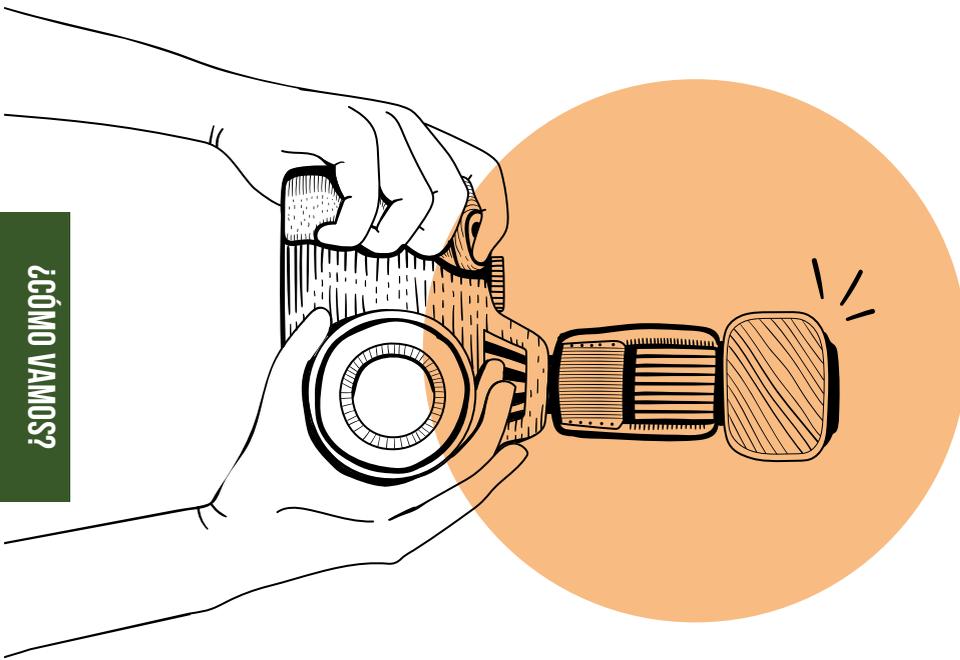


Por Édgar Arturo
Ramírez Barreto**

LA FOTOGRAFÍA AL PASO DEL ARTE, LA REALIDAD Y LA TÉCNICA*

¿CÓMO VAMOS?



* Este artículo es parte de las reflexiones suscitadas en la Cátedra opcional, Arte y Humanismo: Fray Angélico, O. P.

** Filósofo, Universidad Nacional de Colombia; Magister en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad, Universidad Nacional de Colombia. Docente del Departamento de Humanidades y Formación Integral de la Universidad Santo Tomás, Bogotá. Correo electrónico: edgarramirez@usta.edu.co; ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2082-1538>

E

ste trabajo quiere abordar, a modo de reflexión, la manera en que la imagen fotográfica ha sido afectada por distintos aspectos desde sus comienzos en el siglo XIX; tales como el arte, la técnica o la misma concepción de realidad; que incluso se traslapan o acentúan de acuerdo con las diversas tendencias sociales. Fenómenos en los que, además, la fotografía ha tenido su protagonismo y hasta plantea auténticos modos comunicativos de acuerdo con esos contextos.

**La belleza, que ahora no solo se manifiesta
en la imagen fotográfica, se ha trasladado
también a los demás productos industriales**

Fotografía y técnica

La fotografía, entendida como una técnica para fijar las imágenes que se proyectan dentro de una cámara oscura, surge a mediados del siglo XIX. Pero, su primer gran impacto en la sociedad sucede a finales de ese siglo y comienzos del XX, dado que gran parte de la población ya podía adquirir estas imágenes, como las máquinas que las producen y los procesos de laboratorio para su revelado. La fotografía, entonces, hizo parte de un nuevo concepto social: el fenómeno de masas¹; el cual consiste en que una vasta multitud de personas sea la destinataria de la misma información o de los mismos productos de consumo, gracias a los medios de comunicación masiva y a la producción en serie. De este modo, el fenómeno de la fotografía se inscribe dentro de la inusitada explosión de mercancías, por la misma posibilidad de reproductibilidad técnica y por su atractivo para la sociedad.

Antes de la técnica fotográfica, la imagen tenía un acceso muy limitado para la mayoría de la población. El mismo carácter unitario de la pintura, de la escultura y de los productos

artesanales y manufacturados no permitía su amplia exposición o difusión. La imagen se restringía a un ámbito exclusivo; y su elaboración, si era excepcional, no podía más que apreciarse como admirable y solo atribuible al producto de una genialidad, a alguien con un don especial: al artista. Y sus únicos espectadores eran las élites aristocráticas, de gusto refinado, con la capacidad de costear la realización de dichos trabajos y de los lugares para conservarlos y contemplarlos.

