

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

El defecto técnico como irrupción del sentido

(Consideraciones sociales sobre los usos y desusos de la fotografía en la iconósfera contemporánea)

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
MAESTRO EN ARTES VISUALES ORIENTACIÓN GRÁFICA-FOTOGRAFÍA**

PRESENTA

ALFREDO ALEJANDRO NAVARRETE CORTÉS

DIRECTOR DE TESIS: DR. ANTONIO SALAZAR BAÑUELOS

MÉXICO, DF, 2008.



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Para Olivier

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar quisiera agradecer a la Dirección General de Estudios de Posgrado de la Universidad Nacional Autónoma de México por el apoyo que recibí durante la maestría para llevar a buen fin el trabajo de investigación. También quisiera dar las gracias a mi director de tesis, el Dr. Antonio Salazar Bañuelos, por haberme escuchado durante nuestras largas conversaciones y discusiones que hicieron posible no sólo mi titulación de la maestría, sino de la licenciatura. Por supuesto, la invaluable asesoría de la Dra. Laura González Flores fue indispensable, en gran medida, por el seminario que impartió en 2004, el cual versaba, entre otras cosas, sobre fotografía. Este trabajo no hubiese llegado hasta el final ni hubiera cobrado las dimensiones que tomó de no ser por los consejos, revisiones y discusiones que entablé con la Mtra. Blanca Guitiérrez Galindo que con rigor crítico y pasión se ha preocupado, desde la licenciatura, no sólo por mi formación académica, la de mis compañeros de generación y otros, sino por elevar el nivel de la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Asimismo agradezco los comentarios críticos del Mtro. Felipe Mejía y de Omar Lezama.

Aunque tarde en mi vida, pero de vital importancia, agradezco infinitamente a Olivier Debroise (†) por guiarme y apoyarme en los momentos que más lo necesité, por su generosidad incondicional y sobre todo por ser un faro de sabiduría que sigue iluminando mi camino, cuya lectura sobre mi tesis fue indispensable. A Felipe Zúñiga quien ha sido uno de mis frecuentes lectores, pero sobre todo por enseñarme la calidez del amor. A Silvia Chávez, también una lectora frecuente y crítica feroz del mundo moderno y sus adesios, por escucharme, leerme y mostrarme su peculiar punto de vista sobre el mundo y la vida, el cual ha devenido en nuestra gran amistad. Por último, quisiera agradecer a mi madre, mi padre y mi hermano que, durante todos estos años, me han enseñado el valor de la vida.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	9
--------------------------	----------

CAPITULO UNO

1. Consideraciones preliminares.....	15
1.1 Una aproximación a la noción de técnica.....	17
1.2 Escenarios posibles para una genealogía del “error”. El “defecto técnico” como una forma de operatividad no dominante.....	23
1.2.1 La irrupción del “error” en el programa.....	27
1.3 La doctrina del progreso. Modernización, industria y “error”.....	31
1.3.1 De la estética de lo mismo: la homogenización de la mirada y su instauración como dominante cultural en el medio fotográfico.....	37
1.3.2 “Usted aprieta el botón, nosotros hacemos el resto”. De la colonización de la mirada a su producción industrial.....	45
1.3.3 Eugenesia de la imagen: certeza y belleza como simulacro de la imagen eficiente. Hacia la desterritorialización de la mirada instrumental.....	53

CAPITULO DOS

2. “Error”, juego y azar.....	59
2.1 Tentativas sobre las nociones de juego y programa en las sociedades de la información.....	61
2.2 Azar y fotografía.....	68

CAPITULO TRES

3. Rastros y Definiciones.....	73
3.1 De la hegemonía de la mirada occidental hacia sus posibles discontinuidades. Algunas consideraciones sobre el sistema de valores del nuevo medio.....	74

3.2 “La imagen del mundo”. Sobre funcionalidad y purismo en la imagen fotográfica.....	84
3.3 El dinamismo fotográfico como irrupción.....	87
3.4 Una “nueva visión” para entender el nuevo mundo. La mirada higiénica como “ocaso de los afectos” en la imagen fotográfica.....	95
3.5. La Nueva Objetividad: entre higienización y puritanismo. Sobre algunas posibilidades de desterritorialización.....	102
3.5.1 El estadio <i>post...</i> Hacia una “fotografía generativa”	113

CAPITULO CUATRO

4. Dispositivos de control diseminados en el cuerpo social: del cuerpo flagelado al cuerpo modelado. Notas sobre la deconstrucción de la mirada realista.....	129
4.1 De “el mundo de la imagen”: su simulacro y aura en la época de la irradiación telemática. ¿El ocaso de los <i>ídolos</i> ?.....	135
4.3 Una aproximación a las imágenes de guerra a través de la mirada poscolonial. El desempeño del espectáculo como origen de las imágenes de guerra.....	141

CONCLUSIONES.....	157
-------------------	-----

FUENTES DE CONSULTA.....	159
--------------------------	-----

INTRODUCCIÓN

Nos encontramos en los inicios de un nuevo milenio. Frente a la pantalla se desarrollan distintos fenómenos tecnovisuales que acompañan la experiencia del sujeto moderno, sin embargo, existen aún formas de producción visual que pueden posibilitar la transformación en el proceso de manufacturación de la imagen. Es así como a partir de los límites que los Estudios Culturales Visuales nos imponen –como disciplina aún no demarcada del todo, como podría ser la propia Historia del Arte o la Estética–, nos hemos adentrado en una problemática que aqueja las necesidades del sujeto. En este mismo sentido, la necesidad primordial de este sujeto ya no estribaría tanto en la producción ni en el consumo, sino en la transformación de dichas nociones para agotar lo que se produce y producir lo que “verdaderamente” necesitamos.

El medio principal en cuestión es la fotografía, eso no limita que el estudio se pueda extender a otras formas de producción técnica de la visualidad. Considerada como un fenómeno que ha definido gran parte del conocimiento del siglo XX; un medio que ha modificado la percepción; así como ha contribuido a la formación de la historia en tanto documento y ha reformado las fronteras entre alta y baja cultura; la fotografía es el punto inicial de conflicto de una discusión que se extiende, principalmente, sobre los medios técnicos. La ambigüedad en la que se ubica la fotografía propicia un debate que se diluye entre sus distintos usos: es un medio que se disuelve entre la ciencia y el arte, entre la cultura de masas y la producción artística, entre los medios de comunicación y del espectáculo, entre otros. Como forma primaria de reproducción –sobre todo frente a los medios masivos de comunicación y de “irradiación” telemática–, la fotografía propicia un campo aún no explorado del todo sobre sus vertientes análogas y digitales en su *uso negativo*. Todo desarrollo técnico conlleva la aparición de sus accidentes específicos, afirma Paul Virilio, en este sentido, cabe preguntarse si el “accidente mecánico” o “defecto técnico” está contemplado desde el programa de la cámara a pesar de que su morfología esté dispuesta al azar.

A partir de la *praxis* fotográfica hemos insistido sobre aquellas *maneras de hacer* no institucionalizadas, aquellas fisuras que escapan a la administración. Si hemos reiterado sobre las potencialidades que todavía se pueden desprender de la fotografía es por el riesgo

de señalar que la *economía de la imagen* ha adoptado un sustento distinto, a partir de la “transcodificación” que va de lo visual a lo informacional, donde los soportes han perdido cuerpo para dar lugar a la mera *apariencia-aparición* sobre la pantalla. A pesar de ello hemos optado por aquellos intersticios de exploración “a-sistemática” en el que los intereses económicos no mellan las potencialidades del medio. Si la fotografía se ha visto afectada por las determinaciones informacionales ha sido para mostrarnos que los campos aún no han sido del todo transitados.

El proyecto, cuyos resultados aquí se exponen, surge en el seno de la fotografía y está contemplado desde la producción visual y en esa misma medida ha adquirido un cuerpo; un sustento, a pesar de las limitaciones metodológicas. Lo que se ha desprendido no ha sido más que una pequeña parcela de la aún “negritud” que gobierna el interior de la cámara. Transitoriedad revelada que expone el dispositivo interno del aparato devenido en “programa”. Si hemos señalado la necesidad del “error técnico” ha sido como una manera de resistir ante la anquilosada administración del sujeto y su consciencia que el capitalismo cultural ha utilizado como dispositivo de control.

En principio, hemos planteado la hipótesis sobre la *mirada con apego a fines* para señalar aquellos aspectos de la instrumentalización escópica, delimitada desde aspectos técnicos, y sometido al realismo como forma eugenésica de la imagen. A lo largo del texto hemos considerado a la *mirada* como un fenómeno cultural dominante que se cierne sobre las formas epistemológicas y estéticas que guarecen y dan sustento al otrora sujeto moderno. No sólo como un fenómeno perceptivo o sensitivo, más aún, la mirada ha llegado a colaborar de manera eficiente con los dispositivos lingüísticos para fundamentarse como una forma desarticulada –de cualquier manera, se trata de otro tipo de organización–, del conocimiento y de las interacciones estéticas, entre otras, que definen nuestras circunstancias histórico-culturales. Nos hemos empeñado en señalar que, en general, los usos que se le dan a la fotografía han funcionado como una especie de mirada que persigue ciertos fines prácticos, sobre todo a partir de la industria –o como forma racionalizada que permite el acercamiento epistemológico de los objetos–, sin embargo, ante la *mirada técnica* hemos podido mostrar el camino hacia aquellas *formas degeneradas* que dan lugar a otro tipo de encuentros o constreñimientos que posibiliten la intersección dentro del gran estado de homeostasis definido desde la industria cultural visual,

movilización no sólo hacia el interior del aparato, sino dentro de las convenciones que se han instituido como planteamientos unidireccionales. Tal vez pudiéramos trazar una línea de desarrollo de los sistemas de representación que vaya de la pintura hacia la fotografía y, en esa medida, el realismo podría formar parte de ese tránsito. Sin embargo, hemos formulado que si existe alguna relación con el realismo y los sistemas de representación ha sido principalmente a través del perfeccionamiento técnico de los dispositivos de control que manifiestan su eficiencia con la tecnovisualidad. Frente al panorama expuesto hemos sugerido la idea de formular algunas potencialidades “anópticas” que denuncien el carácter instrumental de la mirada y desenmascaren no sólo las cualidades eugenésicas de la imagen, sino también el predominio que ejerce la mirada sobre las demás funciones perceptivas.

Ante el embate técnico –tanto la sobreproducción y sobrecirculación de imágenes producidas desde los medios como su consumo desmedido–, que aqueja la situación del sujeto, hemos querido contrarrestar el peso que desempeña la *técnica* a partir de ella misma. Nuestro intento ha sido mostrar el camino hacia aquellas *formas de irrupción* que potencialicen el uso desorientado de la técnica. Dado que no existe un basto estudio sobre aquellas *formas desorientadas de la técnica* hemos recurrido, en primer lugar, a una inversión de valores que se desprende de los usos sistematizados de ella, aquellas formas de instrumentalización –de dominación–, para detonar posibilidades a partir de objetivos no previstos. Así, damos testimonio de algunos autores que han escrito sobre la técnica y sus posibles efectos para generar un balance entre sus discursos, ejercicio dialéctico que compete tanto a las virtudes como a los límites de la técnica. Si hemos opuesto el pensamiento de Walter Benjamin con el de Theodor W. Adorno ha sido para señalar dichas ventajas y desventajas que se ciernen sobre el discurso. Aunque el proceso histórico parece haberle dado la razón a Adorno en cuanto a la instrumentalización y administración de todos los niveles de conocimiento no hemos olvidado el potencial crítico negativo que permite confrontar los usos y desusos aún no contemplados. Si en algún momento los usos de la técnica han formulado procedimientos estandarizados que conducen a la industria en su persecución desmedida por la *calidad* y la *eficiencia*, entonces, hemos sentido la necesidad de recurrir a aquellas formas lúdicas que escapan a la homogenización de dichos principios, para lo cual ha sido necesario apelar a ciertas nociones formuladas desde el

juego y el azar en tanto fugas posibles. Asimismo, el pensamiento de Vilém Flusser ha sido indispensable para delimitar estos conceptos, ya que ha sido a partir de ellos que las “deficiencias técnicas” encontraron apoyo para su demarcación, como parte del intercambio informal, entre conceptos e imágenes, de la “caja negra”. Básicamente, el terreno donde se desenvuelve el “error técnico” es el del juego y en esa medida cualquier desempeño azaroso de la técnica manifiesta la presencia del “defecto mecánico” como principio de singularidad tanto del funcionario como de la técnica.

En la segunda parte del ensayo intentamos demostrar, por un lado, la posible genealogía de las formas de irrupción tanto hacia el interior de la técnica como en aquellos modos de instrumentalización del medio fotográfico que han coincidido con los dispositivos de la mirada en tanto fenómeno epistemológico, ético, estético o perceptivo. Ante el predominio de cierto tipo de relato como dominante cultural hemos tratado de localizar algunos momentos de irrupción que se formulan al interior de este relato. Dichas discontinuidades las hemos localizado en la producción de algunos fotógrafos, los cuales se han mantenido al margen del realismo como *hegemonía del modelo de visión*, que han hecho del propio medio fotográfico su discurso. Para ello, hemos hecho un recorrido que incluye algunos antecedentes desde finales del siglo XIX, pasando por algunos movimientos de la vanguardia europea y norteamericana, hasta algunas de las corrientes que fluyen en el arte contemporáneo. Es importante señalar que, aunque el estudio no es exhaustivo e incluso puede haber algunas fallas metodológicas, el diálogo se ha mantenido con los discursos de los propios productores del medio fotográfico. De igual manera, hemos recurrido a un sistema axiológico en el que hemos revisado algunas cuestiones tecnológicas de la época, teleológicas y hasta ontológicas que han imperado en la Historia de la Fotografía. También es necesario mencionar que dicho sistema de valores ha transformado los parámetros de la fotografía y que, incluso desde la industria cultural como la publicidad o el diseño, aquélla ha encontrado un panorama amplio para su definición. No obstante, el crecimiento de los medios masivos de información y de comunicación y las distintas tecnologías binarias aplicadas en todos los rubros han permitido un desarrollo constante del campo fotográfico, aunque al mismo tiempo han acarreado su agotamiento. No puede haber avance sin retroceso, es decir, sin que las tecnologías se vean rebasadas por nuevos aditamentos, un oxímoron que se cierne sobre la propia técnica. Por otra parte, la

producción masiva ha hecho de la fotografía una mercancía y una fórmula institucionalizada al canibalizar algunos principios vanguardistas. Ante tales síntomas hemos realizado un breve diagnóstico que se gesta con el *purismo fotográfico* y en algunas figuras importantes de esta vanguardia de principios del siglo XX, como Alfred Stieglitz o Edward Weston. Nos ha parecido que, en algún momento, dicha vanguardia se llegó a instaurar como industria cultural sobre todo con el advenimiento de manuales y sistemas de control que limitaron y que, en ocasiones continúan limitando, los usos de la fotografía, los cuales la restringen hacia usos ideológicos como el realismo en tanto mecanismo disciplinario. Frente al puritanismo formal –a veces inoculado como pretendida moral–, hemos preferido la mezcla, la contaminación o la hibridación: trans-organismos que surgen con la sutura de los renovados cuerpos de la fotografía.

Por último, presentamos una serie de estrategias de representación que intentan resistir dichas prácticas instauradas en el cuerpo administrado de la industria cultural visual para señalar los caminos por los que las nuevas tecnologías informáticas transitan y transforman los usos de la fotografía hacia fines, quizá, políticos. Uno de los logros de la investigación ha sido volver la mirada hacia aquellos senderos por los que la técnica modifica nuestros hábitos perceptivos y los objetos que percibimos, dicho de otra manera, el pequeño cambio que ha mutado nuestra actitud frente a los acontecimientos y los hechos de la realidad a partir de la tecnificación y sobre-estetización de los asuntos políticos. En todo caso, hemos optado por la modificación que se da en la experiencia y no por su agotamiento, por el cambio surgido en la singularidad del sujeto y del acontecimiento a partir de la técnica usada ya no como fin, sino como medio.

Si bien, convendría preguntarnos entonces, si el extravío de la técnica que proponemos no será una de las sobradas “falsas necesidades” que develan la supuesta utilidad y eficiencia que promueven la industria y el consumo para el intercambio de mercancías carentes de valor de uso, gasto inútil, energía mal empleada; o la táctica utilizada se aleja de dicha lógica parasitaria para develar el mecanismo del capital tardío y de esta forma “resistir”.

CAPÍTULO UNO

1. Consideraciones preliminares

Nuestro punto de partida encuentra su germen en la problemática inaugurada por los Estudios Culturales Visuales. Plantear el conflicto de la *mirada* como un problema epistemológico en torno a su definición, alcance, pertinencia y criterios de demarcación corre grandes riesgos sobre todo desde un programa que no ha sido del todo definido como campo de acción, ya que encuentra todavía ciertas reticencias y resistencias con respecto a la Historia del Arte o la Estética como campos definidos del conocimiento¹. La perspectiva que aborda el problema de la mirada y por lo tanto de su equivalente receptáculo –la imagen–, será desde los efectos del consumo visual. Hablar sobre el predominio de la *visualidad*² –y por ende del estatuto que adquiere la *imagen*–, no parece aportar nada nuevo, sin embargo, su desarrollo en las sociedades avanzadas y postindustriales parece cobrar ecos no imaginados hasta ahora, de igual forma en aquellas sociedades donde la ilusión del progreso aún no ha llegado. En todo caso, conviene preguntarnos ¿a qué se debe este predominio? y ¿cómo se manifiestan dichos dispositivos tecnovisuales que afectan al individuo? Mirar, ver, observar, vigilar, contemplar, ojear, todas estas acciones parecen desarrollarse diariamente en un exceso por corroborar la realidad. Un desarrollo que se ha acrecentado en las sociedades dedicadas a producir información, un proceso que consiste principalmente en *hacer de la existencia su imagen*. Estas mismas acciones se derivan de un dominio que se ha hecho sobre la materia bajo los criterios del cálculo y la utilidad, cuyo paradigma se resume en un fenómeno que ha acompañado a la razón teleológica y ha sido aquel en donde la mirada también ha adquirido un sentido instrumental.

Presentar un panorama en el que se mencione la *disidencia de la mirada técnica* es doblemente problemático, pues, desde el inicio es difícil localizar una genealogía de formas que se resisten a la dominante cultural del momento histórico. Sin embargo, será necesario aventurarnos por el sinuoso camino de la *mirada realista* o la *mirada con apego a fines* para arrojar la hipótesis de la existencia del “defecto técnico” como una *forma de irrupción* en el programa de la industria cultural visual y de los dispositivos disciplinarios tecno-

¹ Sobre esta reciente discusión véase José Luis Brea (ed.), *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal, 2005.

² Para un mejor desarrollo que hable sobre los eventos en la Cultura Visual, véase Nicholas Mirzoeff, *Una introducción a la cultura visual*, España, Paidós, 2003.

visuales –los cuales han encabezado la hegemonía del *régimen escópico realista* como principal manifestación del medio fotográfico–, para reflexionar sobre las cuestiones éticas, estéticas y políticas en torno a la relación de estos fenómenos con la experiencia cotidiana.

El nuestro es un panorama predominantemente visual ahogado por la sobreproducción de imágenes televisivas, cinemáticas, videograbadas, multimedia, fotográficas o publicitarias: medio y fines involucrados en la producción de imaginario para establecer nuevas formas de relación intersubjetivas, determinar conductas y pautas morales, definir rasgos de la personalidad y de comunidades –donde la diferencia, e incluso, la resistencia se administran por igual–, y donde las principales formas de conocimiento se entrelazan con la imagen para anclar su pregnancia en las oquedades mnemotécnicas del individuo. No sólo la fotografía ha cooperado a que esta revolución se de en la consciencia, su finalidad, arraigada en el realismo, ha sido fundamental para establecer los paradigmas de nuestras actuales formas de relación y mediación con el mundo exterior. Sin embargo, es un hecho que se ha visto rebasada, como forma primigenia de reproducción, por los medios masivos de comunicación y difusión teletécnica. Es necesario, por lo tanto, tratar de evidenciar los espacios intersticiales que todavía se pueden alcanzar, si bien ya no como resistencia, sí como rutas alternas y paralelas a la lógica dominante; formas de construcción de la mirada poscolonial que alteren y modifiquen la finalidad del *efecto de realidad*, con la finalidad de encontrar si no espacios, sí momentos de libertad. En el marco de una Cultura Visual será necesario analizar no sólo obras de arte, sino fenómenos que modifican y alteran la experiencia del sujeto en relación con la imagen y la visualidad. La fotografía es un buen objeto de estudio, pues navega entre estos parámetros que a veces se entrecruzan.

A la luz de lo anterior, será necesario acercarnos al fenómeno del “error”, como principal objeto de estudio –a partir del punto de vista propio de los Estudios Culturales Visuales en relación con una Teoría de los *Media*–, y al concepto de *técnica e industria* para generar un contexto que nos permita entender el “defecto técnico”, ya que en la actualidad vivimos bajo la sombra inevitable de estas dos manifestaciones. Un binomio que parece indisoluble para nuestra experiencia del nuevo siglo, el cual abarca casi todos los ámbitos de nuestras vidas y el arte no es la excepción. Al mismo tiempo revisaremos algunas cuestiones sobre la mirada con arreglo a fines y su conexión con el realismo; como

manifestación eficiente de la imagen técnica. Trataremos de aclarar el concepto de azar, que obtiene una importancia relevante, así como su relación constante con el “error” y la técnica fotográfica.

1.1 Una aproximación a la noción de técnica

Imaginemos un mundo en que los objetos se hablan entre sí, como si fueran elementos o engranajes de una máquina global. El idioma en que se hablan es la técnica -justamente aquello que se exigen mutuamente de fidelidad a un código de intercambio. La técnica como esperanto del sistema de los objetos.

José Luis Brea, La era postmedia

A lo largo del siglo XX, el concepto de *técnica* ha cobrado importancia a partir de las contradicciones impuestas por la Modernidad y su desarrollo industrial originado con la filosofía científica. Desde el programa iniciado con el Iluminismo Occidental, encabezado por la certeza que las ciencias exactas proveían hasta las teorías evolucionistas desarrolladas durante los siglos XVIII y XIX, tanto la filosofía como la ciencia han encaminado a la razón hacia un uso instrumentalizado. Este empleo particular que se ha hecho de la racionalidad ha coincidido con los desarrollos científicos y los progresos técnicos e industriales que se han incorporado en varios sectores del cuerpo social, el cual ha hecho de la economía y la administración su principal portador. Esta línea de pensamiento se desenvuelve de manera continua con la Revolución Industrial y cobra auge a finales del siglo XIX encabezada por la idea de progreso impregnada por el espíritu positivo de la época, aunque las consecuencias de este uso instrumentalizado de la razón se verán de manera explícita y aplicada en la primera mitad del siglo XX a partir de los avances y retrocesos del funcionalismo técnico. Será necesario, en primera instancia, revisar algunas de las posturas que se han mantenido frente al concepto de técnica y su utilización práctica en la sociedad, para posteriormente aproximarnos al ejercicio de la razón con arreglo a fines.

El cambio es señalado por Martin Heidegger en su conferencia de 1953; “La pregunta por la técnica”³. Abordar el problema de la técnica –explica el filósofo alemán–, va más allá de considerarla un artefacto o instrumento (su representación material), o como

³ Véase Martin Heidegger, “La pregunta por la técnica”, http://personales.ciudad.com.ar/M_Heidegger/tecnica.htm, agosto 2004.

medio para llegar a un fin determinado. Heidegger aborda el problema de la técnica a través de su origen en la civilización griega, en parte como tarea filológica, y en parte también para hacer una clara diferenciación entre “técnica” y “esencia de la técnica”. La *tecné* para los griegos –a saber de Heidegger– era una manera de “desocultar al Ser” e incluso de hacerlo a través de lo bello, en tanto *póiesis*. Para el “mago de Messkirch”, como algunos todavía llaman al filósofo alemán, hay un cambio con la técnica moderna –en su desapego con las artes y su alianza creciente con el conocimiento científico que planifica y proyecta– porque se busca conseguir con ella una “provocación” de la Naturaleza para extraer su energía y almacenarla hasta el momento que sea susceptible de ser solicitada. Para Heidegger, es claro que con la técnica moderna cambia nuestra relación no sólo con el mundo, sino con su sentido y su significado o sus posibles interpretaciones, no obstante, señala que en la época moderna nos encontramos a servidumbre de los objetos técnicos, pues parece que sin ellos, o sólo a través de ellos, ya no podemos entablar relación alguna con la naturaleza. Este cambio señala el riesgo que se puede encontrar en la técnica cuando el hombre la utiliza para imponer su voluntad sobre la naturaleza, de manera en que aquélla se revela bajo una falsa apariencia. Al mismo tiempo, esta provocación alerta al hombre de los desastres pronunciados por la primacía de la razón teleológica, donde es posible encontrar la salvación, aunque en este acto por revelar la verdad nos acerquemos de manera inevitable a momentos de tensión cada vez mayores. Heidegger considera, incluso, que entre más nos aproximamos a este tipo de “situaciones extremas” más claros serán los caminos que nos muestren resguardo y que, aunque no hayamos terminado de dilucidar el sentido más profundo de la técnica, ahí en la pregunta se encuentra lo que nos puede salvar. El lenguaje críptico de Heidegger pone especial interés en la pregunta misma, pues es con ella como se construye el camino en el que podemos acercarnos a la esencia de la técnica y de esta forma develar el Ser. No será la primera vez que Heidegger recurre a la poesía como una posible respuesta al predominio de la ciencia objetiva: “pero cuando aparece el peligro, ahí crece también el poder de la salvación”, palabras que recoge de Hölderlin para señalar que ahí, en la pregunta, se siembra aquello que puede evocar la redención. No hay que perder de vista que el contexto de la conferencia del filósofo alemán se circunscribe a los años de posguerra en Europa y el advenimiento de la era atómica, una cuestión que es retomada en repetidas ocasiones. Tampoco hay que pasar por alto que el sentido que le

confiere a la cuestión es sobre todo ontológica, la pregunta por la técnica no sólo es una pregunta por el Ser, sino también por la condición humana.

En un tono distinto, Theodor W. Adorno, en varios de sus fragmentos de “Minima Moralia” escritos alrededor de 1944 y 1947, expone el *empobrecimiento de la experiencia* como consecuencia de la técnica. Adorno nos dice que:

En los movimientos que las máquinas exigen de los que las utilizan está ya lo violento, lo brutal y el constante atropello de los maltratos fascistas. De la extinción de la experiencia no es poco culpable el hecho de que las cosas, bajo la ley de su pura utilidad, adquieran una forma que limita el trato con ellas al mero manejo sin tolerar el menor margen, ya sea de libertad de acción, ya de independencia de la cosa, que pueda subsistir como germen de experiencia porque no pueda ser consumido en el momento de la acción.⁴

No sólo la guerra, sino el proceso de modernización de las sociedades occidentales ha terminado por reducir la experiencia⁵ del ser humano en relación con el mundo, a partir del incremento de dicha tecnificación en todos los niveles de la vida cotidiana al grado de abandonar el diálogo con el mundo. Ante este proceso, no sólo se precipita el vínculo del individuo con el mundo, además se vuelve ajeno al proceso de producción y separado a cumplir sus propias necesidades, donde se emplaza cualquier posibilidad de elección, esto es, alejado tanto del producto como del proceso de producción. La sistematización y estratificación de los momentos de la vida de los seres humanos se reducen –bajo una perspectiva pragmática–, a una ley de pura utilidad en relación con las cosas, con el mundo y el “otro”. Todo ello es síntoma de la experiencia mutilada. Este creciente proceso de enajenación también es expuesto abiertamente por Adorno y Max Horkheimer en su “Dialéctica de la Ilustración”⁶, escrita alrededor de 1947, en el que exponen los efectos de lo que ellos llaman “industria cultural”. Los medios impresos, como las revistas o la prensa, y el uso de la opinión pública a través de la radio o el cine, son sistemas donde la

⁴ Theodor W. Adorno, *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada*, España, Akal, 2004, Pág. 44.

⁵ Esta disminución de la experiencia tiene que ver también con varios fenómenos políticos y sociales que acontecieron con el ascenso del partido nacional socialista en 1933 en Alemania. Por ejemplo: el empobrecimiento del lenguaje a partir de la propaganda del partido nacional socialista con la utilización de lemas unisemánticos; la utilización de los medios masivos de comunicación como propagadores de los valores fascistas; y la transformación de los “valores universales occidentales” por los valores locales de una nación en relación con una política de la pureza racial.

⁶ Véase Theodor W. Adorno y Max Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Madrid, Trotta, 2001.

consciencia se produce industrialmente, lo que equivale a la formación del sujeto modelado en serie.

Para el autor de “Minima Moralia” es importante señalar que la razón no ha sido más que otro mito, el cual se ha manifestado de manera explícita con los usos que se la ha dado a la técnica en tanto se han confundido los valores morales del pensamiento ilustrado y del progreso con el exterminio controlado y directo, en otras palabras, la sistematización de la industria de la muerte y la tortura a partir del desarrollo técnico de la guerra. Todo dominio que se ejerce sobre la naturaleza –nos dice Adorno– no es más que el intento por dominar al “otro”. El tono de desencanto, que prevalece en gran parte de los escritos de este autor, por la certeza racional parece confirmar el rumbo equivocado del proyecto moderno, sin embargo, el empleo de una dialéctica negativa, en la que pone a juicio a la propia razón, parece una posible respuesta, sin ser optimista, ante los efectos ocasionados por el uso de la razón con arreglo a fines.

Por otra parte, Walter Benjamin, en su ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, escrito entre 1934 y 1938, describe las posibilidades de la técnica en su uso emancipador como una respuesta ante el *fascismo* en tanto uso político de las formas artísticas, sin embargo, también es muy cuidadoso en señalar el uso manipulador y enajenante de la técnica que surge con la experiencia de la modernidad, cuando se refiere justamente al empleo que se ha hecho de la política en sentido estético, como podría ser el caso de la propaganda nazi. Para Benjamin era evidente que los valores provenientes de la tradición como los de originalidad, unicidad, irrepitibilidad, e incluso el de belleza, habían sido utilizados por el fascismo para sus fines⁷, en consecuencia, era necesario invertir el sentido de la supuesta “autonomía del arte” por el que proponía la avanzada artística: su uso en relación con la *polis*. Benjamin, como heredero del materialismo dialéctico, descubriría en la técnica, a través del cine y de la fotografía, momentos de libertad para señalar los cambios tanto en la producción como en la recepción de la obra de arte con la utilización de estos nuevos medios. Estas permutaciones en la forma de relacionarnos con la obra de arte, en parte gracias a que el fascismo ha reformado este vínculo, consiste ahora en que la recepción del fenómeno artístico iría de la contemplación pasiva a la acción política o, si se prefiere: del individuo (burgués) a la masa (como nuevo agente social), y de ser lejana

⁷ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Itaca, 2004, Pág. 38.

(contemplativa) a cercana (táctil); precisamente porque, mediante la reproductibilidad técnica y su consecuente extravío del aura, los valores que antes pertenecían a la tradición se diferencian de aquéllos que nacen con la politización de las formas artísticas, en este caso, a través del cine o de la fotografía como agentes políticos y ya no meramente estéticos⁸.

Hasta aquí el panorama sobre la noción de técnica que nos ofrecen estos autores. Habrá que considerar, entonces, que estos discursos se circunscriben a una determinada situación histórica, entre la Primera y la Segunda Guerra Mundial, donde los acontecimientos parecen decisivos y fulminantes, pero que al mismo tiempo han abierto intersticios o espacios de resistencia, y que nos han ayudado a comprender el correr de los tiempos. Seremos cuidadosos también en la manera en que hacemos uso de estos discursos, pues, aunque el tiempo parece haberle dado la razón a Adorno, no hemos dejado de encontrar posibilidades en los planteamientos de Walter Benjamin.

En resumen, frente a la técnica y sus usos se mantienen dos posturas: la primera señala un empobrecimiento de la experiencia en relación con el mundo y mantiene una postura pesimista sobre el desempeño y su carácter alienante. La segunda procura una relación dialéctica con la técnica, en tanto que permite conocer, definir y entender lo humano, quizá como extensión de las potencialidades del hombre, cuya perspectiva emancipadora y de redención podría conducirnos a un bienestar equitativo. Es un hecho que cualquiera de las dos posiciones señala un cambio en la experiencia a través de la técnica, en tanto que inaugura un momento único e irrepetible que mantiene la especificidad de su tiempo y espacio. Estas posturas tampoco dejan de considerarla como algo que media entre el mundo exterior y lo humano, es decir, como algo que, hasta cierto punto, interfiere –a veces nos acerca, otras nos aleja– de la experiencia con el mundo y con el “otro”. Tanto el lenguaje como el pincel han servido también como instrumentos de dominio, de manera práctica o simbólica, sin embargo, no consideramos a la técnica sólo

⁸ Para Benjamin, la obra de arte desempeñaba una función social dentro del ritual que, con la emergencia del cine y la fotografía, puede recobrar no como valor de culto, pero sí como valor de exhibición. Ahora, la obra de arte, y su consecuente pérdida del aura a través de la reproductibilidad técnica, recobra su intervención a partir de la práctica política. Sin embargo, Benjamin señala que hay que tener cuidado, puesto que al parecer, ha sido con el fascismo y el *star system* en el que la autonomía del arte, en tanto forma parasitaria, ha llegado a un momento culminante con la estetización de la guerra, en el que la humanidad se ha vuelto objeto de contemplación, podríamos decir ¿espectáculo y espectador de sí misma?

como una mera herramienta para doblegar a la naturaleza o, en el mejor de los casos, para transformarla. Definirla en su acepción más simple como un conjunto de pasos secuenciados a seguir que devienen regla –o programa– sería reducirla a un proceso instrumental y pasar por alto sus consecuencias sociales, económicas o culturales. Nuestro enfoque pone especial énfasis en la “técnica moderna”, en tanto la consideramos como una “provocación” recíproca entre las potencias de la naturaleza y las del ser humano, y aunque nuestro punto de vista parte de algunos planteamientos filosóficos que se centran principalmente en la técnica en general, quisiéramos circunscribirla como una peculiar *manera de hacer* en relación con la producción simbólica que define el quehacer humano. En otras palabras, nuestra aproximación a la técnica, como una manera de hacer de orden simbólico, parte de un encuentro concertado entre una determinada fuerza que se ejerce sobre la materia –a través de un instrumento, herramienta, máquina o aparato– en la medida en que ésta ofrece resistencia, donde ocurre una *posibilidad de transformación o trabajo*. Esta posibilidad es de carácter dialéctico; una “forma de cooperación” que considera eficazmente, en sentido ecológico, la mutua relación entablada entre la materia y quien la transforma.

Conforme nuestro análisis avance nos daremos cuenta de los alcances y limitaciones de ciertos planteamientos teóricos para considerar algunos fenómenos como el “error”. También recurriremos a la aproximación que nos permite una Teoría de los *Media* para analizar los cambios ocurridos en dicha posibilidad de transformación (trabajo), el esfuerzo (o fuerza), el instrumento y el producto adquirido, pues para esta teoría la fotografía, el cine, la televisión o la internet son medios que han modificado la producción simbólica en tanto proceso de entrada y salida de información, es decir, un proceso que va de la otrora transformación del mundo exterior a la información de aquél para producir relaciones improbables.

Por último, el terreno que nos ocupa en relación con la técnica no sólo es el de la estética, sino el de la política sobre todo en el contexto de una Cultura Visual, donde la industria tiende a estandarizar las formas de comportamiento. Frente a estas primeras premisas habrá que revisar los diferentes contextos en los que se desenvuelve el fenómeno del “error” y que conciernen a nuestra investigación.

1.2 Escenarios posibles para una genealogía del “error”. El “defecto técnico” como una forma de operatividad no dominante

Con el programa de la Ilustración, el pensamiento de Occidente se dividió en esferas de conocimiento, las cuales otorgaban total autonomía al sujeto en relación a un mundo cognoscible. En general, se ha formulado la diferenciación entre espíritu y materia, alma y cuerpo, o lo sensible y lo inteligible cuyo fin último es la dominación, ya sea sobre la materia o sobre el “otro”. Esta diferencia dicotómica se ha regido bajo ciertos paradigmas platónicos entre el predominio de la idea y el despojo por la materia, como si ésta última no ofreciera resistencia frente a la forma *eidética*. Los valores que objetivaban al mundo correspondían con aquéllos originados desde el pensamiento helénico: bien, belleza y verdad, y bajo esta jerarquización se hacía una división de aquellos fenómenos que concordaban con estos valores y se desechaban aquéllos que no. El paradigma platónico entre mundo sensible y mundo inteligible es el que mejor define esta lógica bivalente en el que la realidad se ha dividido en pares de conocimiento: verdad/falsedad, bien/mal, correcto/incorrecto, razón/locura, realidad/ilusión, conocimiento/apariencia, entre otros. Como ya se mencionó, este enunciado bivalente ha conducido a un rechazo por la materialidad –o corporalidad–, frente al predominio del pensamiento como configuración abstracta del mundo, como si lo único que perdurara y trascendiera fuera el *eidós* en oposición a la podredumbre de la materia. No obstante, esta sistematización ha privilegiado aquellos valores que se aproximan al Ser desde la metafísica, a la Verdad desde la epistemología, al Bien como valor de la ética y la moral, o a la Belleza desde la estética; como una manera de describir la esencia humana, por encima de aquellos valores que, de algún modo, obstruyen su realización. Bajo esta perspectiva, hemos de considerar al “error” como un fenómeno (una consecuencia, una respuesta, un proceso) que se localiza en el lado opuesto, el cual no ha sido considerado como fenómeno de conocimiento, de entendimiento o de experiencia dentro de las esferas autónomas.

Encauzada por el bien como valor supremo, la práctica moral se fundamenta en el buen encauzamiento de la conducta del individuo dentro de la colectividad. Una conducta “errónea” o desviada no sólo afecta el desarrollo del cuerpo social, sino la posibilidad de realización del individuo. La cimentación de la norma, como elemento regulador de la conducta del individuo en relación recíproca con la colectividad, es uno de los avances del

programa ilustrado, por lo tanto, el “equivoco” moral no es una cuestión de conocimiento, sino de comportamiento que deteriora o desvía el cauce de dicho proyecto. En el caso de la certeza cognitiva, se fundamenta un proyecto basado en las ciencias exactas, como las matemáticas y la física, que abastecen de un andamiaje racional para develar la verdad que encierran las cosas y el mundo, nada más ajeno que el “error” para aproximarnos a esta verdad, pues termina por alejarnos. En todo caso, se consideraba al “error” como una expresión que contradice el valor científico de exactitud, aunque estos “falsos” enunciados han ayudado al continuo desarrollo de las teorías científicas. La gramática actual de estas ciencias promete evitar los “errores” o, como veremos más adelante, los contempla como probabilidades a realizar. Finalmente, la simetría y la proporción son normas de la armonía que establecieron los límites de la belleza. Estas normas se resumen como el uso “correcto” de la técnica. Medida o equilibrio, al final el eufemismo de la eugenesia cuyo propósito es evitar el “error”. Bajo el título de lo imperfecto, el “defecto” desvía a la técnica en su cometido.

¿Hasta dónde esta dinámica bivalente y maniquea se puede sostener en la actualidad para distinguir el campo de acción entre una realidad no operante y una ficción avasalladora? Es un hecho que no tratamos de considerar al “error” como el equivalente antagónico de los valores antes señalado, sólo es necesario precisar que este fenómeno carecía de análisis dentro de estos tres campos. Su ausencia dentro del análisis, denuncia la necesidad por considerarlo. En cada período de la historia la cimentación de valores, así como su incidencia en la cultura, se construyen de manera distinta. Esto no quiere decir que las cosas sean buenas o malas *per se*, al contrario, estas connotaciones se construyen culturalmente sobre bases ideológicas de índole moral o político, estéticas o científicas, de acuerdo a cada época y región. De esta forma, cuando llegamos a un criterio de valor en el que se desplaza a un objeto por su condición negativa, hay que considerar si esta conclusión está relacionada con una construcción social y cultural del fenómeno o con su propia naturaleza. Lo bueno y lo malo o lo verdadero y lo falso, ya no pueden ser condiciones totales o universales, en la actualidad se construyen y se permean mutuamente.

En el fondo de esta formulación dual entre dioses y hombre, la enunciación entre lo divino y lo humano del medioevo, entre naturaleza y civilización para los románticos o entre programa (mecanismo) y juego (libertad), se hace evidente la añeja dialéctica del

sujeto dominador y la materia subyugada que ha prevalecido en la historia del colonialismo de Occidente. Este discurso hegemónico concierne a la relación epistemológica y de dominación entre el sujeto (como agente activo) y la materia objetiva (de carácter pasivo) a partir del predominio científico-técnico. En esta relación el sujeto ejercía un gobierno absoluto sobre el objeto para conocerlo, explicarlo, describirlo y controlarlo, cuya división ha llevado a considerar aquellos conceptos como: falsedad, ilusión, apariencia, imperfección, locura o “error” como falsa consciencia del pensamiento; frente a aquellos como: verdad, conocimiento, autoridad, realidad, perfección y cordura que se configuran dentro de las cavidades del Ser. Este tipo de construcción se ha desarrollado principalmente en los terrenos de la ontología y la epistemología, sin embargo, ya no puede sostenerse por la presencia de las nuevas arquitecturas híbridas de la información biotecnológica y la cimentación de la imagen como simulacro, según nos explica Peter Sloterdijk en su conferencia “El hombre operable. Notas sobre el estado ético de la tecnología génica”, dictada en el Centro de Estudios Europeos de la Universidad de Harvard en EUA en el año 2000. En esta polémica el filósofo alemán evoca el pensamiento de Gotthard Günther para sostener que es necesario pensar lo humano ya no a partir de una ontología monovalente y una lógica bivalente, los cuales son incapaces de determinar ciertos fenómenos culturales conformados tanto de componentes materiales como espirituales. Al respecto Sloterdijk afirma que:

Una de las motivaciones más profundas detrás de la así llamada errancia de la humanidad histórica, puede ser descubierta en el hecho de que los agentes de la era metafísica evidentemente se aproximaron a los entes con una falsa descripción. Dividen a los entes en subjetivos y objetivos, y colocan el alma, el yo y lo humano en un lado, y la cosa, el mecanismo y lo inhumano, en el otro. La aplicación práctica de esta distinción se llama dominación. En el curso del iluminismo tecnológico – que toma forma de facto por intermedio de la ingeniería mecánica y la protésica– se verifica que esta clasificación es insostenible porque atribuye al sujeto y al alma, tal como señala Günther, multitud de propiedades y capacidades que, de hecho, pertenecen al otro lado. Al mismo tiempo, niega a las cosas y materiales muchas propiedades que, como se advierte tras un examen atento, de hecho poseen.⁹

Su análisis pone de manifiesto la insuficiencia de la metafísica clásica para enfrentarse a productos materiales imbuidos de “espíritu”, tal es el caso de obras de arte,

⁹ Peter Sloterdijk, “El hombre operable. Notas sobre el estado ético de la tecnología génica”, <http://www.otrocampo.com/3/sloterdijk.html>, agosto 2004, Pág. 5.

discursos científicos o poéticos, entre otros; y que en ese sentido resulta difícil describirlos ontológicamente para considerarlos meramente cosas. En efecto, retoma la categorización iniciada por Hegel para llamar a estos artefactos “espíritu objetivo” –u objetivado, espíritu vuelto objeto–, una clasificación que se había interrumpido y que demanda replantearse en el panorama de la ingeniería genética y estética. Así, reclama la necesidad de una “ontología bivalente” y una “lógica trivalente” para distinguir aquellos artefactos que expresan el espíritu humano, pues con el advenimiento de las inscripciones binarias esta distinción se enrarece, sobre todo cuando se hace uso de la técnica como un agente que provoca las potencialidades del mundo y que termina por alienar al otro, ya sea como forma de violencia o como forma de dominio. A la luz de lo anterior Sloterdijk propone una senda distinta para la técnica cuya base es una “forma de operatividad no dominante”, donde “las ‘materias’ se conciben ahora en concordancia con su propia resistencia y se integran en operaciones que tienen en cuenta su máxima aptitud”¹⁰. A esta forma de operar de la técnica basada en la cooperación la llama “homeotecnología”¹¹, pues considera eficazmente las cualidades de la materia traducidas a su correspondiente código binario. En el contexto de las sociedades postindustriales ya no sería necesario formas de dominación que violenten al mundo, sin embargo, este tránsito no deja de ser doloroso y con dificultad arroja luz en aquellas zonas que no comparten aún dicha sintaxis, además de soportar la sombra del colonialismo. En el marco del iluminismo tecnológico, señala Sloterdijk, el uso de la técnica en tanto provocación y ejercicio de dominio tiende a desaparecer o, en su defecto, a liberarse de su uso instrumental. La otrora “morada del Ser” –en referencia a la consideración que hace Heidegger sobre el lenguaje– ha sufrido una reestructuración en sus cimientos con el advenimiento de las nuevas tecnologías por lo que habrá que entrever sus repercusiones. El reto consistiría en vislumbrar los alcances no sólo ontológicos, sino éticos en la mutación que ha sufrido el lenguaje, pues su andamiaje ya no se puede sustentar en viejos paradigmas. El análisis de este autor parte de los confines de la metafísica, o postmetafísica como él la llama, en el contexto de las tecnologías de información, sin embargo, aunque su postura frente a este nuevo iluminismo parece

¹⁰ *Ibid.*, Pág. 12.

¹¹ Frente a la homeotecnología, Sloterdijk considera a la alotecnología como parte del programa de la metafísica clásica, en su uso provocador de la técnica la cual ejerce la vetusta dialéctica entre sujeto-amotrabajador y objeto-esclavo-materia.

optimista, hay que considerar que su conferencia sucedió antes de los atentados del 11 de septiembre, la consecuente “guerra preventiva” en Irak y la circulación de las imágenes de tortura en Abu Ghraib.

