El extraordinario peso de la fotografía en la producción de imágenes ha sido analizado ampliamente en la bibliografía, aunque sólo en sus aspectos técnicos. La forma radical en que cambia la relación hombre-mundo exige un análisis crítico y reflexivo que puede abordarse como lo hace Vilém Flusser, con una visión ontológica y epistemológica.

Con la fotografía ha aparecido una nueva forma de conocer la realidad y de mostrarla. Durante milenios, el hombre se relacionó con mundos distantes en el espacio y en el tiempo a través de los textos, que llegaron a poseer una cualidad mágica que hacía a las cosas "imaginables". Esta cualidad, según el autor, ya casi se había perdido totalmente a fines del siglo pasado, hasta que llegó la fotografía para redimirlas.

Tras la fotografía llegaron la cinematografía, la videografía, la infografía y la holografía, con lo que la sociedad empieza a sufrir cambios estructurales que nos llevan a una cultura tecnográfica: la posibilidad de producción y difusión masivas de expresiones gráficas. Por todo ello, Vilém Flusser realiza aquí un gran aporte al sentar las bases conceptuales para una filosofía de la fotografía, lo que ella **es**, más allá de lo que **puede hacer**.

Para todo aquel que se expresa con la fotografía y/o vive de ella, esta obra será una forma de revitalizar su trabajo diario.

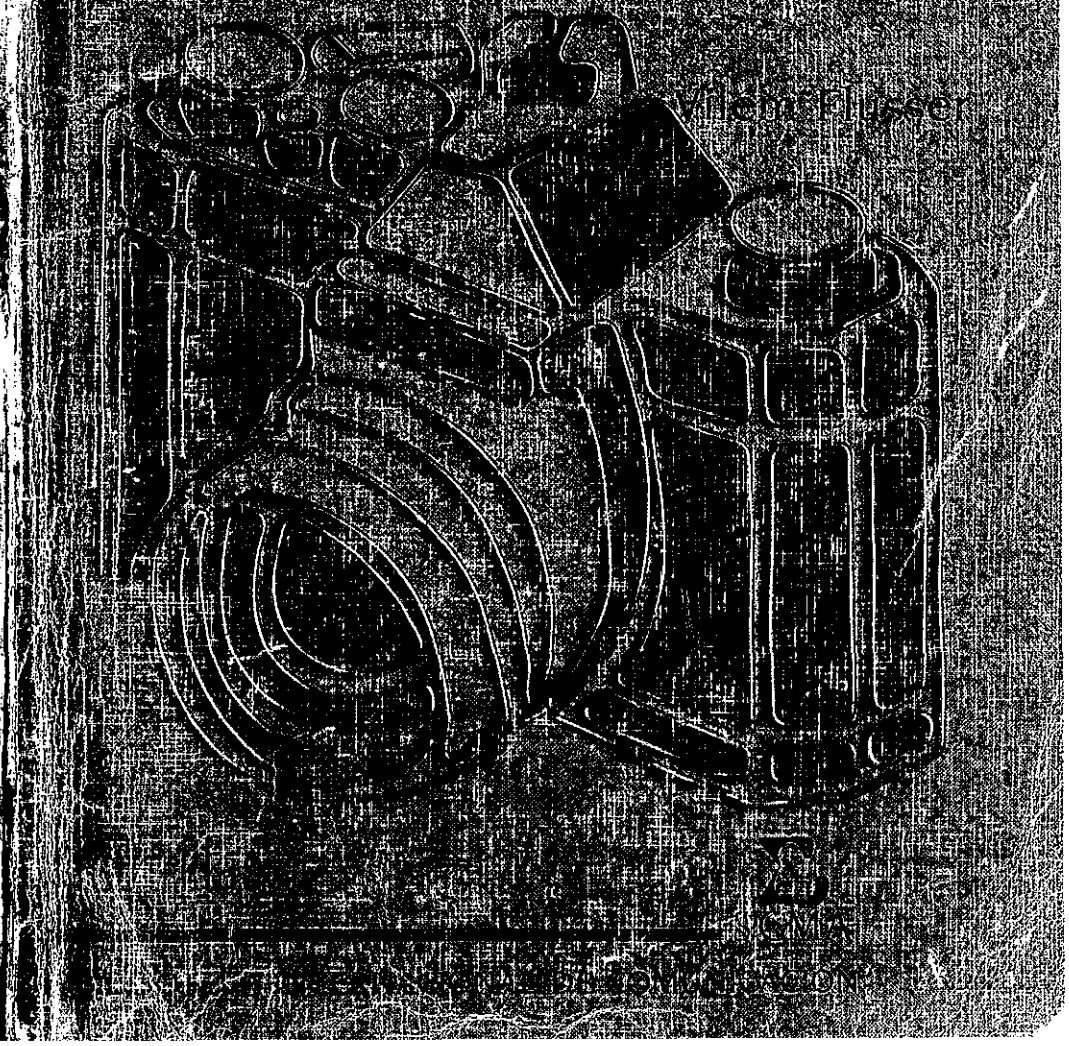
Contenido:

- La imagen
- La imagen técnica
- Los aparatos
- El acto de fotografiar
- La fotografía
- La distribución de la fotografía
- La recepción de la fotografía
- El universo fotográfico
- La necesidad de una filosofía de la fotografía
- Lista de conceptos básicos

ISBN 9-8-24-11-2-9

HACIA UNA FILOSOFÍA DE LA FOTOGRAFÍA

Vilém Flusser



HACIA UNA FILOSOFÍA DE LA FOTOGRAFÍA

Vilém Flusser

Con la aparición de la fotografía, a fines del siglo XIX, se inició una verdadera revolución en la expresión, la cual no ha dejado de avanzar y profundizarse debido a los constantes adelantos técnicos. La mayoría de los que se dedican a ella —desde el fotógrafo técnico hasta el artista— son sensibles a sus características objetivas de herramienta versátil y útil para manejar la realidad. Sin embargo, son pocos los que han podido sustraerse a la fascinación de lo que la fotografía **puede hacer,** para pasar a una categoría superior en donde se planteen lo que la fotografía **es** en términos filosóficos.

Ni el fotógrafo profesional ni el aficionado ocasional suelen estar conscientes de que con la fotografía se dejó atrás para siempre una época de la humanidad que duró milenios y se caracterizó por la producción quirográfica (textos e imágenes **manuales**). A la fotografía sucedieron la cinematografía, la videografía, la infografía y la holografía, principales representantes de una cultura actual que podríamos llamar **tecnografía.**

El aporte de Vilém Flusser en esta obra es el planteamiento de las bases conceptuales para elaborar el modelo de la filosofía de la fotografía. Su análisis se enmarca dentro de lo que hoy en día son las técnicas de producción-difusión de la información. Hay un determinismo que los medios técnicos y la información ejercen sobre los individuos y sobre el propio sistema de la organización social. Este determinismo es una adaptación del individuo

José Pablo Concha L.

HACIA UNA FILOSOFÍA DE LA FOTOGRAFÍA

Biblioteca Internacional de Comunicación

Director:
José María Domenech Sanchis

Comité asesor:
Jesús María Cortina Iceta
Gastón Melo Medina
Carlos Fernández Collado
Joan Costa

Traducción: **Eduardo Molina**
Revisión Técnica: **Antonio Paoli Bolio**
Universidad Autónoma Metropolitana – Xochimilco

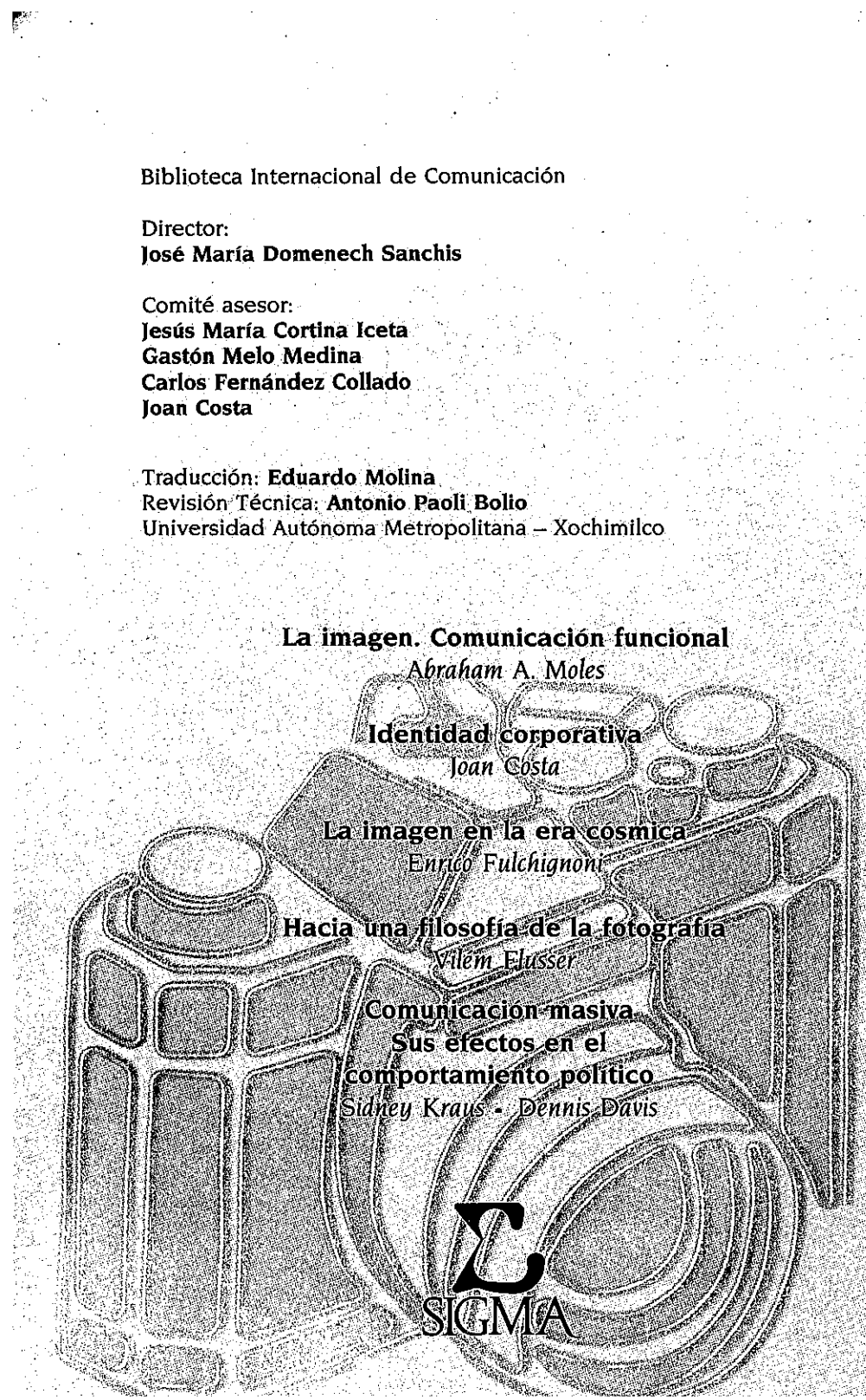
La imagen. Comunicación funcional
Abraham A. Moles

