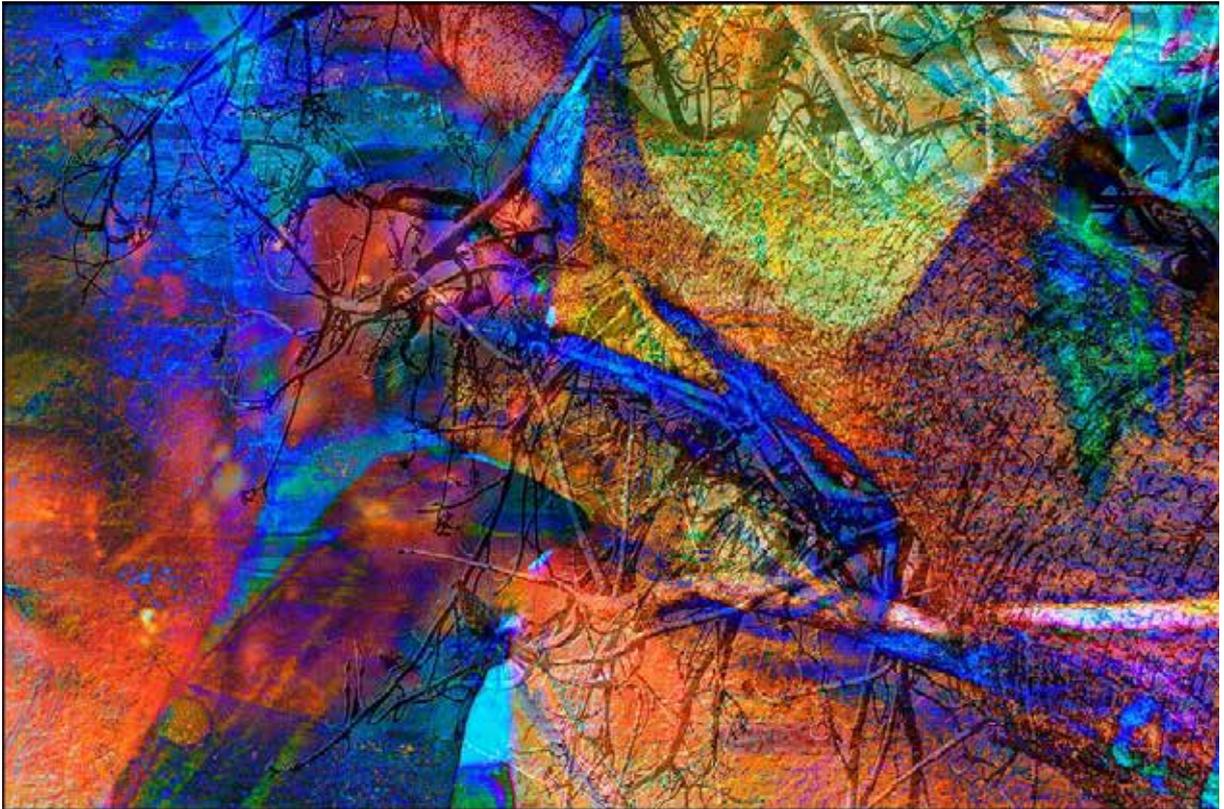


Fig. 22.- Arturo Díaz Belmont, *sin título* , (de la serie *Hipertelia*)
Técnica digital, 960 x 640 píxeles, 2013.

Conclusiones

En resumen; la obra que hemos abordado en esta investigación, en términos generales, cumple cabalmente con las características de lo que se puede entender con la expresión “Imágenes Técnicas”. De la misma forma en que a su realizador, el maestro Arturo Díaz Belmont, lo podemos proponer como un ejemplo de la figura del “Configurador de Imágenes”.

