

TIEMPO SOCIAL Y MEMORIA EN ALGUNOS TRABAJOS DE COMUNICACIÓN VISUAL

Elsie Mc Phail Fanger

Resumen

En este artículo se presentan algunas reflexiones teóricas que abordan la relación existente entre la temporalidad social y la imagen en el ámbito de la comunicación visual; asimismo ofrece algunas metodologías diacrónicas y sincrónicas que han resultado eficaces para su análisis y comprensión y que definen a las imágenes como documentos autónomos con derecho propio. La pintura y fotografía sirven de ejemplo para abordar aspectos teóricos generales y luego aterrizar en diversos ejemplos como formas de apropiación que cotidianamente hacen los consumidores de imágenes. Las conclusiones remiten a la necesidad de recordar que el proceso de reconocimiento de cada imagen debe recomenzar en cada nueva ocasión, poniendo en tela de juicio nuestros presupuestos.

Palabras clave: Tiempo social, memoria, comunicación visual, teoría de las imágenes, metodología.

Abstract

In this article some theoretical reflexions are presented, dealing with the existing relationship between social temporality and the image within a visual communication scope; likewise, it offers some diachronic and synchronic methodologies that have turned to be effective for analysis and comprehension and define images as autonomous documents with their own right. Photography and painting work as an example to deal with general theoretical aspects, later on, they reach diverse examples such as the appropriation made by image consumers everyday. Conclusions refer to the necessity of remembering that the acknowledgement process of each image should start every time, over again, questioning the accuracy of our budgets.

Key words: Social time, memory, visual communication, image theory, methodology.

Encapsular el tiempo

La comunicación visual se conforma con imágenes, algunas de las cuales procuran no sólo su presencia en un tiempo y espacio dados, sino su permanencia en la memoria. Esta costumbre ancestral y humana implica la obsesión por el registro ilusorio de nuestra inmortalidad.

El poema de Gilgamesh, uno de los productos épicos más importantes de la antigua Babilonia y datado hacia el año 2000 antes de la era cristiana, es la primera obra literaria de que se tiene noticia y contiene las instrucciones para encontrar una caja de cobre entre los cimientos de la muralla de Irak en donde se dice que hay una tabla de piedra lapislázuli que conserva la historia de Gilgamesh. La misma obra remite a otras cápsulas de tiempo en forma de cofres escondidos dentro de los muros encontrados hace 5000 años en Mesopotamia.

Durante los preparativos de la Exposición Universal de Nueva York organizada en 1937 por la empresa Westinghouse, se acordó enterrar una “bomba del tiempo” y abrirla cinco mil años más tarde, en 6,939. Dicha cápsula mide 2.28 metros y pesa 363 kgs., y fue construida con níquel y plata, cuya aleación es más dura que el acero. En 1965 se enterró una segunda cápsula de diez metros de alto debajo del Parque Flushing Meadows en la ciudad de Nueva York. La primera contiene objetos de uso cotidiano como un carrete de hilo, una muñeca, un frasco de semillas, un microscopio, bobinas de una película, diccionarios, almanaques y otros textos, un noticiero con 15 minutos de duración.

La llamada “Cripta de la civilización” construida en Ogelthorpe, Atlanta (EEUU), programó su apertura para el año 8,113 y según la guía *Guinness* para Récords Mundiales es considerada el primer intento moderno de crear una cápsula del tiempo (Jarvis, 2002: 72).

La idea de encapsular el tiempo también influyó profundamente en el astrónomo, autor de la serie *Cosmos* y ganador del premio Pulitzer, Carl Sagan, a quien la NASA encargó el contenido del disco que llevaran adosadas las sondas espaciales *Voyager I* y *II*, que luego de explorar nuestro sistema solar se adentrarían indefinidamente en el espacio. Para evitar su deterioro, los discos se fabricaron en oro y el contenido enviaría un mensaje de los habitantes de la tierra con la mejor representación posible de la vida y las diversas culturas humanas que viven en el planeta. 118 fotografías, 90 minutos con la mejor música del mundo y saludos en

60 idiomas despegaron el 20 de agosto de 1977 dentro del disco, la cápsula más ambiciosa realizada hasta la fecha. Según la "Sociedad Internacional de Cápsulas del Tiempo", se han realizado a la fecha más de 10,000 cápsulas del tiempo en todo el mundo. Muchas de ellas se extraviaron o se destruyeron, demostrando que la posibilidad de alcanzar la posteridad es mucho más difícil de lo que parece.

Sin desalentarse por estos datos, el diario norteamericano *The New York Times* está en el proceso de elaborar una cápsula del tiempo con mensajes de sus lectores que llegan por Internet. Dicho proyecto aspira a conservar su contenido principalmente conformado por buenos deseos y opiniones hasta el año 3000, utilizando la última tecnología disponible en almacenamiento de información digital. De igual forma la cadena de *ABC News* realiza su propia cápsula e incluso se puede consultar internet en la página <http://www1.bentspace.com/>, desde donde, por sólo 10 dólares, cualquiera puede enviar mensajes al espacio, conteniendo textos, fotografías o audios.

En vísperas del 2000 se agitaron estas y otras ideas relacionadas con el futuro pues las cápsulas del tiempo manifiestan una ambición de trascendencia que forma parte del género humano. Serias o extravagantes, son una oportunidad para reflexionar sobre el tiempo, la desaparición de las cosas y la continuidad de otras que ocuparán su lugar, pero siempre se idearán nuevos dispositivos para encapsular el tiempo, ya sea reales o imaginarios.

Encapsular imágenes

Algunas de las maneras de encapsular el tiempo han sido inventadas por la humanidad para trascender, comunicar, denunciar por medio de imágenes: el dibujo, la pintura, la escultura, la xilografía, la caricatura, la fotografía, el cine, la televisión, el video y otros medios, utilizan la imagen como evidencia y registro de algo que ocurrió en la historia o en la imaginación de sus creadores.

Hoy sería imposible negar la importancia de las imágenes para comprender la prehistoria europea, sin el testimonio que muestran las Cuevas de Lascaux, hace más de 17 mil años en el norte de Francia. Contiene un testimonio asombroso de un conjunto de pinturas dentro de un recinto cerrado que muestra imágenes realistas de búfalos y huellas humanas. Otro ejemplo son las pinturas rupestres de Altamira en Santillana del Mar, España, fechadas en el 12000 antes de Cristo, como conjunto prehistórico pictórico de gran

extensión: la pintura está realizada con pigmentos minerales ocre, marrones amarillentos, rojizos mezclados con aglutinantes de grasa animal.

Podrían ser representaciones de contenido religioso, ritos de fertilidad, ceremonias que propician la caza o batallas entre diferentes tribus o clanes, estereotipos que persisten. En ambos casos, las imágenes proporcionan prácticamente el único testimonio existente de sus prácticas sociales. Igualmente sucede con la historia del antiguo Egipto que sería más pobre sin el testimonio de las pinturas sepulcrales, cuyas imágenes proporcionan prácticamente el único testimonio existente sobre la caza. Lo mismo señala Laver en su historia sobre el vestido y la moda, pues desde la invención de la aguja hace 40 mil años hasta el desarrollo de la mezcilla, el recuento del vestuario y sus accesorios, ha estado documentada por imágenes en cavernas.¹

Como él, algunos otros estudiosos las han tomado en serio, no como simples ilustraciones de los textos escritos, sino como documentos con autonomía y derecho propio, como es el caso también de los estudios históricos que dan seguimiento al surgimiento de la opinión pública y la propaganda en Asia, Europa y América, que encuentran claves en el testimonio de los grabados.

