

LA FOTOGRAFÍA COMO IMAGEN

Laura González Flores
Instituto Tecnológico de Monterrey, México

La imagen fotográfica es la imagen contemporánea por excelencia, que expresa un poder complejo como rastro y presencia material de realidad. También actúa la fotografía como índice, es decir un equivalente físico y material de la memoria. Es así como la fotografía por sus imágenes –donde el contenido es la evidencia de la memoria– domina la representación constituyéndose en documento. La importancia de estos documentos fotográficos, es que se constituyen en los máximos logros de la llamada “visión objetiva”: exacta, verdadera, natural.

The photographic image is the contemporary image par excellence, that expresses a complex power as a trace and material evidence of reality. Photography also acts like an index, that is to say, a physical and material equivalent of memory. In this way, by means of those images –where the content is the memory evidence–, photography controls representation and becomes a document. The relevance of these photographic documents lies in their being the ultimate achievement of the so-called ‘objective vision’: accurate, truthful and natural.

Aquellos adolescentes musulmanes sumergidos en la gran ciudad occidental experimentaban todas las agresiones de las efigies, los ídolos y las figuras. Tres palabras para designar la misma esclavitud. La efigie es una reja, el ídolo una prisión y la figura un vidrio. Una sola llave puede hacer caer estas cadenas: el signo. La imagen es siempre retrospectiva. Es un espejo girado de cara al pasado. No hay imagen más pura que el perfil funerario, la máscara mortuoria y la tapa del sarcófago. Sin embargo, su sola fascinación se ejercita, ¡ay! de manera todopoderosa sobre las almas sencillas y mal preparadas. Una prisión no es sólo barrotes, también es un techo. Una reja me impide salir pero también me protege contra los monstruos de la noche...

Michel Tournier, La gota de oro.



LA FOTOGRAFÍA COMO IMAGEN

En el libro La gota de oro, de Michel Tournier¹, Idriss, un joven bereber que vive en un oasis del desierto, es sorprendido por una francesa rubia que le toma una foto. La rubia promete enviar la foto desde París y el ingenuo bereber comienza a esperar. Pero el tiempo pasa y la imagen va tirando cada vez más de él hasta empujarlo a emprender un viaje a París a recuperar su retrato: en un tiempo muy corto, un hombre “sin imágenes” se verá envuelto en un mundo dominado por éstas. Utilizando la figura de un hombre ajeno a las imágenes e ingenuo al poder de éstas, el autor describe la magnitud y la complejidad del papel de la foto en nuestra cultura.

La labor de Tournier es posible, en parte, porque asume una perspectiva cultural distante. Sólo a través de una mirada de un “Otro” puede el autor acercarse a la auténtica virginidad socioiconográfica.

El proceso de codificación, significación y funcionamiento simbólico de la imagen en la cultura occidental puede ponerse en evidencia gracias a la existencia de una mirada lúcida, fresca y ajena, no codificada. Ajeno a la "naturalidad" y "objetividad" de las imágenes, Idriss ve, razona y reacciona a ellas de una manera imprevisible. Su viaje es una empresa de codificación de lo visual: es, realidad, una metáfora de la empresa de construcción de sentido de las imágenes de toda una cultura.

No es ninguna casualidad que Tournier saque a colación el perfil funerario, la máscara mortuoria y la tapa del sarcófago como ejemplos representativos de la naturaleza esencial de la imagen. En nuestra cultura la imagen es el rastro, la huella o el índice² de algo que ha tenido existencia en la realidad material. Si en nuestra cultura se ha valorado el perfil funerario, la máscara mortuoria –y ahora, la fotografía– es porque se entienden no como representación sino como rastro material. Aclaremos esto yendo más atrás en nuestra cultura.

Una imagen, en Roma, era un objeto material. Con el nombre de *imago* designaban los romanos a una figura de cera que se moldeaba a partir del cadáver de una determinada persona. La *imago* funcionaba como un "doble de cuerpo" físico cuya utilización trascendía la de la mera conmemoración: dependiendo del rango e importancia de la persona que se tratase, la *imago* constituía una verdadera presencia física y legal. En el caso del emperador, por ejemplo, se llevaban a cabo dos funerales, uno para el cuerpo humano y otro para el de cera. El cuerpo humano era cremado y enterrado en una tumba. La deificación del soberano, su consagración, se hacía en un segundo funeral cremando el "doble de cuerpo", la *imago*, en una pira funeral pública que simbolizaba el paso de lo profano-real a lo divino. Se llamaba consagración –consecratio en latín– al paso del espacio profano al espacio sagrado: el emperador era pues consagrado utilizando una *imago* que desaparecía sin rastro ni corrupción material para aparecer en el Olimpo con un nuevo nombre o *divus*. Este ritual de deificación constituía una manera de asentar la naturaleza divina del poder imperial.

El doble funeral permitía una duplicidad de posibilidades: por un lado, se conservaban los rastros corporales del emperador –los ossa– en una tumba o *sepulchrum* que constituía un testimonio material de su ejercicio de poder sobre los hombres, y por otro, se facilitaba la posibilidad de divinizarlo duplicando su presencia con un material impoluto –la cera– que le permitía ascender al espacio sagrado sin dejar traza de corrupción material. Los ossa descienden a la tierra mientras la *imago* asciende al cielo en el *funus imaginarium* o "funeral para la imagen".³

Las *imago* de las personas comunes tenían una función muy diferente ya que no había necesidad de un segundo funeral de deificación. Ya sea que se cremara total o parcialmente el cadáver, los restos u ossa eran cubiertos por tierra o recuperados, puestos en una urna y enterrados bajo una tumba. La tumba representaba la presencia de la persona muerta en el espacio de los vivos pero dislocada del

tiempo de éstos. La *imago* se utilizaba cuando, por alguna razón, no había cuerpo y por tanto, no podía haber sepultura: la persona se sepultaba entonces realizando un *funus imaginarium*.

A diferencia de los griegos que concebían el *eikon* como "imagen" en tanto parecido físico, los romanos trataban a la *imago* como cuerpo: la presencia no era ficticia sino real. Así, la *imago* del emperador agonizaba durante 7 días en el lecho mortuorio hasta que se declaraba fallecida por los médicos: sólo entonces se iniciaba el *funus imaginarium*. En las familias patricias, el uso de las *imago* estaba relacionado con el Derecho: el *ius imaginum* decretaba que sólo los nobles con acceso a poder político podían hacer y guardar las *imago* en sus casas. Las *imago* o *effigies* eran máscaras mortuorias hechas de cera pintada. La forma de la *imago* respondía a que la máscara se hacía por impresión directa de la cara de la persona fallecida. Independientemente de su calidad positiva o negativa –Dupont piensa que esto es irrelevante, dado que, para los romanos, la *imago* designaba tanto el sello como a su marca– la máscara se consideraba como efecto de la presencia material de la persona: a través de esta operación metonímica, la *imago* adquiere la connotación de 'persona', en el sentido de polo individuo-sociedad que ya habíamos discutido anteriormente.⁴ La fragilidad de la cera unida a la necesidad legal de conservar las *imago* para preservar los derechos nobiliarios hacían de éstas un bien preciado: después del funeral, se guardaban en un baúl en el atrio familiar identificándolas con un letrero con los títulos, nombres y honores (*tituli*, *nomina* y honores) de la persona fallecida. Así, las *imago* tenían una función adicional de testimonio del árbol genealógico de las familias patricias que prácticamente no tenía que ver con su calidad iconográfica (en el sentido mimético de lo icónico griego).

