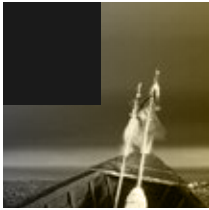


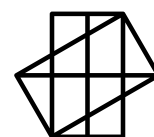


Universidad del
Rosario



Fotografía en Latinoamérica: historia, imágenes y espacios

La ecología visual en Vilém Flusser



**Facultad
de Creación**

La ecología visual en Vilém Flusser



Rosângela Rennó. (2002). Bibliotheca.
37 vitrinas que contienen fotos antiguas y álbumes de fotos en color plastificados bajo acrílico, mapa y archivo de acero.
Vista exposición Museo Rufino Tamayo, 2009
Nota. Fotografía de Ramiro Chaves

Es en *Hacia una filosofía de la fotografía* (1983) donde el pensador **Vilém Flusser** inicia su recorrido, formulando la importancia del nacimiento de la escritura lineal como ese momento en el que se abandona el pensamiento mágico para habitar en el devenir de la conciencia histórica. La invención de la escritura supone la aparición de un nuevo código en el que ingresan los conceptos y se inscribe la memoria. Su función será la de mediar entre la realidad y el hombre, y hacer comprensibles las imágenes, por medio de la traducción del lenguaje escrito. Con el tiempo, este propósito será transformado y, en las nuevas condiciones del siglo XIX, aparece la *textolatría* como el momento en el que el texto, en lugar de hacer inteligible el mundo, lo encubre, provocando un alejamiento progresivo del hombre. Es en este contexto de efervescencia escritural —en el que precisamente se configura el historicismo como una disciplina científica caracterizada por rigurosas normativas de clasificación taxonómica del saber y análisis documental del pasado— donde nace la imagen técnica: la fotografía como síntoma de una época y evidencia de indudable veracidad. Señala Flusser que: «Precisamente en esta etapa crítica, en el siglo XIX, se inventaron las imágenes técnicas a fin de hacer los textos nuevamente imaginables, para colmarlos de magia y, así, superar la crisis de la historia» (1990, p. 15). Así, las imágenes renovarían/restaurarían el componente imaginativo del sedimentado anclaje textual.



Ante la invención de la imagen técnica, Flusser apunta que el significado de una imagen puede ser extraído explorando su superficie, ya que, en su apariencia, la información está legiblemente expresada. La imagen es, para el autor, un objeto de carácter denotativo, por cuanto es posible desprender de ella interpretaciones varias. Envuelve, además, dos intenciones: la que se manifiesta en su exterioridad y la que el observador deduce de esta. Las imágenes, por consiguiente, son «superficies significativas». Ahora bien, es en este contexto donde Flusser reflexiona sobre la relación entre texto e imagen, definiendo como *idolatría* ese proceso mediante el cual la imagen deja de ser descifrada para convertirse en una representación estable que es digerida/dirigida de forma automática hacia el espectador. Mientras el texto explica a la imagen, esta última también haría comprensible lo escrito, lo ilustra y resume en muchos casos. Esta relación de reciprocidad, señala Flusser, intensifica el vínculo entre pensamiento mágico y pensamiento conceptual como dos vertientes, cuyas operaciones e intenciones se corresponden entre sí. Sobre esta tensión, escribe el pensador que, «aunque el pensamiento conceptual analiza el pensamiento mágico para deshacerse de él, el pensamiento mágico se infiltra en el pensamiento conceptual a fin de imaginar sus conceptos», así, en la organicidad de estas filtraciones y traspasos, «los textos se hacen más imaginativos y las imágenes más conceptuales» (Flusser, 1990, p. 14).