Con la fotografía, por el contrario, la producción de la imagen no se debe a alguien en especial, sino al dispositivo de la máquina y a los procesos técnicos previamente establecidos por expertos. De tal modo que, si se siguen los pasos indicados, el resultado es el mismo. Ya cualquiera puede lograr una imagen de lo que se ve, con toda la precisión de la perspectiva y de la imitación de las formas, gracias al “*hard-wa-re* implicado en la fabricación del aparato que produce la foto” (Lyotard, 1998, p. 126).

Anteriormente, en el mundo de la pintura era el artista el que determinaba la configuración de la imagen: la manera de entender el espacio, la función del color, la luminosidad; además, la elección de cada uno de los objetos, de los personajes, el sentido del gesto y las nociones e intenciones de la obra se debían a su experimentación en el taller. De este modo, lograba el resultado en sus lienzos y el efecto visual final de su pintura.

¹ Para intentar ser más precisos con respecto al significado de sociedad de masa, veamos lo siguiente: “Oficialmente eran estos tres rasgos los que definían a las masas, un proletariado urbano y cada vez más organizado, como nuevo actor político Williams (...). Totalmente desarraigadas de sus sociedades de origen y viviendo en masas en unas ciudades industriales en plena expansión (...). Mientras, la producción en masa y el consumo habían reemplazado a la alta cultura por la popular y los medios de comunicación de masas. Ya no eran las élites educadas las que formaban la opinión y definían el buen gusto, sino los políticos populistas y agitadores, los periodistas que les apoyaban, los fabricantes y publicistas” (Bellamy, 2013).

Esto es lo que Walter Benjamin denominó el *aura de la obra de arte*, que en parte se debe a su carácter único, desde el punto de vista material. Al hecho de que, al contemplar esta obra en su proximidad, plantea también una inquietud que es difícil de resolver en esa cercanía. Por lo tanto, el misterio que ha quedado allí plasmado pareciera no resolverse por el solo hecho de estar frente a ella y, en esa medida, nos percatamos de lo ausente. Es la paradoja de que ahí se encuentra algo, pero que nos remite a indagar en lo que quizá esté lejano de nosotros. Dicha experiencia, en muchos casos, nos lleva a declarar las obras de arte como absolutamente bellas. Benjamin describe esta experiencia con la unicidad de la obra pictórica o escultórica de la siguiente manera:

La definición del aura como el 'aparecimiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar' no representa otra cosa que la formulación del valor de culto de la obra de arte puesta en categorías de la percepción espaciotemporal. Lejanía es lo contrario a cercanía. Lo esencialmente lejano es lo inacercable. De hecho, la inacercabilidad es una cualidad principal de la imagen de culto. Ella permanece por naturaleza 'lejana, por cercana que pueda estar'. La cercanía que se puede sacar de su materia no rompe la lejanía que conserva desde su aparecimiento. (Benjamin, 2003, p. 49)

En cambio, la experiencia con la fotografía, Lyotard nos la presenta de la siguiente manera:

La foto, como obra, no tiene casi nada que hacer con esta experiencia. Lo debe casi todo a la experimentación de los laboratorios de investigación industrial. Como resultado, no es bella, es demasiado bella. Sin embargo, ese

demasiado indica algo, un infinito, que no es lo indeterminado de un sentimiento sino la infinita realización de las ciencias, las técnicas y el capitalismo. (Lyotard, 1998, p. 126) [fin de cita]

La belleza, que ahora no solo se manifiesta en la imagen fotográfica, se ha trasladado también a los demás productos industriales, es el atractivo mismo de las mercancías, de la publicidad. Se ha tecnificado, concretado, como estrategia de consumo. En resumen, la belleza es la atmósfera que cristaliza la confianza, la armonía, el sentido de bienestar y satisfacción en el mundo del entretenimiento capitalista. Un mundo que se concibe a sí mismo como una plenitud intransformable, imperecedera, gracias a la continua innovación y a la sensación de permanente progreso que fomenta la technoindustria.

Pero ¿esto implica el desplazamiento de la pintura y de las nobles artes, en el nuevo mundo tecnocientífico? Al respecto Lyotard plantea lo siguiente:

No es solo la fotografía la que hizo "imposible" el oficio de la pintura. Sería lo mismo que decir que la obra de Mallarmé o la de Joyce son réplicas al progreso del periodismo. La "imposibilidad" proviene del mundo tecnocientífico del capitalismo industrial y posindustrial. Ese mundo necesita de la fotografía y casi no necesita de la pintura, así como es más necesario el periodismo que la literatura. Pero, sobre todo, no es posible sino en la retirada de los oficios "nobles" que pertenecen a otro mundo, y en la misma retirada de este. (Lyotard, 1998, p. 123)