Identidad corporativa
Joan Costa

La imagen en la era cósmica
Enrico Fulchignoni

Hacia una filosofía de la fotografía
Vilém Flusser

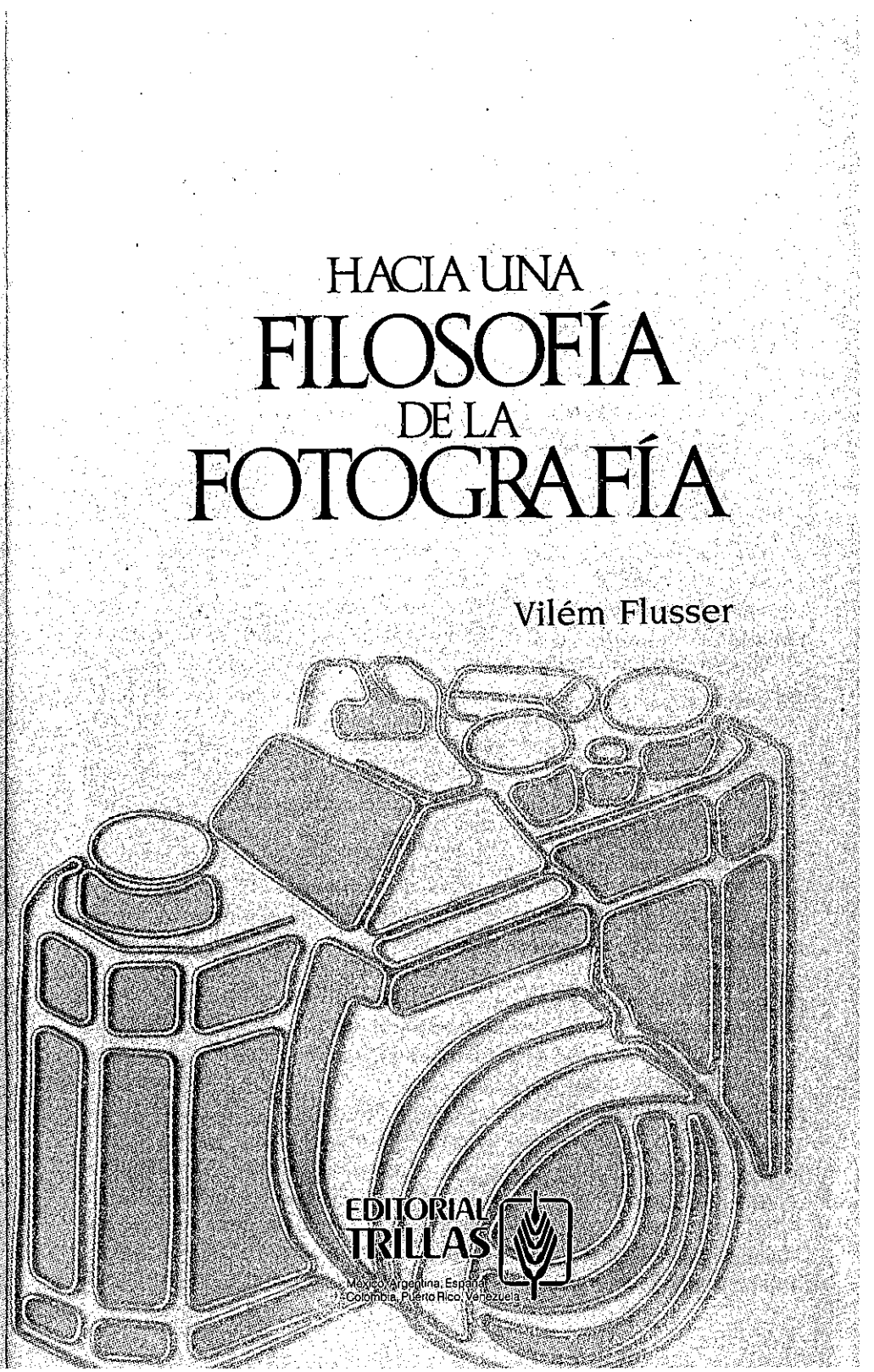
Comunicación masiva
Sus efectos en el
comportamiento político
Sidney Kraus - Dennis Davis



SIGMA

HACIA UNA FILOSOFÍA DE LA FOTOGRAFÍA

Vilém Flusser



EDITORIAL TRILLAS
México, Argentina, España
Colombia, Puerto Rico, Venezuela

Catalogación en la fuente

Flusser, Vilém
Hacia una filosofía de la fotografía. -- México : Trillas : SIGMA, 1990.
78 p. ; 23 cm. -- (Biblioteca internacional de comunicación)
Traducción de: Towards a philosophy of photography
ISBN 968-24-4112-9

1. Fotografía. I. t. II. Ser.

LC- TR183'F5.4 D- 770.1'F624h

Título de esta obra en alemán:
© Für Eine Philosophie Der Fotografie

Versión autorizada en español de
Towards a Philosophy of Photography
© European Photography Andreas Müller-Pohle
Stargarder Weg 18, D-3400 Göttingen, West Germany
Derechos reservados

La presentación y disposición en conjunto de
HACIA UNA FILOSOFÍA DE LA FOTOGRAFÍA
son propiedad del editor. Ninguna parte de esta obra puede ser reproducida o trasmitida, mediante ningún sistema o método, electrónico o mecánico (incluyendo el fotocopiado, la grabación o cualquier sistema de recuperación y almacenamiento de información), sin consentimiento por escrito del editor

Derechos reservados en lengua española
© 1990, Editorial Trillas, S. A. de C. V.,
Av. Río Churubusco 385, Col. Pedro María Anaya,
C.P. 03340, México, D. F.

Miembro de la Cámara Nacional de la Industria Editorial. Reg. núm. 158

Primera edición, septiembre 1990
ISBN 968-24-4112-9

Impreso en México
Printed in Mexico

Presentación

Este ensayo de Vilém Flusser toma como objeto de reflexión la fotografía, en tanto que es el medio que inaugura la época que separará, para siempre, la expresión quirográfica –textos e imágenes manuales– de la imaginería técnica. A la fotografía sucederá la cinematografía, la videografía, la infografía y la holografía, ya que son los principales referentes de una cultura que podríamos llamar **tecnográfica**.

A medida que avanzamos en la lectura, vemos cómo el punto de partida de Flusser se va convirtiendo en un pretexto para una reflexión que no se agota con la fotografía, sino que se inicia con ella, y constituye así un modelo paradigmático para el análisis crítico de la tecnología de producción-difusión de información –y no sólo de información icónica–, y también del determinismo que los medios técnicos –así como la información misma– ejercen sobre los individuos y sobre el propio sistema de la organización social. Este determinismo es una adaptación del individuo y una coerción de su libertad. Es la contradicción del aparato técnico, que en la misma medida que propicia nuevos posibles, determina el modo de imaginarlos y de realizarlos. Me parece que éste es el núcleo principal de la reflexión de Vilém Flusser.

Ciertamente, el fotógrafo puede pensar que es libre porque escoge, o prepara, "su" modelo y lo fotografía desde "su" punto de vista existencial (espacio–temporal) y cultural. Pero esta libertad está limitada por los propios límites del aparato y su programa, el cual define en sí mismo todo aquello que puede hacer y, por oposición, todo lo que no puede hacer. Este sentimiento de libertad proviene, sin embargo, de otra causa que Flusser apunta: el hecho de que fotografiar

no es una actividad "laboral" clásica del industrialismo, sino una actividad lúdica, porque la cámara es un juguete y fotografiar se convierte en un juego del fotógrafo con ella.

A través de cada uno de los análisis que se suceden en este ensayo, Flusser pone de manifiesto su posición ontológica y epistemológica, para desvelar el horizonte de una filosofía de la fotografía –como técnica y como imaginería–, de la que el autor afirma las bases esenciales.

La propuesta de Flusser es finalmente revolucionaria: se trataría de obligar al aparato a hacer lo que él no quiere, o no puede hacer, porque no está inscrito en su programa. Esta subversión del programa, o esta rebelión contra él, que se propone como una conquista de libertad, me resulta particularmente atractiva porque viene a confirmar, desde la agudeza del filósofo de la comunicación, lo que en mis búsquedas fenomenológicas ya era una certidumbre en el cuadro creativo de la visualización abstracta (producción de información icónica). En uno de mis trabajos (1977) traté de profundizar en la especificidad de la fotografía, lo que podría ser su "otro lenguaje", que no sería el de la reproductividad –para la que el medio ha sido concebido y programado–, sino el de la visualización creativa de formas no analógicas de lo real a partir del propio aparato y del procedimiento fotográfico. Era una lucha contra su naturalismo implícito. Aquella propuesta de una ruptura creativa por medio de las *firmas* del programa, considerada ahora dentro de la dimensión filosófica del análisis de Vilém Flusser, no deja de tener la significación de una idea solamente coincidente, sino también para mí pertinente.

Es, pues, por varias razones, una satisfacción escribir esta presentación del ensayo de Vilém Flusser, que es al mismo tiempo la presentación del autor a los lectores de habla hispana gracias al vehículo de esta "Biblioteca Internacional de la Comunicación". Estoy seguro que, para nuestros lectores, *Hacia una filosofía de la fotografía* constituirá el doble descubrimiento de una reflexión estimulante y de uno de los pensadores contemporáneos más lúcidos y originales.

JOAN COSTA

Índice de contenido

Presentación 5
Nota introductora 9

Cap. 1. La imagen 11
Cap. 2. La imagen técnica 17
Cap. 3. Los aparatos 23
Cap. 4. El acto de fotografiar 33
Cap. 5. La fotografía 39
Cap. 6. La distribución de la fotografía 45
Cap. 7. La recepción de la fotografía 53
Cap. 8. El universo fotográfico 61
Cap. 9. La necesidad de una filosofía de la fotografía 71

Glosario básico 77

Nota introductoria

Este ensayo se basa en la hipótesis de que la civilización humana ha experimentado dos momentos de cambio fundamentales desde su comienzo. El primero ocurrió alrededor de la última mitad del segundo milenio a. de C., y puede definirse como "la invención de la escritura lineal". El segundo –del cual somos testigos– puede llamarse "la invención de las imágenes técnicas". Tal vez hubo otros momentos de cambio en el pasado remoto, pero escaparon a nuestra observación.

Dicha hipótesis plantea la posibilidad de que la civilización –y por tanto la existencia humana– esté a punto de sufrir un cambio estructural básico. Con este ensayo se intenta hacer más evidente esta posibilidad.

A fin de mantener la naturaleza hipotética del ensayo, se ha evitado citar trabajos previos de temas afines. Por esa misma razón, no hay bibliografía; en su lugar se incluye una lista de conceptos básicos para el ensayo o que están implícitos en él. No se pretende atribuir validez general a las definiciones propuestas; en cierto sentido se proponen en sí mismas, y deben considerarse hipótesis de trabajo para los lectores que deseen continuar la línea de reflexión y análisis que aquí se ofrece. Por tanto, el propósito del ensayo no es defender una tesis existente, sino contribuir a una discusión acerca del tema "fotografía" con un espíritu filosófico.

1

La imagen

Las imágenes son superficies significativas. En la mayoría de los casos, éstas significan algo "exterior", y tienen la finalidad de hacer que ese "algo" se vuelva imaginable para nosotros, al abstraerlo, reduciendo sus cuatro dimensiones de espacio y tiempo a las dos dimensiones de un plano. A la capacidad específica de abstraer formas planas del espacio–tiempo "exterior", y de re-proyectar esta abstracción del "exterior", se le puede llamar *imaginación*. Ésta es la capacidad de producir y descifrar imágenes, de codificar fenómenos en símbolos bidimensionales y decodificarlos posteriormente.

El significado –el sentido– de las imágenes reside en sus propias superficies; puede captarse con una mirada. Sin embargo, en este caso el significado aprehendido es superficial; si deseamos conferirle cierta profundidad debemos permitir que nuestra mirada se desplace sobre la superficie, a fin de reconstruir las dimensiones abstraídas. Esta inspección ocular de la superficie de una imagen tiene por objeto "registrar" (*scanning*). La ruta que siguen nuestros ojos al efectuar el registro es compleja, porque está conformada por la estructura de la imagen y por las intenciones que tengamos al observarla. El significado de la imagen como lo revela el registro, es, entonces, la síntesis de dos intenciones: la manifiesta en la imagen misma, y la manifiesta en el observador. Por tanto, las imágenes no son conjuntos de símbolos *denotativos* como los números, si no conjuntos de símbolos *connotativos*: las imágenes son susceptibles de interpretación.

Mientras la mirada registradora se desplaza sobre la superficie de la imagen, va tomando de ésta un elemento tras otro: establece una relación temporal entre ellos. También es posible que regrese a un elemento ya visto y, así, transforme el "antes" en un "después".

