

La historia a contrapelo

Modelos visuales y teóricos, para el análisis de la fotografía contemporánea en América Latina

1-Visión

En una fascinante simultaneidad, presente, pasado, futuro,
se yuxtaponen; veo venir lo posible, muerto o vivo.

Experimento el presente, soy (en tanto lucho y salvo que
desfallezca) su presa y su dueño. Veo el pasado que se escapa.

¿Ante mí? ¿Detrás de mí? No lo sé. Y esto es la visión,
conocimiento que penetra más allá de lo conocido.

Henri Lefebvre

Visión (Preludio VIII), uno de los más sugerentes ensayos de la Introducción a la modernidad, de Henri Lefebvre, describe el mar como una experiencia temporal y espacial insólita. Un espacio inmenso, envolvente, constituido o fragmentado en la sucesión constante de eventos efímeros. La metáfora, comparable en intensidad a la del "ángel de la historia" de Benjamin, alude a la modernidad, a la dialéctica y a la propia idea de tiempo histórico. A la situación del sujeto que de pronto está a merced de esta organicidad que lo rodea, esta inteligencia gigantesca que lo envuelve, consumiéndolo y rechazándolo al mismo tiempo. Y al sujeto sólo le queda buscar la solidez de lo real, como único punto de apoyo.¹

Este ensayo de Lefebvre tiene las mismas características retóricas que Marshall Berman atribuye al discurso del Marx del Manifiesto comunista: "La perspectiva cósmica y la grandeza visionaria (...) la fuerza dramática altamente concentrada, el tono vagamente apocalíptico, la ambigüedad de su punto de vista..."² y en general parece estar mostrando esa "visión evanescente" propia de lo que Berman considera el sello distintivo de la imaginación modernista. Ante esa evanescencia y fugacidad de lo real, una de las obsesiones del hombre moderno parece ser la búsqueda de un territorio de solidez. Pero ese punto de apoyo no lo encontraría en la realidad misma, sino en su doble artificial, en su reproducción simbólica, en su imagen.

La fotografía podría haber ofrecido ese espacio mítico donde encontraría sustento una visión sólida de la realidad. Según Arlindo Machado, todo el mecanismo óptico de la cámara fotográfica se puso en función de resolver el problema de la obtención automática de la perspectiva artificial. De esa manera (y gracias a la posibilidad técnica de fijar la imagen en un soporte fotosensible) se perpetuaba una ilusión de realidad que convertía a la imagen fotográfica en una especie de "ventana" al mundo exterior. La fotografía venía así a dar continuidad a un ideal figurativo que ya había sido consolidado por la pintura occidental, desde el siglo XV. Según Machado, este ideal figurativo resumía la ideología de la clase burguesa que comenzaba a conformarse durante el Renacimiento y para la cual, la representación del mundo debía reproducir sus ideales de control, de posesión y de centralidad, justificados por un orden racional, y marcados por la hegemonía de la visión.³

John Berger, a cuyas ideas parecen dar continuidad algunas de las tesis del teórico brasileño, define muy bien ese momento histórico para la pintura occidental, y lo define como un paradigma visual, "...un modo de ver el mundo, que venía determinado en último término por nuevas actitudes hacia la propiedad y el cambio..."⁴ Según Berger, es en la pintura al óleo, que se desarrolla desde el siglo XV, donde esa visualidad encuentra su expresión original, iniciándose así una tradición que convierte al cuadro en vehículo para transmitir una visión de "exterioridad total".

Una primera pregunta a plantearse sería si esa visión de exterioridad es la que encuentra en la fotografía el mecanismo más propicio para consolidarse. De ser así, la imagen fotográfica aparecería como un objeto fuerte, sólidamente asentado en la conciencia del hombre occidental y en la tradición cultural que ha predominado en los últimos cinco siglos, mucho antes de que apareciera el primer daguerrotipo. Un objeto en el que se concretaría esa "dureza de lo real" que buscaba el hombre moderno.

2-La falsedad de la perspectiva

En uno de sus ensayos sobre el realismo, George Lukács recuerda que Flaubert comentó en algún momento, a propósito de *La educación sentimental*: "Es demasiado verídica, y desde el punto de vista estético le falta la falsedad de la perspectiva"⁵. Aquí el sentido en que se usa el término perspectiva es más figurado que figurativo. Obviamente se refiere al punto de vista, y da a entender que todo punto de vista es parcial y, en consecuencia, refutable. Lo interesante es que ese toque de "falsedad" es lo que Flaubert considera como imprescindible para completar la posibilidad estética de una obra, incluso de una obra realista. Para que una obra realista sea suficientemente efectiva en términos estéticos, tendría que dejar espacio para este elemento incómodo, casi intruso, y que sin embargo se ajusta perfectamente a la estructura de todo relato. La perspectiva aparecería entonces como una zona blanda dentro de la objetividad de la obra de arte. Sus principales atributos serían la subjetividad y la relatividad.

Al hablar de la perspectiva en los términos de Arlindo Machado o Berger, he estado refiriéndome a un método objetivo, racional, científico, de organizar el espacio (o al menos el plano, en la ilusión de espacio) y por consiguiente, el modo en que dicho espacio será presentado a la mirada y será visualizado. Estoy hablando de una racionalización y una objetivación del espacio, pero estoy hablando de un espacio ilusorio, de un espacio ficticio, de un espacio representado. En ese sentido, la perspectiva es también falsa. Completando esta idea con las que se derivan del comentario de Flaubert, pudiéramos decir que en esa falsedad de la perspectiva renacentista radica su eficacia estética, que la perspectiva solamente tiene validez en términos de representación, es decir de simulación.

La perspectiva deja de aparecernos entonces como un instrumento de la razón, y deviene un instrumento de la fantasía. ¿En qué sentido pudiéramos aceptar el valor cognoscitivo del sistema de la perspectiva, en tanto imitación y reconstrucción ficticia de las leyes naturales? Tal vez en el sentido que le da Nietzsche a la relación arte naturaleza o incluso, conocimiento-naturaleza: el mundo como representación, es decir, como error⁶. Quizás la prueba más fehaciente de esto sea precisamente que la mayor parte de los analistas del tema reconozcan la imposibilidad de que se reproduzcan las condiciones reales de la visión humana por medio de las leyes de la perspectiva lineal. Finalmente la perspectiva es solamente una manera de codificar lo que cierta subjetividad entiende como más cercano a las condiciones de la visión humana, pero nada más. En tanto código presupone en sus usuarios una cierta candidez, una credulidad y una cooperación, que es lo que nos hace pasar por alto el error, y sacar provecho de él. Por otra parte, ocurre que la cámara está ofreciendo una "visión" mucho más exhaustiva que la de los ojos. Una visión, cuya posibilidad estética depende de su contaminación por cierta subjetividad. Depende precisamente del error, para incorporarse a nuestro universo afectivo.

Este sería un modo de revisar y criticar la excesiva confianza en la objetividad de las leyes de la perspectiva, y en consecuencia, en la objetividad de la fotografía como lenguaje que incorpora a sus códigos el sistema de

la perspectiva. Pero hay otra posibilidad, también excitante. La de que se pongan en duda la importancia y la persistencia del modelo visual renacentista (supuestamente basado en el sistema de la perspectiva lineal) en la época de la modernidad industrial.