Para Lyotard, no es que, *per se*, la fotografía se haya impuesto con su propia fuerza para desplazar a la pintura y a todo su mundo, sino que la fotografía, más bien, es uno de los tantos

efectos de la trama del nuevo mundo tecnocientífico en su infinita capacidad de innovación estimulada por la competencia industrial. Estas nuevas formas de producción son las que van transformando el significado de las relaciones sociales hacia esta misma instrumentalización para la eficiencia. Y la manera en que mejor se refleja y constata el nuevo quehacer social es con la fotografía. Son estas nuevas prácticas las que exigen y hacen necesaria a la fotografía. Así como la exigencia de una literatura que hable, por ejemplo, del carácter intemporal de la humanidad no es tan necesaria para las masas como la visión informativa ágil, puntual y breve sobre lo inmediato de los sucesos sociales que narra el periodismo. De igual manera, la fotografía está inmediatamente registrando la vida cotidiana y a sus personajes habituales y reconocibles, en la incesante reproductibilidad de la comodidad de lo mismo. La pintura, por su parte, pertenece a otras circunstancias de producción social, a otro mundo, a otra mirada sobre las cosas. Como en *Melancolía I*, el grabado de Dürero, en donde la mente racional, que desea entenderlo todo, se ve frustrada ante la imposibilidad de aprehender lo invisible, al percatarse de la lejanía en la proximidad. Una imagen como esta, su trasfondo, prácticamente no tiene sentido en la actualidad, no dice nada acerca de lo que cotidianamente se vive.

Sin embargo, Lyotard sostiene que la mirada del mundo tecnocientífico tampoco es tan diferente; al menos en lo que se refiere a

Occidente y más específicamente a la cultura europea. El hecho de que se tome como legítima representación o representación natural de las cosas, aquella que se inscribe dentro de la *perspectiva* es un

programa político y metafísico de organización de lo visual y de lo social. La geometría óptica, el ordenamiento de los valores y colores según la jerarquía de inspiración neoplatónica y las reglas de fijación de los tiempos fuertes de la leyenda religiosa o histórica sirvieron para favorecer la identificación de las nuevas comunidades políticas, la ciudad, el Estado, la nación, al asignarles el destino de verlo todo y hacer el mundo transparente (claro y distinto) a la captación monocular. Ubicados en la escena perspectivista, los componentes de esas comunidades, narrativas, urbanísticas, arquitectónicas, religiosas, éticas, se ordenaron ante el ojo del pintor gracias a la *costruzione legittima*. (Lyotard, 1998, p. 123)

El hecho es que Occidente ha construido su mirada (la estructura de lo que se ve, o de cómo nos representamos la experiencia y el mundo) en la geometría óptica, en el espacio tridimensional (de la física galileana) y en la manera en que pertinentemente se disponen los objetos desde la perspectiva central de un observador. Esta es la escena perspectivista del Renacimiento italiano que se impuso como la *costruzione legittima* de lo que se ve; y que se convirtió en la ortodoxia de la pintura europea y en el cómo se debe pintar casi hasta el siglo XX. Construcción que Lyotard, además, considera como heredada del ordenamiento jerárquico neoplatónico tan palpable en la leyenda religiosa y delegada luego en la secularización política, en la identidad del Estado nacional: el ordenamiento de todo en un espacio homogé-

¿La fotografía se impone con su propia fuerza para desplazar a la pintura y a todo su mundo?

¿CÓMO VAMOS?

neo a partir de un equilibrio central y de que todo solo puede encontrar su lugar dentro de ese espacio escénico.

Y, para Lyotard, la fotografía es la que finalmente actualiza ese proyecto de la *costruzione legittima* de Occidente. Puesto que “ocupó así el campo abierto por la estética clásica de las imágenes, la estética de lo bello” (Lyotard, 1998, p. 125), y porque, a través de la escrupulosa visión de su lente, no ha dejado de ordenar la realidad al modo de la perspectiva del Renacimiento. No obstante, a diferencia de esa tradición, la fotografía en la actualidad ha quedado “liberada de las responsabilidades de identificación ideológica heredada de la tradición pictórica” (Lyotard, 1998, p. 127), como el mensaje religioso, el ideológico, el étnico que era lo que validaba y legitimaba el sentido mismo de la imagen aún en las prácticas de los exploradores del siglo XVIII y XIX y con el que incluso la fotografía también contribuyó.

En el presente, la fotografía se ha vaciado de esos contenidos; y nosotros, esto es, los habitantes de este mundo, con la proliferación de la imagen fotográfica, nos hemos convertido en los agentes difusores y continuos reproductores de las innovaciones tecnocientíficas y de su consumo, bajo el pretexto de querer compartir una experiencia con otros. La imagen de una experiencia que, consciente o inconscientemente, puede también ser la reproducción infinita de lo visto en las imágenes y en las tendencias

que a diario y a cada instante nos circundan. Tal como ocurre con los equipos de sonido, en donde a veces es difícil distinguir si lo que se escucha, se aprecia o lo que se atiende sea a la música o al dispositivo que ostenta la última tecnología de reproducción. En pocas palabras, no se comunica la experiencia, sino que se difunden los avances de los dispositivos técnicos y sus tendencias.