Esta dimensión temporal –como se reconstruye mediante el registro– es, por tanto, una dimensión de regreso eterno. La mirada puede volver una y otra vez sobre el mismo elemento de la imagen, estableciéndolo como centro del significado de la imagen. El registro establece relaciones llenas de significado entre los elementos de la imagen. Las dimensiones espaciales, como se reconstruyen mediante el registro, son aquellas relaciones llenas de significado, aquellos conjuntos en los que un elemento les da significado a todos los demás y, a cambio, recibe de ellos su propio significado.

Tal relación espacio–tiempo reconstruida a partir de las imágenes es propia de la magia, donde todo se repite y donde todo participa de un contexto pleno de significado. El mundo de la magia difiere estructuralmente del mundo de la linealidad histórica, donde nada se repite jamás, donde todo es un efecto de causas y llega a ser causa de ulteriores efectos. Por ejemplo, en el mundo histórico, el amanecer es la causa del canto del gallo; en el mundo mágico, el amanecer significa cantos de gallo, y éstos a su vez significan amanecer. Las imágenes tienen significado mágico.

Al descifrar las imágenes se debe tomar en cuenta su carácter mágico. Es un error descifrarlas como si fueran "eventos congelados". Por el contrario, las imágenes son traducciones de hechos a situaciones; éstas sustituyen con escenas los hechos. Su poder mágico se debe a su estructura superficial, y su dialéctica inherente, sus contradicciones intrínsecas, deben considerarse teniendo en cuenta su carácter mágico.

Las imágenes son mediaciones entre el hombre y el mundo. El hombre *ek-siste*; esto significa que no tiene acceso inmediato al mundo. Las imágenes tienen la finalidad de hacer que el mundo sea accesible e imaginable para el hombre. Pero, aunque así sucede, ellas mismas se interponen entre el hombre y el mundo; pretenden ser mapas, y se convierten en pantallas. En vez de presentar el mundo al hombre, lo re-presentan; se colocan en lugar del mundo a tal grado que el hombre vive en función de las imágenes que él mismo ha producido. Éste ya no las descifra más, sino que las proyecta hacia el mundo "exterior" sin haberlas descifrado. El mundo llega a ser como una imagen, un contexto de escenas y situaciones. A dicha inversión del papel de las imágenes se le puede llamar *idolatría*, y ordinariamente podemos observar cómo sucede esto: las imágenes técnicas omnipresentes han empezado a reestructurar mágicamente la "realidad" en un escenario semejante a una imagen. Lo que esto implica es una especie de olvido. El hombre se olvida de que produce imágenes a fin de encontrar su camino en el mundo; ahora trata de encontrarlo en éstas. Ya no descifra sus propias imágenes, sino que vive en función de ellas; la imaginación se ha vuelto alucinación.

Esta no es la primera vez que la dialéctica intrínseca de la mediación de imágenes adquiere dimensiones críticas. Durante el segundo milenio, a. de C., el hombre llegó a estar igualmente alienado respecto de sus imágenes. Entonces, algunos hombres trataron de restituir la intención original de las imágenes. Con este propósito, intentaron destruir la pantalla a fin de abrir nuevamente el camino hacia el mundo; su método consistió en romper los elementos de la imagen de la superficie y alinearlos. Así, inventaron la escritura lineal. Al hacerlo, transcodificaron el tiempo cíclico de la magia en el tiempo lineal de la historia, creando así la *conciencia histórica* y la historia en el sentido propio del término. Desde entonces, la conciencia histórica lucha contra la conciencia mágica; esta lucha abierta contra las imágenes se puede advertir en los profetas judíos y en algunos filósofos griegos, especialmente en Platón.

La lucha entre la escritura y las imágenes, entre la conciencia histórica y la magia, ha caracterizado toda la historia. Con la escritura nació una nueva capacidad: la *conceptualización*, es decir, la capacidad de abstraer líneas de las superficies, de producir y descifrar textos. El pensamiento conceptual es más abstracto que el pensamiento de imagen porque el primero abstrae todas las dimensiones del fenómeno, excepto la lineal. Por tanto, al inventar la escritura, el hombre se alejó aún más del mundo, pues los textos no significan el mundo, sino las imágenes que ellos rompen. En este sentido, descifrar textos es descubrir a qué imágenes se refieren. El propósito de los textos es el de explicar las imágenes, de transcodificar los elementos de las imágenes y las ideas en conceptos. Los textos son metacódigos de las imágenes.

La pugna entre textos e imágenes plantea el problema central de la historia: la relación entre texto e imagen. Durante la Edad Media, este problema se identificó con la lucha entre la fidelidad cristiana a los textos y la idolatría de los gentiles. En la época moderna, el problema se encarnó en la pugna entre ciencia textual e ideologías imaginarias. Es una lucha dialéctica; a medida que la cristiandad combate el paganismo, absorbe imágenes y ella misma se paganiza; a medida que la ciencia lucha contra las ideologías, absorbe imágenes y se ideologiza. La explicación de esta dialéctica es la siguiente: aunque los textos explican las imágenes a fin de comprenderlas, las

imágenes, a su vez, ilustran los textos para hacer que su significado sea imaginable. Aunque el pensamiento conceptual analiza el pensamiento mágico para deshacerse de él, el pensamiento mágico se infiltra en el pensamiento conceptual a fin de imaginar sus conceptos. Durante este proceso dialéctico, el pensamiento conceptual y el mágico se refuerzan mutuamente: los textos se hacen más imaginativos, y las imágenes más conceptuales. El proceso continúa hasta que los textos científicos alcanzan el grado máximo de imaginación, y las imágenes obtienen el grado máximo de conceptualización, de modo semejante al de las computadoras. De esta manera, la jerarquía del código original es derribada, y los textos –que originalmente eran metacódigos para las imágenes– pueden tener imágenes para sus metacódigos.

Con todo, hay más respecto de esta dialéctica. La escritura, como las imágenes, es una mediación, y por tanto es sujeto de la misma dialéctica intrínseca. La escritura no sólo contradice las imágenes, sino que ella misma es rota por una contradicción interna. La finalidad de la escritura es mediar entre el hombre y sus imágenes; explicarlas. Al hacerlo, los textos se interponen entre el hombre y la imagen: le ocultan el mundo al hombre en vez de hacérselo más inteligible. Cuando esto sucede, el hombre no puede descifrar sus textos ni reconstruir las ideas que ellos significan. Los textos se vuelven inimaginables, y el hombre vive en función de sus textos, es decir, ocurre una *textolatría*, la cual es tan alucinante como la idolatría. El cristianismo ortodoxo y el marxismo son ejemplos de textolatría: textos proyectados, sin descifrar, en el mundo "exterior"; el hombre experimenta, conoce y evalúa al mundo en función de sus textos. Un ejemplo imponente de la inimaginabilidad de los textos lo proporciona el discurso científico: el universo científico (la suma del significado de los textos científicos) ni siquiera se supone imaginable. Cuando imaginamos algo en el universo científico, somos víctimas de una decodificación impropia: quien desee imaginar el significado de las ecuaciones de la teoría de la relatividad ignora del todo lo que ellas tratan. Puesto que en el último análisis todos los conceptos significan ideas (de cualquier forma que el análisis lógico defina "idea"), el universo de la ciencia es un universo *vacío*.

Durante el siglo XIX, la textolatría alcanzó un grado crítico. En el sentido más estricto, este fue el fin de la historia, la cual, en este sentido estricto, es la transcodificación progresiva de las imágenes en conceptos, la explicación progresiva de las imágenes, el progresivo desencantamiento, la conceptualización progresiva. Donde los

textos ya no son imaginables, no hay nada más qué explicar, y la historia cesa.

Precisamente en esta etapa crítica, en el sisglo XIX, se inventaron las imágenes técnicas a fin de hacer los textos nuevamente imaginables, para colmarlos de magia y, así, superar la crisis de la historia.

2

La imagen técnica

La imagen técnica es aquélla producida por un aparato. A su vez, los aparatos son producto de los textos científicos aplicados; por tanto, las imágenes técnicas son producto indirecto de los textos científicos. La posición histórica y ontológica de las imágenes técnicas es diferente de la que ocuparon las imágenes tradicionales –precisamente porque aquéllas son resultado indirecto de los textos científicos aplicados. Históricamente, las imágenes tradicionales fueron anteriores a los textos por decenas de miles de años, y las imágenes técnicas sucedieron a los textos avanzados. Ontológicamente, las imágenes tradicionales son abstracciones de primer grado, ya que fueron abstraídas del mundo concreto. Las imágenes técnicas, por su parte, son abstracciones de tercer grado, pues se abstraen de los textos, los cuales se abstraen de las imágenes, y éstas a su vez son abstraídas del mundo concreto. De nuevo históricamente, y en el sentido ya indicado, a las imágenes tradicionales se les puede llamar *pre-históricas*, y a las imágenes técnicas, *pos-históricas*. Ontológicamente, las imágenes tradicionales significan fenómenos; las imágenes técnicas significan conceptos. Descifrar las imágenes técnicas implica la lectura de su posición.

Con todo, es difícil descifrar las imágenes técnicas, pues aparentemente no necesitan ser descifradas. Su significado parece grabarse automáticamente sobre sus superficies como en las huellas digitales donde lo significado (el dedo) es la causa, y la imagen (la huella) es el efecto. Parece como si el mundo significado en las imágenes técnicas fuera la causa de ellas, y como si éstas fueran el último eslabón de una cadena causal que las vincula sin interrupción a su significado: el mundo refleja la luz solar y otras ondas luminosas que son cap-

turadas por superficies sensitivas –por medio de procesos ópticos, químicos y mecánicos– y el resultado es una imagen técnica. De ahí que parezca como si existieran en el mismo nivel de realidad que su significado. Parece que aquello que vemos al contemplar las imágenes técnicas no son símbolos que necesiten descifrarse, sino indicios del mundo al que significan, y que podemos percibir este significado a través de ellas, aunque sea indirectamente.

Este carácter aparentemente no simbólico, "objetivo", de las imágenes técnicas hace que el observador las mire como si no fueran realmente imágenes, sino una especie de ventana al mundo. El observador confía en ellas como en sus ojos. Si las critica, no lo hace como una crítica de la imagen, sino de la visión; sus críticas no se refieren a la producción de imágenes sino al mundo "en cuanto visto a través de ellas". Tal actitud acrítica hacia las imágenes técnicas es peligrosa en una situación donde dichas imágenes están a punto de desplazar los textos.

La actitud acrítica es peligrosa poque la "objetividad" de la imagen técnica es una ilusión. Las imágenes técnicas son, en verdad, imágenes, y como tales, son simbólicas. De hecho, son un complejo simbólico aun más abstracto que las imágenes tradicionales. Las imágenes técnicas son metacódigos de los textos, y –como se mostrará después en este ensayo– significan textos y sólo muy indirectamente significan el mundo "externo". Las imágenes técnicas deben sus orígenes a un nuevo tipo de imaginación, la capacidad de transcodificar los conceptos de los textos en imágenes. Lo que percibimos al mirar las imágenes técnicas son nuevamente conceptos transcodificados respecto del mundo "exterior".

En cuanto a las imágenes tradicionales, reconocemos fácilmente que se trata de símbolos. Un pintor, por ejemplo, está interpuesto entre ellas y su significado. El pintor ha elaborado los símbolos de la imagen "en su cabeza" y los ha transferido mediante un pincel, aplicando pintura sobre una superficie. Si deseamos descifrar tales imágenes, debemos decodificar el proceso codificador ocurrido en "la cabeza" del pintor. Sin embargo, respecto de las imágenes técnicas el asunto no es tan simple. Es verdad que también aquí se interpone un factor entre la imagen y su significado, en este caso una cámara y el hombre que la utiliza. No obstante, este factor, este "operador del aparato", no parece interrumpir la cadena entre la imagen y su significado. La palabra operativa es "parece". De modo opuesto, el significado parece fluir hacia el interior del factor por un lado (entrada) y salir de nuevo por otro lado (salida). Lo que sucede durante este pasaje

a través del factor permanece oculto. El factor es la caja negra. De hecho, el proceso codificador de las imágenes técnicas ocurre dentro de esta caja negra, y toda crítica de las imágenes técnicas debe concurrir al "esclarecimiento" del interior de esa caja negra. Mientras la crítica fracase en esto, permaneceremos ignorantes en lo que respecta a las imágenes técnicas.

