

Guillermo Yáñez Tapia

El objeto fuera de su cobertura y la estetización del objeto fascista: 'obrero en huelga asesinado' y catálogo

Fijaremos nuestra atención – para pensar la configuración del referente en lo fotográfico – en una emblemática imagen perteneciente al fotógrafo Manuel Álvarez Bravo: *Obrero en huelga asesinado* (1934)¹. Sin embargo, antes haremos un recorrido para explicar *cómo* opera una fotografía, *cómo* se hace sentido sobre su superficie. Se me permitirá, contra la voluntad del lector, hacer un recorrido que fundamente la ubicación de la imagen fotográfica en su peculiar modo de ser imagen técnica. La fotografía presentaba² la *transparencia* del propio sentido que permitía comprenderla como *lo fotográfico*. La fotografía decía del mundo aquello que se articulaba en ella misma para abrirla como sentido posible de ser recorrido. No habría una fotografía documental, sino la instalación de un significado en el sentido de eso que pudiera ser lo documental, pero abierto en *lo fotográfico*, en el sentido propio del dispositivo que no es otro que el de la imagen técnica y que se articula desde lo que le da fundamento a toda representación: su sentido³. La fotografía de documental es imaginada desde la posibilidad que abre la fotografía como tal y no desde una pretendida autonomía objetiva de la mirada que

¹ Imagen disponible en línea al 21 de mayo de 2010:

<http://www.americalate.com/2009/10/23/manuel-alvarez-bravo-el-fotografo-de-lo-mexicano>

² Nos referiremos a la fotografía en pasado por haberse impuesto contemporáneamente la imagen digital en el modo masificado de hacer imagen técnica. El análisis de ello se puede encontrar mi artículo publicado en la versión web de Antique Children, sección Philosophy: *Teoría de la imagen: Apuntes para una ontología del sentido en la imagen técnica digital*.

³ Para la cuestión del sentido y la imagen refiero nuevamente a mi ensayo *Teoría de la imagen: Apuntes para una ontología del sentido en la imagen técnica digital*.



se impone sobre lo fotografiado. No se descubre en las fotografías documentales el espacio efectivamente registrado, sino que se construye desde ahí, desde la peculiaridad propia de lo fotográfico para entender todo espacio. Ronald Kay lo intuye en su decimonónico texto *Del espacio de acá*⁴ cuando dice: “Es como si el aparato fotográfico, de hecho invisible en la toma, fuera lo efectivamente grafiado y expuesto...”⁵ Cuando el dispositivo fotográfico desaparece es cuando definitivamente opera según los mecanismos que lo hacen comprensible. La fotografía abre el mundo para ser comprendido en la transparencia que ofrece el sentido que lo hizo posible: el sentido de la técnica. Lo documental propuesto por lo fotográfico se hace exótico precisamente porque es hecho cercanía, despojado de esa cobertura de la que habla Benjamin⁶. Lo hecho cercanía es la apertura de un sentido que piensa haber capturado de manera confiable aquello que se comprende como lo

⁴ Kay, Ronald, *Del espacio de acá: señales para una mirada americana* (Santiago de Chile: Metales Pesados, 2005).

⁵ Kay, Ronald, p. 29.

⁶ Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Trad. Andrés E. Weikert (México: Itaca, 2003).

documentado. La pregunta por lo documental en este punto de la reflexión se entendería como la posibilidad efectiva de capturar al objeto dispuesto en la totalidad de objetos disponibles para ser *almacenados* por el dispositivo fotográfico. Una acumulación que se haría precisamente por la coincidencia entre aquello que el mundo efectivamente sería y el registro que de ello hacía lo fotográfico.