La *imago*, por tanto, no era una re-presentación del cuerpo realizada en tanto semejanza 'metafórica' como en los íconos griegos, sino más bien una presencia de carácter 'metonímico': una huella de lo que ha existido en la realidad material. Su valor residía en su presencia física real y no su posible parecido. La *imago* sería al cuerpo lo que el *vestigium* al pie: la marca que aparece sólo cuando éste se levanta del suelo. Siguiendo esta misma idea, Susan Sontag intenta elaborar una definición de fotografía utilizando palabras, imágenes y conceptos muy parecidos a los aquí expresados:

una fotografía no es sólo una imagen (del mismo modo que la pintura es una imagen) que interpreta lo real; es también una huella, algo estampado de la realidad, como una huella de un pie o una máscara mortuoria...⁵

Hablar de *imago* es, pues, hacer una referencia a una realidad física que pervive en la ausencia de la muerte: es la presencia de algo en su ausencia. En este sentido, la fotografía es la *imago* por excelencia. Sigue una larguísima tradición de *imago* que intentan preservar tanto la presencia física como los derechos legales (los *tituli*, *nomina* y honores) en ausencia de ésta.

Dos importantes teóricos de la fotografía, Roland Barthes y Susan Sontag intentan abordar el medio fundamentando sus argumentos en una reflexión “ontológica” que sigue esta misma línea. Ambos ven la esencia de la fotografía –aquello que la distingue de otros medios de representación– en su calidad de índice: la relación de la imagen con la realidad es de carácter metonímico, como la de la imago romana, y no metafórico o mimético como en el caso del eikon griego. Ambos teóricos definen a la fotografía con base a su contingencia esencial, característica que la asimila a la imago romana. La pintura, en cambio, se asimilaría a la mimesis del eikon. Recordemos que en la concepción platónica, la calidad mimética de las imágenes tiene carácter ilusorio y no real. En cambio, en la concepción romana, las imágenes tienen carácter metonímico y por tanto, se toman como reales. Una imago es un índice, una parte del todo, una imagen con una capacidad legal: su cualidad más importante estriba en estar, no en parecer. Barthes considera que en esa relación inmediata de la foto con la realidad reside su autoridad como prueba de verdad: más que traducir realidad, la fotografía es parte de ésta. Barthes se apoya en la cualidad inmediata e indicial (...) ⁶ de la fotografía para calificarla como un mensaje sin código. Según Barthes, dado que en la foto hay una ausencia de “marcas” o de algo que destaque en la imagen, no hay discontinuidad con la realidad, y por lo tanto, no puede considerarse la foto como signo:

La fotografía es inclasificable por el hecho de que no hay razón para marcar una de sus circunstancias en concreto; quizá quisiera convertirse en tan grande, segura y noble como un signo, lo cual le permitiría acceder a la dignidad de una lengua; pero para que haya signo es necesario que haya marca; privadas de un principio de marcado, las fotos son signos que no cuajan, que se cortan, como la leche. Sea lo que sea lo que ella ofrezca a la vista y sea cual sea la manera empleada, una foto es siempre invisible: no es a ella a quien vemos.⁷

Nada destaca en la foto: su significado no está en ella misma sino en la realidad de donde surge. Es contingente. Así, en la propuesta de Barthes la foto funciona como imago.⁸ La explicación barthesiana de la fascinación que ejerce sobre nosotros la foto parte del mismo fundamento lógico que el de las imago romanas: es, como ellas, un vestigium, parte-presencia metonímica de lo real después de la muerte:

Y aquel o aquello que es fotografiado es el blanco, el referente, una especie de pequeño simulacro, de eidolon emitido por el objeto, que yo llamaría de buen grado el Spectrum de la Fotografía porque esta palabra mantiene a través de su raíz una relación con “espectáculo” y le añade ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto...⁹

Esta cercanía de la Fotografía con la Muerte es la que al mismo tiempo fascina y hace temer al profano del medio. En el libro de Tournier, por ejemplo, el maestro de caligrafía explica a un desconcertado Idriss cómo el cine no es más que una clase de opio consistente en imágenes muertas, espectros proyectados en la superficie rutilante de la pared, que fascinan y penetran hasta el corazón:

La forma más trivial de este tipo de opio se encuentra en los cines. Allí, en el fondo de una sala oscura, hombres y mujeres, amontonados los unos al lado de los otros en malas butacas, se quedan clavados horas enteras en la contemplación hipnótica de una amplia pantalla fascinante que ocupa la totalidad de su campo visual. Y sobre aquella superficie rutilante se agitan imágenes muertas que los penetran hasta el corazón y contra las cuales no tienen ninguna posibilidad de defensa. En realidad, la imagen es el auténtico opio de Occidente. El signo es espíritu, la imagen es materia.¹⁰

Imago, spectrum, materia, fascinación, muerte. Las ideas y los términos romanos, de Barthes y de Tournier coinciden en su comprensión de la imagen. Más que una ilusión construida, la imagen fotográfica es un trozo de realidad: materia volumétrica de carácter táctil y de cuatro dimensiones. Contingente, es un objeto verdadero, un testimonio de existencia en el mundo real. “esto ha sido”. Cuando vemos imágenes fotográficas –dice Barthes– no vemos el medio: sólo vemos la realidad. No veo la imagen de la cosa, sino la cosa misma.

He introducido a la consideración del lector el funcionamiento social y simbólico de la foto como imagen explicándola a partir de una analogía con la imago romana. Esta analogía nos ha permitido abordar la manera en que varios teóricos –los más importantes Barthes y Sontag– han explicado la imagen fotográfica. Ésta se explica como la culminación del proceso de imágenes de la Visión Objetiva, que tras sus muchos siglos de pujanza por lo natural y objetivo, logra, con la foto, una imagen perfecta que niega su constructibilidad. Sontag entiende la fotografía como contingente y Barthes la explica como un mensaje sin código, un analogon perfecto. La foto no es una imagen que “representa” algo, sino ese algo mismo: “esto ha sido” (el “noema” de Barthes). La realidad y su rastro metonímico en el papel fotosensible se perciben como lo mismo. Barthes también habla de la Muerte como el eidos de la Foto. El autor “ve” a su madre cuando mira su fotografía: se entenece en este gesto de confusión de realidad y huella. La imago, presencia indicial, explica el funcionamiento de la foto como medio como el de la foto como imagen.