A pesar de esto, podemos hacer ciertos comentarios, como hasta el momento, acerca de las imágenes técnicas. Por ejemplo, que las imágenes técnicas son imágenes y no ventanas, es decir, que ellas traducen todo en una situación, y que –como todas las imágenes– emanan magia, seduciendo a sus observadores al proyectar esta magia indescifrada sobre el mundo "exterior". Dicha fascinación mágica propia de las imágenes técnicas es visible en todas partes: cómo saturan la vida de magia, cómo experimentamos, conocemos y evaluamos todo en función de ellas, y cómo actuamos como su función. Por tanto, es sumamente importante preguntar qué tipo de magia está implicado aquí.

Evidentemente, éste es el mismo tipo de magia que emana de las imágenes tradicionales: la fascinación que emana de un televisor o de una pantalla de cine no es igual a la que experimentamos al mirar las pinturas de una cueva o los frescos de las tumbas etruscas. La televisión y el cine existen en un nivel de la realidad diferente del de las cuevas o de las tumbas etruscas. La magia antigua es prehistórica y antecede a la conciencia histórica; la magia reciente es poshistórica y sucede a la conciencia histórica. La brujería antigua intenta cambiar al mundo "exterior"; la nueva intenta transformar nuestros conceptos respecto del mundo "exterior". Tratamos, entonces, con una magia de segundo grado, con una forma abstracta de brujería.

La diferencia entre la antigua y la nueva forma de brujería puede resumirse así: la magia prehistórica es una ritualización de los modelos llamados "mitos", y la magia actual es la ritualización de los modelos llamados "programas". Los mitos son modelos trasmitidos oralmente por su autor que es "dios", esto es, alguien que permanece fuera del proceso comunicativo. Los programas son modelos trasmitidos por escrito; sus autores son "funcionarios", es decir, personas que están dentro del proceso comunicativo. (Después analizaremos con más detalle los términos "programa" y "funcionario".)

La función de las imágenes técnicas es la de emancipar a sus receptores de la necesidad de pensar conceptualmente, sustituyendo una imaginación de segundo grado por conceptualización. Esto es

lo que significa la afirmación de que las imágenes técnicas están a punto de sustituir los textos en nuestro mundo.

Los textos lineales fueron inventados 2 000 años a. de C. a fin de "des-magizar" las imágenes, aunque los inventores de los textos quizá no hayan sido conscientes de este propósito. La fotografía, el primero de todos los procesos de la imagen técnica, fue inventada en el siglo XIX para re-cargar los textos de magia, aunque quizá sus inventores tampoco fueron conscientes de este propósito. La invención de la fotografía es precisamente un acontecimiento histórico tan importante como lo fue la invención de la escritura lineal. Con la escritura, la historia en cuanto tal comienza como la lucha contra la idolatría. Con la fotografía, la "poshistoria" comienza como una lucha contra la textolatría.

La situación en el siglo XIX fue que, debido esencialmente a la invención de la prensa y al movimiento compulsivo hacia la educación pública, todos aprendieron a escribir. Se produjo una conciencia histórica generalizada, la cual llegó a penetrar hasta aquellos estratos sociales que hasta entonces habían vivido "mágicamente": el campesinado. Los campesinos empezaron entonces a vivir históricamente y se transformaron en el proletariado. Esto fue posible en gran medida gracias a lo barato de los textos: libros, periódicos, libelos y demás. Todo tipo de texto era barato, y produjo una conciencia histórica barata, junto con un pensamiento conceptual igualmente barato. Esto dio pie a dos desarrollos divergentes. Por una parte, las imágenes tradicionales empezaron a refugiarse de la inundación de textos, desplazándose hacia los museos, salones y galerías; se volvieron herméticas (es decir, indescifrables para el público en general) y perdieron su influencia en la vida cotidiana. Por otra parte, se produjeron textos herméticos ante los cuales el pensamiento conceptual barato no fue competente; tales textos herméticos se dirigían a un grupo selecto de especialistas (como la bibliografía científica, por ejemplo). La civilización siguió tres rutas: una hacia las "bellas artes", alentada por las imágenes tradicionales enriquecidas por conceptos; otra hacia la ciencia y la tecnología, fomentada por los textos herméticos; y una hacia las masas, alentada por los textos baratos. Las imágenes técnicas fueron inventadas a fin de evitar que la civilización se desintregrara a partir de esta división, y su propósito fue constituir un código general válido para la sociedad como un todo.

En primer lugar, las imágenes técnicas fueron propuestas para re-introducir las imágenes en la vida diaria; en segundo lugar, para transformar los textos herméticos en imaginables; y en tercero, para hacer visible

la magia subliminal inherente a los textos baratos. Las imágenes técnicas fueron creadas con la intención de que constituyeran un denominador común para las artes, la ciencia y la política en el sentido de valores generalmente aceptados; estaban destinadas a ser simultáneamente "bellas", "verdaderas" y "buenas", a ser generalmente válidas como códigos capaces de superar la crisis de la civilización, del arte, de la ciencia, de la política.

No obstante, las imágenes técnicas no funcionan de esa manera; no re-introducen las imágenes tradicionales en la vida cotidiana, sino que las sustituyen con reproducciones, es decir, se colocan en lugar de ellas. Tampoco hacen imaginables los textos herméticos; más bien los falsifican al traducir en situaciones las proposiciones científicas y las ecuaciones –es decir, los traducen precisamente en imágenes. Por otra parte, las imágenes técnicas tampoco hacen visible la magia subliminal inherente a los textos baratos; sustituyen esta magia con una nueva forma de magia– esto es, con una programada. De esta manera, las imágenes técnicas no logran constituir un denominador común capaz de re-unir la civilización, como se esperaba que lo hicieran; por el contrario, quebrantan esa civilización convirtiéndola en una masa amorfa, y producen una civilización de masas.

Las imágenes técnicas funcionan de esta manera debido a que actúan como presas; son superficies que contienen el flujo. Las imágenes tradicionales que desembocan en las imágenes técnicas llegan a ser eternamente reproducibles allí (por ejemplo, en forma de carteles artísticos). Los textos científicos que desembocan en ellas se transcodifican allí y adquieren un carácter mágico (por ejemplo, la forma de modelos que intentan hacer imaginables las ecuaciones de Einstein). Y los textos baratos, este diluvio de artículos periodísticos, libelos, novelas baratas y demás, que desembocan en las imágenes técnicas encuentran su magia inherente y su ideología transcodificada en una magia programada que es realmente propia de las imágenes técnicas (por ejemplo, las foto-novelas). Así, las imágenes técnicas absorben toda la historia en sus superficies, y llegan a constituir una memoria eternamente rotatoria de la sociedad.

Nada puede resistir a la atracción centrípeta de las imágenes técnicas: ni los actos artísticos, científicos o políticos que no se dirigen a la imagen técnica, ni las acciones comunes que no quieren ser fotografiadas, filmadas o grabadas en video. Todo desea desembocar en esta memoria eterna y llegar a ser eternamente reproducible allí. Todo evento pretende llegar a la televisión o a la pantalla de cine

o volverse una fotografía. Incluso, cuando no admite abiertamente su disponibilidad, el evento mira por lo menos subrepticiamente en esa dirección. En consecuencia, todo evento o acción pierde su carácter histórico propio, tendiendo a transformarse en un ritual mágico, en un movimiento eternamente repetido. El universo de las imágenes técnicas, como está a punto de establecerse alrededor de nosotros, se coloca a sí mismo como la plenitud de nuestros tiempos, en los que todas las acciones y pasiones se vuelven una repetición eterna. A partir de esta perspectiva apocalíptica el problema de la fotografía adquirirá la forma apropiada.

3

Los aparatos

Las imágenes técnicas se producen por medio de aparatos. En general, puede suponerse que las características de los aparatos son similares a las de la cámara fotográfica, y que el carácter de los aparatos puede descubrirse mediante un análisis de la cámara simple, como en estado embrionario. En este sentido, la cámara constituye un prototipo de todo el inmenso aparato que amenaza convertirse en monolítico (como el aparato administratrivo), así como de aquellos aparatos microscópicos que amenazan escabullirse a nuestra comprensión (como los *chips* en los aparatos electrónicos) –y que determinan el presente y el futuro inmediato a tan alto nivel.

En otras palabras, el análisis de la cámara ayuda a entender los aparatos en general. Este análisis es imposible sin el consenso general en cuanto al significado de "aparato" –consenso que no se logra en el presente.

El término latino *apparatus* proviene del verbo *apparare*, que significa "preparar". En latín también existe el verbo *praeparare*; sin embargo, la diferencia está en los prefijos: *ad* y *prae*. En español, la traducción más asequible de *apparare* sería la de "alistar". En este sentido, aparato sería un objeto que se alista para algo, mientras que una "preparación" sería un objeto que espera pacientemente algo. La cámara se alista para tomar fotografías, procura sorprenderlas, las acecha. El estar al acecho de algo, este carácter predatorio del aparato, debe ser entendido en nuestro intento por definir etimológicamente el aparato.

Por supuesto, la etimología por sí misma es insuficiente para una definición; también debemos considerar la posición ontológica de los aparatos, su nivel de realidad y existencia. Sin duda, los aparatos son

objetos "pro–ducidos", esto es, objetos "con–ducidos" hacia fuera de la naturaleza, hacia donde estamos. A la totalidad de este tipo de objetos puede llamársele "cultura". Los aparatos son parte de la cultura, y reconocemos la cultura al mirarlos. Por supuesto, el término "aparato" se aplica algunas veces a fenómenos naturales, por ejemplo, "el aparato digestivo de los animales", pero este es un uso metafórico de la palabra.

En este sentido, si no hubiera aparatos en nuestra cultura, no usaríamos el término para referirnos a órganos animales. "Aparato" significa, entonces, un objeto cultural.

De modo general, podemos distinguir dos tipos de objetos culturales. Uno es bueno para el consumo ("bienes de consumo"), el otro es bueno para la producción de tales bienes ("herramientas"). Ambos tipos de objetos son "buenos", porque son lo que se quiso que fueran, son "valiosos". Esta es, por supuesto, la diferencia precisa entre las ciencias de la naturaleza y las ciencias de la cultura: las ciencias de la cultura buscan la intención humana escondida en los objetos. Las ciencias de la cultura no sólo preguntan por qué, como lo hacen las ciencias naturales, sino también para qué. Y de acuerdo con este criterio, la cámara es una herramienta que oculta la intención de producir fotografías. Sin embargo, tan pronto como intentamos definir un "aparato" como un tipo de herramienta, surgen las dudas. ¿Una fotografía es un bien de consumo del mismo orden que un "zapato" o "una manzana"? ¿La cámara es una herramienta del mismo orden que una "aguja" y unas "tijeras"?

Las herramientas como tales son objetos que extraen de la naturaleza otros objetos para ponerlos donde estamos, a fin de producirlos. Al hacer esto, cambian la forma original de esos objetos, les imponen una forma nueva; en otras palabras, las herramientas informan a los objetos. Por tanto, los objetos extraídos adquieren una forma anti-natural, improbable, y se convierten en objetos culturales. A esta acción productiva e informativa se le llama "trabajar", y a su producto se le denomina "trabajo". Algunos trabajos, como las manzanas, por ejemplo, se producen sin haber sido muy informados. Otros trabajos, como los zapatos, por ejemplo, han sido altamente informados durante su producción: su forma es muy improbable en las pieles de los animales (cuero). Así, las tijeras que cortan las manzanas de los árboles son herramientas que informan muy poco, pues las manzanas en un plato se ven muy parecidas a las manzanas en los árboles; por otra parte, las agujas que extraen del cuero de los animales la piel para zapatos son herramientas que informan mucho. ¿Entonces

la cámara fotográfica es un tipo de aguja sólo porque las fotografías contienen mucha información?