Rosângela Rennó. (1994) Inmemorial. 60 x 40 x 2 cm (cada marco de acero) 40 retratos en película ortocromática pintada y 10 retratos en fotografía color sobre papel de resina sobre bandejas de hierro y tornillos. Título "Inmemorial" en la pared en letras de metal pintado. Vista exposición MAMAM, 2006
Nota. Fotografía de Flávio Lamemha



Una vez descrito este escenario de relaciones, Flusser puntualiza que toda imagen técnica es aquella que es producida por un aparato y que, mientras la imagen tradicional es concebida como prehistórica en cuanto representa y significa fenómenos específicos, la técnica es caracterizada por ser posthistórica y por remitir a conceptos. Asimismo, si bien la aparición de la fotografía supuso la satisfacción por parte de la ciencia y el arte de una pulsión de verdad y belleza, como reflejo del mundo material, esta también trajo consigo la conformación de una civilización de masas, de un nuevo espectador que se sabía parte de una colectividad determinada. Es en esta configuración social en la que se multiplican tanto los mecanismos de producción de la técnica fotográfica como sus espacios de exhibición, donde «el universo de las imágenes técnicas, como está a punto de establecerse alrededor de nosotros, se coloca a sí mismo como la plenitud de nuestros tiempos, en los que todas las acciones y pasiones se vuelven una repetición eterna» (1990, p. 22). Es decir, donde todo acontecimiento contiene el deseo de ser albergado sobre un soporte que preserve su memoria hasta que, en la proyección repetitiva de su reproducción, se desgaste el espesor de su sentido. Las imágenes devienen una superficie que circula efímeramente y cuyo significado pasa inadvertido; en consecuencia, la paradoja que el filósofo advierte es que las imágenes «tienen la finalidad de hacer que el mundo sea accesible e imaginable para el hombre, pero, sin embargo, se interponen entre el hombre y el mundo; pretenden ser mapas y se convierten en pantallas» (1990, p. 12). En el vértigo de su expandida transmisión, las imágenes terminan saturando la capacidad de comprensión y deforman la pertinencia de su origen.

La noción de *aparato*, por otro lado, será para Flusser el lugar ideal para pensar el hecho fotográfico. El aparato, cuyo origen etimológico es el latín *aparatus* —del verbo *apparare* (alistar)—, es concebido no como una herramienta secundaria que participa en la elaboración de una imagen, sino como un juego indispensable que condiciona su producción, dado el alcance de sus particulares funciones. La imagen fotográfica se encuentra sujeta a la combinatoria de un conjunto de acciones que dependerán de las opciones técnicas que la cámara brinde al usuario. Flusser asemeja el aparato a una extensión/extremidad más del cuerpo, como si las funciones de la cámara sustituyeran a las realizadas por algún órgano humano. De este modo, los aparatos son definidos como «cajas negras que simulan el pensamiento humano en cuanto juego que combina símbolos; los aparatos son cajas negras científicas que juegan a pensar» (1990, p. 31). Asimismo, el pensador distingue una genealogía de los aparatos, según el espacio de aparición y su relación con el hombre, contrastando la época preindustrial con la época de la industrialización. Mientras en la primera las herramientas se encontraban alrededor del sujeto —pensemos en el taller de un artesano, un soldador o un zapatero—, en la época de la industrialización, es el trabajador quien rodea a la máquina.

Ahora bien, la tercera distinción en este recorrido es la simbiosis que aparece con la invención de la cámara: el fotógrafo no se encuentra rodeándola ni acompañándola, antes bien habita el interior del aparato, conformando un mismo cuerpo, es decir, fotógrafo y cámara componen una única e irreductible unidad. Es esta relación la que propone Flusser para pensar, finalmente, la dinámica que surge cuando explora y manipula las virtualidades que el aparato posee. Considera que el objeto de interés del fotógrafo se desplaza, porque, si usualmente este era seducido por el efecto de realidad que las representaciones fotográficas producían, ahora el fotógrafo desvía su atención y experimentaciones a «las potencialidades de su juguete».