Recordemos que la fotografía puede ser ubicada al interior del proceso de representación técnica de la imagen. Pero ha de ser ubicada en una etapa en que lo fotográfico abre el sentido de lo técnico en su inicio para hacer del mundo un catálogo exhaustivo por medio de la *huella*. La confianza inicial en lo fotográfico precisamente se ostentaba en su calidad *indicial*. El registro fotográfico testimoniaba el contacto físico con lo fotografiado; la articulación del referente precisaba que lo referido estaba *vinculado* en lo referido por la imagen fotográfica. El referente fotográfico era un referente que indicaba hacia eso que estuvo frente al complejo óptico, no importa si eso fotografiado ocurrió de la forma en que aparecía representado, lo importante es que hubo algo frente al complejo óptico que efectivamente fue registrado sin ninguna duda. Vemos esto desde la cuestión de su sentido y cómo éste configura el espacio en tanto espacio representado propio del dispositivo fotográfico.

Introducción al sentido abierto por lo fotográfico

La imagen de la fotografía, como cualquier imagen, siempre refería a un mundo. Ese mundo al que refería nada tenía que ver con lo que entendemos como realidad de manera general, sino cómo el dispositivo fotográfico articulaba eso que situaba en tanto realidad. En ello radica la peculiaridad de toda imagen: en el sentido⁷ que abre respecto de la resistencia material del mundo, eso que irrumpe. No se trata de que pueda existir una realidad disponible más allá del sentido, sino que nos movemos en nuestra aproxima ci-

⁷ Resulta interesante recorrer el origen etimológico de la palabra 'sentido'. Refiere, en tanto participio pasivo de 'sentir', a la experiencia de percibir el mundo mediante los sentidos. Es decir nuestra relación estética (aisthesis) con el mundo. Pero es precisamente en esa relación que surge su comprensión como entendimiento, razón; además de significado. Es decir de nuestra relación estética con el mundo aparece la operación de darle orden y una dirección para su recorrido. Orden y dirección siempre abiertos, por supuesto. Pues la imagen se ubica como estrategia para darle sentido a esa relación y por ello la imagen requiere de esa relación de sentido para constituirse como tal. El sentido de imagen podría aventurarse como un complejo de relación estética y representacional en busca de un plano por abrir.

ón a lo real precisamente porque abrimos sentido a eso que nos ocurre como mundo. Es precisamente de qué manera entendemos la realidad consecuencia del sentido de mundo desde el cual se lee. Para entender la imagen fotográfica hemos de entender cómo se leía y cuáles son los factores que influían en la manera en que se nos abría en tanto imagen constituida en el artificio fotográfico. Entendiendo por supuesto que la fotografía, como cualquier otro medio, está sujeto a influencias y dinámicas que no permiten hacer un modelo de lectura estable. Sin embargo, la imagen técnica, esa que es generada por aparatos (Flusser⁸), está fuertemente determinada por las características propias de sus procesos y que la hacen aparecer a nosotros con la naturalidad de cualquier imagen que abre un sentido posible de verosimilitud. La fotografía es imagen técnica, pero antes que nada imagen. Cuando la fotografía desaparece como objeto es cuando empieza a ser imagen para alguien que es capaz de imaginarla, entonces ahí, precisamente, comienza a ser fotografía. De esta manera la fotografía no era lo que parecía por el simple hecho de constituirse como objeto-fotografía o por las consecuencias que generó el sentido por ella abierto, era necesario entenderla al interior de los mecanismos de sentido que se le dieron en la cultura en la cual surgió como tal. Era necesaria su desaparición, como cualquier imagen, para que hubiéramos podido decir que la fotografía se constituye como tal frente a nosotros, precisamente por esto la fotografía requiere ser revisada des-fotografiándola.

“El ser humano no es quien aparece en su fotografía, sino la suma de aquello que se puede extraer de él. La fotografía lo destruye en cuanto lo retrata, y si coincidiera con ella entonces no existiría.”⁹

La cámara fotográfica, en cuanto dispositivo de registro, permitía algunas opciones que determinaron en alguna medida las características ópticas de la imagen, características ópticas que, por supuesto, hubieron de ser previamente socializadas para poder ser comprendidas del todo y establecerse en una comprensión de sus análisis como “muerte”, “tiempo fijado”, “extracción”, etc. La cámara fotográfica era el dispositivo que hacía posible la aparición del objeto fotografía, sin embargo su constitución como imagen ha requerido de una socialización de su superficie, como superficie significativa para alguien, por colocarlo en otras palabras. En el dispositivo fotográfico (la cámara) había un programa que se podía alterar, llevar a sus límites, pero

⁸ Flusser, Vilèm, *Una filosofía de la fotografía*, Trad. Thomas Schilling (España: Síntesis, 2001).