Fotografía, arte y realidad

Si se considera que la perspectiva renacentista pretendía, de algún modo, plasmar en el lienzo los principios de la física galileana, se podría entonces decir que lo que se pintaba en el Renacimiento era una imagen con las mismas propiedades de la naturaleza, sus mismos principios, o sea, un auténtico realismo. Claro está que la pintura renacentista estaba sujeta a la composición del artista, aun cuando se conservaran los principios del espacio físico, las proporciones de los cuerpos y su disposición en el cubo escénico.

Ahora, si trasladamos este razonamiento a la fotografía, tal vez, se pueda afirmar que aquí habría una objetividad, todavía más evidente, frente a lo que se apreciaba en una pintura del siglo XV.

Este discurso empezó ya a plantearse íntegro desde comienzos del siglo XIX [...] no dejaba de compartir una concepción general bastante común: la fotografía, ya se esté a favor o en contra, es considerada masivamente como una imitación, y la más perfecta, de la realidad. Y esa capacidad mimética, según los discursos de la época, la obtiene de su misma naturaleza técnica, de su procedimiento mecánico, que permite hacer aparecer una imagen de forma “automática”, “objetiva”, casi “natural” (según las únicas leyes de la óptica y de la química) sin que intervenga directamente la mano del artista. (Dubois, 1994, p. 24)

¿La fotografía es la presentación

de las cosas como son?

La mediación de los instrumentos técnicos, como las lentes, más la naturaleza imparcial de los componentes en la fijación de la imagen, son los que garantizan, en la fotografía, la objetividad en la captación de lo real. Es como si la naturaleza misma estuviese interviniendo, con sus leyes, para lograr una adecuada visión y con los instrumentos de precisión tecnocientíficos se prescinde pues de la subjetividad. Con esta concepción científica de la realidad, más la técnica de la fotografía, se podría pensar que, definitivamente, la fotografía es la presentación de las cosas como son.

Pero, ¿cuál sería el fundamento de realidad que pueda estar en la base de la fotografía? Se ha dicho que la fotografía reproduce el mundo tecnocientífico. Pero, en este caso, si hablamos de lo que se ve, estamos refiriéndonos a los principios de la óptica, que son los que se realizan en la fotografía. Sin embargo, ¿es esta visión óptica la que muestra la concepción de realidad de comienzos del siglo xx?

Al menos en Europa de finales del siglo xix los impresionistas y, a principios del xx, los vanguardistas fueron artistas que se preguntaron y se cuestionaban acerca de lo que se ve, como de la perspectiva como única posibilidad de representación de la realidad. Entonces experimentaron otras posibles presentaciones, diferentes representaciones; exploraron modos de entenderla, de conceptualizarla, de intuir la; incluso suscitaban la posibilidad de crearla. Por lo tanto, no es que la fotografía y su fundamento óptico se estuviesen imponiendo como imagen o representación canónica de la realidad en el mundo artístico de ese periodo.

Es más, se puede decir, suscitó una fuerte reacción en el mundo artístico, incluso, en cuanto a la necesidad de la *representación* de las cosas o de la realidad, que ha sido el papel tradicional del arte. Duchamp, por ejemplo, con el *Ready made* planteó la posibilidad de prescindir de la representación al querer presentar las cosas; pues efectivamente el *Ready Made*

consiste en que el artista pone en el museo un perchero, un orinal, la cosa misma sin tener que ser dibujada o impresa en una fotografía. Y Lyotard pone en boca de Duchamp la siguiente frase: “Duchamp llega a la conclusión de que ya no es posible la pintura. Quienes persisten en ella deben afrontar el desafío de la fotografía” (Lyotard, 1998, p. 125). Esto es que el arte ya no consiste en que se pinte o se represente la realidad, pues esto ya lo hace la fotografía. Entonces, la reflexión artística, al menos en la propuesta de Duchamp, ya no consistiría en la representación, sino en la posibilidad de la presentación, desafiando así lo que legendariamente se había entendido por arte.

Por otra parte, paralelamente se desarrollaba también la concepción científica de la realidad. Por ejemplo, la física de esta misma época apuntaba a una explicación más decisiva con respecto a lo que se pudiese entender por el fundamento de la naturaleza y de las cosas. Las ecuaciones de la física se consolidaban como la concepción más probada y aceptable sobre las propiedades de la materia. De la materia que percibimos. Sin embargo, este fundamento, estas ecuaciones son una representación no visual y que solo puede ser captable por conceptos fisicomatemáticos. Se avanzó, así, en nuevas maneras de entender los fenómenos de la naturaleza y del cosmos que incluso desafiaban el sentido común y la forma como nuestro cuerpo experimenta su entorno a través de los

**Incluso la realidad científica a veces
va más allá que las posibilidades de la
imaginación artística**

sentidos, para este tiempo nuestros ojos ya dejaban de ser información fiable; pues para este fin, se recurre a las ecuaciones de la física y sus instrumentos. El saber sobre el cosmos ya no es una experiencia sensorial o tangible, sino conceptual.