No obstante, el argumento de Peter Sloterdijk parece mostrar dos asuntos relevantes para nuestra investigación. Por un lado, la modificación del antiguo esquema epistemológico entre sujeto y objeto, cuya dinámica privilegiaba al primero sobre el segundo, el cual vacilaba con el análisis que emprendiera Adorno en relación con la técnica, la industria cultural y la razón como mito; además del derrumbe de los valores en torno al sujeto autónomo desde Nietzsche. Empero, nos otorga la posibilidad de acercarnos a aquellos fenómenos como el “error” desde parámetros antes no contemplados, para considerar sus alcances y pertinencias, sus efectos y consecuencias, las cuales modifican y alteran la experiencia del sujeto con el mundo. Puesto que nuestro objeto de estudio es el medio fotográfico en el contexto de una Cultura Visual quisiéramos delimitar el campo de análisis pues, a pesar de que hemos intentado formular una genealogía del fenómeno, será menester hacerlo desde otro punto de vista donde podamos observar con mayor alcance el desempeño del “error”.

1.2.1 La irrupción del “error” en el programa

En 1948 el ingeniero norteamericano, Claude E. Shannon, desarrolló su “Teoría Matemática de la Comunicación”¹² para los laboratorios de la *Bell Telephone*, en la que sentó las bases de un modelo básico de intercambio de información. Este sistema (Fig. 1) consta de una fuente de información que produce el mensaje, un transmisor que codifica (*encode*) el mensaje en signos o señales y opera como el emisor, un canal por donde se desplaza la señal, un transmisor que decodifica (*decode*) o reconstruye el mensaje enviado y que corresponde al papel que desempeña el receptor, y un destinatario. Shannon investigaba cómo optimizar la transferencia de la información de un transmisor a otro porque identifica una fuente de ruido, ajena a su modelo, que interfiere en la transmisión, la cual, a su vez, pretende reducir.

¹² Véase Claude E. Shannon, Warren Weaver, *The Mathematical Theory of Communication*, Urbana-Chicago, University of Illinois Press, 1998.

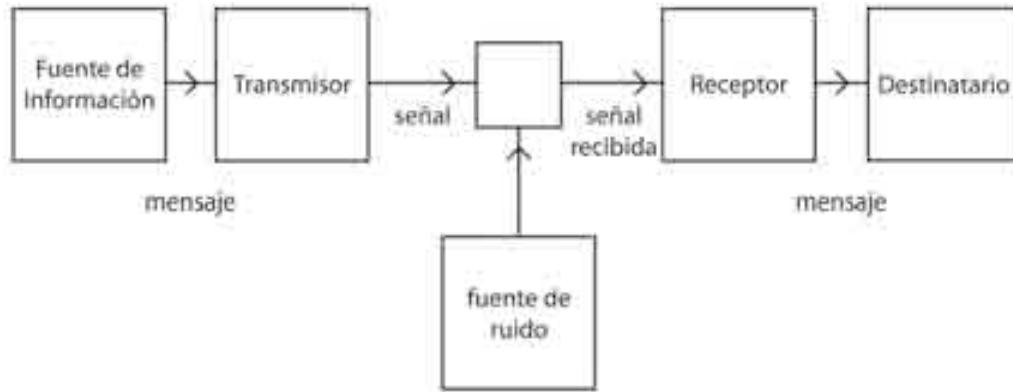


Fig. 1 Diagrama de flujo que ejemplifica el modelo de Shannon y Weaver sobre la transmisión de información

Su teoría considera nuevos factores, entre ellos los efectos que produce el ruido cuando se reconstruye el mensaje, y la introducción del concepto de entropía para medir las probabilidades de elección en un mensaje con el empleo del logaritmo en base dos (donde 0 y 1 son la unidad mínima de información o *bit*). Sin embargo, por estar reducido a un problema técnico, el modelo de Shannon no contemplaba una perspectiva antropológica o social. Un año después, en 1949, el sociólogo Warren Weaver realizaría una interpretación de este sistema, a modo de introducción, que propició la comprensión, divulgación y aplicación de este modelo en otras áreas. Para tales efectos, Weaver consideraba la comunicación, en su sentido más amplio, como una “serie de procedimientos por medio de los cuales una consciencia afecta a otra”¹³, al referirse no sólo al lenguaje escrito o hablado, sino a otro tipo de conducta humana. Bajo este paradigma dividió el problema de la comunicación en tres niveles: a) el que compete a lo técnico, resuelto por Shannon; b) el problema semántico que tiene que ver con la adecuación entre símbolos (letras, palabras y reglas) empleados y significado; c) y por último, el que considera los efectos de dicho sistema de comunicación.

El modelo de Shannon no contempla las cuestiones semánticas del mensaje en el proceso de comunicación, como él mismo afirma, de ahí se desprende que no debe

¹³ *Ibid.*, Pág. 3

confundirse el significado del mensaje con el concepto de información. Como más adelante agregaría Weaver, la información es “la medida de libertad de elección que tenemos para construir un mensaje”¹⁴, es decir, la elección se reduce a dos probabilidades con igual oportunidad de ejecución (on/off, encendido/apagado, 0/1). La explicación que nos proporciona Weaver sobre dicho concepto es un poco ambigua, precisamente porque Shannon trata de entender la relación que se entabla entre la eficiencia del transmisor para codificar el mensaje, la capacidad del canal para manipular la señal y la eficiencia del receptor para decodificarlo –un problema técnico en el que trata de evitar la inserción del ruido (las distorsiones o los errores en la señal), al medir la cantidad de información enviada y la cantidad recibida en los procesadores telefónicos de la época–. Mientras que Weaver trata de aplicar el modelo al uso del lenguaje para medir la posibilidad de elección entre letras, palabras y motivos que uno emplea durante una conversación o para la construcción de una frase, un texto o un discurso. La interpretación de Weaver es sumamente pragmática porque trata de emular el modo en el que opera la comunicación intersubjetiva (oral o escrita) con la de los transmisores electrónicos (ya sea el telégrafo o el teléfono, por citar un ejemplo), no obstante, reconoce los límites de este sistema y es sobre la base de esta hipótesis que estimuló la discusión desde otros campos del conocimiento¹⁵.

La introducción de este modelo en nuestra disertación permite aproximarnos a nuestro objeto de estudio desde una perspectiva que delineará un marco de acción, así como precisará nuestras intenciones para su comprensión. El sistema de Shannon es importante porque contempla una fuente de ruido ajena, es decir, externa a la fuente emisora y a la receptora y que, en general, afecta a esta última. El problema no era la codificación del mensaje (su información) –pues se basa en la lógica binaria (*binary digits* o *bits*), cuyas “mínimas posibilidades de elección” optimizan su envío por el canal correspondiente–, sino que parecía inevitable la interferencia del ruido y la consecuente modificación del mensaje recibido. El ruido, como ya hemos dicho, son las distorsiones o errores que modifican la

¹⁴ *Ibid.*, Pág. 9

¹⁵ A la aseveración de Shannon sobre que “los aspectos semánticos de la comunicación son irrelevantes al problema de la *ingeniería electrónica*” vendría después la discusión de Marshall McLuhan sobre la comprensión de los medios de comunicación. En este sentido, su famosa frase “el medio es el mensaje” es un esfuerzo para entender los efectos sociales, estéticos y políticos que los medios propician. Roland Barthes se sumaría a la discusión, de manera indirecta, al analizar los efectos ideológicos de los media como la publicidad, la fotografía o el cine, pero desde el punto de vista de la Semiología en su ensayo “El mensaje fotográfico”.

señal en el momento de ser transmitida, esto es, le conceden otra forma. Es la diferencia que permite que la información se reconozca como tal. El ruido, en su diferencia, podría entenderse como un valor inestable, una variable que urge medir para controlarla, hay que otorgarle una proporción para ser medible, pero siempre está considerada como una fuente externa que afecta el mensaje final.

No hay que olvidar que el sistema de comunicación que establece Shannon sucede en una línea de tiempo donde hay una respuesta casi inmediata entre la emisión y la recepción, pues analiza el proceso que entablan aparatos como el telégrafo, el teléfono, la radio o la televisión¹⁶. Lo que se desprende de este análisis es que existe la posibilidad de ruido, a pesar de que se trata de optimizar la relación entre mensaje emitido y mensaje recibido o, dicho de otro modo, que la información enviada corresponda con la recibida.

No nos vamos a detener a analizar las cuestiones técnicas del modelo de Claude E. Shannon, pues no es el terreno adecuado, además de que este modelo ha sido superado desde entonces. Nuestro compromiso no sólo consiste en trazar el posible origen de nuestro objeto de estudio, sino también considerar lo que los medios son capaces de producir, en el caso de la fotografía: “imágenes técnicas” como posibles significados del mundo; pero, sobre todo, los efectos, las relaciones, encuentros o conexiones que provocan. Al respecto, conviene preguntarnos si es posible tomar en cuenta una apertura en regiones antes no exploradas por la técnica en relación a ciertos procedimientos o comportamientos. La consideración del “error” en el medio fotográfico, sobre todo desde la perspectiva de la producción simbólica, tiene que ver con una necesidad social, cultural y hasta política, más que con una necesidad técnica. Desde este momento hemos de considerar al “error” en su especificidad técnica, ya sea a veces como ruido, distorsión, defecto o imperfección, como una posibilidad, pero siempre bajo la perspectiva social, cultural o política, es decir, desde los efectos que produce, provoca o entrelaza.

¹⁶ Shannon hace una categorización de sistemas de comunicación y los divide en: discretos, continuos y mixtos; en base a la naturaleza del medio, lo que quiere decir, en base a la cercanía entre mensaje y señal. En los primeros existe una distancia considerable entre la producción del mensaje y su tratamiento en signo, cuya información de “símbolos discretos” es evidente, por ejemplo, el telégrafo; en los segundos, el mensaje y la señal son tratados de igual manera, como la televisión o el radio, es decir, no habría una distancia significativa entre la producción del mensaje y su codificación, entre la captación del instante y su transformación en onda; y los últimos, como su nombre lo indica, obedecen a una mezcla de los dos anteriores. *Ibid.*, Pág. 31 En el caso de la fotografía, la recepción no ocurre en la misma línea de tiempo, es discontinua en correspondencia a la emisión.

Más adelante abundaremos en la manera en que se manifiesta el “error” o “defecto técnico” y la base de estos lineamientos. Por ahora será necesario acercarnos a la relación que existe entre la producción industrial y el “error”, pues como veremos, la técnica, bajo esta perspectiva, se orienta hacia la utilidad, la funcionalidad y la eficiencia para pasar por alto lo inútil, lo disfuncional o lo ineficiente. En el caso del medio fotográfico, el análisis que se desprenderá de esta relación tiene que ver con ciertos parámetros convencionales o estándares que destacan una “imagen eficiente” de una que no lo es, donde la posibilidad para la libertad titubea por la implementación de dichos patrones. Para entender esta dinámica, primero tenemos que averiguar de dónde proviene o cómo se formó hasta instituirse en una convención o paradigma.

1.3 La doctrina del progreso. Modernización, industria y “error”

Por producción industrial nos referimos al tipo de fabricación en serie de bienes materiales y de consumo que obtiene su materia prima a partir del control, explotación y administración de los recursos naturales. Desde sus inicios en el siglo XVIII, la Revolución Industrial no sólo representó cambios en la forma de producción de los otrora países colonialistas con la introducción de máquinas especializadas que resumían el trabajo de varios hombres –de ahí se desprendieron movimientos sociales como el Ludismo en respuesta al uso enajenante de la técnica y a la explotación del capital humano–, sino que además implicó la organización de una estructura económica en estas sociedades –la división de clases que terminó por separar a patrones y obreros, la regularización del mercado gobernada por la ley de la oferta y la demanda, así como el desplazamiento del taller por la fábrica– fueron algunas consecuencias de esta implementación, en otros términos, el auge de las sociedades disciplinarias en la época moderna. La máquina de vapor fue la principal innovación que irrumpió en la industria textil y siderúrgica y, con el mejoramiento de los medios de transporte como el ferrocarril, se propició la expansión del capitalismo industrial al agilizarse los procesos productivos, de distribución y circulación de la mercancía. La constante tecnificación en armonía con los desarrollos modificó la forma de las ciudades a fines del siglo XVIII y principios del XIX provocando, a su vez, transformaciones socioeconómicas, demográficas, tecnológicas y culturales, en detrimento de los campos. Esta dinámica somete a la industria a un proceso de producción inacabado

gracias a las aplicaciones constantes de la ciencia y la tecnología, de ahí se desprende que el progreso sería, de ese momento en adelante, la principal doctrina que gobernó esta dinámica encadenada a las teorías evolucionistas, donde la obsolescencia y la renovación están planificadas de antemano para obedecer a este ritmo.

Para Jürgen Habermas la idea de progreso estaría sujeta al proyecto de la Modernidad, pero contemplada, principalmente, como un problema filosófico. Habermas retoma las tesis sobre filosofía de la historia de Hegel para señalar que la Modernidad implicó una “conciencia” de época¹⁷, en la que ya no se trata de concebir la temporalidad histórica en sentido cronológico –en términos vagos, una etapa que le sucede a la otra, donde el “presente” se vuelve el último eslabón de esta cadena–, sino en descubrir aquello que caracteriza a la edad “actual” o “nueva”, ese sello distintivo que Hegel nombraría como “espíritu de la época”. La Modernidad, según Habermas, se caracterizaría por ser una época orientada hacia el futuro en el que se hace una inversión con respecto al pasado, la cual se apoya en el propio horizonte que proyecta o que está por alcanzar, es decir, una época que diluye su presente continuo porque está abierta, por consecuencia, a la fluctuación indeterminada del futuro. En estos términos, es coherente la crítica que hace Habermas a los planteamientos posmodernos¹⁸, por concebir a la Modernidad como un “proyecto inconcluso”, pues su actualidad está en relación con su caducidad, que por su propia dinámica no ha concluido aún, en otros términos, se trata de un proceso que oculta su propio aniquilamiento como forma de renovación.

En términos generales, este cambio en la concepción del tiempo empezó a configurarse a partir del siglo XVI y obedeció a varias razones, entre ellas: los incipientes avances científicos como la brújula o el sextante que permitieron el descubrimiento del Nuevo Mundo; la decadencia de la figura del rey y la consecuente conformación del Estado-nación en el panorama europeo; el debilitamiento de la autoridad religiosa frente a la Reforma protestante; el ascenso de la burguesía y su conformación en grupos de decisión, además de convertirse en la principal clase social portadora del capital; y las

¹⁷ Véase Jürgen Habermas, “La Modernidad: su conciencia del tiempo y su necesidad de autocercioramiento”, en: *El Discurso filosófico de la Modernidad*, España, Taurus, 1993, Pág. 15.

¹⁸ En el prefacio al *Discurso filosófico de la Modernidad*, Habermas retoma el origen de la discusión al texto *La condición posmoderna* de Jean Françoise Lyotard y plantea la perspectiva desde la cual aborda el problema de la Modernidad. De ahí se desprende la crítica que Habermas hiciera a los planteamientos posmodernos en su célebre ensayo “La Modernidad un problema inconcluso” unos años antes.

aportaciones técnicas del Renacimiento en el ámbito estético, entre otras. Habermas anuncia el momento cúlpe de esta conciencia histórica con los ideales de la Revolución Francesa y los valores del Iluminismo a finales del siglo XVIII y principios del XIX. Por otra parte, la Revolución Industrial llevaría la batuta de esta concepción del tiempo, pero limitada bajo los criterios tecno-científicos de las ciencias exactas como las matemáticas y la física. Un dogmatismo del progreso que desembocaría en la consideración sobre la Modernidad sólo como un tecnicismo: la supuesta *modernización* de las sociedades que dejaría de lado la modernidad cultural, esto es, los planteamientos del pensamiento ilustrado. La lectura que Habermas nos proporciona sobre la Modernidad no sólo desde la filosofía, sino desde la “evolución” y empleo del mismo concepto en diferentes etapas, nos permite vislumbrar los distintos aspectos y connotaciones que se han inoculado como formación o deformación del pensamiento.

Hasta aquí la consideración de la Modernidad como un asunto de la filosofía o como conciencia histórica, en adelante es necesario seguir al filósofo alemán, heredero del pensamiento de la Escuela de Frankfurt que impulsó una renovada lectura del marxismo en los años ochenta, tras los planteamientos que hace sobre Max Weber y su consideración de la Modernidad como un proceso conjunto entre el “racionalismo cultural” y la “modernización social”. Es necesario entender esta diferenciación por varias razones, entre ellas para comprender la carrera progresista que poco a poco se insertó en todos los aspectos de la vida cotidiana desplazando, por consecuencia, la movilidad cultural a un segundo plano. De ahí que, bajo los parámetros desarrollistas, los discursos culturales asimilaron la lógica metódica de la ciencia y la aplicaron a su lógica interna, como en el caso del programa de la pintura europea de vanguardia de donde se desprenden “excesos” como el Futurismo.

En términos generales, por “racionalismo occidental” se entiende al proceso de desencantamiento de las imágenes cuya consecuencia es el mundo secularizado, un proceso que comenzó con la reforma protestante y que continúa hasta nuestros días. Empero, la “racionalización” se entiende también como un proceso que reglamenta el saber empírico y lo organiza en campos (o esferas), a este desarrollo Habermas lo denomina como modernidad cultural. La metodización y la planificación de ese saber acumulado son las premisas del avance de dichas esferas, cuya actitud se ha malinterpretado como dominio

instrumentalizado bajo el liderazgo de las ciencias y la técnica. Por otro lado, el concepto de “modernización social” –explica Habermas¹⁹ en su lectura sobre Weber– se definiría como la sistematización de las fuerzas productivas a partir de la mancuerna de dos núcleos organizativos: la empresa capitalista y el aparato racional de Estado mediados por el derecho formal.

Nos parece que el exceso de una ética de la racionalización se ve reflejada justamente con la explotación que la Revolución Industrial emprendió, en todo caso con sus secuelas o los usos alotecnológicos a los que nos referimos con anterioridad. Ante la ética de la autorregulación se despliega, en la actualidad, la competencia salvaje, eufemismo de las teorías evolucionistas aplicadas al ámbito social, es decir, se trata de la sobreproducción de bienes encaminada a generar más de lo necesario y a especular con el deseo ante el deterioro de los valores por la abrumadora visión empresarial, cuya distinción pragmática hace de todo un negocio sin ningún recato ético o ecológico. Esta sistematización que hace Habermas sobre la idea de modernidad es esclarecedora, pues nos permite entender porque la considera un proyecto inconcluso. A la luz de sus detractores, ya sea de los neoconservadores o los anarquistas quienes claman por la superación de la modernidad, también nos advierte de los extravíos y las aporías del proyecto ilustrado porque precisamente en esos intersticios se ubica la posibilidad de retomar el camino.

No obstante, nos interesa, sobre todo, rastrear la dinámica del progreso y su influencia en el ámbito cultural, es decir, en relación con la producción simbólica y en específico con la fotografía. Algunos autores, entre ellos el propio Habermas, consideran que el concepto de progreso, en tanto un concepto que implica movimiento, se gestó en el seno de una discusión que tiene como base nuestra consciencia moderna del tiempo. Durante el siglo XVII y el XVIII la Antigua Querrela entre los Antiguos y los Modernos se amplió del campo de la ciencia al terreno de la literatura y las artes. En Francia e Inglaterra, la disputa se desató con mayor fervor hasta extenderse por casi toda Europa. El cambio va de la destreza técnica del humanismo renacentista hasta la postulación del genio romántico. Poco a poco se consiguió el control de la realidad a partir de leyes, normas y principios que organizaron y explicaron los fenómenos naturales, sociales y estéticos. Un

¹⁹ Véase J. Habermas, “Racionalismo Occidental”, en: *Teoría de la Acción Comunicativa, I. Racionalidad de la acción y racionalización social*, España, Taurus, 1999, Pág. 213.

proceso en el que el ojo se volvió el instrumento neutro de la razón y, al mismo tiempo, ésta se dejaba guiar por la mirada instrumental, pues su aparente neutralidad otorgaba autenticidad. Como ya se mencionó, con el proceso de racionalización se empezó a organizar el saber en esferas autónomas de conocimiento y la Estética no fue la excepción, aunque existen ciertas contradicciones en el desarrollo de sus planteamientos. En este proceso se pretendía arrojar luz sobre todos los ámbitos posibles y para conseguirlo fue necesario proveer de una explicación en el terreno de las pasiones y de la sensibilidad para que fueran dominadas y ordenadas por la razón teleológica. La consecuente sistematización del gusto y del establecimiento de un sistema de valores, cuyo discurso se formulaba en el partido de los modernos, se confrontaba, entonces, con los ideales clásicos greco-romanos de la época –cuya pretensión no sólo era de carácter universal, sino que aspiraba a rebasar la línea del tiempo–, dicho de otro modo –según nos explica Matei Calinescu, quien analiza el concepto de modernidad, su desarrollo y empleo a lo largo del tiempo, pero bajo una perspectiva antropológica y no tanto como un planteamiento filosófico–: “la regla más general es la del agrado, y la primera norma de la gratificación artística –así lo afirman los argumentos neoclásicos– es la verosimilitud en armonía con los requisitos de belleza”²⁰. Es así como la concepción de la modernidad como una época que formula sus propios criterios en los cuales conformarse, es decir, esta capacidad autorreflexiva que necesita cuestionarse para corroborarse a sí misma, como explicamos con anterioridad siguiendo a J. Habermas, se traduce en el ámbito estético como un proceso de distanciamiento de los modelos de la tradición para fundamentar los suyos propios: de ahí se desprende que el concepto aristotélico de perfección sea asimilado al de progreso –en este sentido, W. Benjamin habla sobre perfeccionamiento en su lúcido ensayo sobre la reproductibilidad de la obra de arte–; de ahí también se colige que los criterios de la belleza absoluta, sustraída al tiempo, fueron sustituidos por los de una belleza relativa circunscrita al momento histórico y que, por consecuencia, nuestra comprensión de la temporalidad funda la afinidad entre modernidad y moda a la que se refiere Charles Baudelaire; así también, la mimesis –en tanto proceso quiropoiético de verosimilitud– se confrontó, poco a poco, al espíritu romántico, cuyo carácter exacerbaba la subjetividad frente al

²⁰ Véase Matei Calinescu, *Cinco caras de la Modernidad. Modernismo, Vanguardia, Decadencia, Kitsch, Posmodernismo*, Madrid, Tecnós, 1987, Pág. 38.

academicismo medido y sobrio: por lo que viene muy bien a cuenta la discusión que Baudelaire entabló al referirse a la destreza técnica del dibujo de Ingres frente al colorido expresivo de Delacroix.

En síntesis, se trata de una postura que Habermas explica en términos de experiencia estética, a nivel de discurso filosófico, a través de Baudelaire por establecer la singularidad de la obra de arte entre dos ejes que se cruzan; entre lo fugaz y lo eterno²¹ y que, según él, esta relación motivaría a Benjamin a formular su concepto histórico del “aquí y el ahora”. No deja de ser un gran problema de la filosofía aclarar los límites de la modernidad y sus consecuencias, es decir, los cambios que ocasionó, sin embargo, esta dinámica se expresa mejor, y de manera más concreta, en sus propias contradicciones; entre una modernidad gobernada por la razón con arreglo a fines y una modernidad estética que se postulaba, poco a poco, contra los valores de la sociedad burguesa capitalista. Al respecto, Calinescu apunta:

Con respecto a la primera, la idea burguesa de modernidad, se puede decir que ha continuado mayormente las principales tradiciones de períodos anteriores en la historia de la idea de modernidad. La doctrina del progreso, la confianza en las posibilidades benefactoras de la ciencia y la tecnología, el interés por el tiempo (un tiempo *medible*), un tiempo que puede ser comprado y vendido y que, por tanto, posee, como cualquier otra comodidad, un equivalente calculable en dinero), el culto a la razón, y el ideal de libertad definido dentro del entramado de un humanismo abstracto, pero también la orientación hacia un pragmatismo y el culto de la acción y el éxito, todo esto ha sido asociado en distintos grados con la batalla por lo moderno y se promovió y mantuvo vivo como valores claves de la triunfante civilización establecida por la clase media.²²

Más adelante señala que:

[...] la otra modernidad, la que habría de producir las vanguardias, estaba desde sus principios románticos inclinada hacia actitudes radicalmente antiburguesas. Estaba asqueada de la escala de valores de la clase media y expresaba su disgusto con los medios más diversos, desde la rebelión, la anarquía y el Apocalipsis, hasta el aristocrático autoexilio. De modo que, más que sus aspiraciones positivas (que a menudo tienen poco en común), lo que define la modernidad cultural es su franco rechazado [*sic*] de la modernidad burguesa, su consuntiva pasión negativa.²³

Más allá del cambio en la consciencia histórica del tiempo, concebida como irreversible y diacrónica, según explicamos anteriormente, la modernidad estética se

²¹ Véase J. Habermas, “La Modernidad: su conciencia del tiempo y su necesidad de autocercioramiento”, *Op. Cit.*, Pág. 19.

²² Matei Calinescu, *Op. Cit.*, Pág. 51.

²³ *Ibid.*

caracteriza por su relación con lo nuevo, lo fugaz o lo transitorio. Esta sería, en términos de experiencia, una característica que definiría al arte de vanguardia, en tanto principio fundamental para producir, y entender, la “originalidad” de la obra. Bajo esta perspectiva, lo nuevo se problematizó al grado de subsistir en paradoja: cada vanguardia implicaba a su vez un principio, una ruptura que no suponía un pasado previo y, al mismo tiempo, su perdurabilidad era efímera en cuanto implicaba su propia extinción para no devenir en tradición.

A pesar de los orígenes de esta dinámica que asalta y perturba constantemente a la movilidad cultural, nos parece pertinente señalar a la fotografía como el dispositivo que mejor resume, o representa, esta consciencia del tiempo. Baudelaire ya lo entendía en esos términos, quizá a eso se deba su tremendo rechazo a la fotografía²⁴ al considerarla como una sirvienta de las artes. Aunque la distinción no deja de ser una cuestión de clase, cuyo refinamiento reside en la *manera de hacer*, a partir de entonces se desglosaron varias discusiones en torno a la experiencia de la modernidad en el ámbito estético con la fotografía. Así, tanto el *perfeccionamiento* como la *precisión* acompañaron el “avance” y el triunfo de la doctrina tecno-científica sobre la del Espíritu.

A grandes rasgos la consideración de la Modernidad en su sentido tecnócrata ha enriquecido la discusión en el ámbito estético. Nuestro deber es desenmascarar este proceso de falsa consciencia donde la cultura se produce industrialmente y donde los estándares borran las diferencias entre culturas en su último intento de colonialismo. En el caso de la fotografía es evidente pues se trata de una industria, pero a pesar de esto, nos conviene analizar a nivel estructural el origen de esta pretendida homogenización y seguir cuidadosamente su desarrollo a lo largo de la historia para potenciar lo que ya hemos denominado como posibilidades de transformación.

1.3.1 De la estética de lo mismo: la homogenización de la mirada y su instauración como dominante cultural en el medio fotográfico.

Por lo general, en el terreno de la producción industrial, el “error” es un fenómeno que se calcula y se mide para evitarse, todo depende de las fuerzas que interactúen en este proceso.

²⁴ Véase “El público moderno y la fotografía”, en: Javier del Prado y José A. Millán Alba (ed.), *Charles Baudelaire. Poesía completa. Escritos autobiográficos. Los paraísos artificiales. Crítica artística, literatura y musical*, Madrid, Espasa, 2000, Pág. 1282.

La ingeniería es el mejor paradigma entre exactitud y funcionalismo, el perfeccionamiento de la técnica toma en cuenta variables y constantes dentro de un rango de acción que contempla la aparición de dicho fenómeno, es decir, se diseñan estas tecnologías para evadir las equivocaciones, las distorsiones o el ruido, aunque al mismo tiempo señalan algo que falla en el programa, algo que no acierta durante el proceso. Empero este rango no puede abarcar todas las variables o todos los errores, ya que éstos no se manifiestan de una forma determinada, todo lo contrario: la morfología del “error” no es definida, su forma o manifestación es azarosa, indeterminada. Ante la mecanización de los procedimientos industriales, consideramos al “error” como una “forma” que se rebela y que se niega a ser determinada, como una configuración improbable, azarosa o accidentada que intenta oponerse a la estandarización.

La constante tecnificación de los procesos productivos ha permitido suplir la mano de obra humana por su automatización, en otros casos, las máquinas se han vuelto extensiones de nuestros cuerpos que desempeñan de “mejor” manera nuestras funciones –a fin de cuentas métodos que evitan el dolor, el cansancio o la enfermedad–, o nos permiten alcanzar objetivos a los cuales no nos podíamos aproximar con la desnudez de la mano. Ante la inevitabilidad de los errores humanos, éstos se han tratado de “corregir” a partir de la sustitución de la producción manual o artesanal por la de aparatos y procesos técnicos (eléctricos, mecánicos, hidráulicos o digitales). Desde el punto de vista de la industria y del acelerado crecimiento que ha provocado la modernidad, la manipulación manual –valga el pleonazgo– ya no es suficiente para controlar y dominar a la naturaleza y al “otro”, ha sido menester que dicha maniobra sea técnica para administrar los recursos de mejor manera. Sin embargo, sustituir humanos por máquinas no ha sido una solución viable ante los embates que aquejan a nuestras sociedades, y es un hecho que todavía no hemos llegado al desplazamiento absoluto en el que las máquinas nos proporcionen soluciones creativas ante cualquier tipo de necesidad, aunque la estética posthumana de tintes apocalípticos se empeñe en señalarnos hasta el cansancio la obsolescencia del cuerpo.

En general, hay una parte de la producción que no se utiliza o que resultó errónea y simplemente se desecha, es merma que perdió no sólo su valor de uso, sino su posible valor de cambio. En efecto, se han implementado sistemas de control de calidad en las áreas administrativas que pretenden eludir los errores, accidentes o problemas durante los

procesos de producción, distribución y consumo de los bienes o servicios que se generan, a través de manuales, diagnósticos y análisis que delatan la personificación de dichos procesos. Los tan cacareados controles de calidad total y su consecuente metodización intentan eliminar cualquier huella de subjetividad en los procedimientos actuales (Fig. 2).



Fig. 2 Recomendaciones de manuales para evitar errores frecuentes en la fotografía de aficionados

La implementación de estándares internacionales de calidad son normas que las empresas necesitan para ingresar a la competencia económica a escala global, pero sabemos que estas reglas sólo sirven para mantener la estabilidad o, en el mejor de los casos, el incremento del bolsillo del propietario, y pocas veces para provocar una verdadera renovación o un cambio en la sociedad civil o comunidad en la que se ubican.

Por su parte, la industria fotográfica se encuentra presidida por esta estandarización, no sólo a nivel técnico –desde la producción de materias primas como películas, papeles, cámaras, procesos de revelado, etcétera, ahora sustituidos con la llegada de los artículos digitales–, en el peor de los casos también se ha encargado de producir una determinada forma de ver para experimentar maneras de visualización predeterminadas. Cabe preguntarnos ¿de dónde proviene nuestra manera de ver? ¿existen otras maneras? ¿cómo se configura nuestra particular forma de visualizar en el entorno cultural? ¿hemos visualizado de la misma manera en otras épocas o en otros lugares? Entender el mundo en imágenes, transcódicarlo, ha sido parte de un largo proceso que involucra a Occidente y su colonialismo. Una posible respuesta, a esta *homogenización de la mirada* y de nuestro gusto sobre lo que miramos, está relacionada con el proceso de industrialización de la cultura, el cual ha terminado por instaurar al realismo como la “forma de hacer”

hegemónica del medio fotográfico²⁵. Sabemos que la “novedad” se volvió la base de la modernidad, pero la dinámica de la industria fotográfica –y del consumo– pretende renovarse con *slogans* que depositan falsas posibilidades de producir configuraciones, constreñimientos y relaciones en el aparato o en los materiales, y no en el sujeto. La homogenización de la mirada consiste en emitir un juicio similar, o consenso, para considerar “eficiente” una imagen²⁶. Aquí la eficiencia se reduce a la relación que se establece en reconocer lo que percibimos en el mundo exterior y lo que persiste en la imagen, más aún, consiste en establecer una representación realista con ciertas convenciones²⁷. Sin embargo, nos parece que dentro del mismo entorno y redundancia que el aparato y la industria provocan, surge también el lugar para la posibilidad de transformación, sólo habrá que potenciarla desenmascarando sus usos ideológicos.

En la industria fotográfica se ha calculado y previsto la posibilidad de “equivocos”²⁸ que ocurren antes y después del disparo, como si el acto fotográfico fuera únicamente oprimir el disparador sin ninguna intención reflexiva. Para la industria sería absurdo que cada persona emita un juicio propio, porque de esta manera los niveles de demanda serían inabarcables: no se podría producir una cámara específica para las necesidades de cada individuo, sin embargo, es un hecho que cada sujeto, como veremos más adelante, puede modificar el programa o la estructura de estos aparatos a pesar de los estándares que dicta la

²⁵ Varios autores han puesto en evidencia el realismo fotográfico como ideología, como falsa consciencia. Roland Barthes comienza la crítica en su ensayo “El mensaje fotográfico” de 1961 al poner el énfasis en que la fotografía parece un “mensaje sin código”, a la discusión se sumarían artistas como Victor Burgin o Allan Sekula. Actualmente, esta crítica es retomada por el fotógrafo catalán Joan Fontcuberta, el cual deconstruye no sólo al realismo, sino a la verdad como los únicos valores “propios” del medio fotográfico.

²⁶ Más aún, las actuales cámaras digitales constan de un dispositivo llamado *smile shutter* que acciona el disparo siempre y cuando los sujetos retratados sonríen, si esta condición no se cumple, la cámara no acciona el disparo y la imagen no se produce. Esto nos lleva a considerar que las imágenes eficientes consideradas hoy día por las mayorías son aquellas que nos causan agrado, o mejor dicho, aquellas que no nos causan malestar o conflicto con respecto al motivo que presentan, sin tomar en cuenta sus cualidades formales.

²⁷ Toda fotografía implica un acto de seleccionar, diseccionar la realidad en partes. Esta reducción del encuadre se reorganiza a la hora de revisar lo que nuestro ojo captó en aquel primer instante, una recomposición de lo que aconteció y de lo cual fuimos testigos. El fotógrafo hace una selección de entre las imágenes “útiles” y aquellas que no lo son, la cual está relacionada con los estándares que privilegia la industria al ponderar “momentos importantes de la vida” vinculados con la memoria y el recuerdo. Los usos promovidos de la industria se realizan bajo ciertos parámetros no sólo técnicos, sino convencionales en el que se predetermina el qué, el cómo y el cuándo, en otros términos, el asunto, la manera y el momento adecuados. En este caso nos referimos a cierta mirada ingenua que acepta dichas normas sin chistar ni proponer temas, ángulos de percepción o innovaciones técnicas.

²⁸ Como ejemplo, en la cámara se ha instalado un exposímetro automático que da la lectura “correcta”, cabría decir aproximada, de la luz, incluso, ya no hace falta cambiar el número de ASA porque la cámara detecta y determina cuál corresponde a través de un código que se encuentra en la misma película.

técnica, y los estilos y géneros canibalizados por la dinámica industrial. Es cierto que los productos que nos ofrece la industria nos conducen a una forma de consumo homologada tanto a nivel material como estético, en el que se permuta la capacidad crítica por una “imagen eficiente”. No es sólo el medio, en este caso la fotografía, sino sus relaciones con la industria, las “necesidades” instauradas de la sociedad con otros campos que determinan un entorno, donde esta homogenización nos conduce a emitir juicios de valor similares sobre las imágenes obtenidas con la cámara²⁹. En cuanto a la técnica, suponemos diferenciar una “buena” imagen de una “mala” imagen o, mejor dicho, una imagen “bien lograda” técnicamente y una “mal lograda” a partir de la convención.

La emisión de este juicio tiene que ver, en parte, con las intenciones de la industria. Para encontrar el origen de estos criterios generalizados hay que poner atención a la relación que se establece entre la imagen, el medio fotográfico y la industria, como ya señalamos y, aunque parece obvia nuestra tarea al intentar profundizar en esta relación, es menester exponer, en términos generales, el sometimiento de gusto y de la mirada para señalar de dónde provienen dichas convenciones.

Un primer acercamiento sobre la *estética de lo mismo*, o la estandarización, surge con la hipótesis de la industria de la cultura, tal y como Theodor W. Adorno y Max Horkheimer describieron este fenómeno en el marco político, imbuido de la experiencia de la modernidad a partir del análisis dialéctico que emprendieron sobre el Iluminismo. Al referirse a la producción cultural –en relación con el cine, la radio y la consecuente consideración del arte como fetiche– de la época, los autores argumentan que:

La barbarie estética cumple hoy la amenaza que pesa sobre las creaciones espirituales desde que comenzaron a ser reunidas y neutralizadas como cultura. Hablar de cultura ha estado siempre contra la cultura. El denominador común <<cultura>> contiene ya virtualmente la captación, la catalogación y clasificación que entregan a la cultura en manos de la administración. Sólo la subsunción industrializada, radical y consecuente, es del todo adecuada a este concepto de cultura. Al subordinar todas las ramas de la producción espiritual de la misma forma al único objetivo de cerrar los sentidos de los hombres, desde la salida de la fábrica por la tarde hasta la llegada, a la mañana siguiente, al reloj de control, con los sellos del proceso de trabajo que ellos mismos deben alimentar a lo largo de

²⁹ Desde la persona que se encuentra a nuestro lado; las grandes industrias (como Kodak, Cannon, Nikon, etcétera); hasta los microempresarios que son franquicias de dichos monopolios, emiten el mismo tipo de juicio de valor generalizado a partir de ciertos parámetros de consenso.

todo el día, esa subsunción realiza sarcásticamente el concepto de cultura unitaria, que los filósofos de la personalidad opusieron a la masificación.³⁰

El análisis que proponen durante y después de la Segunda Guerra Mundial, en el cual se puede incluir al medio fotográfico, está relacionado con la producción en serie, masiva y estandarizada, no sólo de productos, sino de los valores culturales o, quizá debamos decir, espirituales y morales. En este proceso de industrialización de la consciencia, guiada por el liberalismo económico donde se inserta la homogenización, el otrora sujeto autónomo cede, ya que la especificidad de todo hacer humano parece responder ahora a los mismos principios y valores. La diferencia es muy sutil, pero se puede marcar el cambio en la narrativa posmoderna donde la figura principal de dicho relato ya no es el obrero, sino el empleado o funcionario, donde el primero pretendía transmutar la materia a partir de su trabajo y el segundo sólo la administra sin siquiera tocarla. La industria cultural se refiere, entonces, a la producción artificial y seriada del sujeto. Se deduce que las esferas del conocimiento y la experiencia humana se organizan y administran bajo fines prácticos y racionalistas, lo que implica mutilar la experiencia, donde todos los niveles de la existencia decanten en un sujeto alienado por efecto de administración.

El panorama se presenta doblemente problemático, pues, con la democratización de la fotografía, es decir, su industrialización, toda posibilidad de generar experiencias únicas o singulares parecía lejana, no obstante, la queja que siempre ha aparecido por tratarse de un medio mecánico en el que aparentemente hay poca incidencia del sujeto. Esto se debe en parte a que la posición de la fotografía en el terreno del arte se diluyó hasta encontrar eco en la sociedad de masas³¹ en su tránsito del siglo XIX al XX. El acto fotográfico dejó de ser considerado como una actividad que producía objetos con ciertas cualidades estéticas y del gusto de la burguesía europea, para estigmatizarse como una técnica mecánica de reproducción de alcances masivos y sociales. En su sentido más amplio, la democratización de la fotografía implicó también su vulgarización, la cual provoca una discrepancia de clase entre “alta” y “baja” cultura. A su vez, la segunda problemática considera a la propia técnica, en apariencia, como la que determina la producción cultural anteponiéndose al

³⁰ Theodor W. Adorno y Max Horkheimer, “Industria Cultural. Ilustración como engaño de masas”, en: *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos, Op. Cit.*, pág. 175.

³¹ Véase Giselle Freund, “Expansión y decadencia del oficio del fotógrafo (1870-1914)”, en: *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gilli, 2002, pp. 79-86.

sujeto: una técnica en la que no participa la habilidad, el genio o el talento del sujeto. El motivo fue simplificado a la siguiente cuestión: se trataba de un aparato que supuestamente no permitía la intervención quiropoiética, y es que la “expresión”, que señalaba al individuo como su portador, se encontraba gobernada por el régimen de la pintura. A simple vista, parece que la espontaneidad, la improvisación o el azar se ven sofocadas por las reglas que impone el propio sistema de la técnica; el uso extendido de aparatos y programas parecía excluir por completo cualquier rasgo de individualidad sin oportunidad de juego. Como veremos más adelante, estas cuestiones desencadenarían la autonomía del medio frente a la pintura, primero como ética, sobre todo en relación con la verdad moral, posteriormente como estética.

Nuestro punto de partida para entender cómo la industria determina ciertos comportamientos, o produce configuraciones probables –y de qué manera se ha apropiado de las estéticas vanguardistas para emplearlas como mecanismos de novedad– comienza, en el caso de la fotografía, con la discusión en torno al momento de autonomía del medio que lo encadenó a una ideología de representación como única posibilidad representativa dirigida por los usos de lo que hemos denominado como *instrumentalización de la mirada*. Llegados a este punto es conveniente hacer una aclaración de fondo, pues cuando hablamos sobre la *mirada y su carácter instrumental* aludimos, principalmente, al término introducido por Marx y posteriormente ampliado por Max Weber: la *racionalización*. Más tarde, la Escuela de Frankfurt, en especial Adorno y Horkheimer, reelaborarían esta noción retomando a Weber, y se referirán a ella como un proceso de “desencantamiento del mundo”, o sea, como una constante lucha que ha emprendido Occidente, bajo el liderazgo de la certeza racional, en contra de la metáfora: un proceso en el que el pensamiento ha ejercido violencia sobre sí mismo –parafraseando a los autores– con el propósito de disolver el mito y la imaginación que encadenaban al hombre y lo limitaban en sus facultades. En este sentido, hemos extrapolado los términos porque consideramos a la mirada, tanto como la razón, un mecanismo de gobierno que ejerce dominio estético, de conocimiento o de comportamiento que, en el tránsito del siglo XIX al XX se volvió primordial sobre todo con el cambio suscitado en la posibilidad para imaginar el mundo a partir de la intervención técnica. Al igual que la razón con apego a fines, la *racionalización de la mirada* se desempeña como un dispositivo autónomo que, como los modelos del

lenguaje, depende de procesos de aprendizaje para inscribirse en el contexto socio-cultural. Así, daremos cuenta cómo el pragmatismo de la industria, en el caso específico de la fotografía, ejerce esta idea recortada de la mirada para producir una ideología, un espejismo: el realismo como supuesta novedad.

Nuestro ensayo pretende deconstruir el proceso que ha provocado que el medio fotográfico y su entorno se institucionalicen como dominante cultural, desde su configuración como valor testimonial y de denuncia por la *Farm Security Administration* –sin hacer a un lado su carácter panfletario– hasta el establecimiento del *purismo fotográfico* a través de las figuras pioneras del siglo XX como Alfred Stieglitz, Paul Strand, Walker Evans, Edward Weston, o Ansel Adams entre otros; en detrimento de las investigaciones formales de la vanguardia europea como los fotomontadores de Berlín, los efectos conseguidos con los fotógrafos futuristas, las cualidades de la Nueva Objetividad, o las recientes exploraciones tardo-modernas sobre la mirada mecánica. Quizá Walter Benjamin intuyó este momento de autonomía, aunque nunca lo definió como tal, porque refiere en general a la condición del arte que sufrió con su consecuente modificación técnica: la reproducción. Sin embargo, cuando hablamos de la autonomía del medio fotográfico consideraremos, principalmente, el abandono de los convencionalismos pictóricos y, en consecuencia, el auge técnico en el campo de la reproducción mecánica a través de su distribución en diarios, prensas y revistas, los cuales propiciaron un sistema axiológico propio. Esta autonomía también fue asequible gracias al desarrollo de la actividad del reportero gráfico que testimonió los excesos y las contradicciones de la modernidad técnica durante las dos Guerras Mundiales, entre otros acontecimientos históricos, pero principalmente y de manera ineludible relacionados con la guerra. En síntesis, la autonomía de la fotografía determinó el entorno en el que se desenvuelve el medio y a su vez este entorno generó otro tipo de configuraciones, las cuales han permitido crear, en el ámbito de la cultura, una serie de convenciones para delimitar la técnica fotográfica, que se han conducido bajo fórmulas de repetición por la industria y que, a su vez, institucionalizan un uso cerrado, limitado o redundante del medio fotográfico como representación realista, el cual se ha vuelto, como ya hemos dicho, dominante cultural.

Esta dinámica de la instrumentalización de la mirada obedece a varias razones, suponemos que está ligado, en primer lugar, a un proceso de colonización y,

posteriormente, a un proceso de industrialización, para lo cual es menester ofrecer un acercamiento a estas perspectivas antes de pasar a las cuestiones históricas que atañen a nuestra investigación.

1.3.2 “Usted aprieta el botón, nosotros hacemos el resto”. De la colonización de la mirada a su producción industrial

Recordar es, cada vez más, no tanto recordar una historia o una narración, sino ser capaces de evocar una imagen.

Susan Sontag.