En Fotografía, el intermediario, el sello-herramienta (la cámara), parece no existir: la operación de “calca” se establece como una relación directa e inmediata entre la realidad y su huella (la foto). Tal relación es de identidad: sin “perturbación”, “marca” o “signo” en el sentido barthesiano. La fotografía presenta una relación de imperturbable y transparente continuidad con la realidad. La imago, la foto, funciona como tautología: la realidad y su huella son idénticas. La fotografía, como imago, no “re-presenta” sino es: objeto, verdad, contingencia pura, “presencia de realidad”.

LA FOTO COMO MEMORIA

For the story of memory is the story of seeing. And even if the things to be seen are no longer there, it is a story of seeing. The voice, therefore, goes on.

Paul Auster

...nunca puedo negar en la Fotografía que la cosa haya estado allí. Hay una doble posición conjunta: de realidad y de pasado... Y puesto que tal imperativo sólo existe por sí mismo, debemos considerarlo por reducción como la esencia misma, el noema de la Fotografía.

La cámara lúcida, Roland Barthes

La imagen fotográfica es la imago contemporánea; los químicos fotosensibles suplen a la cera y los objetos bañados por luz equivalen al cadáver-modelo. La utilización social de imago y foto es la misma: servir como testimonio de una realidad que ha existido. Los romanos, con la imago, probaban su ascendencia nobiliaria y nosotros, con la foto, certificamos la "realidad" material. La utilización cotidiana define a la fotografía como un medio referencial-indicial y en eso coincide con las conclusiones "ontológicas" de Barthes, Sontag, Dubois y demás: la "esencia" de la fotografía, lo que la distingue de otros medios de representación, es su relación indicial –metonímica con la realidad, su "contingencia". Su esencia se desprende de "lo que ha sido" (el noema de la fotografía, según Barthes): sólo ella puede ser testimonio de cosas verdaderas, reales, existentes. Su naturaleza es algo interdependiente con la realidad: sin objeto-existencia bañado por la luz no hay imagen-testimonio. El esquema podría reducirse a lo siguiente:

Fotografía + realidad = la imagen como índice

La relación = contingencia

La función = memoria

*Entendida como índice, la fotografía funciona como un equivalente físico y material de la memoria. Ésta, como su origen etimológico indica, está relacionada con la mente: memoria deriva de la raíz *men que indica tener una actividad mental. Relacionada el verbo minisci, que quiere decir "meterse en el espíritu", la memoria implica una dimensión espiritual: está ligada con el mundo de los spectrum. Memoria, pues, es traer algo del pasado al presente, en el nivel mental y/o espiritual. Si memoria indica el pasado, percepto indica presente: es la forma de lo percibido mientras se está percibiendo. Imagen es la "huella" del percepto en la mente cuando se discontinúa la percepción. Una imagen es, pues, la huella "visual" que queda en nuestra mente cuando cerramos los ojos: sólo podemos verla a través de la memoria.*

Memoria es traer "imágenes" a la mente. La imaginación es la libre combinación de esas imágenes que como espectros se proyectan en el fondo de nuestra mente. Sabemos mucho y poco de estos procesos; sí sabemos, por cierto, que ambas sirven para dar fundamento y significación a nuestra experiencia. La memoria se relaciona con la asimilación de lo vivido y con el proceso de cognición. Es un proceso selectivo de las experiencias vitales y sensoriales más importantes. Citando a Piaget, podemos decir que sólo aquello que tiene algún tipo de "utilización" se vuelve significativo. Para tal efecto, los perceptos desencadenan complejas cadenas de procesos cerebrales, nerviosos y sensoriales que se combinan con experiencias anteriores

para asimilarse: lo que no se considera útil se desecha, y lo que puede tener algún tipo de utilidad se clasifica y archiva. La memoria es un proceso activo que implica un reciclaje no sólo continuo de perceptos y conceptos sino creativo: recordemos que percibir tiene la misma raíz que concebir, en su sentido de cogitare o "coger" fecundante. A la imaginación no hace falta explicarla más, pues la hemos ya discutido suficiente al hablar de San Ignacio.

Esta explicación cognitivo-sensorial de la memoria tiene poco que ver con una neutralidad mecanicista: está probado que las emociones, por ejemplo, cambian efectivamente a la percepción. Sin embargo, la memoria se entiende, en el nivel social, como algo neutro, transparente y mecánico. Recordemos que hasta el siglo XIX el proceso perceptivo se explicaba como una concatenación cuasimecánica de procesos a partir de un modelo físico de ojo/cámara. No había ningún tamiz, filtro o "densidad" que enturbiara la percepción: ésta se concebía tan transparente como una lente óptica y tan mecánica como una cámara. Percepción y visión eran procesos inmediatos y paralelos. Como consecuencia natural de este paralelismo se entendía a los productos visuales y materiales de la cámara –a las imágenes– como memoria materializada: la fotografía era a la imagen de la cámara lo que la memoria era al percepto. Aclaremos esto mejor: al materializar algo "inmaterial" como la imagen de la cámara, la fotografía hace una operación similar a la que hace la memoria cuando fija algo tan frágil como la imagen mental de un percepto. Ambas, fotografía y memoria, tienen como principal objetivo "guardar" algún tipo de esencia inmaterial, instantánea y volátil. En el caso de la foto, la imagen de la cámara solo existirá mientras el obturador se mantenga abierto (y naturalmente, se mantenga "fija" la realidad), mientras que en el caso de la memoria sólo existirá mientras se mantengan los ojos abiertos y la vista fija en la cosa. El percepto y la imagen existen sólo como instantes; su materialización mediante la fotografía y la memoria es una simultánea lucha contra el tiempo. Es un exorcismo de la oscuridad de la cámara y de la mente.

La concepción dominante de la memoria la explica, hasta el siglo XIX, como una selección mecánica de datos y/o imágenes que se conciben como salidos de un archivo/pasado y llevados a un examen/presente. "Lo que ha sido" existe ahora, para mí, a través de la imagen. La huella persiste a pesar de su vulnerabilidad y se resiste a la Muerte/Olvido: se mantiene en el mundo de los vivos. La memoria es nuestra respuesta a la entropía: de todo lo que tiende a desintegrarse, algo se mantiene vivo, al menos en el nivel mental. "Yo lo veo ahora" podría ser un noema que describiese a la memoria, haciendo eco del noema de Barthes ("esto ha sido"): a nivel ontológico, la memoria y la fotografía funcionan de manera parecida, trayendo al presente las imágenes del pasado. Una, la memoria, lo hace de modo visual-mental mientras que la otra, la foto, lo hace de modo visual-material.