⁹ Kracauer, Siegfried, *La fotografía y otros ensayos*, Trad. de Laura S. Carugati (España: Gedisa, 2008): p. 30.

no eliminar. El programa del dispositivo fotográfico era el dispositivo mismo, extendiendo la apreciación de Flusser. En el dispositivo fotográfico no se ponía en juego la constitución de la imagen sino que se ponía en movimiento aquello que hacía de la fotografía su comprensión como huella, es decir, la fotografía surge del dispositivo en cuanto confiabilidad de un proceso que hace posible el sentido de mundo que le permitió aparecer como tal. El proceso químico posterior también determinaría las características que tomaría el registro inicial en la imagen final. Básicamente y en síntesis, se trataba de un registro que actuaba por medio de luz reflejada que era conducida por un complejo de lentes hasta un soporte sensible que debía de ser procesado químicamente para obtener cierta imagen en la película. En todo el proceso de registro inicial la posibilidad de intervención del operador era limitada y dirigida. Esto siempre dio pie a que se aceptara la fotografía de manera general como un registro del mundo, como poseedora de cierta pasividad especular que permitía dar cuenta, por indicios, de eso que había ocurrido frente al complejo óptico. Dicha premisa ha sido siempre un elemento que incluso los teóricos y fotógrafos no pudieron dejar de lado totalmente. La fotografía era fotografía de algo y ese algo no era meramente el registro de una impresión subjetiva. Era la melancolía de quien busca en la imagen algo de ese mundo que nos está vedado fuera del sentido, fuera de la superficie con significado.



Hoy desconfiamos más que nunca de dicha premisa, pero tampoco podemos eliminarla porque dicha premisa está sustentada en un sentido de mundo, un sentido de mundo que está siendo matizado al interior de un proyecto (el postmodernista) que trabaja en los límites de hacer comprensible algo mediante el desarrollo técnico. Es la confianza depositada en los dispositivos que actúan (o por lo menos nos parecen actuar) de manera indiferente

, y por lo mismo no intencionada, frente al registro minucioso de aquello que denominamos mundo natural. La fotografía fue hija del proyecto modernista (con afanes postmodernistas de dejarse atrás a sí misma) y como tal se interpreta desde la aventura de dicho proyecto. La fotografía generó la desconfianza de muchos artistas e intelectuales cuando surge. Se la entendió como una hija de la maquinización. Esto es cierto, pero también es cierto que la fotografía nunca intentó tampoco desplazar al arte de pintores, dibujantes o grabadores; la fotografía simplemente apareció al interior de un mundo (sentido de una cultura) que no podía hacer otra cosa que desembocar en la imagen técnica. La fotografía se desarrolló al amparo de un momento que permitió que la fotografía pudiera constituirse técnicamente posible. La fotografía no era un arte en el sentido que se había heredado del proyecto romántico y su idea de autor. La imagen técnico-fotográfica era producto de un artefacto y se podía confiar en lo que mostraba porque no había sido constituida por ningún armazón simbólico (inmersión en la obviedad) de representación; esa fue la apertura de sentido abierta por el dispositivo fotográfico en los inicios de la imagen técnica. Con la apropiación del dispositivo fotográfico por parte de artistas, muchos de ellos provenientes de la pintura y el dibujo, se provocó un desplazamiento en lo que podía ser entendido por arte. El arte aparece en su señalamiento como tal, abandona la naturalización de sí mismo y que siempre establece al sentido como lo obvio. En palabras de Benjamin, lo que se escabulle es su “aquí y ahora” que termina por afectar profundamente la “tradición” y terminar por suspender lo “aurático” del arte y permitir una crisis definitiva de todo lo que se entendía como arte, sobre todo cuestiones como “genialidad” y “autor”. Podemos adelantar una sentencia que no viene a este texto ser demostrada: el arte se transforma en estetización de las mercancías haciendo del arte mismo un departamento para bienes de consumo eludiendo de esta manera la postmodernidad cualquier capacidad crítica de éste (del arte).