Desde que se inventó la fotografía en el siglo XIX hasta nuestros días ha habido un cambio en la manera de ver y en los consumos de lo que se mira a partir de los usos de la técnica: desde los retratos de la burguesía hasta los famosos “momentos Kodak”; del registro minucioso de las ruinas arqueológicas como efecto de la modernidad por actualizar el pasado hasta las fotografías turísticas que certifican la estancia en dichos lugares; del “buen gusto” burgués por la apreciación del desnudo hasta la “pérfida” y “mórbida” adicción de las masas por la pornografía; de la extenuante y abrumadora clasificación racial hasta su estandarización política con las cartas de identidad. Esto quiere decir que ha habido cambios en los modos de mirar y consumir lo mirado, es decir, este fenómeno –que ha dejado de ser sólo perceptivo para ser considerado como un proceso que modela la consciencia– se ha modificado según el contexto socio-cultural con respecto a la técnica y el depuramiento de los sistemas de representación, así como el sentido o usos con los que han sido empleados: desde los dibujos naturalistas esparcidos con la boca sobre la rugosidad de la piedra al virtuosismo quiropoiético del artista y su pincel, desde lo real fotográfico de la caja negra al simulacro binario de las computadoras. En este proceso técnico y de perfeccionamiento instrumental se ha desplazado a la materia por el refinamiento de la idea manifestada como información, pero siempre bajo la distinción entre percepción e interpretación.

El colonialismo europeo se ha vinculado estrechamente con el desarrollo del capitalismo a partir del siglo XVI, pero muchas veces ha dejado de lado los efectos culturales o los sincretismos que se desprenden de dicho proceso. El colonialismo no sólo se ha llevado a cabo bajo la supeditación económica que implica la implementación de un

sistema de producción, también se impone como conquista del pensamiento del “otro” y de la transformación de su cosmogonía; del derrumbe de usos, costumbres y tradiciones; o como una manera de interpretar, experimentar e imaginar el mundo³², esto es, la imposición de un sistema de representación y, por lo tanto, de interpretación, lo que ya hemos denominado como uso instrumental por la finalidad que persigue. El modo en que se ha manifestado este *colonialismo de la mirada*, como la forma productiva hegemónica que ha prevalecido en Occidente en su tránsito del s. XIX al XX, ha sido el *realismo*, dicho de otro modo, la condición por la cual el pensamiento occidental dilucida, entiende y describe al mundo ha sido a partir de un sistema de representación predominantemente basado en la manera en que percibimos, el cual se circunscribe a la producción, distribución y consumo de los aparatos en el entorno que los propios *media* han producido sobre todo a lo largo del siglo pasado. Civilizar en todo caso significa también imponerle al “otro” no sólo a ver, sino a interpretar como lo hace el hombre blanco occidental, cuyas consecuencias y choques entre civilizaciones se pueden percibir en nuestra actual aldea global³³. En este sentido, la ciencia, la moral o el arte son emplazamientos de la mirada como formas políticas: ya sea como métodos de observación, dispositivos de vigilancia o elementos formadores del gusto, emplazamientos que a veces operan como fuerzas de dominación o mecanismos ideológicos. En nuestra actualidad, el colonialismo parece indistinguible por momentos, sin embargo, señala el desplazamiento de la hegemonía del *logos* eurocéntrico por el de una visualidad “eficiente” o régimen escópico de alcance global a nivel epistemológico, de comportamiento y estético, donde ha habido un cambio del sujeto cognoscente que ejercía su dominio al objetivar al “otro”, por el de un sujeto omnividente que convierte al “otro” en signo-mercancía: en imagen. La metáfora que ha acarreado la fotografía como un medio de caza y captura no parece excesiva: pues se capta para someter y poseer. Este carácter parece tener su mejor momento de eficiencia con la propaganda mediática y la publicidad, las cuales operan como portavoz de los intereses que persigue.

³² Por ejemplo, inclúyase en este proceso de colonización de la mirada la función que ejerce el museo como una institución dedicada a transformar y “educar” la mirada del “otro” en tanto forma civilizatoria del gusto, aunque este proceso de transformación parezca inocuo y refuerce la antigua querrela entre Alta y Baja Cultura. O simplemente el papel que ha desempeñado la iglesia y las instituciones educativas como formas ortopédicas de la conducta.

³³ Basta mencionar la actual guerra en Oriente Medio que ha desatado Estados Unidos con el pretexto de las armas de destrucción masiva. En este largo y añejo proceso de colonialismo, la mirada y la imagen han jugado un papel primordial.



Fig. 3 Actual *slogan* de la Kodak en su página de *internet* promocionando sus productos

La subsistencia de este colonialismo de la mirada se relaciona con la estandarización de los estilos, temas y géneros, de la uniformidad que provoca la reproducción de múltiples. El resultado, por obvio que pueda parecer en el estado actual de las sociedades de consumo y su vínculo con los medios masivos de comunicación; supuestas maneras de hacer administradas (sujetas) bajo un reducido rango de posibilidades que lo único que han logrado es alimentar la ya sobrada producción de fotografías redundantes. El primer *slogan* de la Kodak –“Usted aprieta el botón, nosotros hacemos el resto”, acuñado a finales del XIX– permitió la penetración del medio a la vida cotidiana de las mayorías, posteriormente se ha inoculado en el cuerpo social como un mecanismo de control y de obnubilación. En las sociedades capitalistas modernas, por efecto mismo de seducción, el turismo fotográfico o las fotografías familiares que conmemoran fechas especiales, bajo fórmulas por demás ensayadas, operan como redundantes maneras de simular novedad. Si para Walter Benjamin “el valor de culto de la imagen tiene su último refugio en el culto al recuerdo de los seres amados, lejanos o fallecidos”³⁴, este refugio se ve asediado por las grandes narraciones y los monopolios. “Comparte Momentos. Comparte la Vida” es el *slogan* que cacarea la Kodak en la actualidad, pero sin la intención de salvaguardar el aura de estas imágenes, sino como un dispositivo de vigilancia y control a partir de *lo íntimo expuesto*

³⁴ Walter Benjamin, “Fotografía”, *Op. Cit.*, Pág. 58.

(Fig. 3). De ahí el incremento en la red de espacios donde se pueden publicar enormes álbumes fotográficos que interconectan a un usuario y otro, peor aún, la indiferencia y anestesia que provocan por efecto de repetición. Ahí en los retratos de familia donde parecía guarecerse el aura, ahora ésta palidece frente a la estandarización del gusto y la homologación de la mirada.

La industria promueve un uso cerrado de la fotografía, donde sólo los eventos fotogénicos, aquellos que son dignos de convertirse en imagen, administran la contingencia a partir de la reducción espacio-temporal del mundo exterior a la bidimensionalidad del plano. En este caso, la fotogenia adquiere primordial importancia, pues no sólo refiere a la belleza del evento o al embellecimiento del sujeto fotografiado, sino a la disponibilidad de convertir el acontecimiento en imagen, de ahí también su relación con un aparato que pueda capturarlo: fotogenia y pose no son sólo elementos retóricos que se le adhieren a la imagen –como nos recuerda Roland Barthes en su célebre ensayo “El mensaje fotográfico”³⁵–, sino señalan su relación ineludible con el aparato que las origina.

Este proceso de estandarización ha abarcado todos los niveles (social, económico o político) de la existencia del ser humano y todos sus momentos (desde el nacimiento hasta la muerte), lo que implica que ahora lo singular y contingente no sólo se corroboran bajo el efecto de realidad que la fotografía confiere, sino que además se homologan bajo los mismos matices del realismo que la industria promueve. En gran medida, este efecto se ha conservado en nuestras sociedades bajo la batuta del conocimiento y la moral –pues resulta útil tanto como forma de conocimiento como de control–, pero, sobre todo, porque la industria exalta ciertos usos que rigen nuestra estética contemporánea³⁶ en tanto forma de comportamiento. Quizá, como señala Susan Sontag en la primera parte de sus ensayos sobre fotografía³⁷ escritos alrededor de 1977:

La visión “realista” del mundo compatible con la burocracia redefine el conocimiento como técnica e información. Las fotografías se valoran porque suministran información. Dicen qué hay, hacen un inventario. Para los espías, meteorólogos, pesquisantes, arqueólogos y otros profesionales de la

³⁵ Véase Roland Barthes, “El mensaje fotográfico”, en: *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós, 1995, pp. 11-27.

³⁶ La moda no sería más que el eufemismo de los dispositivos de vigilancia. La promoción de los modelos no sólo rigen la estética sino también el comportamiento, y esto se manifiesta día tras día a partir de la publicidad.

³⁷ Véase Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, España, Eldhasa, 1996.

información, tienen un valor inestimable. Pero en las situaciones en que la mayoría de la gente usa las fotografías, tienen como información un valor del mismo orden que el de la ficción³⁸.



Fig. 4 Philippe Jacques Potteau, fotografía antropométrica, ca. 1861

A lo largo de sus ensayos, Sontag hace un inventario del distinto uso (social, artístico, político, publicitario, científico, tecnológico entre otros) que le hemos otorgado a la imagen fotográfica y trata de evidenciar el cambio en la experiencia que se ha llevado a cabo con el acto de fotografiar. Así nos recuerda que la imagen realista se puso al servicio de las sociedades modernas o disciplinarias, por ejemplo, como medio para la catalogación taxonómica de los individuos que la antropología física emprendió durante el s. XIX a través del medio fotográfico (Fig. 4), hasta ponderarse como el mejor instrumento de la burocratización o racionalización y su uso oficial que determina nuestra identidad política, entre otras variantes. Sin embargo, también nos señala –cuando se refiere al turismo fotográfico y otros usos sociales– que para las multitudes “las fotografías, un modo de certificar la experiencia, también son un modo de rechazarla: al limitar la experiencia a una busca de lo fotogénico, al convertir la experiencia en imagen, un *souvenir*”, más adelante afirma que “la fotografía ha implantado en la relación con el mundo un voyeurismo crónico que uniforma la significación de todos los acontecimientos”³⁹. Este estado crónico que describe Sontag se ha potenciado conforme los sistemas de representación técnicos se han vuelto más eficaces para producir y administrar imágenes. La eficacia se reduce a una exigencia cuantitativa y no cualitativa que la producción serial defiende a ultranza en su pragmatismo, el efecto o la consecuencia: anestesia o hiperestesia. La célebre escritora,

³⁸ *Ibid.*, Pág. 31.

³⁹ Susan Sontag, “En la caverna platónica”, *Ibid.*, pp. 19-21.

que durante años se encargó de teorizar sobre la fotografía, nos recuerda que este acto implica un acercamiento con lo real –tanto por la ampliación de la visión a nivel macro y microscópico y por la capacidad de organizar y administrar el mundo en imágenes que resumen formas de conocimiento–, pero también implica un alejamiento donde se sustituye el mundo por su imagen en tanto emplazamiento de la experiencia bajo los cánones estandarizados de la industria, es decir, con la fotografía el mundo se produce y se consume en imágenes, existe un impulso por convertir la realidad en imagen; capturarla ya no sólo como una forma de dominación, sino como un simulacro de propiedad y en ese mismo sentido consumirla/consumarla. El peligro de esta sobreproducción –nos alerta Sontag en las primeras páginas de su libro– es el nuevo estado de la caverna platónica: un nuevo estado idólatra, donde la realidad opera como fetiche por efecto de metonimia.

Y cabe la pregunta ¿por qué el realismo subsiste como forma de representación e interpretación y no otra? Sontag nos otorga una pista al revelar el doble carácter de la imagen fotográfica realista: al mismo tiempo que nos ha proporcionado datos para medir, calcular y controlar, esto es, como forma de conferir certeza o verdad, ha operado también como máscara de la verdad, es decir, como ficción. A veces ambigua, la frontera no parece clara, en ese intento de aproximarse a lo real se hace evidente el estado de fascinación de la fotografía, puesto que, aunque no alcanza el estatuto ontológico de presencia que se le ha querido adjudicar a la imagen, sí lo simula. Como en la pornografía, las cartas de identidad son una puesta en escena, sin embargo, lo contundente de la primera –y lo patético a la vez– es la contradicción que surge cuando el acontecimiento erótico es reducido a producir su objetivo eficaz: emplazar la manera en la que se consigue el orgasmo a través de la imagen y no a partir de la interacción de los cuerpos. Con las cartas de identidad sucede algo similar, se certifica la autenticidad de la existencia del ser humano a partir del emplazamiento del sujeto por su imagen, puesto que sin ellas no se es quien se dice ser. Al final, “somos” mera superficie.

En un ejercicio radical sobre la alteridad, Jean Baudrillard propone a toda imagen técnica –pero en especial a la fotografía por la relación que estableció desde su invención con el pasado, el “otro” y en general como el utensilio idóneo para señalar la diferencia– como el nuevo estadio del espejo de las sociedades actuales, con la gran diferencia que el

reflejo ahora goza de voluntad propia. Este estado de fascinación que provoca la imagen lo describe de la siguiente manera:

La imagen fotográfica es la más pura, porque no simula el tiempo ni el movimiento y se ciñe al más riguroso irrealismo. Todas las restantes formas de imagen (cine, por ejemplo), lejos de constituir progresos, quizá no son más que formas atenuadas de la ruptura de la imagen pura con lo real. La intensidad de la imagen es proporcional a su discontinuidad y a su abstracción máxima, es decir, a su idea preconcebida de denegación de lo real. Crear una imagen consiste en quitar al objeto todas sus dimensiones, una tras otra: el peso, el relieve, el perfume, la profundidad, el tiempo, la continuidad y, evidentemente, el sentido. Sólo a cambio de esta desencarnación, de este exorcismo, la imagen gana un incremento de fascinación, de intensidad, se vuelve el médium de la objetualidad pura, se vuelve transparente a una forma de seducción más sutil⁴⁰.

La imagen niega lo real, mejor aún, nos seduce más que lo real y, entonces, se vuelve evidente que vivimos en una época de simulacros que ha trastocado la frontera entre imagen y realidad o, dicho de otro modo, la desertificación de lo real se incrementa con su imagen: estamos inmersos en la caverna, recorremos el mapa como si fuera el terreno. No hay que olvidar que para Baudrillard, se trata de un momento en el que el objeto ejerce su grado máximo de seducción; el encanto de la imagen-objeto nos envuelve en su falsa apariencia a tal grado que se ha invertido la otrora relación sujeto-objeto, donde los signos –la imagen– suplanta a las cosas o a las personas. Para Baudrillard resulta obvio que el imperio del objeto, la mercancía, va de la mano del espectacular desplegado escópico, donde más que paranoia, se experimenta un estado narcótico de fascinación.

O quizá como Sontag misma afirma, este acelerado proceso de desterrar al mundo parece resultado de la sensibilidad surrealista, por demás burguesa, con la intención de borrar los límites entre vida y arte. En un inicio esta estética de la vanguardia europea actuaba –al decir de Sontag en su ensayo “Objetos melancólicos”⁴¹– de la misma manera que el *flâneur* del siglo XIX, con la salvedad que el *flâneur* moderno porta en la mano el instrumento que le ayuda a capturar a su presa. El regodeo por lo exótico en tanto extraño, lo folklórico por pintoresco, lo indiscreto por insospechado, o hasta el pasado, pero no como valor, sino como ruina que el presente deja a su paso –en síntesis, una realidad que hasta el momento no había sido explorada– es el producto idóneo de la visión de una clase

⁴⁰ Véase Jean Baudrillard, “El exotismo radical”, en: *La transparencia del mal*, España, Anagrama, 2001, Pág. 165.

⁴¹ Susan Sontag, “Objetos Melancólicos”, *Op. Cit.*, pp. 59-92.

social sesgada por sus confines morales. En este aventurado acto de anarquismo estético, la fotografía cumple la promesa surrealista de convertir la realidad en un añejo y constante *objet trouvé* para delectación onanista, y que la industria –en el éxtasis de las sociedades de consumo– ha canibalizado hasta volverlo objeto *vintage* de aparador.

En todo su ensayo, Sontag parece poner énfasis en que el realismo fotográfico es una construcción a la que se le entrecruzan principalmente cuestiones de clase y cultura. De su análisis también se desprende que la cámara fotográfica se caracterice por ser el instrumento moderno por excelencia que señala la diferencia, ya que el acto fotográfico nos otorga un particular y privilegiado punto de vista desde su posición de poder que ineluctablemente separa lo “otro” de lo “mismo”. Se puede decir, sin exagerar, que la alienación ha sido el motivo fotogénico por antonomasia del medio fotográfico. Durante décadas, por citar tan sólo un ejemplo, la pobreza y la miseria han gozado de un pintoresquismo excéntrico y han sido el tema predilecto de afamados fotógrafos al grado de fundamentar estos tópicos como elementos formadores de la identidad nacional, sin embargo, en los tiempos que corren ya no resultan tan espectaculares ante la cámara como mostrar el dolor de los demás.

Es un hecho que la fotografía nos ha proveído de certeza o verdad moral en los momentos que la humanidad más la ha necesitado. Nadie puede negar ni poner en duda la contundencia de la fotografía en momentos de crisis como documento y evidencia de situaciones extremas. Sin embargo, no deja de ser evidente que –con el incremento de los medios masivos de comunicación en la vida diaria sobre todo en la segunda mitad del siglo XX y en la mayoría de las sociedades del mundo– la imagen fotográfica se ha visto trastocada en sus cualidades éticas para ceder el paso a las estéticas, por ende, nuestra relación con las imágenes ha provocado otras formas de control, otras formas de comportamiento. A la eficiencia y la productividad de los sistemas de representación le corresponden un sistema de producción y de consumo igualmente desbordantes. La imagen ha ganado en fascinación tanto más como la mercancía ha incrementado su seducción, por lo que es necesario que pongamos especial atención en el efecto estetizante de la fotografía para no perder de vista la realidad.

1.3.3 Eugenesia de la imagen: certeza y belleza como simulacro de la imagen eficiente. Hacia la desterritorialización de la mirada instrumental

Nadie jamás descubrió la fealdad a través de fotografías. Pero muchos, a través de fotografías, han descubierto la belleza.

Susan Sontag, Sobre fotografía.

Desde hace tiempo un nuevo debate ha entrado a la escena de la discusión. Plantear el problema de lo digital sobre lo analógico en el medio fotográfico arrastra viejas querellas que se pensaban superadas. De un lado, aderezar con sabor burgués la discusión crítica de los sistemas de representación democráticos; y del otro, la supuesta artisticidad que encierran dichos sistemas al modificar la experiencia a partir de la mediación de la técnica, no llega al fondo de la disputa bajo esta dimensión dicotómica.

En general, tal parece que la imagen ha sufrido un “proceso evolutivo” en el que el perfeccionamiento de la codificación realista, en tanto sistema de códigos que reconoce Occidente para entender el mundo, va ligada con su presentación bella o estéticamente consumible. Tanto las nuevas como las viejas técnicas han estado ancladas al realismo bajo estos parámetros, pero en primer lugar es el deseo de certeza lo que ha motivado este desarrollo. Como ya hemos mencionado hasta ahora, dicha “evolución de la imagen” –y por lo tanto de los sistemas de representación, de la técnica– se ha desarrollado bajo el esquema racionalista que asegura no sólo su obtención, sino su desempeño eficiente. Al respecto, Kevin Robins define esta lógica de desarrollo como “racionalización de la imagen”⁴² –donde se ha conseguido, a través de ella, no sólo ordenar el mundo para dominarlo mejor, sino para producirlo–, pero, sobre todo, se encarga de describirla como un proceso de “racionalización de la visión” que está vinculado al depuramiento y sofisticación de los sistemas de representación que, en nuestro análisis, este proceso también consiste en purificar a la visión de elementos que enrarecen y entorpecen su desempeño, generalmente, la subjetividad. En este sentido, la fotografía sería una fase de esa lógica en constante perfeccionamiento técnico –la cual se inicia con la perspectiva hasta el desarrollo de los actuales sistemas binarios, pasando por la cámara oscura–. Con la llegada de las nuevas tecnologías –al decir de Robins–, nos ubicaríamos en la era de la

⁴² Véase Kevin Robins, “¿Nos seguirá conmoviendo una fotografía”, en: Martin Lister (ed.), *La imagen fotográfica en la cultura digital*, España, Paidós, 1997, pp 49-75.

“posfotografía”; un momento en el que parece prescindible la acción de la luz para conseguir memorias técnicas y registros fiables de la realidad, más aún, al grado de instrumentalizar la mirada con la intención de provocar el ocaso de la subjetividad, lo que quiere decir que, entre la imagen del mundo y su modo de obtención, ya no será necesario siquiera que intervenga el sujeto. Lo que sucede con este supuesto avance tecnológico es que se prescindirá no de un modo de captura, sino de un modo de interpretar y comprender el mundo. Aparentemente, como explica Robins, “el nuevo formato de la información se entiende en términos de emancipación de la imagen de sus limitaciones empíricas y asociaciones sentimentales”⁴³. Los actuales y sofisticados sistemas de representación reestructuran la dimensión de lo real en pares de información y tal parece que esta traducción implica reducir el mundo a fórmulas matemáticas confiando plenamente en la certeza que nos proporciona el código binario sobre los fenómenos que ocurren en la realidad. Esta transcodificación parece señalar, por otro lado, la autonomía y primacía de la visión tecnificada sobre la humana, porque al parecer ya no será necesario que el ojo humano avizore las cosas, sino un ojo mecánico⁴⁴. Dicho de otro modo, nos referimos a un proceso de descorporalización en el que se ha exorcizado a la visión –como fenómeno perceptivo– del cuerpo, un proceso que Jonathan Crary⁴⁵ ubica durante el siglo XIX y que parece cumplir con la promesa de eliminar al cuerpo como fuente de pasiones, de errores. Así, se depuraría a la percepción de cualquier rastro cultural o accidental –o, peor aún, de cualquier rastro corporal– que contamine la seguridad de los hechos y fenómenos del exterior: a toda costa lo que se busca es la imparcialidad, la asepsia de la observación en detrimento de la interpretación.

No obstante que el código binario parece desaparecer la huella del sujeto bajo la configuración matemática de la realidad, aquél da cuenta de la facilidad para falsificar o sustituir el mundo por su imagen sintética. La fluidez de la captación electrónica permite que entre más nos acerquemos al mundo para interpretarlo matemáticamente, a su (de)codificación en pares de valor, parecería que nos aproximamos también a su simulacro. Si bien, este programa de higienización de la mirada, que obedece al esquema científico,

⁴³ *Ibid.*, Pág. 65

⁴⁴ En la actualidad, la confianza del conocimiento científico está depositada en la objetividad y contundencia que proporcionan los aparatos técnicos a la visión, tal es el ejemplo del satélite Hubble.

⁴⁵ Véase Jonathan Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, MIT Press, 1990.

no nos parece ajeno, puesto que, como veremos más adelante, el programa de la Nueva Visión –que emprendió la Bauhaus bajo el liderazgo de László Moholy-Nagy en fotografía– iba orientado hacia ese rumbo, pero con intenciones más humanistas. Sin embargo, habrá que detenernos un momento para analizar el desempeño de las imágenes técnicas que también apunta en otra dirección, no sólo como formas de conocimiento, como formas de poder.

Bajo una construcción que obedece también a una lógica impuesta por las leyes del mercado y de la industria, el desarrollo de las imágenes opta por la superficialidad del realismo como fin último de consumo. La idea de lo bello ligada a la de certeza se manifiesta de manera obvia y superficial bajo esta perspectiva: belleza y certeza se congregan en la eficiencia del realismo e implican su perfeccionamiento técnico. ¿Por qué perdura esta eficiencia de lo real sobre las imágenes? Hemos de afirmar que tanto la ciencia como la industria promueven una *eugenesia de la imagen*, sin embargo, mientras la primera busca formas de conocimiento a través de la ampliación de las capacidades de la mirada y su depuramiento, la segunda opta por establecer hábitos de consumo a partir de parámetros reducidos. Con anterioridad ya nos hemos referido a la consideración de una imagen eficiente a partir de ciertos márgenes técnicos fácilmente aprehensibles, no está por demás recordar que han sido impuestos por la industria. En este sentido, la eugenesia persigue el mejoramiento de la imagen a través del cuidadoso escrutinio de las características “más adecuadas” y se desechan aquéllas que sean desfavorables en relación al consumo. Todas aquellas imágenes que no están bajo el rango de este sistema axiológico antes señalado disminuyen su funcionalidad o su utilidad, ya sea por fines prácticos o económicos. Se discriminan todas aquéllas que no posean algún rasgo de belleza o de certeza en detrimento de otras, sólo por la falta de reconocibilidad o la carencia de su aspecto realista, no obstante la belleza también se vincula con el grado de fascinación. Muchos han sido los discursos técnicos, resumidos en manuales de fórmulas, que han dotado de la aparente autoridad que goza una imagen eficiente, por ejemplo: desde el sistema de zonas propuesto por el purismo fotográfico que no opaca la certeza del acontecimiento como vehículo de la verdad en tanto valor moral; hasta la estandarización del lente de 50 milímetros como una forma de evitar la deformación de la imagen y su perspectiva, como si sólo hubiera un punto de vista correcto en el cual basarse.

Susan Sontag atina en describir al realismo fotográfico en términos narrativos, en “El Heroísmo de la Visión”⁴⁶ –título del ensayo de donde proviene el epígrafe– llama al realismo como ese gran relato de la mirada que se construyó con la fotografía. Como en toda gran narrativa, los héroes –en este caso los fotógrafos– se han dedicado a ejercer el poderío de su particular modo de ver. El heroísmo de la visión es el triunfo del realismo, pero no como una categoría de certeza propia del medio fotográfico, sino como un singular modo de ver e interpretar el mundo. No es casualidad que Sontag describa a la fotografía y al realismo bajo esos términos, puesto que, como ya nos ha contado antes, la fotografía goza de ese sentido polimorfo que comparte no sólo con la verdad, sino con la ficción. Al final de su ensayo cierra con la siguiente frase: “la capacidad de la cámara para transformar la realidad en algo bello deriva de su relativa incapacidad como medio para comunicar la verdad”. El heroísmo de la visión –como Sontag denomina a este fenómeno– hasta cierto punto comparte, de aquella añeja determinación sobre la tendencia estetizante de la fotografía como nos advertía previamente Walter Benjamin⁴⁷, la cualidad no sólo de encontrar y capturar la belleza del mundo a través de la cámara fotográfica, sino que se la adhiere a través de la imagen.

La fractura de la fotografía, su falla, radica en la autoridad que le hemos otorgado a la imagen, puesto que, en las sociedades donde el espectáculo se incrementa, hace palidecer a la verdad y sólo le devuelve su brillo como mercancía. Ante la inevitable eugenesia de la imagen el peso se inclina más en su desempeño estetizante que en su certeza. Robins somete a esta lógica de desarrollo de la visión, y por tanto de la imagen, sólo bajo el matiz del esquema racionalista –analiza su desarrollo y su posible origen dentro del marco de la ciencia y el arte–, y excluye por completo los intereses o usos sociales que se le han asignado a la imagen, sobre todo a la fotografía. Tan sólo toma en consideración el trabajo de algunos artistas como posibilidades de transformación sin detenerse en los usos ideológicos que se esconden tras toda imagen. Por el contrario, Susan Sontag nos ofrece un análisis más amplio sobre el fenómeno, aunque no menos parcial desde su particular punto de vista, pues a lo largo de toda su narrativa la fotografía no parece un fenómeno aislado,

⁴⁶ Susan Sontag, “El heroísmo de la visión”, *Op. Cit.*, pp. 93-122.

⁴⁷ Benjamin se anticipa en su conferencia de 1934 “El autor como productor” en desenmascarar las formas estetizantes de la imagen fotográfica bajo la tutela de la Nueva Objetividad. En ellas Benjamin descubre el elemento protofascista que posteriormente utilizaría el partido Nazi. Véase Walter Benjamin, *El autor como productor*, México, Itaca, 2004.

por el contrario, se ha vinculado con otras formas simbólicas como la literatura o el cine sin separarse en ningún momento de los avances científicos.

Ante el panorama tecnológico que se cierne sobre la visión y su desempeño parece no haber escape a este, cada vez más y creciente, proceso de automatización de la mirada. Sin embargo, aun en los lugares de la repetición o de la estandarización también surgen los lugares para el juego y la libertad, para el accidente y el error. Ya se han mencionado algunas posibilidades de la fotografía como medio para develar la verdad, sea a través de su forma de denuncia, de evidencia o bajo cierta aproximación fenomenológica, aunque, en general, se ha sometido al medio a una función realista y su empleo justo, correcto, bello y bueno. Del análisis que nos ofreció Kevin Robins se deduce una posibilidad para la *desterritorialización de la mirada* y los usos ideológicos de la imagen. Este autor denomina “tecnologías anópticas”⁴⁸ a aquéllas que operan como mecanismos de contaminación de la imagen para evitar el uso instrumentalizado de la mirada, es decir, formas de hibridación que des(con)figuran este fenómeno perceptivo y su lógica de desarrollo. En efecto, el “error” operaría, dentro de este proceso de desterritorialización, como un dispositivo anóptico que despojaría a la mirada del uso instrumental y que en consecuencia ha empobrecido la experiencia.

No será ni la primera ni la última vez que desde la teoría o la *praxis* se ofrezca una posibilidad ante dicha homologación, al contrario, gran parte de la producción simbólica y su inserción cultural nos ha otorgado líneas de fuga. Así como el cineasta ruso, Serguei M. Eisenstein, sumaba el empleo del “cuadro dinámico”⁴⁹ a su ya memorable teoría del montaje cinematográfico y que, más que proponer una posibilidad, planteaba una problemática para pensar la imagen en movimiento de una manera activa desde el lugar del observador-espectador-consumidor; Walter Benjamin supuso que tanto el montaje o los proyectiles dadaístas eran modos de irrupción que le otorgaban al espectador un papel activo para sacudirse las formas pasivas que el fascismo se había apropiado y que, por consecuencia, lo sumían a un estado contemplativo. En este caso, con el “defecto técnico”, en tanto forma de operatividad no dominante, se pretende despojar a la mirada del campo

⁴⁸ Kevin Robins, *Op. Cit.*, Pág. 70.

⁴⁹ Véase Serguei Eisenstein, “The Dynamic Square”, en: Richard Taylor (Ed.), *Serguei M. Eisenstein. Selected Works*, Londres-Calcuta, British Film Institute Publishing-Seagull Books, 1995, pp. 206-218.

en el que ejercía su instrumentalización, aunque el agotamiento de éste implica el perfeccionamiento de la técnica y por consiguiente la depreciación del accidente en tanto posibilidad de transformación. En efecto, se presenta el “error” como el estado afectado de la mirada realista, la atrofia visual para producir otro modo de ver. Toda iluminación crea a su vez su propia sombra, pero ahí desde la penumbra se vislumbra tanto como en el momento del resplandor, éste es el momento en el que se hace manifiesto el “error”. Basta con señalar que no se trata de hacer una apología del “error”, ni que actuamos como detractores de la razón teleológica, solamente tratamos de señalar el momento en el que los caminos se hacen evidentes.

CAPÍTULO DOS

2. “Error”, juego y azar

Hemos examinado una serie de conceptos y valores que tienen que ver con el medio fotográfico delimitado, a su vez, por un contexto cultural tanto estético como artístico que incluye parte de su historia y desarrollo. Será necesario encaminar nuestro interés hacia una revisión de aquellos otros términos específicos que se emplean en esta investigación, tales como los de “error”, azar y juego. Para cumplir con nuestro objetivo, presentaremos un panorama general desde los terrenos del arte y la cultura con el propósito de acercarnos a dichas nociones que determinan, de manera contundente, la aparición del “error”.

Parece un lugar común que todas las manifestaciones de libertad en la cultura estén relacionadas siempre con el juego. Si bien, dichos análisis nos aproximan a nuestro fenómeno de estudio también veremos que esta noción se ha modificado de acuerdo al crecimiento, cada vez más evidente, de las llamadas sociedades de la información. El juego ha sido motivo de análisis de distintas reflexiones filosóficas, científicas, antropológicas o poéticas, sin embargo, es un móvil que cobra importancia durante el siglo XVIII porque acompaña el desarrollo de la Estética como disciplina. Para el filósofo alemán Frederick Schiller –en su décimo quinta carta sobre la educación estética del hombre–, la noción de juego está casi siempre ligada al acto creativo, es decir, como base de la expresión artística¹. Para Schiller –y para casi toda la estética del Romanticismo– el juego se vuelve un principio activo de la belleza, puesto que acerca lo más posible tanto el mundo natural con el mundo espiritual, en este acercamiento el hombre encuentra momentos de libertad. De esta aproximación, de este encuentro concertado, se definiría la condición humana.

Para el historiador holandés, Johan Huizinga, en su *Homo ludens*², el juego ha operado como base para la conformación de la cultura y la civilización. Para Huizinga, las formas religiosas o agonales –como el rito, la magia, la liturgia, el sacramento o la fiesta– participan del juego como formas de representación y porque se alejan de la lógica productivista. Sin embargo, se esmera también en hacer participar del juego a aquellas “formas superiores” –a las que se refiere– como la filosofía, la literatura y, en general, las artes, así como el derecho o la ciencia, las cuales han cimentado a las sociedades modernas

¹ Véase Friedrich Schiller, *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*, España, Anthropos, 1990, pp. 229-243.

² Véase Johan Huizinga, *Homo ludens*, España, Alianza Editorial, 2004.

bajo cierto carácter lúdico. El análisis de Huzinga se desprende de una necesidad hasta el momento no explorada y de una realidad por demás apabullante, puesto que, en el contexto de la Segunda Guerra Mundial, parecía necesario repensar la condición humana ya que la categorización de *homo sapiens* dada a la humanidad parecía insuficiente. Al *homo faber* se le unió el *homo ludens*, sin embargo, habrá que averiguar si estas categorías nos dan abasto suficiente para entender lo humano desde el contexto de las actuales gramáticas de la información sin perder de vista las formas administradas de la diversión y el entretenimiento que han cooptado al individuo.

Del trabajo de Walter Benjamin se puede intuir una noción de *juego* que bien valdría la pena recuperar. En un inicio, Benjamin hace una distinción entre una “primera técnica” y una “segunda técnica” para reconocer el elemento emancipador de esta última y los cambios que provoca en la experiencia. La primera, de carácter animista, ha involucrado lo más posible al ser humano a través de la magia o el rito con la intención de ejercer su dominio sobre la naturaleza. La segunda, en cambio, ha liberado al arte de su función parasitaria dentro del culto para fundamentar su práctica en la política. Se caracteriza, principalmente, por ser una forma de operatividad no dominante porque, a decir de Benjamin, busca una “interacción concertada entre la naturaleza y la humanidad”³. Su finalidad –que está por demás en llamar revolucionaria– es liberar la constitución de lo humano a través del entrenamiento de cierto tipo de percepciones y reacciones “distráidas” para adaptarlas a las nuevas fuerzas productivas venideras. Benjamin reconoce que el cine –y en parte la fotografía– llevaría la batuta en esta ejercitación porque, con este nuevo sistema de aparatos, se busca romper con los valores de la tradición que el fascismo se apropió. Si algo distingue a esta segunda técnica es justamente su “capacidad de variar los datos de sus intentos”⁴, en alusión al montaje, cuyo origen se caracterizaría como una capacidad lúdica.

Tanto Huizinga como Roger Caillois⁵ consideran al juego como un conjunto de actividades dirigidas por reglas, cuyo resultado se desenvuelve bajo la sorpresa y la imprevisibilidad. Irrumpe en el tiempo y espacio ordinarios de la vida cotidiana, para

³ Véase Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Op. Cit., Pág. 56.

⁴ *Ibid.*

⁵ Para complementar algunos de los conceptos que desarrolla Johan Huizinga sobre el juego véase también Roger Caillois, *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.

distinguirse como tal. Es la manifestación de una decisión volitiva y libre; pocas veces persigue un fin práctico, en este sentido, se separa de cualquier otra actividad humana puesto que no es productivo, por el contrario, siempre hay un gasto de energía, recursos y tiempo sin rendimiento alguno, aunque siempre cobra sentido. Bajo esta perspectiva veremos cómo la fotografía opera como elemento formador de la cultura moderna, pero determinada por su carácter lúdico.

2.1 Tentativas sobre las nociones de juego y programa en las sociedades de la información

En el contexto de las sociedades de la información nuestras consideraciones sobre la cultura y lo que la producen se han modificado con el transcurrir de los años. Los nuevos campos del conocimiento han redefinido ciertas categorías y han abierto otras. A partir de la segunda mitad del siglo XX, la fotografía ocupó un papel primordial en los discursos teóricos. Uno de los más notables y singulares autores, de los que poco se sabe en el contexto latinoamericano, es Vilém Flusser que, durante varios años, se ocupó en reflexionar sobre los *media*; en especial de la fotografía y los sistemas de comunicación. De origen checo y habla alemana, Flusser desarrolló gran parte de su teoría en Brasil. Su pensamiento se vincula con el de la Escuela de Frankfurt desde los confines del continente americano, al mismo tiempo que se acerca a una ontología del objeto o, mejor dicho, de las herramientas y de los aparatos. En su texto *Hacia una filosofía de la fotografía*⁶, Flusser sienta las bases para el entendimiento de la fotografía en las sociedades de la información y sobre todo como un problema para la Historia, en tanto forma de escritura. En un principio, hace una categorización entre “imágenes tradicionales” e “imágenes técnicas”, cuya diferencia no es sólo el modo de obtención, pues las segundas están hechas a partir de un aparato, sino, primordialmente, porque han modelado un entorno específico en el que se desenvuelve la experiencia, el conocimiento y la moral de la llamada aldea global. Flusser señala un tránsito que comienza con la Revolución Industrial cuando las máquinas suplantaron a las herramientas, de ahí hasta la invención de aparatos que, a diferencia de las máquinas, esconden “intenciones e intereses”⁷. A estas intenciones les da el nombre de

⁶ Véase Vilém Flusser, *Hacia una filosofía de la fotografía*, México, Trillas, 2000.

⁷ *Ibid.*, “Los aparatos”, pp. 23-31.

programa pues, en el impenetrable y oscuro interior de la caja negra, ocurren una serie de combinaciones ajenas al sujeto o funcionario. La cámara oscura sería uno de esos pocos aparatos que han perdurado a través de los siglos y que, con el refinamiento químico y mecánico, ha logrado hacerse de un programa. Para Flusser, la cámara “produce superficies simbólicas de acuerdo con algún principio contenido en su interior”⁸, este principio es el programa, lleno de probabilidades, pero de difícil acceso. La cámara, como cualquier aparato, consta de un proceso de sistematización y sintetización de códigos –o programa– que transcodifica la linealidad del mundo exterior que sucede en un espacio-tiempo de cuatro dimensiones, en una superficie simbólica de situaciones reunidas en sólo dos. Dicho proceso está diseñado para cumplir un gran número de virtualidades (posibilidades) que se reúnen en fotografías, las cuales:

deben ser mayores que la capacidad del funcionario para realizarlas [...] Una cámara bien programada nunca podrá ser completamente desentrañada por ningún fotógrafo, ni por todos los fotógrafos juntos. Ella es, en el sentido más amplio, una caja negra⁹.

El fotógrafo, entonces, “se encarga de descubrir las virtualidades escondidas [...] maneja la cámara, la voltea, la examina y mira a través de ella”¹⁰. Se encargará ya no del ordenamiento y control del mundo mismo, sino de dominar su correspondiente en símbolo. El riesgo es, a su vez, la automatización del sujeto –como todo efecto de los aparatos– que no permita liberar las potencias humanas y someta al individuo a su enajenación. Vilém Flusser no lo dice abiertamente, pero le otorga cierta autonomía a la caja negra, esta cualidad es la que posibilita, entonces, un juego dialéctico entre la cámara y el fotógrafo para dotar de nuevas probabilidades al mundo. No sólo la caja negra es el vehículo, también el fotógrafo; éste opera en contra del programa de la cámara oscura y ésta ejerce la impenetrabilidad de su codificación. De ahí, que el medio no sólo define el mensaje y establece el entorno en el que se desarrolla, al mismo tiempo se modifica de acuerdo a la intervención del funcionario. Como ya se mencionó, el propósito del fotógrafo es encontrar aquellas virtualidades que todavía no han sido descubiertas, es el encargado de explorar estas posibilidades con la intención de sumergirse en el aparato, y que éste, a su vez, se pierda en aquél. En este juego, nos dice Flusser, “el funcionario domina el aparato

⁸ *Op. Cit.*, Pág. 27.

⁹ *Op. Cit.*, Pág. 28.

¹⁰ *Op. Cit.*, Pág. 27.

mediante el control de su exterior [...] y es dominado a su vez por la opacidad de su interior”¹¹. Con esta dialéctica apunta que la práctica fotográfica se desarrolla bajo los términos del juego –donde se disponen múltiples recursos, movimientos y resultados para interactuar–, si este diálogo fuera en un sólo sentido dejaría de ser considerada como tal.

En términos generales, se podría entender al juego como el desarrollo del proceso creativo, sin embargo, lo particular de la dimensión lúdica del fotógrafo radica en el uso que le da a su juguete: la cámara, y al programa de este aparato. Estas últimas disquisiciones nos conducen a la pregunta ¿qué tipo de producto son las fotografías? Por un lado, en el trabajo, como categoría básica de la sociedad industrial, se emplean herramientas que transforman los objetos naturales del mundo exterior para convertirlos en objetos culturales. Bajo esta perspectiva, el autor afirma que el fotógrafo no trabaja en los términos antes designados, sin embargo, “hace algo: produce, procesa y abastece de símbolos”¹². Éste es uno de los intentos de Flusser por mostrar el tránsito de una sociedad industrial a una sociedad de la información o posindustrial, donde la primera se dedicaba a producir bienes de consumo y la segunda sólo a administrar su equivalente en información, es decir, uno de los rasgos esenciales de esta sociedad es la manipulación ya no ejercida sobre el objeto, sino sobre su imagen. Su análisis parte de la distinción básica entre capitalistas y proletarios, entre dueños de los medios de producción y dueños de la fuerza de trabajo, la cual también ha sufrido cambios. Bajo esta modificación, Flusser define y sienta las bases de una sociedad altamente espectral en sus formas: de cómo los medios de producción han transitado de lo duro (*hard*) a lo suave (*soft*), del trabajo al juego, de la industria a la posindustria, de la producción a la reproducción, de las herramientas a los aparatos, del objeto a su símbolo, y de la forma a la informa. En todo caso, serían los dueños de los medios de (re)producción quienes formulan esta distinción y no precisamente los funcionarios-fotógrafos, por lo que capitalistas y proletarios se vuelven categorías insuficientes para delimitar los confines de esta sociedad. Sin embargo, señala que estas transformaciones propenden a modelar una sociedad liberada del trabajo y dedicada al juego, es decir, dedicada a la combinación inagotable de símbolos, pues lo que se pretende no es transformar el mundo, sino su significado. Para Flusser, ésta sería una sociedad del

¹¹ *Op. Cit.*, Pág. 28.

¹² *Op. Cit.*, Pág. 26.

juego que tiende hacia su conformación improbable, hacia su codificación simbólica y, por lo tanto, que se emancipa del trabajo, de las herramientas y máquinas que mantenían al ser humano atado a formas alotecnológicas en relación con el mundo exterior. Y aunque su intención no es desenmascarar el simulacro que se ejerce con los aparatos, sí estriba en apuntar hacia dicho ejercicio; a cuestionar la supuesta certeza de las imágenes técnicas y en colocar a esta aparente objetividad en un segundo plano del análisis, pues nos aleja de la verdadera cuestión.

Como hemos visto, Flusser establece una distinción para denominar al fotógrafo como “funcionario” (o “jugador”), y de su capacidad para generar “fotografías redundantes” o “fotografías informativas” radicaría su habilidad para desentrañar las virtualidades de la cámara e informar al mundo con combinaciones improbables. No se detiene en hacer una clasificación exhaustiva de las fotografías, tan sólo señala que los usos y consumos de las imágenes técnicas dentro de la práctica fotográfica están incluidos, en general, en esas dos categorías. Las primeras son aquellas que reproducen la experiencia visual –“memorias de cámara” diría el autor–, configuraciones probables que ejemplifican el uso automatizado del aparato. De ahí que el productor aficionado o ingenuo sea un idólatra de imágenes que se conforma con procedimientos mecanizados que actúan por él, en otras palabras, se deja opacar por el aparato, la negrura de éste lo absorbe. En cambio, el funcionario-jugador trata de desentrañar las opacidades de la caja oscura para conformar configuraciones improbables, combinaciones simbólicas del mundo, a partir del diálogo entre él y el aparato, donde la cámara transita de una caja negra a una caja lúcida.

Dicho lo cual, queda una cuestión pendiente ¿por qué se vuelven actuales las categorías de juego y símbolo en el análisis de Flusser? Para el autor, el funcionario es al jugador, como el aparato al juguete y la función al juego, pero este fotógrafo-funcionario-jugador no es el creador de símbolos, sino el ejecutante de las improbables combinaciones entre ellos, aunque, desde nuestra perspectiva esta ejecución, afectada o acentuada por el “error”, puede “alterar”, aún más, los resultados de manera imprevisible. Cabe la pregunta ¿por qué el acto fotográfico produce relaciones simbólicas y no de otro tipo? La distinción, entre los símbolos de la tradición y los de la modernidad, consiste tanto en su uso y los efectos que provocan como en la manera de conformarlos. Para Flusser, todas las imágenes, y de la misma forma se pueden incluir las técnicas, “no son conjuntos de

símbolos *denotativos* como los números, si no [*sic*] conjuntos de símbolos *connotativos*: las imágenes son susceptibles de interpretación”¹³. Las imágenes técnicas comparten esta cualidad simbólica porque corresponden, en primer lugar, a conceptos, dicho de otro modo, el referente de toda imagen técnica no es el mundo exterior como se había pensado, sino un concepto científico. Al respecto, nos dice que:

Las imágenes técnicas son, en verdad, imágenes, y como tales, son simbólicas. [...] Las imágenes técnicas son metacódigos de los textos, y [...] significan textos y sólo muy indirectamente significan el mundo “externo”. Las imágenes técnicas deben sus orígenes a un nuevo tipo de imaginación, la capacidad de transcodificar los conceptos de los textos en imágenes. Lo que percibimos al mirar las imágenes técnicas son nuevamente conceptos transcodificados respecto del mundo “exterior”¹⁴.