Las herramientas, en cuanto tales, son prolongaciones de los órganos humanos: prolongaciones de dientes, dedos, manos, brazos, piernas, etcétera. Ellas penetran más en la naturaleza, y le arrancan los objetos con mayor eficacia y rapidez que el cuerpo humano sin ayuda. Más aún, las herramientas simulan el órgano que prolongan: la flecha simula el dedo; el martillo simula el puño; el azadón, el dedo del pie, y así sucesivamente. Las herramientas son, entonces, "simulaciones empíricas". Con la Revolución Industrial, las herramientas empezaron a recurrir a las teorías científicas en sus simulaciones: se hicieron "técnicas". Se volvieron aún más eficientes, pero también más grandes y más caras, y el trabajo que producían fue más barato y más numeroso. Hoy día, esas herramientas se llaman "máquinas". ¿Entonces la cámara fotográfica es una máquina porque simula el ojo y recurre a la teoría óptica?

Cuando las herramientas se transformaron en máquinas, su relación con el hombre se invirtió. Antes de la Revolución Industrial, el hombre estaba rodeado de herramientas; después, fue la máquina la que se rodeó de hombres. Este es el significado preciso de "revolución". Antes de la Revolución Industrial, el hombre era la constante en las relaciones, y las herramientas eran las variables; después, las máquinas fueron las constantes y los hombres las variables. Antes, las herramientas trabajaban en función de los hombres; después, los hombres trabajaron en función de las máquinas. ¿Esto también es cierto respecto de la cámara?

El tamaño y el costo de las máquinas aumentaron enormemente durante la Revolución Industrial; en consecuencia, sólo poca gente pudo poseerlas. La sociedad se dividió en dos clases: los "capitalistas", en cuyo beneficio funcionaban las máquinas, y los "proletarios", quienes trabajaban en función de las máquinas para beneficio de los "capitalistas". ¿Esto también es cierto respecto de la cámara? ¿Hay cosas parecidas a "foto-proletarios" y a "foto-capitalistas"?

Estas preguntas son "válidas", a pesar de lo poco que parecen referirse a lo esencial de los aparatos. Para estar seguros: los aparatos informan, estimulan los órganos humanos, no los ojos como se demostrará después; los aparatos recurren a la ciencia, las personas actúan en función de ellos, y de hecho hay intenciones e intereses ocultos en ellos. Sin embargo, esto no es lo esencial de los aparatos, sino el "automatismo". Todas estas preguntas "válidas" se apartan

del punto central, pues se originan en un contexto industrial. En realidad, los aparatos son producto de la industria, pero se dirigen hacia un complejo pos-industrial. Por esta razón, un análisis industrial (como el marxista) ya no es válido en lo que respecta a los aparatos. Tenemos que buscar nuevas categorías si deseamos comprender y definir los "aparatos".

La categoría básica de la sociedad industrial es el trabajo; las herramientas, incluso las máquinas, trabajan; extraen los objetos de la naturaleza y los informan: transforman el mundo. Pero los aparatos no trabajan en este sentido; no tienen la intención de cambiar el mundo, sino de cambiar el significado del mundo. Su intención es simbólica. El fotógrafo no trabaja, según la acepción industrial de la palabra; por tanto, tiene poco sentido el querer llamar trabajador al fotógrafo. Al respecto, la mayoría de las personas están ocupadas hoy día con algún tipo de aparato, y tiene poco sentido el querer llamar a esta mayoría "proletariado". Tenemos que revaluar las categorías de nuestra crítica de la cultura.

Aunque el fotógrafo no trabaja (en el sentido en que usamos aquí la palabra) hace algo: produce, procesa y abastece símbolos. Siempre ha habido personas que estén haciendo algo similar a eso: escritores, pintores, compositores, contadores, administradores, etcétera. Durante el proceso, estas personas producen objetos: textos, pinturas, partituras, presupuestos, proyectos. Estos objetos, sin embargo, no se consumen como tales; se utilizan como apoyo para la información; son leídos, mirados, escuchados o ejecutados, tomados en cuenta, considerados o aceptados. No son fines en sí mismos, sino recursos; son medios. En la actualidad, este tipo de actividad es efectuado sobre todo por medio de aparatos en general. Hoy día, los aparatos producen la mayoría de los apoyos de información; lo hacen más eficientemente y con un alcance más amplio, y, por tanto, son capaces de programar y de controlar el trabajo como tal. Y, actualmente, la mayoría de las personas se ocupa en atender la actividad programadora y controladora de los aparatos. Antes de la invención de los aparatos, este tipo de actividad era periférica de alguna manera, y se acostumbraba llamarle "servicios, actividad mental", "sector terciario", etcétera. Ahora se ha convertido en actividad central, por lo que cualquier crítica futura de la cultura tendrá que sustituir la categoría "trabajo" con la categoría "información".

Al considerar la cámara (o cualquier aparato, para esa cuestión) desde un ángulo así, podemos ver que está hecha para producir símbolos; ella produce superficies simbólicas de acuerdo con algún principio contenido en su interior. La cámara ha sido programada para producir fotografías, y cada fotografía es la realización de una de las virtualidades contenidas en ese programa. La cantidad de estas virtualidades es grande, pero no infinita; es la cantidad de todas aquellas fotografías que pueden ser tomadas por esta cámara. Por supuesto, una cámara puede tomar, casi infinitamente, las mismas fotografías o similares, una y otra vez –pero esto no es muy interesante. Tales fotografías son "redundantes": no traen consigo ninguna información nueva; son superfluas. Para nuestros propósitos, podemos prescindir de estas fotografías redundantes, restringiéndonos sólo a las fotografías informativas; por tanto, no consideramos aquí las "fotografías instantáneas".

Con cada fotografía informativa, el programa de la cámara pierde una de sus virtualidades, y el universo de la cámara es enriquecido por una realización. El fotógrafo se encarga de agotar el fotoprograma y de realizar todas las virtualidades contenidas ahí. Sin embargo, el programa es rico y casi impenetrable. Entonces, el fotógrafo se encarga de descubrir las virtualidades escondidas en el programa; maneja la cámara, la voltea, la examina y mira a través de ella. Si el fotógrafo examina el mundo a través de la cámara, lo hace no porque esté interesado en el mundo, sino porque está en busca de las virtualidades todavía no descubiertas en el programa de la cámara que le permitan producir nueva información. Su interés está concentrado en la cámara, y el mundo "exterior" es un pretexto para realizar las virtualidades contenidas en el programa. En síntesis: el fotógrafo no trabaja, no pretende cambiar el mundo: busca información para realizarla en una fotografía.

Tal actividad no es disímil de la de jugar ajedrez. El ajedrecista busca también nuevas virtualidades en el programa de ajedrez: busca nuevos movimientos y nuevos resultados. El ajedrecista juega con las piezas del ajedrez; el fotógrafo, con la cámara. Ésta no es una herramienta, sino un juguete; y el fotógrafo no es un trabajador, sino un jugador: no es *homo faber* sino *homo ludens*. Sólo que el fotógrafo no juega *con* su juguete, sino *contra* éste. El fotógrafo se desliza hasta el interior de la cámara a fin de descubrir los trucos allí escondidos. El artesano pre-industrial estaba rodeado de herramientas, y la máquina industrial estaba rodeado de trabajadores, pero el fotógrafo está dentro de la cámara, intrincado en ella. Este es un tipo nuevo de relación, donde el hombre no es ni una constante ni una variable; se trata de una relación en la que el hombre y el aparato forman una

unidad de función singular. Por esta razón, el fotógrafo debería llamarse el "funcionario" de un aparato.

El programa de la cámara tiene que ser enriquecido a fin de que el juego no acabe muy rápido. Las virtualidades contenidas dentro del aparato/juego deben ser mayores que la capacidad del funcionario para realizarlas. En otras palabras, la capacidad del aparato tiene que ser mayor que la aptitud de sus funcionarios. La cámara debe ser capaz de producir una cantidad de fotografías que ningún fotógrafo jamás espere tomar. Una cámara bien programada nunca podrá ser completamente desentrañada por ningún fotógrafo, ni por todos los fotógrafos juntos. Ella es, en el sentido más amplio, una caja negra.

Precisamente, la negrura de la caja es lo que reta al fotógrafo. Es cierto que éste se pierde dentro de ella, pero no es menos cierto que él puede dominarla. El fotógrafo sabe cómo alimentar la caja (conoce su "entrada"), y sabe cómo hacer que origine fotografías (conoce su "salida"). La cámara hace lo que el fotógrafo quiere que haga, aunque el fotógrafo no sabe lo que sucede en el interior de la caja negra. Esta es la característica central del aparato. El funcionario domina el aparato mediante el control de su exterior ("entrada" y "salida"), y es dominado a su vez por la opacidad de su interior. En otras palabras, los funcionarios son personas que dominan un juego para el cual no pueden ser competentes: Kafka.

En este caso, se intenta demostrar que los programas de los aparatos están compuestos por símbolos; funcionar significa, entonces, jugar con símbolos, combinarlos. Un ejemplo anacrónico puede ser ilustrativo: un escritor podría considerarse funcionario de un aparato llamado "lenguaje", porque juega con los símbolos contenidos en su programa –palabras– al combinarlos de una y otra forma. Su propósito es el de agotar el programa del lenguaje y de enriquecer el universo lingüístico, que es la literatura. El ejemplo es "anacrónico" porque el lenguaje no es un aparato verdadero; no estimula ningún órgano, y no se produce con la ayuda de ninguna teoría científica. Aun así, en la actualidad el lenguaje puede ser manejado como un aparato: los procesadores de palabras pueden hacerlo así, reemplazando, por tanto, a los escritores. Al jugar con las palabras, el escritor informa trozos de papel, imprimiendo formas –letras– sobre ellos. Los procesadores de palabras hacen lo mismo, pero de manera "automática", por mera casualidad. Si lo hacen durante el tiempo suficiente, producirán la misma información que los escritores.

Hay aparatos capaces de ejecutar juegos muy diferentes de los que juegan los escritores y los procesadores de palabras. Estos dos informan de un modo estadístico: los símbolos que imprimen sobre los trozos de papel significan sonidos convencionales. El otro tipo de aparatos informa de un modo dinámico: los símbolos que imprimen sobre los objetos significan movimientos específicos (por ejemplo, el movimiento específico de trabajar), y los objetos así informados pueden descifrar esos símbolos y actuar de acuerdo con el programa. Estos objetos, llamados "herramientas inteligentes", sustituyen el trabajo humano; emancipan al hombre de la necesidad de trabajar y lo liberan para jugar.

La cámara fotográfica ilustra esta robotización del trabajo así como la liberación del hombre para jugar. La cámara es una herramienta inteligente, ya que produce automáticamente las fotografías. El fotógrafo ya no necesita concentrarse en el pincel como el pintor, sino que puede dedicarse al juego de la cámara. El trabajo que debe hacerse, la impresión de la imagen sobre una superficie, ocurre automáticamente: de la cámara se "supera" el aspecto de herramienta, y el hombre sólo trata el aparato en cuanto juguete.

Hay, entonces, dos programas entrelazados dentro de la cámara: uno mueve la cámara para producir automáticamente las imágenes, y el otro le permite al fotógrafo jugar. Sin embargo, hay otros programas escondidos debajo de estos dos: uno compuesto por la industria fotográfica (que ha programado la cámara); otro, compuesto por el complejo industrial (que ha programado la industria fotográfica); otro, compuesto por el complejo socioeconómico, y así sucesivamente. Es obvio que no puede haber algo semejante a un programa "final" para un aparato "final", puesto que cada programa debe tener un metaprograma superior. La jerarquía de los programas está abierta hacia la cúspide.