La fotografía, como producto final, no es aquí un objeto de deseo ni lugar de discusión semiológica, pero tampoco es considerada una fuente de interpretación subjetiva. Por el contrario, es pensada desde sus propios mecanismos de producción, desde la materialidad física que permite el surgimiento de la imagen: la cámara es un juguete repleto de virtualidades y reglas finitas que interpelan al fotógrafo a dominarlas dentro de los límites de sus posibilidades técnicas. En ese sentido, Flusser anticipa que en la dimensión simbólica es donde el poder reside, es decir, en el *software*, en cuanto información que es descubierta por el usuario y cuya intención es la de producir imágenes inéditas por fuera del canon visual al que el ojo está acostumbrado; esto es, crear nuevas configuraciones de lo real que afecten tanto al conocimiento perceptivo como al discurso estético de la mirada. Así, se localiza el acceso al saber como una característica propia de la sociedad de la información, en la que se inscribe esta mediación sobre los aparatos. Anticipa, a su vez, escenas de nuestra contemporaneidad respecto al avance tecnológico que permite la producción, circulación y consumo constante de imágenes virtuales. El *software* se concentra, pues, en el desarrollo de complejas herramientas que, aunque no son visibles ni tangibles físicamente, poseen un diseño que las vuelve funcionalmente accesibles y atractivas.





Por otro lado, en *Hacia una filosofía de la fotografía* (1990), el acto fotográfico es pensado como aquella intersección entre la intención y la duda, entre el deseo del fotógrafo y los alcances de la cámara que permiten la aparición del significado en la imagen. En torno a esta última tensión sobre el sentido de la fotografía, Flusser escribe que «[...] la tarea de descifrar consiste en demostrar cómo se relacionan entre sí las convergencias y divergencias, estas contribuciones y luchas» (1990, p. 43). A propósito de estas diferencias, este autor detecta que las intenciones que confluyen en el acto de fotografiar provienen de dos vertientes que se oponen mutuamente: la del fotógrafo y la de la cámara. Por un lado, a través del aparato, la intención del fotógrafo es traducir en imágenes los conceptos que él formula sobre el mundo: «[...] programar a la sociedad como un mecanismo retroalimentador, cuyo fin es el futuro mejoramiento del programa» (1990, p. 44), esto es, que las potencialidades que contiene el aparato se vayan perfeccionando con el objetivo de intensificar la propagación del universo visual en el espacio sociocultural. Ante este acontecimiento, el filósofo concluirá que la pregunta clave que nos debemos hacer es de qué formas se excluyen y se integran tanto el dominio que el fotógrafo impone sobre el aparato como las resistencias que el aparato demuestra, ante la intervención que pretende demarcar y apropiarse sus funciones.

Apunta Flusser que «la tarea de toda crítica fotográfica debería ser la de demostrar cuándo, dónde y cómo el hombre trata de dominar los aparatos, y cómo prevalecen los aparatos en contra de estos esfuerzos humanos de dominación» (1990, p. 44). De este modo, reiteramos que la perspectiva flusseriana supone una ruptura que socava los cimientos de la filosofía del *index* —principalmente, el postulado del vestigio inscrito como remanente de lo que efectivamente acaeció—, poniendo en escena una nueva relación entre aparato y fotógrafo, entre técnica y sujeto, que ha inaugurado una insospechada y fructífera comprensión del hecho fotográfico.

Sobre el tema del soporte de inscripción, Flusser dirá que, mientras la fotografía siga circulando sobre el papel, tendrá implícita su condición de adherencia (en este sentido, recordamos la adherencia barthesiana), es decir, mientras el negativo de la imagen sea susceptible de ser copiado y reproducido materialmente, este aloja la potencialidad de ser un registro físico de la realidad donde se preserva la idea de «coseidad», «esta adherencia arcaica a superficies evoca la dependencia de las antiguas imágenes respecto de las paredes, o evoca las pinturas de cavernas o los frescos de las tumbas etruscas» (1990, p. 46). La fotografía, como proceso de fijación, no es disímil de otras formas en las que históricamente se han construido, conservado y heredado las imágenes del pasado. Sin embargo, para Flusser, el valor de la fotografía no radica en la existencia física de su tangible solidez, sino en la información que esta brinda. La excavación de sentido, como práctica habitual en la semántica de la imagen, queda exiliada de la filosofía de Flusser, ya que, «en cuanto objetos, el valor de las fotografías es despreciable; su verdadero valor está en la información diseminada en sus propias superficies, y que es reproducible» (1990, p. 50).