Cuando Vilém Flusser se refiere a la fotografía como un conjunto de símbolos improbables que conforman situaciones, es porque al jugador-fotógrafo no le interesa la realidad, sino el programa de la cámara. De su estimación sobre las imágenes técnicas como conformaciones simbólicas se desplaza la noción de índice que prevaleció en el discurso fotográfico durante casi todo el siglo XX: en la superficie, habían sido huellas de apariencia objetiva que nos hablaban del mundo exterior, sin embargo, conforme se ha profundizado al interior de ellas, las fotografías no son únicamente lo que vemos (superficie-apariencia), son relaciones de signos que se imbrican unos con otros. Flusser considera a la fotografía como parte de un metacódigo –un conjunto de conceptos que hace posible la imagen– establecido con anterioridad por la ciencia y que generó la forma de su desempeño, no obstante, la industria también ha colaborado en dicha implementación, pero en sentido redundante.

No será la primera vez que el materialismo dialéctico descubra el valor ritual de la técnica y describa cierto misticismo del trabajo, pues Flusser define al acto fotográfico –aquél que va de la contingencia del acontecimiento al interior del aparato-juguete– como un acto *cuasi* mágico de transustanciación de las sales de plata en situaciones –en tanto se sustituyen los hechos por escenas–, esto es, un acto de transcodificación de los conceptos de espacio y tiempo¹⁵, químicos y físicos, en configuraciones improbables depositadas en un soporte.

¹³ *Op. Cit.*, Pág. 11.

¹⁴ *Op. Cit.*, Pág. 18.

¹⁵ Quizá donde se comprenda con mejor exactitud esta potenciación del espacio-tiempo alejada del mundo “exterior” es en la interfase de la *internet*. La red es un “lugar” que origina un espacio y un tiempo que no es

La distinción entre trabajo y juego o máquina y juguete cobra relevancia porque señala el cambio ocurrido en las sociedades disciplinarias. Si bien, el trabajo se realizaba en centros definidos de poder como la fábrica que encauzaba la conducta con una finalidad productiva, mientras la cárcel o el hospital operaban como dispositivos ortopédicos de dicha conducta mal orientada; en las sociedades poindustriales –o de control como mejor las ha definido Gilles Deleuze– los centros de poder se han deslocalizado, aunque no por ello carecen de programa. La producción ha sido relegada a un segundo plano para concentrarse, en apariencia, en la administración de la imagen, pues son los países del “tercer mundo” quienes se encargan de la manufactura de la mercancía, mientras que el llamado “primer mundo” sólo dispone del signo. Habrá que reconsiderar si la noción de trabajo estaba basada solamente en el modo de producción o cómo define la condición humana en la geografía multinacional, nómada e inestable, que diferencia a la aldea global en nuestro siglo.

Ante este horizonte, entre los dispositivos que ejercen presión sobre el cuerpo y aquellos que se adhieren a él como prótesis –donde se coerce y dobla la voluntad del sujeto no sólo para dirigirla hacia un bien productivo, sino para aumentar la magnitud de su encauzamiento con dichas extensiones ortopédicas–, el juego se abre como una potencia táctica que se inserta en la gramática de las sociedades de control con el objetivo de corromper su lógica, y aunque contradice los fines perseguidos por la industria, no hay que perder de vista que en muchas ocasiones se vuelve un lugar común o se convierte en una de las fórmulas administradas de la sociedad del espectáculo. En el caso de la fotografía, el “accidente mecánico” participa del juego. Hasta el momento se ha dicho que el programa es el juego de la combinación de símbolos tantas veces como sea posible al interior de la caja negra, el cual ha sido diseñado para cumplir con una serie determinada de combinatorias improbables dependiendo de su interacción con el funcionario. Conforme avanza la técnica, este programa debería adquirir nuevas posibilidades de juego y probabilidades de conformación, sin embargo, parece que la industria sólo persigue el efecto de realidad que se consigue con la cámara; le añade alguno que otro mecanismo de

físico, si se prefiere, una utopía y una ucronía bajo un código establecido. Lo que sucede en la *internet* es que no se juega con esas categorías, sino en ellas. La irrupción en el espacio-tiempo que se originó con la fotografía y el cine cobra una magnitud mayor en la red.

novedad como eufemismo de “perfeccionamiento”, la consecuencia, su opacidad disminuye, ya no se trata de una cámara negra de la que haya que desentrañar virtualidades. Esto nos hace suponer que entre mayor sea el perfeccionamiento de los aparatos, mayor será la tendencia de conseguir estados probables y, por lo tanto, la posibilidad de que el error se presente será menor. La duda persiste, pues no hay técnica que no traiga consigo su falla, su propio accidente, su propio ruido. Es evidente que el pensamiento de Flusser recoge varias nociones y conceptos de la Teoría de la Comunicación y de la Información, de nuestra consideración de que el propio “defecto técnico” esté incluido en el programa del aparato devendría una serie de reformulaciones, pues en el caso de los sistemas de comunicación que analizaba Shannon vimos que se pretendía eliminar el ruido –en tanto agente externo– con la intención de optimizar el canal y la llegada del mensaje. Por supuesto, vimos también que la falla del sistema que ingeniaron Shannon y Weaver consiste en entender a la comunicación como un sistema cerrado, básico, unidireccional y lineal, casi como el que se establece entre los artefactos, sin considerar que ésta tiene un nivel organizativo distinto. Del texto de Flusser suponemos que una tendencia redundante de las fotografías es el realismo –sobre todo, el que promueve la industria–: regiones que ya han sido exploradas, fotografías que ya han sido vistas, aquellas en las que las intenciones ocultas del aparato devoran al operario. Pese a considerar que el “error” no pudiera estar incluido dentro de las virtualidades a realizar del programa, sólo nos queda depositarlo del lado del fotógrafo-jugador. El fotógrafo no crea el programa, incide en él, lo atraviesa, es el agente externo que propicia el ruido y que corroe la lógica desarrollista de la eficiencia. A través del “error” se busca la (des)composición de las regiones espacio-tiempo o químico-físicas y su intervención es incalculable a lo largo de su desarrollo: sabemos que pasará algo, pero no sabemos cómo sucederá. Esto no implica que se alteren dichas categorías sin ningún control, al contrario, se busca que estas variantes se sumen a otras más dentro de la mecánica de la cámara con la finalidad de generar constreñimientos físicos, químicos, ópticos o de otro tipo. Cuando se falsea el programa del aparato para el que fue diseñado, éste se somete a la inestabilidad, improbabilidad o incalculabilidad del encuentro, ya no sólo es “efecto de realidad”, sino d-efecto de ella, por tanto, se desentrañan las virtualidades de la cámara. El “defecto técnico” goza de una apariencia polimorfa y por lo mismo indefinida, una configuración azarosa cuya forma no está

determinada. El “error” es la falla del programa, la constante corrompida, el juego inacabado, puede ser una de las construcciones improbables en el programa de la cámara, una incisión en el juego de combinaciones o un encuentro incalculable en la disposición de las reglas/secuencias del programa.

Si nuestro objetivo es la afectación de la mirada –su deslumbramiento, enceguecimiento u oscurecimiento–, entonces, nuestra intención no es que la imagen técnica se parezca cada vez más a la realidad, sino que se aparte de ella para conseguir otras formas del mundo. El “defecto técnico” se manifiesta como una virtualidad en contra de la mecanización del acto fotográfico, como postura antagónica a los valores impuestos por la industria y el purismo fotográfico. En todo caso, ahí donde la técnica falla se hace presente el “error”.

2.2 Azar y fotografía

Muchos han sido los casos en la Historia del Arte en los que se ha hecho del azar un proceso de construcción como: los cadáveres exquisitos de los pintores y poetas surrealistas; la formulación de poemas fragmentados a partir del encuentro fortuito de sus partes cuya lógica no lineal termina por abrumar a la del lenguaje o, incluso, la propia escritura automática que devendría en el accidente controlado del abstraccionismo pictórico; hasta el paradigmático caso de “El Gran Vidrio” de Marcel Duchamp. En menor medida, el “instante decisivo” que sostenía Henri Cartier-Bresson como base de su actuar fotográfico encuentra ciertos ecos en la búsqueda azarosa de los *objets trouvés* para ser explotada en casi toda la actividad fotográfica, como efecto de la “consciencia” surrealista.

En el terreno de la Estética, Peter Bürger denuncia, en su *Teoría de la Vanguardia*¹⁶, el carácter ideológico del “azar objetivo” en la práctica surrealista de las primeras décadas del siglo XX que se resume, de manera contundente, en la novela “Nadja” de André Bretón. En términos generales, Bürger critica el sentido objetivo que los surrealistas le atribuyeron al azar, así, nos dice que:

El aspecto ideológico de la interpretación surrealista de la categoría de azar no reside en el intento por dominar lo extraordinario, sino en la inclinación a ver en el azar un sentido objetivo. El sentido siempre es obra de individuos y grupos; de las relaciones de comunicación entre los hombres no se

¹⁶ Véase Peter Bürger, “El azar”, en: *Teoría de la Vanguardia*, Barcelona, Ediciones Península, 1987, Pág. 124.

desprende ningún sentido. Para los surrealistas, sin embargo, hay un sentido en las cosas azarosas, en las constelaciones de sucesos, al que ellos se refieren como “azar objetivo”¹⁷.

Uno de los propósitos –como bien señala el autor– de los artistas de esta vanguardia era “provocar y repetir la experiencia de lo extraordinario” en los límites de la vida cotidiana, en otras palabras, dominar lo excepcional hasta su provocación, supuesto que negaría cualquier evidencia de azar, puesto que en la “repetición de lo irrepitible” se halla la paradoja. Por lo tanto, en esa objetivación de lo azaroso se corre el riesgo –explica Bürger– de diluir el carácter de protesta de este fenómeno al rendirse a la administración impuesta por la sociedad y su dinámica racionalizada e instrumentalizada. Por otro lado, del desvanecimiento del sujeto burgués al perder los límites de la organización social al enfrentarse a dicha racionalización generalizada. Según Bürger, el sentido del azar no puede ser administrado porque fluctuaría dentro de los parámetros de lo previsible. Sin embargo, las esperanzas que depositan en el azar, tanto los surrealistas como el autor de *Teoría de la Vanguardia*, paradójicamente, ven al sujeto sometido a su incertidumbre, y al mismo tiempo el azar puede “perdersse” en el sujeto para encontrar el camino hacia la libertad.

Peter Bürger recupera la noción de Adorno sobre lo indeterminado, cuando localiza dicho fenómeno en la obra artística y ya no en los parámetros de la realidad (como pretendían los surrealistas). Distingue dos diferencias en el principio de construcción dentro de la producción artística en la que se manifiesta el azar. Por un lado, el efecto de este fenómeno se percibe en el gesto que realizan los artistas de la abstracción pictórica reconocida como producción inmediata, aunque la crítica que hace Bürger radica en que dicho acto de espontaneidad ciega se entrega, peyorativamente, al material de manera arbitraria (aparentemente azarosa), y se percibe como expresión de subjetividad. La otra posibilidad que reconoce del azar es el efecto que se desprende en la producción mediada por éste, es decir, la producción pretende ser calculada a partir de los medios, aunque el producto o resultado sea consecuentemente imprevisible.

En su *Teoría Estética*¹⁸, Theodor W. Adorno define a los procesos artísticos de la primera mitad del siglo XX, en relación con lo nuevo, a partir del “experimento”¹⁹, en tanto

¹⁷ *Op. Cit.*, Pág. 126.

¹⁸ Theodor W. Adorno, *Teoría Estética*, España, Taurus, 1980.

¹⁹ Theodor W. Adorno, “El problema de la invariancia; experimento (I)”, *Op. cit.*, Pág. 39.

forma de proceder artística y exploración de posibilidades, así como la imposibilidad del sujeto por prever los resultados en tanto se “abandona al material”. En este punto Adorno señala una paradoja, la cual consiste en que la sorpresa pertenece, incluso, al campo de lo determinado, lo determinado en este caso es una determinada técnica produce determinados efectos, hay rasgos no previstos en los principios de construcción que escapan al cálculo y al arreglo, sin embargo:

Hay que atender siempre en los experimentos al momento de la lejanía del yo, pero también hay que dominarlo subjetivamente; pues sólo tras ser dominado es causa de liberación. El verdadero riesgo de las obras de arte no es su calidad de contingentes, sino el que cada una de ellas tenga que seguir tras el espejismo de su objetividad inmanente, sin tener garantías de que las fuerzas productivas, el espíritu del artista y sus maneras de actuar estén a la altura de esa objetividad. Si existiera esa garantía, quedaría excluido lo nuevo, que colabora por su parte con la objetividad y la exactitud de las obras²⁰.

Se advierte que estas maneras de procedimiento se deban quizá al enfrentamiento del sujeto con la técnica ante la inminencia de ésta y la industria cultural por administrar cualquier rasgo de singularidad. Para Adorno es evidente que la técnica no sólo es un conjunto de procedimientos que organiza los materiales según la estricta relación medios-fines, sino que al mismo tiempo ha sumergido al sujeto en cierto agotamiento de las potencias, el cual ha recaído en los terrenos de la consciencia para devenir programa. Impotencia que reduce la posibilidad de incluir el cúmulo de percepciones y reflexiones a la *praxis* vital.

Adorno afirma que el progreso en el arte ya no se dirige al control y la manipulación de las formas de proceder y de los materiales como actividad constructora, sino que es conducido hacia una indeterminación absoluta, pero no en los términos del arbitrio como señalaba Bürger al referirse a la abstracción pictórica, sino hacia una producción mediada por el azar en tanto que la fuga del principio de construcción es el experimento y los resultados escapan a cualquier tipo de planeación. En este sentido el azar se fuga de cualquier proceso administrativo. Al respecto, el autor de “Teoría Estética” apunta:

El proceso en el arte considerado como un hacer y la duda sobre el mismo están mutuamente en contrapunto. En realidad ese progreso está acompañado por la tendencia hacia la espontaneidad absoluta, desde la forma automática de redactar de hace casi cincuenta años hasta el *tachismo* y la

²⁰ Theodor W. Adorno, “Experimento (II). Seriedad e irresponsabilidad”, *Op. Cit.*, Pág. 58.

música casual contemporánea. Se ha demostrado, y con justicia, la convergencia de la obra de arte plenamente construida, integralmente técnica con la que es absolutamente casual²¹.

Habría que añadir que, hasta cierto punto, la práctica dadaísta pretendía la supresión del sujeto creador a favor del desempeño del azar en la técnica, para despojarse de la sensibilidad y la inteligencia. A la luz del análisis anterior se pueden desprender varios conceptos paralelos a la teoría de Vilém Flusser. Por un lado, el hecho de reconocer que a partir del proceso de modernización cultural y de industrialización, la técnica cobra un papel relevante en los principios de construcción del arte, en el cual el juego de aleatoriedad es parte integral de las formas de proceder. Por otro lado, desde el mismo territorio alienante de la técnica se puede ejercer cierta “resistencia”, es decir, ahí donde el programa –tanto en Adorno como en Flusser– parece ser un conjunto de códigos cerrado y opaco, e inaccesible para el sujeto, existen ciertas variables - o indeterminaciones aún no calculadas - que detonan el azar, ya que al mismo tiempo eso que parece oculto e inabordable todavía no está determinado del todo, de lo cual no se pueden prever evidencias concretas. De ahí que todavía puede ser probable arrojar resultados singulares; como existe la posibilidad de azar, entonces, subsiste la posibilidad de informar. Vemos que el programa de la caja negra ya no sólo es un conjunto de pasos a seguir o de procedimientos inalterables y acabados que producen un efecto determinado, sino que, paradójicamente, al ser opaco la posibilidad de lo improbable fluctúa y se incrementa. El mismo principio de oscuridad al interior del programa de la cámara permite que el “defecto técnico” fluya de manera azarosa. El “error” en la técnica, en el procedimiento, en el programa del aparato, detona el azar, lo improbable y lo informe. De aquí se desprende una pregunta obligada ¿se pueden provocar estos “defectos” a pesar del programa del aparato? Para Flusser existe la posibilidad, aunque esta “imprecisión técnica” parecería, entonces, también estar contemplada desde el programa de la caja oscura, a pesar del riesgo señalado sobre la propia administración de la “deformación técnica”, la indeterminación de los resultados se ubican fuera de toda expectativa.

²¹ Theodor W. Adorno, “Posibilidad y acaso: <<Segunda reflexión>>”, *Op. Cit.*, Pág. 43. En la traducción que hace Jorge García sobre la *Teoría de la Vanguardia* de Peter Bürger hay un cambio del sentido “<<El progreso del arte como actividad>>”, subraya Adorno, está <<acompañado por la tendencia hacia la *determinación* absoluta. Se ha señalado con razón la convergencia entre las obras realizadas totalmente conforme a la técnica y las que son absolutamente azarosas>>”, Peter Bürger, “El azar”, *Op. Cit.*, Pág. 128

De esta forma, la manifestación del “error” es azarosa únicamente en la imposibilidad de gobernar con suficiente precisión todo lo que se sucede al interior de la caja negra, además de que el exterior de la cámara se afecta intrínsecamente. Lo que quiere decir que siempre habrá un grado de azar en la práctica fotográfica que se potencializa al fluir hacia el encuentro concertado con el “error”. Esta afectación, intrínseca tanto en el interior como en el exterior de la cámara, no puede ser develada con certeza absoluta. En una sociedad donde la racionalidad de los fines nos conduce a la funcionalidad de las formas el azar y el “error” se ubican en el plano de lo excepcional, lo extraordinario, de lo no previsto, de lo no planificado. El azar no tiene cabida en la racionalidad dirigida a fines, su naturaleza es indeterminada.

En este sentido se podrían distinguir aquellas “narrativas lineales” que corresponderían a los usos “correctos” y “definidos” del programa del aparato, y las no lineales que corresponderían a los intersticios que la propia técnica no hace evidente en su programa: engranajes semióticos cuyos elementos se disponen a la deriva, precipitamiento de dos situaciones no previstas y que detonan azarosamente el “error”. El “error mecánico”, como parte de esta deriva de la técnica, adoptaría una configuración distinta dentro de la clásica división dicotómica de valores opuestos y se insertaría dentro de las narrativas no lineales. El “defecto”, que se inscribe sobre la propia técnica, implica una apertura del programa y una reorientación de los “propósitos” del aparato. Una manera de politizar las formas administradas de la técnica, a través del “ruido” que se genera en el seno del programa del aparato, no sólo como un hecho formal, sino como un hecho moral. Nuestra postura adquiere sentido cuando nos referimos al cambio que se gesta en el cuerpo/soporte que sostienen la producción simbólica con las tecnologías actuales y sus consecuentes modificaciones en el programa de los aparatos, cuando éstos carecen ahora del soporte-negativo (análogo) que antes acompañaba a los reflejos del mundo. En este mundo de sobrada producción de imágenes técnicas, cuyos dispositivos se dedican a clonar la realidad, es nuestro interés colaborar en el desentrañamiento del papel y la relevancia que adquieren en un mundo colmado por la visualidad como principal eje epistemológico y de entretenimiento.

CAPÍTULO TRES

3. Rastros y Definiciones.

Por principio, el término que se ha empleado a lo largo de la investigación carece de documentación histórica, sin embargo, ha sido uno de los riesgos que se corre al aventurarnos por estos caminos. Con dificultad se ha podido encontrar en la historia del medio fotográfico el concepto de “error” o “defecto técnico” salvo en los manuales. No obstante, ha sido posible crear ciertos puentes conceptuales con otras denominaciones similares ya sea dentro del propio campo del arte o de otras áreas no afines, es decir, hemos considerado la cuestión desde otros campos del conocimiento y la experiencia humana para examinarlo, posteriormente, desde el punto de vista de la producción simbólica y la estética. Con la utilización de estos términos nuestra intención ha sido proponer otra perspectiva sobre dicha historia. En este sentido, formular una definición del medio fotográfico obedece no sólo a cuestiones funcionales, axiomáticas u ontológicas del medio, sino también económicas, estéticas, históricas, culturales o sociales, y de otras índoles.

En la época actual, conforme al sistema de producción de las imágenes y por la manera en la que se entretene el conocimiento, resulta difícil establecer una genealogía del “error” dentro de la historia del arte en general y en la historia de la fotografía en particular. Si bien, el “error” forma parte ya de otros campos del conocimiento como la física, la filosofía, la moral, las matemáticas o la economía, nuestra intención es señalar la necesidad de introducirlo como objeto de estudio en relación con la producción de imágenes técnicas –en este caso la fotografía– y su consecuente configuración simbólica, de ahí que el “defecto técnico” sirva para referirnos sólo a las imágenes producidas por aparatos.

De igual forma, nuestro propósito es rastrear dicho fenómeno, para generar un nuevo hilo conductual, a partir del propio medio fotográfico, su historia y del discurso de los productores. Para cumplir con dicho propósito es necesario partir del lugar y momento donde surge la fotografía para señalar los vínculos o modificaciones que ha sufrido el medio en su constante “perfeccionamiento”, los cuales han planteado la necesidad de una periodización dentro del propio medio entendida como momentos de ruptura. Sin la intención de crear una narrativa lineal, es importante considerar estos momentos de irrupción porque señalan cambios técnicos en los procesos, usos y valores que le hemos asignado al medio fotográfico en relación con la sociedad. De esta manera podremos

aproximarnos al fenómeno del “error” y apreciar, por consecuencia, algunas modificaciones que ha sufrido la mirada a partir de los cambios en todas estas relaciones. Estos momentos de irrupción pueden distinguirse a partir de la función que cumple la imagen fotográfica en el contexto social; el sistema de valores en el que se encuentra dicha imagen o la dominante cultural que guía al medio; y los avances técnicos que señalan pequeñas diferencias entre un momento y otro. Esta sistematización encuentra una correlación y cambios importantes, de ahí que se denominen momentos de tránsito: el primero consiste en observar la relación que ha mantenido la fotografía con la sociedad a partir de sus distintos usos o desusos. El segundo consiste en ubicar determinados valores tanto éticos como estéticos, a veces indisociables, que han permitido generar distintas definiciones de la fotografía en relación con su función social y sus avances, así como para guiar el desarrollo “progresivo” del medio a partir de ciertas pautas técnicas. Y en el último observamos los distintos cambios tecnológicos que ha sufrido el medio fotográfico que, consecuentemente, nos conducen a preguntarnos sobre su carácter ontológico y su relación con la sociedad.

Esta revisión, desde nuestra contemporaneidad, permite conexiones críticas que nos permite entender el medio fotográfico en nuestro contexto histórico y social, sus modificaciones y los usos que le hemos dado a través del tiempo. Por lo pronto, nos conformaremos con explicar de manera más clara los distintos momentos de discontinuidad a través de los modos de proceder, el discurso de los productores y algunas conexiones que se establecen entre ellos para dilucidar el empleo del “error” en la historia del medio fotográfico.

3.1 De la hegemonía de la mirada occidental hacia sus posibles discontinuidades. Algunas consideraciones sobre el sistema de valores del nuevo medio

¿Qué es el enfoque y quién tiene derecho a decir qué enfoque es el legítimo?

Julia Margaret Cameron

Hasta el momento se ha señalado el sistema de valores de la época que creaba los principios rectores tanto en la estética como en el comportamiento. La pregunta obligada sería ¿qué sucede con la relación entre fotografía, ciencia, técnica y arte? Habría que situar a la

fotografía con respecto a estos campos, pues este medio ha dificultado la relación entre cada uno de ellos.

Hacia 1824 Niépce inauguró una nueva forma de la experiencia visual cuando sensibilizó una placa de metal con agentes químicos que reaccionaban a la luz, aunque sus efectos sobre la mirada se producirían posteriormente. La fotografía se haría pública y empezaría a cobrar dimensiones reproducibles y de mayor circulación conforme a su perfeccionamiento técnico. Uno de los posibles efectos de la modernidad fue el incremento de fidelidad de lo real en la experiencia visual con la fotografía, ya sea como una consecuencia del positivismo científico o por nostalgia al pasado como tiempo en extinción. Varios siglos atrás ya se conocían algunas cuestiones en física sobre el fenómeno lumínico, algunas otras sobre el perfeccionamiento de cristales dentro de la óptica, pero a finales del siglo XIX se mejoró la manera en que algunos materiales sensibles a la luz se fijaron sobre un soporte. Estos avances tanto en la ciencia y el arte permitieron la entrada a este nuevo sistema de representación que nacía y coincidía, en gran medida, con el pensamiento funcionalista de la época: qué mejor manera de aprender/capturar/dominar la realidad, sino a través de la imagen. La cámara fotográfica y su efecto –una imagen técnica de apariencia real– se situaría como el mejor instrumento mecánico que proporcionaba objetividad sin la posibilidad de alterar la verdad como evidencia.

Antes del invento de la fotografía, algunos pintores se habían apoyado en el manejo de la cámara oscura para crear sus lienzos, tal es el caso de Durero o Canaletto, entre otros. En el terreno de la ciencia la cámara negra se había utilizado como medio para registrar la naturaleza a partir del uso de cuadrículas y lentes de enfoque. En otras palabras, la caja negra había estado relacionada con aquella instrumentalización de la mirada apegada a lo real, la cual había dotado a la ciencia de certeza y al arte de precisión. La cámara oscura siempre estuvo presente en estos dos terrenos, sin embargo, no se había dado la posibilidad de adquirir una impronta de la realidad con tanta fidelidad ni la posibilidad de retenerla por medios mecánicos.

Este carácter instrumental de la mirada, no sólo formaba parte de la convención social, sino que estaba relacionado con los cambios que propiciaba la modernidad técnica de finales del XIX y principios del XX, es decir, se enfatizó la manera de ver al Otro; ya

sea el enfermo (físico o psíquico), el obrero o el campesino, el extranjero, o el alienado social, pero siempre a partir de un punto de vista privilegiado, alejado y supuestamente objetivo, cuya postura simbólica de poder y de dominación era evidente. Uno de los usos sociales y antropológicos de la fotografía de la época –como consecuencia del colonialismo de la mirada– eran los retratos de presos, el “exótico” oriental o americano, el empleado de las fábricas o del campo, y las personas que habitaban los hospitales, pero siempre bajo la perspectiva entre el sujeto que conoce y el objeto estudiado, con el propósito de organizar el conocimiento bajo estos aspectos de clase, raza e identidad. Por otra parte, hubo todo un rescate en imágenes fotográficas de ciudades que estaban próximas a desaparecer por los efectos de la modernidad, así como un intento vago por catalogar ruinas bajo los confines de la estética romántica de lo sublime, por lo que se requería de las cualidades realistas que permitía el medio. Al parecer, la fotografía era el único medio que había permitido conservar y preservar todo aquello que desaparecía con la experiencia de la modernización y el progreso de la razón instrumentalizada; lo que acentuaba no sólo las cualidades realistas del medio, sino mnemotécnicas.



Fig. 5 Joseph Nicéphore Niépce, Vista desde una ventana de Gras, Saint-Loup de Varennes, 1826

La primer imagen que consiguió Niépce es un soporte único, no existen copias de dicho ejemplar, nació en el ámbito de la copia (litografía) a pesar de ser una placa original, sin embargo, el desarrollo del medio se dio en el seno de la multiplicidad y no en el de la

singularidad. El medio fotográfico surgió en el terreno del grabado, pero llegó a mantener una relación más estrecha con la pintura que con la impronta gráfica porque encontró, en un principio, un mayor fundamento en el campo de la autenticidad y la autoridad pictórica. A pesar de esta aparente paradoja –cuyo riesgo para la pintura ya anticipaba su mayor crítico, Baudelaire– la imagen de Niépce (Fig. 5) no es más que un índice borroso y monocromo que proviene y se parece a una realidad sensible, la cual no guarda ninguna relación con la pintura y está más cerca de confundirse con un dibujo o un grabado en cuanto a su forma y materia.

Cuando la fotografía se hizo oficialmente pública, en 1836 con el primer daguerrotipo, no tenía un sistema de valores propio al cual ceñirse, poco a poco recogió algunos de la ciencia y otros de la pintura. Algunos historiadores o teóricos encuentran una línea de evolución en los sistemas de representación que van desde la perspectiva, como un sistema lógico de ordenamiento y representación del espacio; hasta el monóculo de la cámara oscura, como un sistema preciso y calculado sin la intervención engañosa de los sentidos. El medio fotográfico no sólo resumía en un programa las capacidades objetivas de los textos científicos, sino que, al mismo tiempo, pretendía englobar la subjetividad del acto “creador”. El discurso científico y el gesto quirográfico del artista se debatían por capturar la realidad a través del mismo medio. Gran contradicción que no parecía tener respuesta, puesto que, tanto para la ciencia como para el arte, la fotografía parecía ceñirse a un sistema que ofrecía realismo bajo una condición que prometía tanto objetividad como subjetividad: semejanza y veracidad reunidas en la imagen. ¿Cómo era posible que a través de un aparato se mediara la expresión del sujeto y al mismo tiempo este aparato aseguraba objetividad? Como no podía cuestionarse esta última característica, se problematizó sobre las cualidades artísticas de la imagen técnica al no considerarla un trabajo auténtico, como la pintura, y tal vez al sospechar que estos esfuerzos artísticos podían falsear la evidencia.

Ya a finales del XIX la fotografía fue desdeñada por muchos críticos y artistas, tanto pintores como grabadores. Se cuestionó su carácter artístico, porque sólo parecía “reflejar la armonía de la naturaleza”, mediada por un aparato que no permitía, en apariencia, su interpretación ni la intervención del autor. La fotografía fue considerada un proceso mecánico que reproducía de manera artificial, como la imprenta, una realidad que no tenía nada que ver con el genio romántico ni con el acto mimético de la representación pictórica,

puesto que todos los elementos son conseguidos de un sólo golpe de mano a diferencia de la pintura en la que cada elemento es dispuesto por el pintor, sin embargo, al mismo tiempo se distanciaba de la pintura cuando alteraba y componía los elementos de la realidad en el soporte del lienzo. Este desprecio¹ se debió, en parte, a que los fotógrafos de aquella época empezaron a desplazar a muchos pintores y grabadores de su oficio por la veracidad realista del medio que poco a poco se insertó en el gusto de la burguesía, donde el género más explotado y que mejor evidencia este hecho es el retrato en miniatura en daguerrotipos que se hacían en los pequeños estudios fotográficos². La misma clase que controlaría, en un inicio, los nuevos medios conductores de ideología; tanto la imprenta como la reproducción fotomecánica. Estos dos aspectos, tanto el carácter mecánico del medio y el de formar parte de la elección burguesa, condujeron a la fotografía a una exploración sistemática de técnicas³ que poco a poco se confundieron con la pintura, tanto para mejorar la representación como para satisfacer aún más el gusto burgués. Es decir, el rápido desarrollo de la clientela de la fotografía también fue causa de su industrialización temprana. Esta exploración hacia el exterior del medio fotográfico o, mejor dicho, al exterior del aparato (la cámara), propició el primer momento de democratización del propio medio, es decir, conforme se exploraban distintas técnicas de impresión, éstas mejoraron la calidad de la imagen, las cuales permitieron, a la vez, su difusión en un pequeño círculo de aristócratas interesados en los distintos modos de obtención de imágenes.

Al intentar rastrear una dirección propia, la exploración formal de la fotografía adoptó similitudes visuales que provenían de la pintura para ser considerada arte. La fotografía se armó de distintos recursos artísticos parecidos a los de la pintura; imágenes obtenidas a través de una cámara oscura que, por su peculiar “defecto técnico”⁴ en cuanto a

¹ Son muy conocidas las consignas lanzadas por Charles Baudelaire, y otros críticos de la época, sobre la fotografía como “sirvienta de las artes”. Sobre la relación entre la crítica del arte y la fotografía véase Gisèle Freund, “Los movimientos y la actitud de los artistas de la época con respecto a la fotografía”, en: *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gilli, 2002, pp. 67-76.

² Durante el siglo XIX el uso extendido de la fotografía estuvo a cargo de profesionales técnicos, los cuales realizaban retratos o trabajos comerciales como: postales, *carte du visite*, entre otras, fotografías de poco interés estético para el refinado gusto burgués, pero que de alguna manera demuestran la inclinación de las mayorías por adquirir imágenes semejantes a la realidad.

³ Durante el primer período hubo técnicas como la albúmina, el colodión, las calotipias, el papel salado, bromuro, la cianotipia, la goma bicromatada, el platino y paladio, el bromóleo, el carbón, el fotograbado, etcétera.

⁴ El medio fotográfico encontró dos vertientes de perfeccionamiento, por un lado, la obtención de la imagen (se buscaban los mejores elementos químicos que pudieran tanto ser lo más finos posible para representar la

la nitidez o al grano, penetrarían en los terrenos del arte como “fotografías artísticas” o enmarcadas en un estilo: el “pictorialismo”. Se trataba de justificar la artísticidad del medio fotográfico a partir de su semejanza formal con la pintura, al mismo tiempo que se justificaba por su cercanía con la naturaleza.

Varias técnicas, como el positivado combinado, pretendían simular lo real o la naturaleza. “No deben ocurrir en la fotografía dos cosas que no puedan ocurrir simultáneamente en la naturaleza”⁵ expresaba Henry Peach Robinson, hacia 1869, al referirse a ciertas cualidades pictóricas de la fotografía. Para Peach Robinson el proceso de “observación de la naturaleza” era importante para poder “fingir”, mediante el montaje de los elementos obtenidos fotográficamente, lo “natural” sin desviarse de ello en la medida de lo posible. Al mismo tiempo que se pretendía “engañar” al ojo, se le otorgaban cualidades artísticas a la imagen fotográfica. Así también, una fotografía se consideraba artística a partir del placer estético que proporcionaba, porque –a decir de Peach Robinson– dichas cualidades sólo podían ser controladas por la destreza de un artista calificado en la técnica⁶. Al fin y al cabo, este “medio que no responde” –expresión empleada por Peter Henry Emerson⁷ para referirse a la mecánica de la cámara– en apariencia permitía la expresión de las emociones del sujeto, a partir del temperamento y entrenamiento (destreza y dominio técnico) como cualidades de estilo. La mayoría de las llamadas fotografías artísticas ponían especial énfasis en las distintas maneras de obtener una imagen fotográfica como síntoma de expresión individual. Sin embargo, estas posturas contradicen la fiabilidad de la prueba por el lado de la ciencia.

La crisis de la representación, es decir, del sistema monocular de la perspectiva albertiana o el de la óptica geométrica cartesiana coincidía con la de los valores de la modernidad. A menudo se piensa que la cámara ve, observa y mira como lo hace el ojo humano, pero ésta no ha sido más que la reducción del proceso fisiológico y perceptivo. La mirada reducida

realidad, como fijarla), así como un perfeccionamiento de la mecánica de la cámara. No fue sino alrededor de 1880 y 1890 que se pudieron construir las primeras cámaras portátiles, de mediano tamaño y con la utilización de películas flexibles. Cámaras que eran más fáciles de transportar y de manipular y por lo tanto de cometer menos “errores” a la hora de la toma.

⁵ Henry Peach Robinson, “Propósito pictorial en fotografía (1869)”, en: Joan Fontcuberta (ed.), *Estética fotográfica. Una selección de textos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003, Pág. 63.

⁶ Peter Henry Emerson, “Fotografía naturalista (1889)”, en: Joan Fontcuberta (ed.), *Op. Cit.*, Pág. 72.

⁷ *Op. Cit.*, Pág. 77.

del monóculo artificial no es la misma que se produce con el binóculo natural panorámico. Ante todo, lo que se cuestionará, sobre todo con las vanguardias del siglo XX, será la manera de representar la realidad. El panorama de una dominante cultural, en el medio fotográfico, se empieza a vislumbrar en los albores del siglo XX, valores que de alguna manera imperaban en el ámbito social y que operaban dentro de la dinámica del campo estético con sus correspondientes contradicciones también. Hubo múltiples contactos entre los distintos medios –pintura, escultura, cine y fotografía–, así como en las distintas esferas –ciencia, arte, ética y estética– que dificultaban la clasificación y ordenación del material en campos tan cerrados como el de los postulados ilustrados. Habrá que acercarnos a aquellos caminos por los cuales exploraba y experimentaba el medio fotográfico como pequeñas discontinuidades o intersticios dentro de el gran relato de la modernidad.

La hegemonía que había establecido Occidente con respecto a los valores estéticos era completamente normativa, por no decir academicista. El predominio de la pintura sobre otros sistemas de representación ahogaba las posibilidades y al mismo tiempo aumentaba las inevitables contaminaciones. Es evidente que la fotografía se haya comparado con la pintura y haya buscado su justificación artística, sin embargo, algunos historiadores han considerado que el pictorialismo fotográfico y su supuesta expresión de individualidad no hacían más que sospechar sobre las “verdaderas” intenciones del medio, las cuales encaminarían a la fotografía a su desarrollo ético. Al respecto, Otto Steltzer afirma:

que para el progreso de la fotografía hubiera sido mejor desarrollar el campo que le era propio en lugar de avanzar constantemente a los límites de sus posibilidades, con la vista puesta en la pintura. Los pintores «progresistas» de aquellos tiempos se comportaron de forma tan diferente. Renunciaron a la competición, y no cabe duda de que no fue la resignación, sino la mejor inteligencia lo que les llevó a abandonar campos enteros de la pintura en manos de la fotografía.⁸

Los límites entre cada uno de estos medios se diluían y al mismo tiempo se definían, a partir de que la fotografía abandonaba la normatividad del arte a la que se había ceñido, se encargaba de la reproducción objetiva del mundo exterior. Por otro lado, la pintura se aproximaría a una tautología de lo pictórico, en tanto que ella sería su propio referente. En todo caso, habría que señalar las correspondencias de las que habla Steltzer que se entablaron entre la fotografía y la pintura. Uno de los puntos centrales de su tesis es

⁸ Otto Steltzer, “Los fotógrafos artísticos”, en: *Arte y Fotografía. Contactos, influencias y efectos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981, Pág. 41.

encontrar los contactos y las influencias en la historia de la pintura y la fotografía para analizar cuáles fueron sus efectos posteriores. Por un lado, intenta redimir el desempeño de la fotografía dentro de la Historia del Arte, y por otro, simplemente puntualizar cómo se conjugaron estos medios desde finales del siglo XIX hasta mediados del siglo XX.



Fig. 6 Julia Margaret Cameron, *Thoma Carlyle*, 1867

La narrativa de Steltzer revisa el trabajo de Julia Margaret Cameron como principio de su tesis. Fotógrafa inglesa sucesora de los valores de la época victoriana, heredera del misticismo romántico y de la formalidad prerafaelita, encuentra a través de la falta de nitidez en sus fotografías una posibilidad expresiva (Fig. 6). Cameron, alrededor de 1870, realizó los retratos de los intelectuales ingleses más afamados de su época. Algunos autores dirían que son retratos que incluyen el “alma de las personas, haciéndonos olvidar el aspecto puramente externo”⁹. Otra de las características de estos retratos que menciona Steltzer es que “procuraba reflejar el «contenido de eternidad» de cada personalidad, es decir, pretendía eliminar todo lo momentáneo y casual, lo que incluía la vestimenta, el entorno, la postura del cuerpo”¹⁰, quizá como un efecto de la propia modernidad. Por otro lado, para Ian Jeffrey, Cameron “nos muestra a sus contemporáneos como figuras puras y melancólicas dominadas por intensas visiones personales”¹¹, las imágenes expresan la

⁹ Helmut Gernsheim citado en: Otto Steltzer, “Julia Margaret Cameron y Lewis Carroll”, *Op. Cit.*, Pág. 30.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Ian Jeffrey, “Imágenes instantáneas”, en: *La Fotografía*, Singapur, Ediciones Destino, 1999, Pág. 40.

“interioridad” de sus modelos y en esa medida su trabajo –diría este autor– se compara con los retratos de Rembrandt por las cualidades formales de la composición y la iluminación. Jeffrey anota que en su intento por alejarlos de lo terrenal, sitúa a sus personajes en un mundo idealizado. Por otro lado, Steltzer agrega que el alma encuentra cabida en sus fotografías, a partir de la “imprecisión técnica” como el desenfoque. Sus imágenes funcionan como prueba de lo esencial y trascendente: la superficie no importa tanto como la supuesta interioridad que sobrepasa la podredumbre de la materia. Si su propósito era, como apunta Virginia Woolf, “superar el realismo disminuyendo al mínimo la precisión del foco”¹², Cameron se aleja por completo de la convención y del sistema de valores estéticos que imperaba en la época gracias a la falta de precisión de sus fotografías. En su caso, el realismo se vuelve un elemento teatral y por demás retórico.

Cameron era una artista que no era del todo aceptada dentro del círculo de fotógrafos, precisamente, porque no era considerada una fotógrafa que se “desempeñara hábilmente”. La crítica no favorecía su trabajo por no encontrarse dentro de las normas propias del medio fotográfico, algunos “se sintieron desconcertados ante tales fotografías por su irrealidad, por su transgresión del realismo”¹³. Para mediados de 1860 la crítica hizo aseveraciones de tintes agresivos acerca de la “fotografía artística” y de la manera de proceder de la artista. Otto Steltzer explica que los fotógrafos profesionales de finales del siglo XIX consideraban el trabajo de Cameron como deficiente en su técnica y falta de nitidez. Un “atraso” significativo para los grandes pasos que daba el medio, sobre todo por el predominio del realismo que imperaba en la época y el gusto al que se sometía. Sin embargo, para este mismo autor, las “deficiencias”, como él las nombra, hacen tan particular y sobresaliente el trabajo de Cameron.

En estos dos intentos de interpretación, tanto por parte de Steltzer como de Jeffrey, se respira un aire romántico sobre la “creación fotográfica” arraigada a la tradición pictórica. Estas dos argumentaciones justifican la fotografía como Arte. De hecho, éste es uno de los propósitos de contener a la fotografía en dicho terreno, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX cuando se incluyó en el espacio del museo. La operación que emplean estos dos autores es que la fotografía es artística cuando sirve como vehículo para

¹² Virginia Woolf, “Julia Margaret Cameron”, en: *Luna Córnea*, núm. 1, México, CONACULTA, invierno 1992-1993.

¹³ Ian Jeffrey, *Op. Cit.*, Pág. 40.

la expresión del individuo. Lo que intentan justificar es que, aun a pesar de la mecanicidad del aparato fotográfico, el sujeto, en este caso el artista, se antepone al artificio de la cámara.

A pesar de que era un medio joven, se sostuvo la sospecha sobre la representación realista fotográfica desde el principio. El grado de refinamiento técnico que este medio había alcanzado no permitía que el realismo se tambaleara por los juegos de artistas, sin embargo, la experimentación fue un terreno fértil para el desarrollo del medio. La reconocibilidad y objetividad, así como la mecanicidad de la cámara, desterraron a la fotografía del ámbito del Arte para guarecerse, por un momento, en otros campos ajenos a ese terreno, no obstante, los usos públicos de la fotografía –como el de revistas, periódicos, fotografías de estudio– se insertaban en la vida cotidiana rápidamente. Así, la democratización del medio estaría vinculada inevitablemente al realismo, en detrimento de la experimentación abstracta, geométrica o de otra índole.

Este momento de crisis es señalado por Jonathan Crary en su ensayo titulado “Modernización de la visión”¹⁴. Para este autor, el surgimiento de la cámara fotográfica coincide con una discontinuidad en la hegemonía del modelo de visión erigido desde Platón hasta nuestros días, más allá de la artísticidad de la imagen o de la objetividad de la evidencia, lo que Crary pretende cuestionar es la posición del observador y el fenómeno perceptivo de la visualización. En términos generales, esta ruptura en el discurso de Occidente es señalada por Crary como “autonomía de la visión” con la irrupción del cuerpo en la relación epistemológica entre sujeto y objeto, que se hace presente en varios estudios románticos del siglo XIX, sobre todo con la incursión de la fisiología en el panorama de las ciencias, es decir, ya no sólo se trata de la mirada objetiva (distante e higiénica) y externa del sujeto autónomo cognoscente, sino de una mirada subjetiva desde el interior (corporalizada y tal vez engañosa) del individuo, que permitiría conocer la realidad.

Nuestro interés estriba en señalar la producción de algunos fotógrafos del XIX como pequeñas irrupciones en el discurso hegemónico occidental sobre la posición del observador y de lo mirado. No es nuestro objetivo fundamentar el uso del “defecto técnico” como un procedimiento generalizado, ni que dichas “deficiencias” sirvan como

¹⁴ Véase Jonathan Crary, “Modernización de la visión”, en: Steves Yates (ed.), Barcelona, Gustavo Gilli, 2002, pp. 129-145.

vehículos para la “expresión” en el sentido romántico del término. Solamente queremos apuntar y diferenciar los distintos usos que se han hecho sobre la visualización. En este rápido esbozo no hemos incluido a otros fotógrafos involucrados en el pictorialismo puesto que no es el terreno adecuado para esa investigación, ya que nuestro interés primordial es mostrar un panorama general de estas discontinuidades apegadas al fenómeno de la mirada y los “accidentes mecánicos”. De esta forma, revisaremos algunas otras tácticas y desarrollos al interior del medio fotográfico que acompañaban la construcción del gran relato funcionalista de la imagen técnica realista.