En esa dirección es suficientemente ilustrativo el debate patrocinado por Dia Art Foundation, dentro de una serie de discusiones sobre cultura contemporánea, que se realizaron a partir de 1987 en Nueva York. Las conferencias que conciernen al presente tema fueron publicadas bajo el título *Vision and Visuality* (Editado por Hal Foster, New York, The New Press, 1999). Hay dos tesis particularmente interesantes en esta compilación: la que sustenta Jonathan Crary (*Modernizing Vision*) y la que defiende Martin Jay (*Scopic Regimes of Modernity*). Jonathan Crary plantea desde el inicio de su texto los dos objetivos básicos del mismo: articular el modelo visual de la cámara oscura en términos de su especificidad histórica, y sugerir cómo ese modelo colapsó a principios del siglo XIX.⁷ Crary localiza entre 1820-40 el proceso en el que el modelo visual renacentista fue desplazado por nuevas nociones acerca de la visión y el observador:

...muy al principio del siglo XIX la cámara oscura colapsa como modelo para un observador y para el funcionamiento de la visión humana. Hay un profundo cambio en el modo en que el observador es descrito, figurado y colocado en la ciencia, la filosofía y las nuevas técnicas y prácticas de la visión...⁸

Dando especial importancia a la ciencia de la fisiología, Jonathan Crary describe el surgimiento de una visión subjetiva que "...dotó al observador con una nueva productividad y autonomía perceptual".⁹ Los ojos pasarían a ser un instrumento esencial en esa estructura funcional que era el cuerpo. La relatividad de la visión (y en consecuencia, la relatividad del conocimiento) haría aparecer como demasiado rígido el programa visual de la cámara oscura. Siguiendo la lógica que he planteado en este apartado, me atrevería a decir, que no solamente aparece como demasiado rígido, sino como demasiado poco convincente en su pretensión de objetividad.

Por otra parte, Crary señala que ni siquiera en los siglos anteriores al XIX el programa visual de la cámara oscura logró gozar de total hegemonía. Precisamente esta es la tesis que desarrolla Martin Jay en su texto, dirigido básicamente a demostrar la existencia de regímenes visuales alternativos al modelo de la perspectiva lineal renacentista. El régimen visual de la modernidad podría ser comprendido, según Jay, como un terreno de antagonismos, más que como un espacio donde convivirían armónicamente distintas teorías y prácticas visuales. De ahí esta noción de "subculturas visuales" que este autor introduce para demostrar la pluralidad de opciones dentro del régimen visual moderno.

Martin Jay le otorga especial importancia a la pintura holandesa del siglo XVII, a la que considera como ejemplo de un modelo visual descriptivo (que contrapone a la narratividad de la pintura renacentista). Para ello se basa ampliamente en las tesis de Svetlana Alpers (*The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago. University of Chicago Press, 1983) quien a su vez toma de George Lukács la distinción entre narración y descripción, para contraponer el arte del Renacimiento al arte holandés del siglo XVII. El modelo visual descriptivo, atribuido por Jay a la pintura holandesa, anticiparía la experiencia visual producida por la invención de la fotografía en el siglo XIX. La fragmentación, la inmediatez y la arbitrariedad de los marcos serían características a compartir por ambos regímenes visuales. La conclusión de Jay es que en el programa de la fotografía confluyen diversos modelos de visualidad, que responden a esa pluralidad cultural propia de la modernidad:

...El paralelo frecuentemente planteado entre la fotografía y la antiperspectiva del arte impresionista, retomado por Aaron Scharf en su discusión de Degas, pudiera entonces ser extendido para incluir el arte holandés del siglo XVII. Y si Peter Galassi tiene razón en *Before Photography*, existía también una tradición de

pintura topográfica -bocetos paisajísticos de un fragmento de realidad-que se resistió a la perspectiva cartesiana y así preparó el camino tanto para la fotografía como para el regreso impresionista al lienzo bidimensional...10

3-Signos de existencia

Por lo que parece, esta noción de "modelo visual" tiene que ver con ciertas estrategias de organización de la realidad en la representación y de condicionamiento de la percepción, en relación, por una parte, con el conocimiento, y por otra, con las convenciones.

En todo caso, los análisis y discusiones que he mencionado aquí parecen estar subrayando especialmente el lado convencional del modelo de la cámara oscura y cuestionando -a favor o en contra- su coherencia con un modelo epistemológico.

Esta tendencia podría alejar la atención de un aspecto no menos importante: las cualidades del signo fotográfico. No las cualidades físicas, sobre lo que volveremos después, sino sus cualidades pragmáticas, a las que sí alude en algún momento Arlindo Machado.

Al respecto, encuentro particularmente atractivo el análisis que hace Jean-Marie Schaeffer¹¹, en tanto atribuye una dualidad al signo fotográfico: que oscilaría entre lo indicial y lo icónico. Esta es una definición mucho más compleja y completa del signo fotográfico, que muy fácilmente ha sido catalogado como índice o indicio, según la definición de Peirce: un signo que establece una relación de contigüidad con su referente. Schaeffer llama la atención sobre la cuestión de la analogía, tan crucial para el funcionamiento comunicativo de la fotografía. A fin de cuentas, la supuesta contigüidad entre signo y referente, no es más que una sugerencia derivada de la contigüidad (o simplemente cercanía) entre la cámara y lo fotografiado. De modo que es de la analogía de donde saca la foto su densidad iconográfica. Y probablemente es de la analogía de donde saca también su funcionalidad.

Claro que el icono fotográfico está marcado por su peculiar circunstancia de origen, esa circunstancia en la que la cámara y lo fotografiado coincidieron. De modo que el icono resulta en una especie de prueba de esa coincidencia, mientras que la coincidencia le da cierto prestigio, cierta legitimidad nada desdeñable al icono. A esto se refiere Schaeffer cuando dice que el signo fotográfico es un icono indicial. En tanto icono, estaríamos hablando de lo que Peirce llama "un signo de esencia", es decir, en palabras de Schaeffer, un "signo que se basta a sí mismo", pero ya hemos visto que esta autosuficiencia se pierde en la fotografía: el icono es "sometido" a la función indicial, deja de funcionar como un signo de esencia y se convierte en un signo "de existencia".¹²

Un signo de existencia no es más que una evidencia, un síntoma, una prueba, una pista. Y estos términos se acomodan lo mismo en el lenguaje de la arqueología, que en el de la historiografía, en el de la medicina o en el de la policía. Esto es lo que permite a la fotografía colocarse tan coherentemente en lo que Carlo Ginzburg llama "el paradigma indiciario"¹³, un modelo epistemológico que el historiador italiano localiza precisamente a fines del siglo XIX, en un contexto que permite la confluencia de distintas disciplinas y prácticas, científicas o no.

Me atrevería a decir que la aceptación y el prestigio de la fotografía a fines del siglo XIX tal vez no sean tan evidentemente debidos a la pertinencia del modelo visual de la cámara oscura, pero sí muy posiblemente a su utilidad para muchas de estas prácticas que (como la medicina, la fisiognómica, la etnografía, la vigilancia policial, o la investigación artística) encontrarían en la fotografía el resumen de este paradigma indiciario.

