

Fotoperiodismo: entre el documentalismo gráfico y las artes visuales

Por: Jorge Sagrera

Alumno – Facultad de Ciencia Política y RR.II. UNR

Aura y punctum,
crepúsculos en el siglo que amanece.

*A veces hablaba de este asombro,
pero como nadie parecía compartirlo,
ni tan sólo comprenderlo (la vida está hecha así,
a base de pequeñas soledades), lo olvidé.*

La cámara clara, Roland Barthes.
(1915-1980)

*Se puede tener; en lo más profundo del alma,
un corazón cálido, y, sin embargo,
puede que nadie acuda jamás a acogerse a él.*

Vincent Van Gogh.

(1853-1890)

*Exponer los sentimientos, escribirlos,
no es - supone Borges -
literario ni argentino.*

Tomás E. Martínez
Página 12, 08/12/91

INTRODUCCIÓN

En las primeras líneas de su prólogo a *La cámara clara*, Joaquim Sola-Sanahuja, define el texto de Roland Barthes como un libro *crepuscular*. Cuando me topé con este término, allá por el año dos mil, cursaba el primer año de la Licenciatura en Comunicación Social y me produjo un sentimiento extraño encontrar ese calificativo. Por aquella época yo (hacía tiempo ya) escribía ficciones y el fuerte academicismo de algunos autores me provocaba un hondo desasosiego.

De manera que al introducirme y recorrer las páginas de *La cámara clara* experimenté una espina en la carne. No era una espina molesta: noté que el escrito de Barthes, la forma en que estaba escrito, tenía poco que ver con el autor de *Elementos de semiología*, por ejemplo; y me pregunté cómo seguiría éso, cómo harían para convivir ramas tan diferentes en el mismo tronco.

Las advertencias del prólogo y los posteriores pedidos de disculpas del semiólogo francés por haber escrito *La cámara clara*, alimentó mi asombro. ¿Pensaba Barthes, acaso, que la ciencia, o el universo intelectual, desterraban de la esfera del conocimiento a los teóricos que se proponían tratar este tipo de cuestiones? : "Este libro defraudará a los fotógrafos", anticipa Sola-Sanahuja. ¿Por qué?. Más adelante, el mismo Barthes, nos da la respuesta: "Nadie me hablaba de las fotos que me interesaban... Yo no veía más que el referente, el objeto deseado, el cuerpo querido, pero una voz inoportuna (la voz de la ciencia) me decía, severa: 'Vuelve a la fotografía. Lo que ves ahí y te hace sufrir está comprendida en la categoría de Fotografía aficionados'. (Barthes 1990: 35)

¿Qué puede hacer un libro impregnado de pudor, un tratado del Tiempo, la Nostalgia y de la Muerte para cohabitar con la voz inoportuna y severa de la ciencia? ¿Será por eso que Sola-Sanahuja se excusa? ¿Será que lo mágico, el encantamiento del mundo fue arrojado lejos por la fe

en la razón y el conocimiento? *La cámara clara* es un libro que turba, tiene la pretensión de salirse del cerco de la razón iluminista, donde se encerró el conocimiento. De ahí el pedido de disculpas.

Así mismo, en *La cámara clara*, Barthes introduce el concepto de *punctum* en la fotografía, un acento puesto en el proceso de recepción, en lo que no es decible, en lo que ni siquiera está en la foto. Explicar el *punctum* será, entonces, hablar del receptor y no de la foto. La lectura adquirirá sentido a partir del sentido que le de el receptor.

Quedan planteadas aquí algunas cuestiones a las que volveremos más adelante.

Por otra parte, a partir de la lectura, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, de Walter Benjamin, recibí una segunda impresión (no tan honda como aquella de *La cámara clara*) al encontrarme con el concepto de aura (Benjamin 1982: 20, 22, 26) que se introduce en el análisis de la reproducción de la obra de arte. En este tratado Benjamin sostiene que la obra de arte ha sido siempre susceptible de reproducción. Desde su óptica, esta reproducción produce diversos efectos. Uno de ellos es positivo y se refiere a la democratización del arte permitiendo su divulgación masiva.

En contrapartida, continúa, con la reproducción técnica, se pierde la autenticidad que desde el origen puede transmitirse en ella. El modo y manera de percepción sensorial están condicionados no sólo natural sino históricamente.

Ese "aquí y ahora", su *aura*, es a la vez su testificación histórica. Por lo tanto al anular esa ubicación en la historia de la obra de arte también se anula el valor de la tradición en la herencia cultural, y al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en lugar de una presencia irrepetible.