3.2 “La imagen del mundo”. Sobre funcionalidad y purismo en la imagen fotográfica

El nuevo siglo empezaba y la fotografía se había integrado a la sociedad como un servicio gráfico. No obstante, el perfeccionamiento de la cámara permitió un segundo momento de democratización, poco a poco, la cámara fotográfica dejó de ser una herramienta de una clase privilegiada para pasar a manos de las mayorías. Hacia las primeras décadas del siglo XX, la cámara fotográfica se hizo más fácil de usar y de transportar, ya no eran aquellas cajas negras pesadas encerradas en un estudio, la actividad del fotógrafo cobró auge como trashumante del mundo¹⁵. Los tiempos de exposición se habían reducido y los objetivos de las cámaras mejoraban, así como las lámparas para lugares de poca iluminación o de noche, en pocas palabras, las tecnologías tanto al interior como al exterior de la cámara permitían una mejora continua, influían en la actividad del fotógrafo y propiciaban la difusión de una conciencia de la mirada en el cuerpo social, sobre todo con la exposición de los eventos públicos (ya no sólo locales, sino mundiales) y sus alcances escópicos. A través de la alta difusión en los medios impresos –la reproductibilidad mecánica ya era común en la última década del siglo XIX, sin embargo, no fue sino a principios del XX que se sintieron sus efectos– y del empuje de la actividad del reportero gráfico, entre otros factores, se fincaron las bases de un medio autónomo e independiente de cualidades artísticas¹⁶. Un momento importante para el medio fotográfico, pues, si bien se separaba del Arte como forma de

¹⁵ A finales del XIX George Eastman ya había revolucionado el mercado de la industria fotográfica al incluir un aparato, la primera cámara Kodak, donde solamente se apretaba un botón y ellos se encargaban del revelado y la impresión, pero alrededor de 1925 se presenta la Leica, una cámara de fácil manejo y un soporte apropiado que permitía varias exposiciones en el mismo contenedor.

¹⁶ Alrededor de los años veinte cobran auge las revistas ilustradas en Alemania, pero hasta 1936, con la revista *Life*, la fotografía cobra un alcance massmediático por el tiraje y la gran circulación, al mismo tiempo que penetraba en las mayorías como propaganda y elemento manipulador.

expresión, se refugiaría en ciertas cualidades de exactitud científica, rigor y reconocibilidad como manifestación ética.



Fig. 7 Alfred Stieglitz, *A Winter's Day in New York*, 1893

Con la incursión del reportero gráfico¹⁷, como observador social, se le da un nuevo giro al medio fotográfico. La diáspora europea hacia América y las crisis sociales fueron determinantes para el desarrollo del medio, no obstante, los avances tecnológicos aceleraban el ritmo de vida y la experiencia moderna se hacía inevitable. La Galería 291, inaugurada por Alfred Stieglitz (Fig 7) a finales de la primera década del siglo XX, fue un punto de apoyo tanto para el arte de vanguardia europeo como para el medio fotográfico. Stieglitz fue una figura importante para el desarrollo de la estética funcionalista de la fotografía, si en sus inicios había defendido el planteamiento de algunos fotógrafos pictorialistas, en 1907 se desempeñaría dentro de los parámetros de la “fotografía

¹⁷ Roger Fenton fue de los primeros fotógrafos en cubrir los destrozos de los conflictos sociales alrededor de 1855 durante la Guerra de Crimea, sin embargo por la dificultad de transportar el material y por la aún deficiencia de las emulsiones la actividad del reportero gráfico en busca de los eventos extraordinarios se desarrollaría hasta la primera década del siglo XX. Para 1904 el *Daily Mirror* de Inglaterra sería de los primeros diarios ilustrados, así como el *Illustrated Daily News* de Nueva York hacia 1919. Entre 1908 y 1914 Lewis Hine utilizaría la fotografía como un demandante social de las condiciones precarias de algunos grupos minoritarios en desventaja, sin embargo Gisèle Freund afirma que la actividad profesional como fotoreporteros se desarrollaría más tarde, entre los que desfilaban Erich Salomon hacia 1925 en Alemania con cámaras más pequeñas y no tan pesadas que facilitaban su uso, así como los soportes de varias exposiciones. Aunque en México ya circulaban algunos diarios ilustrados en 1896. Sobre la función del foto-reportero véase Gisèle Freund, “La fotografía de prensa”, *Op. Cit.*, pp. 95-122.

directa”¹⁸. El ataque iniciado en el XIX a la fotografía artística había sido por resguardarse en cualidades pictóricas, incluso sería vilipendiada también por el “engaño” que podía producir. Para los fotógrafos de vanguardia la paradoja que le daría sentido a su proyecto sería el levantamiento de la objetividad mecánica en detrimento de la subjetividad, es decir, aquello que negaban, la expresión de singularidad, era un enunciado enmascarado de objetividad. Un sólo disparo bastaba para asegurar la acertividad y objetividad de la individualidad mediada –o apabullada– por el aparato. Las formas puras de la fotografía desechaban cualquier manipulación tanto al interior como al exterior de la cámara, se separaban de cualquier rastro quirográfico, pues éste implicaba intervención; engañar. El resguardo de los fotógrafos puristas en la mecánica de la cámara propiciaba el predominio del realismo de la imagen en las maneras de proceder, a pesar de que la pintura abandonaba estos parajes.

En este sentido, hay un cambio de posición del perceptor visual, si bien ya no se desempeñaba dentro de los límites del gusto burgués por la representación de un mundo idílico y estetizado, ahora este observador desempeñaba una producción en búsqueda del comportamiento. El abandono de una estética en el medio fotográfico dio paso a su formalidad ética. La actividad del fotoperiodista que empezó a participar en la dinámica del mundo cultural, sobre todo durante los dos conflictos mundiales, funcionó como testigo que registraba y, al mismo tiempo, criticaba esta modernización. El fotógrafo no podía mentir, la cámara le servía para registrar los acontecimientos y de esa forma denunciarlos. Este desarrollo de la fotografía ligado al compromiso ético-social dio lugar a la unión entre medio y testimonio histórico, es decir, entre imagen y documento. Hasta finales del XIX la fotografía había servido como memoria de una pequeña élite local, sin embargo, el auge de la propia industria permitiría desarrollar las capacidades mnemotécnicas del medio a niveles globales. Podríamos afirmar que empezó a generarse una memoria gráfica que vino a sustituir o complementar a la memoria escrita. En el período, que va de principios del siglo XX hasta por lo menos el final de la Segunda Guerra Mundial, la fotografía obtiene su autonomía al encontrar su principio rector: la exhibición de la verdad, pero también el resguardo de la memoria colectiva. Para lograr tal efecto, el fotógrafo tenía que conseguir

¹⁸ Sobre el desarrollo de la fotografía directa y la intervención de Alfred Stieglitz y la Photo-Secession en EUA véase Beaumont Newhall, “Fotografía Directa”, en: *Historia de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gilli, 2002, pp. 167-198.

en la imagen precisión, veracidad y alejarse de cualquier rastro de subjetividad. La mirada del fotógrafo, como observador gráfico de los acontecimientos, se desplazaba por el mundo sin la intención de manipular el evento.

Esta estética determinista no sólo estaba dirigida a hacer del mundo un lugar de organización y planificación a partir de las formas, sino que también pretendía cambiar la experiencia del individuo hacia el interior de la ciudad, es decir, un tipo de organización que a partir de la funcionalidad formal prescindiera del aparato normativo y judicial. Sería difícil localizar en la fotografía una función panóptica que vigila y denuncia el comportamiento del cuerpo social, aunque sabemos que la fotografía sirvió para definir las identidades del siglo XX¹⁹, sin embargo, no podemos pasar por alto que, hasta cierto punto, esta función ha sido adaptada como dispositivo de control en las actuales tecnologías del poder: esta función abarcadora, desterritorializada y móvil de la fotografía también ha pasado a manos de los ubicuos y multidireccionales sistemas informáticos. Asimismo, el desarrollo de la mirada pura, donde el realismo de la imagen ha sido su principal ideología en tanto dispositivo disciplinario, ha vuelto funcional el discurso hegemónico que Occidente ejercía sobre los sistemas de representación. ¿Hasta qué punto ha sido una necesidad o un exceso la exhibición de la verosimilitud? ¿Hasta dónde nos ha ayudado mostrar el estado verosímil de la imagen o hasta dónde ha formado parte del juego del espectáculo?

3.3 El dinamismo fotográfico como irrupción

Hemos tratado de señalar que el *purismo fotográfico* o la fotografía directa, poco a poco, se ubicaba como dominante cultural en casi todo el terreno del medio fotográfico, sin embargo, hay una diferencia radical tanto en la producción fotográfica que se desarrollaba en los Estados Unidos como en la experimentación vanguardista en Europa. Si para Estados Unidos la fotografía llegaría a su momento autónomo a través de la integridad y carga moral en la imagen sobre todo con el trabajo, por un lado, de Alfred Stieglitz, Paul Strand o Edward Weston (Fig. 8) al presionar los límites del medio y, por otro lado, el de la

¹⁹ Identidad construida a partir de la imagen. A los pocos años de inventado el receptáculo fotoquímico, éste había ingresado a los sistemas carcelarios como formas de control. El inventario que se hizo entre las personas y sus oficios, como el de la prostitución, fue determinante para crear el aparato administrativo sobre las cartas de identidad.

Farm Security Administration, alrededor de la tercera década del siglo XX, entre los que destacaban Dorothea Lange o Walker Evans; en Europa la fuerte experimentación formal guiada por la pintura se extendía hasta otros medios, tal es el caso de los fotomontadores de Berlín, el constructivismo ruso (en su vertiente de fotomontaje y propaganda), la Nueva Visión con la Bauhaus o el fotodinamismo en Italia. En este caso nos interesa abordar el problema del dinamismo fotográfico porque, a diferencia de las otras vanguardias, éste guarda cierta relación tanto con el problema de la mirada instrumentalizada como con el “accidente mecánico” y, en gran medida, los elementos técnicos cobran gran relevancia e influyen en el proceso de la pintura²⁰.



Fig. 8 Edward Weston, *Pimiento No. 30*, 1930

El futurismo pictórico²¹, como la mayoría de las vanguardias, era una de las más radicales en su postura frente a la tradición. Al considerarla estática y silenciosa se enfrentaba a los valores burgueses para generar un modelo nuevo de sensibilidad a partir del dinamismo. “Olvidar para renovarse” era la consigna contra el pasado, el móvil: la experiencia de la modernidad y los avances tecnológicos. Esta sensibilidad transformada

²⁰ Steltzer menciona que gran parte de la aportación del futurismo en pintura se debe a la influencia de la fotografía, sin embargo, muchos de los fotógrafos de esta vanguardia fueron rechazados de las filas futuristas y en su lugar quedaron los nombres de los pintores, véase Otto Steltzer, “Fotografía futurista”, *Op. Cit.*, pp. 116-119.

²¹ Algunos de los manifiestos futuristas que van de 1908 hasta 1913 aparecen en Mario de Micheli, *Las Vanguardias Artísticas del Siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 2000.

por la técnica era un ataque directo a la representación verosímil del academicismo, en su lugar, la simultaneidad, la velocidad y el ruido eran los “elementos plásticos puros”²² del cuadro futurista. La perspectiva, como sistema de medición científica de la apariencia, se rendía frente a la “sensación pura del movimiento”: la conquista de la “atmósfera”, volumétrica y esférica, organizada como un espacio donde los elementos se compactan en una realidad (en este caso la del soporte); en detrimento de la profundidad determinada por un punto central o unidireccional que los separa, como el contorno.

Así, se crea una nueva organización de los elementos al interior del cuadro y una nueva disposición del espectador y del pintor como observadores-espectadores. Se genera una nueva sistematización y distribución de la mirada frente al cuadro a partir de que el objeto se manifiesta en su devenir dinámico, es decir, el movimiento como elemento de “descomposición” y “deformación” que fractura la aparente continuidad de la línea en tanto límite. Si para los futuristas el silencio y el estatismo podrían representar el viejo estatuto de la mirada distanciada y fija del sujeto, el dinamismo es un acercamiento al proyectil dadaísta o a la “mirada táctil”; este “vitalismo pictórico” es la *e-moción* reunida en el cuadro como consecuencia del “instante impresionista”.

En general, en los manifiestos futuristas son notables los ataques contra la institución, como el museo o la academia que representaban a la tradición; el carácter nacionalista de sus posturas frente a otras vanguardias; y el constante determinismo científico que infectaba el cuerpo de la experimentación artística, como la filosofía de Bergson, se hacen presente en la argumentación de Boccioni. Ya no se trataba de una mirada plana, estática y externa, sino de una mirada subjetiva, dinámica y simultánea sobre los objetos volcada hacia el interior del cuadro, una mirada envolvente de 360° y descentrada hasta donde el plano de la representación lo permitía.

La cuadrilla futurista fue de las pocas vanguardias en incluir otros medios (como la música, la arquitectura, el cine o la fotografía) en sus desarrollos teóricos y estéticos. La nueva entrada de la fotografía en el terreno del arte no se limitó a la apropiación de los recursos pictóricos como en el siglo XIX, tampoco se hicieron esperar las reacciones en contra de las cualidades técnicas del medio como una condición restringida, así como le

²² Para más detalle sobre las características de la estética futurista véase Ricardo Pochtar (trad.), *Umberto Boccioni. Estética y arte futuristas*, Barcelona, El Acantilado, 2004.

permitieron el acceso al círculo dinamista, fueron las mismas condiciones técnicas que le valieron su expulsión. Dicha penetración a las filas vanguardistas encontraría varias contradicciones en la planificación vitalista de la representación. La fotografía era considerada un medio que amputaba la realidad y sometía a la representación a cualidades pretéritas ¿cómo podía ser posible, entonces, que este medio pudiera reflejar el dinamismo en relación con el avance tecnológico si reflejaba su pasado? ¿cómo podía proyectar su mirada hacia adelante este medio remoto? A pesar de la petrificante mirada inmóvil de la cámara y su atadura con el pasado inmediato, como solían expresarse algunos futuristas al respecto del nuevo medio técnico, según menciona Giovanni Lista²³, este medio se deshizo de las ataduras del naturalismo objetivo a favor de la auto-representación de algunos elementos futuristas a partir de la construcción-manipulación de la imagen. No obstante, estos primeros pasos que daba el andamiaje fotográfico desembocarían en el vértigo como auténtica percepción del movimiento.



Fig. 9 Anton Giulio Bragaglia, *Cambio de posición*, 1911

El intercambio entre el dinamismo fotográfico y el pictórico son anunciadas, por un lado, desde los “errores técnicos” provocados por los largos tiempos de exposición de la placa emulsionada debidos a la poca fotosensibilidad de los materiales, hasta la experimentación cronofotográfica de Edwaerd James Muybridge y Etiénne Jules-Marey. Sin embargo, hay que precisar las diferencias que hacen los hermanos Anton Giulio y Arturo Bragaglia entre el fotodinamismo (Fig. 9) y el cine y la fotografía.

²³ Véase Giovanni Lista, “The Image of Self”, *Futurism & Photography*, Italia, Merrell Publishers, 2001, Pág. 13.

En su manifiesto de 1913, Anton Giulio Bragaglia²⁴ expone la importancia del movimiento en el desarrollo experimental de la fotografía futurista y centra su análisis en las propiedades físicas de la cámara. A pesar de que está interesado en las investigaciones científicas de la fotografía, intenta apartarse del carácter mecánico de la fotocronografía, en cuanto la considera como una forma rudimentaria o embrionaria de la escritura cinemática. Esta “mecanicalidad”²⁵ consiste, sobre todo, en la segmentación estática del movimiento. Tanto la cronofotografía como la cinematografía “arrebatan y congelan la acción”, fraccionan el tiempo sin registrar la “trayectoria del movimiento”, es decir, este tipo de “escrituras” proporcionan fragmentos aislados de la realidad (en el caso del cine es evidente la segmentación cuando se representa el movimiento a partir de los 24 cuadros por segundo o 24 segmentos del movimiento); a diferencia del fotodinamismo que nos permitiría acceder a un continuo flujo de la acción en el soporte negativo. La pintura y la fotografía, como los demás medios futuristas, querían conseguir un objeto “vivo” al interior de la representación. La síntesis del movimiento en el futurismo se concentraba en la anatomía de la acción, procuraban “vivir el objeto en su manifestación”, diseccionarlo sin que éste se detenga, mantener la persistencia de su aparición. En estos ensayos de consciente desaparición de la forma las imágenes se deformaban y perdían cualquier referencia real, a veces por accidente y otras veces por voluntad, en otros términos el “accidente mecánico” se sistematizaba para lograr dichos resultados²⁶. Si la instantánea fotográfica del siglo XIX había significado un incremento de la percepción de la fugacidad, con el avance de la técnica se modificó la percepción del tiempo en el espacio, este cambio implicó su elongación y contracción, en todo caso su relatividad.

La noción de Walter Benjamin sobre el “inconsciente óptico”²⁷ se hace inevitable cuando nos referimos a estos procesos mecánicos de la percepción. Esta noción nos

²⁴ Anton Giulio Bragaglia, “Futurist Photodynamism”,

http://www.391.org/manifestos/antongiuliobragaglia_futuristphotodynamism.htm, 2004. A pesar de que en 1911 se había vuelto moneda común el fotodinamismo en la práctica futurista, sólo hemos podido acceder a este manifiesto que reúne, en general, los objetivos y propósitos originales del autor.

²⁵ Aunque en inglés no existe la palabra *mechanicality* hemos preferido traducirla literalmente para conservar el sentido de la palabra, sin embargo, suponemos que se refiere al “determinismo mecánico” de la fotografía.

²⁶ Al respecto, Giovanni Lista rescata el siguiente comentario de Bragaglia: “On another occasion, he was more categorical, stating that the photodynamic image had started out “from a kind of faulty, blurred photograph that then achieved movement through the paroxysm of disciplining the error, which we guided and fostered””, *Op. Cit.*, Pág. 24.

²⁷ Sobre el “inconsciente óptico” véase Walter Benjamin, “Pequeña Historia de la Fotografía”, *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973.

permite acercarnos al desarrollo perceptivo de la visión que se produce tanto con la representación futurista de los “ritmos infinitos del movimiento” como a las fracciones intermitentes del montaje cinematográfico. Mientras que el primer desarrollo permite que entendamos las fases del movimiento y que esta aproximación mecánica a la fisiología del ojo humano sea comprendida, el segundo desarrollo permite que a través del inconsciente retinal se complementen o unan las fracciones de la acción para entender el dinamismo (con el conjunto de varios cuadros se consigue la sensación o efecto del movimiento). No será la primera vez que el inconsciente óptico sirva para explicar dichos fenómenos. En otro momento ha servido para acercarnos a las distintas representaciones de la realidad tanto en su microscopía como en su macroscopía. Estas posibilidades del aparato han permitido entablar una relación epistemológica con ciertos fenómenos que escapan a la visión natural para ser capturados por aquellas extensiones mecánicas de nuestro cuerpo o de nuestros sentidos. En todo caso, el inconsciente óptico permanece inteligible y no permanece ajeno a nuestras maneras de conocer el mundo exterior.

El desprecio de Bragaglia por el verismo de los medios de representación figurativos era evidente al considerarlos arcaicos. Pintura, fotografía o cine son igualmente embrionarios no por sus cualidades manuales o técnicas, sino por su relación de semejanza con la realidad. Los fotofuturistas intentaban alejarse de la imitación naturalista, así como del carácter de reproducción estática y de precisión mecánica de la realidad que provocaba la cámara. Al respecto, Bragaglia afirma:

So it follows that when you tell us that the images contained in our Photodynamic works are unsure and difficult to distinguish, you are merely noting a pure characteristic of Photodynamism. For Photodynamism, it is desirable and correct to record the images in a distorted state, since images themselves are inevitably transformed in movement. Besides this, our aim is to make a determined move away from reality, since cinematography, photography already exist to deal with mechanically precise and cold reproduction.

We seek the interior essence of things: pure movement; and we prefer to see everything in motion, since as things are dematerialized in motion they become idealised, while still retaining, deep down, a strong skeleton of truth.²⁸

La representación fotodinámica se alejaba de la fotografía realista por exterminar el mundo exterior con su determinismo mecánico y su inevitable estatismo. A pesar de que su vínculo es ineludible, este alejamiento implicaba desmaterializar o descomponer los

²⁸ Anton Giulio Bragaglia, *Op. Cit.*, Pág. 4.

elementos realistas. Si a Marey le interesaba la representación del tiempo con los ciclos fotocronográficos, con fines educativos como lo sostenía Bragaglia, o a Muybridge los estudios de las fases del movimiento, sin embargo, a los fotógrafos futuristas les interesaba la captura del movimiento en el tiempo, que el objeto se funda en el ambiente. Este proceso se comprendería como “intuición de vida” del objeto, intuición entendida como sensación pura del “vitalismo”, es decir, dotar al objeto representado de neuma en tanto que la cámara “captura” la singularidad del instante, y su trayecto, que trasciende su materia.

El *animismo técnico* de los fotofuturistas buscaba superar el determinismo mecánico de la imagen fotográfica, en otras palabras, evitar la intervención tecnológica; en la medida en que manipulaban la imagen técnica su trabajo cobraba la dimensión de un artefacto²⁹. En este sentido, la fotografía, en tanto arrebató de la realidad, tenía que renunciar a sus cualidades “inmanentes” para introducirse en los límites del arte. Sólo hay que recordar el nudo indisoluble en donde técnica equivalía a realismo y viceversa, el cual englobaba a la actividad fotográfica. Así, la operación de los futuristas reclamaba el control de los elementos técnicos por el sujeto, la renuncia del realismo en fotografía implicaba “limpiar” la imagen de sus cualidades técnicas, es decir, “limpiarla de realismo”. No sólo la purificación de las formas o la funcionalidad de ellas radicaba en su representación, así como la pintura, el medio fotográfico exploró hacia su interior para generar una postura autoreflexiva. Esta exploración sistemática de la técnica se refiere a las regiones externas de la cámara, a la economía de los recursos sin la necesidad de recurrir a categorías pictóricas para definir lo fotográfico.

Por otro lado, si en algún momento estos “defectos técnicos” se concibieron como tales dentro del programa de la mirada instrumentalizada, para Otto Steltzer, en el caso de los fotógrafos futuristas, cobraban otra dimensión. Steltzer señala que:

La doble exposición era uno de los fallos más frecuentes y lamentados, y las fotografías así obtenidas, fueron desechadas como malogradas. Pero cuando los fallos son obtenidos por una conciencia artísticamente activa, y transformados en una nueva forma y manifestación artística válida, nos encontramos ante el proceso creador de una auténtica inspiración artística.³⁰

Aunque algunos términos sean problemáticos en la interpretación de Steltzer, puesto que trata de vincular a la fotografía dentro de la tradición de un sistema de representación

²⁹ Véase Giovanni Lista, “Photodynamism”, *Op. Cit.*, Pág. 24.

³⁰ Otto Steltzer, *Op. Cit.*, Pág. 118.

que se mueve en los parámetros del arte, es innegable el uso de los “errores” que la técnica permitía en el desarrollo de la pintura y la fotografía. Hasta cierto punto, estos “contactos e influencias” de los que habla Steltzer parecen continuidades de la técnica dentro de los sistemas de representación, es decir, parece hablarnos de un desarrollo lineal y continuo que va de la representación pictórica a la que se hace con la cámara oscura y en ese tránsito todo cabe en el gran terreno del Arte.

Las consecuencias de la modernidad se reflejaban en el medio fotográfico, ya que si por una parte buscaba convertirse en la memoria visual de los acontecimientos y del pasado de la humanidad, con el futurismo fotográfico se venía abajo ese objetivo, pues, pretendía corromper la materia representada en el soporte. El continuo flujo, hacia delante, futurista no podía conservar el pasado –la imagen estática–, la sustancia concreta no debía “detenerse”. En efecto, Bragaglia consideraba a la fotografía como un nuevo medio de exploración estética, un sistema que permitía entender las transformaciones en la experiencia provocadas por la desorientación vertiginosa de la vida moderna, para entender la realidad habría que fundirse en ella. Del análisis futurista todavía se desprenden algunas motivaciones formales que se verían y desarrollarían en otras vanguardias. Bragaglia, al referirse a la “visión fotodinámica”, observaba otras posibilidades para conseguir imágenes técnicas apartadas del realismo o, en otras palabras, fotografías “desnaturalizadas”. De alguna manera, dicha visión acompañó a las modificaciones e investigaciones perceptivas que inauguraron el nuevo siglo. Al respecto, Giovanni Lista afirma:

He envisages a “dynamic vision” that captures immobile objects as they appear while speeding towards them, photomontage using superimposed printing of several negatives in order to achieve the projection of the psychological or dreamlike content of the image, simultaneous rendering of the different aspects of an object, fragmentation of bodies and their surreal and arbitrary recomposition, expressive and grotesque deformations, the creation of a “dynamic style” for the subject and the illogical association of the visualized ideas and elements of reality.³¹

En este breve recorrido hemos considerado aquellas diferencias entre una dominante cultural como la mirada instrumentalizada y sus apartadas irrupciones. Cabe señalar la diferencia que se gestaba entre ciencia e industria, puesto que la segunda es la puesta en escena de la primera a través de la técnica, es la aplicación práctica y funcional del pensamiento científico y de sus avances.

³¹ Giovanni Lista, “Photodynamism”, *Op. Cit.*, Pág. 27.

3.4 .Una “nueva visión” para entender el nuevo mundo. La mirada higiénica como “ocaso de los afectos” en la imagen fotográfica

Desde que surgió la fotografía, ésta parecía continuar con el sistema de representación que se había adoptado con la pintura mimética. Este sistema permitía obtener representaciones semejantes al mundo exterior, y similares a las que la pintura había generado en algún momento, sin embargo, los usos y consumos de este medio también se dirigían en otra dirección. La cámara parecía resumir los valores epistemológicos de Occidente y la mirada daba un giro en el que los alcances de este medio, hacia el interior y el exterior del sujeto, nos trasladarían a una condición sublime en tanto topografía interna y externa del individuo. No obstante, las dos guerras mundiales determinarían la ampliación de la óptica en el espacio, es decir, el campo de percepción visual se extendería hasta la constante transformación del entorno, “la realidad del paisaje de guerra”, según Paul Virilio, “se vuelve cinematográfica, todo cambia, se intercambia”³², surge, entonces, el despliegue de un *panóptico móvil* a través del desarrollo de los radares en tierra y las imágenes aéreas. La importancia del perfeccionamiento de la imagen radicaría no sólo en su veracidad, sino también en su desempeño en tiempo real, en otras palabras, un ojo descarnado, pero electrónico, se hacía presente, ubicuo y omnividente. Esta fisiología artificial de la mirada que escudriña el espacio estaba en sus inicios y sus efectos telemáticos cobrarían importancia después de la segunda mitad del siglo.

Entre los años veinte y treinta del siglo XX, los usos sociales de la fotografía formaban parte de una educación de la mirada a niveles masivos; uno de los fenómenos que colaboraba a dicho entrenamiento visual era el crecimiento de la prensa ilustrada y el constante avance tecnológico en los sistemas mecánicos de impresión, el incesante bombardeo de publicidad al interior de este tipo de revistas, así como el incremento de la

³² Este enunciado cobra sentido cuando Virilio parte de las cronofotografías de Marey para hacer su análisis sobre la relación entre tecnología y percepción. Para este autor la guerra sería el terreno donde se gestarían estos intercambios de la mirada a partir de los avances tecnológicos. El tránsito del primer conflicto armado al segundo está determinado por los avances y alcances de la óptica en el terreno enemigo. De ser un tablero horizontal donde las trincheras esconden a simple vista, hacia una mirada panóptica y panorámica con los sistemas televisuales, así como la posibilidad de hacer visible lo invisible con los radares. Véase Paul Virilio, “Un *traveling* de veinticuatro años”, en: *Luna Córnea*, núm. 2, México, CONACULTA, invierno 1992-1993, Pág. 4.

influencia del cine³³. El reconocimiento de la fotografía como un medio de comunicación y como testimonio cobró relevancia con el uso que le dio la *Farm Security Administration*³⁴ hacia finales de la década de los treinta, aunque la mirada antropológica y sociológica que adoptó este grupo tenía ciertas consecuencias propagandísticas. Mientras tanto, en Alemania, entre 1933 y 1939, estos usos ideológicos del medio, basados en el realismo, serían un factor determinante que conducirían al partido nacional socialista a la toma del poder. Tanto las posibilidades de reproducción como el consumo masivo coincidían con un sistema que permitía la comprensión de la codificación realista. Bajo estos fines se construía una consciencia de la imagen técnica que tenía como referente la realidad, en efecto, el incremento³³ y la extensión de lo visual desencadenarían su forma espectáculo como una vertiente de la mirada instrumentalizada realista.

Por otro lado, el abandono de la mimesis era inminente en las vanguardias. La retirada de la perspectiva, como sistema racional de ordenación y disposición de los elementos en el espacio bidimensional del soporte pictórico, abría las posibilidades de la cámara como un aparato que permite construir la realidad a partir de sus cualidades objetivas y mecánicas, pero ya no sólo en cuanto al realismo de la imagen técnica, sino que estas mismas capacidades permitirían sistematizar el mundo exterior en realidades subjetivas y abstractas. Mientras la pintura privilegiaba la pureza visual a partir de sus propios recursos y elaboraba una crítica del medio en detrimento de la representación de un tema, la fotografía iniciaría una experimentación sistemática hacia el interior a través de sus propios elementos técnicos. Si para algunos autores la función de la cámara no era la visión³⁵, por lo menos si ha determinado nuestra manera de percibir los fenómenos, nos ha enseñado y condicionado una particular manera de ver, o varias maneras de visualizar el

³³ Gisèle Freund le otorga gran importancia a los medios tecnológicos para el desarrollo de la mirada, en este sentido, hay un cambio social a partir de la reproducción masiva de bienes visuales. Véase Gisèle Freund, “Mass-media magazines en Estados Unidos”, *Op. Cit.*, Pág. 123.

³⁴ Sobre la actividad de este grupo de fotógrafos véase Beaumont Newhall, “Fotografía Documental”, *Op. Cit.*, pp. 234-248.

³⁵ A partir del siglo XX empieza la discusión sobre la distancia entre el ojo mecánico y el ojo humano. En un inicio se hacía la extrapolación de un lado para el otro por la tradición epistemológica basada en la cámara oscura, sin embargo, conforme a los avances de las ciencias del cuerpo, las diferencias entre uno y otro se hacen abismales. Román Gubern pone en escena a dos autores (Wald y Pirenne) que señalan oportunamente las convergencias y similitudes entre el ojo y la cámara. Tanto para Gubern como para George Wald y Pirenne el desarrollo de la mirada ha sido paralelo al desarrollo de la cámara. Véase Román Gubern, “La revolución fotográfica”, en: *La mirada opulenta. Exploración de la iconósfera contemporánea*, Barcelona, Gustavo Gili, 1991, Pág. 146.

mundo exterior e interior. Es evidente que tanto el ojo humano como el de la cámara habían solucionado problemas en común y habían mantenido una relación análoga, las diferencias entre estas dos formas de percepción, tanto la fisiológica natural como la fisiológica artificial, encontrarían un terreno de discusión con las vanguardias, en especial, con el desarrollo de la Nueva Visión alemana y el purismo fotográfico estadounidense.



Fig. 10 Alfred Stieglitz, *The Steerage*, 1907

La estética purista de la época influiría no sólo en la pintura, sino también en el medio fotográfico. Para 1904, el crítico de arte Sadakichi Hartmann anuncia los primeros presupuestos de la Fotografía Directa³⁶ y encuentra en Stieglitz (Fig. 10) a su máximo representante. Al respecto, este crítico menciona la necesidad de introducir la fotografía al terreno del arte, pero sin recurrir a los preceptos de la pintura. Los “medios legítimos” de la fotografía serían, entonces, todas las cualidades formales de iluminación (luz, sombras y contrastes); la analogía establecida entre el objetivo y el ojo, y el proceso de visualización/percepción que se desprende de éstos; así como los valores espaciales propios del medio. Para Hartmann era importante la espera que se da entre el encuentro y el acontecimiento, pero sobre todo, la capacidad del fotógrafo por visualizar el resultado para que en el momento de la impresión no tenga necesidad de manipular la información visual y re-componer la escena. La “espontaneidad en el juicio” y la “composición en el ojo”, como expresaba Sadakichi Hartmann sobre Stieglitz, se volvieron el eje neurálgico del

³⁶ Véase Beaumont Newhall, *Op. Cit.*, Pág. 167. Por otro lado, aunque se ha traducido como fotografía directa, en inglés la palabra *straight*, como sustantivo y adjetivo, conserva cierta dimensión moral del comportamiento.

fotógrafo en su búsqueda por la “Verdad”. Sin embargo, la falta de contenido político en la obra de Stieglitz se dirigía a conformar una ética del medio por encima de una estética, en otras palabras, “la forma sigue a la función” era el equivalente a la ética del medio fotográfico como su propia estética. El “buen uso del medio”, su procedimiento técnico perfecto, no podía permitirse tergiversar el sentido de las imágenes fotográficas, ya que éstas eran imágenes directas de la realidad cuya única mediación era el aparato en tanto meta por sus resultados objetivos. Aunque su sentido residía en cómo debe utilizarse el medio, sin trucos ni manipulaciones, esta condición tenía que reflejarse en el contenido de la imagen - una imagen carente de afectos, donde parecen no sumergirse las preocupaciones del autor, puesto que no hay rastros de él³⁷.

Para el siglo antepasado los efectos pictóricos o recursos artísticos, basados en los procedimientos técnicos, sentaron las bases del medio. Para principios del XX la extrema definición, y el abandono de estos recursos de artísticidad, implicaba el perfeccionamiento en las maneras de proceder técnico al mismo tiempo que definía las directrices de la fotografía como medio autónomo. En este tránsito, de un borde a otro, se vuelven explícitos los límites del medio fotográfico a los que hace referencia Stieglitz, aunque en su polo opuesto. Su postura señalaba el predominio de la visualidad definida como confiable y evidente, y lo que certifica este proceso era la “eficacia”, o el buen manejo, del aparato. El discurso de Stieglitz pone el énfasis en las cualidades técnicas del medio y sobre todo en su desempeño ético como discurso ontológico de la fotografía: “El purismo fotográfico inventado por Stieglitz ha dejado de ser una simple estética específica de la fotografía para volverse su ética.”³⁸. Una problemática aparentemente desarrollada en el mismo terreno durante el siglo que le dio luz al invento fotoquímico, es decir, mientras que para el siglo XIX la fotografía implicaba un problema de corte epistemológico en búsqueda de la “verdad”, a través del realismo de la imagen en tanto verosimilitud, para el siglo XX este encuentro con la “verdad” se desarrollaría en los terrenos del arte como un problema ético. La fotografía tuvo que recurrir a elementos artísticos (pictóricos), así como a la expresión

³⁷ Aunque reconocemos que la elección (del tema, de la película, el encuadre, el ángulo, etc.) implica ya una afección. Hay que señalar que durante la segunda mitad del siglo XX los discursos estructuralistas realizarían una deconstrucción más efectiva sobre el supuesto realismo de la imagen fotográfica. Al respecto, véase Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces, Op. Cit.*

³⁸ Olivier Debrouse “Hacia un nuevo pictorialismo”, <http://www.arte-mexico.com/critica/od43.htm>, 2004, Pág. 2.

para justificar su entrada en el terreno del arte, mientras los usos sociales no tuvieron problema en acoger al realismo como su única condición vital. A principios del siglo XX, hay un abandono de la manipulación por el predominio del discurso científico que impregnó el ambiente de las vanguardias artísticas, de igual forma, la fotografía formaría parte de la revolución industrial y de este proyecto modernizador al interior de la vida cultural y artística.

Hacia 1932, el Grupo f/64³⁹, conformado por Edward Weston, Imogen Cunningham, Ansel Adams, entre otros, lanzaría un manifiesto que describiría las cualidades técnicas como principios rectores del medio. El nombre del grupo proviene del uso de la gradación 64 en el diafragma de los lentes como una forma de identidad en cuanto a la nitidez y precisión que se consiguen con el diafragma cerrado a esa abertura. Así pues, el purismo formal de Edward Weston vendría a confirmar el carácter artístico de la fotografía basado en los principios que Alfred Stieglitz formuló. Weston señalaría dos principios básicos que, en apariencia, son inmanentes a la lógica del medio fotográfico: la “naturaleza del proceso de impresión” y la “naturaleza de la imagen”⁴⁰. Este fotógrafo reconoce en el primer proceso a la instantaneidad con la que se obtiene la imagen técnica. A diferencia de la pintura que se consigue con la adición de trazos, la fotografía atrapa la “totalidad” en un solo golpe del disparador, en todo caso, se refiere a las regiones internas de la cámara, sus cualidades espacio-temporales (objetivo y obturador). Por otro lado, la “naturaleza de la imagen” técnica refiere a la precisión con la que se define al asunto fotográfico y a la gradación tonal como características particulares de la fotografía, es decir, a las cualidades externas de la cámara que tendrían que ver con el proceso de impresión.

Este puritanismo no sólo implicó el proceso de captura y de manejo técnico de la imagen, sino también se extendió como una condición (moral) del proceso de visualización. Weston afirmará que la visualización del fotógrafo debe ser un proceso en el que anticipe, o previsualice, el resultado final; “ver fotográficamente” implicaba ver a través de la lente o, mejor dicho, ver como lo hace el objetivo de la cámara. Un desplazamiento importante a

³⁹ Para obtener más información sobre el Grupo f/64, véase Therese Thau Heyman (ed.), *Seeing Straight. The f/64 Revolution in Photography*, California, The Oakland Museum, 1992.

⁴⁰ Véase Edward Weston, “Viendo fotográficamente (1943)”, en: Joan Fontcuberta, *Estética fotográfica. Una selección de textos, Op. Cit.*, Pág. 201. Aunque el texto de Weston que describe los principios básicos es posterior a la actividad que desarrollo durante los años veinte, de alguna manera sintetiza su idea sobre el purismo fotográfico.

nivel perceptivo. Aprender a ver como lo hace la caja negra implicaría purificar el proceso de visualización, eliminar o desinfectar aquellos elementos “parásitos” de la imagen. En este proceso de previsión, Weston consideraba la utilización de filtros, el ángulo de la cámara, los cambios de iluminación, el tiempo de exposición, el método de revelado, es decir, los valores ópticos y químicos, como formas de control y de manejo propios del medio fotográfico. Sin duda, Weston agregaría a las regiones espacio-temporales las óptico-químicas del proceso fotoquímico. Sin embargo, el predominio de la visualidad ha sustentado el discurso fotográfico en sus cualidades físico-ópticas y ha prescindido, en gran medida, de las posibilidades químicas que se pueden desprender del medio.

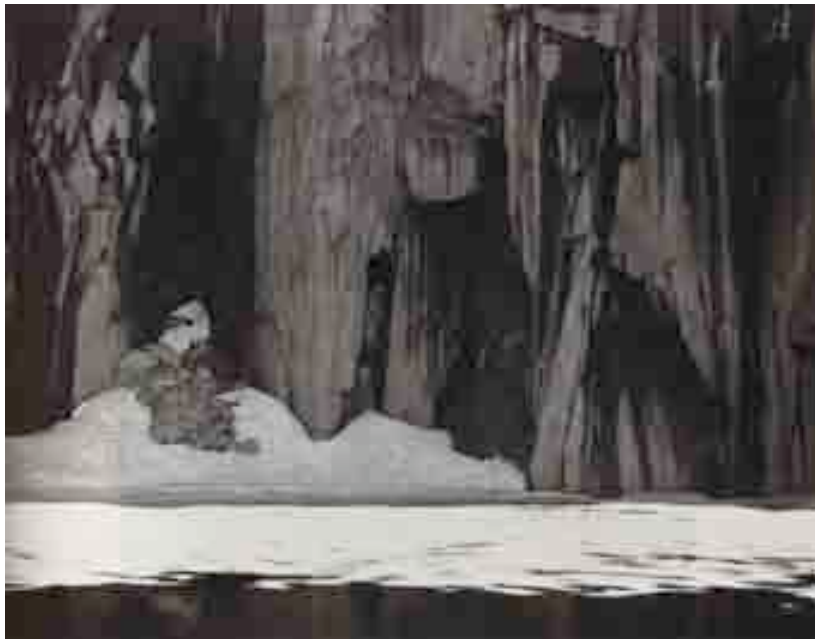


Fig. 11 Ansel Adams, *Frozen Lake and Cliffs*, Sierra Nevada, 1932

Asimismo, Ansel Adams (Fig. 11), otro miembro del Grupo f/64, desarrollaría un sistema que permitiría un control de calidad en la gradación tonal a partir de bases sensitométricas. El “sistema de zonas”, como denominó este proceso, proporcionaba un “mejor” manejo y “control” del negativo, a partir de principios medibles que le permitían previsualizar la imagen final. Adams define que:

la gestión de la imagen se refiere a los controles que empleamos para alterar la imagen formada por el objetivo y proyectada por la película. El conocimiento de estos controles nos permitirá visualizar las distintas posibilidades de reproducción del sujeto sobre el plano de la película y controlar y

manejar la imagen de tal forma que nos permita conseguir la interpretación fotográfica deseada⁴¹.

Más adelante afirmará con respecto al término de “visualización” que:

se refiere a todo el proceso emotivo intelectual de creación de la fotografía y, como tal, es uno de los conceptos más importantes en fotografía. Su definición incluye el talento requerido para ver con antelación una imagen acabada antes de realizar la exposición de tal manera que los procedimientos empleados contribuyan a conseguir el resultado deseado⁴².

Aunque la presencia de Adams en los terrenos del virtuosismo puritano de la fotografía es tardía y su visión connota ecos de una sensibilidad romántica por la elección del paisaje natural como tema de sus fotografías, además del tratamiento higiénico que le da a la imagen al grado de aparentar una puesta en escena, la hegemonía del discurso de este fotógrafo ha prevalecido hasta nuestros días. Sería notable destacar los aspectos que encaminaron la producción de Adams en relación con el paisaje y el puritanismo formal de la fotografía. Al respecto, Andy Grundberg, en su libro *Crisis of the Real*, señala que:

There is, however, another aspect to Adams's landscape photography: it shows us a natural world so precisely ordered and so cleansed of ills that we might suspect it had been sanitized by a cosmic disinfecting agent in advance of the photographer's appearance on the scene. This fundamentally hygienic conception of the world is apparent not only in Adams's pictures but also in the ways in which he discussed the particular style of photography to which he was devoted. While he disliked the term “purist” to describe his style, purity was essential to it. Writing in the photography magazine *Camera Craft* in 1940, he spoke of his commitment to “a clean, straightforward approach to photography.” Elsewhere he wrote of the need for “clean standards” to capture the “vigor” and “virility” of the natural world⁴³.

Podríamos sentirnos tentados a preguntar si esta suerte de malabarismo técnico no implica, a su vez, manipulación y si este uso dogmático de la visión pura, atravesado por la cuestión de género, no encontraría grandes contradicciones en el discurso a partir de su penetración en el campo del Arte. Dicho de otro modo, este *preciosismo técnico*, que encubre a la eugenesia de la imagen, se dirige en la misma dirección que los recursos de artificio, como el pictorialismo, a construir una retórica de la imagen: verosimilitud enmascarada de verdad. En apariencia, el contenido formalista de estos fotógrafos escondía el programa político. Lo “universal” de los paisajes de Adams encubre una noción de

⁴¹ Ansel Adams, *La Cámara*, Madrid, Omnicón, 2001, Pág. 95.

⁴² *Ibid.*

⁴³ Andy Grundberg, “Ansel Adams. The politics of natural space”, en: *Crisis of the Real. Writings on Photography, 1974-1989*, Massachusetts, Aperture Foundation, Inc., 1990, Pág. 32.

espiritualidad y una exaltación soterrada del paisaje americano. En ellos se esconde una ideología imperialista. No podemos dejar de lado sus consecuencias; que el programa impoluto y prístino de estos fotógrafos se haya extendido como uso generalizado y su particular manera de visualizar se haya diluido en la cultura, gracias a la canibalización de los discursos por parte de la industria cultural con un mayor automatismo al interior del programa de la cámara equivalente al progreso técnico del medio. A pesar de estas características, sus efectos políticos son evidentes. Habrá que esperar a que ciertas irrupciones mellen en el centro del puritanismo formal para que inoculen el camino que la fotografía adoptó como discurso hegemónico. Las dos Guerras Mundiales y el desarrollo de la televisión a mediados del siglo XX señalarían cambios en los usos y consumos de la imagen técnica, así como en la percepción. En definitiva, del discurso purista se desprende su contraparte, el esfuerzo de estos fotógrafos por señalar las cualidades elementales del medio fotográfico, a su vez, indican las cualidades impuras e imperfectas de la imagen técnica.

3.5 La Nueva Objetividad: entre higienización y puritanismo. Sobre algunas posibilidades de desterritorialización

Los límites de la fotografía no se pueden predecir. En este campo todo es tan nuevo que hasta la búsqueda ya conduce a resultados creativos. La técnica es, obviamente, la que va abriendo el camino para ello. El analfabeto del futuro no será el inexperto en la escritura sino el desconocedor de la fotografía.

László Moholy-Nagy

Una nueva mirada nacía desde el seno de la modernidad. El conocimiento de la realidad ya no podía cifrarse sólo en el realismo. Las condiciones de velocidad, fragmentación, vértigo o simultaneidad cobrarían sus efectos en la percepción, al mismo tiempo que se hacían evidentes con la experiencia de la modernidad técnica. Otras maneras de ver proporcionarían nuevos elementos sobre el funcionamiento de la mirada, es decir, a partir del aparato como visión artificial se generarían nuevos modelos de la visión y sus alcances escópicos, tanto del interior al exterior como de lo concreto a lo abstracto. En un sentido más amplio, la visión artificial de la cámara y la captura de la imagen implican un proceso no sólo endógeno, sino exógeno del sujeto a través del aparato. Lo que está en medio de esa relación es la cámara como reflejo. El mundo exterior penetra en el sujeto a través del

aparato y el individuo transforma el exterior desde el momento del encuadre y la selección; como memoria y exógeno como memoria colectiva; exógeno como imagen abyecta, arrojada al mundo; de transformación del mundo exterior como del sujeto.

Alrededor de 1928 en Alemania Albert Renger-Patzsch formularía una estética fotográfica paralela a los principios enunciados por Stieglitz y Weston. Con independencia absoluta del discurso de estos fotógrafos, la operación de la “Nueva Objetividad” perseguía la “esencia de la realidad” desde actitudes contrarias a la subjetividad, puesto que –según este autor– la composición armónica del mundo se desvela ante la cámara. La visión de Renger-Patzsch muestra narraciones que confrontan el alejado mundo natural y el creciente mundo industrializado. Sin embargo, cuando Walter Benjamin⁴⁴ se refiere a “El mundo es hermoso” de Renger-Patzsch, lo hace a partir de la ausencia de transformación del aparato de producción que reduce la intención revolucionaria, es decir, en tanto que sublima los contenidos en la imagen fotográfica y los vuelve objeto de disfrute y de consumo nos coloca, como espectadores, en una situación pasiva de rutineros delegando el papel de productores.