Adicional a esto, la física con sus leyes del universo nos representa el cosmos como un continuo presente. Esto lo apreciamos mejor en la consideración de los astros a cientos, miles o millones de años luz, cuando se piensa un espacio y un tiempo inabarcable para nuestra comprensión habitual, pero que se lee desde esta disciplina y sus instrumentos como un presente, entendible, dominable. Es un pasado, de años luz, representable en los actuales términos científicos. Y es una comprensión que, por lo demás, ha demostrado su vigencia no sólo en nuestro mundo, sino en las eficientes misiones en los demás planetas del sistema solar, y más allá. Tal es el carácter y la legitimidad de este modo de entender la realidad. La física y sus disciplinas coincidentes son, entonces, el horizonte de realidad. Porque, incluso, estipulan lo que existe y lo que no existe. Lo que es previsible o esperable como realidad. Lo que es concebible e inconcebible. Y es un modo de entender que es razonable, alcanzable y comprensible por cualquiera. Es democrático, pues mientras exista el interés por conocer a la física, su lógica, y sus posibilidades es un estudio o una disciplina abierta para todos (Ramakrishnan, 2017).

Esta concepción de realidad también influyó en el mundo del arte. Para Salvador Dalí, por ejemplo: "Los pensadores y literatos no me aportan absolutamente nada. Los científicos,

todo, incluso la inmortalidad del alma', afirma Dalí en otra de las entrevistas de archivo incluidas en el documental" (Ferrado, 2006, p. 128)

De esta declaración, se podría colegir, que incluso la realidad científica a veces va más allá que las posibilidades de la imaginación artística. Y Dalí trabajó en muchas de sus obras con científicos y matemáticos como Thomas Banchoff. Y, según el mismo artista, la ciencia lo inspiraba más que cualquier otra cosa en el mundo (Editrama, 2020).

Y, en cuanto a la técnica, podría entenderse como un modo de aplicación de los avances logrados en las ciencias; pues sin la ciencia tal vez serían imposible los desarrollos de la actual tecnología. Aun así, también es necesario tener en cuenta que el progreso y el desarrollo de las innovaciones técnicas también se deben a la competitividad industrial, o al menos en lo que se refiere al horizonte de la producción de mercancías meramente destinadas al consumo capitalista. Y, por esta razón, las sociedades inmersas en este sistema de producción económica se hallan en la necesidad de transformar sus prácticas cotidianas, de tecnificar su diario vivir a la velocidad de las innovaciones de la competencia y del consumo capitalista.

Este horizonte tecnocapitalista podría plantearse como otro modo de realidad en el que se han ido ubicando las nuevas sociedades a lo largo del siglo xx. Y, en esta realidad, la fotografía, con el carácter que le otorga Lyotard, está presente en todos los ámbitos del quehacer cotidiano. Pues, se establece como evidencia en los procedimientos productivos, en el registro de nuestra vida cotidiana y, más que todo, en el modo en que los medios de comunicación masiva nos representan este mundo, sus ideales, sus seguridades. Y, para esto, no cesa de innovar la tecnología de la fotografía, el video de alta resolución, las plataformas para la comunicación virtual y en el acomodo de la información para la satisfacción y el entretenimiento personalizados.

¿se puede ser creativo con una imagen que

simplemente se comporta como un espejo?

Fotografía y arte

Con estas provisionales concepciones de realidad, que ligamos al fenómeno de la fotografía y el arte, pasemos ahora a reflexionar sobre la relación entre arte y realidad. Acerca de esta cuestión se pregunta Dieter Jähnig en su texto:

¿Es el arte imitación o creación? ¿Cuándo es evocación de la realidad pasada; cuándo, modelo de la realidad futura? ¿Cuándo pone de manifiesto la realidad y cuándo la encubre? ¿Cuándo escapa a la realidad y cuándo sale a su encuentro? L'art pour l'art, compromiso, esteticismo, antiarte. Con tales cuestiones y conceptos se discute la relación del arte con la realidad. Ya se considere el arte como algo que se añade superestructuralmente a la sociedad (esto es, la realidad como fundamento del arte), ya como algo en lo que parece la realidad (esto es, la realidad como sentido, finalidad, o "idea" del arte), se presupone en ambos casos que la realidad es el fundamento del arte. Todo esto se significa con el nombre de "realidad". Discutimos cómo funciona el arte, cómo se mejora o empeora la "realidad" por medio de él. Desde fines del siglo xviii, tiempo del que data el concepto estético del arte, nos referimos siempre al esquema "materialista-idealista" de base y superestructura, como de algo supuestamente evidente. (Jähnig, 1982, p. 9)

La relación arte y realidad, pero puesta ahora en el ámbito de la fotografía, quizá, pueda demandar los mismos cuestionamientos que plantea Jähnig para el arte en general. Y también se podría pretender, para la fotografía, sus propias respuestas. Intentemos responder a estas preguntas.