Benjamin se lamenta de la tecnología que masifica todo, que deviene en una apropiación que tiene que ver más con la dispersión que con el recogimiento. Se puede consumir un cuadro como se consume yoghurt para beber, o cigarrillos de chocolate.

Hannah Arendt, en *El pasado y el futuro*, se refiere a estas cuestiones: "En este proceso, los culturales (objetos) recibían el mismo trato que cualquier otro valor [...] y al pasar de mano en mano se desgastaban como monedas antiguas. Así perdieron la que en su origen es la facultad peculiar de todos los objetos culturales: la facultad de captar nuestra atención y conmovernos (Arendt 1996 : 216)

En la época de la reproducción técnica lo que se atrofia es el aura, advierte Benjamin. ¿Qué es el aura?, es el poder del objeto *obra de arte* de devolvernos la mirada. Quizá, al igual que sucede con el punctum, no nos equivocamos si afirmamos que también el aura sea una excusa para hablar del receptor.

En los renglones que siguen, este trabajo confrontará los escritos de Benjamin y Barthes, que introducen los conceptos de aura y punctum respectivamente, para conversar las cuestiones atinentes al momento de la recepción.

Así mismo, se buscará reflexionar respecto al punctum y el aura que, a partir de imágenes, desencadenan actividades del espíritu.

Por otra parte, como resultan llamativas las *justificaciones* de Barthes, ante la ciencia, por la aparición de *La cámara clara* con su teoría del punctum, intentaremos indagar sobre estas cuestiones.

Finalmente, se creyó oportuno articular los escritos de Barthes y Benjamin con algunos autores de ficción quienes, desde sus textos literarios del siglo XIX, sugerían los conceptos de aura y punctum.

CREPÚSCULOS

En *El acto fotográfico*, Dubois, cita *Les morts de Roland Barthes*, un artículo de Jacques Derrida: "Recordemos que el punctum está fuera del campo y fuera del código. Lugar de la singularidad irremplazable y de lo referencial único, el punctum irradia y, esto es lo más sorprendente se presta a la metonimia (Uso de una palabra o frase por otra con la que tiene una relación de contigüidad. Este paréntesis es nuestro). Y desde que se deja arrastrar en sus relevos de sustitución, puede invadirlo todo, objetos y efectos. Este singular que no está en ninguna parte del campo, helo aquí que moviliza todo y por todas partes, se pluraliza [...] El punctum [...] induce a la metonimia, y es su fuerza, o más que su fuerza, su dynamis, su potencia, su virtualidad". (Dubois 1986: 73)

Dubois, sostiene que esta es la pulsión metonímica y literalmente movilizadora de la fotografía: partiendo de casi nada, de un simple punto (punctum), de un singular-único, que luego se expande, afecta, invade todo el campo. Presencias inquietantes, continúa Dubois, de vidas

detenidas en su duración, liberadas de su destino, no por la magia del arte sino por la virtud de una mecánica imposible: la fotografía no crea eternidad como el arte: ella embalsama el tiempo, lo sustrae solamente a su propia creación.

Barthes expresa que, muy a menudo el punctum es un detalle. Dar ejemplos de punctum, dice, es en cierto modo entregarme. El punctum no hace acepción de moral o de buen gusto, puede ser mal educado. La lectura del punctum es corta y activa, recogida como una fiera. El studium está siempre codificado. Lo que puedo nombrar no puede realmente punzarme. (Barthes 1990 :)

Como anticipábamos en la introducción, *En la obra de arte...* Benjamin sostiene que la recepción de las obras de arte suceden bajo diversos acentos entre los cuales hay dos que destacan por su polaridad. Uno de esos acentos reside en el valor cultural, el otro en el valor exhibitivo de la obra artística. La producción artística, informa, comienza con hechuras que están al servicio del culto.

El aura tiene que ver con el valor cultural (de culto), de algún tipo de mito que tiene su origen en ciertos ritos: primero mágicos, luego religiosos, finalmente secularizados.

El aura genera un acento en la recepción, un vínculo que remite al valor cultural de la obra de arte y la reproducción técnica por la cual se atrofia el aura y hace que emerja otro tipo de valor: el valor exhibitivo. Es una especie de dialéctica, vínculo perceptivo, que se da en un objeto artístico que suele derivar en una relativa presencia de estos dos conceptos: Valor cultural (espiritual) y valor exhibitivo (dispersión, disipación (Bejamin: 1982: 28, 29)

Por lo antes expuesto en la recepción de la obra de arte existen dos acentos, nivelativos, dependen el uno del otro; porque, a menos valor cultural, mayor valor exhibitivo. Es decir cuanto más valor de culto (originalidad) posee la obra de arte menos se la muestra y cuando más exhibida está la misma baja el valor cultural. Se produce una especie de consumo distraído y permanente con la obra de arte.