Henri Cartier-Bresson no tardaría en desarrollar su discurso sobre el “instante decisivo”, así como la “fotografía del natural”⁴⁵, la cual guarda cierta proximidad con el planteamiento de la Fotografía Directa. Aunque muchas de las proposiciones de estos fotógrafos se basan en conceptos utilizados en la tradición pictórica, al mismo tiempo, reconocen los alcances y posibilidades de la nueva técnica. Para Cartier-Bresson el carácter específico de la fotografía reside en el oficio del fotoreportero, éste le apuesta a la técnica⁴⁶ en tanto control preciso de las regiones de espacio y tiempo. La “prueba de certidumbre que deja la foto” –como expresa Cartier-Bresson– define el propósito de la fotografía en el resultado final. Ojo y mano extendidos hasta el objetivo y el disparador de la cámara, los primeros se entrelazan con los segundos en un “acto reflejo”, propios de una segunda naturaleza; la técnica tiene que ser dominada para que nos “devuelva lo que vemos”. La técnica, entonces, mantiene una relación con la mirada como extensión de su fisiología y su eficacia, de tal forma que lo que se percibe con el ojo sea lo mismo que se percibe con la cámara, una suerte de equivalencia donde el aparato se sumerge en el sujeto y viceversa.

⁴⁴ Véase Walter Benjamin, *El autor como productor*, México, Itaca, 2004, pp. 37-49.

⁴⁵ Véase Henri Cartier-Bresson, *Fotografiar del natural*, Barcelona, Gustavo Gilli, 2003, pp. 7-31.

⁴⁶ Henri Cartier-Bresson, “La técnica”, *Op. Cit.*, pp. 26-27.

Después de los ensayos de Christian Schad, integrante del grupo Dadaísta de Zurich, basados en los primeros intentos de William Henry Fox Talbot por conseguir una imagen negativa, para 1921 el húngaro László Moholy-Nagy desarrollaría los llamados fotogramas de forma paralela al estadounidense Man Ray⁴⁷. Estas improntas de la realidad serían los primeros experimentos formales desarrollados al interior del medio fotográfico, en un intento de abstracción y fuga del arte imitativo de la pintura. A diferencia de la “nueva objetividad” alemana, el esfuerzo de Moholy-Nagy reside en sobrepasar la objetividad o “verdad óptica” de la cámara hasta el grado de obtener sombras abstractas de los objetos sobrepuestos sobre la superficie del papel fotosensible. El fotograma consiste en una exploración de las regiones lumino-ópticas del medio fotográfico sin la utilización de la cámara. El acento está en la luz, como el elemento “natural” de la fotografía, y el principio rector –en palabras del mismo Moholy-Nagy– es la “desmaterialización” del medio que guía a esta nueva visión⁴⁸. La cámara opera como un ojo sin cuerpo, el fotograma implica una morfogénesis de la visión sin interferencia del aparato. Pero esta desmaterialización busca también “desnaturalizar” la representación o, mejor dicho, “desrealizarla”; prescinde, hasta cierto grado, del referente. A través de la luz, como el elemento más puro del discurso, el fotograma busca las “formas geométricas neutrales”, formas básicas que no tienen ningún referente más que el de ser huella o sombra de un objeto puesto sobre la superficie fotosensible. Un registro que descorporaliza, incluso, los objetos tridimensionales para reducirlos a dos dimensiones y a una escala tonal de grises, blancos y negros. Los fotogramas son poco más que juegos formales que al mismo tiempo que buscan la objetividad, desligada del extenuante espíritu bohemio en pro de una visión acorde a las transformaciones del mundo moderno, buscan una nuevo modo de articulación y reorganización del espacio y las formas de la representación alejados del carácter analógico. Moholy-Nagy reconoce que “el fotograma produce por primera vez espacio sin una estructura espacial existente, únicamente mediante articulación sobre el plano con el desplazamiento y el poder de irradiación de sus contrastes y sus sublimes gradaciones”⁴⁹. Un primer esbozo de la imagen sintética se engendra en el fotograma, la acción de la luz se

⁴⁷ Sobre la experimentación vanguardista en fotografía, véase Beaumont Newhall, “En busca de la forma”, *Op.Cit.*, pp. 198-215.

⁴⁸ Véase László Moholy-Nagy, “Del pigmento a la luz (1936)”, en: Joan Fontcuberta (ed.), *Op. Cit.*, Pág. 191.

⁴⁹ László Moholy-Nagy, “Espacio. El espacio-tiempo y el fotógrafo” en: Steves Yates (ed.), *Poéticas del espacio. Antología crítica sobre la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gilli, 2002, pp. 205-221.

captura en el espacio fotosensible sin la necesidad de un referente analógico (Fig. 12). Una imagen que se construye a sí misma por acción de la luz al prescindir del aparato; sin duda la imagen más pura.



Fig. 12 László Moholy-Nagy, Fotograma, ca. 1926

Al definir la nueva luz y su acción, Moholy-Nagy describe la experiencia de los tiempos modernos, la topografía en la que se inscribe la mirada y la velocidad en que se vive. Dicha luz es la que originaría la nueva corografía del mundo o apenas le correspondería. Esta obsesión cartográfica para entender el mundo, no es más que la imagen de éste, los fotogramas son maquetas bidimensionales que describen la génesis de una percepción distinta del terreno. En una tesitura similar, Moholy-Nagy señala, en otro de sus ensayos titulado “Espacio. El espacio-tiempo y el fotógrafo”, las regiones espacio-temporales del medio fotográfico, así como las maneras de procedimiento experimental que se desprenden de éste y su “integración” con otras áreas como la arquitectura, el diseño o la ingeniería, las cuales se dirigirían al estudio de la motorización de la mirada, es decir, la imagen cinemática. Este flujo de la mirada transita la arquitectura de la superficie y viceversa, de arriba a abajo, de adentro hacia afuera, en picada y contrapicada, a partir de las posiciones y los ángulos que adopta la cámara, en otras palabras, la mirada ya no sólo se

desplazaba a nivel horizontal, sino que surgen nuevas orientaciones de la visión con los transportes móviles como el auto, los globos aéreos o el avión, quizá, como sugiere el autor, el espacio ya no puede percibirse estático. Un síntoma que ya habían diagnosticado los futuristas.

En general, Moholy-Nagy se expresaba del medio fotográfico como un avance en el terreno del arte, en el cual la “cualidad óptica” se desarrolla como un adelanto similar al de la reproducción fotomecánica. La fotografía implicaría una transformación del aparato de producción donde la utopía humanista del bienestar común cobraría sentido con el proyecto de la Bauhaus, y el estándar sería el mejor ejemplo de ello. Para este autor “la solución consiste, por lo tanto, no en luchar contra los adelantos técnicos, sino en aprovecharlos en beneficio de la comunidad. El hombre puede ser liberado por la técnica si sabe interpretar su verdadera función: brindarle una vida equilibrada a través de la utilización plena de nuestras energías liberadas”⁵⁰. La apuesta sobre la técnica como potencial liberador es evidente cuando, en el caso de la fotografía, es ella quien ha transformado nuestra percepción visual y ha fomentado nuestra facultad de observación, así como a reconsiderar nuestras relaciones espaciales. El sujeto se plantea el problema de la técnica como una cuestión a enfrentar y a dominar, aunque en realidad se sugiera un juego que involucre tanto al individuo como a la técnica.

Por otra parte, según este autor, el rendimiento de las regiones espacio-temporales del medio se resumen en ocho variantes de la visión fotográfica⁵¹:

- Visión *abstracta* (fotogramas o por medio de la acción de la luz)
- Visión *exacta* (reportaje)
- Visión *rápida* (instantáneas)
- Visión *lenta* (bajas obturaciones o exposiciones prolongadas)
- Visión *intensificada* (macro y microfotografía o fotografía con filtro como la infrarroja)
- Visión *penetrante* (radiografía)
- Visión *simultánea* (fotomontaje)

⁵⁰ Sobre el proyecto de la Bauhaus véase László Moholy-Nagy, *La nueva visión. Principios básicos de la Bauhaus y Reseña de un artista*, Argentina, Ediciones Infinito, 1997, Pág. 24.

⁵¹ Para más detalle sobre las ocho variantes véase László Moholy-Nagy, “Del pigmento a la luz (1936)”, *Op. Cit.*, Pág. 193.

- *Visión distorsionada* (uso de lentes y prismas, manipulaciones químicas o mecánicas de los negativos)

Planteada la cuestión así, estas ocho variaciones de la visión generarían desplazamientos y nuevas posibilidades de juego, puesto que el umbral de incertidumbre se incrementa hacia el interior de la cámara. Las variables se intensifican y el “error” se hace ineludible, así, el realismo purista se vuelve una variable más dentro del repertorio de virtualidades estéticas. La exploración de las regiones de espacio y tiempo que señala el autor se dirigen hacia una especificación de los usos sociales de la imagen técnica, aunque sobrepasan estas categorías para incluir otro tipo de manipulaciones, en las cuales el cálculo no puede ser determinado pues limitaría el juego técnico de las variables.

Al mismo tiempo, estas ocho cualidades guiadas por “la nueva luz” implicarían una transfiguración no sólo en la percepción y en la memoria, sino también en las relaciones de producción y sobre las fuerzas productivas a partir de la máxima de la técnica moderna: la precisión mecánica que reemplaza a la producción manual-artesanal. Este proyecto compromete una transformación de los modos de producción donde los receptores-espectadores se convertirían en los nuevos agentes constructores de la visualidad pública, serían productores en el sentido que W. Benjamin lo menciona. Los intereses humanistas del proyecto de la Bauhaus orientan la finalidad de la técnica, en el mejor de los sentidos, hacia un potencial liberador; estas cualidades ópticas permitirían la integración de la fotografía a su realidad social para rescatar, a su vez, las “necesidades biológicas” del hombre (trabajo, descanso y recreo). Para Moholy-Nagy, el caudillo del proyecto sería el fotógrafo quien “llevará a las masas una visión nueva y creativa, una visión de relevancia social, pues la cultura no es sólo la obra de un puñado de personas excepcionales, sino algo que beneficia a la sociedad, que penetra en la rutina cotidiana de todo el mundo”⁵².

Sin embargo, lejos estaría esta vanguardia de acariciar el sueño de la democratización de la mirada en tanto forma productiva de las mayorías. En efecto, las derivaciones del estándar serían adoptadas y adaptadas en la industria de la guerra, de igual forma, la industria de la cultura acapararía cualquier gesto de individualidad hacia el interior del realismo fotográfico y silenciaría aquellas disonancias o irrupciones que se alejan del carácter análogo del medio. Es evidente que los efectos de una producción en

⁵² László Moholy-Nagy, “Espacio. El espacio-tiempo y el fotógrafo”, *Op. Cit.*, Pág. 221.

serie propiciarían el ocaso, o por lo menos el debilitamiento, de la singularidad; y el fascismo se haría inevitable. De esta nueva construcción objetiva y estandarizada de la mirada se pretendía la planeación y planificación del mundo, un nuevo tablero donde se ejercería la “imagen del mundo” por encima del mundo mismo, no obstante, la ilusión del referente haría efectivo los dispositivos de control tecnovisuales.

En un análisis similar de ideas Otto Steinert desarrolló el ensayo titulado “Sobre las posibilidades de creación en fotografía (1965)”⁵³, en el cual separa la producción artística de la producción de aficionados. Más que una distinción entre fotografía informativa y reiterativa la diferencia señala el problema de la producción de la Alta y la Baja cultura, entre el producto desordenado de las mayorías carente de relato y la “creación” individual y original del sujeto fotográfico. De esta forma, hace implícita la relación y los efectos que se establecen entre la fotografía y otros medios de representación, pero no sólo a nivel técnico, sino estético. El debate pretende generar, a través de los “elementos de creación fotográfica” que enlista Steinert, una distinción con la nueva visión que propuso Moholy-Nagy. Dichos elementos consisten en:

- *La elección del objeto y el acto de aislarlo de la naturaleza.* La cual implica la exploración del encuadre y la composición, el acto de segmentar la realidad y “desmaterializarla” para disponer de los elementos dentro de una construcción espacial reducida a dos dimensiones. Asimismo, reflexiona sobre la relación entre sujeto/cámara/objeto y la posibilidad del fotógrafo como “hacedor de imágenes”, en cuanto se establece el juego entre realidad e imagen.
- *La visión dentro de la perspectiva fotográfica* implica las diferencias del ángulo de la visión entre la percepción visual fisiológica y la percepción visual artificial. De igual manera considera las amplificaciones e intensificaciones en la percepción que se originaron a partir de la representación fotoquímica que decantarían en el “inconsciente óptico”.
- *La visión en la representación foto-óptica* se refiere a la calidad, definición o poder resolutivo de la visión, en otros términos, a las cualidades

⁵³ Otto Steinert, “Sobre las posibilidades de creación en fotografía (1965)”, en: Joan Fontcuberta (ed.), *Op. Cit.*, Pág. 271.

“anastigmáticas” (nitidez y neutralidad), alejadas de los elementos parásitos óptico-mecánicos.

- *La transposición en la escala de tonos fotográficos y en la escala de colores fotográficos* concierne a la traducción tonal del color por el blanco y negro.
- *El aislamiento de la temporalidad debido a la exposición fotográfica* se refiere al tiempo como la base de la representación-ilusión del movimiento, es decir, a la formación de todos los signos cinéticos.

A diferencia de la visión objetiva, aunque no mimética o analógica, que promulgaba el productor de la Bauhaus, Steinert se inclina por una “fotografía subjetiva” (*Subjektive Fotografie*) en la que presenta las unidades fundamentales de la “expresión fotográfica específica”, es decir, el sujeto es la medida para dominar la técnica y de este modo develar las cualidades propias del medio fotográfico. Para Steinert, el desarrollo de la fotografía está basado en el conocimiento de la técnica, de esta forma nos guía por cuatro etapas de realización de la técnica en el campo de la creación fotográfica, que van de la reproducción de la realidad pasando por la representación hasta la abstracción del mundo exterior, donde el último nivel sería la “creación fotográfica absoluta” o la *Subjektive Fotografie*. De esta reflexión sobre el medio, podríamos suponer las virtualidades contrarias de dichos elementos básicos que propone Steinert, así, las “cualidades astigmáticas” o “aberraciones óptico-técnicas” adoptarían un rumbo paralelo y recíproco para sumarse a la lista de las unidades elementales como “deficiencias técnicas”. El “hacedor de imágenes”, como Steinert llama al fotógrafo, juega con el programa del aparato y el grado de incertidumbre que se desprende de las regiones externas de la cámara, regiones de lapso y modo de la mirada.

Hasta cierto punto, ambos discursos pretenden alejarse de la representación fotográfica para acercarse a lo que Otto Steinert llama la “creación fotográfica”, en la cual se manifestaría la ausencia del referente, es decir, más allá de la abstracción fotográfica, estos autores se aproximan a la noción de imagen sintética, donde el salto se daría de lo no físico a lo físico, es decir, la fotografía dejaría de capturar la realidad para generarla.

En este esfuerzo por imponer la voluntad del sujeto a la técnica Steinert recurre a términos empleados por la tradición pictórica, es decir, se hace de la figura del fotógrafo un uso romántico al concebirlo como creador. La recuperación del fotógrafo en el terreno del

arte coincide con la entrada de la fotografía al espacio museístico, entendido como un espacio legitimador de discursos, entre otras funciones, además del uso extendido de la fotografía por artistas conceptuales, en tanto forma desmaterializada o residual de las formas tradicionales del arte (como la pintura o la escultura). De este modo, la fotografía irrumpiría en el espacio público institucional como una manera de proceder aceptada dentro de los discursos contemporáneos.

Por último, Román Gubern, en su ensayo *La mirada opulenta*⁵⁴ escrito alrededor de 1987, propone una perspectiva antropológica al fenómeno de la fotografía desde sus potencialidades técnicas. Gubern discute el estatuto original de la fotografía, al comparar el ojo mecánico (la cámara) como análogo del ojo humano. De igual forma, cuestiona el carácter análogo o mimético que prevalece como discurso convencional de la fotografía. Gubern reconoce el papel que desempeña la fotografía en el campo social, como productora de imaginario al mismo tiempo que de memoria colectiva basada, sobre todo, en dicho carácter análogo, sin embargo, al referirse al campo contrario de la verosimilitud técnica, como campo de experimentación, señala que “el fotógrafo pone el énfasis en la capacidad de su tecnología como medio de expresión, acercándose con ello a la función del pintor, si bien esta dicotomía no es excluyente y toda fotografía es, en cierta medida, a la vez, *memoria y creación, o reproducción y expresión*, aunque en cada caso concreto predomine una u otra función”⁵⁵.

Sería necesario entablar el diálogo con el predominio de los discursos hegemónicos imitativos ¿cuál es la razón por la que vemos de determinada manera? Al definir la mirada como una construcción epistemológica cultural el autor discute con las teorías que se han hecho sobre el carácter análogo de la fotografía. Por lo tanto, establece que se trata de un medio técnico que no reproduce totalmente la percepción óptica, por lo que la representación fotoquímica se puede alterar o manipular. En este sentido y a diferencia de Philippe Dubois, Gubern considera que la imagen fotográfica se aleja del índice para convertirse en la representación icónica por antonomasia. Y esta razón se debe a siete factores de transformación que enumera el autor:

⁵⁴ Román Gubern, *La mirada opulenta. Exploración de la iconósfera contemporánea*, Barcelona, Gustavo Gili, 1991.

⁵⁵ *Op. Cit.*, Pág. 155.

- La sustitución de la tercera dimensión por la bidimensionalidad del plano.
- La limitación del espacio a partir del encuadre, el cual conlleva una selección de la realidad (el campo y el contracampo).
- La reducción de las cualidades cinéticas a la ilusión de movimiento.
- La estructura básica del grano de la película.
- La distorsión del matiz, la luminosidad o saturación del color o la transposición de los valores tonales del blanco y negro.
- La alteración de la escala de representación.
- El predominio de la visión en detrimento de las otras capacidades perceptivas o estímulos sensoriales.

De estas siete distorsiones, Gubern argumenta que el carácter realista de la imagen es una construcción cultural, en otras palabras, es un código que se ha construido culturalmente el cual es necesario descifrar. La característica primordial de la fotografía como un reflejo mecánico del mundo se ve cuestionado por Román Gubern al incluir al sujeto como principal agente transformador de la técnica que aleja a la fotografía de su efecto de realidad. Difícilmente se puede eliminar el referente en fotografía, sin embargo, este tipo de análisis nos ayuda a reconocer el carácter ideológico que se desprende de la representación realista y de que, incluso en la ausencia de manipulación (como el trucaje o el fotomontaje) por parte del fotógrafo, en cualquier acto, como el encuadre o la selección, la imagen se ve atravesada por el mensaje connotado, lo cual implica cierta intervención subjetiva y de doble lectura. En este sentido, el autor señala que “toda foto es también una opinión del fotógrafo acerca de aquello que fija sobre la emulsión fotosensible, opinión expresada a través de su emplazamiento, de su encuadre, de su angulación y del momento elegido para su disparo”⁵⁶.

Independiente de cualquier artimaña de transformación, la “mirada ortopédica”, como llama el autor a la fotografía, necesita de prolongaciones técnicas para manipular su objeto o asunto fotográfico. La mirada manipula sin la intervención directa de las manos, aunque la presencia del individuo se vuelva, a su vez, un referente y un mediador. A la mirada se le ha dotado de la tecnología suficiente para dominar a través de su uso extendido, los llamados “vectores de subjetividad o de distorsión” consisten en:

⁵⁶ *Op. Cit.*, Pág. 161.

- La elección de una determinada película (b/n, color, asa, grano, etcétera).
- La elección del objetivo a usar.
- La elección de un filtro o prescindiendo de él.
- La elección del punto de vista y el encuadre.
- La regulación del enfoque o desenfoque.
- La regulación eventual de la luz incidental.
- La regulación de la abertura del diafragma.
- La regulación del tiempo de exposición.
- La decisión del momento del disparo.
- La intervención de los procesos químicos y físicos posteriores al disparo.

A la luz de lo anterior, Gubern concluye que la imagen fotográfica es una imagen altamente codificada y que en un mundo donde prevalece la visualidad se convierte en necesidad el desciframiento de la imagen técnica para su comprensión, ya que ha modificado nuestras formas habituales de percibir el mundo. Más que considerar a la imagen fotográfica una imagen pura y carente de dobles sentidos, la fotografía, dice el autor, es “una técnica de *transfiguración* y en esa trans-figuración reside precisamente su semántica, su retórica, su ideología y su arte”⁵⁷. Cabe agregar que la discusión que mantiene Román Gubern con Roland Barthes, cuando éste último afirma que la fotografía es un “mensaje sin código”⁵⁸, se lleva a cabo a partir del carácter análogo que supuestamente mantiene la fotografía. En apariencia la imagen fotográfica⁵⁹ no tiene que ser descifrada o no necesita de un relevo (el código), sin embargo, conforme accedemos al contenido de la imagen nos percatamos del carácter retórico e ideológico que se desprende de ella. Más todavía, toda imagen se ve maniatada a sus especificidades técnicas y en ese sentido el contenido cambia, no obstante la técnica implicaría una reserva de códigos, finalmente es muestra de su condición connotativa, aunque no del agotamiento de su significado.

⁵⁷ *Op. Cit.*, Pág. 162.

⁵⁸ Roland Barthes, “La paradoja fotográfica”, en: *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, *Op. Cit.*, Pág. 13.

⁵⁹ Barthes habla de la imagen fotográfica publicitaria, sin embargo, el análisis bien puede extenderse a la imagen fotográfica política.

Tanto Moholy-Nagy, como Otto Steinert y Román Gubern, cada uno desde su perspectiva, reconocen el “lenguaje” técnico de la fotografía y en un intento por describir la “ontología” del medio, señalan sus posibles alcances y efectos; el carácter realista de la imagen técnica, entonces, no sería más que una vertiente dentro de las cualidades anastigmáticas, sólo faltaría develar aquéllas que corresponden a las “aberraciones óptico-técnicas”. Este camino parece definir una parte de la producción fotográfica que se dirige hacia la abstracción, explorado por la pintura, en otros términos, implicaría alejar a la fotografía de su principal efecto: el de realidad.

De la misma forma, Moholy-Nagy y Román Gubern apuntan hacia un desarrollo de la mirada como hecho cultural, la cual se ha transformado con el devenir técnico que también se ha visto afectado por el complejo entramado social, político y económico. Esta mutación de la mirada provocará, a su vez, una transformación de las técnicas y de los modos de hacer: la entrada de nuevas grafías y de nuevos lenguajes híbridos, colmados de contaminaciones entre uno y otro medio, detonarían el desarrollo de la percepción hacia otros terrenos de exploración espacial o táctil. Los discursos modernos que se tejieron alrededor de las nuevas grafías engendrarían otras posibilidades de recepción de los nuevos medios y de intervención en ellos.

Así, se han enunciado aquellas posibilidades de desterritorialización de la mirada, aquellas formas modernas de irrupción que acompañarían a la “deficiencia técnica” como detonante, aunque no del todo eficientes. Nuestra intención ha sido señalar los caminos que se mantienen paralelos al realismo de la imagen, en un intento por desarticular la eficiencia y el rendimiento de la mirada instrumentalizada. De igual forma, será conveniente entretejer un panorama que permita entender los cambios que se generaron en los discursos tecno-visuales durante la segunda mitad del siglo XX.

3.5.1 El estadio *post...* Sobre la “fotografía generativa”

El diagnóstico ya está dado: en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial se generó un cambio de paradigmas en el sistema cultural que, con el advenimiento de las estéticas de la desaparición o del desvanecimiento (como el minimalismo, el arte conceptual o el *land art*), inauguraron varios modelos de producción que consistían en el empleo de estrategias de representación distintas a los tradicionales medios diferenciados como la pintura y la

escultura. Un proyecto que planteaba la resolución del conflicto duchampiano, en tanto estética de la indiferencia, a pesar de que haya redimensionado el concepto de aura que Walter Benjamín había desarrollado, así como los de originalidad, creación, unicidad, pureza o, incluso, el de belleza. Para los años ochenta se desató una discusión con respecto a la periodización consecuente de la modernidad. El giro cultural, que algunos autores ubicarían a partir de los años cincuenta y sesenta del siglo XX, se definió como una inversión en los valores éticos y estéticos, una ruptura con los valores que habían inaugurado el proyecto de la modernidad ilustrada, guiados por la razón instrumental.

Uno de los primeros textos que inauguró la disputa fue *La condición posmoderna* de Jean-François Lyotard⁶⁰, escrito hacia 1979. En su informe sobre el saber, Lyotard definió a la posmodernidad como la muerte de los “grandes relatos”, en el que el concepto de modernidad equivalía a la idea de progreso. Con el desenmascaramiento del mito de la razón inaugurado por Adorno –como respuesta al genocidio industrializado y de la bomba nuclear– Occidente encontró una encrucijada en las formas en las que se entretiene el conocimiento y las maneras en las que se relacionó con el capital de la época posindustrial. En otros términos, la modificación del “saber” a partir de la tecnificación telemática en las que se incluye su producción, circulación y consumo, y las maneras en que ese “saber” se traduce a “lenguaje de máquinas”. Lyotard señalaría las modificaciones que acompañan a estos fenómenos, tanto el sistema de producción y de distribución, como los encuentros epistemológicos fragmentados que se dan en la cultura posmoderna. Lo que señaló el autor de *La condición posmoderna* fue la sujeción de la Verdad al capital industrial como eficiencia pragmática y funcional, es decir, la legitimación del conocimiento como ideología del poder económico multinacional a partir de estándares de eficacia y productividad: la “performatividad” del conocimiento es su puesta en práctica que se invalida al anticipar el fin de su “utilidad” (obsolescencia planificada). El énfasis de Lyotard estriba en la crisis existente entre saber y poder en las sociedades avanzadas, así como en distinguir quién produce y consume ese saber. Bajo estos mismos parámetros se tenía que realizar un diagnóstico del terreno cultural y el resultado arrojado parecía contradictorio.

⁶⁰ Jean-François Lyotard, *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*, España, Planeta-Agostini, 1993.

Para otros pensadores como Jürgen Habermas⁶¹, la modernidad implicaba un proyecto impedido hasta sus últimas consecuencias, donde la “modernidad estética” era una de las vertientes dentro del gran proyecto ilustrado. En dicho programa, ninguna de las tres dimensiones culturales –la racionalidad cognoscitivo-instrumental, la moral práctica y la estética-expresiva– privaría sobre la otra, y éste se realizaría en un panorama más amplio, social y político, donde se integrarían las otrora esferas autónomas de la cultura para emancipar al sujeto. Para Habermas habría que retomar ciertas direcciones inauguradas con las primeras vanguardias –entre las que se incluye el programa surrealista en su intento por romper las barreras entre arte y vida– una especie de alternativa que permitiría algún asidero posible para el sujeto, y la consecuente vinculación del conocimiento de la vida cotidiana con las tres dimensiones culturales que señala el autor desarrolladas en el terreno de la “esfera pública”. Sin embargo, lo que se desprende de este análisis es la fragmentación que ha sufrido el campo del conocimiento a partir de la figura del experto o especialista en el que se trunca toda posibilidad de integración epistemológica. En el caso particular de las vanguardias se había dado un cambio en la experiencia con la temporalidad moderna, en la que la relación con el pasado y con la historia se había transformado, sin embargo, a partir del análisis que sugiere Habermas sobre los hechos ocurridos en la Bienal de Venecia de 1980, se ha perdido fuerza en dicha relación temporal para experimentarse como una vanguardia en sentido inverso o vanguardismo debilitado. Lo que otros autores llamarían el agotamiento del movimiento moderno en arte.

Por otro lado, la diagnosis que nos sugiere Fredric Jameson⁶² con respecto a la posmodernidad parte de la relación entre el modelo cultural y los modos de producción del sistema capitalista tardío, en otros términos, entre el desarrollo de la infraestructura y la configuración de la superestructura. En un intento de periodización con respecto a las formas de producción y la manera en la que inciden en algunos paradigmas culturales, Jameson nos ofrece un panorama que no termina de configurar totalmente el estado actual de la cultura. En términos generales, el planteamiento de Jameson define la posmodernidad como una “lógica cultural dominante” en el que la articulación de las distintas dimensiones

⁶¹ Jürgen Habermas, “La modernidad, un proyecto incompleto”, en: Hal Foster (ed.), *La Posmodernidad*, México, Kairós, 1988, pp. 19-36.

⁶² Fredric Jameson, “La lógica cultural del capitalismo tardío”, en: *Teoría de la posmodernidad*, Madrid, Trotta, 1998, pp. 23-84.

políticas, estéticas o sociales se entrelazan con el aparato de producción del capitalismo, y no como un conjunto de prácticas artísticas eclécticas disasociadas. Es una lógica que se disuelve en el terreno de la cultura, así como en el ámbito social y político, que abarca todas las prácticas de estos terrenos para configurar un tipo específico de sociedades fundamentadas en la información.

Ante el panorama expuesto, nuestra intención no es discutir el problema de la posmodernidad, entendida ya sea como oposición a la modernidad, como una continuación o como una narrativa paralela a ésta, puesto que no es el terreno ni el espacio para que se lleve a cabo. Solamente señalaremos algunos síntomas que se han entretelado a su alrededor como una forma de describir el estado de la cultura actual. Al respecto, ha sucedido una aparente pérdida de rumbo en la línea ascendente del progreso. Una ruptura que engloba el estado caótico del sedimento político, social, artístico, económico y científico. El posicionamiento estratégico de los medios masivos de comunicación ha sido crucial en la formación de la consciencia, así como, de unas décadas hasta hoy, el predominio de la visualidad ha servido como el elemento principal de la industria cultural modeladora del sujeto. El triunfo de las tecnologías telemáticas –como la televisión o la *internet*– ha provocado el desenvolvimiento ubicuo del individuo en el “terreno” etéreo de estos paradigmas binarios, tanto por el desbordamiento de información que fluye de manera sublime, como por la falta no sólo de mapas, sino de territorio en el que se pueda orientar el sujeto. Por otro lado, el simulacro, la pantalla total que media entre el mundo y su imagen, ocasiona un estado esquizofrénico por la pérdida de referentes.

El fin de los grandes relatos no sólo ha evidenciado el sometimiento de la Verdad –o del “saber narrativo” si seguimos a Lyotard– a los fines del aparato económico, sino que, a su vez, ha propiciado el consecuente debilitamiento del sujeto. La especialización del conocimiento ha continuado la autonomía de las esferas. Por otro lado, las ha desbordado en sus límites y limitaciones, al mismo tiempo que ha imposibilitado la integración de dicho conocimiento a la vida cotidiana. En el terreno estético y artístico dicha fragmentación ha amputado aquello que era rastro de la singularidad: el estilo, y ha sumergido al sujeto en el archivo muerto de las formas modernas para ser canibalizadas y luego institucionalizadas como formas culturales administradas. Propiamente lo que Jameson denomina *pastiche* ha engendrado una práctica donde el mayor síntoma es el

“ocaso de las intensidades afectivas”⁶³. Este sujeto debilitado se mueve sobre un terreno cambiante, fluctuante, en el cual se vuelve difícil reconocer lo real de aquello que parece una sombra. En este sentido, los discursos posestructuralistas han cooperado a la deconstrucción o a la desmitificación de la figura del Autor, así como el de la originalidad. Al parecer, el arte se vació de esta última, sin embargo, la industria se hinchó de ella. En una tesitura similar, la fotografía se convirtió en el vehículo de cierto tipo de originalidad inaugurada con las estéticas de la desaparición. La entrada de la fotografía al espacio de exhibición –ya sea el museo o la galería– como sustituto o fuente de producción de las maneras de hacer, como una especie de desmaterialización del objeto artístico o, más aún, una materialización distinta de dicho objeto, han configurado una noción particular del aura que rodea a este “nuevo” objeto de arte.

Con todas las problemáticas que implica la posmodernidad es riesgoso enumerar una serie de caracteres axiológicos que definan al medio fotográfico en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, puesto que se caracteriza por una gran heterogeneidad de prácticas que difícilmente se pueden resumir en una sola disciplina. Incluso la articulación de los discursos visuales ha devenido en una práctica independiente de los medios para centrarse en sus relaciones y construcciones lógicas. Sin embargo, bien valdría la pena señalar algunas consideraciones que han permitido el reconocimiento de cierta práctica fotográfica dentro de los límites identificables de dicho ejercicio apartadas del fotodocumentalismo o de ciertas prácticas conceptuales que utilizan la fotografía como soporte, es decir, aunque la fotografía se ha vuelto el móvil de los distintos discursos visuales de la posmodernidad, también ha mantenido cierta independencia como medio “autónomo”, aunque de manera imprecisa y problemática.

Al respecto, Andy Grundberg, en su texto publicado alrededor de 1986 *Crisis of the Real*⁶⁴, construye la narrativa de lo fotográfico a partir de la noción de simulacro de Jean Baudrillard. La idea de que ahora las imágenes son nuestro territorio es tentadora sobre todo para justificar ciertas prácticas del arte de los años setenta y ochenta que recurre a un imaginario resguardado en el terreno de la cultura. Grundberg anuncia una crisis de lo real que se manifiesta en la posmodernidad y, sobre todo porque discute con la lógica

⁶³ Para entender mejor la noción de *pastiche* véase Frederic Jameson, *Op. Cit.*, Pág. 37.

⁶⁴ Andy Grundberg, “The Crisis of the Real”, en: *Crisis of the Real. Writings on Photography, 1974-1989*, Massachusetts, Aperture, 1990, Pág. 1.

dominante del realismo de la modernidad fotográfica, en el que la “verdad” era una categoría operante en los límites de este discurso. El autor enumera una serie de estrategias de representación que permitirían aproximarnos a la ecléctica producción posmoderna de la fotografía en el terreno del arte. Da por hecho que las prácticas que se llevan a cabo en el arte se oponen categóricamente a aquéllas sugeridas durante la modernidad y utilizan a la fotografía como principal vehículo. La cita, la apropiación, la máscara, entre otras, configuran una pluralidad de perfiles del *pastiche*. De alguna forma, los artistas que figuran en este texto retoman algunas prácticas modernas para reinscribirlas en el contexto del discurso posestructuralista, específicamente, aquel que construyó Roland Barthes en torno a la figura del Autor y aquella narrativa empleada por Jaques Derrida a partir de la deconstrucción. En el fondo, lo que está en juego es la figura del sujeto individual y autónomo a partir de que su experiencia se ve reducida al ámbito de la cultura –su referencia es un pasado de imágenes– y sólo en ella se puede circunscribir, lo único que queda son una infinita serie de relaciones; no más originalidad, ni autenticidad que nos permita reconocer la genialidad del creador. Sin embargo, aún sobrevive la sospecha de que este programa se haya llevado hasta sus últimas consecuencias.

Este paradigma cultural permite inscribir algunas prácticas que no estaban contempladas en el discurso de la modernidad. Incluso, ha consentido la exploración y acercamiento, a partir de los estudios culturales, hacia las distintas manifestaciones de la alteridad. Al retomar el programa de la antropología, una ciencia completamente moderna, los discursos sobre el “otro cultural” se extendieron hasta abordar cuestiones de raza, clase, género, sexo, edad, entre otros. En este mismo sentido, la coincidencia de los programas políticos con los dispositivos tecnológicos, que en otro tiempo se encontraban apartados de la lógica discursiva del arte, retomaron esta dirección para encausar relaciones antes no permitidas. En general, la fotografía ha mediado la *praxis* conceptual bajo la batuta de las llamadas minorías: ha sido ella misma quien ha alentado un efecto de resistencia contra el efecto de realidad que se producía entre la mayoría de los manifiestos modernos, para emprender vínculos funcionales entre texto e imagen, incluso, basados en la irradiación masiva de la imagen como una posibilidad de mayor circulación de la experiencia estética como forma política. Los discursos en torno a la legalidad y la hegemonía del realismo se han cuestionado en las últimas décadas, no obstante, se ha enriquecido la discusión al

interior y exterior del medio, al mismo tiempo que se ha dificultado nuestra relación con aquél y con el predominio de la mirada realista como dispositivo de control tecnológico.

No es de extrañarnos que la polémica en torno a la fotografía como forma artística sea añeja y estéril. Sin embargo, no podemos pasar inadvertidos la manera en que este medio ha transformado las formas de producción, distribución y recepción de la experiencia estética y del conocimiento a partir de la reproductibilidad técnica, que si bien en sus inicios fue gracias a la fotografía, en nuestros días este medio se ha visto rebasado por nuevas formas de circulación en la esfera pública por los medios masivos de comunicación. Hay que resaltar la importancia que los medios teletécnicos han tenido para conformar nuestra subjetividad a través de ellos y de esta forma modificar la experiencia cotidiana, la cual ha sido, en gran medida, explotada a partir de la industria cultural visual como generadora de público.

De esta manera, la fotografía se abate y se repliega en el eclecticismo de estrategias representativas y simbólicas. Si la posmodernidad como un campo expandido de técnicas y prácticas artísticas heterogéneas permite la contaminación de los terrenos y el desbordamiento de las esferas, entonces, la técnica higiénica e impoluta ya no es una limitante para la producción, más aún, los discursos sobre la eugenesia de la imagen sólo funcionan como dispositivos de control ante los cuales las “imprecisiones técnicas” reaccionan.



Fig. 13 Benno Friedman, ca. 1975

En general, se han articulado algunos ejemplos que clarifican la práctica del “accidente mecánico” como formas de irrupción en la dominante cultural de los distintos

manifiestos estéticos, sin embargo, no podemos pasar por alto aquellas otras que se han entretreído bajo esta tónica con la suficiente relevancia en las prácticas y discursos visuales. Nos parece primordial la mención de las borrosas y agitadas imágenes que Benno Friedman (Fig. 13) realizara en un fondo del viejo oeste. Imágenes poco relevantes por su contenido, pero que, por su “técnica mal lograda”, logran capturar algún interés estético. Así también, hemos de referirnos a aquellos experimentos inaugurados por algunos productores surrealistas como Raoul Ubac (Fig. 14) y Jindrich Heisler que, alrededor de 1940, encuentran en el *brûlage* virtualidades de exploración técnica que bien podrían enmarcarse en el uso del “error” como “metamorfosis de la realidad”⁶⁵. De igual forma, otros autores como el alemán Chargesheimer⁶⁶, descendiente del grupo que Otto Steinert auspiciara con la *Subjektive Fotografie*, empujaron los límites de la fotografía hacia la utilización de los *quimigramas*. Bajo esta perspectiva, también se pueden incluir aquellos otros como los de Pierre Cordier o, actualmente, Paolo Gioli⁶⁷ (Fig. 15) y la manipulación de la polaroid hasta su “mal empleo”, tanto en sentido estético como ético. Con la tergiversación de la imagen proyectada por la cámara negra el “descuido técnico” sacude las regiones espacio-temporales y las óptico-químicas para hacer de este “ruido” el eje neurálgico de la producción.



Fig. 14 Raoul Ubac, *Brûlage*, ca. 1938-39

⁶⁵ Véase http://www.paris.fr/musees/Pavillon_des_arts/expositions/archives_expos/trajectoires/breton.htm, junio 2004.

⁶⁶ Véase <http://www.ifa.de/a/al/foto/dal%20schbi.htm>, mayo 2004.

⁶⁷ Véase <http://www.paologioli.it/fotografia21.htm>, febrero 2004.



Fig. 15 Paolo Gili, "Finestra di Talbot da cui Nièpce riprese la sua veduta di Le Gras", 1977

En un andamiaje similar, Lucas Samaras de-forma las imágenes obtenidas por una cámara polaroid: imágenes invertidas –no sólo formal, sino moralmente– que raya o quema para de-generarlas, no las abandona sin antes intervenir en ellas y en sus decantaciones químico-ópticas. La perversión de las imágenes instantáneas modifica la singularidad del acontecimiento obtenidas precozmente por los primeros aparatos de fugacidad retenida. La polaroid captura aquel momento efímero, aquel segundo robado para la memoria, para recordarse no como “ha sido”, sino como imposibilidad o “paso cerrado” a partir de la re-formación impuesta por el autor.

No hay que olvidar el bastión inaugurado por el mexicano Carlos Jurado y su manifiesto político “en contra de la Kodak”, hacia 1974⁶⁸, en el que sostiene un empleo de la técnica paralelo al de la industria fotográfica, a través del uso de la cámara estenopéica para revertir el sistema de valores que hasta el momento ha estandarizado el régimen escópico realista basado en una economía de mercado que subvalora todo aquello que no comparte.

De igual forma, el barcelonés Martí Llorens (Fig. 16) hace “mal uso” de las regiones externas de la cámara para depositar los restos de una objetividad asolada sobre pedazos de

⁶⁸ Sobre el activismo estético de Carlos Jurado hay una referencia en Olivier Debroye, “Carlos Jurado y la Revelación del Unicornio”, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005, Pág. 344.

realidad que se confunden con el documento. Su fantasmagórica des-aparición no hace más que enunciar aquello que pronto dejará de existir por motivos, no sólo temporales, sino provocados por la mano del hombre. En una exposición múltiple del negativo, “registra” el paso del tiempo que las ruinas caídas dejan, una leve huella de su desmoronamiento continuo.



Fig. 16 Martí Llorens, *Enderroc final de l'edifici Icaria 6-8, sèrie Poblenou, Barcelona, 1989*

Steven Pippin⁶⁹ (Fig. 17) juega con los acercamientos intertextuales que se originan al emular los disparos de rifle que hiciera Muybridge para lograr la cronofotografía y los emplaza con una máquina de lavado usada como caja negra, en la que el resultado, lleno de “defectos”, es de menor importancia, aunque no por ello irrelevante, que el proceso técnico en el cual se auspició el recurso retórico de la cámara oscura: ¿Qué nos ha llevado a realizar fotografías con máquinas para lavar? El mismo acto que nos condujo a realizarlas con (rifles) máquinas de disparo múltiple. En la retórica pregunta por los medios de captación/capturación de imágenes podemos toparnos ante el “sin-sentido” que nos produce, sin embargo, es ella misma quien retuerce los mecanismos que hacen posible la significación.

O aquella veta que explora los hábitos visuales, como indagación fisiológica de la mirada, realizada por la alemana-norteamericana Uta Barth, que en un intento por desmontar el aparato de visión, regula las probabilidades anastigmáticas del ojo mecánico.

⁶⁹ Véase <http://www.citypaper.net/articles/111298/cm.photo.shtml>, junio 2004.

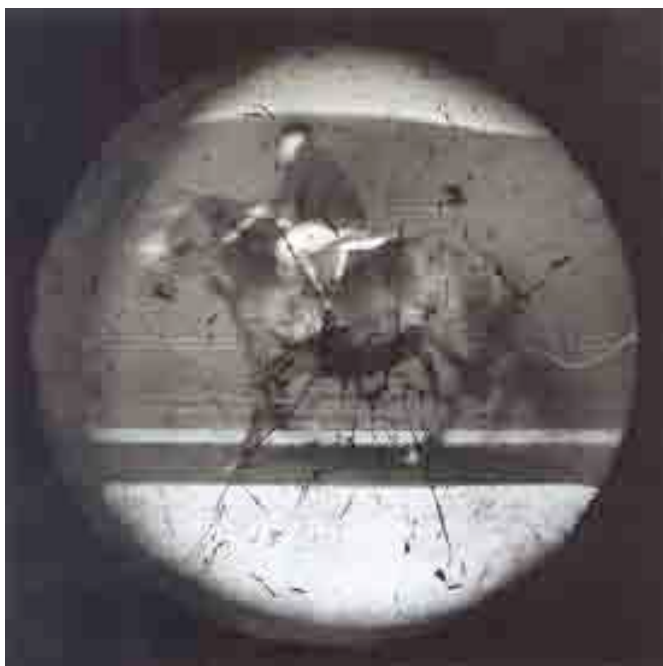


Fig. 17 Steven Pippin, *Laundromat-Locomotion (Horse&Rider)*, 1997

En una tesitura similar, los retratos del fotógrafo Bill Jacobson (Fig. 18) evocan la lenta, pero creciente pérdida de nitidez que se cierne sobre los cuerpos que posan delante del objetivo. En un acto *cuasi* empírico que emula la pausada e inexorable podredumbre del cuerpo: una imagen turbia de imprecisos contornos, apenas reconocible para la memoria o para la convención, cobra relevancia política cuando se vuelve un recurso para evocar la pérdida por la epidemia de SIDA.



Fig. 18 Bill Jacobson, # 4329, 1992

Huelga decir sobre el trabajo que se construye a partir del móvil de la identidad y que, a lo largo de los años ochenta, encuentra en el pluralismo cultural un cúmulo importante de exploraciones conceptuales a partir de la fotografía. Tal es el caso de Krzysztof Pruszkowski quien, a través de un sistema análogo de representación fotomimética de sobreposición, contruye una narrativa con figuras de la misma profesión o pertenecientes a un mismo grupo social en el que se crea un prototipo estándar desvirtuado en los límites de sus capacidades reconocibles, una matriz que poco serviría para irradiar copias, por el contrario, se trata de la acumulación impuesta de varios individuos para formar uno solo.

Incluso, los “ruidos” formales que provoca Joel-Peter Witkin no sólo figuran como límites de la imagen, sino que, desde la recepción del espectador, se perciben como índices que señalan “defectos” provocados por el paso del tiempo, del maltrato o del descuido. Una transgresión más hacia el cuerpo del negativo como metáfora de la penetración y desgarré que sufre el cuerpo carnal de sus temas fotográficos. Más aún, la serie de quimigramas sensibilizados que Joan Fontcuberta realizara alrededor de 1992, los cuales guardan cierta dimensión conceptual apropiacionista, se organizan en un cúmulo de imprematura química y de reproducciones de clásicos de pintura que desbordan los estándares de la “buena técnica”.