La fotografía vendría a absorber, tal vez como ninguna otra técnica de la época, las cualidades de este paradigma indiciario, en tanto actitud ante el conocimiento y en tanto método de investigación que privilegia al signo, al síntoma y a la evidencia como instrumentos para descifrar, interpretar o traducir un objeto. El objeto, e incluso el sujeto, fotografiado, se verían llevados a la condición de un texto, del cual se pretende recuperar el significado y, junto con éste, el valor.

La fascinación por lo inteligible. El desarrollo de instrumentos para rescatar lo inteligible. La confirmación del conocimiento como deseo de lo inteligible. Quizás hasta ese punto podríamos forzar el concepto de paradigma indiciario planteado por Ginzburg. Y esto nos ayudaría a entender la perfecta articulación de la práctica fotográfica con el resto de las prácticas culturales, en un contexto donde lo visible era considerado "...un mundo de huellas".¹⁴

4-De la fotografía como objeto débil

Al principio de este ensayo, la idea de que la fotografía funcionaba en la modernidad como un elemento de solidez en la relación con lo real me servía para caracterizar la fotografía postmoderna como un objeto débil. Y esta debilitación de la fotografía en la postmodernidad la veía como síntoma y consecuencia de un cambio en la relación de los sujetos con la realidad, y en particular, en su relación con la historia. Una primera rectificación a estas hipótesis se desprende de la comprobación de que ese elemento de debilidad, o esa tendencia a la debilitación de lo fotográfico, ha estado presente en la propia historia de la fotografía desde sus inicios.

La tesis de la pluralidad de modelos visuales, previamente comentada, me interesa sobre todo para ayudar a entender que junto con una fotografía que se proponía como una entidad sólida, y que proveía de un enclave de solidez en la relación con la realidad, también se desarrolló una práctica que tendía en sentido contrario, puesto que su prioridad era probablemente, la conmoción, la subversión y la reconstrucción de la experiencia de realidad.

Cuando hablo de una práctica que funciona sobre la base de perturbar la experiencia de lo real (de trastornar la conciencia que tiene el sujeto de la realidad, del objeto que observa y de sí mismo) estoy hablando de una práctica que prioriza el efecto estético. Desde ese punto de vista lo estético puede entenderse como un elemento de interferencia, que altera la supuesta claridad y fluidez de la relación sujeto-realidad. Con esto estoy haciendo una división (no necesariamente radical) entre un tipo de fotografía que aspira a ratificar la racionalidad de la relación sujeto-realidad, y otro tipo de fotografía que aspira a perturbar esa racionalidad, mediante un efecto estético.

Ahora bien, ese efecto estético debería resultar de un esfuerzo, de un trabajo sobre la estructura misma de lo

fotográfico. Debería realizarse un énfasis en algunas zonas clave del objeto fotográfico, para que el mismo se exhibiera, se autoenunciara como un objeto eminentemente estético. Por supuesto que un objeto cuya razón de ser es lo estético, un objeto que se autodefine como eminentemente estético, tiene muchas probabilidades de ser entendido como objeto artístico. Es decir, que junto con el énfasis en el aspecto estético, como finalidad y razón de ser de la foto, viene una sobrecarga de significado que especifica la aspiración del objeto a ser recibido y consumido como artístico.

Como parte de esas operaciones dirigidas a especificar el consumo estético como prioritario, están precisamente el desvanecimiento de la huella (su pérdida de nitidez en el entramado sígnico de la foto) y el reblandecimiento del soporte (en principio, la pérdida de importancia del soporte en relación con el contexto)

En el espacio artístico, básicamente el de la galería y el museo, la fotografía pasa por un proceso de legitimación que no depende ya del soporte, sino del espacio mismo, en tanto espacio institucional (parto de entender que la definición y legitimación de lo artístico es un proceso institucional, y por lo tanto atributivo). Es la pared de la galería, más que el papel fotográfico, lo que impregna a la foto de un valor y una autenticidad en cuanto obra de arte. Y es probablemente esa posibilidad la que está en el origen del paulatino e indetenible proceso de disolución de los soportes fotográficos, durante todo el siglo XX y hasta la fecha. Diría más bien que dicha disolución no afecta la legitimidad del objeto como artístico, aun cuando si afecta su especificidad como fotografía, y que probablemente lo que hace es servir como un valor añadido a lo artístico.

Junto con esa disolución de los soportes viene la constante excitación de las superficies. Entre las señales que emite el objeto fotográfico para ser entendido como artístico, está ese énfasis en la superficie, que sustituye con la realidad de la foto la ilusión de realidad de lo fotografiado (sostenida por el tema, es decir por la estructura sintáctica, narrativa y descriptiva de los signos gráficos).

Para que un objeto fotográfico se entienda como artístico es también decisivo que llame la atención como objeto, que convierta su superficie en una señal (o un señuelo). Es decir, todas las técnicas que desde el siglo XIX estuvieron destinadas a trabajar, transformar o enfatizar la superficie de la fotografía, estaban paralelamente tratando de legitimar a la fotografía como obra de arte, y este proceso parece paralelo a una especie de marginación de las posibilidades analógicas del signo fotográfico, de su carácter indicial y de su valor como ratificación del estado de realidad de lo fotografiado.

Es interesante que Carlo Ginzburg (quien en su tesis sobre el paradigma indiciario parece conceder más importancia a la filología que a la fotografía) mencione el proceso de desmaterialización del texto, sometido a los efectos de la crítica textual:

Primeramente fueron considerados como no pertinentes al texto todos los elementos ligados a la oralidad y a la gestualidad; después, también los elementos ligados al carácter físico de la escritura. El resultado de esta doble operación ha sido la progresiva desmaterialización del texto, poco a poco depurado de toda referencia sensible; si bien un soporte sensible es necesario para que el texto sobreviva...15 (pag. 118)

En la actualidad, la desmaterialización (incluso en el caso de la fotografía) puede ser vista como una forma paradójica de escritura, que incluso se "inscribe" en el contenido de la obra, en tanto lleva a sus extremos la

llamada de atención sobre la materia y el soporte. Si el signo fotográfico es un índice que señala hacia su referente, en las prácticas artísticas se convierte en un índice que señala hacia su propia epidermis. Por su parte, quienes centran su atención en el contenido de la fotografía (es decir, de su referencialidad o su indicialidad) cooperan con la "transparencia" de la superficie fotográfica, lo que de alguna manera es la premisa para el realismo, o más exactamente, para el ilusionismo tan necesario para el funcionamiento de la fotografía a nivel social (doméstico y político, en su sentido etimológico, incluso).

Está claro que no hay un paso de la transparencia a la opacidad, no hay un tránsito de una fotografía "fuerte" a una fotografía "débil". Ambas opciones han convivido, han dialogado y han pugnado durante toda la historia de la fotografía. De modo que caracterizar como "débil" el lugar de la fotografía dentro de las prácticas artísticas postmodernas no aportaría mucho si no se subordina el planteamiento a un reconocimiento de los cambios que están ocurriendo al interior del propio campo artístico. Estoy proponiendo que frenemos la tendencia a explicar la fotografía contemporánea solamente como resultado de una evolución de lo fotográfico. Esta evolución, si existe más allá de la evidente evolución tecnológica, es más bien consecuencia y no causa de una serie de cambios provenientes del reacomodo de la fotografía dentro del sistema del arte, en las circunstancias de la cultura visual contemporánea.