Las imágenes han inquietado a la humanidad y su papel ha sido notable en el descubrimiento, la colonización y la conquista de los pueblos de América, tal y como lo documenta Gruzinski en el recorrido diacrónico que señala paralelos entre la historia de la conquista de la Nueva España, el cine y las imágenes transmitidas actualmente por la televisión privada. Señala que la imagen ha tendido de trampas para asegurar el proceso de occidentalización, uniformación y configuración de redes a lo largo del tiempo y con ellas el Occidente hizo comprensible, dominable y aculturable la cultura material de los pueblos conquistados (1999: 27).

Burke, por su parte, acude a la historia sobre las catacumbas romanas, en donde el empleo de las imágenes ha sido estudiado en el siglo XVII como testimonio de la historia del cristianismo primitivo y durante el XIX, como aspectos de la historia social; el estudio sobre el tapiz de Bayeux,² cuya fecha data aproximadamente del año 1100,

¹ Laver, J., *Costume and fashion, a concise history*, p. 7.

² Según Burke, se trata de un friso narrativo, excepcionalmente importante, de casi 70 metros de largo y su testimonio ha sido utilizado muchas veces por los historiadores especializados en la conquista de Inglaterra por los normandos

y que fue tomado como fuente de la historia de Inglaterra hasta el siglo XVIII, así como los cuadros de diversos puertos franceses pintados por Jean Vernet a finales del mismo siglo, mostrando su utilidad para leer la historia de las costumbres, las artes, las naciones.³

Algunos especialistas de la historia de la cultura de principios del siglo XX como Burkhardt y Huitzinga, basaban sus descripciones y sus interpretaciones de la cultura de Italia y de los países bajos del siglo XIX en obras de arte italiano, calificándolas como “testimonios de las fases pretéritas del desarrollo humano”, objetos a través de los cuales se podía “leer las estructuras de pensamiento y representación de una determinada época” (Huitzinga, 1919).

El testimonio de imágenes y fotografías fue utilizado también durante los años treinta por el sociólogo brasileño Gilberto Freyre, quien calificaba el enfoque de la historia social como especie de impresionismo: “intento de sorprender la vida en movimiento”.⁴

Justo cuando el inventario de la fotografía comenzó en 1939, desde entonces se ha construido un nuevo código visual que altera las nociones de lo que merece ser mirado y lo que tenemos derecho a mirar. La diferencia entre la fotografía con el cine y la televisión es que, en la primera, el movimiento puede fijarse y con ello nos apropiamos de lo fotografiado. Por eso logra establecerse con el mundo un ilusión de conocimiento sobre él que no otorga poder, pues las fotografías procuran pruebas. Algo que sabemos de oídas, pero de lo cual dudamos, parece demostrarlo cuando vemos una fotografía.

Después del uso que le dio la policía parisina en la sanguinaria redada de los *communards* en junio de 1871, los Estados modernos han empleado la fotografía como un instrumento útil en la vigilancia y control de poblaciones.⁵

A finales del siglo XIX y principios del XX, Robert Levine publicó una serie de fotografías de la vida en América Latina a finales del

y los acontecimientos que desembocaron en ella. Los estudios modernos de la batalla de Hastings suelen decir que la muerte del rey Harold se debió a una flecha clavada en uno de sus ojos. Este detalle procede de una escena representada en el Tapiz de Bayeux (2001: 194).

³ Burke, P., *Visto y no visto*, p. 194.

⁴ *Ibíd.*, p. 14

⁵ Sontag, S., *Sobre la fotografía*, p. 27.

siglo XIX y comienzos del XX; por su parte Phillip Aries realizó dos estudios que tomaron como centro la imagen para contar una historia de la infancia y una historia de la muerte.

Este “giro visual”, como la denomina el crítico norteamericano W. J. Mitchell, es un concepto que retoma de Richard Rorty, para caracterizar la filosofía como una serie de giros en los cuales emergen un conjunto de problemas nuevos mientras que los viejos tienden a desvanecerse. Según él, mientras la teoría de la filosofía antigua y medieval se ocupa de las “cosas”, la filosofía desde el XVII hasta el XIX se ocupa de “ideas”, y la del XX se ocupa de la escena contemporánea de las “palabras”.⁶

La última etapa de la historia de la filosofía se ocupa de lo que Rorty llama el “giro lingüístico”, y llama así al desarrollo que tiene complejas resonancias en otras disciplinas de las ciencias humanas. En cierto sentido, la lingüística, la semiótica, la retórica y varios modelos sobre “textualidad” se han vuelto “lingua franca” para la reflexión crítica sobre el arte, los medios de comunicación masiva y las formas culturales. La sociedad se concibe como texto que legible con una metodología sincrónica –en un tiempo fijo– o diacrónicamente –a lo largo del tiempo–. De esa manera, la naturaleza y las representaciones científicas son discursos y hasta el inconsciente está estructurado como discurso, según nos informa Lacan.

En la filosofía angloamericana se pueden trazar variaciones tempranas de este giro con los estudios de Charles Peirce y más tarde con lenguajes del arte visual y fotográfico de Nelson Goodman. Ambos exploraron las convenciones y códigos que subyacen a los sistemas simbólicos no lingüísticos. Lo más importante en ambos es que no suponen que el lenguaje es paradigmático para el significado.

En Europa se identifica con la cuestión fenomenológica que estudia la imaginación y la experiencia visual en Francia con la gramatología de Derrida, que descentraliza el modelo fonocéntrico del lenguaje para colocar la atención sobre los trazos visibles y materiales de la escritura.

En Alemania prevalecen las enseñanzas de la Escuela de Frankfurt sobre la modernidad, la cultura masiva, los medios visuales o con la insistencia de Foucault sobre la historia y la teoría sobre el poder –igual a– conocimiento, que expone la hendidura entre lo

⁶ Mitchell, W. J. T., *Picture theory*, p. 5.

discursivo y lo visible, lo que puede verse y lo que puede decirse, como falla entre lo que llama Rorty *scopic regimes* –o “regímenes panorámicos”–, en donde predomina lo visual. Este giro visual se localiza en el pensamiento filosófico de Ludwig Wittgenstein, quien renunció a su pictorialismo temprano por encontrar que el retrato mantenía cautivo al espectador y que no se podía salir de él por “incrustarse en nuestro lenguaje como repetición inexorable”.⁷

La intención de Rorty es sacar a la filosofía de su enamoramiento con la epistemología y particularmente su obsesión con el modelo de la imagen como figura de transparencia representacional y realismo, pues se ha comprobado que tiene todo menos transparencia.

Debemos esto a las reflexiones de la Escuela de Frankfurt sobre el régimen de lo visual al que asocia con los medios masivos y la amenaza de una cultura del fascismo en la obra de Heidegger, “Die Zeit des Weltbildes”, traducida al español como “La era del retrato global”.⁸

Lo que justifica el giro visual no es que tengamos un recuento poderoso sobre la representación visual que dicta los términos de la teoría de la cultura, sino es que las imágenes configuran un punto de fricción a través de un amplio espectro de indagación intelectual. En realidad, puede decirse que no satisface la teoría sobre el giro visual en aquello que Débord llama “era del espectáculo” y que Foucault llama “era de vigilancia” o “penetrante confección de imágenes”. Tampoco sabemos cuál es su relación con el lenguaje, cómo opera sobre los espectadores y sobre el mundo y cómo debemos comprender su historia.