El efecto negativo de la reproducción técnica reside en que, al perderse ese valor cultural, también se pierde el valor de la historia, de la tradición de la obra de arte. Se va desdibujando todo lo que la historia puso en esa obra de arte, esa imagen ya no tiene posibilidad histórica.

La tecnología crea por un lado una distancia, mientras que por el otro un acercamiento, que deriva en una apropiación que tiene que ver más con la dispersión que con el recogimiento. La tecnología masifica todo, de esta manera tendencialmente accedemos a esto y así tenemos una recaída en la inmediatez del mundo, nos olvidamos de su origen, de su testificación histórica.

Entonces, el problema de la recepción tiene que ver con los acentos, relativos entre sí que siempre están presentes. Pero volviendo a lo que nos interesa, podemos preguntarnos: ¿Qué es el aura?, es el poder del objeto (obra de arte) de devolvernos la mirada. Y al igual que el punctum, podemos decir que el aura es un buen motivo para hablar de nosotros mismos.

EFFECTOS

*No seas vana, alma mía,
ni permitas que se ensordezca el oído de tu corazón
con el tumulto de tus vanidades.*

Confesiones de San Agustín, cap. XI

Dubois, en su libro *El acto fotográfico*, introduce una maravillosa cita de Henri Van Lier: "Como huella luminosa, la foto es la presencia íntima de *algo* de un persona, de un lugar, de un objeto... Cada uno de ellos no es más que una fracción de instante y una sección de espacio que ya no podemos vivir ni revivir" (Dubois 1986: 76)

El deseo, sigue Dubois, nace allí siempre por contigüidad más que por semejanza; así, nos topamos otra vez con la figura de la metonimia asociada al punctum. Luego, como para afirmarse en esta idea, transcribe un fragmento de una carta de Kafka a su novia Felice Bauer. Este fragmento nos revela un rasgo desconocido, íntimo, del autor de *El proceso*.

*La carterilla que me has dado es milagrosa. Gracias a ella me convierto en otro hombre [...]
Cuando miro tu pequeña foto -la tengo adelante- me asombro siempre de la fuerza de lo que nos une el uno al otro... fuerzas que me son tan próximas y tan indispensables, todo esto es un misterio... (ibíd.: 77)*

Este misterio, subraya Dubois, esta fuerza que trabaja subterráneamente la fotografía, más allá ("detrás") de las apariencias, y que es la misma que funda el deseo, es la fuerza pragmática de la ontología indicial, es lo que Barthes llamaba "la extensión metonímica del punctum", que restituye la presencia física del objeto o del única hasta en la imagen. Presencia que afirma la ausencia. Ausencia que afirma la presencia. Distancia establecida y abolida a la vez, y que constituye el deseo mismo: el milagro.

En *La cámara clara* Barthes, arranca con una confesión: "Veo los ojos que han visto al emperador". Se refería a la foto de Jerónimo, hermano de Napoleón. Sin embargo, nadie compartía su asombro. Nadie le hablaba de las fotos que le interesaban. "Reuní en mi pensamiento las imágenes que me habían punzado... entraba demencialmente en el espectáculo, en la imagen, rodeando con los brazos lo que está muerto: lo hice por piedad". Y ante la foto de su madre niña en el invernadero, Barthes no veía más que el referente, el objeto deseado, el cuerpo querido, pero una voz inoportuna (la voz de la ciencia) le decía, severa: 'Vuelve a la fotografía. Lo que ves ahí y te hace sufrir está comprendida en la categoría de Fotografía aficionados'. Enseguida, Barthes, deja caer, como un ácido, otra confesión: "Frente a ciertas fotos yo deseaba ser salvaje, inculto" (Barthes 1990: 36)

La fotografía del invernadero fue la palanca de acción donde Barthes se afirmó para establecer una regla estructural. Había descubierto esa fotografía remontándose en el tiempo. Los griegos penetraban en la muerte andando hacia atrás, recuerda el semiólogo francés, y advierte: "Esta foto no abrirá en vosotros herida alguna". La foto del invernadero le provocaba una agitación interior. A esta agitación la llamó aventura: "Tal foto me adviene, tal otra no. La foto no es animada, pero me anima: es lo que hace toda aventura" (ibíd.: ...)

Ante determinadas fotos, el autor de *S/Z* comprendió que la existencia (la aventura) provenía de la copresencia de dos elementos discontinuos, heterogéneos por no pertenecer al mismo mundo. Muchas de esas fotos comportaban esa especie de dualidad que acababa de descubrir. Dualidad compuesta por dos elementos: *studium*, es decir, el gusto por algo, determinado en función del saber, de la cultura propia del receptor. El segundo elemento es el *punctum*, define Barthes, sale de la fotografía como una flecha y me punza.