Esta es una cultura transnacional, pero también transdisciplinaria. Eso explica, por una parte, la profusión de procesos de mixtura, el aspecto sincrético con que se presenta lo fotográfico hoy día. Por otro lado explica también la dificultad para teorizar la fotografía estrictamente en términos de identidades nacionales o regionales. Incluso los discursos que enfatizan cuestiones políticas, identidades de género o étnicas, son percibidos con más facilidad como colaterales al medio, no como esenciales o definitorios del mismo.

De ahí posiblemente la claridad con que se presenta a nuestros ojos el reposicionamiento de lo fotográfico ante temas que hasta hace un tiempo parecían definitivos: a saber, los problemas de identidad, la cuestión de la verosimilitud y la relación con la historia. Ante estos temas podemos apreciar otra forma de manifestarse el carácter débil de lo fotográfico, ya no en relación con la estructura formal y signica de la imagen, sino en relación con su estructura ideológica.

5-De construcciones y utopías. La experiencia latinoamericana

Pese a su carácter general, estas reflexiones resultan útiles para un análisis de la fotografía latinoamericana. El concepto de objeto débil es aplicable en este contexto, sobre todo si atendemos al modo en que se están relativizando las nociones de identidad, historia y verdad. Esta relatividad parece una alternativa a un discurso duro ante la historia y la función social de la imagen, que pareció predominar entre los años 60 y 80. Es una relatividad que alcanza también al objeto fotográfico, en principio afectando su estatuto semiótico, que parecía inalterable.

Lo primero que se advierte es la tendencia a modificar las cualidades del signo fotográfico, bien debilitando su carácter indicial (por medio de cierta dislocación de la relación entre lo fotografiado y el aparato fotográfico) o bien debilitando su carácter icónico, por medio de la alteración de la relación de analogía. Lo primero conduce a un tipo de fotografía que no enuncia de inmediato la coincidencia entre la cámara y lo fotografiado. Hay como un lapso, una especie de dilatación espacio-temporal, entre la observación de la imagen y la atribución de un referente real. En el segundo caso, lo que resulta es una interferencia en los procesos

de identificación, tanto de la imagen como de los referentes.

Por otra parte, es notable la tendencia a trastornar la cualidad objetual del soporte fotográfico. El término "objeto débil" nos hace pensar en un soporte frágil, no porque sea más frágil que el papel, sino porque su fragilidad no ha estado asociada históricamente a la fotografía. Pensemos en el caso de una impresión sobre tela (por ejemplo, una impresión digital de Alexander Apóstol) o en la proyección de una transparencia (como en alguna instalación de Carlos Garaicoa o Miguel Río Branco), o simplemente en una fotocopia. Pero pensemos también en la reproducción de un still de video o en la reproducción de una fotografía, metodologías que pueden encontrarse, con distintas variantes, en las obras recientes de Eduardo Muñoz o Graciela Fuentes. Son prácticas que yo asocio al deseo de expandir los límites del documento fotográfico, perturbar su especificidad y poner en crisis su definición como medio autónomo.

Muchas de estas obras consisten en la presentación de imágenes que incorporan la inconsistencia física a su significado. Es el caso de las impresiones digitales de Arturo Cuenca sobre acetato, con una inestabilidad visual producida por el énfasis retórico en el desfoque de ciertas áreas de la foto. Cuenca fotografía dos veces el mismo asunto y en cada caso deja fuera de foco una zona diferente de la imagen. Luego superpone ambas impresiones, de modo que el espectador reconstruya la imagen final por un proceso de síntesis, facilitado por la transparencia del soporte. Un efecto similar se da en la instalación Espejo interior (1996) de Karla Solano, quien utiliza el recurso para proponer una reconstrucción del cuerpo femenino en tanto apariencia física y anatomía, intercalando su propio retrato desnudo entre una representación gráfica del sistema óseo humano y otro del sistema muscular.

El extremo paradójico de estas estrategias de desmaterialización lo encontramos en el recurso de la cámara oscura, tanto en obras de Abelardo Morell, como en la serie Lima 01 (2001) de Pablo Hare y Philippe Gruenberg. Estos artistas han tomado numerosas fotos convirtiendo determinados espacios (generalmente habitaciones) en cámaras oscuras en las que se proyecta el espacio exterior. El resultado final es una foto convencional del espacio modificado por la proyección de la imagen invertida. Pero estas fotos parecen más bien la documentación de una investigación conceptual acerca de la cualidad especular (refractante, diría Arlindo Machado) de la fotografía, y sobre todo acerca de la fragilidad de los mecanismos básicos de construcción de lo fotográfico. En tales casos asistimos a la puesta en práctica de un discurso tautológico (fotografía de o sobre la fotografía) donde el tema (la fotografía, pero también el proceso para construirla) desplaza en importancia al objeto figurativo (la fotografía, pero también la documentación del proceso).

Aunque sea momentáneamente, la fotografía pasa a representar la descorporeización de lo fotográfico y en consecuencia, la pérdida (o al menos la precariedad) de esa ilusión de permanencia que dará finalmente la fijación de la imagen sobre el papel. Con esto asistimos a una nueva configuración temporal de lo fotográfico, que nos plantea la fotografía como evento efímero.

Ya en su lectura de Heidegger, Gianni Vattimo encuentra la posibilidad de abrir el discurso "...en la dirección del carácter temporal y perecedero de la obra de arte...", a partir del presupuesto de que la obra de arte es "...el único tipo de manufactura que registra el envejecimiento como un hecho positivo, que se inserta activamente en la determinación de nuevas posibilidades de sentido" 16.

La fotografía, concebida como objeto que rescata las cosas del pasado, y que por lo tanto niega su envejecimiento y su muerte, es el tipo de arte que mayor resistencia parece ofrecer a este destino. De ahí la

importancia (en tanto subversión de esa construcción metafísica de lo fotográfico) que tienen estas prácticas dirigidas al desvanecimiento de la inmutabilidad de la foto ante el paso del tiempo.

Una obra típica de estos procedimientos es *Deconstrucciones y utopías* (2001-2002) de Manuel Piña. Esta es una serie de 16 fotografías colocadas en cuatro hileras de cuatro fotos que componen una especie de rectángulo en la pared. Cada una de las fotos remite a las demás (todas representan distintos ángulos de edificios de viviendas), sin embargo, la dimensión temporal que encierra cada relato es sustraída de la propia estructura del conjunto y otorgada más bien a la materia misma de las fotos, y a su soporte, sometidos a un proceso de paulatina transformación. Esto se logra al otorgar distintos grados de fijación a las imágenes, lo que provoca que continúen "envejeciendo" después de colocadas en el espacio de exhibición. En consecuencia, cada foto muestra un distinto grado de nitidez, en una escala que va desde medianamente identificable hasta totalmente oscura.