El misterio de la imagen fotográfica provenía precisamente de lo contrario que hacía misteriosa la obra del artista plástico: la imagen fotográfica era la serie reproducible de sí misma. Era la ciencia constituida como producción para el almacenamiento visual de objetos. Aquí no cabía pensar en la destreza artesanal del fotógrafo, su realización se sustentaba en la habilidad y conocimiento técnicos; en la capacidad de producir eficazmente en las posibilidades entregadas por la correcta operación del dispositivo. El ojo se abría como el elemento a controlar en tanto operación significativa, pero como ya se dijo, siempre al interior de la comprensión del sentido abierto por la imagen técnica fotográfica. Esta cuestión es de suma importancia para entender a partir de qué elementos se fue constituyendo la sensibilidad propia de lo fotográfico. La imagen fotográfica no era única y respondía a un proceso que se alejaba del talento individual para representar instantes de un

mundo en constante fuga. Sus más feroces detractores incluso querían ser registrado por el aparato porque comprendían perfectamente lo que estaba en juego, más allá de las querellas del arte contra este nuevo medio de hacer imágenes. Todos querían ser parte de este adelanto técnico que parecía constituir ante nuestros ojos el presente de manera permanente y perceptible en su ocurrir, querían ser partícipe de la ciencia y la técnica, o al menos, de sus productos. La fotografía era considerada una ventana al mundo, la posibilidad de indagar en los objetos destituidos de su cobertura metafísica. Esto no quiere decir que se confiaba en todo lo que ella mostraba, sino más bien en que había una relación directa, de contacto, entre lo fotografiado y la fotografía que necesariamente vinculaba la imagen fotográfica con el mundo objetivo, aquel que se representa a sí mismo sin nuestra mediación — el gran sentido abierto que nos mueve a preguntarnos por el mundo que se nos resiste en su aparición. La fotografía no era el mundo, pero podía expresarlo de una manera más confiable. Únicamente desde el desarrollo del soporte digital se empezó a pensar distinto.

El espacio y el plano fotográfico

Como la fotografía trataba sobre *presentes muertos* y como el tiempo no tiene forma sino en la puesta en escena, necesariamente el plano fotográfico refiere, de una u otra manera, a la articulación mundo. Ese mundo, junto con ser temporal (no en el sentido del reloj, por supuesto), es espacial. La construcción del espacio varía según el sentido que hagamos de él, pero siempre, para nosotros, será espacio.

La confiabilidad que teníamos en el presente referido en la imagen fotográfica estaba dada porque reconocíamos cierta *objetividad* en el proceso de captura del dispositivo. Luz reflejada que era conducida por un complejo óptico que sensibilizaba una superficie dispuesta para ello. Reconocíamos una *huella del mundo* en lo que se *revelaba* en la fotografía (Dubois). Eso que hay del mundo se *parecía* en la fotografía, por supuesto, a lo que percibíamos directamente del mismo. Luces y sombras, formas y límites, texturas y superficies lisas, colores y brillos, etc. Podíamos interpretar lo que aparecía en la fotografía como una porción del mundo porque al hacer las comparaciones había ciertas similitudes que eran consideradas.

*"Toda reflexión sobre un medio cualquiera de expresión debe plantearse la cuestión fundamental de la relación específica que existe entre el referente externo y el mensaje producido por ese medio. Se trata de la cuestión de los modos de representación de lo real o, si se quiere, la cuestión del realismo."*¹⁰

Guillermo Yáñez Tapia



La fotografía, por su cualidad aparente, de *registrar* el mundo independiente del operador (funcionario) tenía un pie en el *mundo*. De alguna manera, en el sentido que hacíamos del dispositivo fotográfico, confiábamos en que el resultado (la fotografía) se *parecía* en cierta forma a eso que no somos nosotros (alteridad). En este sentido, necesariamente, la fotografía y lo fotográfico se situaban en la discusión que tenemos con lo *real*, con el intento por describir certeramente aquello de que se trata el mundo y cómo