Cada programa funciona tomando en consideración un metaprograma más elevado, y los programadores de un programa particular son funcionarios de ese metaprograma. De ahí se deduce, entonces, que tampoco puede haber algo similar a un "dueño del aparato" en el sentido de que alguien lo programe para sus fines propios o privados. Los aparatos no son máquinas. Las cámaras funcionan en razón de la industria fotográfica, la cual funciona en razón del complejo industrial; éste, a su vez, funciona en razón del complejo socioeconómico, y así sucesivamente. Es incorrecto preguntar quién es el "dueño" de un aparato; no debe preguntarse quién es el dueño de un programa, sino quién programa un aparato y quién agota este programa. Hay,

sin embargo, una razón aún más obvia de porqué es falsa la pregunta respecto de la propiedad de un aparato.

Por supuesto, en la mayoría de los casos los aparatos son objetos duros que pueden ser poseídos como uno posee estos objetos en el sentido normal. La cámara está hecha de material, de metal, vidrio, plástico, etc. No es esta dureza física lo que la convierte en un juguete, como tampoco es la madera con que están hechas las piezas y el tablero lo que hace del ajedrez un juego. Son las reglas, el programa, los que lo hacen un juego. Lo que uno paga al comprar una cámara no es tanto el material físico con que está hecha, sino el programa que le permite producir fotografías. Con facilidad observamos cómo el *hardware* de los aparatos se vuelve cada vez más barato, mientras que el *software* es cada vez más caro. En cuanto al más suave (*soft*) de todos los aparatos, el aparato político, por ejemplo, observamos fácilmente la característica de toda sociedad posindustrial: no es el que posee los objetos duros (*hard*), sino el que controla el *software* quien al final retiene el valor. Es el símbolo suave, no el objeto duro, lo que contiene el valor: la "transvaloración de todos los valores".

El poder ha pasado de los poseedores de los objetos a los programadores y operadores. El jugar con símbolos se ha convertido en un juego de poder, y es un juego jerárquico. El fotógrafo tiene poder sobre aquellos que miran sus fotografías: él programa la conducta de los observadores. El aparato tiene poder sobre el fotógrafo: programa sus ademanes. Este cambio de poder del objeto al símbolo es el indicio verdadero de la "sociedad de la información" y de un "imperialismo de la información". Japón puede servir como ejemplo: este país no posee grandes recursos de materias primas o de energía; su poder está basado en la programación, en el procesamiento de datos, en la información y en los símbolos.

Estas reflexiones permiten un intento por definir "aparato": es realmente un juguete complejo; tan complejo que quienes juegan con él no pueden ver a través de él. Su juego consiste en combinar los símbolos en su programa. Este programa particular ha sido alimentado por medio de un metaprograma. Su juego produce programas más remotos. Los aparatos totalmente automáticos no requieren la intervención humana para desempeñar su función-juego. Sin embargo, la mayoría de los aparatos todavía necesitan a los hombres, como funcionarios y como jugadores. Los aparatos fueron inventados para simular el proceso del cerebro (después veremos que los inventores de estos aparatos utilizaron un modelo cartesiano de pensamiento). En la producción de los aparatos se han aplicado varias teorías científicas.

En síntesis, los aparatos son cajas negras que simulan el pensamiento humano en cuanto juego que combina símbolos; los aparatos son cajas negras científicas que juegan a pensar.

La cámara es un aparato relativamente simple y transparente, y el fotógrafo es un funcionario relativamente simple. Pero no menos simples son todas las características posindustriales implicadas aquí "in nuce". Así, la consideración del acto de fotografiar, este movimiento del complejo "aparato/fotógrafo", es un buen punto de partida para un examen más amplio de la existencia posindustrial.

4

El acto de fotografiar

Al ver el movimiento de un hombre con su cámara (o de una cámara con su hombre), presenciamos los movimientos propios de la cacería. Se trata del antiguo acto del cazador paleolítico en la tundra. La diferencia consiste en que el fotógrafo no lleva a cabo su persecución entre pastizales abiertos, sino en un denso bosque de objetos culturales, y en que los diferentes senderos de su cacería están formados por esta su taiga artificial. Los obstáculos de la cultura, la "condición cultural", informan el acto fotográfico, y –como tesis– será posible descifrarlo a partir de las fotografías.

El bosque fotográfico está compuesto de objetos culturales, es decir, de objetos colocados allí intencionalmente. Cada uno de estos objetos está situado entre el fotógrafo y su caza, impidiéndole verla. La tortuosa senda de la cacería fotográfica está rodeada por estas intenciones culturales tan diversas; el propósito del fotógrafo es el de emanciparse de su condición cultural, y asegurar su caza "incondicionalmente". Esta es la razón de que las sendas fotográficas tengan formas diferentes en la taiga artificial de la civilización occidental, en Japón o en un país "subdesarrollado". Entonces, estas condiciones culturales tienen que ser visibles en todo fotógrafo, en forma de obstáculos engañosos, como "algo negativo". Y la crítica fotográfica debe ser capaz de descifrar las condiciones culturales internas de cada fotógrafo, no sólo en su fotografía llamada "de documental" o "reportaje", donde las condiciones culturales son la caza misma, sino en cada fotógrafo. La estructura de la condición cultural no está contenida en el objeto del fotógrafo, sino en su mismísimo acto.

Este desciframiento de la condición cultural del fotógrafo basado en la fotografía misma es, sin embargo, una tarea casi imposible: lo

que aparece en la fotografía son las categorías de la cámara, y éstas han cubierto las condiciones culturales como una red, permitiéndonos ver solamente lo que pasa a través de su malla. Esta es realmente una característica de toda función posindustrial: las categorías de los aparatos se imponen a las condiciones culturales, filtrándolas durante el proceso. Las diversas condiciones culturales (vagamente, "occidental", "Japón", "país subdesarrollado", como ejemplos) retroceden entonces hasta quedar en último término. El resultado es una cultura de masas uniforme producida por los aparatos. En cualquier lugar, en occidente, en Japón, en los países subdesarrollados, todo está siendo "manejado" a través de las mismas categorías, de la misma malla, y Kant se hace inevitable.

Mientras la cámara no sea completamente automatizada, sus categorías se inscribirán en su exterior y podrán ser manipuladas allí. Estas son las categorías de espacio y tiempo fotográficos, las cuales no son newtonianas ni einsteinianas, y dividen el espacio-tiempo en varias regiones distintas. Todas estas regiones son conjuntos de puntos de vista respecto de la caza que ha de atraparse, y por tanto, el "objeto fotográfico" ocupa el centro del espacio-tiempo fotográfico. Por ejemplo, hay regiones de espacio para paisajes muy cercanos, cercanos, medianos y muy lejanos; hay regiones de espacio para escenas de ojos de aves, para ojos de peces, para perfiles de niños; para tomas directas de ojos inusitadamente abiertos, y para miradas sub-secuentes, irónicas. Asimismo, hay regiones de tiempo para miradas relampagueantes; para miradas furtivas, serenas, contemplativas; para cavilaciones. Esto forma la estructura del espacio-tiempo en el que ocurre el acto fotográfico.

Mientras anda de cacería, el fotógrafo se mueve de una categoría espacio-tiempo a otra, y las combina durante la acción. Su cacería es un juego que consiste en combinar las categorías espacio-tiempo de la cámara, y lo que vemos cuando miramos la fotografía es precisamente la estructura de ese juego, no la estructura de la condición cultural del fotógrafo –por lo menos, no inmediatamente.

El fotógrafo escoge combinaciones específicas de categorías de la cámara; por ejemplo, manipula a fin de atrapar su caza con la rapidez de un relámpago. Parece como si el fotógrafo fuera libre de escoger, y como si la cámara hiciera precisamente lo que él quiere que haga. Sin embargo, la elección del fotógrafo está restringida por las categorías de la cámara; su misma libertad está programada. La cámara funciona según las intenciones del fotógrafo, pero estas intenciones funcionan de acuerdo con el programa de la cámara. Es

evidente que el fotógrafo puede inventar categorías nuevas para la cámara, unas que no estén programadas. Si lo hace, se extrae a sí mismo del acto fotográfico como tal, colocándose en el metaprograma de la industria fotográfica, o en una construcción de cámara de "hazlo-tú-mismo", que significa, por supuesto, que se coloca a sí mismo en el punto en que se programan las cámaras. Dicho de otro modo, en el acto fotográfico, la cámara hace lo que el fotógrafo quiere que haga, y el fotógrafo hace aquello para lo que la cámara está programada.

La misma involución de las funciones del fotógrafo y de la cámara puede observarse en la elección del "objeto" fotográfico. El fotógrafo es libre de capturar cualquier cosa: un rostro, una pulga, el vestigio de una partícula atómica en una cámara Wilson, una galaxia, su propio acto fotográfico en un espejo, y muchas cosas más. Sin embargo, sólo puede atrapar aquello que sea apto para ser fotografiado, es decir, todo lo que esté inscrito en el programa de la cámara. Sólo las situaciones son "aptas para ser fotografiadas"; sólo ellas pueden estar inscritas en el programa. Por tanto, cualquier cosa que el fotógrafo capture debe traducirse en una situación. La elección de un "objeto" es libre, en tanto que el objeto esté en armonía con el programa de la cámara.

El fotógrafo bien podría pensar que cuando selecciona sus categorías, aplica sus propios criterios estéticos, epistemológicos o sociopolíticos; bien puede creer que producirá imágenes artísticas, científicas o comprometidas políticamente, y que la cámara es poco más que una herramienta en su empeño. Sin embargo, sus criterios, aparentemente al margen del aparato, están inscritos en el programa de la cámara de manera aproximada. A fin de poder seleccionar las categorías de la cámara, tal como están inscritas en ella, el fotógrafo deberá "regular" la cámara. Esto es en esencia un acto "técnico" y "conceptual" (siendo el concepto un elemento claro y preciso del pensamiento lineal). A fin de regular la cámara para imágenes artísticas, científicas o políticamente comprometidas, el fotógrafo deberá ser capaz de concebir lo que él entiende por "arte", "ciencia" y "política". Por supuesto, tiene que traducir entonces esos conceptos en el programa de la cámara. No es posible un acto de fotografiar ingenuo o inconcebido. Una fotografía es una imagen de conceptos. De esta manera, todos los criterios del fotógrafo, aparentemente al margen del aparato, son parte de las virtualidades contenidas en el programa de la cámara.

Esas virtualidades son prácticamente inagotables. Ningún fotógrafo puede aspirar a tomar todas las fotografías posibles. La imaginación de la cámara es mayor que la de cualquier fotógrafo y, claro está, que la imaginación de todos los fotógrafos del mundo. Este es el verdadero reto de la fotografía. Evidentemente, en la imaginación de la cámara hay regiones que ya han sido suficientemente examinadas. El fotografiar en esas regiones es producir fotografías que ya han sido vistas; por tanto son "redundantes", no son "informativas". Como ya se mencionó, esas fotografías son eliminadas de los argumentos expresados aquí; "fotografiar" en el sentido propuesto, es buscar posibilidades no descubiertas dentro del programa de la cámara; en otras palabras, estar en busca de imágenes aún no vistas, buscar imágenes informativas, improbables.

Básicamente, el fotógrafo –en el sentido más estricto propuesto– trata de establecer situaciones que no han existido; no busca situaciones en el mundo "exterior": ese mundo no es sino el pretexto para establecer las situaciones improbables propuestas. El fotógrafo las busca no "allá afuera", sino dentro de las virtualidades contenidas en el programa de la cámara. En este sentido, la distinción tradicional entre realismo e idealismo es superada por la fotografía: el mundo "exterior" no es lo "real"; tampoco lo son los conceptos "internos" del programa del aparato; lo "real" es la imagen tal cual. El mundo y el programa del aparato no son más que premisas para la realización de las fotografías; son virtualidades que tienen que realizarse en la fotografía. Lo que tenemos, entonces, es una inversión del vector de significación: no es "real" lo significado, sino lo significante, la información, el símbolo. Esta inversión del vector de significación caracteriza todo lo que se relaciona con los aparatos, y por tanto, con la posindustria en general.