En una postura similar, la revista española “Exit” publicó un artículo de Gottfried Jäger⁷⁰ en 2004, en el que realiza una defensa de los distintos empleos y usos de la fotografía en sus puntos de inflexión apartada de la reconocibilidad y objetividad que se ha hecho de ella, desde los manifiestos estéticos de la modernidad hasta el trabajo más reciente que tiene bases generativas, abstractas y de concreción. Este autor reconoce períodos de discrepancia con la fotografía convencional que coinciden con dichas bases: desde los primeros esfuerzos del pictorialismo fotográfico –como los “dibujos fotogénicos” de Henry Fox Talbot– por separarse de la “empatía realista” en su realización alegórica del imaginario romántico; hasta el tránsito por la abstracción –como la serie de Alfred Stieglitz llamada “Equivalencias” o las vortografías de Alvin Langdon Coburn–, tanto en pintura como en fotografía, a partir del concepto de “visibilidad” que inauguró el filósofo Conrad Fiedler

⁷⁰ Gottfried Jäger, “Fotografía Abstracta”, en: *Exit*, núm. 14, España, Olivares y Asociados, 2004.

como parte constituyente de la imagen⁷¹. A partir del postulado de una fotografía abstracta, que se separa del convencionalismo realista que, en su mayoría, ha perseguido la imagen fotográfica, Jäger encuentra en el trabajo de sus contemporáneos una exploración que se dirige hacia la pregunta por el medio mismo: la cuestión por la fotografía que no denota nada más que a sí misma (una vieja querrela que invadió al medio fotográfico casi al mismo tiempo que a la pintura). Así, el autor devela una serie de tipologías (Fig. 19) que van de la abstracción hasta la concreción, al mismo tiempo que marca una diferencia tajante entre estos dos procedimientos para conseguir la imagen: la primera parte de lo “físico a lo no físico”, pero siempre tiene como referencia el “mundo exterior”; y la segunda intenta producir o generar la imagen sin la necesidad de un referente real. Una inversión en el que se ausenta el referente para generarlo. La fotografía ya no sería más el referente de la realidad que certifica la existencia del acontecimiento; ni dependerá de ella, a la vez como referente, para autoafirmar sus cualidades miméticas. En el sentido más amplio, la “fotografía concreta” pierde el referente ya no para capturarlo, sino para engendrarlo. En este reconocimiento hay todavía una acepción que se abre a la posibilidad de reconocer al “error” como un esfuerzo “generativo”. A pesar de que el término permite acercarnos y definir una producción de imaginario infográfico y sintético que se ha desplegado en el terreno del simulacro informático⁷², la fotografía generativa, entonces y en su sentido más amplio, sería aquella que desborda, en primera instancia, su efecto de realidad para que desde ahí funcione como su principio negativo. En otros términos, la génesis de la fotografía, el surgimiento de ésta, comprendería una serie de principios que todavía no están dispuestos, una serie de procedimientos que aún no disponen de un ordenamiento lógico y secuenciado, momentos singulares de la propia técnica. Sería congruente señalar que la experimentación –hacia el interior del medio fotográfico, e incluso, hacia el “defecto mecánico”– no busca simples y llanos “efectos”, por el contrario, reconoce la inoculación como acto profiláctico frente a la homeostasis.

⁷¹ *Op. Cit.*, Pág. 109.

⁷² *Op. Cit.*, Pág. 114.

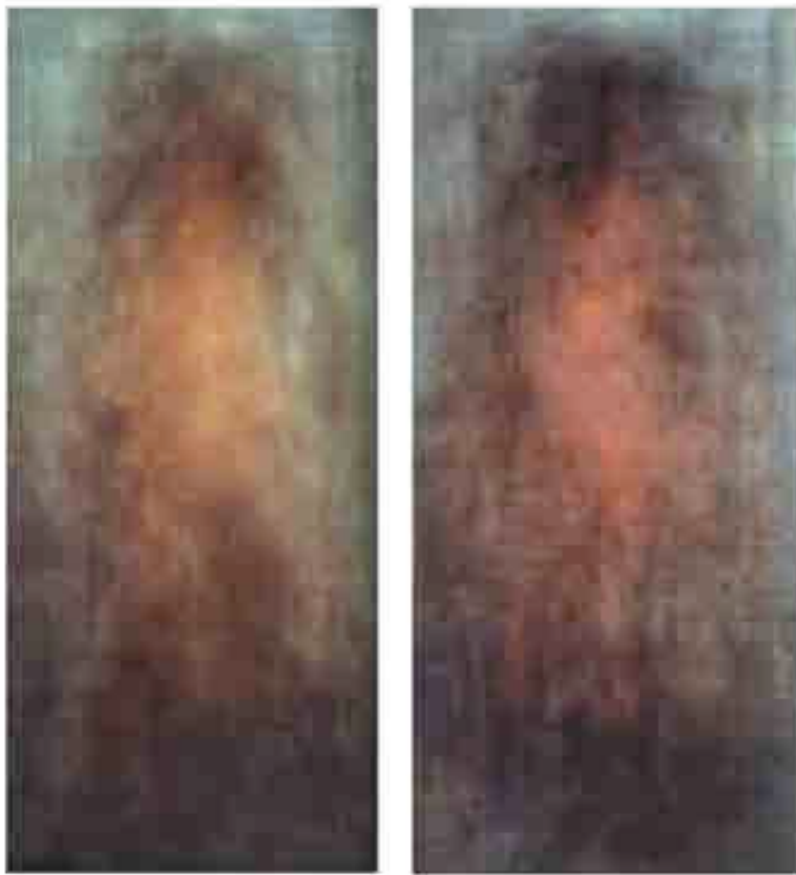


Fig. 19 Jason Salavon, *The 1960s and The 1970s*, 2002

Ya sea como una categoría escasamente operativa como vehículo de la “verdad”, en tanto forma ética opuesta al “defecto técnico”; o como un paso imprevisto dentro de la sistematización orgánica de la técnica, es decir, como “accidente mecánico” dentro del procedimiento; o como una forma de la recepción que infecta el espacio de re-acción del espectador, el “error” funciona como una irrupción dentro de los límites tanto epistemológicos como visuales y de afección ético-estético, como una forma que se levanta ante la uniformación y la administración de la singularidad del sujeto tanto de producción como de recepción. Ante este panorama sugerido con anterioridad, será necesario realizar una última diagnosis que arroje el estado actual de las imágenes en el mundo o, en este caso, del mundo en la imagen (Fig. 20).



Fig. 20 Krzysztof Pruszkowski, *Stade de Reims, Champions de France, 1949-1962*

CAPÍTULO CUATRO

4. Dispositivos de control diseminados en el cuerpo social: del cuerpo flagelado al cuerpo modelado. Notas sobre la deconstrucción de la mirada realista

El campamento ha sido al arte poco confesable de las vigilancias lo que la cámara oscura fue a la gran ciencia de la óptica.

Michel Foucault, Vigilar y Castigar

Comencemos con un ejemplo: la industria del espectáculo, en el sentido más coloquial de la palabra, ha promovido cierto tipo de estética que delimita los parámetros sociales de las maneras de vestirse, moverse o venderse para ser mirados; hasta cierto punto se podría hablar de un rendimiento de la mirada que privilegia y discrimina algunas individualidades, selecciona a los sujetos que acuerdan con la moda y desecha a aquéllos que no, de tal manera que esta capacidad transforma los modos de ver para aumentar su utilidad o su funcionalidad. El estereotipo por excelencia es aquel en el que los cánones de belleza van de acuerdo a algunos aspectos que tienen que ver con el peso, la forma, el color, la altura, la talla, o la edad, entre otros, por encima de aquellos individuos que sobrepasan o están por debajo de los estándares, donde el exceso o las carencias se señalan peyorativamente. Incluso, en estos ejemplos, la mirada cobra relevancia para indicar aquéllo que corresponde a la norma de lo que no. Éste no sería más que uno de los tantos efectos de la modernidad manifiesta de finales del XIX y principios del siglo XX con el advenimiento de lo nuevo.

Pero el ejemplo no empieza aquí. Este privilegio de la mirada tiene que ver con la tradición que Occidente ha impuesto de manera diluida como una de las principales experiencias que nos acercan a la verdad, al conocimiento y al control, entre algunos aspectos, lo que nos conduce hacia la instrumentalización de la mirada. Tomemos como muestra el personaje de la caverna platónica que solamente llega a la revelación de la verdad a través de la visión *eidética*, o incluso, la observación como el principio del método científico o el establecimiento de la relación epistemológica entre sujeto-objeto a través de la mirada, hasta los sistemas disciplinarios develados por Michel Foucault con el panóptico benthamiano donde aparentemente nada escapa a la mirada vigilante. Esta utilización de la mirada como medio para conseguir un fin no empieza ni termina de esta manera. Pasó determinado tiempo para que esta instrumentalización coincidiera con los sistemas de representación y encontrara su funcionalidad más eficaz en los “lugares de encierro”.

En un inicio, tomemos a la “ventana al mundo” como posibilidad para determinar el origen de las formas y las maneras que la visión ha adoptado a lo largo del tiempo. El sistema de representación renacentista permitió el control y el ordenamiento de los elementos a partir de un punto central de la visión: el punto de fuga. La perspectiva albertiana que se desarrolló durante el Renacimiento es el sistema de representación por excelencia, por lo menos dentro de la pintura, o, dicho en otros términos, es un sistema de codificación que permite ordenar lo “real” en el plano bidimensional. De hecho, éste es el principio de la racionalización de la mirada, es decir, lo que hicieron los artistas del Renacimiento fue reducir la visión periférica a un rango de dos dimensiones específicamente para un espectador que se sitúa al centro del plano. En realidad, la mirada es volumétrica, envolvente, el ángulo de visión es de por lo menos 170°. Pero esta racionalización reduce aquello que en realidad es táctil¹. Por otro lado, en algunos casos este sistema muestra escenas de la vida cotidiana con la intención de ser vistas, las cuales se abren a la mirada a través de la ilusión de mimesis y verosimilitud tridimensional. Este primer paradigma incluyó el “perfeccionamiento” y el dominio técnico de este sistema de representación, el cual nos enseñó a movernos y vernos en un espacio virtual² de tres dimensiones. Cabe señalar que esta “ventana al mundo” se abre al exterior en tanto “puesta en escena”, en cuanto ilusión, aunque implica reducir la experiencia del mundo a sólo dos dimensiones imposibilitada a escapar del marco que la encierra.

Esta misma posibilidad de entender el espacio, como lo experimentamos en la actualidad, se desplazó hasta la mancuerna entre química y óptica de la imagen fotográfica, aunque de manera distinta³. “El lápiz de la naturaleza” –como se expresaba William Henry Fox Talbot de la fotografía– es uno de los símiles que ejemplifica la visión como un sistema alejado de la intervención humana, el cual muestra a la escritura lumínica como un acto propio de la naturaleza, a diferencia del acto creador de la práctica *cuasi* mística del

¹ En el ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, Walter Benjamin ejemplifica el uso que le da a esta dimensión táctil de la mirada con el cine y la fotografía. En un sentido, esta reducción que se llevó a cabo con el Renacimiento se recupera hasta cierto punto con estos dos ejemplos de la técnica.

² En este caso lo virtual se define como posibilidad, sometida al acto contemplativo, de penetrar en el cuadro como un espacio aparentemente real.

³ Cabe señalar que los pintores, por lo menos desde que se inventa la perspectiva, siempre estuvieron en contacto con las cámaras oscuras que permitían la captura de la realidad. Este invento estuvo al servicio tanto de la ciencia como del arte.

artista romántico⁴. En este sentido, el pensamiento positivista parece disminuir al sujeto en detrimento del aparato, es decir, lo único que media entre la imagen representada y la caja negra es la intervención de las ondas lumínicas, como si no hubiera intención subjetiva en la elección de los signos e interpretación de los símbolos. La caja es el lápiz y quien escribe la naturaleza, en este acto luminoso (tanto religioso como científico) no hay lugar para el artificio humano, lo único que se imprime sobre la placa es la naturaleza que en apariencia es semejante y verista. Lo que atravesaría al lente es el reflejo de los objetos sin el filtro del sujeto. El espejo con memoria fue la mejor metáfora de este nuevo sistema de representación que aventajaba en muchos aspectos a la pintura, aunque hemos de confesar que no es un método infalible. En definitiva, una experiencia inédita se acercaba al umbral del nuevo milenio.

Posteriormente objetividad y reconocibilidad son dos rasgos distintivos que formaron parte del discurso fotográfico en los inicios de éste como medio autónomo. Está por demás decir que estas maneras de ver se han modificado con el tiempo y conforme al progreso técnico de los sistemas de representación. Lo que está en juego en nuestro argumento es la instrumentación que se ha hecho de la mirada como el principal de los sentidos que nos permite re-conocer, describir, explicar e interpretar la experiencia del mundo.

Cuando Nicholas Mirzoeff, en su texto *Una introducción a la cultura visual*, inicia con una pregunta fundamental “¿Por qué las imágenes parecen reales?”⁵, aunque la respuesta puede parecer retórica, es evidente que Mirzoeff hace el anclaje de la mirada a una tradición, o, por lo menos, a una educación de la visión, que está por demás llamarla “realista”. Este autor realiza una breve genealogía sobre las maneras de ver, que van desde la pintura, pasando por la fotografía hasta los dispositivos de vigilancia hasta la realidad virtual. El argumento de Mirzoeff intenta demostrar que nuestra cultura actual es predominantemente visual, donde la visión está por encima del acto reflexivo, a través de las distintas formas del espectáculo, y donde los medios masivos (en específico la televisión

⁴ Esta es una vieja querrela entre la actitud creadora del artista romántico, la expresión de una subjetividad desbordante, pero ahora “limitada” o mediada por una máquina, y una postura pragmática del espíritu positivo sobre el uso funcional de la técnica. El medio fotográfico mediaba entre estos dos aspectos, peor aún, cómo una máquina iba a sustituir el talento o el genio quiropoiético del artista.

⁵ Nicholas Mirzoeff, “Definición de la imagen: línea, color, visión”, en: *Una introducción a la cultura visual*, Barcelona, Paidós, 2003, Pág. 65.

y el cine) obtienen un papel preponderante en dicha formación de la mirada, de alguna manera, demuestra la autonomía de la imagen en tanto sustitución de la realidad a través de su forma simulacro. En todo caso, la *existencia se corroboraría en su imagen*.

Se ha hablado sobre los sistemas de representación y la técnica, y su repercusión como modificadores de la experiencia tanto de lo real como de lo humano, aunque sólo aplicado al campo cultural, en específico el arte. Hasta cierto punto esta instrumentalización de la mirada cobra relevancia dentro del pensamiento occidental bajo dos vertientes: por un lado la finalidad práctica del método científico y; por otro lado, a través de la historia del pensamiento filosófico. Pero además este fenómeno se ha visto atravesado por la religión y la moral. Mientras los dos primeros han mantenido un vínculo estrecho con la interpretación del mundo en tanto función epistemológica, el tercero ha puesto en práctica dicha utilidad de la visión en tanto matriz del comportamiento.

Nuestro interés estriba en resaltar la transitoriedad que ha sufrido este fenómeno dentro del cuerpo social. El “ojo de Dios omnividente” es el mejor ejemplo sobre dicha instrumentalización de la mirada en el campo de la ética. Este ojo descorporalizado es omnipotente y omnipresente, es decir, se manifiesta en todo momento y en cualquier lugar. El derrumbe de este dispositivo disciplinario, en gran medida, corresponde con la autonomía del sujeto ilustrado⁶. Sin embargo, esta instrumentalización se modifica y coincide con los dispositivos aplicados sobre el cuerpo político - el suplicio público fue uno de los mecanismos de propagación de la mirada absoluta y atemporal que actuaba de manera directa en el orden público, que sustituyó, en su momento, al ojo divino⁷. Esta ubicuidad de la mirada transita de la divinidad hacia un sujeto que vigila desde una torre o, mejor todavía, desde un panóptico. Pero más allá del acto físico de la visión, la intención de esta instrumentalización se dirige a establecer un estado de consciencia en el sujeto que garantice la eficacia del ejercicio del poder. Este desplazamiento coincide con otros dos fenómenos que van desde la sentencia de Nietzsche, “Dios no existe”, hasta la enunciación de la conciencia dentro del pensamiento occidental como ficción del *yo*, como resultado de las políticas disciplinarias sobre el cuerpo –del ojo de Dios a la ficcionalidad de la conciencia–. Por supuesto, estas dos máximas al mismo tiempo que complican la idea de

⁶ Véase Immanuel Kant, “Respuesta a la pregunta: ¿Qué es la Ilustración?”, en: Agapito Maestre (trad.) *¿Qué es la Ilustración?*, Madrid, Tecnos, 1988, pp. 9-17.

⁷ Véase Michel Foucault, *Vigilar y Castigar*, México, Siglo XXI, 2003.

un sistema disciplinario como un espacio fijo donde se ejerce el poder, modifican el lugar desde el cual se lleva a cabo dicho ejercicio, es decir, problematizan la espacialidad de estos centros. La eficacia estriba en que este mecanismo se introduce tanto en el cuerpo social como en el cuerpo individual. Ya no sería necesaria la presencia de unos ojos avizores, puesto que la eficacia de los sistemas se introdujo en los terrenos de la consciencia. Esta mirada se desplaza, entonces, a los lugares de encierro como las fábricas, los hospitales, la prisión, la familia o la escuela, entre otros. Lugares de encierro tanto físicos, experimentados hacia el espacio privado; como psíquicos, es decir, hacia el interior del sujeto.

En efecto, esta instrumentalización de la mirada coincide con el realismo que los sistemas de representación han privilegiado. Las imágenes, y en especial las realistas, han cobrado relevancia para hacer “efectivos” los sistemas disciplinarios. Será necesario señalar también que dicha instrumentalización coincide con la lógica del capital y del espíritu positivo. El control es uno de los dispositivos tecnocientíficos aplicado tanto a una función productivista de la razón, donde el cálculo y la utilidad conviven; y como un mecanismo que se disemina en el organismo social para mantener el orden.

Este posicionamiento de la mirada en los sistemas de control ha llegado hasta nuestros días de manera velada. Evidentemente, ya no es el “cuerpo flagelado” que se expone a la vista de todos, tampoco es el panóptico vigía desde la altitud de un punto, o por lo menos no en primera instancia, puesto que sabemos de los ojos satelitales que rondan la tierra y que transforman todo fragmento del mundo a código binario. Es una mirada cotidiana que se posiciona en el “otro” con la intención de discriminar o aprobar: el *cuerpo modelado*. Esta mirada siempre tiene que estar en contacto o depende directamente de lo “real” (para poder vigilar al otro es necesario “entender” lo que se ve). Quizá la distopía orwelliana esté diseminada dentro de la múltiple morfología de los sistemas de control; todavía nos interesa observar (vigilar) al “otro”, pero ahora a partir de la estética, aprobatoria o no, como dispositivo. Está por demás mencionar la cantidad de publicidad telemática que incide de manera directa en el cuerpo como principal vehículo de estas políticas de control. Es una *mirada soft*, pero siempre en vigilia a partir de la apropiación de los signos estéticos que son administrados por la producción serial. Ninguna estética se resiste porque de inmediato es canibalizada por la industria, ningún cuerpo escapa a la

mirada. Esta persecución de la visión incide todavía más cuando se vuelve el móvil de la identidad.

Quizá sea muy aventurado indicar otro aspecto de la mirada con arreglo a fines en relación al realismo de la imagen, sin embargo, no podemos dejar de lado esta hipótesis si nuestra pretensión es aproximarnos a una deconstrucción de la visualización. En términos generales, en el terreno de la cultura, por lo menos hasta principios de los años sesenta, existía un predominio de la abstracción en el ámbito artístico y un rechazo absoluto hacia el llamado realismo social. El “retorno de lo real” puede ser considerado como un síntoma de las distintas formas que han cobrado los sistemas de control en la actualidad derivados del fascismo. Este síntoma no surge de manera casual y mucho menos fuera de la planificación de la sociedad postindustrial, además coincide con dos aspectos determinantes para nuestra lectura entre la mirada, el realismo y los sistemas de control. Por un lado, el avance de los sistemas binarios que permiten un ordenamiento y control de la información a escalas no imaginadas⁸. Y por otro lado, el desarrollo de la Guerra Fría en aras del espionaje a partir de los años de postguerra, en otras palabras, la competencia de la mirada entre Este y Oeste⁹.

Solo faltaría señalar que a finales del XIX y principios del XX, la realidad se experimentó de formas diferentes en el plano artístico. Es un contraste entre una realidad abierta al exterior y otra que deja de ser vivida de manera interna, por demás señalada con el artista romántico¹⁰. Esta “nueva realidad” se vivió intensamente en algunas de las vanguardias (como la Nueva Objetividad, la Bauhaus, el neoplasticismos, el suprematismo, el constructivismo ruso, el futurismo italiano, entre otras), sobre todo a través del perfeccionamiento técnico¹¹, en especial el de la fotografía y el advenimiento de su autonomía como medio dentro de los parámetros, en un principio, de la Fotografía Directa.

⁸ Es un hecho que el manejo de la información se ha vuelto importante como una forma que ha adoptado el panóptico. A través de ella se pueden conocer los hábitos, usos, maneras de consumo y costumbres de una persona o familia. Sobre el tema de la vigilancia a través de la información véase Reg Whitaker *El fin de la privacidad. Cómo la vigilancia total se está convirtiendo en realidad*, España, Paidós, 1999.

⁹ Es importante señalar que sin la eficacia de los sistemas de representación realistas, el espionaje (o la *persecución de la mirada*) no hubiera cobrado las dimensiones que cobró durante la Guerra Fría. Es necesario establecer el vínculo, casi indisoluble, entre lo “real” y la mirada.

¹⁰ Hasta cierto punto hay cierta arrogancia por parte del ser humano en cuanto a la construcción de un imaginario alterno a la realidad real.

¹¹ Dicho perfeccionamiento permitió la movilidad del “ojo documentador”, o, en otras palabras, la posibilidad del acercamiento teletécnico, además de la rapidez y verosimilitud de las imágenes conseguidas con dichos aparatos.

Se empezó a mirar de otra manera y la mirada adquiriría proporciones desmedidas en los sistemas de control¹² y en el pensamiento práctico. A diferencia del programa nihilista del Dadaísmo que cuestionó los valores de la tradición en su vertiente como “estética negativa” o “antiartística”, en su ataque directo a la institución, algunas de las vanguardias antes señaladas optaron por un programa dirigido hacia una funcionalidad de las formas, es decir, tendían hacia una sistematización de la cultura entendida como industria, veían en la técnica una nueva posibilidad para construir la sociedad que el pensamiento ilustrado nos había heredado bajo la línea del progreso tecnocientífico.

El programa de las vanguardias por diluir el arte en la vida se llevó a cabo de manera más clara con la fotografía o la industria de lo fotográfico. La democratización de la imagen realista fotogénica puede contraer varios sentidos: por un lado, se corre el riesgo de llegar a la estandarización del gusto y a la homologación de la mirada (la homogenización de la experiencia del mundo); por otro, abre la posibilidad a las narraciones horizontales y no jerárquicas -el giro a la vida cotidiana; y por último, la conversión del mundo en imagen hasta su sustitución por su simulacro. Para lo cual, convendría preguntarnos ¿qué es lo que ha permitido que la industria y los dispositivos de vigilancia utilicen y difundan el uso de la representación realista por encima de otro tipo de representación? ¿para qué queremos imágenes que hablen del mundo si tenemos al mundo mismo? ¿por qué ha sido tan “eficiente” la mirada bajo la configuración realista? ¿por qué se certifica la existencia y la individualidad a partir de una imagen?

4.1 De “el mundo de la imagen”: su simulacro y aura en la época de la irradiación telemática. ¿El ocaso de los *ídolos*?

Captura el tiempo.

Slogan de Vanta

Hay momentos que no vas a volver a ver, cáptalos con tu Telcel

Slogan de Telcel

Comparte el momento, comparte la vida

Slogan de Kodak

¹² Sería interesante revisar la genealogía de las tomas fotográficas aéreas, desde el viaje en globo de Nadar en 1855, los constructivistas y de la Nueva Objetividad, pasando por las tomas aéreas que se realizaron desde los aviones bombarderos durante la Segunda Guerra Mundial hasta desembocar en las imágenes binarias que provienen de vistas satelitales de la tierra (la imagen del mundo), con fines militares y de control.

Mucho se ha escrito ya sobre el supuesto estado de la imagen en la actualidad, sobre los distintos estadios de transformación de los sistemas de producción y reproducción que han modificado, a su vez, nuestros hábitos perceptivos y epistemológicos en el campo visual, como un fenómeno en el que reconocemos, quizá, cierto grado de autoridad. Anunciar que el estado actual de la imagen es el de su “irradiación desmesurada”¹³ correspondería, entonces, al de realizar un análisis en el que se señalen los encuentros y desencuentros que acarrea este fenómeno, o apuntar hacia aquellos parajes donde guarecernos. ¿En qué consiste dicho “estado patológico” de la imagen? El excedente de producción de imaginario nos ha conducido a un paralelismo virtual en el que se construye la autonomía ontológica de la copia sobre el original, de la imagen por lo real, del recuerdo sin memoria. Dicho estado de infección corrompe, desquicia y sacude el territorio; invade el antiguo núcleo monádico, en el que se debilitan los límites de la celda para dar lugar al desplazamiento de información, en este caso, la contaminación por desbordamiento - ¿o por invasión? -. En una especie de movimiento fractal o viral, la imagen irradia la infinitud de su copia. La inoculación de la imagen en el terreno - como agente patógeno - contagia los diminutos asideros donde puede resguardarse el sujeto, aquélla sobrepasa el linde de las fronteras, para migrar hacia los terrenos de lo real (del origen-original), y ocupar su lugar (el mapa por el territorio). Dicho estado, no sólo ha sido resultado de la reproductibilidad técnica, sino de su emanación o excreción desmedida que sufre ahora en la pantalla. Ya sea, desde la fotografía, el cine, la televisión o el internet, los dispositivos tecno-visuales, que se despliegan ante nuestros ojos, se ciernen ante un público pasivo en espera de mercancías listas para consumirse y ser despojadas de todo valor de uso. Así, caemos en cuenta que el valor exhibitivo ha incrementando su potencial a través de los *mass-media*, al mismo tiempo que desplaza cualquier intento acatado de recogimiento, incluso, de sujeción.

En consecuencia, el efecto que se produce es el de la sobreexcitación de la estética, en el que se intensifica la exhibición del objeto - ¿y también del sujeto? -, su “hipervisión”.

¹³ Jean Baudrillard ha explorado de manera sistemática este fenómeno de hiperrealidad que se ciernen sobre el territorio y su mapa, véase Jean Baudrillard, *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*, Barcelona, Anagrama, 2001.

Aquel estado, en el que la imagen sustituye al sujeto-objeto, lo reemplaza: el efecto espectacular y especular que lo envuelve. Si la fotografía había demostrado que sólo el acontecimiento era lo único que podía ser fotografiado, ahora lo que sucede es que, en un acto de inversión radical, todo aquello que no sucede ante la pantalla –aquello que no se vuelve imagen– no “es” acontecimiento, *ergo*, no ha existido. Del “eso ha sido” (el “noema” barthesiano de la fotografía), que define el espacio-tiempo singular hacinado en los lejanos parajes de la memoria –al “eso no ha sido, aún...”– no sólo hay una sustitución ontológica, sino que lo real se desertifica, se empobrece, se ve impedido en dar lugar al acontecimiento; es desplazado y suplantado por aquella copia que no ha tenido original, por aquella irradiación sin un aquí y ahora auténticos. La fotografía, como una de las formas primarias de reproducción, se ha visto superada en su irradiación. Sin embargo, en la actualidad, uno de los objetivos primordiales de la fotografía no ha sido tanto corroborar la evidencia del acontecimiento, sino cuestionar su autenticidad hasta el grado de dudar de su “existencia”. Si en algún momento se había creído que el referente de la fotografía había sido la realidad, ahora se ha invertido este proceso y es la “imagen técnica” la que se ha vuelto referente de lo real: *sólo a partir de la imagen se certifica la experiencia, la identidad o el acontecimiento*. Puesto así el panorama es menester señalar que la imagen ha cobrado cierto estatuto ontológico de presencia en donde las experiencias del sujeto se confirman a partir de ella en tanto simulacro, ya no sólo se trata de entablar con el mundo exterior relaciones de conocimiento o de interacción estética, sino que esta experiencia es diseñada desde los confines de la imagen en cuanto sustitución de lo real: la imagen del mundo se presenta ante nosotros en tanto suplantación del segundo - ahora es ella, la imagen, la que precede al mundo -. Una experiencia que no es del todo nueva, sin embargo, se ha vuelto predominante. En una “situación extrema”, el reflejo se ha desvanecido de aquellos espejos con memoria que había construido la imagen técnica, en su lugar sólo quedan especulaciones, apariencias-apariciones que se sustituyen en la pantalla.

Tal efecto, ha sido acaparado y administrado por la industria, en favor de la mirada con arreglo a fines, una mirada que desenvuelve todo su arsenal burocrático sobre la singularidad del acontecimiento. Una mirada que no sólo ha administrado los hábitos perceptivos de la visión, de manera horizontal y desjerarquizada, en el que estandariza los recursos de visión (encuadres, tiempos, ángulos, diafragmas) y del aparato (objetivos,

lentes, filtros, películas), sino que además relativiza y juega con la ilusión de la captura de ese lejano aquí y ahora irreplicable, aquél que Walter Benjamin resguardaba sólo en los retratos de familiares. Aquél mismo que había vaticinado la desaparición del aura, como respuesta al fascismo –¿o, incluso, al capitalismo?– y a las tradicionales vetas de contemplación pasiva, frente a la acción política de las formas artísticas, que permiten al interior de la industria cultural, más aún, de la cultura postaurática mediática.

¿Por qué y para qué administrar el efecto de realidad que produce la fotografía y la ilusión que recae sobre lo singular? Si esta hipótesis es acertada, y la extinción del aura no ha tenido lugar, entonces ¿qué ha pasado con aquel halo y su revestimiento actual? Al respecto y de manera concluyente, José Luis Brea¹⁴ expone una idea que extiende la supervivencia del aura hasta nuestros días, una prognosis que “desintensifica la experiencia estética” de la obra de arte a partir de la circulación en los *massmedia*. Toda *episteme* que se forma sobre el arte es el mismo que se obtiene a partir de su reproducción, toda experiencia estética está mediada por su copia teletécnica. Si nos avisa de la existencia del aura fría por consecuencia de los medios de comunicación es para señalar los caminos que todavía no se han transitado. El aura de la “época de su reproductibilidad telemática” también ha sido efecto del trabajo que, sobre la obra de arte, realizaron las vanguardias artísticas, tanto con la desmaterialización del objeto artístico como con las estéticas negativas, entonces: desarticulación de los antiguos soportes para entablar relaciones de tipo lógico-constructivas; efecto desorientador que se cierne sobre el objeto cotidiano y sobre el objeto artístico; “campos expandidos” de inoculación conceptual. En efecto, el aura ha mudado de lugar, se ha deslocalizado o se ha vuelto ubicua a partir de su reproductibilidad desmedida y de sobrecirculación en los medios masivos de información y comunicación. Tanto la industria como la institución que ha guiado el arte se empeñan en dar seguimiento a esa *aura afectada*, aquella que bien hubiera gustado Benjamin que desapareciera en beneficio de la transformación de los sistemas de producción. Ahora nos regodeamos en contemplar los restos de un aura, aún no extinta. Si José Luis Brea se esfuerza en señalarnos que el origen del aura ya no se encuentra en aquel “valor de culto” es porque, en la actualidad, está depositado en los medios y su circulación global e

¹⁴ Véase José Luis Brea, *Las auras frías. El culto a la obra de arte en la era postaurática*, Barcelona, Anagrama, 1991.

instantánea. Ha sido esta distribución la que ha cambiado la temperatura del aura, antes cálida, ahora fría; antes intensa, ahora tensa, que se verifica en la obra de arte, y en alguno que otro artículo o mercancía. Si el autor de “Las auras frías” se empeña en rescatar dicha *aura fatigada*, aquel tiempo y espacio únicos elongados “hasta la eternidad” –o puestos en pausa– es porque aún considera necesaria la existencia de ella, sus alcances y posibilidades, del sujeto –aunque debilitado o fragmentado– y, sólo tal vez, de apuntar hacia aquellos perfiles aún existentes del fascismo, como formas hastiadas y residuales, que aún subsisten, quizá no con la misma intensidad, pero sí con la misma violencia. Efecto de sobrecirculación (de extrema visión) que recupera la antigua retórica serial y de repetición. Momento de crisis el nuestro para percatarnos y reconocer la posible ejecución del acontecimiento.

Dicha aura no sólo ha cubierto al objeto artístico, sino que, a su vez, se ha cernido sobre todo tipo de mercancías, aquellas “copias originales” que son el móvil de la industria cultural en un acto de sobregirada moralidad. ¿Es “aura” lo que resta o qué es eso que ha desarrollado –y ya no eliminado– en principio, la fotografía y, ahora, la multiplicación mediática? Hay, por lo tanto, un debilitamiento de la otrora función de la fotografía –del lado del documental, la verdad y la presentación/presencia en tanto índice– con respecto al auge tecno-informático que prevalece en la actualidad. La irradiación de los modelos-moldes debilita la certeza del reconocimiento de la cual era portadora la fotografía. Habrá que localizar, en todo caso, dónde se deposita el acontecimiento a partir de las fugas tecno-informáticas que debilitan la evidencia fotográfica. Por otro lado, lo que está en riesgo, con la extensión del aura debilitada, es la posibilidad de que seamos “auténticos” productores, transfiguradores de los medios de producción tecnovisuales y de formas escópicas de conocimiento. En su lugar, los medios masivos nos han sumergido en una actitud pasiva y de placebo como iconólatras modernos, espectadores de ídolos puestos ahí para su adoración o, en una inversión radical, en iconoclastas que sustituyen imágenes, unas tras otras, conforme la sobreproducción lo demanda y la oferta crece.

Si encausamos el diagnóstico de Benjamin no sólo hacia la repetibilidad, sino a la posibilidad de producir nuevamente la singularidad del acontecimiento, entonces, esta guía nos ayudaría a distinguir el estado de falsa consciencia de la imagen, aquella en la que no se engendra la diferencia, aquella que sólo “es” simulacro: la capacidad de volver a producir

el mundo de otra manera, bajo otras guías y otras directrices. De la máquina que reproduce a la máquina que se reproduce, donde el encuentro de dos diferencias lubrican su contacto en el acto mismo de seducción reproductiva. En el caso de la fotografía, quizá, la máquina engendra algo diferente a sí misma. La fotografía no captura el acontecimiento, es ahí donde se produce. La reproducción no significa mera repetición, sino donde la singularidad de lo irreplicable tiene lugar.

Así, en otro de sus ensayos, José Luis Brea¹⁵ reconoce el potencial político-subversivo de la fotografía, y no sólo de ella, sino también de los nuevos medios electrónicos que se extienden sobre el mapa. En una especie de giro metafísico, encuentra en la propia técnica su potencialidad de transformación y distorsión. Brea reconoce que en la fotografía hay momentos de tensión en el que su posibilidad crítica de reproductibilidad y la capacidad de estructurar formas de recepción pública, ceden su puesto para dar lugar “al registro mismo de la diferencia”, El autor afirma que:

Del lado de lo simulácrico, la fotografía introduce en la economía de la representación occidental – templada por el presunto pacto palabra / mundo – el elemento de distorsión, de revocación radical, que Nietzsche proclamaba como “más alta potencia de lo falso”. Lo que se fotografía no se deja someter al dominio regulado de la representación, y cualquier aproximación a la fotografía que la imagine dominada por el impulso de *mimesis* descuida su principal virtualidad: la de revocar el orden de la representación presupuesto por una metafísica de la presencia. Tensada por la posibilidad de su repetición infinita, la fotografía sólo comparece para atraer al espacio de la representación el aparecer evanescente e irregulable de la diferencia pura. La fotografía no “re-presenta”, tan sólo acontece, acaricia la superficie absolutamente externa de las apariencias, roza la piel leve de la diferencia, captura y retiene ese humor infraleve que, en forma de luz pura, exhala el ser – para hacer cierta la doctrina que le asimilaba a su posibilidad de ser percibido¹⁶.

Más adelante afirma, con respecto a la noción de inconsciente óptico que:

Es ello lo que el inconsciente óptico desvela: por un lado, la presencia de la diferencia en la absorción del detalle, en la explosión ilimitada del fragmento, en la captura de la multiplicidad. Por otro, la instantaneidad del acontecimiento, la fugacidad inaprensible del tiempo-ahora, la misma insuperable temporalidad del ser – no en vano el propio Benjamin alude a ese infinitesimal salto que se produce en la descomposición del movimiento, pensando tal vez en las cronofotografías de Muybridge¹⁷.

¹⁵ Véase José Luis Brea, “El inconsciente óptico y el segundo obturador (la fotografía en la era de su computerización)”, en: *Un ruido secreto. El arte en la era póstuma de la cultura*, España, Mestizo, 1996.

¹⁶ José Luis Brea, *Op. Cit.*, Pág. 35.

¹⁷ *Ibid.*

Espacio y tiempo únicos reunidos. Presentación de “lo que ha sido”, pero la sospecha aún prevalece ¿Cómo distinguir lo contingente de aquello que ha homogenizado la industria cultural visual? Si Brea reconoce en la reproductibilidad técnica y en las formas de distribución y transmisión de los residuos escópicos el potencial crítico que se puede desprender de éstos, también habría que agregar aquellas des-configuraciones hacia el interior del propio medio.

La potencialidad político del “error” estriba en señalar que, incluso más allá de la fotografía, todo medio técnico (mecánico, eléctrico o informático), es susceptible de una “desconfiguración del programa”, éste puede ser inoculado por el “defecto”, y ahí se hace evidente la singularidad de la técnica, la desmecanización o desautomatización programada. El “error”, entonces, es una “experiencia única” al interior de la técnica, es la manifestación singular de ella. Un instante que libera, tanto al sujeto como al acontecimiento, de las desgastadas formas raquíticas y arcaicas de la *mirada administrada* o de la mirada con arreglo a fines. En última instancia habrá que guarecerse de que el “error” pueda ser administrado, en primer lugar, por el programa de la cámara, y en un segundo momento por la propia industria.

4.2 Una aproximación a las imágenes de guerra a través de la mirada poscolonial. El desempeño del espectáculo como origen de las imágenes de guerra

La guerra imperialista es un levantamiento de la técnica, que se cobra en el material humano las exigencias a las que la sociedad ha sustraído su material natural.

Walter Benjamin, La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica

Topografía del mundo actual

El mundo se desplaza a una velocidad vertiginosa. La rapidez en la que flotamos nos sumerge en una apatía que nos imposibilita abarcar la desorientada cartografía actual, a pesar de que este mapeo se tiende ante nuestros ojos en forma de una supuesta red que atrapa todo. Este dinamismo con el que se mueve el planeta es consecuencia de los distintos factores de la modernidad, en el sentido tecnológico, estético, cultural, social y político que el término implica. Es producto también de la posibilidad de imaginar el mundo como lo hemos hecho hasta hoy, en sentido llano: volverlo imagen. En efecto, lo

hemos imaginado a tal grado que ahora es él quien nos imagina¹⁸, huelga decir la presencia de los medios de comunicación quienes han contribuido al desarrollo de este fenómeno. A su vez, dicha mediación del mundo ha propiciado un estado catatónico –en el que pasado, presente y futuro se muestran simultáneamente– y en el que la realidad fenomenológica (espacio-temporal) se concentra en el sujeto escindiéndolo y propiciando una especie de amnesia¹⁹. No obstante, los confines de la sociedad postindustrial se presentan bajo la sombra del consumo, el cual ha generado la llamada sociedad del espectáculo²⁰, donde el valor de uso da paso al valor de signo y entonces todo objeto pierde su dimensión utilitaria para convertirse en mercancía absoluta²¹, objetos muertos supeditados más allá de utilitarismo pragmático.

Los acontecimientos de Abu Ghraib permiten dar cuenta de esta paradójica situación en la que nos “situamos”, si es que es cierto que podemos ubicarnos en algún lugar o momento dentro del infinito territorio espacio-temporal que la virtualidad ha creado. Basta con revisar los periódicos o posarnos frente a la pantalla del televisor para ser testigos de la fluidez con la que se deslizan los acontecimientos, los cuales ya no encuentran resguardo en las fortificaciones de la memoria, y en la que el constante presente reactualizado cobra dimensiones paranoicas. Nuestro análisis se concentra en algunas imágenes de guerra que se han presentado de manera obscena ante nuestros ojos, ya sea a partir de imágenes fotográficas expuestas en los periódicos e internet, o videos proyectados en la televisión, para hacer un análisis más específico de las implicaciones que estas imágenes puedan tener en el contexto de una cultura visual²².

¹⁸ Algunos aspectos sobre este fenómeno se dejan ver en el fenómeno de la virtualidad, hiperrealidad y el de simulacro propuestos por Jean Baudrillard.

¹⁹ Para las teorías sobre la fragmentación del sujeto y el estado esquizofrénico, así como la pérdida de la memoria, véase Fredric Jameson, “La lógica cultural del capitalismo tardío”, *Op. Cit.*

²⁰ Sobre este término, véase Guy Debord, “La sociedad del espectáculo”, <http://library.nothingness.org/articles/SI/en/display/16>.

²¹ Véase Jean Baudrillard, “Mercancía absoluta”, en: *Las estrategias fatales*, Barcelona, Anagrama, 2000.

²² Para un análisis más amplio del término, véase Nicholas Mirzoeff, *Op. Cit.* Para este autor, la posibilidad de visualizar el mundo es parte de una tradición que se puede extender desde la pintura hasta los actuales medios tecnológicos como la televisión, el internet, el cine, entre otros. Mirzoeff enfatiza la modificación que ha sufrido la representación del mundo (y presta especial atención al papel que ha desempeñado la mirada) a partir de los diferentes medios para representarlo y su incidencia en el campo de la cultura. Es importante señalar que hemos participado del proceso de visualización de la realidad atestiguando que la imagen ha sustituido al mundo y que nosotros dependemos más de la primera que del segundo.

La memoria débil. Circulación y distribución de las imágenes de guerra como formas de agotamiento

Desde que se inventó la fotografía, ésta se convirtió en *memento mori*. En los términos que Susan Sontag²³ lo explica, el medio fotográfico nos ha expuesto a la náusea que los efectos del tiempo producen sobre nuestra endeble presencia en el mundo. Toda imagen fotográfica es huella de algo que aconteció, es contenedora de una temporalidad remota, pero lo que queda en este acto de exposición son los restos sustanciales de ese algo, ahí radica la imposibilidad de aprehender la realidad total. La fotografía ha intentado aprisionar la realidad que se presenta ante nuestros ojos, pero su fracaso se produce con la distancia que hay entre su representación, es decir, su imagen del mundo, y el mundo mismo²⁴. Esta virtualidad no se realiza totalmente debido a que esta aprehensión es imposible desde el momento en que la dimensión espacio-temporal, que acontece en la realidad, se traduce a las dos dimensiones de la representación fotográfica, entre otras características. Sin embargo, a pesar de que este aprisionamiento no se lleva a cabo de manera absoluta, es un hecho que esta cuestión que define a la fotografía como memoria, en uno de sus aspectos, ha servido para verificar la existencia de “lo que estuvo ahí”²⁵, es decir, lo que se presenta ante nuestros ojos es la ausencia de lo que ya no puede estar. Es innegable que la fotografía es el referente²⁶ de la realidad, a diferencia de otros medios de representación, es un signo de lo real. Al mismo tiempo, la fotografía ha permitido documentar los acontecimientos que suceden en el mundo, para ser testigo evidente de los actos humanos, ojo avizor de aquellas conductas propias e impropias del *ethos*. Como ya se ha dicho, la dimensión simbólica de la memoria fotográfica dio paso al documento bajo el liderazgo del realismo en su dimensión política y social.

²³ Véase Susan Sontag, “Objetos melancólicos”, en: *Sobre la fotografía, Op. Cit.*

²⁴ Es un hecho que ningún medio ha logrado aferrar de tal manera la realidad (por eso siguen siendo *médium* nos acercan, pero no pueden sustituirla), aunque para Jean Baudrillard lo virtual ha llegado a tal grado en el que ésta ha sustituido a lo real, vivimos en una época de simulacros que dan cuenta de este fenómeno de sustitución.

²⁵ Nicholas Mirzoeff, *Op. Cit.*, Pág. 112.

²⁶ Para Roland Barthes la fotografía necesita de un referente necesariamente real, que algo se atravesase por el lente de la cámara para ser captado. Ésta sería la esencia de la Fotografía, véase Roland Barthes, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, España, Paidós, 1998. El juego doble consiste en que toda fotografía “certifica” la existencia de lo que estuvo ahí, es decir, se vuelve ella, a su vez, referente de la realidad.

Sin embargo, existe otra posición en la que el producto del acto fotográfico se vuelve un efecto de realidad²⁷: el realismo como ideología de representación ²⁸. Dicho de otro modo, la fotografía no sólo es producto de la realidad (proviene de ella), sino que consigue un efecto similar al de realidad al grado de sustituirla. Entonces, la fotografía, de este modo, opera como *prótesis de memoria mecánica*, estas imágenes funcionan como nuestra memoria, recordamos a partir de ellas. La evocación del recuerdo no surge ya de nosotros ni de nuestra consciencia, sino de las imágenes mismas. En el peor de los casos sólo recordamos las imágenes, el acontecimiento se nubla ante ellas. Este término permite entender cuando nos referimos a la imagen del mundo²⁹, más allá de él mismo. En la era del significante la imagen cobra mayor relevancia, al grado de adquirir un estatuto *cuasi* ontológico. Así, las imágenes sobre la guerra en Irak, se que recibimos a través de los medios de comunicación, posan ante nuestra mirada como evidencia de los actos de tortura llevados a cabo por algunos elementos del ejército estadounidense en la cárcel de Abu Ghraib (Fig. 21).