"La foto es literalmente una emanación del referente. De un cuerpo real que se encontraba allí han salido unas radiaciones que vienen a impresionarme a mí, que me encuentro aquí...

Lleno de vida ahora, compacto, visible

Yo, cuarenta años vividos, el año ochenta y tres de los Estados,

Al hombre que viva a un siglo de aquí, o dentro de cualquier número de centurias,

A ti, que no has nacido aún, te dirijo estos cantos.

Cuando leas esto, yo que ahora soy visible, me habré vuelto invisible,

Entonces tú serás compacto, visible, y realizarás mis poemas, volviéndote hacia mí,

*Imaginando cuán dichoso sería yo si pudiese estar contigo y ser tu camarada:
Haz como si yo estuviera contigo. (No lo dudes mucho, porque yo estoy ahora contigo)*
(Whitman 1979:235)

... La foto del ser desaparecido viene a impresionarme al igual que los rayos diferidos de una estrella. Una especie de cordón umbilical une el cuerpo de la cosa fotografiada a mi mirada: la luz, aunque impalpable, es aquí un medio carnal, una piel que comparto con aquel o aquella que ha sido fotografiados". (Barthes 1990: 143) Es por eso que me encanta saber que la cosa de otro tiempo tocó realmente con sus radiaciones inmediatas la superficie que a su vez hoy toca mi mirada. No me importa la vida de la foto, sino la certeza de que el cuerpo fotografiado me toca con sus propios rayos y no con una luz sobreañadida" (ibíd.: 144)

Cuando Edgar Allan Poe (1809-1849) escribió *El retrato oval*, lejos estaría de suponer que su cuento se acercaría con fuertes ráfagas literarias al concepto de aura que Benjamin introduciría, tiempo después, en *La obra de arte...* Posiblemente estaría al tanto de los debates que se producían respecto a considerar al arte como copia perfecta de la naturaleza. De todas maneras, estamos en condiciones de afirmar que la idea de *aura* y *arte como copia perfecta de la naturaleza* pueden rastrearse a lo largo de las páginas de *El retrato oval*.

El cuento está escrito en primera persona. El narrador-personaje está herido y se ha refugiado en un castillo recientemente abandonado. La habitación donde descansa está cubierto de tapices y pinturas modernas. Una de ellas lo turbará.

El subrayado es nuestro.

Experimenté un interés profundo por aquellas pinturas [...] había encontrado sobre la almohada un pequeño libro que contenía el juicio crítico y análisis de las mismas [...] Largo, muy largo tiempo, leí y contemplé devota y religiosamente [...] el retrato de una joven ya próxima a ser mujer. Eché sobre la pintura en cuestión una ojeada rápida, y cerré los ojos.

Era un movimiento involuntario para ganar tiempo y para pensar- para asegurarme de que mi vista no me había engañado -, para calmar y preparar mi espíritu a una contemplación más fría y más segura [...]

Había adivinado que el encanto de la pintura era una expresión vital absolutamente adecuada a la vida misma, que primeramente me había conmovido y por último me había

confundido, subyugado y espantado [...] busqué vivamente en el volumen que contenía el análisis de los cuadros y su historia... [...] "Era una doncella de extraordinaria belleza y tan amable como llena de alegría. Y fue maldita la hora en que vio, amó y se casó con el pintor. Él, apasionado, estudioso, austero, había ya encontrado esposa en su Arte... Fue una cosa terrible para esta dama oír al pintor hablar del deseo de pintar a su joven esposa.

... "el pintor ponía su gloria en su obra, que adelantaba de día en día y de hora en hora. ...no quería ver que la luz que caía tan lúgubrementemente... secaba la salud y los espíritus vitales de su mujer...

"No quería ver que los colores que extendía sobre el lienzo eran sacados de las mejillas de la que estaba sentada junto a él.

"Y cuando hubieron pasado muchas semanas... se dio el toque en la boca y se arregló el glacis; y durante un momento el pintor quedó en éxtasis delante del trabajo que había realizado; pero un minuto después, como la contemplase aún, tembló, se puso pálido y se llenó de terror, gritando con voz fuerte y vibrante:

"¡En verdad, es la Vida misma!

"Volvióse bruscamente para mirar a su muy amada, y... ¡estaba muerta!"

