

Los tiempos de la fotografía

*el pasado es la sustancia de que el tiempo está hecho,
por ello es que éste se vuelve pasado en seguida.*

Jorge Luis Borges, El Aleph

*Boris Kossoy**

Introducción

La fotografía es memoria en tanto registro de la apariencia de los escenarios, personajes, objetos, hechos, documentándolos vivos o muertos, es siempre memoria de aquel tema preciso en un instante determinado de su existencia/suceso. Es el asunto ilusoriamente re-tirado de su contexto espacial y temporal y codificado en forma de imagen. Vestigios de un pasado, admirables realidades en suspensión, caracterizadas por tiempos muy bien delimitados: en su génesis o en su duración. Es sobre estos tiempos tradicionales de la fotografía, y sobre sus otros tiempos adquiridos con el desarrollo de la tecnología y el cambio de las ideologías, que esbozaremos algunas reflexiones preliminares; reflexiones inevitablemente entrelazadas con la problemática de la memoria. “El triple problema del tiempo, del espacio y del hombre constituye la materia memorable”, como observó Leroi-Ghouran.¹

La perpetuación de la memoria

La fotografía se ha prestado, desde su invención, al registro amplio y convulsivo de la experiencia humana. La memoria del hombre y de sus realizaciones se ha mantenido bajo las más diferentes formas y medios gracias a un sinnúmero de aplicaciones de la imagen fotográfica a lo largo de los últimos 160 años.

Sin importar cuál sea el objeto de la representación, la cuestión recurrente es el aspecto (consciente o inconsciente) de la captura del tiempo o de la preservación de la memoria. Es la memoria colectiva nacional conservada a través de la documentación fotográfica de sus monumentos, de su arquitectura, de sus vistas y paisajes urbanos, rurales y naturales, de sus realizaciones materiales, de su gente, de sus conflictos y de sus miserias. Es también la memoria individual personal, grabada por el registro



PGJ, sin título, ca. 1900. Col. FCA-UAMV

fotográfico: la apariencia del hombre congelada, en un momento dado de su trayectoria, el objeto-relicario, que mantiene el recuerdo de una época desaparecida a través de los retratos de familia. Imágenes silenciosas. “Sin que nos demos cuenta –dice Braudillard– es una de las cualidades más preciosas y originales de la imagen fotográfica, a diferencia del cine, de la televi-



FGA, *sin título*, ca. 1915. Col. FCA-UAMV

sión... Silencio no sólo de la imagen que renuncia a cualquier discurso, para de algún modo ser vista y leída "interiormente", sino también el silencio en el cual se sumerge el objeto que la aprehende."²

Es la perpetuación de la memoria: en general, el denominador común de las imágenes fotográficas, el espacio recortado, fragmentado, el tiempo paralizado; un hilo de vida (re)tirado de su constante fluir y cristalizado en forma de imagen. Una única fotografía y dos tiempos: el *tiempo de la creación*, o el de la *primera realidad*, instante único del registro en el pasado, en un determinado lugar y época, que es cuando ocurre la génesis de la fotografía; y el *tiempo de la representación*, o el de la *segunda realidad*, donde la imagen-eslabón, codificada formal y culturalmente,³ persiste en su trayectoria de larga duración.

Tiempo de la creación y tiempo de la representación

Son los tiempos de la fotografía. El primero fija el acontecimiento y paraliza ilusoria e intencionalmente la acción. Si se trata de hechos vinculados a nuestra historia se prestará a las rememoraciones, a los recuerdos; ocupa un lugar privilegiado en nuestra memoria. Si se trata de historias de otras gentes, de otros hechos, de otras épocas se prestará a la memoria de otros, a la memoria colectiva, a la historia. En el segundo y definitivo tiempo, el de la representación, convivimos, ya sea en cuanto objetos-relicarios de nuestras vidas (en medio de nuestros papeles personales, en nuestros portarretratos), o en tanto documentos iconográficos, pues, al final de cuentas, se trata de nuestros instrumentos de trabajo e investigación.

Sabemos del tiempo histórico de la creación en función del tiempo de la representación. El tiempo de la creación se refiere al propio hecho, en el momento en que se produce, contextualizado social y culturalmente. Se trata, por lo tanto, de un momento que desaparece, se volatiliza, está siempre en el pasado, insistentemente. En el tiempo de la representación los asuntos y hechos permanecen en suspensión, petrificados eternamente: piezas arqueológicas cuyo polvo del tiempo removemos cuidadosamente en la tentativa de develar los sucesivos estratos que constituyen su espesura histórico-cultural, su memoria.