Manuel Piña, realiza con esto una nueva versión de una obra presentada en la exposición *El voluble rostro de la realidad. Siete fotógrafos cubanos* (La Habana, 1996) que fue titulada *De construcciones y utopías* (homenaje a Eduardo Muñoz). La primera versión había estado basada en la apropiación, cita y manipulación de algunas fotografías pertenecientes a un ensayo fotográfico realizado por Eduardo Muñoz con el tema de la construcción de viviendas en La Habana, y su interrupción con el comienzo de la crisis económica, a raíz de la desaparición del campo socialista. Todas las versiones de esta obra han estado girando en torno a la relación entre utopía social y sentimiento de frustración, pero también sobre el paralelo entre la decadencia de las cosas (los edificios dejados a medias, que quedaban como un momento inerte entre el proyecto y la ruina) y el envejecimiento de la propia fotografía.

Como metáforas sobre la historia y sobre la posición precaria del documento ante la historia, estas obras coinciden con el trabajo que ha venido realizando Oscar Muñoz, especialmente en la serie de obras que ha titulado *Narcisos*, y que constan de distintas versiones, desde mediados de los 90 hasta la fecha.

En principio, los *Narcisos* de Oscar Muñoz se atienen al esquema mitológico: la relación del yo con su imagen y la intermediación especular del agua. Son obras basadas en el autorretrato, que se comportan básicamente como instalaciones en las que el agua funciona igual como soporte de la imagen que como elemento que interviene en la imagen¹⁷.

El artista hace pasar polvo de carbón a través de un bastidor fotoserigráfico con su imagen, el cual sirve de filtro. El polvo de carbón ya tiene una cualidad de residuo en el momento en que atraviesa el tamiz, para ir a depositarse, bien directamente en el agua, retenida en una cubeta transparente, o bien en un papel que flota sobre dicha agua. En ambos casos estamos ante un simulacro de la impresión, donde el resultado final nunca es la fijación de la imagen. En la primera variante, el soporte es el agua, es decir, un soporte totalmente inestable, que no retiene de ningún modo la imagen "impresa". Al final, es la evaporación del agua la que permite advertir la solidez de la materia gráfica, pero más bien como residuo o detritus. En el segundo caso, el papel, supuestamente más "sólido" está sometido sin embargo a la acción del agua, que irá reblandeciéndolo y corrompiéndolo. Es decir, que la imagen puede estar sometida, lo mismo a un proceso de envejecimiento y paulatina desintegración, que a un proceso de descomposición inmediata.

Estas obras pueden ser presentadas con distintas estructuras, bien como instalaciones (las cubetas y todo lo demás), bien como impresiones (los papeles con los restos de la impresión). En cualquier caso, lo que prima

es el elemento procesual, al que se asiste, en unos casos insertándose en su propia temporalidad, en otros casos intuyéndolo desde la evidencia que es el objeto gráfico colocado en la pared, o el remanente depositado en el fondo de la cubeta.

En términos iconográficos, el resultado es una distorsión y corrupción del retrato. Un resquebrajamiento de sus posibilidades icónicas e indiciales y, en consecuencia un reblandecimiento (una muerte metafórica) de la identidad del retratado.

Tanto las obras de Oscar Muñoz como las de Manuel Piña enfatizan el trabajo sobre la cualidad material de la imagen, el debilitamiento de la imagen misma a consecuencia de la degeneración del soporte, una frustración de la posibilidad del documento para funcionar como monumento, y en general, un contenido ideológico que canaliza un escepticismo ante la verdad, la historia y los discursos.

Una vez más asistimos a la colocación de la obra como referencia y documento de la obra misma. En general es un tipo de arte autocrítico, donde el objeto se niega a sí mismo y exhibe su decadencia. Entra en lo que Vattimo llama la "explosión de lo estético", pues se resiste a la condición de inmutabilidad y permanencia, que parecía imprescindible para la legitimación institucional de lo artístico. En la medida que la imagen corrupta se problematiza a sí misma, está problematizando el ámbito institucional donde debería ser acogida como valor.

Para Vattimo, la "explosión de la estética" se manifiesta sobre todo como esa tendencia del arte contemporáneo a fugarse de los límites institucionales. En el caso de las primeras vanguardias, mediante el planteamiento del arte como modelo cognoscitivo, instrumento de cuestionamiento de lo real y elemento de subversión social y política. En el caso de las neovanguardias, Vattimo enfatiza más la negación de los lugares tradicionalmente asignados a la experiencia estética:

Ya no se tiende a que el arte quede suprimido en una futura sociedad revolucionaria; se intenta en cambio de alguna manera la experiencia inmediata de un arte como hecho estético integral (...) la obra no apunta a alcanzar un éxito que le dé el derecho de colocarse dentro de un determinado ámbito de valores (...) el éxito de la obra consiste fundamentalmente más bien en hacer problemático dicho ámbito, en superar sus confines, por lo menos momentáneamente. En esta perspectiva, uno de los criterios de valoración de la obra de arte parece ser en primer lugar la capacidad que tenga la obra de poner en discusión su propia condición...18

En el tránsito de una variante a la otra, Vattimo da especial importancia a la incorporación de nuevos elementos técnicos, sobre todo aquellos que sostienen el carácter reproductivo del arte contemporáneo (donde la fotografía ocupa un lugar privilegiado). Entendiendo la importancia de la reproductividad para la integración de la experiencia estética en la sociedad contemporánea (que es esencialmente una sociedad de masas) Vattimo concluye:

En esta perspectiva, el hecho de que el arte se salga de sus confines institucionales ya no se manifiesta exclusivamente y ni siquiera principalmente vinculado con la utopía de la reintegración (metafísica o revolucionaria) de la existencia, sino vinculado con el advenimiento de nuevas técnicas que de hecho permiten y hasta determinan una forma de generalización de lo estético. Con el advenimiento de la posibilidad de reproducir en el arte, no sólo las obras del pasado pierden su aureola (...) sino que además nacen formas de arte en las que la reproductividad es constitutiva, como la fotografía y el cinematógrafo...19

Al hablar de estos temas estoy sugiriendo que la fragilidad de los soportes no ha estado asociada históricamente a la fotografía. Ahora quiero invertir el planteamiento y decir que, al no estar incorporados a la tradición de la fotografía, estos soportes son frágiles en su historicidad. Pero especialmente me interesa resaltar otra forma de quebrantamiento de la historicidad de la fotografía, aquella que consiste en desacralizar la fotografía histórica. Para ello se pone en práctica otra variante de reproductividad, que no es necesariamente la que sugiere Vattimo (quien al fin y al cabo, se acerca al tema desde la perspectiva propuesta por Walter Benjamin en su clásico ensayo *La obra de arte en la época de la reproductividad técnica*). Estoy pensando no en la obra que simplemente se constituye como reproductiva, sino en aquella que además se exhibe como reproducción de sí misma o de otra obra, cargada de un valor histórico. Ahí es donde el tema de la obra de arte que se cuestiona o se niega a sí misma adquiere otras implicaciones.

La obra de Manuel Piña, ya comentada, explota esa otra posibilidad, en tanto parte de la apropiación y cita de los originales de Eduardo Muñoz. Las versiones más actuales de esa pieza, parecen desprenderse de dichos originales, para acercarse a las obras de Bernd y Hilla Becher manteniéndose dentro de un esquema reproductivo en el que lo arqueológico parece yuxtaponerse a lo propiamente histórico.