En realidad, el mundo de la comunicación y la cultura visual empezó a cuestionar ese giro visual y por ello sucedieron en cascada una serie de artículos sobre diversos temas, entre los cuales destacan cuestiones sobre el descubrimiento de las artes visuales como sistemas de signos conformados por convenciones, sobre la carga textual y discursiva presente en pinturas, sobre la fotografía y los objetos escultóricos, monumentos arquitectónicos, por sólo citar algunas.

Por ello será necesaria una amplia crítica interdisciplinaria que tome en cuenta esfuerzos paralelos, tales como la larga lucha de los estudios fílmicos por adaptar una mediación adecuada de los

⁷ *Ibíd.*, p. 21.

⁸ *Ibíd.*, p. 24.

modelos imaginarios y lingüísticos del cine y situarlo en el contexto más amplio de la "cultura visual". Requiere de verlo en su aportación técnica del montaje como medio que prescinde de las palabras para poner en primer plano de interpretación la secuencia de imágenes.

Si se pregunta por qué el giro visual sucedía a fines del siglo XX en lo que se conoce como la posmodernidad, nos encontramos con una paradoja. Por un lado parece abrumadoramente obvio que la era del video, de la tecnología cibernética y la reproducción electrónica han desarrollado nuevas formas de simulación visual e ilusionismo con poderes sin precedentes. Por el otro, el miedo a la imagen, la angustia sobre el poder que tienen las imágenes para destruir hasta a sus creadores y manipuladores, es una práctica tan antigua como la producción de imágenes.

La fantasía de un giro visual en una cultura totalmente dominada por imágenes se ha transformado en una posibilidad técnica, real a escala global y la aldea global de McLuhan es un hecho incuestionable. En realidad, el giro visual no es un retorno a una mimesis reciente, una copia o teoría de correspondencia de la representación o una metafísica renovada de la presencia pictórica. Más bien es un redescubrimiento de las imágenes como juego complejo entre visualidad, instrumento e instituciones, discurso, cuerpo y figura.

Es la evidencia de que el hecho de ser espectador, su mirada, la contemplación, el vistazo, las prácticas de observación, la vigilancia, el placer visual puede ser un problema tan importante como las diversas maneras de leer, las diversas maneras de desciframiento, la decodificación, interrelación y experiencia visual en el proceso de "alfabetización visual", que puede arrojar pocas explicaciones con el modelo visual.

Mitchell nos lleva a entender que el problema de representación visual siempre ha estado con nosotros y ejerce presión a todos los niveles de nuestra cultura, desde un retrato de Rembrandt, pasando por el cine mudo, la fotografía, o la más vulgar producción de una telenovela.

Memoria e imagen

¿Qué hacemos cuando dibujamos, grabamos, ilustramos, pintamos, esculpimos o tomamos una fotografía? Queremos dejar registro, dar testimonio de que algo existió y buscamos su permanencia en el tiempo, queremos fijar en la memoria un recuerdo, difundir una

idea, inmortalizar a una persona o un sitio significativo. No debemos permanecer tan sólo con la utilización de las imágenes como testimonio, sino que debería darse cabida al análisis del impacto de la imagen en la imaginación. El legado de pinturas, las estampas, los tapices, los exvotos, las telas estampadas, los atuendos, entre otras, permiten a la posteridad compartir las experiencias y los conocimientos no verbales de la cultura material del pasado, como pueden ser las experiencias religiosas, de culto o míticas, los estereotipos de belleza, gracia, femineidad, masculinidad en hombres y mujeres.

Tomar en serio las imágenes nos permite comprender cuántas cosas podríamos haber podido conocer y comprender del pasado de un mundo más vívido, pues situarnos frente a una imagen nos sitúa frente a la historia.⁹

El hecho de que las imágenes fueran utilizadas en las diversas épocas como objetos de culto, devoción, medios de persuasión o para proporcionar al espectador información, placer y emoción, hace que se puedan reconocer diversas formas de religión, conocimientos, creencias, e importantes guías para comprender el poder que tenían las representaciones visuales en la vida política, en la cultura religiosa y la vida cotidiana del pasado.

Burke sostiene que las imágenes, al igual que los relatos orales, son una forma importante de documentar la historia pues reflejan un testimonio ocular de quien fungió como testigo formulando su punto de vista.

Ilustra lo anterior la nota escrita por el pintor estadounidense Eastman Johnson al calce de su obra a la que calificaba como “testimonio de un incidente real ocurrido durante la Guerra Civil, visto por mí mismo”. Esta reiteración se ha llamado también estilo documental o etnográfico de utilidad para describir imágenes semejantes de épocas anteriores como testigos mudos. Resulta difícil traducir en palabras el testimonio que nos ofrecen: pueden no ser arte y sin embargo proporcionan información, confieren un mensaje y tal es el caso de los mapas, las planchas decorativas, los exvotos, las muñecas de moda, los soldados de cerámica enterrados en las tumbas de los primeros emperadores chinos, su vestimenta y accesorios, cada uno de estos objetos tiene algo que decir.

En su libro *Mirando a través de la ropa*, Anne Hollander comprueba que a lo largo de dos mil años de historia, las imágenes

⁹ Burke, P., *op. cit.*, p. 17.

de personajes de la realeza, mecenas, campesinos, obreros y gente común y corriente, aportan testimonios visuales importantes sobre las diferentes maneras de cubrirse el cuerpo a lo largo del tiempo.¹⁰ Asimismo ofrecen claves para comprender diversas formas de pertenencia y convivencia social, jerarquías de clase, etnia, género y generación.

La evolución en prendas de vestir a lo largo de la historia utiliza el método comparativo: en la primera imagen describe a “una mujer sentada y un rey de Mari –período sumerio–, fechado entre el año 2900 y el 2685 antes de la era cristiana, con rebozo o chal y falda confeccionada con crestas entretrejidas de lana o lino dispuestas en forma de flecos”. En la segunda se mira “la estatua del rey Abud y una figura femenina en Tell Asmar-período sumerio”. Para ilustrar la evolución y los cambios en los atuendos, Laver explica en el pie de foto, que “el taparrabo se ha convertido en una reconocible falda y las crestas han sido reducidas al borde”.¹¹

A principios del siglo XX el cine y la fotografía han sido los principales medios para documentar estos cambios, pero éstos se sostienen en las revoluciones que hicieron posible la reproducción y difusión de las imágenes: la aparición de la imprenta o imagen impresa –xilografía, grabado, aguafuerte, etc.– durante los siglos XV y XVI; la aparición de la imagen fotográfica durante los siglos XIX y XX y en el XX y XXI, la televisión y las imágenes virtuales en la red de redes y en los celulares. Estas revoluciones han producido un salto cualitativo y cuantitativo en el número de imágenes al alcance de la gente común y corriente, pues los manuscritos y miniaturas antes en manos de unos cuantos, están ahora al alcance de más personas en museos o a través del potente buscador *google*, en los *blogs* o el *you tube* o cualquier otro dispositivo de la red.