A pesar de que estamos de frente al estudio de un ejemplar de propuesta artística propia de su tiempo, primer decenio del Siglo XXI, y de los modos y maneras de este arte, para el que algunos pensadores han recomendado abandonar el complejo concepto de “Imagen” o se le ha caracterizado con adjetivos como “Imagen Técnica” para diferenciarla de las imágenes producidas en otro tiempo y con otros recursos; “las imágenes técnicas son histórica y ontológicamente diferentes a las imágenes tradicionales” señala con toda razón Vilem Flusser. Esto no implica que -por lo menos en la dimensión de la recepción- no continuemos comportándonos cuando estamos ante configuraciones de informaciones procesadas por aparatos (planos falsos), como si estuviéramos ante verdaderas imágenes. La dimensión de imagen -tradicional, mágica, auténticamente plana-, no desaparece en la imagen técnica, ella subyace, sobre ella se han montado el pensamiento científico y su aplicación técnica que hace posible una configuración que asemeja una imagen.

En virtud de lo anterior es perfectamente aceptable asumir en un primer momento la propuesta de Díaz Belmont como una imagen y particularmente como una imagen con valencia ontológica; una representación que ha ganado sentido en función de que ha sido gozosamente configurada o dicho -equivocadamente- en los antiguos términos, trabajada, para generar ese plus de sentido, que si bien es posible dudar de que sea la revelación de su verdad, la cual no era la intencionalidad de nuestro artista, si podemos afirmar que es una transgresión de su sentido original, su conversión de algo obsceno en algo que -en perfecta concordancia con su condición post-espectacular- incluso se sitúa más allá de lo escénico, en el sentido de representación en el espacio; la conversión de una imagen soez, en una experiencia que en algunos casos puede llegar a situar al usuario de ella en la experiencia de lo sublime.

En un segundo momento, en una mirada más detenida, comprendemos la propuesta de Díaz Belmont en su verdadera naturaleza técnica, como un imagen producto de un proceso de configuración, de datos abstractos que permiten “re-materializar” en forma de imagen, aparentemente sólo visual, unas escenas fotográficas de unas puestas en escena que muestran un aspecto generalmente disimulado de las relaciones humanas, la actividad sexual.

Es importante en este momento de conclusión de la investigación, recordar o rehacer el camino de la producción que ha seguido ésta propuesta, puesto que quizá ello implique identificar que la posibilidad de la transgresión y la hipertelia quizá ya estaban latentes en pasos anteriores a la manipulación de la imagen digital en un programa de computadora. Lo que la cámara captó no fue un encuentro sexual real, en el sentido de, acto seguido de un autentico deseo o sentimiento concreto de sus ejecutantes; lo que la cámara captó fue justamente una puesta en escena de ese acto, una re-presentación. Representación de la cual se realiza otra representación automáticamente en el momento mismo en que una cámara es disparada, “la fotografía convierte los hechos en escenas” y posteriormente estas fotografías digitales fueron manipuladas por Arturo Díaz en un ordenador. No resulta difícil aceptar que en cada uno de estos cuatro “brincos” la posibilidad de la transgresión es casi inevitable en tanto que toda representación es necesariamente una interpretación y asumimos que no hay interpretación que pueda presumir de ser leal, literal; toda representación transgrede a su referencia. En apoyo a esta afirmación, conviene resaltar el hecho de que Díaz Belmont no realiza él mismo las fotografías pornográficas, sino que las toma del amplísimo stock que de este tipo de imágenes existen en la red; lo cual evidentemente acentúa la posibilidad de la transgresión.

Por su parte, la posibilidad de lo hipertelico, está ya dada en cualquier representación pornográfica, por lo menos en la posmodernidad; así lo evidenciaba aquella frase que rezaba al final del siglo pasado, el sexo tiene que ser mucho más intenso que el sexo.

A lo que en la era moderna se llamaba trabajo, en el “universo de las imágenes técnicas” se debe reconocer como juego; ello en virtud de que los aparatos que las hacen posibles son juguetes. Sin importar lo que se procese con estos aparatos, ya sea datos estadísticos, textos o formulas matemáticas, su configuración es un juego. Es fácil hacerse la fantasía de lo lúdico y al mismo tiempo placentero que resulta manipular -aunque sea vicariamente a través de la “manita” que sustituye al apuntador cuando se posa sobre una imagen- figuras de cuerpos desnudos o partes específicas y generalmente erógenas de ellos. Significativamente esta fantasía recuerda una respuesta que en una conferencia dio un escultor en metal de torsos femeninos amigo de Arturo Díaz a la pregunta de “si disfrutaba hacer su trabajo”; la respuesta, palabras más, palabras menos fue: “pues me paso de cinco a ocho horas al día golpeando con un mazo un lámina de metal con forma de senos femeninos, ¿usted dirá?”.