Las representaciones son simbólicas en su mensaje, en su artefacto; en ellas percibimos algo que nos cuesta comprender. Miradas perpetuas, inertes, nos observan desde los documentos; se cruzan con nuestras miradas pasajeras: miramos, pero no vemos. Una *vox mortua* que emana de las imágenes nos habla sobre la experiencia de lo que fue: nos habla, pero no oímos. ¿Pura imaginación? En cuanto arqueólogos de las imágenes nos queda penetrar en estas intrigas de la memoria iconográfica, en la tentativa de rescatarnos en las tramas y en los misterios que envuelven su génesis, su *realidad interior*.⁴

Los tiempos "clásicos" y los medios electrónicos

Si antiguamente las fotografías eran apreciadas durante intervalos de tiempo prolongados, una o más veces por un pequeño grupo, hoy pueden ser vistas rápidamente, *on line*, transmitidas para millones de personas, al mismo tiempo, por los medios electrónicos. Además, su materialidad no es más una condición

de su génesis como lo fuera en el pasado, su artefacto no es más una etapa (se torna material en cuanto reproducción, ya sea por la impresora del computador, por la página impresa de los periódicos, o por medio de otros dispositivos). Hubo pues una alteración substancial en la percepción de las imágenes en función de los cambios de la tecnología. De cualquier modo podríamos decir que los “tiempos clásicos” de la fotografía –o de su generación en un momento histórico determinado (recorte espacial /interrupción temporal) y de su representación (perpetuación de la memoria en la larga duración)– permanecen ilesos en su concepción.

La evidencia documental y las construcciones de realidades

La llamada evidencia documental es la más astuta estrategia sobre la cual se apoya el sistema de representación fotográfica. Es la evidencia documental la que establece, de inmediato, su *vínculo material con lo real*. Si admitimos que la evidencia comprueba los tiempos de la fotografía, ella no puede, sin embargo, testificar la veracidad de aquello que se ve en la imagen. A pesar de eso sigue funcionando como prueba del crimen en las investigaciones policiales. Siempre tuvo un papel decisivo –particularmente en los tiempos de represión y autoritarismo– en el sentido de incriminar ciudadanos que, en función de sus ideas políticas, fueran rotulados de “subversivos”.⁵

La evidencia fotográfica, de una forma general, puede ser planeada de acuerdo con determinados intereses: de la policía, de los medios masivos, del Estado y hasta de la llamada “fotografía documental”, que en su ambigüedad se presta para múltiples usos. El objeto de representación puede ser expresamente alterado en su apariencia, de modo que la foto resultante nada tenga en común con el modelo. Otras farsas son construidas, respaldadas en el realismo del “testimonio” fotográfico –y en la alta credibilidad que es detenida por la fotografía– y en los textos que acompañan los mencionados testimonios.⁶

Es en función de la (seudo)imparcialidad de la cámara que la fotografía se prestaría para legitimar ciertas “tradiciones inventadas”. Según Hobsbawm, por “tradicción inventada” se entiende “un conjunto de prácticas, normalmente reguladas por reglas tácita o abiertamente aceptadas; tales prácticas, de naturaleza ritual o simbólica, apuntan a inculcar ciertos valores o

normas de comportamiento a través de la repetición, lo que implica, automáticamente, una continuidad con relación al pasado”. Se trata, sobretudo, de una “continuidad artificial” en relación al pasado, puesto que estamos hablando de “tradiciones inventadas”.⁷

La evidencia es el fundamento positivista sobre el cual se estriban los procesos de *creación/construcción de realidades* –y por lo tanto de *ficciones*– que rigen los mecanismos mentales e ideológicos de la construcción de la representación (producción) y de la construcción de la interpretación (recepción). De tal forma ganan fuerza documental los mitos políticos y los prejuicios raciales, religiosos, de clase, etcétera.⁸

Son los mismos procesos que también esclarecen cómo ocurrirían las *simulaciones iconográficas* de escenarios, personajes y situaciones *imaginarias*, es decir, la imagen funcionando como testimonio de algo que sí (no) pasó en el espacio y en el tiempo; donde no hubo (ningún) referente concreto y sí un referente

sin vida “generado” a partir de la *segunda realidad*: la de la representación. Se puede, así, construir verdades a partir de ficciones.⁹

Ante lo expuesto podríamos hablar de la imagen en cuanto *representación del mundo*, y en tanto objeto *del mundo de la representación*.

De un lado la iconografía “verdad”, de otro, también la iconografía... sin embargo adicionada de componentes ficcionales, o de *otras verdades*. La primera se refiere a una memoria engendrada por la vida; la segunda a la de una memoria *in vitro*, sintética, una máscara sin rostro, sin un tiempo histórico, independiente de la naturaleza.