Con la gran cantidad de imágenes y su potencial reproducción que se vive en la actualidad, es difícil imaginar que en la Edad Media sólo se tenían a disposición de un público mayor las imágenes en altares y frescos en las iglesias; que los griegos de la antigüedad abandonaron la costumbre de añadir ilustraciones a los tratados de botánica por la imposibilidad de producir imágenes idénticas de una misma especie vegetal en las diferentes copias manuscritas de una misma obra. Desde finales del siglo XV los herbarios iban ilustrados con xilografías y los mapas empezaron a imprimirse en 1492

¹⁰ Hollander, Anne, *Seing through Clothes*, p. 24.

¹¹ Laver, J., *op. cit.*, p. 8.

facilitando su reproducción y su circulación a un público más amplio.

En 1934 Walter Benjamín defendió la originalidad de las obra de arte y vaticinó la pérdida del aura en ella por su capacidad reproductiva, pero al mismo tiempo tuvo que reconocer su potencial democratizante (2001). Algunos opinarían que fue precisamente gracias a la reproductibilidad de la obra de arte que fue posible recuperar el aura y hacer ubicua una fotografía de la princesa Diana, “la princesa del pueblo”, como diría con oportunidad política el primer ministro británico, Tony Blair.

Metodologías para analizar el flujo del tiempo en la imagen

¿Qué pasa cuando regresamos a contemplar nuestras fotografías, nuestras estampas o cualquier tipo de imagen? Pocos hacemos el ejercicio de mirar una imagen y registrar los cambios que experimentamos al volver una y otra vez a mirarla, y es que el paso del tiempo es un factor decisivo para el análisis de una imagen que parece desdoblarse paulatinamente ante nuestros asombrados ojos. Qué cosas suceden cuando miramos y volvemos a mirar, cuando aparecen frente a nuestros ojos nuevos aspectos de la imagen que antes no habíamos considerado y que ahora son evidentes como si fuera un acto de magia o revelación.

¿A qué regresamos? ¿a qué volvemos? ¿qué es lo que queremos encontrar, qué buscamos? La obsesión de regresar a verla, coloca el transcurso del tiempo en el centro del análisis, ya que el espectador mira, se lleva la imagen consigo, la piensa y repiensa. Quién no ha vuelto a la imagen que retrata al ser querido una y mil veces en un acto de fetichismo, como si así lo tuviera cerca, como si quisiera platicar con él o adivinar lo que está pensando en este momento de ausencia; quién no ha roto una fotografía como si con eso se rompieran mágicamente los lazos que la memoria insiste en conservar un vínculo resquebrajado.

¿Será que ciertos aspectos de la configuración visual o los juegos de las analogías que ofrece no puedan ser retenidos en la memoria o por lo menos tratar de integrarse en una narrativa de interpretación? ¿Tendrá que ver con un cierto nivel de complejidad en el conjunto o en lo furtivo o interdependiente de sus partes o se relacionará con un desdoblamiento paulatino de la memoria?

Muchos de nosotros volvemos a nuestras imágenes favoritas, pero no registramos aquello que vemos en cada retorno: la razón

es tal vez que menospreciamos esta tarea de reiteración o peor aún, porque creemos que la captura y percepción de las imágenes suceden al mismo tiempo.

T. J. Clark emprende esta minuciosa empresa y utiliza un diario para el registro cotidiano de la imagen en función de las impresiones que ésta le causa al observar y volver al día siguiente y así por un período de dos meses. El registro diario le permite anotar las observaciones sucesivas en donde él, como espectador, registra “cosas” que le llaman la atención sobre dicha imagen, luego revisa y observa detalles, yuxtaposiciones, empalmes, líneas diagonales, registra de dónde viene la luz. Si se trata de una persona, analiza la expresión corporal, el ángulo en que posa para la foto, la mirada, cómo “llena” el espacio, describe el cuerpo, el color, el contexto.

Al volver a sus notas, el investigador observa lo que sucede cuando acontece el “acto de mirar” y los cambios que éste va experimentando a lo largo del tiempo. Claro, supone con esta metodología que hay ciertas imágenes que merecen la pena ser miradas una y otra vez, a manera de *voyeur* que contempla y vuelve a contemplar por el ojo de la cerradura.

Pone en práctica su metodología temporal en la elección de dos obras de Nicolás Poussin albergadas en el museo J. Paul Getty de Los Angeles, California. Según Clark, Poussin es el epítome de la pintura, fundador y máximo representante de la pintura clasicista francesa del siglo XVII, cuyas virtudes esenciales fueron la lógica, el orden y la claridad en su trabajo. Tuvo además una influencia decisiva en el devenir del arte francés hasta nuestros días. Elige “Paisaje con una calma” (1650) y “Paisaje con un hombre muerto por una víbora” (1648), al tiempo que aclara que penetrar el mundo de este último cuadro, significó hacer a un lado miedos y memorias relacionadas con la presencia de la muerte en primer plano.

Describe la intensa claridad de la imagen como elemento que no lo satisfacía del todo, ya que ésta ocultaba tanto como lo que parecía revelar, pues “mientras parecía invitarnos a correr el velo y a examinar el misterio detrás de él, su concreta luminosidad mantenía al ojo en el quicio de la puerta y nos impedía ir más a fondo”.¹²

Asegura que suceden “cosas asombrosas” cuando uno se da a la tarea de registrar en el tiempo el proceso de mirar una y otra vez, ya que parecen brotar a la superficie aspectos de la pintura, se vislumbran elementos trascendentales que antes parecían

¹² Clark, T. J., *The sight of death*, p. 5.

incidentales, se modifica el orden de la pintura, se recristaliza, se fragmenta y persiste como una post-imagen en la memoria.

“¿A qué exactamente regresa el autor? ¿Puede ser que encuentre ciertas configuraciones visuales, analogías que encuentran eco en la memoria o narrativas de interpretación? El solo acto físico, literal, de recibir un conjunto de partes interdependientes o su condición elusiva hace que muchos de nosotros volvamos una y otra vez a ver las imágenes, aunque no hagamos el registro cuidadoso de esta reiteración, ni tampoco consideremos que sea algo digno de hacer para ser leído por otros.

Probablemente creamos que las imágenes suceden de manera simultánea, pues si no, qué sentido tendría que los anunciantes pagaran millones de pesos por imágenes que están hechas, no para ser vistas, sino para ser registradas una vez que se da vuelta a la hoja de la revista o el espectacular que se percibe con la visión periférica.

Tal vez nos avergüenza declarar el acto repetitivo de mirar y volver a mirar, como si no pusiéramos en evidencia nuestra falta de comprensión sobre lo que quiso comunicar el artista. ¿Será calificado por algunos como obvio, pasivo, rudimentario, demasiado primitivo, “masculino”, el insistente acto *voyeurista* de ver y volver a ver para capturar la magia de lo oculto, descubrir la trampa de la perspectiva?

Quizás temamos que el efecto de inmovilización producido por la imagen en el espectador se destruya si, como dice Clark, “arrojamos dicha imagen al flujo del tiempo”.¹³

El orden que sigue el autor para describir su imagen es convencional, ya que comienza por describir las figuras del frente y el lago que lentamente parece tomar velocidad en su descripción de lo invisible, pues el agua parece ser llevada hacia una cascada que no aparece en el cuadro. Es curioso, empieza por describir el movimiento que percibe en dicho cuadro y describe lo que está y lo que no está, pero imagina que está más allá del cuadro, lo invisible pero factible por lógica y experiencia.