La decisión de subrayar determinados pasajes significativos respecto al tema que nos ocupa, fue la mejor forma que se encontró de pasar desapercibidos, la mejor manera de no interferir en el clima de esos fragmentos. Sin embargo, cómo hubiéramos querido introducirnos en el cuento, interrumpirlo, y decir: "acá, Poe, refiere al concepto de aura, a la idea de una situación irrepetible, a la de un halo de originalidad"; o "en esta línea subyace el concepto de arte como copia de la naturaleza".

Se pensó que ésta era una buena manera de conversar con el texto de Benjamin.

AMANECER VS. CREPÚSCULO

Ser científico no implica negarse a utilizar la intuición como punto de partida.

Chomsky

Horkheimer y Adorno (1973:3) afirman que la lógica de la racionalidad y la racionalización propugnan "liberar a los hombres del miedo" a través de la imperiosa fuerza de la razón: "Absolutamente nada queda fuera, porque la sola idea de estar fuera es la propia fuente del miedo... El hombre se imagina a sí mismo libre del miedo donde no existe nada desconocido" (ibíd.:16). A través del control racional y del dominio (sobre la naturaleza y sobre la naturaleza humana), del racionalismo y del positivismo, "su proyecto final", ha intentado acabar con las fuerzas del miedo mortal.

Algún tiempo antes Comte escribía que, en teoría, no era necesario que quede nada desconocido para el hombre, excepto quizás, ¡el origen de las estrellas! A partir de entonces, las cámaras han fotografiado incluso ¡la formación de la estrellas! Y los fotógrafos nos aportan hoy en día más hechos cada mes de los que los enciclopedistas del siglo XVIII pudieron soñar en todo su proyecto (Berger 1982:99).

Estaríamos tentados de preguntar respecto a los proyectos iluministas: ¿Y para qué todo esto? Para llegar al conocimiento de la verdad, respondería el hombre iluminista. ¿Y para qué?, insistiríamos. Para que el hombre, al conocer la verdad, viva libre, igual y fraterno. Cabría concedernos una última pregunta: ¿lo consiguió por estos medios?

Hay una frase de Roland Barthes: "Puesto que la muerte debe estar en algún lugar de la sociedad... ¿Creemos en realidad que podría no estar en ningún lugar?" (Barthes 1990: ...)

En los albores del siglo XXI, nadie cree en la existencia de leyes universales que rijan el mundo ni en la superioridad de la racionalidad humana. Porque a algunas verdades no es posible conquistarlas desde uno solo instrumento.

En el libro *Testigo de esperanza*, de George Weigel, Karol Wojtila argumenta que, una de las debilidades de la vida intelectual moderna, es la tendencia en todas las disciplinas a pensar que sólo existe un modo de alcanzar la realidad de la condición humana.

Wojtila, Papa y dramaturgo, sostiene que la realidad no puede captarse mediante un único instrumento. No obstante haberse convertido en filósofo profesional, en profesor de la materia y guía magistral de la obra filosófica de otros, Wojtila, seguía convencido de que una de las debilidades de la vida intelectual moderna era la tendencia en todas las disciplinas a pensar que sólo existía un modo de captar la realidad de la condición humana. Las profundidades de la experiencia humana

sólo podían sondearse mediante gran cantidad de métodos. La literatura, en su caso las obras dramáticas y la poesía, en ocasiones podían alcanzar ciertas verdades que no se captaban adecuadamente mediante la filosofía o la teología (Weigel 1997: 162)

... Y la ciencia, si se nos permite, agregaríamos nosotros.

En este sentido, son numerosas las voces que se levantan, desde las diferentes expresiones artísticas, respecto al aporte que pueden hacer para la construcción de un mundo más libre, igual y fraterno. (*Liberté, égalité, fraternité*).

En una conferencia que, en 1997, el escritor sampedrino, Abelardo Castillo, ofreció en la Biblioteca Popular Rafael Obligado, habló del lugar del intelectual Argentino. Del no lugar.

Todo lo que está desorientado es el hombre moderno, dijo, citando a Nietzsche. Un hombre incumplido que no cuaja en el proceso histórico.

El escritor, aseguró el autor de *Israfel*, es una persona que establece una comunicación con el mundo y produce un hecho estético. ¿Cuál es el lugar del escritor, del intelectual en la actualidad?, se preguntó. Cuando se hizo la Constitución del '53, dijo, fue hecha en base a las ideas de la Iglesia, los militares, los políticos, y también, y sobre todo, de los grandes intelectuales: sin Alberdi, Sarmiento o Echeverría no habría habido Constitución; y cuando se la reformó en 1994, nadie vio que se llamara a un filósofo o a un escritor argentino para que opinara sobre el tema. Sin embargo, los grandes escritores argentinos fueron piedras fundamentales en la construcción del país. Hoy, concluyó, los intelectuales argentinos son una especie de no lugar.