La contrucción de estas imágenes basadas en una metodología de utilizar elementos sígnicos de distintos universos, cooperaron para la fundación de la discursividad de un territorio naciente.

El Atista creo un nuevo código a manera de una proyección, permitiendo acercamientos intertextuales, que mediante líneas que desterritorializan lo “porno” nos presenta otros universos de la representación. Debido a que el signo colabora con su materialidad, su dimensión signifiante,

para mantener anclada cierta dimensión de significación, es decir, como elemento perceptible que podrá decir mucho sobre el significado que lo acompaña. El signo opera como el primer eslabón de una cadena que determina el código de donde proviene, para establecer comunicación mediante la significación, en la medida en que la variabilidad afectará determinadamente a los elementos que le acompañan.

Arturo Díaz Belmont, utilizó el pornograma, que es el recurso por excelencia para significar a los cuerpos en su actividad sexual. Formulado en el cine, en función del elemento visual del encuadre, y desde ahí haciéndose posible para ser reproducido por otras disciplinas de la imagen, y así, continuando en la apertura de escenarios para la visibilidad formada en las nuevas propuestas.

Logró que la naturaleza presignificante de estas imágenes técnicas, se pronuncien por una inestabilidad en el signo gracias al movimiento de desterritorialización, por una posibilidad rizomática de las mismas, lo porno se desvanece, la certeza del sexo y sus placeres se evaporan, van más allá de la pornografía hasta llegar a los códigos de una representación superada hasta el simulacro, cuando funciona envolviendo los territorios de la imagen en las dimensiones de su construcción, su presentación y su lectura, la alteración de sus componentes internos irremediamente implica un giro en los resultados de sentido.

Finalmente, se presenta de suma importancia resaltar otra de las características de la propuesta de Díaz Belmont como una propuesta ejemplar del trabajo con imágenes técnicas. Esto es, el proceso de conversión de imágenes figurativas a imágenes abstractas, lo deseamos reafirmar porque este paso no sólo implica la transgresión hipertelica de la imagen pornográfica, sino que también se coloca en la dirección de lo que el mismo Vilem Flusser consideraba el destino último de las imágenes técnicas, llegar a ser la transmisión de información pura, no referencial y ni siquiera visual y quizá ni siquiera sensible. En tanto que abstracciones “sacadas de” en las informaciones procesadas de Arturo Díaz aún existe una liga aunque sea débil con sus referencias; pero se nota que progresivamente estas se fueron haciendo más abstractas, Devenir que quizá sea el aspecto más importante de la propuesta, en tanto que la prolongación lógica de ella; ya sea por el mismo autor o por los artistas que continúen con este tipo de prácticas, nos aproximará cada vez más y más a esa sociedad dialógica en la que sus miembros abandonemos las antiguas categorías, por ejemplo de “referencia”, “Arte”, “obra” o “genialidad” y nos dediquemos al libre, lúdico y gozoso intercambio de informaciones.

FUENTES DE INVESTIGACIÓN

Abbagnano Nicola, *Diccionario de filosofía*, Trad Alfredo Galletti. 2ª ed. México: Fondo de cultura económica.1996.

Aumont, Jacques, *La imagen*, Trad. Antonio López Ruiz, Paidós, Barcelona. 1992.

Barthes, Roland, *El placer del texto*, Trad. Nicolás Rosa. 15ª ed. México, Fondo de cultura económica. 2000.

Barthes, Roland, *Lo obvio y lo obtuso, imágenes, gestos, voces*, Paidos Comunicación. Barcelona, 1986.

Bauch Kurt, *Imago*, en Gottfried Boehm (ed.), *Was ist ein Bild?*, Wilhelm Fink Verlag, Munich, 1994.

Baudrillard, Jean, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Paidos, Trad. Joaquim Sala-Sanahuaja, España, 1ª edición 1990.