Opuesta al tiempo, la memoria es frágil. Si he utilizado la idea de la imago romana es porque ostenta las mismas características que la memoria: inventada con fines mnemónico-legales y concebida

como estampa o huella del cadáver, se produce, sin embargo, con un material que recuerda la fragilidad de la memoria, la cera. En tiempo de la Roma republicana, había de conservarse la integridad de la *imago* para preservar sus funciones de documento mnemónico-legal; por esta razón, se guardaban cuidadosamente las figuras de cera en baúles y se las identificaba con letreros. En consecuencia, las *imago* constituían verdaderos documentos que servían para validar la ascendencia nobiliaria de sus poseedores y certificar los honores –honorabilia– del difunto.

En la actualidad contamos con sistemas diferentes para identificar y guardar lo relevante y materializamos lo importante –lo memorable– en distintos tipos de documentos. Muchos de éstos son simples papeles escritos cuya principal función es la de asistir a la memoria. Sin embargo, cuando además han de servir como testimonio legal, han de llevar algo que los valide o certifique. Los recursos utilizados siguen principios metonímicos parecidos a los contenidos en la *imago*: han de ser un vestigio o un sello de “lo que ha sido”. La firma autógrafa, el sello de lacre y la imagen fotográfica comparten la cualidad de ser “impresiones” de “lo que ha sido” y por tanto, se utilizan de manera parecida. En la mayor parte de los casos, todavía en nuestra época se considera que la mejor certificación de un hecho se hace a partir de medios visuales. Sea la copia una fotografía, una radiografía, o un escáner, el principio que sostiene la validación es el mismo: todas transcriben un hecho físico a un medio visual. Lo que está en la imagen es verdadero porque alguna vez estuvo allí: su existencia queda certificada por su rastro indicial. ¿No hemos acaso basado la ciencia en el análisis visual de los fenómenos? ¿No hemos construido la medicina occidental abriendo y viendo el interior del cuerpo? ¿No hacemos fotos de lo visible pero inaccesible –Marte, por ejemplo– para conocerlo y enseñarlo? ¿No seguimos identificando personas, presos, cosas mediante fotografías? ¿No seguimos utilizando imágenes fotográficas como testimonio legal en un juicio?

Con relación a la documentación y la memoria, la fotografía supera a cualquier otro medio de representación ya que no sólo describe o sugiere la realidad sino que la comprueba. ¿No es acaso su esencia la contingencia? La reproducción metonímica de la “realidad” está inherentemente ligada a la naturaleza del medio: la realidad se plasma “sola”. El nombre mismo del medio medio sugiere esta idea: la “fotografía” es la “escritura de la luz” (no “escribir con luz” como muchos afirman...). Fox Talbot se refiere a ella como “el lápiz de la naturaleza” y nunca menciona la mano del hombre cuando presenta su nueva técnica: la ausencia de ésta parece sustentar el carácter cuasidivino de “generación espontánea” de la imagen. La “ausencia del hombre” es lo que distingue el carácter específico de la Fotografía, sea en los primeros escritos como el citado de Fox Talbot, el de Daguerre al principio del capítulo, o como expresa André Bazin en su libro *The Ontology of the Photographic Image*: “todas las artes están basadas en la presencia del hombre; sólo la Fotografía deriva alguna ventaja de su ausencia”.¹¹

Por la misma lógica en que se elimina el hombre (y a su mano) de las definiciones “esencialistas” u “ontológicas” de la Fotografía, también se “elimina” sutilmente a la cámara. Ésta, cuando aparece, lo hace bajo la condición de “objeto sin atributos” o técnica “pura”. Hija de la Época Moderna, la Fotografía es, evidentemente, un medio caracterizado por su reproductibilidad técnica. Mecánica y automática, la cámara imprime las mismas cualidades al medio: mecánicamente y automáticamente, la realidad se reproduce a sí misma. El resultado es una copia pura y sin manipulación de la realidad: es un verdadero documento autográfico. Este es el eje de la presentación del nuevo medio por Fox Talbot, quien, exaltando sus virtudes documentales del nuevo medio, aclara que puede servir para “hacer archivos de edificios históricos, inventarios de colecciones y de artefactos, para duplicar manuscritos y reproducir especímenes botánicos”.¹² Obviamente, Fox Talbot se está apoyando en la cualidad referencial-indicial de la fotografía para defender su capacidad documental.

Fue el fotógrafo francés Eugène Atget quien utilizó por primera vez la palabra documental para referirse a esa cualidad mnemónica-referencial de la fotografía. Atget colocó un cartel con la palabra “DOCUMENTOS PARA ARTISTAS” en la puerta de su taller. Los “documentos” de los que hablaba Atget eran las fotos de París que vendía a Braque, Utrillo y otros artistas. Su cualidad más descriptiva era representar con un detalle increíble (eran fotos impresas por contacto) escenas callejeras, monumentos históricos, vitrinas de tiendas y situaciones en las que aparecía la gente común. Estas imágenes eran utilizadas para reforzar la memoria de los artistas con relación a los detalles de las cosas. Servían como verdaderos cuadernos de bocetos fotográficos para los artistas. De aquí que el pintor Henri Matisse escribiera en 1908: “la fotografía nos puede proveer de los más preciados documentos existentes...”¹³

Quisiera detenerme para hacer una reflexión sobre terminología utilizada: documento viene del latín *docere*, que quiere decir “enseñar”. Deriva de las raíces indoeuropeas *dek y *dok; ligadas también con la enseñanza. El sentido de *documentum* está relacionado con “enseñanza”, “lección”, “modelo” o “demostración”. Así pues, en su sentido etimológico más estricto el documento es pedagogía: algo que se muestra para derivar de ello una enseñanza.

“Enseñar” y “verificar” parecen términos con significados bastante lejanos, puesto que en la enseñanza hay una clara intención orientativa y no la supuesta “neutralidad” de la “verdad” de un documento. La simbiosis de documento-enseñanza y de documento-certificación se irá dando en tanto la “enseñanza” vaya adquiriendo un carácter “neutral” o “natural” (enseñar como mostrar) anulando u ocultando sus implicaciones ideológicas (enseñar como lección). El salto de la enseñanza visual (personalizada, activa) al testimonio (impersonal, “neutral”, pasivo) es un paso que se hace a través de la evolución de los valores histórico-culturales: sólo se conoce (y se cree) lo que se ve. La frase de Santo Tomás y su actitud manifiesta ante la comprobación por medios visuales es la marca de toda una cultura: la cultura del documento.