¿Es el arte imitación o creación? Como ya se había planteado, la fotografía se consideró en sus inicios una imitación, casi objetiva, de la realidad. Una realidad que se fundamentaba en las leyes de la óptica y que la cámara foto-

“La antigua *tejné* y la moderna técnica tienen un aspecto en común: el ser un despliegue de la naturaleza”

gráfica reproducía fielmente. Entonces, desde este punto de vista, la fotografía cumpliría en cierta medida con aquello de la imitación de la realidad, o al menos como la vemos con nuestros ojos. Sin embargo, ante la realidad científica, esa realidad conceptual, no tendría cómo dar una respuesta, sino que más bien plantearía la pregunta: ¿cómo conciliar una visión óptica, que es como una extensión de nuestros ojos, frente a esa realidad física impalpable? Y en cuanto a la pregunta ¿puede considerarse a la fotografía una creación?, podríamos responder a que no. Pues la fotografía es un calco de lo que aparece frente a la lente de la cámara, programada de acuerdo con nuestras capacidades ópticas. Pero, ¿se puede ser creativo con una imagen que simplemente se comporta como un espejo?

Si contemplamos la foto de Cartier-Bresson “Eunuco de la Corte Imperial de la última dinastía. Beijing, China, 1948”, es cierto que vemos a un personaje, anciano, con expresión rara mirando impasible a la cámara. Una foto a blanco y negro. Y al fondo una pared que atraviesa la imagen perdiéndose como en la búsqueda del punto de fuga. Unas sombras lánguidas que apenas parecen sostenerse en la pared y otro individuo camina de espaldas a la cámara, siguiendo esa pared. El eunuco parece representar un personaje del antiguo mundo imperial chino, que ya cae derrocado por la arrolladora revolución comunista después de

una larga guerra. Y este personaje ya no tiene sentido en el nuevo orden social-comunista. Seguramente Cartier-Bresson estuvo frente a esta escena, así debió ser. Pero lo estimable de la foto no es lo que registra la lente, sino el sentido de ese personaje en aquel momento de incertidumbre social y política y en ese lugar y en esa fecha. ¿Es esto creación?

¿Es el arte imitación o creación? ¿Cuándo es evocación de la realidad pasada?

¿Cuándo es evocación de la realidad pasada; cuándo, modelo de la realidad futura? La foto de Cartier-Bresson ¿no es esto más bien? Una paradójica evocación de una realidad pasada ¿y no tanto una creación? Aun cuando falta aclarar, más adelante, qué se entendería por creación, podríamos por ahora decir que esta escena del eunuco podía también haberse compuesto en una pintura. Sin embargo, lo más impactante de esta fotografía es que ese momento efectivamente haya sucedido; y en tan solo un instante haber podido configurar el sentido de ese acontecimiento tan determinante para la historia de China y el mundo.

Ahora, en cuanto a "modelo de una realidad futura," ¿cómo puede tomarse una foto de una realidad futura? Quizá haya otro modo de tratar esta afirmación de Jänhnig. Para esto recurro, como futuro, a la misma tecnoindustria de la fotografía. Pero ¿qué nos indica este autor acerca de la tecnología?

El nombre griego aplicable a las artes constructivas o arquitectónicas, era más exacto: a la relación constructiva del hombre con la naturaleza le correspondió entonces el término *tejné*. La antigua *tejné* y la moderna

técnica tienen un aspecto en común: el ser un despliegue de la naturaleza. La diferencia está en que el antiguo despliegue constructivo de la naturaleza consistió en estatuir espacio y tiempo, mientras que el moderno despliegue técnico de la naturaleza (que se considera dominio sobre ésta) ha aspirado además, en su praxis, hasta ahora, a superar el espacio y el tiempo. (Jänhnig, 1982, p. 18)

El término técnica tiene su origen en la palabra griega *Tejné*. Esto significa que el hacer humano tiene el designio de desplegar lo que, a nuestro modo de ver, ella por sí misma no hace para el hombre. Pero el hombre al construir lo que no está en la naturaleza, orienta su hacer en ese sentido: indagando y obrando en correspondencia con ella. A manera de ejemplo se puede evocar el sentido con que se construían las ciudades primigenias, las fundantes de una cultura. Se erigían bajo la orientación del cosmos, del cielo donde habitan los dioses. La ciudad, por el hacer del ser humano, desplegaba en la tierra la naturaleza divina en orden al Sol, la Luna, las estrellas, los vientos, las aguas.

Aquí se trata, entonces, de la *creación* de un mundo, de la apertura de un tiempo y de un espacio propicio para el habitar humano, o para el despliegue de la misma condición humana. Esto es, un mundo en el que su habla, sus pensamientos, sus acciones, sus intenciones, lo bueno y lo malo adquieren sentido dentro del plexo de significaciones instalado por ese mismo mundo. Un mundo cohabitado con otros, y es un lugar en el que vivir tiene su propio sentido.