La conservación de la memoria

El uso periodístico, comercial, publicitario y editorial de la fotografía hizo que sus tiempos se diluyesen en su armonía, en su ritmo. A partir de los años sesenta se intensificó el uso indiscriminado de la imagen en cuanto *ilustraciones* de los más variados temas: naturaleza, ciudades, transportes, turismo, industria, comercio, moda, pobreza y conflictos sociales. Para atender a esa demanda se formaron, en un primer momento, y en número creciente, agencias fotográficas especializadas y, más tarde, bancos de imágenes, organizaciones que mantenían archivos de fotos de los temas más diferentes y que podían ser de rápido acceso y suminis-



Autor no identificado, *Indiens de l'Amazone*, (“d’après une photographie”), en R. Verneau, *Les races humaines*, Paris, Librairie J.-B. Baillière et Fils, s/f [ca. 1890]. Biblioteca particular



Autor no identificado, *Indios de Rio Branco*, publicada en *América pintoresca, descripción de viajes al nuevo continente*, Barcelona, Montaner y Simón, Editores, 1884. Biblioteca particular



PGJ, sin título, ca. 1905. Col. FCA-UAGY

tro para una amplia clientela formada por un largo espectro de revistas, agencias de publicidad, empresas de turismo, etcétera. Nuevos bancos conteniendo significativos acervos de imágenes históricas fueron adquiridos por instituciones que vienen concentrando una considerable masa documental. ¿Cuál será el uso de esas imágenes y el tipo de control ejercido en esas instituciones sobre la memoria?

Debemos destacar aquí el uso indiscriminado de imágenes almacenadas en los *invernaderos de la memoria*: de las agencias de noticias, de los bancos comerciales de imágenes, de los archivos de los periódicos, de las instituciones oficiales, de los innumerables *sites* de la internet, listas para “resucitar” al ser utilizadas en los contextos más variados. Imágenes sujetas a las intervenciones quirúrgicas: manipulaciones y adaptaciones de todo orden vacían sus contenidos históricos y simbólicos, como también, descompensan sus tiempos formativos. Alteran sus significados.

Cuando las imágenes del pasado se desconectan de sus tiempos intrínsecos pasamos a tener delante de nosotros prótesis fotográficas cuya función es la de ilustrar los temas más diversificados; imágenes ilustrativas que pueden o no tener algún vínculo espacial/temporal con el tema tratado en el texto al cual son aplicadas. *Se trata de ficciones documentales: contenidos imaginarios transferidos de contexto, situación clásica del proceso de creación/construcción de realidades.* Pensamos en imágenes descontextualizadas culturalmente, por lo tanto simbólicamente.

Los antiguos escenarios, hoy irresistiblemente manipulados, resurgen en seductoras estetizaciones: es la muerte del tiempo histórico de la creación, es la muerte de su representación. Es, sobre todo, la aurora del tiempo reciclado, punto de partida para el mundo de las representaciones sintéticas.

Todos sabemos que los hechos importan menos que su representación. Se crean hechos para su intensa repercusión mediática. Los hechos por los hechos

mismos ya no se sustentan en una sociedad ávida por las representaciones y por la noticia-espectáculo. Las representaciones se desarrollaron a tal punto que actualmente, en los medios electrónicos, prevalece la representación de los hechos en forma de *clippings* publicitarios. Es la victoria de la máquina fantasmal sobre el ser original.

El tiempo reciclado

El mundo de las imágenes es un mundo en sí mismo, transcurre paralelo al mundo real; en otra dimensión... El mundo de las imágenes, de la *segunda realidad*, sigue “viviendo” independientemente de los referentes que lo generan y que no existen más.

La realidad *está* en las imágenes, no en el mundo concreto ya que éste es efímero y aquéllas perpetuas. La realidad de las imágenes es la realidad de la *sombra*, sin carne, sin sangre... La realidad de las imágenes es la de la apariencia del doble, de los cuerpos poseídos... o tomados de lo real, sustitutos de sus referentes en escala real, tridimensional... simulacros que pasan a ocupar, en el espacio y en el tiempo, su papel de vida eterna, infinitos en la duración. Representaciones vacías, plenas de apariencia y de significados perdidos.

¿Cuántas de esas imágenes, digamos, no podrían retornar a la “convivencia social”? Es decir, servir de documento, de identificación de esos seres (criaturas) que necesitan de un pasado, de una memoria, así como las réplicas de *Blade Runner*.

Repentinamente esas viejas imágenes pueden volver a tener una “función en la vida”, representar una familia, amarrarse umbilicalmente a un referente, alguien que necesite de identificación y de memoria, un fantasma, un androide, un clon, no importa. Esas representaciones pueden, digamos así ahora, resurgir o resucitar en una nueva “encarnación”. Un rayo de luz único penetrando por la hendidura de la

pedra, alcanzando a devolver a la vida a aquellas fotografías que permanecieron, por largo tiempo, en los sarcófagos de la memoria. Se establece una analogía entre la *camera obscura* y la pirámide: en la primera la imagen es generada, en la segunda, resucitada.