En el caso de Piña, estos procedimientos conservan un aire de sutil homenaje (de hecho, una distancia respetuosa) a los originales. En cambio, un artista como Marcos López pudiera servir para ejemplificar una actitud mucho más irreverente. Su obra *Tomando sol en la terraza* (2002), es una versión sarcástica de *La buena fama durmiendo*, de Manuel Álvarez Bravo. Ninguno de los cambios que hace Marcos López es insignificante. El más impactante y obvio es el de la sustitución de la modelo femenina por el modelo masculino. Sustitución más que evidente, puesto que se muestran los genitales del modelo, que ocupan prácticamente el centro de la composición, como si el tema de la foto fuera el pene y no el resto de la imagen. Lo más contundente de esa exhibición del pene es que rompe con estereotipos sexuales que han estado enclavados en la fotografía moderna, determinando la construcción de la figura femenina para la mirada masculina. Lo que hay aquí de lánguido exhibicionismo machista parece más bien una manera crítica de tentar o revertir la supuesta condición masculina del voyeur.

Por otra parte, el pene aquí no es un estímulo para oscuras interpretaciones freudianas (no es un "falo", en el sentido psicoanalítico del término), sino parte de una representación que parece atenerse a una lógica realista. Y esa lógica viene dirigida a poner en crisis el tradicional modelo sexista de la representación, al mismo tiempo que subvierte toda la estructura psicoanalítica, simbólica y trascendentalista que se le ha atribuido al surrealismo, no siempre de manera acertada. El mismo título está poniéndonos frente a una situación banal. Y nos presenta una escena que tiene incluso cierta vulgaridad. Todos los elementos colocados (igual que en una obra de teatro realista) tienen una funcionalidad concreta, no simbólica, en la situación construida. Los cigarrillos, las botellas de cerveza, o el cenicero, son objetos comunes en la escena representada. Al mismo tiempo todos estos objetos dan un tono local a toda la escena (como los nopales espinosos a la foto de Álvarez Bravo). Los suplementos del diario *El Clarín*, las etiquetas en las cervezas, la marca de cerillos, pudieran ser textos explícitamente colocados para redondear la ubicación espacio-temporal de lo fotografiado.

Los códigos prosaicos con que Marcos López sustituye la "poética" de Álvarez Bravo ayudan a sustraer la foto original del nicho de valor en que la historia la ha colocado. Esta "actualización" es también una especie de vulgarización de un objeto cuyo valor histórico se confunde con el valor museológico. Mientras Piña y Oscar Muñoz se concentran en la corrupción de lo fotográfico, Marcos López implementa una corrupción de lo histórico

y de los valores de originalidad e inmutabilidad asociados a la noción de obra maestra.

En tal sentido, una pieza que resume las variantes hasta aquí mencionadas es el Che (2000) de Vik Muñoz. Ante todo esta obra es otro ejemplo de reproducción crítica de una imagen histórica, en este caso, de la famosa fotografía del Che Guevara, tomada por Alberto Korda. La irreverencia ante la presunción de monumento otorgada al original se advierte por el modo en que ha sido obstruida la relación entre signo y referente. Al "dibujar" o "construir" la imagen del Che con un caldo de frijoles que posteriormente fue fotografiado, el más inmediato referente de la foto es el propio caldo de frijoles. De hecho, otra sustancia inestable, débil y corruptible. Una sustancia que ha sido recontextualizada y refuncionalizada para adquirir cualidades gráficas inéditas. Como en la obra de Marcos López, aquí asistimos a otro ejemplo de perversión de la imagen histórica, por medio de una actualización cínica de sus contenidos. De una manera extrema, este icono es llevado a señalar las circunstancias actuales de la sociedad latinoamericana, en las que puede resultar mucho más imperativo lo comestible que lo ideológico.²⁰

Aunque aparentemente autorreflexivas (en cierta forma, cada una asumiendo un modo particular de narcisismo) ninguna de las obras mencionadas (la de Piña, la de Oscar Muñoz, la de Marcos López o la de Vik Muñoz) permanece ajena al momento actual por que atraviesan la cultura y las sociedades latinoamericanas. Más bien están demostrando la factibilidad de la utilización de lo histórico como recurso para una referencia elíptica al presente. Y sobre todo, ponen en evidencia la necesidad y la posibilidad de que las referencias a la historia desde la fotografía pasen por las referencias a la historia de la fotografía. En tal contexto, hablar de la fotografía como objeto débil obliga a atender al comportamiento de la práctica fotográfica respecto a su propia tradición y a su propia historia, y respecto a las expectativas que la tradición ha consolidado socialmente hacia la fotografía.

Entender la fotografía como una práctica cultural significa entender que cada imagen nos remite, no sólo al círculo de relaciones entre la creación, la circulación y el consumo de los significados, sino a un ámbito ideológico que es inherente y definitorio de la fotografía misma y de la circunstancia en que se hace la fotografía y en la que se mira la fotografía, al menos desde la perspectiva de la cultura occidental.

El surgimiento de la fotografía trajo asociado un cambio en la manera de percibir la realidad, pero también en la manera de relacionarse con el dispositivo técnico que es la propia fotografía. Desde el punto de vista técnico, la fotografía no ha sido solamente un instrumento puesto en función de extender las capacidades productivas y reproductivas de la cultura, sino también un instrumento de interpretación de dichas capacidades. Todo instrumento de interpretación contiene los mecanismos para interpretarse a sí mismo, todo lenguaje tiene la capacidad de autoenunciarse. Diría incluso que toda interpretación realizada mediante un instrumento constituye también (al menos potencialmente) una interpretación del instrumento mismo. Esa interpretación sería histórica, es decir, experimentaría cambios en la medida que cambien también el marco ideológico y las circunstancias históricas y culturales en que se ubica. Pero hay elementos asociados el origen y la práctica de la fotografía que siguen persistiendo y predeterminando en gran medida su ubicación dentro de la cultura contemporánea. Estos elementos se resumen en ese arquetipo figurativo en el que se corporeiza la mirada del sujeto moderno, arquetipo que se concreta y se refuerza como valor en la noción de documento.

A lo largo de estas páginas he pretendido hacer una crítica, o al menos resumir los modos en que la fotografía contemporánea latinoamericana critica la concepción excesivamente estática de lo documental y la mitificación de lo figurativo. Sin embargo, eso no significa proponer a priori la desaparición del documento en la fotografía actual de América Latina. De hecho, he preferido catalogar las prácticas más experimentales como una

especie de "nuevo documentalismo", cuya particularidad estaría en dirigir la atención sobre realidades no del todo legitimadas, sobre discursos e ideologías alternativos y sobre sujetos habitualmente marginados. Esto estaría implicando además el replanteamiento del tema de las identidades, pues al tradicional afán por representar los signos de las identidades colectivas (nacionales o regionales) se contrapondría una configuración de identidades individuales. En todo caso, cuando el nuevo documentalismo acude al tema de las identidades de grupos (étnicas o sexuales, por ejemplo) lo hace desde una perspectiva también débil, en tanto asume su inestabilidad, su fragilidad y su heterogeneidad.