Santo Tomás busca la verificación a partir de un detalle-índice del hecho y lo encuentra en las llagas dejadas por los clavos en el cuerpo de Cristo: el rastro de la crucifixión. La imagen fotográfica también certifica a partir de rastros: ¿no fue la posibilidad de reconocimiento de los “pelos y señales” de la realidad representada lo que dejó alucinados a los primeros espectadores del nuevo medio? Nuestra cultura no sólo se caracteriza por una tendencia hacia la certificación-documentación por medios visuales, sino que hay algunas épocas de clara predominancia de lo visual sobre lo textual.¹⁴ Tales épocas se caracterizan por una obsesión casi maniática hacia la representación visual del detalle. En este sentido, la invención de la fotografía puede entenderse no sólo como un síntoma del cambio de una sociedad textual hacia una visual (Flusser hablará de una evolución de la textolatría hacia la idolatría de la imagen técnica), sino como un retorno a la manía de representación del detalle. Esta cualidad se considerará una de las principales propiedades del nuevo medio, como puede leerse en la siguiente apología de la fotografía publicada en 1859 por el *Atlantic Monthly*:

*Aquellas cosas que el artista dejaría de lado o representaría de manera imperfecta, la fotografía toma con infinito cuidado, cuidando la perfección de sus ilusiones... ¿Qué es una imagen de un tambor sin las marcas que revelan el oscurecimiento del pergamino producido por el continuo golpeo?*¹⁵

Benjamin hará referencia al detalle como un elemento central de diferencia entre la pintura y la fotografía. Mientras que la pintura contempla la realidad a distancia, la fotografía se “adentra hondo en la textura de los datos”.¹⁶ Virilio llevará el argumento del detalle fotográfico aún más lejos dándole una connotación ética y cuasi-ontológica: nuestra visión del mundo se está volviendo, cada vez más, teleobjetiva, no sólo por la fascinación y abuso de tal cualidad en los medios sino por el estrechamiento y aplanamiento del espacio resultante. Virilio toma el sentido de teleobjetividad del medio para abordar la reducción de las distancias por la comunicación a distancia indicado por el sintagma *tele* y la obvia cualidad de objetividad requerida en los medios documentales.¹⁷

Obviamente existían documentos antes de la existencia de la fotografía. Todos los restos históricos se consideran como tales. Sin embargo, la invención de un medio que generase documentos visuales de manera automática y mecánica revolucionó la idea misma del documento. A partir de la invención de la Fotografía surgió la posibilidad de “duplicar” cualquier cosa en el nivel visual para generar una copia “exacta” de ésta. En ese sentido, la fotografía supera los modos anteriores de representación visual porque no es mimética (en el sentido griego de la palabra). Más que mimesis o ilusión de realidad, la fotografía funciona como la realidad misma, estampada en un papel fotosensible. El sutil matiz entre el sentido del *eidos-eikon* griego y la *imago* latina hace toda la diferencia: el primero re-presenta cualidades mientras que la segunda las transfiere. Así, todas y las mismas carac-

terísticas de lo fotografiado son transferidas a la imagen fotográfica. Como la *imago*, funciona como un vestigio arqueológico-metonímico. Gracias a su objetualidad mecánico-automática la foto parece imponer y no crear significado: como se entiende como “real” hace innecesaria cualquier posible interpretación que el espectador tenga vis a vis de la imagen. Según esta interpretación, el documentalismo se entiende como algo a-ideológico que hace imposible cualquier discusión crítica. Las cosas en las imágenes fotográficas son como son y punto: no tienen experiencia ni conciencia. Vista así, la fotografía es denotación pura, fenomenología:

*Esta es la manera en que funciona el documentalismo... Reta el comentario; impone el sentido. Nos confronta, como audiencia, con la evidencia empírica de la naturaleza para hacer imposible cualquier disputa o interpretación superflua. Todo el énfasis está en la evidencia; ya que los hechos hablan por sí mismos, pueden ser transmitidos por cualquier medio plausible... El corazón del documentalismo no es la forma, el estilo o el medio, sino siempre el contenido.*¹⁸

En las imágenes fotográficas, el contenido –la evidencia– domina la representación. En este respecto, es obvio que la Fotografía gana la partida a la Pintura: en una pintura son evidentes no sólo la mano del pintor, su capacidad y estilo sino también sus códigos de representación. Si analizamos las obras de los pintores renacentistas, por ejemplo, observaremos que en ellas se introducen sistemas textuales que las aproximan a la percepción óptica “normal” de mejor manera que cualquier otra estrategia en uso antes de la invención de la fotografía. Está claro que se trata de un lenguaje. Si éste se utilizó con fines documentales antes de inventarse la Fotografía fue simplemente porque era la única –y mejor– tecnología disponible. El problema no reside, pues, en una menor o mayor dificultad técnica en la representación: lo que la fotografía exorciza con su mecanicidad y automatismo es la presencia de un creador (o un intermediario) en el proceso de documentación. A tal reducción de intromisión humana en mano y pensamiento se suele hacer corresponder un mayor potencial de “veracidad”.

Es evidente que la ausencia absoluta de intervención humana en la fotografía es imposible: detrás de una cámara siempre hay “alguien” que decidió cómo, cuándo y dónde tomar la foto. Aun en el caso de imágenes aparentemente “neutras”, como las de los satélites, es obvia la existencia de una voluntad que activa la programación de tales aparatos. Al ser prácticamente impensable la posibilidad de una imagen verdaderamente anónima y sin punto de vista, debemos concluir que la “neutralidad” de lo documental es pura retórica.

En la retórica documental, el que las imágenes posean un mayor o menor grado de veracidad es intrascendente, como lo es cualquier discusión acerca de su realismo o abstracción. Aparecen como realidades y no como productos de un código. De aquí que un dogma de prensa conocido rece, “no hay lucha por el poder, sólo verdades”

Las imágenes parecen salir de la Historia y, como ésta, asumen una posición de distancia y neutralidad; el ojo de la cámara trata de nunca identificarse con el objeto de su estudio. Las imágenes documentales¹⁸ comparten el mismo carácter ético de la Ciencia. Se asumen como Progreso, positivismo puro. Su estructura sigue una lógica que niega el lenguaje: supone que las reglas que determinan su apariencia son "naturales" y universales. Por esta razón, no necesitan ser descifradas: funcionan como visión pura. Se muestran como ventanas abiertas al mundo, transparentes y limitadas sólo por su borde. Al presentarse como objetos y no como signos, enmascaran su ideología: como consecuencia, son inaccesibles a la crítica. Si acaso hubiese una posibilidad de que ésta se diese, la crítica se dirigiría al referente –la realidad– y no a la imagen. Documentos perfectos y sustitutos infalibles de la memoria, las imágenes fotográficas constituyen el máximo logro de la Visión Objetiva al entrar ésta en la "era de la reproductibilidad técnica": son exactas, verdaderas y naturales.