Esta metodología de análisis sucesivo-diacrónico, también puede aplicarse a otras imágenes más cercanas al público masivo, como la fotografía, que, a diferencia de la pintura, se ha convertido en diversión cada vez más popular y accesible a un mayor número de personas. Gracias a una tecnología más cercana y manipulable, la fotografía es un medio de comunicación visual al alcance de aquellos

¹³ *Ibíd.*, p. 8.

que puedan adquirir una cámara desechable, casera o construir la suya propia con pocos recursos. El siglo XXI permite tomar fotos desde la comodidad de una cámara digital, el teléfono celular, observar imágenes fotográficas con ayuda de *google* en museos y colecciones virtuales, entre otros.

El coleccionismo en la fotografía también ha sido una práctica bastante difundida y algunos tienen un álbum real o virtual con el cual reconstruyen una crónica del pasado, como estuche de imágenes portátiles que rinde testimonio de la memoria y de la permanencia de lazos a lo largo del tiempo.

De igual modo, podemos llevar en nuestra cartera o bolso la fotografía de un hijo o hija en brazos, la imagen de la pareja, a la amiga entrañable o a la sobrina en el momento que recibe su diploma. Lo curioso es que la fotografía se transforma en rito de la vida familiar, justo cuando la institución misma de la familia en países de Europa y América empieza a someterse a una cirugía radical.¹⁴ A medida que esa unidad familiar se separa de un conjunto mucho más vasto, la fotografía acompaña para conmemorar y restablecer simbólicamente la continuidad amenazada de su carácter extendido: nostalgia de lo que fue y ya no es.

Ciertamente, las fotografías reiteran la memoria de un pasado o de un presente que no comparte el/la que la lleva consigo, pero también permiten el registro de su actividad “turística” o migratoria por medio de la cual abandona sus lugares de origen para trabajar en sitios desconocidos y capturarlos, encapsularlos en una foto fija. Al llevar consigo la cámara, certifica la presencia, la experiencia de quien se fue al otro lado a trabajar, quien quiso conocer el Centro Histórico, visitó Xochimilco o la pirámide de Chichén Itzá después de que fue certificada como maravilla del mundo.

La fotografía se ha transformado en uno de los medios principales para experimentar algo, para certificar que fuimos testigos y que el paso del tiempo vuelve esa memoria más importante, o más dolorosa, más alegre, según el caso. Permite plasmar la memoria de los primeros sujetos fotografiados, pero también la interpretación de la persona que está detrás de la cámara, el que decide cómo y cuándo oprimir el botón, el productor de la imagen, mirón o “voyeur”.

Entre el fotógrafo y el tema tiene que mediar la distancia y es que la cámara en sí no posee el evento que fotografía, pero puede

¹⁴ Sontag, S., *op. cit.*, p. 23.

atreverse, entrometerse, invadir, distorsionar, explotar, enfatizar.

Según Sontag, la fotografía es un arte crepuscular, porque casi todo lo que se fotografía participa de la mortalidad, la vulnerabilidad, la mutabilidad de otra persona o cosa, del paso contundente del tiempo. Precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotografías son testigos de la disolución del tiempo.

Las cámaras por ejemplo, comenzaron a duplicar el mundo en momentos en que el paisaje humano empezaba a sufrir un vertiginoso ritmo de cambios. Así, y mientras se destruye un número incalculable de formas de vida biológica y social en un breve período, se obtiene el artefacto para registrar lo que está a punto de desaparecer. El París melancólico que fotografiaron Atget y Basai ya casi no existe, muchos de los monumentos e iglesias de fin de siglo que registró Hery Greenwood en su visita por México en 1898, tampoco, ya que muchos de ellos mostraban su abandono.

Como documento del paso del tiempo, la fotografía incita a la ensoñación: la emoción incluida en el agravio moral que se puede sentir ante las fotografías de los oprimidos, los explotados, los hambrientos y masacrados, aunque es necesario aceptar que esto se reduce considerable por el grado de frecuentación de las imágenes. No era lo mismo contemplar las primeras fotografías de un continente tan lejano a nosotros como África, y que Don Mc Cullin tomó de los niños biafranos a principios de los setenta, o de las víctimas de la hambruna en la India realizadas por Werner Bischof en los cincuenta que mirarlas hoy en día. Y es que desafortunadamente, la sobreexposición al dolor captado en imágenes nos ha entumido, sobre todo desde nuestra cercanía con los noticieros televisivos, que se han percatado de que a mayor violencia mayor *rating*.

El vasto catálogo de la miseria y la pobreza nos ha dado una familiaridad con lo atroz, porque las imágenes anestesian. Es cierto que el siglo XX permitió la captura de fotografías cada vez y con mayor frecuencia desde abajo: sucede en "Gaseados", fotografía tomada por Joseph Sargent en 1919; la famosa imagen del fotógrafo Robert Capa¹⁵ en el instante mismo de la muerte de un soldado

¹⁵ La autenticidad de la foto más famosa de la Guerra Española, "Muerte de un soldado", ha sido puesta en duda, pues algunos especialistas sostienen que estuvo posada. Por eso dice Michael Griffin en "The great war photographers", que las fotografías no son nunca un testimonio de la historia, son ellas mismas algo histórico.

durante la Guerra Civil Española (1936). En la fotografía de Huang Cong Ut, en cuyo pie de página se leía: "Ataque con Napalm" (1972): la imagen mostraba a un grupo de niños vietnamitas, uno/a de ellos desnudo/a, corriendo y gritando despavoridos por el camino al tiempo que revelaba los efectos de la guerra en la población civil (Burke, 190). Ciertamente, no es la misma sensación cuando la vimos en ese entonces que cuando la volvimos a contemplar hace apenas unos días en el siglo XXI.

Ciertamente y debido a la constante exposición a los medios de comunicación masiva, la capacidad de sorpresa y asombro entre nosotros es menor cada día, y lo corroboramos con el derribo de las torres gemelas en Nueva York en 2001, en donde muchos espectadores que vieron las imágenes por primera vez esa mañana del 11 de septiembre, pensaban que se trataba de un bien logrado efecto especial de una serie televisiva.

La distancia estética parece incorporada a la experiencia misma de mirar fotografías si no de inmediato, sí con el paso del tiempo que termina por elevar aún a las más abyectas, a la categoría de arte.

La fotografía implica que sabemos algo del mundo si lo aceptamos tal como la cámara lo registra, pero la representación de la realidad de una cámara siempre debe ocultar más de lo que muestra.

Aunque la fotografía señale, resalte, otorgue valor a un tema, siempre será una representación de la realidad, pues reconstruye el punto de vista del autor. Tal es el caso por ejemplo, de la fotografía de Carl Lumholtz que en 1890 capta la imagen de un indígena purépecha de Parangaricutiro, en Michoacán. Se trata de una impresión en papel negativo en placa de vidrio, tomada por el fotógrafo-antropólogo de origen noruego, quien realizó seis expediciones en México entre 1890 y 1896 para registrar a un conjunto de grupos étnicos.

En la imagen, el indígena se encuentra sentado sobre un equipal de cuero típico de la región. Al fondo, una barda de piedra cubierta por una mampara de algodón pesado que indica la preparación de un escenario intencional para la toma de la imagen fotográfica. Aunque la ficha indica que se trata de un hombre viejo, su edad es incierta y difícilmente puede calcularse el año de su nacimiento, como sucede con frecuencia con gente del campo, cuyo semblante es atemporal.