Gran parte de la fotografía latinoamericana contemporánea acude a una reconstrucción elíptica de la identidad de los sujetos y de la circunstancia en que dicha identidad es perfilada. Podemos advertirlo en la obra de Mauricio Alejo, quien en su serie Aeropuerto (1999) plantea la identidad del sujeto como una ausencia forzada por los mecanismos de vigilancia y control. Igualmente en las obras de Eduardo Muñoz o Graciela Fuentes, quienes desde sus particulares experiencias migratorias muestran el perfil vago y confuso que adquieren las identidades reconstruidas por la memoria. Víctor Vázquez, Eugenia Vargas o Marta María Pérez, entre otros fotógrafos, estarían postulando el cuerpo como habitat de identidades frágiles y vulnerables.

Muchos de los fotógrafos latinoamericanos están jugando con los paradigmas de sexualidad que difunden los medios de masas, convirtiendo así sus obras en esquemas de identidades sexuales ambiguas. Mientras tanto, otros estarían socavando los estereotipos etnográficos con que se han construido los discursos sobre identidades de grupos marginados. Este tipo de prácticas parece partir de una conciencia de la naturaleza discursiva de las identidades. La identidad -al contrario de lo que se ha planteado, sobre todo en relación con la función social de la fotografía latinoamericana- no es algo que se refleje o se defienda; es una noción que se constituye como relato en el ámbito del discurso. No es algo que se represente; está en la representación misma, formando parte de la cualidad discursiva que adquiere la representación en una circunstancia comunicativa determinada.

6-La historia a contrapelo

Jamás se da un documento de cultura sin que lo sea a la vez de la barbarie. E igual que él mismo no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de transmisión en el que pasa de uno a otro. Por eso el materialista histórico se distancia de él en la medida de lo posible. Considera cometido suyo pasarle a la historia el cepillo a contrapelo.

Walter Benjamín

Cuando Raquel Tibol escribió la introducción al catálogo del Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía, propuso, más que una caracterización de la producción fotográfica en cuestión, un modelo de lo que debería ser la fotografía latinoamericana, para ser fotografía y para ser latinoamericana. Ese breve texto (y la exposición que acompañó al Coloquio) ha sido una referencia obligada, sobre todo para entender cuáles eran los esquemas ideológicos desde los que se evaluaría la fotografía latinoamericana durante varias décadas. La participación de Raquel Tibol en ese proyecto fue también significativa porque representaba la legitimación de la práctica fotográfica por parte de la crítica y la historia del arte. Sin embargo, es evidente que la autoridad del discurso crítico estaba más en función de proponer una ética que de aportar a una teoría de la fotografía en Latinoamérica.

El esfuerzo por construir un modelo ético para la fotografía latinoamericana, tiene un antecedente, menos citado, pero mucho más significativo, en el trabajo de Edmundo Desnoes. Sobre todo en un ensayo verdaderamente

ambicioso como el que se publicó en el libro *Para verte mejor América Latina*, acompañando las fotografías de Paolo Gasparini (México, Siglo XXI Editores, primera edición 1972, segunda ed. 1983). Tanto ese ensayo (que tiene todas las características de un manifiesto, y también el tono "vagamente apocalíptico" que dice Berman) como *La imagen fotográfica del subdesarrollo* formulan una crítica de los usos de la imagen en las sociedades latinoamericanas (con la salvedad de la sociedad cubana, que por esas fechas era mayoritariamente considerada un modelo viable en términos sociales y culturales).

Desde esos discursos se presenta la fotografía como incorporada a un mecanismo de enajenación colectiva. Un mecanismo dirigido a crear una masa de sujetos consumidores, que están colocados al margen de la realidad. Estar al margen de la realidad en este caso significaría varias cosas: estar al margen de la imagen (puesto que es la imagen lo que ratifica la realidad como real), es decir, estar al margen de la representación, acceder a la representación solamente como consumidores y no como propietarios (ya en este nivel, términos como "creadores" o incluso "productores" resultarían insuficientes). Estar al margen de la realidad implica también acceder a lo real solamente de manera mediatizada, ilusoria, engañosa, en última instancia. Pero sobre todo, estar al margen de lo real debe ser entendido como estar al margen de la historia.

Desnoes está hablando en su ensayo de sujetos que no tienen la posibilidad de construir, narrar, representar su propia versión de la historia. Que están incapacitados, por lo tanto, para entenderse como sujetos históricos. Pasa por alto que la eficiencia de la fotografía dentro de este aparato de enajenación se debe a la capacidad persuasiva del realismo. Y sin embargo, propone usar esa capacidad persuasiva para socavar el sistema, para denunciar sus perversiones. La fotografía realista (propagandista en última instancia) debería servir de vehículo para introducirse en la historia, para revertir (simbólicamente al menos) las relaciones de poder.

Ni Raquel Tibol ni Edmundo Desnoes plantearon la posibilidad de subvertir la cualidad persuasiva de la foto, de restarle credibilidad, o de jugar con los límites entre credibilidad y ficción. Esto hubiera llevado el análisis al campo de lo estético (o a lo que el propio Desnoes llama "la ridícula mansión del arte"²¹), cuando de hecho, como ya he mencionado, lo que interesaba era mantenerse dentro de los límites de la ética. Cualquier análisis suficientemente desprejuiciado de la fotografía contemporánea latinoamericana demostraría que mediante la fotografía no realista se están abriendo puertas alternativas para una nueva relación entre los sujetos y la historia. Como ya he sugerido antes, estas relaciones alternativas con la historia se dan básicamente mediante la construcción de historias alternativas. Pero también mediante la legitimación de sujetos alternativos, no necesariamente colectivos, que son definidos (o más bien indefinidos) como sujetos débiles.

Si en su estudio sobre la muerte del arte, Gianni Vattimo -a quien inevitablemente conduce el concepto de fotografía como objeto débil- introduce el término de explosión de lo estético; de su análisis sobre el fin de la modernidad podemos deducir una especie de explosión de la historia, que es también explosión de lo real, y explosión de las identidades. De esta explosión surgiría el "dialecto" como paradigma de la diversidad y de la marginalidad en el lenguaje. Y también como evidencia de un nuevo proyecto de emancipación, que Vattimo explica a partir del "...compendioso efecto de desarraigo que acompaña al primer efecto de identificación"²².

El panorama de la fotografía contemporánea en América Latina es un muy buen ejemplo de cómo se comporta este sistema de dialectos en el espacio artístico. Una expansión del campo lingüístico. Un escepticismo y una irreverencia hacia lo histórico. Una aceptación -y a veces una multiplicación casi festiva- de la pluralidad y

fugacidad de lo real. Una amplificación de lo local, que termina resultando en un efecto de deslocalización. Una construcción precaria de identidades que oscilan entre la autoafirmación y la autonegación. Y sobre todo, una renuncia a exhibirse como cuerpo homogéneo, sólido y estable.

En esas condiciones, si la fotografía puede abrir puertas para la participación en la historia, lo hace renunciando a la vocación mesiánica que se le quiso atribuir a la imagen en otros momentos. Ya no se siente tanto el deber de redimir al sujeto ante una historicidad que lo rebasa (como el mar de Lefebvre), sino más bien la necesidad de llevar dicha historicidad a la escala de los sujetos, aunque en ese esfuerzo se trabaje sobre la base de fragmentos, residuos e incluso desechos.