Esas representaciones, sin embargo, envejecidas en su artefacto (como resultado de los malos tratos a los que fueron sometidas durante muchos años), pueden ser rejuvenecidas gracias a "tratamientos digitales" eficientes (como se hacen hoy en las redacciones de los periódicos, o en los laboratorios afines). A partir de tales posibilidades, las imágenes no estarán más congeladas en el tiempo, como se acostumbraba decir, sino que estarán hibernando, debidamente formateadas en computadoras especiales, climatizadas según las normas del fabricante, apenas aguardando para su nueva condición de *documentos/representaciones*, por lo tanto ya en otro estadio de sus trayectorias: *recicladas*.

Con el reciclaje de los clones-imágenes se controla también, eficazmente, la memoria. Y también la historia. Se trata de nuevas memorias que remiten a las historias con un nuevo marco cero, a los pasajes de glorias y sucesos, de jerarquías y obediencias, de in-

formaciones y deformaciones, de silencios y paisajes áridos. Paisajes solitarios de hongos gigantes que apreciamos a través de torres de cristal. Como en ambientes tibios o laboratorios asépticos en medio de los desiertos infinitos. Son las perspectivas de los tiempos sombríos, tornándose, muy claros, de intensa luz.

Tiempos reciclados establecen nuevos ciclos para imágenes sin identidad, *re-elaboradas* y *re-interpretadas* según los mismos procesos de creación/construcción de realidades: *destino de las imágenes, producto de las mentalidades*. No obstante toda la sofisticación tecnológica, un eslabón del pasado todavía impera en el espacio de la representación: el genial código perspectivo, multi-secular sistema de representación visual, *prisión perpetua de las imágenes condenadas a la geometría*

y a la ideología de la divina visión de la pirámide renacentista.

Traducción: Suzana González



PGA, *sin título*, ca. 1917. Col. FCA-134Y

* El presente ensayo fue presentado como Conferencia Magistral dentro del Segundo Encuentro Nacional de Fototecas celebrado en Pachuca, Hidalgo, del 29 de noviembre al 1 de diciembre. Agradecemos al doctor Boris Kossoy nos haya autorizado su publicación.

¹ Leroi-Gouran, *Le geste et la parole*, Paris, Michel, 1964. El término "memorable" (del latín *memorable*) es aquí utilizado en el sentido de "digno de permanecer en la memoria".

² Jean Baudrillard, *A arte da desapareição*, Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1997, pp. 39-40.

³ Se trata de codificaciones inherentes a la *expresión fotográfica*, a su estética particular.

⁴ El desciframiento de la imagen fotográfica, de sus realidades exterior e interior y por lo tanto de sus códigos, demanda metodologías adecuadas de análisis e interpretación. El análisis iconográfico y la interpretación iconológica se constituyen en la esencia de nuestra propuesta metodológica cuyo objetivo es el de situar e identificar el tema representado, así como buscar restituir su significado a la luz del momento histórico (en sus desdoblamientos sociales, políticos, culturales) en el que fue generado, es decir *recontextualizado* en el tiempo y en el espacio. Sobre esos temas ver del autor *Fotografía e historia*, Buenos Aires, La Marca, 2001, y *Realidades e ficções na trama fotográfica*, São Paulo; Ateliê Editorial, 1999.

⁵ Sobre esto véase Sandra S. Phillips y Mark Haworth-Booth, *et al.*, *Police Pictures. The Photograph as Evidence*, San Francisco, San Francisco Museum of Art-Chronicle Books, 1997.

⁶ En otro trabajo enfatizamos el papel que tuvo la fotografía en tanto testimonio ideológicamente construido con el objetivo de crear y difundir, a partir del siglo XIX, una *imagen/concepto* de América Latina ambigua que, bajo el manto de lo exótico, estaba plagada de preconceptos. Era necesario exponer las raíces racistas de los conceptos que se cristalizaban sobre América Latina. Esa propuesta fue desarrollada en el ensayo del autor, "La fotografía en Latinoamérica en el siglo XIX: la experiencia europea y la experiencia exótica", en Wendy Watriss, *Image and Memory. Photography from Latin America, 1866-1994*, Houston, University of Texas Press-FotoFest, pp. 18-54.

⁷ Eric Hobsbawm y Terence Ranger, *A Invenção das Tradições*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1997, p. 9.

⁸ El tema fue expuesto en *Realidades e ficções na trama fotográfica*, *op. cit.*

⁹ *Ibidem*.