En realidad, el género del retrato ha sido empleado para documentar, inmortalizar, solemnizar, asegurar el registro en la memoria de personas, y ha sido considerado un medio

pretendidamente objetivo para la construcción de una identidad. En este caso, se trata de la fotografía de un hombre adulto sentado frente a la cámara, cuyo cuerpo denota el castigo del hambre a juzgar por la delgadez causada por una desnutrición crónica. El torso desnudo muestra las costillas del tórax y los pliegues de un abdomen emaciado por el ayuno obligatorio; sus brazos están colocados en forma yuxtapuesta debajo del ombligo, el bajo vientre y los muslos están cubiertos con un amplio calzón blanco de algodón arremangado arriba de las rodillas. Sus piernas presentan manchas de desnutrición crónica y están orientadas levemente hacia la derecha en ángulo de tres cuartos: los talones reposan sobre un descanso de la silla, mientras que los pies tocan apenas con los dedos el piso, como si estuviera incómodo en esa posición en que lo ha colocado Lumholtz para exponerlo frente a la cámara.

Así, como sucedió en su momento con las tempestades pintadas por Turner, las fotografías de Lumholtz son los primeros documentos fotográficos sobre lo ominoso: imágenes producidas para sacudir las conciencias. El sujeto participa directamente de la acción de ser fotografiado; acepta el encuadre, concede despojarse de su camisa para mostrar su escuálido torso y aunque no ve directamente a la cámara, la enfrenta con solemnidad como algo irremediable que obliga la presencia retórica del acto fotográfico. Tiene la autoridad de las fotos no retocadas y, sin embargo, no deja de parecer un foro preparado para representar la pobreza, la desnutrición.

Al remarcar que se trata de un análisis que está consciente del paso del tiempo y aunque la fotografía es normalmente una visión omnipotente a distancia, el tiempo la hace aún más distante o más cercana. Ahora ya no provoca el desasosiego que provocó durante su primera exhibición. Así como pudo haber impresionado al espectador la primera imagen fotoperiodística sobre los actos de tortura en la prisión de Abu Graib, ahora sólo la ve como un expediente más de la ignominia y es que según Sontag, lo que vuelve surrealista una fotografía es su irrefutable patetismo como mensaje del tiempo pasado.

Así como el fotógrafo noruego toma fotografías de indígenas mexicanos en la región huichol, el fotoperiodista Enrique Díaz registró el mundo político y social del México de los treinta, los niños de la calle, el *American way of life* norteamericano como modelo a seguir, los avances en la operación de catarata. Asimismo el fotógrafo Walker Evans toma las imágenes de campesinos de la pizca de algodón en el estado de Wyoming, EEUU, durante las primeras décadas del siglo XX. Sus documentos visuales registran la pobreza,

el hambre, como testimonio universal de la infamia y con ellos logra despertar conciencias.

También es el caso del fotógrafo Lewis Hine que fue designado por el Comité Nacional de Trabajo Infantil en Estados Unidos para fotografiar niños trabajando en molinos de algodón, campos de remolacha, minas de carbón. Sus imágenes contribuyeron para que los legisladores proscribieran la mano de obra infantil.

Ciertamente, la fotografía documental revela también el ansia de apropiarse de la realidad ajena y es que ninguna realidad está a salvo de la apropiación, ni la escandalosa, como la que ahora parece aumentar de manera exponencial en los telediarios y revistas de espectáculos y chismes, que como buitres se regocijan con las desgracias de las celebridades que entran y salen de las clínicas de rehabilitación—Lindsey Lohan, Britney Spears—, o captan con telefoto la celulitis de otras no menos bellas como Jennifer López o Paris Hilton (96).

Son testigos de la pérdida de la belleza, la pérdida de la fama, la pérdida de la sonrisa eterna, registran el paso del tiempo en la presencia de arrugas, celulitis, abdómenes abultados, que en última instancia refleja el paso inexorable del tiempo y la evidencia del fracaso de querer encapsular, detenerlo por medio de cirugías plásticas reconstitutivas.

Qué pasa, por ejemplo, si hacemos un recuento de nuestro pasado desde el presente y enfilamos algunas de nuestras fotos preferidas desde nuestra primera representación frente a la cámara fotográfica ¿qué memorias evocamos, que miradas encontramos, qué personajes se nos cruzan por la mente al vernos en nuestro vestido favorito al salir del sexto de primaria? Corroboramos la aptitud de la cámara al registrar las heridas del tiempo, que pueden verse en un rostro humano y también en el deterioro de un edificio, aunque para nosotros como analistas pueden ser más interesantes las abrasiones de la carne que las de la piedra. Mediante la fotografía seguimos del modo más íntimo y perturbador la realidad del envejecimiento de nuestros cuerpos y nuestras vidas, la metamorfosis de nuestros sueños. Mirar un viejo retrato propio o de algún conocido es sentir ante todo el paso del tiempo reflejado en sueños diferidos, no cumplidos, interrumpidos.

Cuando algún extraño penetra en nuestro álbum familiar, las exclamaciones no se hacen esperar: qué joven estabas, cuánto pelo tenías, qué delgada, aquí te pareces a tu abuelita...todo en tiempo pretérito. Estas admiraciones de propios y ajenos significan que lo que era ya no es, o por lo menos ha sufrido el paso de los años y es

que la fotografía es el inventario de la mortalidad y ahora basta oprimir un botón para investir un momento de ironía póstuma.

La metodología diacrónica sirve para analizar las instantáneas sobre nuestros mejores momentos: las señas identitarias de género a través de caras, gestos, cuerpos, las maneras de posar frente a la cámara, las sonrisas, el lenguaje corporal, la interacción de los cuerpos, la cercanía, la lejanía, las “normas” sociales no escritas. ¿Qué diferencias pueden detectarse en las diversas definiciones sobre la “naturalidad”, la “sorpresa”, la “espontaneidad” de la fotografía?

Las fotografías muestran a las personas “allí” –en ese lugar– y en una época específica de la vida, ahí “ya tenía novio”, ahí ya no andaba con Miguel, ahí es cuando me dijeron que estaba embarazada, ahí se me declaró, ahí ya se había muerto Conchita...de un modo irrefutable, las fotografías agrupan gente y cosas que en un momento después ya se han dispersado, cambiado, para seguir el curso de sus vidas. Las personas importantes en ese entonces pueden ya no ser, como es el caso de algunas fotografías del período estalinista en el cual borraban del conjunto aquellas personas no gratas al régimen. Lo mismo sucede cuando metemos tijera a las fotografías y extirpamos de tajo al que ya no forma parte del conjunto de seres queridos.

Y es cierto, la fotografía sirve a un propósito enaltecido, descubrir una verdad oculta, preservar un pasado en extinción; la cámara transforma a cualquiera en turista de la realidad de otras personas y a la larga de la propia. Ofrece la posibilidad de arrojar luz sobre el pasado pero también sobre el presente.