El acto de fotografiar está compuesto por una secuencia de saltos mediante los cuales el fotógrafo vence las diversas barreras invisibles que separan las distintas regiones del espacio-tiempo fotográfico. Cuando el fotógrafo se encuentra con una de esas barreras (por ejemplo, los límites entre la visión cercana y la total) duda en decidir cómo regular su cámara. (Si la cámara es totalmente automática, este saltar, carácter incierto del fotografiar, se vuelve invisible, y los saltos ocurren entonces dentro del "sistema nervioso" microelectrónico de la cámara.) Este tipo de búsqueda a saltos se llama "duda". El fotógrafo duda, pero no duda de una manera científica, religiosa o existencial. Es una forma nueva de duda en la que la decisión y la incertidumbre son fragmentos de duda; la del fotógrafo es una duda perpleja, atomizada.

Cuando el fotógrafo se encuentra ante una de estas barreras, descubre que está parado en un punto de vista particular respecto de su "objeto", y que la cámara le permite escoger entre innumerables y diferentes puntos de vista desde el que él ocupa. Descubre la multiplicidad y la equivalencia de los puntos de vista en relación con su "objeto". Y descubre que la importancia no está en preferir un punto de vista respecto de otro, sino en la realización de cuantos puntos de vista sean posibles. Su elección no será cualitativa, sino cuantitativa: *vivre le plus, no pas le mieux* (vivir lo más, no lo mejor).

El acto fotográfico es entonces un acto de "duda fenomenológica", en tanto que intenta acercarse al fenómeno desde tantos puntos de vista como sea posible –excepto que la "mathesis" (la estructura más profunda) de una duda así es prescrita por el programa de la cámara. En una duda así hay dos elementos esenciales; primero, la práctica de la fotografía es anti-ideológica. La ideología es la suposición de que un solo punto de vista es preferencial a todos los demás. El fotógrafo actúa en forma posideológica, aunque algunos fotógrafos creen que están entregados a una ideología particular. Segundo, la práctica de la fotografía está sujeta a un programa. El fotógrafo sólo puede actuar dentro de un programa. Esto es aplicable a todo tipo de acto posindustrial; es "fenomenológico", en el sentido de ser anti-ideológico, y es una acción programada. Por esta razón es un error hablar de una "ideologización a través de la cultura de masas", por ejemplo, ideologización a través de la fotografía de masas.

Al final, por supuesto, el acto fotográfico requiere una decisión final: el fotógrafo oprime el botón –como al final el presidente estadounidense oprimirá el botón. De hecho, esta decisión final no es sino la última de una serie de decisiones parciales, como granos de arena: es una decisión de cantidad. En el caso del presidente estadounidense, es la última gota que derrama el vaso. Y, puesto que ninguna decisión es verdaderamente "decisiva", sino únicamente parte de una serie de decisiones parciales claras y precisas, ninguna fotografía individual, sino una serie de fotografías, puede mostrar las intenciones del fotógrafo. Ninguna fotografía individual es realmente "decisiva", pues aun la decisión "última", en fotografía, se reduce a granos de arena.

El fotógrafo intentaría escapar de este proceso pulverizante al escoger algunas fotografías de una serie por medio de un acto parecido al del director de cine cuando corta las películas. Aun entonces, su

acto será cuantificado: él no puede más que escoger algunas superficies claras y precisas de la serie. Aun en este acto aparentemente pos-aparato, de escoger fotografías individuales, es evidente la naturaleza cuantificada, atomizada de todo lo relacionado con el aparato.

En síntesis, el acto de fotografiar es semejante al de cazar; en él, fotógrafo y cámara se unen para convertirse en una función única e indivisible. El acto busca situaciones nuevas, nunca antes vistas; se esfuerza por encontrar lo improbable; busca información. La estructura del acto es incierta: es la de una duda compuesta por dubitaciones y decisiones intencionadas. Es un acto típicamente posindustrial: es posideológico y programado, y considera que lo "real" es la información en sí misma, y no el significado de ésta. Lo anterior se aplica no sólo al acto fotográfico, sino también a cualquier acto de todo funcionario, ya sea empleado bancario o presidente.

Las fotografías, tal y como las vemos en todos lados, son el producto del acto fotográfico. Una deliberación del acto fotográfico servirá entonces como introducción a esas superficies omnipresentes.

5
La fotografía

Las fotografías son omnipresentes: están en álbumes, revistas, libros, aparadores, carteles, latas, papel para envoltura, cajas y tarjetas postales. ¿Qué significa esto? Según lo dicho hasta el momento, todas las imágenes significan conceptos contenidos en algún programa, y tienen la intención de programar una conducta mágica de la sociedad. Esto no es, por supuesto, lo que las fotografías significan para el simple observador. Éste considera que las fotografías significan situaciones que han sido impresas automáticamente sobre superficies; que son situaciones que de algún modo provienen del mundo "exterior". Cuando se le presione, este observador ingenuo tendrá que admitir que esas situaciones han sido impresas sobre superficies con base en puntos de vista específicos; sin embargo, no apreciará esto como un problema, y considerará cualquier "filosofía de la fotografía" como una gimnasia mental ociosa.

El observador ingenuo admite tácitamente que puede ver el mundo a través de las fotografías; esto implica que el mundo de las fotografías es congruente con el mundo "exterior". Por supuesto, esta es una filosofía rudimentaria de la fotografía. Pero, ¿puede ser sostenida? El observador ingenuo ve situaciones de color y blanco/negro en el universo fotográfico; pero, ¿hay situaciones de color y blanco/negro equivalentes en el mundo "exterior"? Y si no, ¿cómo se relaciona con el mundo el universo fotográfico? Con este tipo de preguntas, el observador ingenuo se encuentra frente a la misma filosofía de la fotografía que intenta evitar.

En el mundo "exterior" no es posible encontrar situaciones blanco/negro, pues el blanco y el negro son límites, son "situaciones ideales". El negro es la ausencia de luz; el blanco es la presencia total

de la luz. Negro y blanco son "conceptos" de las teorías ópticas, por ejemplo. Puesto que las situaciones blanco y negro son teóricas, no es posible encontrarlas en el mundo manifiesto. Por otra parte, las fotografías en blanco y negro se encuentran casi en todas partes: son imágenes de los conceptos contenidos en una teoría óptica, generadas por esa misma teoría.

El negro y blanco no existe en el mundo "exterior", lo cual es una lástima. Si existiera, podría analizarse lógicamente el mundo. Si pudiéramos ver el mundo en negros y blancos, entonces todo en él sería o negro o blanco, o una mezcla de ambos. Evidentemente, el problema consiste en que un mundo así no resultaría en color, sino en gris. Gris es el color de la teoría; después de haber analizado teóricamente el mundo, es imposible re-sintetizarlo. Las fotografías en blanco y negro demuestran este hecho: son grises; son imágenes de teorías.

Mucho antes de que se inventara la fotografía, la gente trató de imaginar el mundo en blanco y negro. En seguida se analizan dos ejemplos de este maniqueísmo pre-fotográfico. En primer lugar, se abstrae del universo de los juicios las limitaciones ideales de "verdadero" y "falso", y se construye entonces, a partir de esta abstracción, una lógica aristotélica con identidad, diferencia y tercero excluido. Una lógica así estructurará la ciencia moderna, que de hecho funciona, aunque ningún juicio es totalmente verdadero o totalmente falso, y a pesar de que todo juicio sometido a un análisis lógico puede reducirse a cero. En segundo lugar, se abstrae del universo de la acción las limitaciones ideales de "bueno" y "malo"; se construyen entonces, a partir de esas limitaciones, las ideologías religiosas y políticas. Estas ideologías estructurarán los sistemas sociales, que de hecho funcionan, aunque ninguna acción es totalmente mala o totalmente buena, y aunque toda acción sometida a un análisis lógico puede reducirse a un movimiento de títeres.

Las fotografías en blanco y negro son semejantes al maniqueísmo, excepto en que se abstraen de las cámaras. Y de hecho, ellas también funcionan: traducen una teoría de la óptica en una imagen, y al hacerlo, colman de magia la teoría; transcodifican los conceptos teóricos de "negro" y "blanco" en situaciones. Las fotografías en blanco y negro son la magia del pensamiento teórico, y transforman la linealidad del discurso teórico en una superficie. En esto consiste, de hecho, la belleza específica de tales fotografías: es una belleza propia del universo de los conceptos. Muchos fotógrafos prefieren las fotografías en blanco y negro a las de color, precisamente porque revelan mejor el verdadero significado de las fotografías: el universo de los conceptos.

Las primeras fotografías eran en blanco y negro, atestiguando sin duda sus orígenes como abstracciones de alguna teoría óptica. Con el progreso de otra teoría, la química, las fotografías en color fueron factibles. Parece como si las primeras fotografías le hubieran extraído el color al mundo, y como si las fotografías subsecuentes se lo hubieran devuelto. Sin embargo, las fotografías en color son por lo menos tan teóricas como las fotografías en negro y blanco. Por ejemplo, el "verde" de un prado fotografiado es una imagen del concepto "verde" como ocurre en alguna teoría de la química (digamos, aditivo como opuesto a un color sustractivo). La cámara (o la película que contiene en su interior) está programada para traducir el concepto "verde" en una imagen de "verde". Naturalmente, hay una conexión vaga e indirecta entre el "verde" fotográfico y el verde del prado "exterior", por que el concepto químico de "verde" está basado en alguna imagen del mundo "exterior". Hay, sin embargo, una serie muy compleja de procesos sucesivos de codificación entre el verde fotográfico y el verde "exterior", una serie que es más compleja que aquella que relaciona el gris fotográfico de una fotografía en blanco y negro con el verde de un prado real. El prado fotografiado en color es una imagen más abstracta que el prado fotografiado en blanco y negro. Las fotografías en color contienen un grado más elevado de abstracción que las fotografías en blanco y negro. Estas últimas son más concretas y, en este sentido, "más verdaderas" que las fotografías en color. Dicho de otro modo, entre más "verdaderos" sean los colores de una fotografía, más engañosos serán. Esconden más eficazmente sus orígenes como teoría.

Lo que se afirma de los colores de una fotografía también es aplicable a cualquier elemento de la imagen. Son, sin excepción, conceptos transcodificados que suponen haber sido impresos automáticamente sobre superficies; conceptos que suponen provenir del mundo "exterior". Es precisamente esta suposición la que debemos descifrar si queremos descubrir el verdadero significado de las fotografías, de que éstas son conceptos programados, o si queremos demostrar que las fotografías son complejos de símbolos que significan conceptos abstractos, que son discursos que han sido transcodificados en situaciones simbólicas.

Primero, debemos aclarar lo que entendemos por "descifrar". ¿Qué hago realmente cuando descifro un texto codificado en letras

latinas? ¿Descifro el significado de las letras mismas, es decir, los sonidos convencionales de una lengua hablada? ¿Descifro el significado de las palabras compuestas por esas letras? ¿O el significado de las oraciones compuestas por esas palabras? ¿O tengo que buscar aún más allá, en las intenciones del escritor, en su contexto cultural? ¿Y qué hago cuando descifro una fotografía? ¿Descifro el significado de "verde", es decir, un concepto convencional del discurso de la química teórica? ¿O, como en el ejemplo del texto latino, tengo que buscar más allá, en las intenciones del fotógrafo y en el contexto cultural? ¿Cuándo estaré satisfecho de haber descifrado el mensaje?

Planteado de esta manera, el problema del desciframiento no tiene evidentemente una solución satisfactoria. Expuesto de esta manera, el desciframiento es un pozo sin fondo donde cada nivel descifrado descubre un nivel aún más profundo por descifrar. Cada símbolo es sólo la punta de un témpano de hielo que fluctúa en el océano del consenso cultural, y si uno lograra descifrar por completo algún mensaje, toda una cultura, la totalidad de su historia y su presente habría sido revelada. Planteado "radicalmente", toda crítica de algún mensaje particular se convertiría en una crítica general de la cultura misma.