Baudrillard, Jean, *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces*, Trad. C Fdz Medrano. Barcelona: Paidós. 1995.

Baudrillard, Jean, *La transparencia del mal: ensayo sobre los fenómenos extremos*, Trad. Joaquín Jordá. 5 ed, Barcelona: Anagrama. 1997.

Baudrillard, Jean, *Las estrategias fatales*, Trad. Joaquín Jordá. 4 ed. Barcelona, Anagrama, 1997.

Baudrillard, Jean, *De la seducción*, Trad. Joaquín Jordá. Madrid, Cátedra. 1998.

Baudrillard, Jean, *Contraseñas*. Trad. Joaquín Jordá. Barcelona, Anagrama. 2002.

Bozal, Valeriano, *Mímesis: las imágenes y las cosas*, pp. 19-20.

Calabrese, Omar, *El lenguaje del arte*, Paidos, España, 1987.

Debray, Régis, *Vida y muerte de la imagen*. Historia de la mirada en occidente, Paidos, Trad. Ramón Hervás, España, 1994.

Deleuze y Guattari, *La imagen-tiempo*, Ed. Paidós, Barcelona 1987.

Deleuze y Guattari, *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, Trad. José Vázquez. 5ª ed. Valencia, Pre-Textos, 2002.

Dondis, D.A., *La sintaxis de la imagen, introducción al alfabeto visual*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona España, 1992.

Eco, Umberto, *Como se escribe una tesis*, Ed. Gedisa

Flusser, Vilem, *Hacia una filosofía de la fotografía*, Ed. Trillas, México, D.F., 1990.

Flusser, Vilem, *Hacia el universo de las imágenes técnicas*, Ed. ENAP, México, D.F., 2011.

Foster, Hal, *El retorno de lo real, La vanguardia a finales del siglo*, Trad. Alfredo Brotons Muñoz, Ed. Akal, España 2001.

Foucault, Michel, *Estética, ética y hermenéutica*, Trad. Ángel Gabilondo. Barcelona, Ed. Paidós, 1999.

Giménez, Fabián, *Trivialis: erotismo, pornografía y obscenidad en la mirada fotográfica*, CENIDIAP-INBA

Giménez, Fabián, *Pospornografía*, CENIDIAP-INBA

Gombrich, Ernst Hans, *Arte e Ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, 2ª ed. Debate, 2002.

Gombrich, Ernst Hans, *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Trad. José María Valverde, Ed. Seix Barral, 1968.

González, Cesar, *Apuntes acerca de la representación*, Ed. Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, México, 1997.

Gubern, Román, *El lenguaje de los comics*, Ed. Península, Barcelona, 1972.

Gubern, Román, *La mirada opulenta*, Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1993.

Gubern, Román, *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2005.

Jaramillo Ruíz Miguel Guillermo, *Cartografías para una decodificación de la pornografía*, Tesis Maestría, México, 2010

Kearney Richard, *The Wake of Imagination*, Routledge, 1998

Lowe Donald M., *Historia de la percepción burguesa*, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1986.

Mcluhan, Marshall, *La comprensión de los medios como las extensiones del hombre*, Ed Diana, México, 1984.

Mirzoeff, Nicholas, *Una introducción a la cultura visual*, Ed. Paidós, Barcelona, 2003.

Moles, Abraham, *La imagen: Comunicación funcional*, Ed. Trillas, México, 1991.

Nichols, Bill, *La representación de la realidad*, Ed. Trillas, México, 1997.

Simmel Georg, Habermas Jurgen, *Sobre la aventura: ensayos filosóficos*, Trad Gustau Muñoz, Ed. Península, 2002.

Yankelevich, *Un crucero a través de las imágenes en una nave cuantitativa*, p. 58.

Williams, Linda, *Hard Core: Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible*, University of California Press, 1999.

Zamora Águla Fernando, *Filosofía de la Imagen lenguaje, Imagen y Representación*, Ed. ENAP, México. 2007.

Ziplow Steven, *The Film Maker's Guide to Pornography*,

Fuente Filmográfica

Dir. Fenton Baley y Randy Barbato, Narr. Hopper Dennis, *Inside Deep Throat*, DVD. Imagine Entertainment, 2005.