Pero, la técnica, en la actualidad, tiene otro significado. Es un hacer que no necesariamente tiene que corresponder con aquella concepción de naturaleza, tal vez ya no necesite dialogar con ella para atender al sentido de su quehacer. Jänhnig lo describe de la siguiente manera:

Esto se manifiesta en particular en el rasgo esencial tecnológico del principio económico capitalista (afán de rentabilidad), con su dogma fundamental, acuñado por Benjamín Franklin (“el tiempo es oro”), y su consecuencia, que se vuelve ahora destructiva del mundo (ser capaz de mantenerse, de permanecer únicamente en progresiva expansión); y asimismo en el rasgo esencial tecnológico del principio político imperialista (voluntad de poder), para el cual cada campo de acción, tanto en la sociedad como en la naturaleza, es objeto de explotación. Ambos principios, el de expansión y el de explotación, concurren en la perversión de los medios encaminados a tal fin, perversión que se ha labrado la moderna religión de la superación del tiempo y el espacio en la deificación del comercio. (Jänhnig, 1982, p. 18)

El sentido o a lo que se orienta el quehacer de lo que actualmente denominamos *técnica* es a la reproducción de capitales mediante el mercado. Aunque, también, habitualmente por tecnología se entiende la producción de artefactos que por la continua demanda del consumo y por la competencia requieren una incesante innovación. Innovación tecnológica que busca la eficiencia para el ahorro del tiempo y de los procesos de producción. Dicha eficiencia solo puede ser objetiva en la medida en que la mayoría de las prácticas sociales puedan ser homogenizadas, puestas bajo control y puedan ser predecibles, tal como en la naturaleza las leyes de la física o la química predicen, controlan y aprovechan para su interés los recursos naturales.

Por lo tanto, la tecnología no solo comporta la innovación, la simplificación y la mutua conectividad entre aparatos, también engloba a los quehaceres humanos en su simplificación y tecnificación que actualmente se condensan en la plataforma digital “0-1”; de tal modo que la escritura, la música, la telefonía, la radio, el cine, la fotografía (antes cada cual en su pro-

pio formato), las actividades laborales como las prácticas sociales y familiares se hacen esencialmente indiferenciables, pues todas las formas de interacción humanas conviven bajo la dinámica de esta interfaz. Un medio en el que no está claro si su finalidad es la eficiente comunicabilidad humana o si se trata, escuetamente, de una herramienta para la eficiente reproductibilidad técnica o para la exploración global del mercado.

Jänhnig nos dice que “La antigua *tejné* y la moderna técnica tienen un aspecto en común: el ser un despliegue de la naturaleza”. La antigua *tejné* consistía en el diálogo con la naturaleza, el cosmos, los dioses; un diálogo que se caracterizaba por el desocultamiento; esto es, que al hacerse o ponerse de presente la pertinencia de un modo de ser, se hacía también patente lo oculto, lo insondable y esa incertidumbre, a la vez, traslucía las infinitas posibilidades de lo que puede ser.

¿Cuándo [la fotografía] es evocación de la realidad pasada; cuándo, modelo de la realidad futura?

La actual técnica consiste en el diálogo autorreferencial consigo misma, con su propia lógica, su naturaleza. Es un universo tecnocientífico que supera el ámbito espaciotemporal erigido por cada una de las diversas culturas y las sobrepasa, incluso el de aquellas en las cuales surgió; pero indistintamente se adecúa y se arraiga en todas, por la eficiente presencia en las prácticas sociales de la misma dinámica

¿CÓMO VAMOS?

del capitalismo. Es un mundo virtual, abstracto como el del dinero y, en esta medida, adaptable a cada cultura. Se comporta como una realidad universal, aplicable en cualquier tiempo y en todos los lugares.

El modelo de realidad futura no es tanto la fotografía, sino el universo de la eficiencia de la tecnoproducción digital

Ahora, retomando la pregunta de Jänhnig sobre el arte: ¿cuándo [la fotografía], es modelo de la realidad futura? Y si se responde desde el actual mundo tecnoindustrial, se puede también considerar que la fotografía y la cámara fotográfica hacia el futuro ya no es y, por lo visto, tampoco será un artefacto autónomo e independiente en su función. Como en su momento lo fue la radio en sus propias ondas de radio, la televisión en las suyas; la reproducción musical en los acetatos y las cintas magnéticas, la fotografía y el cine en su celuloide. Ahora, todos estos artefactos y sus funciones están integrados a cualquier otro aparato. Los productos técnicos y sus funciones se han multiplicado o se han integrado; y, lo más importante, su funcionamiento se disuelve dentro del universo de lo digital. Entonces, ¿puede ser la fotografía modelo de una realidad futura? El modelo de realidad futura no es tanto la fotografía, sino el universo de la eficiencia de la tecnoproducción digital, que se comporta como el horizonte del despliegue de lo humano. La nueva realidad.