Y terminó su alocución con una sentencia lapidaria: "Si yo quiero saber cómo vivía, cómo era el hombre europeo del siglo XIX, no se me ocurre leer un libro de historia: leo a Tolstói, a Balzac o a Goethe".

Kevins Robins, en su capítulo *¿Nos seguirá conmoviendo la fotografía?*, habla de la muerte de la fotografía. Hay un sentimiento, dice, de que se está en presencia del nacimiento de una nueva era: la de la posfotografía. "las viejas tecnologías (químicas y ópticas) aparecen restrictivas y empobrecidas, mientras que las nuevas tecnologías electrónicas (digital) prometen inaugurar una era de flexibilidad y libertad sin fronteras en la creación de imágenes (Robins: 50)

De las tantas resonancias que produce el tratado de Robins, nos detendremos en ésta que deriva en el tema que nos ocupa: Aunque resulte extraño, hoy en día parecemos sentir que la racionalización de la visión es más importante que las cosas que realmente nos afectan (amor,

miedo, tristeza). Se han devaluado otras formas de pensar sobre las imágenes y su relación con el mundo (se nos está persuadiendo de que son anacrónicas). Existe incluso el peligro de que la "revolución" (digital) nos haga olvidar lo que queremos hacer con las imágenes, por qué queremos mirarlas, cómo nos sentimos ante ellas, cómo reaccionamos y respondemos a ellas (Robins : 61)

Robins retrocede un poco en el tiempo, hurga en la historia de la fotografía, y cita a John Berger quien afirma que, cuando se inventó la cámara fotográfica en 1839, Augusto Comte estaba acabando su *Cours de Philosophie Positive*. El positivismo y la cámara fotográfica crecieron juntos, y lo que los sustentaba como práctica "era la creencia de que los hechos cuantificables y posibles de observar, grabados por científicos y expertos, ofrecerían algún día al hombre un conocimiento tal sobre la naturaleza y la sociedad que éste sería capaz de ordenar ambas cosas" (ibíd.: 51)

Pero las imágenes muchas veces se insubordinan, nos increpan de manera tal, que no hay instrumento que pueda medirlas, nombrarlas. Y quizá se necesite de otras voces para explicar los sentimientos que nos provocan.

Las fotografías, dice Kevins Robins, han proporcionado un modo de relacionarse con el mundo, no sólo de modo cognitivo, sino emocional, estético, moral y político. "La gama de expresiones emocionales posibles a través de las imágenes es tan amplia como con las palabras", dice John Berger (1980:73); "Nos arrepentimos, esperamos, tememos y amamos con las imágenes". Estas emociones, guiadas por nuestra capacidad de razonamiento, proporcionan la energía para convertir las imágenes y utilizarlas con fines creativos, morales y políticos. Tales sentimientos y preocupaciones están reñidos con la nueva agenda de la cultura posfotográfica (Robins : 53)

Y hablando de sentimientos, y hablando de agendas impuestas... Como adelantáramos en uno de los epígrafes, el artículo de contratapa, *Sombra terrible de Borges*, firmado por Tomás Eloy Martínez, da cuenta de lo que el autor de *Ficciones* pensaba respecto al arte y los afectos: "Exponer los sentimientos, escribirlos, no es literario ni argentino".

En la literatura argentina, escribe Eloy Martínez, hay pudor, hay recato y no se exhiben los sentimientos. Todos somos cultos. Todos somos Borges. Uno de los máximos escritores del país (se refiere a Borges), trasladó su convicción personal sobre los sentimientos a toda la literatura argentina. Convirtió un mandato de buenos modales impuesto por la burguesía finisecular en un dogma literario: "exhibir lo que se siente es una guarangada".

Nos embarcamos otra vez en el texto de Robins. ¿Existen formas de proceder constructivamente contra lo digital?, se pregunta. Con la fotografía digital volvería a verse la imagen desde la emoción y no desde la razón: caería la idea positivista y racional iluminista.

Estamos convencidos que la respuesta, la reflexión, de Kevin Robins, podría aplicarse muy bien a otros campos, a otras esferas, a otras disciplinas. Podría aplicarse a la vida.

Para mí, sostiene Robins, es una cuestión de que exista o no la posibilidad de introducir lo que podría llamarse simplemente dimensiones existenciales en una agenda que se ha convertido predominantemente en algo conceptual o racional ("separado del observador humano"). Se trata de nuestra capacidad de ser conmovidos por lo que vemos en las imágenes. Para Roland Barthes en *La Cámara clara*, la cuestión preliminar es: "¿Qué sabe mi cuerpo de fotografía?" (Barthes 1990:...). La cognición se experimenta aquí como un proceso mediado a través del cuerpo e inundado de afecto y emoción. El proyecto de Barthes consiste en explorar la experiencia de la fotografía "no como una cuestión (tema) sino como una herida: veo, siento, luego me doy cuenta, observo y pienso" (ibíd:....).