Las fotos son asimiladas como exactas por su procedencia técnica. Son manifiestos concretos de la tecnologización de las matemáticas de la visión: surgen de la acumulación del saber de la *costruzione legittima* o perspectiva, de su transformación en un aparato en la Era Moderna, y de la codificación del uso de éste en un programa. Éste es bien complejo, ya que no sólo incluye el uso de una variedad de aparatos (máquinas de dibujo, dispositivos ópticos, distintos tipos de cámaras) sino, también, la adopción de estrategias de control de la realidad diferente: en el programa están incluidas desde las conocidas propuestas renacentistas de orientación "sintética" de León Battista Alberti, Piero della Francesca y Ucello en el siglo XV hasta aquellas que muestran una tendencia "analítica" de la composición en los siglos XVII y XVIII, como las de Emmanuel de Witte, Friedrich Wassman y Christopher Wilhelm Eckesberg.¹⁹ Aunque opuestas en estrategia, todas estas propuestas comparten una fundamentación óptica y algebraica que no sólo se va codificando sino simplificando gracias a mecanismos más o menos automáticos. Cuantas menos operaciones técnicas tenga que ejecutar el operador del aparato, menos "errores" en la reproducción de la realidad habrá, y más exacta se volverá ésta. Estas tácticas se repetirán con el uso posterior de cámaras fotográficas: la exactitud de sus imágenes residirá fundamentalmente en la técnica así como en las soluciones contenidas en ésta para un mayor y más perfecto automatismo. En definitiva, la exactitud depende de un perfecto control de todos los pasos del proceso de registro de la realidad. En definitiva,



la exactitud de la imagen. Es directamente proporcional a la calidad técnico-mecánica y al grado de automatismo de su mecanismo e inversamente proporcional a la injerencia por parte del operador.

Las fotos son asimiladas como verdaderas porque son contingentes. Son una prueba fehaciente de "lo que ha sido" en la realidad. Modernas por excelencia, nacen al mismo tiempo que el positivismo de Comte; siguen la propuesta conceptual de una realidad visualmente certificable que presenta a los objetos codificados como hechos. Son "verdades" porque provienen de una teoría científica que no sólo explica la percepción y la visión sino que la comprueba y repite, mediante instrumentos y aparatos relativamente sofisticados. Gracias a que su representación analógica es "perfecta", "exacta" (i.e. "científica") y contingente, las imágenes fotográficas son utilizadas para certificar y validar la "realidad" a tal grado que no aparentan no mentir ni siquiera cuando se utilizan para ello.²⁰ Guardadas las apariencias de exactitud y precisión y respetado el código referencial, hacen parecer verdad cualquier mentira.

Las imágenes fotográficas se asimilan como naturales porque se presentan como un "mensaje sin código". Funcionan como análogos perfectos (Barthes) a la realidad porque "equivalen" a las imágenes de una percepción visual "neutra". Se proponen como objetos "naturales" y esconden su condición de productos de un tiempo y una cultura específica.

Ocultan simultáneamente su punto de vista ideológico y su potencial connotativo: las imágenes de la cámara fija, "indiferente", se identifican con una verdadera "transparencia" del medio. Aunque la fotografía es un sistema construido a partir de un código geométrico-matemático y, por tanto, es evidentemente artificial y abstracto, se presenta como una traducción "neutra" y concreta de la realidad material. A través de una propuesta social, adquiere el carácter de lo que ésta asume como su "verdad natural".

Exactas, verdaderas y naturales: las imágenes fotográficas parecen poseer todos los atributos de un sistema infalible de comunicación visual. Documentos perfectos, funcionan como pilar central en la construcción de la memoria social. Y sin embargo, aunque el argumento es sólido y lógico, siempre nos asalta la duda, desde 1839. Porque intuimos que, en el fondo, lo anterior es pura retórica, que el discurso anterior es sólo una posible y parcial definición de la fotografía. Aunque coincidamos con los teóricos que han abordado la "ontología" fotográfica a partir de su referencialidad y contingencia (Barthes, Sontag, Dubois, etc.) no podemos dejar de considerar que hay un cierto "neoplatonismo" en el asunto: en el fondo, buscamos atravesar el velo de las meras apariencias para encontrar un atributo que nos permita acceder a la verdad. Analicemos este asunto más de cerca.

Si en textos como *El mensaje fotográfico* y *La retórica de la imagen*, de 1961 y 1966²¹, Roland Barthes utiliza la semiología para

explicar la fotografía como un "mensaje sin código", en *La cámara lúcida*, de 1980, se sirve de un lenguaje más subjetivo y poético para definirla ontológicamente. Barthes se mueve por diferentes niveles buscando "esencias"; en un nivel metafísico, Barthes define el "noema de la Fotografía" y en un nivel más concreto y empírico, pone a prueba a la fotografía para encontrar la "verdadera" esencia de un ser amado –su madre– entre cientos de retratos comunes. Esta tarea no le resulta fácil, pues a pesar de que todas son fotos y, por tanto, todas han participado de la realidad, en este caso su madre (todas "han sido", según su noema), no se "parecen" a ella. En el fondo del cajón, entre cientos de fotos, encuentra una imagen "perfecta", aquella en la que su madre es "ella misma", "la que ha sido", pura y vibrante (...). El axioma no es tal: sometida a la experimentación, su exégesis de la naturaleza fotográfica se quiebra en la práctica, con la emoción.

Susan Sontag, en cambio, desplaza la búsqueda ontológica a la arena de la ética-política: su preocupación principal es el grado de adecuación de imagen con la "verdad" del acontecimiento registrado por la cámara. Partiendo de una visión "realista" de la fotografía, Sontag enfatiza el propósito documental como lo "auténtico" del medio. Centra su discusión en los múltiples propósitos y usos de las fotos, siempre haciendo sospechar al lector que hay un "fin" más correcto que los demás.

Ambos, Barthes y Sontag, intentan definir el medio a partir de una esencia, una cualidad, un algo contenido en el medio que lo distinga de otros. Los dos teóricos encuentran ese algo en la referencialidad, el carácter de índice del signo fotográfico. Aunque sus aproximaciones difieren, ambas son de carácter esencialista e idealista. Sin embargo, no han de desecharse sus teorías por esto: la búsqueda de esencias universales es inherente y característico al mismísimo fenómeno de la percepción. Si no pudiésemos sintetizar un cúmulo de datos en una esencia y discriminar lo fundamental de lo accidental no podríamos asimilar la información percibida. El reconocimiento físico de la apariencia de las personas, por ejemplo, funciona de esta manera. Es a partir de distinguir algo esencial en la apariencia de una persona que nos permite reconocerla aunque haya envejecido. Recordemos también lo discutido anteriormente sobre la forma significativa de Clive Bell y Roger Fry y la Gestalt de Arheim²²: es a partir de la esencialidad de la forma que se genera su capacidad como elemento significante.