A manera de conclusión

Después de plantear estas reflexiones acerca de las diversas relaciones que se pueden sus-

citar acerca de la fotografía, el arte, la realidad y la técnica no sobra tener presente los cuestionamientos de Joan Fontcuberta acerca de los efectos comunicativos de la fotografía en la sociedad actual.

Al pasar la fotografía documental al periodismo, a la política o como evidencia de los sucesos jurídicos y sociales, ¿se puede seguir sosteniendo esta confianza en la fotografía y en su imitación objetiva de la realidad? Tal vez esta problemática sea el ámbito de trabajo del artista catalán Jona Fontcuberta y su exposición Pareidolia.

La palabra "pareidolia" se utiliza usualmente para definir la tendencia a asociar imágenes o sonidos ante el estímulo producido por un fenómeno o una presencia anónima, real y cotidiana como, por ejemplo, encontrar las formas conocidas de un rostro o la silueta de un animal en las nubes, la fachada de un edificio o la cima de una montaña.¹

En esta exposición, el artista presentó varios modos de confundir al espectador, bajo la convicción de la veracidad de la fotografía a propósito de varias temáticas. Con la técnica del montaje en la fotografía mostró que el público es susceptible de creer lo que ve en la imagen fotográfica, como en la serie *Sputnik*. Esta serie mostraba fotografías de un astronauta soviético que habría perpetrado un viaje a la Luna, hazaña que terminaría siendo fallida. Y, por esta razón, la propaganda del régimen soviético había decidido ocultar esta situación y sus personajes.

Fontcuberta mostraba las fotografías, al modo de la época, en que por fin se revelaba

1 La "Pareidolia" de Joan Fontcuberta se presentó en el Museo de Arte del Banco de la República en Bogotá, del 10 de noviembre de 2016 hasta el 27 de febrero de 2017 (Fontcuberta, 2017).

la identidad y aspecto del astronauta y su perrita desaparecidos en el incidente espacial. Era tan evidente el sentido de la exposición sobre el engaño de las puestas en escena de comunicación masiva, sin embargo, un espacio televisivo español no dudó en presentar la exposición de Fontcuberta como evidencia de las mentiras del régimen soviético durante la competencia espacial en la Guerra Fría (Gámez, 2006).

La exposición, además, incluía otra serie referente a los milagros religiosos, otra referente a documentación científica acerca de animales excepcionales, como primates con cuerpos de caballo, o culebras con patas, con su correspondiente placa de rayos X que exhibían su estructura vertebral.

La exposición es una ironía frente a la veracidad documental de la fotografía. A la credibilidad pública frente a la institucionalidad de la exposición veraz. A la duda por la evidencia científica basada en la fotografía. A la objetividad misma y la facilidad de poder tergiversar lo que se ve y lo que se espera de la misma realidad.

Considero que las inquietudes de Fontcuberta son un buen final para esta reflexión; pues, inmersos en la actual realidad virtual, no sobra poner de presente la duda sobre las representaciones que nos imponen las recientes interfaces. Pero, no por esto, dejar de preguntarnos por el carácter propio o el modo en que se legitima y se impone como propia la nueva realidad virtual.

REFERENCIAS

- BENJAMIN, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Itaca.
- BELLAMY, R. (2013). *La de masas y el surgimiento de la teoría moderna de la democracia*.
En T. Ball, *Historia del pensamiento político del siglo XX* (pp. 79-113). Ediciones Akal.
- BLÁZQUEZ, P. (2020, 4 de noviembre). *Lo invisible en la física*. *El País*.
- DUBOIS, P. (1994). *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Paidós.
- EDITRAMA (2020, 22 de agosto). SALVADOR DALÍ A FONDO/"IN DEPTH" - EDICIÓN COMPLETA Y RESTAURADA - ENGLISH SUBT./SUBT. CASTELLANO. *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=B9Rn7pz2TGE>
- FERRADO, M. L. (2006). La obsesión de Salvador Dalí por la ciencia. *História, Ciências, Saúde - Manguinhos*, 25-131.
- Fontcuberta, J. (2017). Pareidolia. *Textos curatoriales*. Museo de Arte del Banco de la República en Bogotá. <http://proyectos.banrepcultural.org/joan-fontcuberta/es/textos-curatoriales>
- GÁMEZ, L. A. (2006, 13 de junio). El periodista Iker Jiménez presenta en la televisión, como si fuera real, una historia inventada por el fotógrafo Joan Fontcuberta en 1997. *El Diario Montañés*. <https://rb.gy/5wkod9>
- JÄHNIG, D. (1982). *Historia del mundo, historia del arte*. Fondo de Cultura Económica.
- LYOTARD, J.-F. (1998). Representación, presentación, impresentable. En *Lo inhumano, Charlas sobre el tiempo* (pp. 123-132). Ediciones Manantial.
- RAMAKRISHNAN, V. (2017, 28 de octubre). Cómo la ciencia transformó al mundo en 100 años y por qué debemos involucrarnos, según el Nobel Venki Ramakrishnan. *BBC News Mundo*. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-41762804>