Berger, que tiene preocupaciones similares, quiere explorar otros tipos de significado además de los que son valorados por la razón. Pretende volver a conectar la fotografía con lo "sensual, lo particular y lo efímero" (Berger 1980:61). En contra del racionalismo, Berger pone énfasis en el valor de las apariencias: "apariencias como signos que se refieren a lo que está vivo... para ser leídos por el ojo" (Berger 1982:115).

Mis sugerencias, dice Robins, intentan (re)validar un mundo de significado y acción que no se puede limitar a la racionalidad. Nuestro modo de mirar el mundo se relaciona con nuestra disposición hacia el mundo.

Lo significativo no son las nuevas tecnologías y las imágenes per se, sino la reordenación del campo visual en general y la revaluación de las culturas y tradiciones de la imagen que aquéllas provocan.

La imágenes seguirán siendo importantes porque median de manera efectiva, y a menudo de forma conmovedora, entre las realidades interiores y exteriores, concluye Robins.

TELÓN

(no de bajar significando el fin; telón para subir, para dar comienzo a la obra)

*A veces me pregunto cómo los que no escriben,
que no componen o que no pintan
pueden escapar de la locura,
la melancolía, el miedo y el pánico
que encontramos en cualquier situación humana.*

Graham Greene.

El miedo que se reprime, vuelve como una enfermedad cultural. Para Horkheimer y Adorno, "la ilustración se comporta como Edipo, el héroe trágico de Sófocles: con toda seguridad liberó a la especie del terrible poder de la naturaleza, pero también trajo consigo una terrible plaga (Rocco 1994:80). La lógica del dominio racional siempre es desafiada por lo que permanece 'fuera' (Robins: 66)

La historia de Edipo es la batalla por evadirse de las realidades dolorosas "cerrando los ojos" y por recluirse en la impotencia (Esteren 1985). No hay necesidad de vivir con las tristes conclusiones que el punto de vista realista exigiría, sostiene Robins, una cultura posmoderna tendría que mirar hacia atrás, a los miedos reprimidos y las fuerzas inconscientes que han obsesionado al progreso de la razón.

Lo que nos hace humanos dice Cornelius Castoriadis, no es la racionalidad, sino "la oleada continua, incontrolada e incontrolable de nuestra imaginación radical y creativa a través del flujo de representaciones, afectos y deseos" (Castoriadis 1990:144). Castoriadis busca una acomodación productiva entre lo inconsciente, lo imaginario y los poderes del razonamiento (que implican también la confrontación del miedo a la muerte) en la causa de la autonomía humana.

Si podemos convenir que el punctum y el aura valorizan la posición del receptor de una imagen. Si el punctum y el aura se convierten en una excusa para hablar de nosotros mismos, nos acercamos a una de las pretensiones del hecho artístico: explicar el mundo, explicarse.

Nos sentimos extranjeros del mundo, al crear artísticamente, tenemos la secreta ilusión de que peregrinamos hacia la tierra de nuestros padres, y esto mitiga el desasosiego. Producimos arte

para sobrellevar la realidad, para redimirnos. ¿No surgirían, acaso, de la cita de Van Gogh, que dejamos en el epígrafe, el motivo de todos sus cuadros? Y cuando Whitman escribe el poema *Lleno de vida ahora*, ¿nos resulta tan difícil creer que esté hablando del Tiempo, de la Nostalgia y de la Muerte?.

En el acto de percibir el punctum o de conmovernos con el aura, hay un primer movimiento, que es casi íntimo. Luego, qué duda cabe, en una segunda etapa, esas impresiones salen en busca de mi prójimo. Y es ahí, en el encuentro con el otro, donde se justifica y me justifico.

La nuestra es una época nostálgica, escribe Susan Sontag, y las fotografías promueven la nostalgia activamente. La fotografía, concluye, es un arte crepuscular (otra vez la palabra turbadora).

De estas afirmaciones se desprende que el crepúsculo nos vuelve nostálgicos. El amanecer no. El amanecer es la hora del hacer, el momento de los grandes proyectos. Podríamos deslizarse sin temor a equivocarnos que el amanecer es la hora del hombre iluminista. El crepúsculo, el ocaso, se asocia a lo perenne. Nos reconocemos de barro. Pensamos en el *tiempo, la nostalgia y la muerte*.