Muchas personas se inquietan cuando se toman una fotografía porque temen que la cámara las repruebe, pero en realidad pocos tienen la suerte de ser fotogénicas o sea, lucir mejor en fotografías aún sin maquillaje o iluminación favorable. Pero en realidad las fotografías no son veraces, un decenio después de que el proceso de negativo y positivo ideado por Fox Talbot, a mediados de 1849, comenzara a reemplazar el daguerrotipo, un fotógrafo alemán inventó la primera técnica para retocar el negativo; la noticia de que la cámara podía mentir popularizó mucho más el gusto por fotografiarse.¹⁶

La fotografía puede definirse como la pugna entre dos imperativos diferentes; el embellecimiento, que proviene de las Bellas Artes y la

¹⁶ Sontag, S., *op. cit.*, p. 126.

veracidad que no sólo se estima mediante la noción de verdad al margen de los valores, legado de las ciencias, un ideal moralizado de la veracidad, adaptado de los modelos literarios del siglo XIX y de la entonces nueva profesión del periodismo independiente. Se suponía que el fotógrafo, como el novelista prerromántico y el reportero, iba a desenmascarar la hipocresía y combatir la ignorancia. Era una tarea inapropiada para un procedimiento tan lento y arduo como la pintura, al margen de cuantos pintores restringieran sus opciones a las imágenes que merecían la pena contemplar, a causa de la rapidez con que la cámara registraba todo, los fotógrafos transformaron la visión en un nuevo tipo de proyecto: "la cámara, objeto antes admirado por su capacidad de verter fielmente la realidad y también despreciado por su grosera exactitud, la cámara ha terminado por promover enfáticamente el valor de las apariencias".¹⁷

Los primeros fotógrafos hablaban como si la cámara fuera una fotocopiadora, como si no hubiera un ser humano detrás de la lente; Fox Talbot contaba que la idea de fotografía se le ocurrió en 1833 mientras dibujaba el *Lago de Como* en Italia. La cámara se le ocurrió como un nuevo modo de registro cuyo atractivo era precisamente la impersonalidad, pues registraba una imagen natural, o sea, una imagen que llega a existir con la mediación de la luz, sin ayuda del lápiz del artista. El fotógrafo era considerado un observador agudo pero imparcial, un escriba, no un poeta, pero como la gente descubrió que nadie retrata lo mismo de la misma manera, la objetividad quedó en tela de juicio y es que las cámaras no sólo registran lo que hay, sino lo que ve el fotógrafo. Y es que la visión fotográfica entrañaba una aptitud para descubrir la belleza en lo que todos ven pero desestiman por demasiado común. Incluso se llegó a comprender que los fotógrafos no se limitaban a ver el mundo tal como era, sino creaban un interés sobre un aspecto del mismo mediante sus múltiples decisiones visuales.

Fox Talbot no sólo compuso fotografías con los temas convencionales de la pintura: retrato, escena doméstica, paisaje citadino, paisaje rural, naturaleza muerta, sino que reprodujo las alas de una mariposa, dos filas de libros de su estudio, una concha. Alfred Stieglitz contaba que en 1893 resistió tres horas un temporal de nieve "esperando el momento oportuno" para tomar su célebre fotografía: "Quinta Avenida, invierno" y ese momento llega cuando se pueden ver las cosas de un modo nuevo y así emprendió la visita

¹⁷ *Ibíd.*, p. 128.

a nuevas regiones tales como “el mundo visto desde arriba”, “la belleza de las máquinas”, “el milagro de la luz”.

Al volverse abstracta la fotografía se impusieron nuevas convenciones de lo bello: Paul Strand en 1915 tomó una fotografía que llamó “Diseños abstractos compuestos por cuencos”.

La fotografía parecía tender un puente entre ciencia y arte y se indujo a los pintores a aprender de las bellezas de las microfotografías y vistas aéreas en el libro de Moholí Nagy publicado en 1928. El mismo año, Albert Renger publicó cien fotografías con el título *El mundo es bello*, afirmando que la pintura jamás podría plasmar de un “modo tan descarado la belleza del mundo”. En sentido contrario también hubo influencias, ya que en la revista *Camera Work* Stieglitz hablaba de la profunda influencia que la fotografía había ejercido en los impresionistas, adhiriéndose a un estilo de composición estrictamente fotográfico.

Por su parte, Edward Weston afirmaba que “la aventura del fotógrafo es elitista, profética, subversiva, reveladora y su tarea es la de ´depurar los sentidos´ revelando a otros el mundo viviente que los rodea. Entre 1931 y 1932 escribía premonitoriamente en sus *Daybooks*, que los fotógrafos estaban mejor equipados para penetrar “el espíritu de hoy” porque administraban una “terapia de choque visual” al mundo entero. Algunas de sus obras reflejan lo anterior, ya que por ejemplo, la imagen intitulada “Los pimientos”, tiene una voluptuosidad poco frecuente en desnudos femeninos, así como el estudio sobre el inodoro que revelaba la elegancia posible extraída de un artículo de consumo doméstico.

Del mismo modo como Weston estaba más preocupado que Strand por la abstracción de las formas, Cartier Bresson buscaba registrar la desolación de la vida urbana, y se le comparaba con un arquero zen, pues decía que había que pensar antes y después de la fotografía, nunca mientras se tomaba la foto.

Weston decía que la fotografía es una oportunidad suprema para la expresión propia, muy superior a la ofrecida por la pintura y este juicio implica la invocación de la originalidad como pauta importante para la evaluación del trabajo del fotógrafo y la “originalidad” en su sentido literal, es decir algo de un modo nuevo, no con el propósito de ser diferentes, sino para que el individuo se exprese a sí mismo.

La cámara puede ser benigna, pero también cruel como las fotografías de Avedon sobre su padre moribundo.

Los fotógrafos con preocupaciones sociales suponen que su obra puede comunicar un significado estable al revelar la verdad. Pero en realidad, la fotografía es siempre un objetivo en contexto, y este

significado se disipará inevitablemente, ya que moldea los usos inmediatos que puede tener la imagen, sobre todo en la arena política, cuya fuerza se atenúa con el paso del tiempo. Por ejemplo, la fotografía del cadáver del Che Guevara en 1967, testimonio aportado por las autoridades bolivianas a la prensa mundial sobre su muerte, condensaba la presencia de un luchador latinoamericano, y la composición fotográfica vista a la distancia asemejaba, según Berger, al “Cristo Muerto” de Mantenga y a “La lección de anatomía del Dr. Tulp” de Rembrandt. Parece comprobarse con este ejemplo que el paso del tiempo despolitiza su contenido y los convierte en imágenes universales atemporales y es que como diría Benjamín, “la fotografía ha logrado transformar la más abyecta pobreza, encarándola de manera estilizada, técnicamente perfecta en objeto placentero”.

Pero ni entonces ni ahora debemos pensar que la fotografía comunica la verdad, porque en realidad hay siempre la búsqueda formal de la belleza, pues como dice Ansel Adams, la fotografía no es un accidente, es un concepto. Cuando son buenas, logran trascender la literalidad y para que la fotografía sea buena, debe estar en la mente del fotógrafo durante o antes de la exposición del negativo... ¿Qué concepto estuvo dentro de la mente del fotógrafo peruano Mario Testino cuando tomó las fotos de Lady Diana de Gales y con ellas globalizó la imagen sensual-tímida-pícaro de la sonrisa más fotografiada del siglo XX?

Otras metodologías que se han utilizado con éxito para la comprensión de las imágenes

Como condensadoras del tiempo han sido motivadas por el uso de nuevas fuentes que sugiere la historia cultural para el estudio de las mentalidades, la vida cotidiana, la cultura material, entre otras. Burke hace patentes algunos cambios en las formas de hacer y entender la historia que han nutrido el debate historiográfico en las últimas tres décadas, a la vez que señala los debates vigentes. Aborda la cuestión de la fiabilidad de las imágenes como testimonio histórico y con ello cuestiona también la legitimidad del conocimiento construido a partir de las imágenes.