De todas formas, ésta puede ser otra manera de pasar a contrapelo el cepillo a la historia. De hecho, toda esa reversión de lo histórico, que propicia la postmodernidad, responde a ese reclamo que es esencialmente moderno. Un reclamo que hereda la fotografía desde sus inicios. Tal vez, si una posibilidad inédita puede ser atribuida a la foto, no es tanto la de reflejar con fidelidad (por demás sospechosa) la realidad exterior, como la de evidenciar, de manera crítica, las estructuras ocultas de lo real, sus zonas blandas, discontinuas e inestables. El fotógrafo contemporáneo puede seguir haciendo suya la duda de Lefebvre:

¿Estoy en el sueño, en lo imaginario, en lo más duro de lo real? Ya no lo sé.

Juan Antonio Molina

Texto original: La historia a contrapelo. Modelos visuales y teóricos para el análisis de la fotografía contemporánea en América Latina. En: Situaciones artísticas Latinoamericanas. San José de Costa Rica. TEOR/ÉTICA/The Getty Foundation, 2005

1 Véase Henri Lefebvre. Introducción a la modernidad. Preludios. Madrid. Editorial Tecnos, 1971. Pags. 120-123

2 Marshall Berman. Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad. México DF. Siglo XXI Editores, S.A. de C.V., 1992. Pag. 83

3 Véase Arlindo Machado. A Ilusao Especular. Introducao a la fotografia. Sao Paulo. Editora Brasiliense, S.A., 1984

4 John Berger et al. Modos de ver. Barcelona. Gustavo Gili, S.A., 1975. Pag. 97

5 George Lukács. Problemas del realismo. México DF. Fondo de Cultura Económica, 1966. Pag. 181

6 Friedrich Nietzsche. Humano, demasiado humano. Madrid. Mestas Ediciones, 2002. pags. 41-42 y Pag. 50

7 "De modo que -dice Jonathan Crary-si a fines del siglo XIX, el cine o la fotografía parecían invitar a la comparación formal con la cámara oscura, o si Marx, Freud, Bergson y otros, se refirieron a ello, es dentro de un contexto social, cultural y científico, en el cual ya había ocurrido una profunda ruptura con las condiciones de visión presupuestas por este dispositivo..."

Jonathan Crary. Modernizing Vision. En Vision and Visuality. New York, Edited by Hal Foster. The New Press, 1999. Pag. 30

8 Jonathan Crary. Ob. Cit. Ed. Cit. Pag. 31

9 idem

10 Martin Jay. Scopic Regimes of Modernity. En Vision and Visuality. Ed. Cit. Pag. 15

11 Véase Jean-Marie Schaeffer. La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico. Madrid. Cátedra. 1990

12 La tesis de existencia recorre y unifica todo el análisis semiológico de la fotografía, en el libro de

Jean-Marie Schaeffer. Se refiere "...al hecho de que la imagen fotográfica siempre es recibida como la señal de un acontecimiento real o de una entidad realmente existente (en el momento de la toma de la impresión)(...) funciona por consiguiente como una verdadera implicación lógica que une la imagen a la existencia de aquello de lo que es imagen (...) la tesis de la existencia no es más que la aceptación a priori de la validez del esquema de implicación para regular las relaciones entre la imagen fotográfica y su objeto de referencia..."

Ver Jean-Marie Schaeffer. Ed. Cit. Pags. 91-95

13 Ver, de Carlo Ginzburg Mitos , emblemas, indicios. Barcelona. Editorial Gedisa, 1994. Algunos de los ensayos de este libro fueron reeditados en Carlo ginzburg. Tentativas. Morelia. Facultad de Historia. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. 2003

14 "A principios del XIX, la huella no sólo era considerada como una efigie, un fetiche, una película que hubiese sido despegada de la superficie de un objeto material y depositada en otro lugar. Era ese objeto material que se había vuelto inteligible. (cursivas del original) Se suponía que la huella actuaba como la presencia manifiesta del sentido. Situada de forma extraña en la encrucijada de la ciencia y del espiritismo, la huella parecía participar del mismo modo, tanto de lo absoluto de la materia, como pregonaban los positivistas, como del orden de la pura inteligibilidad de los metafísicos...". Rosalind Krauss. Tras las huellas de Nadar. En Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos. Barcelona. Gustavo Gili, S. A. 2002. Pag. 26.

15 Carlo Ginzburg. Tentativas. Ed. Cit. Pag. 118

16 Gianni Vattimo. El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura postmoderna. Barcelona. Gedisa . 1994. Pag. 59

17 María Iovino hace un análisis mucho más exhaustivo y confiable de la obra de Oscar Muñoz. Ver María Iovino. Oscar Muñoz. Volverse aire. Bogotá. Ediciones Eco. 2003

18 Gianni Vattimo. Ob. Cit. Pag. 51

19 Gianni Vattimo. Ob. Cit. Pag. 52

20 Para un más complejo análisis de esta foto se hace imprescindible la lectura del ensayo El otro rostro del Che. La imagen latinoamericana para el siglo XXI, de Iván de la Nuez, en Mapas abiertos. Fotografía latinoamericana (1991-2002). Barcelona / Madrid. Lunwerg Editores y Fundación Telefónica. 2003. Pags. 281-289

21 "Tal vez nos detuvimos demasiado en la ridícula mansión del arte (con mayúscula), sea porque vivimos mucho tiempo en esa ilusión o fuera porque consideramos que goza de un vicioso prestigio circular". Edmundo Desnoes. Op. Cit. Pag. 75.

De ese militante rechazo por "el arte" hace gala también el texto de Raquel Tibol. Solamente así se entiende que dé tanta importancia a las palabras de Tina Modotti: "Siempre que se emplean las palabras Arte o artista con (sic) relación a mi trabajo fotográfico, recibo una impresión desagradable..."

A propósito de este "manifiesto" de Tina, Raquel Tibol concluye: "...no todos los fotógrafos activos hoy en América Latina suscribirían este manifiesto (...) pero el hecho de que un buen número de ellos podría hacerlo nos lleva a suponer como preponderante la obra fotográfica con valoración o elocuencia crítica que contribuye a expresar el ser latinoamericano..."

Véase hecho en Latinoamérica. México D.F. Consejo Mexicano de Fotografía. 1978. Pags. 18-19

22 "Si, en fin de cuentas, hablo mi dialecto en un mundo de dialectos, seré también consciente de que no es la única lengua, sino cabalmente un dialecto más entre otros muchos. Si profeso mi sistema de valores -religiosos, estéticos, políticos, étnicos- en este mundo de culturas plurales, tendré también una conciencia aguda de la

historicidad, contingencia, limitación de todos estos sistemas, comenzando por el mío (...) Vivir en este mundo múltiple significa hacer experiencia de la libertad entendida como oscilación continua entre pertenencia y desasimiento".

Véase Gianni Vattimo. Postmodernidad. ¿Una sociedad transparente? En G. Vattimo y otros. En torno a la postmodernidad. Barcelona. Anthropos. 1991. Pags. 9-19