Crepúsculo-noche-iluminar-iluminismo-echar luz. A partir de este encadenamiento de palabras podemos arriesgar que el punctum y el aura son candeleros que nos libran de la oscuridad de algún tipo de muerte. El punctum y el aura nos rescatan. Nos recuerdan la infinitud, lo trascendente.

Entonces, se trata de ubicar al hombre en su sitio principal de la creación. Quizá sea hora de pensar un *nuevo Iluminismo*, que deje espacio a lumbres como el aura y el punctum que, a partir de la contemplación de imágenes, iluminan las actividades del espíritu.

Berger enfatiza la relación entre la vista y la imaginación. La imaginación creativa es la que ilumina y anima nuestra comprensión del mundo: "Sin imaginación el mundo se vuelve irreflexivo y opaco. Sólo la existencia permanece" (Berger 1980: 68)

De todas maneras, creemos que no resulta útil posicionarse en posturas maniqueas. Podemos arriesgar que, en cada uno de nosotros, habita un amanecer y un crepúsculo; se trata, en consecuencia, de equilibrar estas dos ramas del mismo tronco que luchan por prevalecer. Poda y riego, para conseguir una armonía entre las partes.

Finalmente, queremos concluir este trabajo haciendo referencia a una entrevista a Henri Cartier-Bresson que se publicó, el 6 de julio de 2003, en el suplemento *Enfoques* del diario *La Nación*. El artículo está firmado por Malcolm Jones, quien se encuentra con el célebre fotógrafo de 94 años en el departamento que éste tiene en París, frente al jardín de la Tullerías. Jones cuenta

que Bresson casi no ha tomado fotografías en las últimas tres décadas, aunque el arte no lo ha abandonado: ahora prefiere captar el mundo con un lápiz y sus hojas de dibujo. "Con la fotografía, uno no capta nada. Es sólo intuición", argumenta para justificar la decisión de dibujar.

Luego hablan de una retrospectiva que acaba de inaugurarse en la Biblioteca Nacional de París; y más adelante de cómo logró salvarse de la malaria gracias a los poderes de una mujer que le entregó una estatuilla tallada en madera de ébano.

Sobre el final de la entrevista Malcolm Jones pregunta a Cartier-Bresson qué haría si en algún momento ya no pudiera dibujar. El autor de *Domingo en el río Marne, Francia*, 1938, no dudó: "Dibujaré con la mente. No se puede matar lo esencial que hay en cada uno".

Volver a lo esencial. Estamos de acuerdo con Bressón, pero... ¿por qué esperar tanto? ¿Por qué esperar al ocaso de nuestras vidas para movernos en esa dirección?

Referencias bibliográficas

- ARENDRT, Hannah; "Entre el pasado y el futuro", Cap. VI, La crisis en la cultura: su significado político y social; Ediciones Península, Barcelona, 1996
- BARTHES, Roland; "La cámara lúcida" (fragmentos), Barcelona, Paidós, 1990.
- BENJAMIN, Walter; "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", Discursos interrumpidos I, Edit. Taurus, Madrid, 1982
- BENJAMIN, Walter; "Pequeña historia de la fotografía" (Apuntes de cátedra)
- BERGER, J.; "Another Way of Telling", 1980, *Journal of Social Reconstruction*, 1 (1), 57-75
- BERGER, J; "Appearances", 1982, en J.Berger y J. Mohr (edición a cargo de) *Another Way of Telling*, Londres, Writers & Readers, 81-129
- CASTORIADIS, C; "Le monde Morcelé", París, 1990, Éditions du Seuil.
- DUBOIS, Philippe; "El acto fotográfico", Cap. 2, Ed. Paidós, Barcelona, 1986
- HORKHEIMER, M. y ADORNO T.; "Dialect of Enlightenment", Londres, 1973, Allen Lane.
- ROBINS, Kevin; "La imagen fotográfica en la cultura digital", Cap.: ¿Nos seguirá conmoviendo la fotografía?; Martin Lister (compilador), Paidós Multimedia 6
- ROCCO, C; "Between Modernity and Postmodernity: Reading *Dialect of Enlightenment* Against the Grain", 1994, *Political Theory*, 22 (1), 71-97

Bibliografía específica

- WEIGEL, GEORGE; "Biografía de Juan Pablo II, Testigo de esperanza"; Plaza y Janes Editores, Barcelona, 1999
- POE E. A.; "Obras completas", Editorial claridad, Buenos Aires, 1997
- WHITMAN, Walt; "Hojas de hierba", poema: Lleno de vida, ahora, FC Editor, Buenos Aires, 1979