Paradójicamente, esta constante reproducción provocará que, a través de las dinámicas de difusión de los medios de comunicación, la información no logre ser procesada ni descifrada, es decir, que se erosione por su continua presencia. En este contexto, Flusser establece un contraste entre el fotógrafo aficionado y el verdadero fotógrafo, indicando que, mientras el primero se conforma con reproducir imágenes, cuyos parámetros estéticos y temáticos son los compartidos comúnmente por la sociedad, el segundo, el verdadero fotógrafo, es aquel que se define por la constante articulación entre el programa del aparato y lo que su intuición/intención gesta. Mientras el aficionado se rige por las normativas aceptadas tradicionalmente, impregnando sus acciones de un adquirido automatismo, el auténtico fotógrafo es interpelado a producir imágenes que se alejan de lo que es probable, para suscitar imágenes que provocan desconcierto y, a su vez, expresan una información relevante. Su tarea, señala Flusser, será la de «oponerse al flujo de fotografías redundantes con fotografías verdaderamente informativas» (1990: 61).



Vanguardistas son las hipótesis que explora Flusser en su obra, al predecir, en plena época del *index*, las modulaciones futuras que vendrían con la hiperproducción de las imágenes digitales, las cuales, por medio de los dispositivos tecnológicos, son democráticamente accesibles en la simultaneidad omnipresente del internet. Ante ese territorio que él anticipó, donde el fotógrafo *amateur* es arrojado al interminable e indeterminado vaivén de imágenes, Flusser constata una realidad que nos sigue alcanzando: «el productor de fotografías instantáneas ya no puede ver el mundo si no es a través de su cámara. Él no trasciende más la cámara, sino que es devorado por su función voraz» (1990, p. 54). Para el autor, el fotógrafo *amateur* quedaría atrapado en la lógica repetitiva de crear sucesivas «imágenes sin conciencia», fabricadas por fuera de una intención determinada.

Para pensar en una filosofía de la fotografía es necesario tener presente cuatro conceptos claves, que vendrían a fusionarse y a coincidir en la idea de eterno retorno, justamente por el carácter repetitivo de sus funciones, y que son: imagen, aparato, programa e información. Para Flusser, toda acción del fotógrafo debe buscar la libertad, entendida como su emancipación del programa y su independencia respecto de las funciones que el aparato ofrece. Conquistará el fotógrafo el dominio técnico del aparato solo cuando imprima en sus imágenes sus pulsiones, cuando sus intenciones sean traducidas a través de la combinatoria de potencialidades contenidas en la cámara fotográfica, cuando lo humano sea capaz de traspasar los límites materiales que el aparato impone y cuando pueda «[...] forzar a los aparatos para que produzcan algo imposible de prever, algo improbable, algo informativo» (1990, p. 74).

Referencias

Bertelli, M. (2011). Look Again: The influence of Vilém Flusser on Brazilian photographer Rosângela Rennó. *Flusser Studies Multilingual Journal for Cultural and Media Theory*, 12, 2-20. Recuperado de: <https://bit.ly/3x2c9Lg>

Flusser, V. (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Editorial Trillas.

Melendi, M. A. (2003). Biblioteca ou das possíveis estratégias da memória. *O arquivo universal e outros arquivos*. São Paulo: Cosac & Naify, 23-49.

Rennó, R. (2003). *Rosângela Rennó: o arquivo universal e outros arquivos*. São Paulo: Cosac Naify.