Si la naturaleza ontológica de la Pintura se relaciona con características físico-cuantitativas de la forma, la ontología fotográfica se describirá más bien a partir de la relación forzosa y necesaria –contingente– de esa forma con la realidad. Aunque en un nivel superficial parecería que la definición ontológica de Barthes y Sontag escapa a la tradición de justificar cuantitativamente la forma (desde los pitagóricos hasta la Gestalt), en realidad bien puede considerarse dentro de ella. Al fin y al cabo, ¿no puede reducirse la referencia analógica que hace la foto de la realidad a un número? ¿No es esta cualidad de precisión y exactitud del funcionamiento mecánico-

numérico del aparato lo que le da fiabilidad a la imagen? ¿No es la mecanicidad lo que exorciza la inexactitud en la transmisión de la información?

LA FOTO COMO FASCINACIÓN

Algunos teóricos de formación materialista y postmoderna se alejarán del esencialismo de Barthes y Sontag haciendo una crítica relativista basada en lo social-ideológico. En *Photography and Fascination*, un libro escrito en el mismo año que *On Photography* de Sontag, Max Kozloff introduce la discusión de diferentes factores socio-culturales como elementos fundamentales a la definición del medio. Kozloff explica la referencialidad como fascinación y cuestiona las propiedades icónicas de la foto como índice al considerarlas como un clisé visual determinado apriorísticamente en el nivel social. La foto, dice Kozloff, más que ser autográfico es un código ideológico de referencia obligada a la realidad.²³ La fascinación consiste en atraparnos en una apariencia de naturalidad en la que la codificación desaparece. La foto sólo puede funcionar como exacta, verdadera y natural cuando vuelve transparente su sintaxis: entonces, su carácter mediático se vuelve inconsciente.

En su *Pequeña historia de la fotografía*, Walter Benjamin introdujo el término de "inconsciente óptico."²⁴ Desde entonces, se ha dicho mucho sobre el poder "inconsciente" de las imágenes en la conducta social: John Berger, por ejemplo, llamará la atención a la "enajenación" de la realidad inherente a las imágenes públicas que conforman la memoria social; Flusser alertará sobre la falta de libertad inherente al Programa fotográfico; Kozloff se preocupará de la fascinación que ejercen las imágenes sobre nosotros; Virilio hablará sobre la transformación del espacio público real por el espacio imaginario, y Tournier calificará a la imagen como el auténtico opio de Occidente.²⁵

Sólo podemos recordar lo que hemos vivido. Sin embargo, todos nos hemos visto caer –inconscientemente– en la situación de creer conocer o haber vivido algo ajeno a nuestra experiencia personal. Tenemos la certeza, por ejemplo, de "conocer" una ameba, la Patagonia, la Gran Muralla China, el cañón del Colorado... pero, en realidad, ¿sabemos cómo son? ¿los conocemos verdaderamente o sólo tenemos una idea, la de la foto, la de todos los demás? ¿creemos, de manera más o menos inconsciente, que la información provista por la foto es verdadera? ¿compartimos la sensación de poseer y participar en experiencias que no hemos tenido más que a través de imágenes? ¿puede hablarse de este "conocimiento" de segunda mano como memoria?

Más que una verdadera memoria, las imágenes públicas constituyen una "invención" o un "sustituto" de ésta. Es tan grande el poder de la memoria social que éstas construyen que hemos comenzado a actuar como los "replicantes" de *Bladerunner* que vivían de acuerdo a una memoria artificial que se les había implantado... Incluso hacemos nuestras fotos de "recuerdo" personal o familiar –aquellas que después

colocamos en los álbumes de fotos— según patrones establecidos. Así, casi todas las fotos del gran público se parecen (por eso es aburrido ver fotos “de álbum” de otras gentes: las situaciones son analógicas y las imágenes, retóricas. Sólo las caras cambian). Renunciamos al reto de la imaginación para cobijarnos en la certeza de lo conocido.

Bajo la apariencia de memoria y documentación, la nueva idolatría contemporánea sustituye a la verdadera memoria, aquella que tiene una relación directa con la realidad física, reemplazándola por un escenario de cartón-piedra. Flusser explica esta reestructuración mágica de la realidad situándola en lo que él llama posthistoria que se caracterizaría por una ritualización de los programas, en contraposición de la prehistoria, en que se ritualizan los mitos.²⁶

En la posthistoria surge un nuevo tipo de analfetismo, el del sometimiento a imágenes que se consumen a través de la hipnosis y la magia.

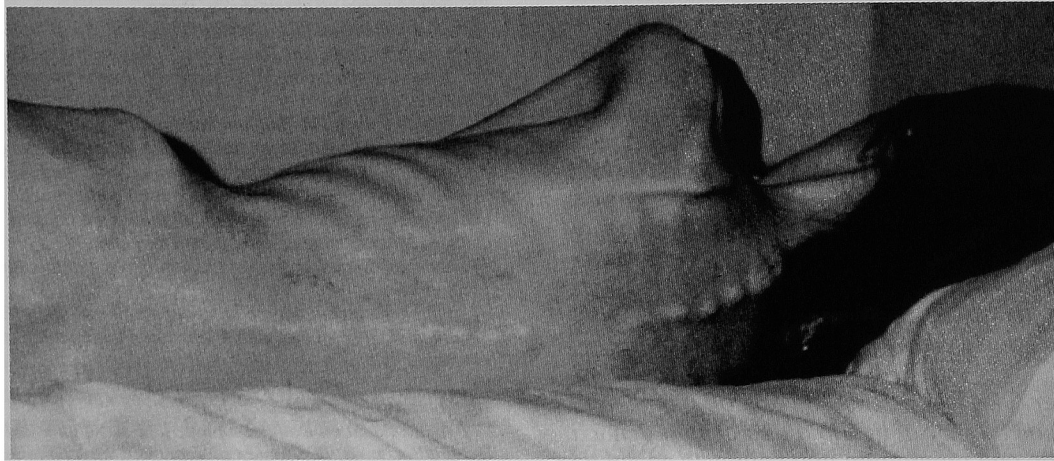
La “magia” de Flusser o la “fascinación” de Kozloff implican el mismo peligro: un sometimiento social ligado a una actitud acrítica ante las imágenes técnicas que programan una conducta social de manera inconsciente. En este proceso desaparece todo indicio de causalidad histórico-cultural al mismo tiempo que reaparece una conducta mágica en torno a las imágenes. En definitiva, se deja de pensar. El aparato —a cámara— piensa por el hombre y éste renuncia a la experiencia directa. En lugar de ver la foto como lo que es —un concepto expresado a través de un código visual— la ve como documento de la realidad, memoria.