Fig. 21 Lynndie England con un preso iraquí amarrado por el cuello, octubre de 2003

²⁷ Nicholas Mirzoeff, *Op. Cit.*, Pág. 65

²⁸ Sin embargo, para Joan Fontcuberta la veracidad del documento fotográfico ha estado supeditada, en sus niveles de recepción, por el realismo como única posibilidad de representación en el medio fotográfico. Esta ideología se ha tambaleado últimamente, en su mayoría por las nuevas tecnologías y porque se ha resaltado la presencia de un sujeto actuante detrás de la parca objetividad de la cámara, el cual modifica y altera la toma fotográfica a partir de una decisión voluntaria producto del espíritu. Véase Joan Fontcuberta, *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, España, Gustavo Gilli, 1997.

²⁹ Sobre este concepto véase Martin Heidegger, “La época de la imagen del mundo”, en: *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza Editorial, 2000, Pág. 63.

Dentro de la historia de las fotografías existe una larga tradición de imágenes de guerra. La fotografía ha sido uno de los medios por el que se han denunciado aquellos actos de tortura, abuso, alienación, discriminación, entre otros. En efecto, éste ha sido uno de los papeles que mejor había desempeñado la fotografía, recordemos tan sólo las imágenes de la Segunda Guerra Mundial o, incluso, algunas de Vietnam. Pero ¿qué es lo que sucede con las imágenes de Irak? ¿De qué manera nos afectan? ¿Cómo las recibimos?

La circulación de estas fotografías, a través de los distintos medios masivos de comunicación (televisión, internet o medios impresos), nos define como *cómplices*, su distribución llega a todos lados a través de la inagotable red que se despliega ante la mirada de cualquiera; su consumo es masivo. Estas imágenes recorrieron la circunferencia del planeta hasta agotarla, fueron primera plana en varios diarios importantes del mundo. Se volvieron *mercancía*, dispuesta para ser agotada por todos los programas de televisión y los medios impresos, y ser consumida por el tele-espectador. Esta extensión es la que da testimonio de la imaginación del mundo, de su espectáculo. En palabras de Baudrillard, “la publicidad [...] devora nuestra sustancia” al mismo tiempo que “[...] nos permite convertir al mundo y la violencia del mundo en una sustancia consumible”³⁰. En su reproducción, mediatización y distribución el acontecimiento se disuelve, es decir, no sólo es el suceso mediado lo que debilita la retención de estas imágenes en la memoria, sino la rapidez con la que circulan en el mundo globalizado. Ahí radica la verdadera dimensión moral que nos hiere profundamente porque, paradójicamente, estas imágenes están elaboradas para permanecer y ser borradas de la memoria, se vuelven imágenes para ser olvidadas en el momento que son consumidas-consumadas por el nuevo evento que les sigue y la celeridad con la que se mueven. Ésta es la eficacia de dichas imágenes, la amnesia que provoca una *memoria disfuncional* imposibilitada para retener los recuerdos que suceden aceleradamente ante sí. Eficacia no en cuanto a que desaparezcan de verdad de la memoria colectiva, sino a que en ningún otro momento de la historia de la humanidad el valor de la fotografía, en cuanto a testimonio de los acontecimientos y en cuanto a su recepción, se había tambaleado a tal grado. Ésta es la vorágine que nos atrapa actualmente. El desplazamiento es tal que ya no encontramos asirnos a un lugar o a un tiempo. Este desplazamiento cobra una

³⁰ Para un análisis más profundo sobre el acontecimiento, véase Jean Baudrillard, “La guerra del Golfo no ha tenido lugar”, <http://www.letrae.com.ar/FrameArchivos.htm>, 2004, Pág. 23.

dimensión virtual en el momento en el que “todo lo sólido se desvanece en el aire”³¹. Es tal la magnitud que ya no podemos situarnos en ningún lugar, porque a su vez, este lugar se pierde frente a la movilización constante y rápida del territorio.

En su ensayo “La Guerra del Gofu no ha tenido lugar”, Jean Baudrillard expone la fragilidad del acontecimiento frente a la virtualidad de los medios de comunicación (en específico, la pantalla de TV) y los efectos que la información ejerce sobre lo real³². Para el autor esa guerra sucedió en el plano de la pantalla, de lo virtual, fue más una guerra mediática que una guerra real³³. La política del chantaje (del rehén); la sobredimensión tecnológica de un adversario sobre otro; y la manipulación mediática llevada hasta la falsificación, son síntomas que propiciaron la desaparición del acontecimiento. Más allá de hacerle caso a Baudrillard sobre la dimensión simulacral que sustituye a la realidad, es un hecho que los acontecimientos bélicos se vieron alterados por las tecnologías que mediaban entre ellos y su recepción. Decir que esa guerra “no tuvo lugar” implica que la transmisión de los acontecimientos, sucedidos en la pantalla plana del televisor, desplazan la situación del hecho, no lo niegan, pero sí debilitan su acercamiento.

Pero ¿cuál es el interés por exhibir estas imágenes? ¿a quién está dirigido este espectáculo mediático? El mundo entero es espectador de estas terribles imágenes, la fragmentación de la mercadotecnia para dirigirse a un público específico fracasa cuando estas imágenes no encuentran un cuerpo (sujeto) de recepción fijo y, al no encontrarlo, estas imágenes se diluyen en una falta de materialidad de aquello que las contenga, en ese fantasma (cuerpo etéreo o espectral) que somos todo el mundo al no retener el recuerdo de estas imágenes. Es así como éstas muestran una cualidad peculiar, su *eternidad efímera*, la cual conservan a partir de la distancia tecnológico mediática. De alguna manera, el trauma de la mirada. Están tan lejos y tan cerca de nosotros. Lo único que queda son los restos del

³¹ Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, México, Siglo veintiuno editores, 2001.

³² Frente al trauma de experimentar lo real preferimos una distancia. De alguna manera, todos vivimos la Guerra del Golfo (1991) alejados emocional y físicamente, sin embargo, es un hecho que nos movíamos en un terreno virtual al ser soldados-espectadores sobre el mapa-píxel que teníamos frente a nosotros. De hecho hubo una censura por parte de EUA por presentar imágenes.

³³ Habría que agregar que esa guerra fue un ejercicio de propaganda en la cual muchos de los acontecimientos se inventaron para propiciar la invasión y otros tantos se desvirtuaron. Algunas agencias de publicidad de los EUA se dedicaron a la sobreproducción, falsificación y sobrecirculación de la información para invadir Kuwait y enfrentar el régimen de Sadam Hussein, en síntesis, la distorsión de lo real., véase Naief Yehya, *Guerra y propaganda. Medios masivos y el mito bélico en Estados Unidos*, México, Paidós, 2003.

acontecimiento, más aún, el de unas imágenes que han sido consumidas como cualquier mercancía de la actualidad³⁴.

Estas imágenes hirieron nuestra sensibilidad por pocos segundos, porque al cambio de hoja ésta fue afectada por otro objeto nuevo de consumo. Nadie las recuerda, o las recordamos débilmente, podemos hacer nuestra vida cotidiana sin pensar en los hechos que sucedieron y suceden a diario en la prisión de Irak. Son imágenes para recordarse y al mismo tiempo para olvidarse. Ésto no quiere decir que olvidamos totalmente las atrocidades imaginadas. Lo que quiero señalar, es que en ninguna circunstancia de la sociedad posindustrial se había consumido a tal magnitud un acontecimiento histórico, en ningún otro momento la *administración de la memoria* había funcionado como mercancía absoluta de la sociedad, si bien, había servido como testimonio denunciante que propiciaba la movilidad social en contra de ese tipo de hechos.

El efecto: borrado. Consumo de imágenes de guerra como mercancías de espectáculo

Hay algo en estas imágenes, que no ha existido en otras, que produce un *efecto desorientador* y no tanto por la carga moral que muestran. Esta ambigüedad es la que las describe y permite entender el sentido con el que están hechas. La obscenidad con la que circulan dichas imágenes provoca su misma muerte, su expulsión de los confines del recuerdo. Son imágenes que se han perdido en el desierto de la memoria. Si bien es cierto, antes las fotografías nos ayudaban a recordar, ahora, éstas se han convertido en prótesis indispensables de los recuerdos, sin ellas no recordamos, o nos cuesta más trabajo. Ya se ha hablado de la muerte de la fotografía a partir de lo electrónico, lo virtual, lo informacional o lo digital, la fotografía imposible o la no captación (la creación de fotografías sin referente), pero la dimensión que guarda la exclusión del documento como memoria de nuestra historia es la *verdadera muerte de la fotografía*. Hemos dependido tanto de la imagen fotográfica que la hemos convertido en nuestra memoria ortopédica, el problema es la fluidez con la que se desplazan dichas imágenes en una sociedad de consumo, porque la

³⁴ Lo que se pretende señalar es que en ningún otro momento de la historia la falsificación y el *raiting* fueron tan importantes para vender los productos. En su artículo “Fotos trucadas”, Pedro Miguel afirma que el diario *Daily Mirror* hizo todo lo posible por aumentar el consumo de este periódico a través de la falsificación de imágenes, en este sentido la hipótesis de Fontcuberta sobre el falseamiento del documento fotográfico cobra dimensiones estratosféricas al convertirse en una mercancía absoluta por encima de la veracidad de los hechos.

memoria se vuelve ajena a nosotros, como si ya no nos perteneciera. Hemos depositado la memoria en la imagen³⁵, pero ¿cuál es el cuerpo que contenga dichas imágenes? ¿cuál es el cuerpo que retiene a la memoria? Toda imagen es memoria, en la sociedad del consumo las imágenes se convierten en mercancía y como tal se consumen. Así, la memoria se vuelve mercancía, luego entonces, se consume de igual manera. En nuestra sociedad de consumo, la superficie desplaza la retención de la memoria, la duración de ésta es mínima, los efectos de la publicidad y de la propaganda actúan de manera directa sobre ella y nuestra sensibilidad, borrando y anestesiando.

Hay otro aspecto que incide en el debilitamiento de la memoria. Y es el consumo de la guerra como una mercancía de espectáculo. Una diferencia con la Guerra del Golfo de 1991, donde sí hubo censura de imágenes, es que en ésta no hay filtraciones casuales, sino desbordamientos mediáticos. Se puede llegar a afirmar que las imágenes de la actual “guerra preventiva” conllevan un doble mensaje: se distribuyen con el fin de destruir la resistencia de las filas insurgentes; y con la intención de mostrar a los burócratas, que administran los esfuerzos bélicos, las acciones de sus estrategias³⁶. Pero ¿cómo podemos hablar de propaganda mediática cuando decimos que es difícil retener estas imágenes? Es cierto, que ellas son evidencia de los hechos ocurridos y sus efectos son devastadores, pero al mismo tiempo inmediatos. Las tecnologías más recientes y su constante uso y difusión han modificado nuestra forma de hacer y percibir las imágenes. A partir de la primera invasión a Kuwait hubo una modificación en la transmisión de la guerra. Aquéllas eran imágenes distanciadas que mostraban el desarrollo de la guerra como un juego de video, donde los cuerpos mutilados y las ciudades destruidas eran censuradas por la lejanía mediática. Imágenes reducidas a espectaculares mapas de *bits*.

No obstante, a estos esfuerzos por espectacularizar la guerra se han sumado las potencialidades que estas nuevas tecnologías ofrecen para la falsificación de documentos³⁷.

³⁵ Sobra decir que el efecto de borrado, de la extirpación del documento histórico de la memoria, ha encontrado varias manifestaciones en la literatura considerada de ficción, véase George Orwell, *1984*, España, Salvat Editores, 1970. En su crítica al totalitarismo soviético, Orwell pone de manifiesto la reducción del lenguaje a su funcionalidad total y de esta manera la manipulación del documento apócrifo para llegar a ciertos fines, en este caso el control de las masas.

³⁶ Varios reporteros han tratado de demostrar que la orden para torturar a la insurgencia iraquí como estrategia para obtener información fue emitida por el propio Secretario de la Defensa, Donald Rumsfeld. Incluso otros afirman que dichas imágenes han servido para humillar a los prisioneros y quebrantar la resistencia.

³⁷ Sabemos que no es la primera vez que se falsifican documentos para propiciar una invasión. Sin embargo, sí es un hecho que la falsificación se ha vuelto herramienta de todos los días.

Si a principios del siglo XX fuimos testigos del asentamiento de la autonomía del medio fotográfico a partir de sus cualidades como testimonio y evidencia, ahora somos testigos de su constante falseamiento de la verdad. En ningún momento cuestiono la veracidad de los hechos proporcionados por las fotografías, sino que son los mismos canales de elaboración y distribución de las imágenes quienes han debilitado la memoria y su autenticidad.

Por otro lado, la industria cultural³⁸ ha proporcionado al espectador el placer de la violencia mediante la administración de la diversión (sólo encontramos goce con aquellos productos que la industria cultural produce). Esta diversión es organizada por la industria y está calculada para permitir al sujeto cierto alivio sin que se salga de la norma. Tanto la guerra como la violencia se han convertido en un juego, el cual obedece a ciertas reglas. Es un juego establecido para jugarse de una manera determinada, casi siempre el exterminio del “otro”. Si hacemos caso a la hipótesis de Theodor W. Adorno, si la diversión y la violencia son producto del cálculo y son parte de la administración de la industria cultural, entonces, el objetivo de conseguir ciertos efectos productivos en el espectador también forman parte de las tecnologías del poder. En otras palabras, tanto la guerra, como la violencia y el terrorismo, son productivos, así como sus efectos. En definitiva, existe una causa multifactorial que determina la espectacularización de la guerra y la violencia, y su consumo como mercancías absolutas y como una variante de entretenimiento.

El juego de la mirada como cálculo de la guerra pornográfica

Estas imágenes no sólo se presentan ante nosotros de manera evidente, sino además son obscenas. Para el pensador francés Jean Baudrillard la obscenidad es “la exacerbación del vacío [...] la pérdida de la ilusión, del juego y de la escena”³⁹. Lo obsceno es el reino de la forma en su dimensión más pura, despojada de todo contenido donde el secreto ha perdido resguardo, mero significante. “Más visible que lo visible, eso es lo obsceno”⁴⁰, *donde la mirada se sumerge en lo más profundo de la superficie*, sobreexposición de los acontecimientos devorados por la inmediatez de la pantalla, saturación de lo visual que anestesia la visión hundiéndonos en el autismo de nuestra realidad inoperante. Estas

³⁸ Véase Theodor W. Adorno y Max Horkheimer, “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas”, *Op. Cit.*

³⁹ Jean Baudrillard, “Lo obsceno”, en: *Las estrategias fatales*, *Op. Cit.*, Pág. 51.

⁴⁰ *Op. Cit.*, Pág. 57.

imágenes conservan esta cualidad no tanto porque muestren cuerpos desnudos, aun en algunas aparece el sexo erecto de uno de los prisioneros, a pesar de que quienes muestran estas imágenes (los medios) piensan que lo que nos ofende es el exhibicionismo de los cuerpos desnudos, su sexo, es por eso que lo borran con algún efecto de computadora. Son obscenas por su condición paradójica: hay un exceso por mostrar donde no se oculta nada, los soldados norteamericanos aparecen en actitud exhibicionista posando para la cámara, la típica foto triunfalista del recuerdo (Fig. 22), las imágenes están centradas, están hechas a propósito, escenificadas⁴¹, no son producto de la casualidad, sino de una voluntad intencionada; al mismo tiempo lo obsceno se presenta a partir de lo que no se muestra en la imagen, de lo que no aparece, lo que está oculto o se esconde, es decir, todo aquello que estuvo antes de la imagen y lo que está-estará después de ella (su temporalidad), todo lo que no está seleccionado por el fotógrafo (su espacialidad), lo que aparece fuera de campo. Todo aquello que todavía no hemos visto y que podemos imaginar, todo aquello que no se nos ha mostrado y que, sin embargo, podemos ver. Es difícil discernir qué imágenes ocurrieron antes y qué otras después, sin embargo, sí podemos suponer que son producto de varias sesiones. De ahí, que haya algo oculto en esas imágenes que no nos permite acceder a ellas, puesto que no se han descubierto los motivos totales para lo que fueron elaboradas.



Fig. 22 Lynndie England y Charles Graner aparecen detrás de una pila de hombres desnudos, noviembre de 2003

Para la investigadora Joanna Bourke, “[...] la pornografía del dolor que muestran estas imágenes es de naturaleza fundamentalmente voyeurista. Se representa el abuso para

⁴¹ El significante fotográfico cobra sentido en la producción de estas imágenes, es decir, no son imágenes casuales, no son “instantes decisivos”, por el contrario, son precisas y calculadas, habrá que averiguar su intención. Incluso, dentro de las declaraciones de los soldados, ellos afirmaron que las tomaron porque creyeron “que se veían graciosos”, véase Pedro Miguel, “Los motivos de Lynndie”, <http://www.jornada.unam.mx/2004/may04/040520/046a1soc.php?origen=index.html&fly=1>

la cámara. Es pública, teatral, y cuidadosamente escenificado. Estas imágenes obscenas tienen su contraparte en la peor pornografía sadomasoquista no consentida. Está erotizado el infligir dolor⁴². Para esta autora hay una dimensión pornográfica en cuanto al exhibicionismo de la humillación y la violación de los prisioneros de guerra iraquíes para conseguir placer, pero no sólo en cuanto tal, es decir, en otros momentos la retórica del hombre blanco civilizado era la única figura que funcionaba en cuanto al ejercicio del sexo como discurso de poder (víctima-victimario). Lo relevante en esta situación es el protagonismo de Lynndie England, en cuanto a figura femenina que ejerce el poder, y su capacidad de distanciarse de los hechos acontecidos. Para Lynndie y su novio el objetivo de elaborar estas imágenes era mitigar el aburrimiento, las tomaron “porque se veían graciosos”. Sin embargo, este “acto espontáneo” jamás se propuso conseguir los mismos efectos con sus compañeros soldados. Hay una distancia emocional que permea las tecnologías de guerra como actos calculados y medidos, y una dimensión de espectáculo en los actos ejercidos. Al igual que la pornografía, estas imágenes se insertan en una dimensión meramente de “placer”⁴³, propician el devoramiento de más imágenes ante la aburrición que de ellas se desprende porque al final son lo mismo. En sentido moral, estas imágenes nos acusan de participar en este acto al convertirnos en *voyeurs*. Su exhibicionismo nos convierte en cómplices, ayudantes de los torturadores al no hacer nada, funcionamos como cooperadores de aquellos que lastiman. Es así como el mundo se vuelve automáticamente en enemigo de los ofendidos en el momento en que adoptamos el papel de torturadores a través de la mirada *voyeur* de estos hechos. Según Carlos Fazio:

La tortura es todo dispositivo intencional - cualesquiera sean los métodos utilizados- con la finalidad de destruir las creencias y convicciones de la víctima, para despojarla de la constelación identificatoria que la constituye como sujeto. Persigue despersonalizar al prisionero, extirpar su identidad y convertirlo en algo ajeno a la intersubjetividad, con la pérdida consiguiente de su independencia⁴⁴.

⁴² Joanna Bourke, “La tortura como pornografía”, en: suplemento semanal Masiosare, *La Jornada*, México, 30 de mayo de 2004, Pág. 12.

⁴³ El placer que proporciona la pornografía es meramente perceptual y momentáneo. El placer que se desprende de estas imágenes de guerra es tánático, hay una “pulsión de muerte” en ellas. Se trata de hacer evidente la voracidad del consumo de la pornografía por querer ver más y más, o también de exhibir más y más.

⁴⁴ Carlos Fazio, “Bush, Irak y la tortura”, en: *La Jornada*, México, 24 de mayo de 2004.

En este caso, la demolición del sujeto, la desaparición de su identidad a través de los actos de tortura, lo convierten en objeto. Esta conversión no es sólo al sujeto-objeto torturado, sino de todos aquellos que observan estas imágenes. Existe la intención de experimentar una intimidad ajena (ya sea la del torturado o la del torturador), se volvió un acto público. En ese sentido nos volvemos cómplices y objetos de estos actos-miradas. Al mismo tiempo que lastimamos con la mirada *voyeur*, las imágenes nos hieren al recordarnos la antigua dinámica de que todo intento de resistencia individual será aplacado.

Estas imágenes son pornográficas, nos vuelven en pornógrafos de ellas, es decir, productores de superficie obscena. Al adoptar la posición del fotógrafo especulamos su reflejo y al mismo tiempo lo estetizamos, la imagen borra la dimensión moral para dejarnos su dimensión especular. Al mismo tiempo, nos atrapan por su fascinación y nos vuelven rehenes al igual que los imaginados. Adoptamos las dos posiciones: una por ser cómplices de la mirada; y otra moral donde nos convertimos en objetos, somos ellos, somos los *otros* (Fig. 23).



Fig. 23 Presos iraquíes apilados y desnudos, noviembre de 2003

Este paralelismo entre exhibicionismo y *voyeur* no es nada nuevo dentro de la tradición de guerra. Siempre han existido imágenes de los acontecimientos bélicos y la tortura como método de obtención de información. Lo importante de este hecho es la posible administración de la tortura legitimada en la imagen fotográfica. Existen evidencias que dichas estrategias de tortura fueron cabalmente planificadas y calculadas, nada fuera de lo común. Lo relevante es la administración de dichas tecnologías del poder a nivel macroeconómico. La guerra es rentable, aunque no lo suficiente en esta ocasión. En otro sentido, algunos periodistas evidencian la infiltración de agentes externos en las filas del ejército norteamericano, lo cual nos habla de la posible privatización del ejército,

es decir, la separación de éste del Estado-nación para convertirse en una empresa privada. Estos nuevos soldados se convierten en *trabajadores del terror*, con un horario y un sueldo fijo, ya no sólo mercenarios, sino *obreros especializados* dedicados a la producción de la mercancía; la tortura y su imagen, el evento y sus restos, no obstante su desaparición a través del consumo⁴⁵. Peor aún, estos nuevos soldados cuentan con un revestimiento psicológico altamente tecnologizado. No es un enfrentamiento real en cuanto a que no existe un enemigo real, es un enemigo insignificante (pierde significado al destruirse todo el pasado que dio fundamento a los valores religiosos, éticos y estéticos de nuestra cultura), es un enemigo sin cuerpo en cuanto aparecen cubiertos del rostro, porque pierden su nombre y su identidad, pierden todo sentido al convertirse en objetos. Es una masa de cuerpos amorfa. Esta situación fortalece la armadura del contrincante, porque frente a un objeto, un muñeco, no hay igualdad de condición. Es una guerra de signos en cuanto a que no es una guerra real, no se lleva a cabo en el terreno de lo real, sino en el de la imaginación mediática. La supuesta superioridad norteamericana no es tal frente a la no existencia de un enemigo real. La obviedad se hace evidente cuando no se encontraron las armas de destrucción masiva de Hussein que propiciaron la invasión. Es un enemigo desarmado, esas supuestas armas las inventaron EUA y Gran Bretaña para darle “sentido” a la “liberación de Irak” y la “salvación del mundo”. EUA juega con la tergiversación de los valores como estrategia poscolonial, la libertad, la soberanía y la democracia son sólo eufemismos para transgredir la legalidad política. Esta guerra es un simulacro, no así los efectos que se desprenden de ella. En realidad, es un ejercicio devastador de las tecnologías del poder empleadas por tecnócratas explotadores. Esta guerra si es un simulacro, puesto que no hay enemigo, en otro sentido, se simula al enemigo, se simulan las armas de destrucción masiva, se simula el mal así como también se simula el bien.

Cabe preguntarnos ¿cómo es que han logrado salir estas imágenes de la cárcel? ¿para qué fueron tomadas? ¿cómo lograron producirse estas imágenes? Es un hecho que bajo esta dimensión exhibicionista y voyeurista, el fotógrafo⁴⁶, a través de la cámara, se

⁴⁵ Cabe la analogía, aunque parezca ridícula, sobre la película de Disney titulada “ Monsters Inc.” donde se presenta una sociedad de monstruos dedicados a la producción del terror y consumo de esta energía para el sustento de su comunidad. En un principio, es el terror lo que se consume en esa sociedad altamente tecnologizada a pesar de la aparente bestialidad (“salvajismo”) de los personajes. El terror como un producto etéreo, pero asible y finalmente vuelto mercancía.

⁴⁶ En algunos casos, se sabe que el fotógrafo era uno de los mismos soldados, Jeremy Sivits.

convierte en un torturador más, independientemente de su calidad moral. El fotógrafo está situado en una posición de poder, él es el que observa a través del ojo mecánico y es quien dispara en el momento justo. Decir que todas las imágenes son significativas es una generalización y más en el medio fotográfico, siempre hay algunas imágenes que son más eficientes que otras. En el caso de éstas, los efectos en la cultura son reveladores. Dichos efectos conseguidos con estas imágenes han cobrado otras dimensiones a partir de las nuevas tecnologías. Es evidente que no podemos ver de la misma manera las imágenes obtenidas antes de esta guerra y las de ahora. La creciente democratización y accesibilidad de los actuales medios electrónicos ha permitido, en cierta medida, que los que antes elaboraban las fotografías de guerra ya no sean especialistas en el medio, sino simples operarios de una cámara que disparan al igual que si trajeran un arma de fuego en la mano. Parece que no hay distinción entre estos dos actos. En este sentido, Robert Fisk⁴⁷ afirma que la cámara fotográfica es el atacante suicida equivalente al de las desaparecidas torres binarias, y que el producto de la cámara, sus imágenes, son el grado máximo al que han llegado estas humillaciones.



Fig. 24 Sabrina Harman aparece sonriendo y con el pulgar levantado en señal de aprobación sobre el cuerpo de Manadel Al-Jamadi, noviembre de 2003

⁴⁷ Véase Robert Fisk, “Ya tenemos nuestro atacante suicida: la cámara fotográfica”, en: *La Jornada*, México, 9 de mayo de 2004.

Queda una cuestión pendiente ¿cuál es el pasado de estas imágenes? ¿cuál es la tradición a la que pertenecen? A través del espectáculo mediado de todas estas imágenes existe una en especial que no cobra sentido. ¿Qué es lo que permite a esta Judit moderna sonreír para la cámara con un cadáver al lado? (Fig. 24). Estas imágenes son escenificaciones, están hechas para ser vistas, son poses, son espectáculo para ser consumido, porque no sólo son evidencia de un documento terrible, la tortura; sino que la burla de la que somos objeto (porque la soldado Sabrina Harman se burla del muerto, pero al mismo tiempo la conexión irónica se desprende hasta nosotros) nos paraliza ante la pérdida del sentido de esta imagen. No existe ninguna justificación sobre los actos de guerra, pero la burla implicada en estas imágenes navega en el absurdo. Ha habido muchos ejemplos que han denunciado la relación que existe entre la violencia y el espectáculo⁴⁸. Uno de los intentos en este planteamiento es evidenciar la relación entre estos dos fenómenos y otros tantos que sirven de contexto. El absurdo, su vacío, se extiende a tal grado cuando la soldado Sabina Harman posa ante la cámara con una sonrisa y su mano en señal de aprobación con la asepsia del pulgar levantado, como si se tratara de un juego en el que haya ganado. De igual forma, la caricaturización de su rostro es signo de la ironía mediática, su referente no es más que el de otras imágenes⁴⁹. En una cultura donde todo está administrado (hasta la resistencia, y ésta se convierte en estética mercantil, o mejor dicho, se vuelve signo estético carente de contenido)⁵⁰, y donde todo es imagen (la virtualidad cuestiona día a día a la realidad, al mismo tiempo que desplaza al significado de su significante) la memoria se ve maniatada, encerrada en el consumo y re-ciclaje, para deteriorarse y de esta forma perder su carácter dialéctico se vuelve escenario en lugar de servir como recordatorio.

⁴⁸ Como ejemplos se encuentran “Masacre en Columbine” de Michael Moore o “Elephant” de Gus Van San, incluso Andy Warhol navega en estos parámetros.

⁴⁹ Al ver estas imágenes, el único parangón son los clásicos “Tom y Jerry” Cuando el ratón se enfrenta y se mofa del gato, a cada momento lo presenta como su constante enemigo, o peor aún, la ironía existente en “Los Simpsons” cuando Itchy y Scratchy se destazan y burlan con la misma intensidad. Evidentemente esta es una exageración paranoíca, no hay pruebas que sostengan la relación directa entre estos fenómenos, pero la desorientación provocada por esta imagen es tal que no permite localizar su origen, ¿de dónde proviene? ¿por qué este hecho se imaginó de esta forma? ¿por qué se fotografió de esta forma? ¿cuál era la intención de recordarlo así?

⁵⁰ La administración de la tortura guarda una dimensión estética cuando sólo es el significante el que impera y se pierden las resonancias del hecho moral, es decir, la estetización de este tipo de imágenes conlleva su propio consumo al grado de olvidarlas, estetizarlas implica consumirlas. Hay toda una dimensión estética en estas imágenes que se transfigura y se confunde con algunas otras ya establecidas en el *mainstream*, tal es el caso de la estética punk o la del sado-masochismo, entre otras.

Propiciar la circulación de estas imágenes no asegura que no olvidemos la atrocidad de los hechos, y tampoco frenaría los irremediables actos bélicos que comete la humanidad. Ocultar, o por lo menos no mostrar exhibicionistamente, tampoco detiene la desaparición del valor testimonial de estas imágenes. ¿Prohibir su desplazamiento implicaría no olvidar algo que no se ha visto, aunque sea una forma de recordar aquellos actos terribles? ¿Llegó la hora de detener la re-producción, de cerrar las fábricas para no perdernos en el ritmo de la producción acelerada?

CONCLUSIONES

El nuevo siglo comienza con muchas vicisitudes, entre ellas y quizá la más importante: el tiempo. La petroguerra, el calentamiento global, la crisis alimenticia, la migración, entre otros, son síntomas de que esta modernidad apresurada se vive como una forma de operatividad dominante, donde los recursos naturales y sociales –las relaciones de producción, sobre todo– son explotados para conseguir un máximo de rendimiento sin considerar las consecuencias ecológicas. La imagen, y sus efectos, no están alejados de este proceso. A veces se cree, con sobrada ingenuidad, que la imagen no cobra sus efectos en la consciencia. La guerra como divertimento, y su consecuente documentación, es un síntoma del desarrollo ético y político de la imagen en la iconósfera contemporánea, y de la manera en que repercute en el sujeto. En nuestros días parece existir un impulso visual, tanto en su producción y, por ende, en su consumo. Esta manera de ejercer el impulso visual corresponde con distintas formas de dominación que dictan sobre todo qué es lo que debemos consumir. La muerte de la princesa Diana, el ataque a las torres gemelas, el tsunami que ahogó gran parte de la costa asiática, las imágenes de guerra de Abu Ghraib, el ciclón Katrina, el matrimonio de Letizia con el príncipe de España o la muerte de Sadam Hussein. Acontecimientos que se han vuelto imagen para corroborarse y que pasen por la experiencia de todo mundo. La abundancia de medios técnicos para producir imágenes nos ha conducido a un nuevo estadio en el que hacen falta herramientas para entender, comprender, interpretar y racionalizar el uso que le damos a las imágenes. En una cultura que tiende hacia la visualidad es necesario hacerse de herramientas teóricas para replantear una necesaria *ética de la representación* en el contexto de los medios masivos de comunicación, que incluya tanto a los productores y distribuidores, como a los consumidores de imágenes.

Así, ha sido necesario plantear el análisis sobre la mirada y su uso instrumental, pues apunta hacia la falta de dicho modelo ético de la representación y a la transformación que ha sufrido la visión y su receptáculo: la imagen. En este sentido, la ruta crítica de los Estudios Culturales Visuales fue útil para plantear la hipótesis de la *racionalización de la mirada*, no obstante, las dificultades de la metodología y de la falta de análisis de la visión y la visualidad en esos términos. Fue útil también una aproximación a los discursos de los

productores a lo largo de la historia de la fotografía, pues nos otorgó una visión múltiple sobre este medio, sobre todo para enfatizar que ha sufrido un desarrollo, desde sus inicios hasta hoy día, en el que se ha modificado la producción, recepción y distribución de la imagen fotográfica en sus distintos usos sociales, estéticos o políticos.

A lo largo de la investigación hemos trazado posibles y necesarias rutas de discontinuidad del medio fotográfico. Tan sólo el inicio de éstas, cuyo eje crítico se encuentra en la mediación entre lo análogo y lo digital y viceversa. Si se prefiere, tal vez un paso atrás para reconsiderar algunas posturas, usos, desusos y formas de proceder del medio fotográfico. El análisis sobre el “defecto técnico” como posible irrupción nos permitió otra perspectiva tanto del acto fotográfico, como de la historia de la fotografía y de los discursos de los productores. Esta consideración del medio, como una forma de operatividad no dominante, nos permitió reconocer la falla o los errores como potencialidades del medio para considerar narrativas antes no contempladas dentro de su lógica interna. De ahí que el proyecto de investigación se haya modificado desde sus inicios hasta hoy. En principio, esta transformación surgió a partir del análisis de la práctica personal y poco a poco se desprendió hacia un análisis más amplio sobre el medio fotográfico. Si bien, se señalaron algunas rutas posibles para potenciar el medio fotográfico como opción política, también se analizó la situación del medio desde distintas perspectivas, la situación del fotógrafo y la repercusión de las imágenes fotográficas tanto en el espectador/consumidor como en la memoria (social o individual).

Un posible desprendimiento de esta investigación es el análisis sobre estos usos desordenados, pero en otros medios de producción de imágenes técnicas como el video o el cine. Plantear esta necesidad obedece a la falta de sistematización y de postura crítica en la producción simbólica de nuestro país, puesto que la falta de discursivas o narrativas desde el punto de vista de los productores afecta sobre todo a las nuevas generaciones de las escuelas de artes o de las carreras de historia.

FUENTES DE CONSULTA

- ACHA, Juan, *Arte y sociedad: Latinoamérica. El producto artístico y su estructura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981.
- ADAMS, Ansel, *La Cámara*, Madrid, Omnicón, 2001.
- AEDO, Tania, et. al., *Tekné 1.0. Arte, pensamiento y tecnología* (Antología), México, Conaculta, 2004.
- ADORNO, Theodor W., *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada*, España, Akal, 2004.
- , *Teoría Estética*, España, Taurus, 1980.
- ANDERSON, Perry, *Los orígenes de la posmodernidad*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- BARTHES, Roland, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, España, Paidós, 1998.
- , *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós, 1995.
- BAUDRILLARD, Jean, *La transparencia del mal*, España, Anagrama, 2001.
- , *Las estrategias fatales*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- , *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 1987.
- BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Itaca, 2004.
- , *El autor como productor*, México, Itaca, 2004.
- , *Sobre la Fotografía*, Valencia, Pre-Textos, 2004.
- , *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973.
- BERMAN, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, México, Siglo XXI, 2001.
- BREA, José Luis (ed.), *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal, 2005.
- , *Un ruido secreto. El arte en la era póstuma de la cultura*, Murcia, Mestizo, 1996.
- , *Las auras frías. El culto a la obra de arte en la era postaurática*, Barcelona, Anagrama, 1991.

-----, *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*, Salamanca, Editorial Centro de Arte Salamanca, 2002.

-----, *Nuevas estrategias alegóricas*, España, Tecnós, 1991.

BÜRGER, Peter, *Teoría de la Vanguardia*, Barcelona, Ediciones Península, 1987.

CAILLOIS, Roger, *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.

CALINESCU, Matei, *Cinco caras de la Modernidad. Modernismo, Vanguardia, Decadencia, Kitsch, Posmodernismo*, Madrid, Tecnós, 1987.

CARTIER-BRESSON, Henri, *Fotografiar del natural*, Barcelona, Gustavo Gilli, 2003.

CRARY, Jonathan, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, MIT Press, 1990.

DANTO, Arthur C., *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, España, Paidós, 1999.

DARLEY, Andrew, *Cultura visual digital. Espectáculo y nuevos géneros e los medios de comunicación*, España, Paidós, 2002.

DEBROISE, Olivier, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005.

DUBOIS, Phillip, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, España, Paidós Comunicación, 1994.

FLUSSER, Vilém, *Hacia una filosofía de la fotografía*, México, Trillas, 2000.

-----, *The Shape of Things. A Philosophy of Design*, London, Reaktion Books, 1999.

FONTCUBERTA, Joan (ed.), *Estética fotográfica. Una selección de textos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003.

-----, *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, España, Gustavo Gilli, 1997.

-----, *Conceptos y procedimientos: Una propuesta metodológica*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1990.

FOSTER, Hal, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001.

----- (ed.), *La posmodernidad*, México, Kairós, 1988.

- FOUCAULT, Michel, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, México, Siglo XXI, 2003.
- FREUND, Giselle, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gilli, 2002.
- GONZÁLEZ Flores, Laura, *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?*, Barcelona, Gustavo Gilli, 2005.
- GRUNDBERG, Andy, *Crisis of the Real. Writings on Photography, 1974-1989*, Massachusetts, Aperture Foundation, Inc., 1990.
- GUBERN, Gubern, *La mirada opulenta. Exploración de la iconósfera contemporánea*, Barcelona, Gustavo Gili, 1991.
- , *El eros electrónico*, Madrid, Taurus, 2000.
- HABERMAS, Jürgen, *El Discurso filosófico de la Modernidad*, España, Taurus, 1993.
- , *Teoría de la Acción Comunicativa, I. Racionalidad de la acción y racionalización social*, España, Taurus, 1999.
- HAYLES, N. Katherine, *How we became posthuman. Virtual bodies in cybernetics, literature, and informatics*, London, University of Chicago Press, 1999.
- , *La evolución del caos. El orden dentro del desorden en las ciencias contemporáneas*, Barcelona, Gedisa, 1998.
- HEIDEGGER, Martin, *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza Editorial, 2000.
- HORKHEIMER, Max, ADORNO, Theodor W., *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Madrid, Trotta, 2001.
- HUIZINGA, Johan, *Homo ludens*, España, Alianza Editorial, 2004.
- JAMESON, Fredric, *Teoría de la posmodernidad*, Madrid, Trotta, 1998.
- JAY, Martin, *Downcast eyes: The denigration of vision in Twentieth-century French Thought*, California, University of California Press, 1994.
- JEFFREY, Ian, *La Fotografía*, Singapur, Ediciones Destino, 1999.
- KANT, Immanuel, *¿Qué es la Ilustración?*, Madrid, Tecnos, 1988.
- KOCKELKOREN, Petran, *Technology: Art, Fairground and Theatre*, Rotterdam, NAI Publishers, 2003.
- LISTA, Giovanni, *Futurism & Photography*, Italia, Merrell Publishers, 2001.
- LISTER, Martin (ed.), *La imagen fotográfica en la cultura digital*, España, Paidós, 1997.

- LYOTARD, Jean-François, *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1993.
- McLUHAN, Marshall, *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*, Barcelona, Paidós, 1996.
- MICHELI, Mario de, *Las Vanguardias Artísticas del Siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 2000.
- MIRZOEFF, Nicholas, *Una introducción a la cultura visual*, España, Paidós, 2003.
- MOHOLY-NAGY, László, *La nueva visión. Principios básicos de la Bauhaus y Reseña de un artista*, Argentina, Ediciones Infinito, 1997.
- MONEGAL, Antonio (comp.), *Política y (po)ética de las imágenes de guerra*, Barcelona, Paidós, 2007.
- MONOD, Jaques, *El azar y la necesidad. Ensayo sobre la filosofía natural de la biología moderna*, España, Planeta-Agostini, 1993.
- MORIN, Edgar, *El Método. La naturaleza de la naturaleza*, Madrid, Cátedra, 1999.
- MULDER, Arjen, *Understanding Media Theory. Language, Image, Sound, Behavior*, Rotterdam, V2_Publishing/NAi Publishers, 2004.
- NEWHALL, Beaumont Newhall, *Historia de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gilli, 2002.
- ORWELL, George, *1984*, España, Salvat Editores, 1970.
- PAZ, Octavio, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, España, Ed. Seix Barral, 1974.
- PICAZO, Glòria, RIBALTA, Jorge (ed.), *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, Barcelona, 2003.
- POCHTAR, Ricardo (trad.), *Humberto Boccioni. Estética y arte futuristas*, Barcelona, El Acantilado, 2004.
- PRADO, Javier del y MILLÁN ALBA, José A. (ed.), *Charles Baudelaire. Poesía completa. Escritos autobiográficos. Los paraísos artificiales. Crítica artística, literatura y musical*, Madrid, Espasa, 2000.
- SCHILLER, Friedrich, *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*, España, Anthropos, 1990.
- SHANNON, Claude E., WEAVER, Warren, *The Mathematical Theory of Communication*, Urbana-Chicago, University of Illinois Press, 1998.

- SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, España, Eldhasa, 1996.
- , *Al mismo tiempo. Ensayos y Conferencias*, Barcelona, DeBOLSILLO, 2008.
- , *Ante el dolor de los demás*, Madrid, Alfaguara, 2003.
- SOULAGES, François, *Estética de la fotografía*, Buenos Aires, La Marca, 2005.
- STELTZER, Otto, *Arte y Fotografía. Contactos, influencias y efectos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981,
- STRÖHL, Andreas (ed.), *Vilém Flusser. Writings*, Minnesota, University of Minnesota Press, 2002.
- SUBIRATS, Eduardo, *Culturas virtuales*, México, Ediciones Coyoacán, 2001.
- TAYLOR, Richard (ed.), *Serguei M. Eisenstein. Selected Works*, Londres-Calcuta, British Film Institute Publishing-Seagull Books, 1995.
- THAU Heyman, Therese (ed.), *Seeing Straight. The f.64 Revolution in Photography*, California, The Oakland Museum, 1992.
- VARELA, Lorenzo (ed.), *Críticos e historiadores de Arte. Charles Baudelaire*, Buenos Aires, Poseidón, 1943.
- VIRILIO, Paul, *La Máquina de Visión*, Madrid, Cátedra, 1998.
- , *Un paisaje de acontecimientos*, Argentina, Paidós, 1997.
- WELLS, Liz (ed.), *Photography: A Critical Introduction*, London, Routledge, 2000.
- WELLS, Liz (ed.), *The Photography Reader*, London, Routledge, 2003.
- WHITAKER, Reg, *El fin de la privacidad. Cómo la vigilancia total se está convirtiendo en realidad*, España, Paidós, 1999.
- YATES, Steves (ed.), *Poéticas del espacio*, Barcelona, Gustavo Gilli, 2002.
- YEHYA, Naief, *Guerra y propaganda. Medios masivos y el mito bélico en Estados Unidos*, México, Paidós, 2003.

Sitios de Internet

- BAUDRILLARD, Jean, “La guerra del Golfo no ha tenido lugar”, <http://www.letrae.com.ar/FrameArchivos.htm>, 2004.
- BRAGAGLIA, Anton Giulio, “Futurist Photodynamism”, http://www.391.org/manifestos/antongiuliobragaglia_futuristphotodynamism.htm, 2004.

DEBORD, Guy, “La sociedad del espectáculo”, <http://library.nothingness.org/articles/SI/en/display/16>, 2004.

DEBROISE, Olivier, “Hacia un nuevo pictorialismo”, <http://www.arte-mexico.com/critica/od43.htm>, 2004.

-----, “La fotografía ¿un nominalismo?”, <http://www.arte-mexico.com/critica/od82.htm>, 2004.

HEIDEGGER, Martin, “La pregunta por la técnica”, http://personales.ciudad.com.ar/M_Heidegger/tecnica.htm, 2004.

MACHADO, Arlindo, “La fotografía como expresión del concepto”, 2004.

-----, “Repensando a Flusser y las imágenes técnicas”, 2004.

MIGUEL, Pedro, “Los motivos de Lynndie”, <http://www.jornada.unam.mx/2004/may04/040520/046a1soc.php?origen=index.html&fly=1>, 2004.

SLÖTERDIJK, Peter, “El hombre operable. Notas sobre el estado ético de la tecnología génica”, <http://www.otrocampo.com/3/sloterdijk.html>, 2004.

<http://www.futurism.org.uk/manifestos/manifesto33.htm>, 2004.

<http://www.futuristi.it/dizionario/futuristi.htm>, 2004.

<http://kcbx.net/~mhd/1intro/f64/htm>, 2004.

<http://www.homolaicus.com/arte/futurism/>, 2004.

http://www.paris.fr/musees/Pavillon_des_arts/expositions/archives_expos/trajectoires/bretou.htm, junio 2004.

<http://www.ifa.de/a/a1/foto/dal1schbi.htm>, mayo 2004.

<http://www.paologioli.it/fotografia21.htm>, febrero 2004.

<http://www.citypaper.net/articles/111298/cm.photo.shtml>, junio 2004.

Hemerografía

BOURKE, Joanna, “La tortura como pornografía”, en: suplemento semanal Masiosare, *La Jornada*, México, 30 de mayo de 2004, Pág. 12.

FAZIO, Carlos, “Bush, Irak y la tortura”, en: *La Jornada*, México, 24 de mayo de 2004.

FISK, Robert, “Ya tenemos nuestro atacante suicida: la cámara fotográfica”, en: *La Jornada*, México, 9 de mayo de 2004.

JÄGER, Gottfried, “Fotografía Abstracta”, en: *Exit*, núm. 14, España, Olivares y Asociados, 2004.

VIRILIO, Paul, “Un *traveling* de veinticuatro años”, en: *Luna Córnea*, núm. 2, México, CONACULTA, invierno 1992-1993.

WOOLF, Virginia, “Julia Margaret Cameron”, en: *Luna Córnea*, núm. 1, México, CONACULTA, invierno 1992-1993.