Para la historia, las imágenes forman parte de una constelación de vestigios que permiten reconstruir el pasado en un ejercicio similar al que realizan los cazadores cuando siguen las huellas de sus presas, el psicoanálisis de Freud con el diagnóstico a partir de síntomas, o el trabajo de espías y detectives como Sherlock Holmes

en el desciframiento de misterios a partir de la interpretación de indicios. Ginzburg contrapone el uso del Paradigma Indiciario, propia de “disciplinas eminentemente cualitativas, que tienen por objeto casos, situaciones y documentos individuales” con el paradigma galileano, que busca la generalización, para la que resulta indispensable la reiterabilidad de los fenómenos, imposible tanto para la historia como para la historia.

Baxandall afirmaba que “nuestro interés como historiadores o críticos es con más frecuencia idiográfico, enfocado a localizar y entender las peculiaridades de los particulares”, así como con la definición que de la iconografía hiciera Gombrich como la “interpretación de las imágenes a través de los detalles. El método iconográfico de Panofsky, los enfoques asociados con el psicoanálisis, el estructuralismo y la historia social y cultural expuestos por Burke, son sólo algunas de las respuestas sobre como debemos abordar las imágenes. Poner en diálogo las ventajas y las críticas que pueden verse en cada enfoque, resulta en definitiva muy fructífero. Burke nos previene sobre los peligros de tomar en cuenta sólo uno de los tantos enfoques o de no preguntarnos siempre si hay algo más allá de la iconografía, más allá del estructuralismo o más allá de una historia social. Conocer las limitaciones de un enfoque, así como sus fortalezas, nos ayuda entonces a saber hasta dónde puede llevarnos. Parte del reconocimiento de las deficiencias del método iconográfico de Panofsky, que en las últimas décadas han quedado expuestas, en especial en su carencia de una dimensión social, de la falta de respuesta sobre el receptor, así como por su falta de consideración con el autor, privilegiando al humanista que hace el programa antes que al pintor que hace la forma. Los enfoques que desde entonces han respondido a Panofsky, incluyendo a los más cercanos como Gombrich, ofrecieron nuevas opciones que mientras resolvían cuestiones antes ignoradas, dejaban de lado otros aspectos.

En el caso de los análisis desde el psicoanálisis freudiano, éste se pregunta por los muchos significados ocultos de la obra, proyecciones sobre los deseos reprimidos, miedos y fantasías del autor, e incluso, lo que vuelve estos estudios aún más interesantes, proyecciones no de un individuo sino de toda una colectividad. El mundo del inconsciente abrió una nueva y amplia gama de posibilidades que situaron al autor nuevamente como una figura clave en la explicación de la obra, y aún cuando no deja de molestar el carácter “subjetivo” y en algunos casos “sobre-interpretativo” que pueden llegar a tener sus análisis y el problema de la legitimidad

del manejo que se hace de estas fuentes, aún cuando estas son parecidas a las de la iconografía, es difícil negar la eficacia de los conceptos de desplazamiento y condensación.

El estructuralismo por su parte, introduce desde la tradición lingüística una semiótica de la imagen, que lleva a considerar a la obra como un sistema de signos que pueden ser leídos a partir de la comprensión de su organización interna y de las oposiciones internas que en subyacen en su estructura. Si bien, el estructuralismo se centra esencialmente en el interior de la obra, ignorando su contexto, la introducción del concepto de “repertorio de imágenes” es muy enriquecedor. Panofsky trabajaba con un concepto similar con los tipos o familias de imágenes, estas se debían más a la asociación de significados y funciones que a un sistema de autorreferencias.

La pregunta es que dentro de estos repertorios, qué se elige y qué se deja fuera. Las implicaciones de las ausencias, como se ha visto con los silencios, puede ser tan rica como lo que se ve, lo que se encuentra presente. En el establecimiento de conjuntos, series o repertorios de referencias o materiales, nos lleva a reconocer que toda obra está en deuda con otras anteriores, de las que ha abrevado, y que cada nuevo ejemplo hace referencia a los anteriores al tiempo que añade algo nuevo al acervo común. El reconocimiento del fenómeno de apropiación de las diversas lecturas, no sólo sirve para descubrir la reelaboración de una fuente sino para ver como un presente se relaciona con el pasado, o con varios pasados, para luego volver a establecer una relación con su presente.

Finalmente la consideración de una historia social del arte, permite sumar al binomio obra-autor un nuevo elemento, el de la sociedad en la que se encuentra inmersa, poniendo en relieve las condiciones económicas, de clase, etnia, generación y género que afectaron el proceso de creación, circulación y recepción de las obras. Las consideraciones sobre el poder que tienen las imágenes para persuadir, incitar u obligar, así como las respuestas de los diversos espectadores como público, que no sólo han abierto un nuevo mundo de las imágenes en que estas actúan y son percibidas a partir de normas y convenciones, sino que nos llevan a matizar muchos de los conceptos anteriores.

Si bien, podríamos considerar que algunos de estos enfoques teóricos son más fecundos que otros por su capacidad de insertarse en nuevos proyectos y en contextos distintos, no debemos dejar de tomar en cuenta que cada objeto demanda preguntas diferentes, y las pruebas que debemos anteponer ante ellas son siempre

diferentes. El proceso de conocimiento, de recomenzar en casa nueva ocasión, volviendo a poner en discusión nuestros propios presupuestos debe ser una práctica constante. Siempre es muy importante colocar el tema escogido en un contexto o en varios contextos, hasta llegar al contexto global y es importante no encerrarse en una investigación, y como dice Burke, “mirar las conexiones entre ese tema, esa aldea y esa persona y las cosas más grandes”.¹⁸

Colofón

Ahora y para terminar, los reto a que saquen su cartera o bolsa y muestren sus fotografías, apuesto a que al escudriñarlas las mirarán con nuevos ojos y aplicaran alguna de estas metodologías para desentrañar su secreto. No importa que sean de “ovalito” u “oficiales”, imágenes de unas credenciales, pasaporte o licencia de conducir, tienen una vida que les quieren contar cada vez que las visiten.

Bibliografía

Benjamin, W., *La obra de arte en la era de la reproductibilidad mecánica*, Madrid, Taurus, 1934, 1976.

Burke, P., *Visto y no visto*. Crítica, Barcelona, 2001.

Clark, T. J., *The sight of death*, Yale University Press, New Haven, 2006.

Hollander, A., *Seing through Clothes*, Berkeley, U. of California Press, 1993.

Laver, J., *Costume and fashion, a concise history*, Londres, Thames and Hudson, 1969.

Mitchell, W. J. T. *Picture theory*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994.

Moxey, K., *Teoría, práctica y persuasión*, El Serbal, Barcelona, 1994, 2001.

Rorty, R., *The linguistic turn: recent essays in philosophical method*, U. of Chicago Press, Chicago, 1967.

Sontag, S., *Sobre la fotografía*, Alfaguara, México, 1973, 2006.

¹⁸ Peter Burke, *apud*, Claudia Moller, entrevista a Peter Burke, Universidad Nacional del Mar de Plata, diciembre de 1996.