Negar la auténtica utilidad social de la foto de servir como documento es tan absurdo como negar los aspectos positivos de la racionalidad. Sin embargo, es importante apuntar el peligro de la inconsciencia y transparencia del medio. “Fascinarsé” con la foto es aceptar sus atributos aparentes de exactitud, verdad y naturalidad, confundir la memoria social con la propia y renunciar a la crítica y a la imaginación verdadera. “Fascinarsé” con la foto es darle autoridad a un mecanismo culturalmente codificado para funcionar como “memoria”... “Fascinarsé” es caer en los mismísimos zapatos de Idriss el bereber y sentír, como él, que las imágenes ejercen, ¡ay! una hipnosis “todopoderosa en nuestras almas sencillas y mal preparadas...”

A partir de la experiencia práctica sabemos que sí existe una foto no “fascinada” por el dispositivo mimético, que trasciende la imago metonímica y asume plenamente su subjetividad: la foto artística. Si bien la “artisticidad” constituye exactamente valor opuesto a la “objetividad” tan requerida por el medio en su versión común, su existencia, desarrollo y proliferación comprueba que en los valores ontológicos atribuidos a la foto existe una paradoja que se expresó en los conceptos opuesto de imago e ícono: mientras que la explicación más común del medio fotográfico suele hacerse siempre en base a su contingencia y referencialidad, es decir como “presencia” de “algo que ha sido” (relación metonímica), la mimesis del eikon o ícono griego funciona sólo en tanto apariencia y representación. Su carácter posibilita la connotación. La relación con la realidad es metafórica y funciona siempre dentro de la ficción.

NOTAS

- 1) Tournier, Michel. *La gota d'or*. Barcelona, Edicions Proa, 1985. *La traducción del catalán al castellano es mía.*
- 2) *Se usa índice en el sentido de Peirce.*
- 3) Dupont, Florence. “The Emperor-God's Other Body”, in Michel Feher, *Fragments for a History of the Human Body. Part Three. Zone 5. Massachusetts, Zone- MIT Press, 1989, pp. 397-410.*
- 4) Laura González. Cap. 3.3. *El abandono de la mimesis de Fotografía y Pintura ¿Dos medios diferentes?* (en prensa).
- 5) Susan Sontag. *On Photography*. Harmondsworth: Penguin, 1979, p. 111. [Trad. Libre LG]
- 6) Barthes utiliza el término analógico para referirse en realidad a la identidad: lo analógico sólo existe en la representación, y funciona por referencia metafórica, cuando él se quiere referir justamente a lo contrario. Lo mismo pasa cuando Barthes, Sontag et al. hablan de mimesis: ésta, en su sentido original aristotélico, sólo existe 1) por referencia y 2) en su sentido de copia. Más adelante aclararé estos conceptos.
- 7) Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili, 1982, p. 34.
- 8) Sin embargo, cuando ve la fotografía de su madre, Barthes mismo utiliza el término *eidōlon*, ‘ídolo’, lo cual inevitablemente acentúa el carácter ritual de su relación con la imagen y la lleva a la esfera de lo afectivo.
- 9) *Ibid.*, p.39.
- 10) Tournier, op., cit. p. 156.
- 11) André Bazin en Douglas Crimp, “The Museum's Old/The Library's New Subject” en Richard Bolton, ed., *The Contest of Meaning. Critical Histories of Photography*. Cambridge, MA: MIT Press, 1989, p. 3. [Trad. Libre LG]
- 12) Fox Talbot cit. por Szarkowski, *The New Encyclopaedia Britannica*. v14, pp. 320-322.
- 13) Este texto es un extracto de mi proyecto pedagógico Fotopres'95. Proyecto pedagógico. Barcelona: Fundació La Caixa, Laboratori de les Arts, 1995.
- 14) Tanto Foucault como Svetlana Alpers (1983) explican cómo hay momentos de predominancia de lo visual, por ejemplo la sociedad holandesa del S. XVII (Alpers). La frase sajona “a picture is worth a thousand words” sintetiza este tipo de actitud. Elizabeth Chaplin. *Sociology and Visual Representation*. London, N.Y.: Routledge, 1994, p. 13.
- 15) Wendell Holmes, Oliver cit. por John Szarkowski. *The New Encyclopaedia Britannica*. v14, p. 314 [Trad. Libre LG].
- 16) Benjamín, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Discursos Interumpidos I*. Trad. de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1973, p. 43.
- 17) Virilio, Paul. *El cibermundo. La política de lo peor*. Entrevista con Philippe Petit. Col. Teorema. Madrid, Ed. Cátedra, 1997, pp. 23-24.
- 18) Stott, William. *Documentary Expression and Thirties America*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1986, pp. 11. [Trad. Libre LG].
- 19) En su libro *Before Photography. Painting and the Invention of Photography*, Peter Galassi expone el desarrollo de lo sintético a lo analítico en la pintura y lo propone como un “puente” conceptual para la eventual invención de la fotografía. Las obras de los autores alemanes citados que propone como muestra de la visión analítica son, de Emmanuel de Witte, *Catedral*, 1669; de Friedrich Wassman, *View from a Window*, 1833; y de Christopher Wilhelm Eckesberg, *A Courtyard in Rome*, 1813-16. Galassi, Peter. *Before Photography. Painting and the Invention of Photography*. N.Y.: Museum of Modern Art, 1981, pp. 15-29.
- 20) Acerca de este punto es interesante citar la apología de la “mentira como verdad” en que fundamenta Joan Fontcuberta su trabajo —y su labor como comisario— en la serie de artículos del libro *El beso de Judas: Fotografía y verdad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1997.
- 21) La teoría del “mensaje sin código” aparece por primera vez en Roland Barthes, “Le message photographique” en *Communications*, no. 1 (Seuil, 1961) y se desarrolla posteriormente en “Rhétorique de l’image” en *Communications*, no. 4 (Seuil, 1964).
- 22) González, Laura. op. cit. Capítulo 3.4. *Ciencia y Arte Moderno, sec. Forma*.
- 23) Kozloff, Max. *Photography and Fascination*. New Hampshire: Addison House, 1979, p. 237.
- 24) Benjamín, sin embargo, aplica el término de “inconsciente óptico” a la cualidad de la fotografía de revelar ante nosotros una percepción de la realidad imposible de alcanzar por medios naturales (el ejemplo que pone es el del registro del movimiento instantáneo en el *disé* fotográfico). “Pequeña historia de la Fotografía” en op.cit., p. 67.
- 25) Kozloff, Virilio y Tournier, *Ibid.*; John Berger, “Uses of Photography” in *About Looking*. (N.Y.: Pantheon Books, 1980) pp. 60-63; Flusser, Vilem. *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Trillas, Sigma, 1990.
- 26) Flusser, *Ibid.*



El cuerpo anoréxico, expuesto como objeto de campaña de medios, sirve para esclarecer determinados paradigmas de cuerpo, belleza y consumo dominantes, a la vez que oculta, en su mismo espectáculo, el destino morboso de la cultura que admite esos modelos.

El texto, más allá de la anorexia, considera el cuerpo como campo y foco de una indiscriminada gestión reglamentaria y anonadante del mercado y de los medios.