En cuanto a la fotografía, puede evitarse esta caída en el precipicio de una reducción infinita. Basta con haber descifrado, a partir de la fotografía, las intenciones codificadoras que ocurren en el complejo llamado "cámara fotográfica/fotógrafo". Una vez descifrada esta intención codificadora, se puede considerar que el fotógrafo también ha sido descifrado. Esto supone, evidentemente, que podemos distinguir entre las intenciones del fotógrafo y el programa de la cámara. Sin embargo, estos factores están unidos: no se pueden separar. Con el propósito de descifrar, aunque sea "teóricamente", las intenciones del fotógrafo y el programa de la cámara, pueden considerarse por separado.

Al reducir la intención del fotógrafo a su esencia, descubrimos lo siguiente. En primer lugar, la intención es codificar el concepto que el fotógrafo tiene del mundo, transformando esos conceptos en imágenes. En segundo lugar, su intención es utilizar la cámara para este fin. Tercero, su intención es mostrar a otros las imágenes así producidas, para que las imágenes lleguen a ser modelos de las experiencias, del conocimiento, de los valores y de las acciones de otras personas. Cuarto, su intención es preservar esos modelos lo más posible. En resumen, la intención del fotógrafo es hacerse inmortal en la memoria de otras personas, informando a esas personas mediante las fotografías. Desde el punto de vista del fotógrafo, lo importante de la fotografía son sus conceptos (y la imaginación que resulta de estos conceptos); el programa de la cámara está hecho para servir a este propósito.

Por otra parte, si uno redujese el programa de la cámara a su esencia, encontraría esto: primero, su intención es codificar en imágenes las virtualidades contenidas dentro de ella. Segundo, intenta utilizar a un fotógrafo para este fin, a menos que la cámara sea completamente automática, como sucede con las cámaras de los satélites. Tercero, su intención es distribuir de tal forma las imágenes así producidas que la sociedad pueda comportarse de manera que retroalimente al aparato, y por tanto, le permita mejorar progresivamente sus funciones. Cuarto, su intención es producir cada vez mejores fotografías. En síntesis, el programa de la cámara intenta realizar sus virtualidades y utilizar a la sociedad como un retroalimentador para un continuo mejoramiento de programas. En el fondo del programa de la cámara hay programas adicionales: el programa fotoindustrial, el programa industrial más amplio, el programa socioeconómico, y así sucesivamente. A través de esta jerarquía de programas fluye la inmensa tendencia a programar la sociedad a fin de que se comporte de tal manera que pueda ser usada en el mejoramiento automático de futuros programas de aparatos. Precisamente, ésta es la tendencia observable en cada fotografía, y es esta tendencia la que debe descifrarse.

Al comparar la intención del fotógrafo con el programa de la cámara es posible saber en qué convergen y en qué divergen. Las convergencias son los puntos comunes en que el fotógrafo y la cámara contribuyen; las divergencias son los puntos en que el fotógrafo y la cámara funcionan en sentido opuesto. Cada fotografía muestra el resultado de ambos, de las contribuciones y de las luchas. Entonces, la tarea de descifrar consiste en demostrar cómo se relacionan entre sí estas convergencias y divergencias, estas contribuciones y luchas. Hecho esto, puede considerarse que el fotógrafo ha sido descifrado.

Entonces, las preguntas que la crítica debe hacer de cualquier fotografía son: ¿Qué tanto ha logrado el fotógrafo someter el programa de la cámara a sus propias intenciones, y mediante qué métodos? y, ¿qué tanto ha logrado la cámara desviar las intenciones del fotógrafo, y con qué métodos? De acuerdo con estos criterios, las "mejores" fotografías son aquellas en las que el fotógrafo ha sojuzgado el programa de la cámara para adaptarlo a sus intenciones, es decir, aquellas fotografías en las que el aparato ha sido sometido a la intención huma-

na. Naturalmente, hay "buenas" fotografías, esto es, fotografías donde el espíritu humano ha sido aclamado victorioso sobre el programa del aparato. No obstante, si consideráramos la totalidad del universo fotográfico, podríamos ver cómo muchos de los programas de los aparatos están en el acto de desviar las intenciones humanas por consideración a las funciones de los aparatos. Por esta razón, la tarea de toda crítica fotográfica debería ser la de demostrar cuándo, dónde y cómo el hombre trata de dominar los aparatos, y cómo prevalecen los aparatos en contra de estos esfuerzos humanos de dominación. De hecho, no hemos logrado elaborar, ni siquiera de manera general, un punto de vista foto-crítico; las razones de esto serán discutidas más tarde.

Aunque este capítulo tiene por título "la fotografía", no se han analizado en él los aspectos específicos que distinguen a las fotografías de otros tipos de imágenes técnicas. A fin de aclarar esta omisión debe decirse que este capítulo fue un medio para introducir un método significativo de desciframiento de fotografías. El siguiente capítulo intentará llenar este vacío.

En resumen, las fotografías, como todas las imágenes técnicas, son conceptos transcodificados en situaciones; conceptos manifiestos tanto en las intenciones del fotógrafo como en el programa de los aparatos. Esto demuestra que la tarea de la crítica fotográfica consiste en descifrar aquellas codificaciones mutuamente relacionadas de cada fotografía. El fotógrafo codifica sus conceptos en fotografías y a través de ellas, las cuales informan después a otras, sirven de modelos para otras, y hacen inmortal al fotógrafo en la memoria de otros. La cámara codifica los conceptos contenidos en su programa en y a través de las fotografías, las cuales intentan entonces programar a la sociedad como un mecanismo retroalimentador cuyo fin es el futuro mejoramiento del programa. Cuando la crítica fotográfica logra comprender estas dos intenciones contenidas en cada fotografía, puede considerarse que el mensaje fotográfico ha sido descifrado. Pero mientras la crítica fotográfica fracase en esto, las fotografías permanecerán indescifradas y mantendrán su apariencia de situaciones del mundo "exterior", las cuales parecen haberse impreso "por sí mismas" sobre una superficie. Si se permitiera aceptar a las fotografías de manera acrítica, ellas servirían perfectamente a su propio fin: programarían a la sociedad para una conducta mágica al servicio de las funciones de los aparatos.

6
La distribución de la fotografía

Lo que distingue a la fotografía de otras formas de imágenes técnicas se vuelve obvio cuando consideramos la distribución de las fotografías. Éstas son superficies mudas que esperan pacientemente la distribución a través de la reproducción. Su distribución no requiere aparatos técnicos complejos: son volantes que pasan de mano en mano. Para almacenarlas no se requiere bancos de datos técnicamente avanzados, sino algunos cajones en los que se puedan archivar. Sin embargo, antes de considerar los problemas específicos de la distribución de la fotografía, debemos tener una idea respecto de la distribución de información en general.

En la naturaleza, considerada como un sistema, la información tiende a desintegrarse progresivamente de acuerdo con el segundo principio de la termodinámica. El hombre se opone a esta tendencia natural hacia la entropía no sólo adquiriendo, almacenando y trasmitiendo información, sino también (y en esto el hombre difiere de los demás organismos) produciendo intencionalmente información. Esta facultad antinatural, específicamente humana, es "espíritu", y produce "cultura", es decir, objetos que tienen formas improbables, "objetos informados".

El proceso de manipulación de información, denominado "comunicación", tiene dos fases: durante la primera, se produce la información; durante la segunda, esta información se distribuye a las memorias, donde se almacena. A la primera fase se le llama "diálogo"; a la segunda, "discurso". Durante un diálogo se sintetizan las diversas unidades de información disponibles hasta convertirse en información nueva; este proceso puede ocurrir en una sola memoria: un "diálogo interior". El discurso es la fase en que se distribuye la información producida por el diálogo.

Básicamente, hay cuatro métodos de discurso. En el primero, el emisor está rodeado de receptores, quienes forman un hemiciclo parecido al de un teatro. En el segundo, el emisor utiliza una serie de trasmisores o "auxiliares", como en la comunicación militar de un rango a otro. En el tercer método, el emisor distribuye su información en forma de diálogos que la enriquecen con información nueva antes de trasmitirla; pongamos por ejemplo el discurso científico. En el cuarto método, el emisor envía su información al espacio vacío, como en la comunicación por radio. Cada método de discurso produce una situación cultural específica: el primero produce una situación cultural de "responsabilidad"; el segundo, una situación de "autoridad": el tercero, una de "progreso", y el cuarto, una de "masificación". La distribución de fotografías aplica este cuarto método de discurso.

Ciertamente, las fotografías pueden ser tratadas de manera dialogística. Por supuesto, es posible captar bigotes o símbolos obscenos en las fotografías, y por tanto sintetizar información nueva. Sin embargo, un manejo tal de las fotografías no está incluido en el programa fotográfico. Las fotografías están programadas para utilizarse en la "irradiación" de información, como lo intenta demostrar este ensayo, y así lo están todas las demás formas de imágenes técnicas –con excepción del video y de las imágenes sintéticas; que contienen diálogos en sus programas.

Por ahora, la fotografía es una especie de hojilla, a pesar de la notoria tendencia a someter las fotografías a técnicas electromagnéticas. Mientras las fotografías se adhieran arcaicamente a superficies de papel, podrán distribuirse de manera arcaica. Una fotografía es independiente de recursos como proyectores de película o pantallas de televisión. Esta adherencia arcaica a superficies materiales evoca la dependencia de las antiguas imágenes respecto de las paredes, por ejemplo, o evoca las pinturas de cavernas o los frescos de las tumbas etruscas. Sin embargo, esta "objetividad" de las fotografías es una ilusión. Si pretendemos distribuir formas más antiguas de imágenes, debemos transferirlas de un dueño a otro; por ejemplo, las cavernas o las tumbas tienen que venderse o conquistarse militarmente; son objetos únicos y valiosos: son "originales". Las fotografías, sin embargo, se distribuyen mediante la reproducción. La cámara produce el prototipo, el negativo, el cual hace posible, así, la producción de una serie de estereotipos, los impresos que se distribuyen a su tiempo. El término "original" casi no tiene sentido respecto de la fotografía.

En cuanto objeto, en cuanto cosa, la fotografía está casi desprovista de valor: es una hojilla.

En tanto la fotografía no se electromagnetice, permanecerá como un ejemplo primario de una objeto posindustrial. Aunque todavía se adhieren a ella remanentes de materialidad, de "coseidad", su valor no está en ser una cosa, sino en la información que contiene en su propia superficie. Esto es precisamente lo que carateriza a lo posindustrial en general: lo valioso es la información, no la cosa. Los problemas de propiedad o de una distribución "justa" de los objetos (capitalismo o socialismo) retroceden hacia el horizonte, cediendo sus lugares en la cultura a los problemas de programación y distribución de la información (informacionismo). El problema ya no consiste en tener un par de zapatos más o una pieza más de mobiliario, sino en poder hacer un viaje o en enviar a sus hijos a otra escuela. Esta es la transvaloración de los valores. En tanto las fotografías no se electromagneticen, actuarán como vínculos entre los objetos industriales y la información pura.

Por supuesto, también los objetos industriales son valiosos, pues contienen información. Un zapato o un mueble es valioso porque es un "objeto informado", es decir, un objeto con una forma improbable de piel, de madera o metal. Pero en estos casos, la información ha sido impresa tan profundamente en el interior del objeto que no puede separarse de la información. En otras palabras, sólo es posible destruir la información desgastando el objeto, consumiéndolo. Por tanto, estos objetos son valiosos en tanto objetos. En las fotografías, sin embargo, la información se encuentra diseminada sobre una superficie, y puede ser transportada de una superficie a otra. Por esta razón, las fotografías demuestran la decadencia de la "coseidad" y de la idea de propiedad. No es poderoso quien posee la fotografía, sino quien produce la información que la fotografía contiene. En otras palabras, el poder no está en las manos del propietario de la fotografía, sino en las del programador de información; es un poder neoimperialista. El cartel fotográfico no tiene valor: nadie se apropia de él; y si el viento lo rompiera el poder de la agencia publicitaria que lo produjo no disminuiría, pues es capaz de producir otro idéntico. Lo anterior nos obliga, o no, a re-evaluar nuestros valores económicos, políticos, éticos, epistemológicos y estéticos tradicionales.

Imágenes como las fotografías electromagnetizadas, las películas o la televisión no demuestran esta devaluación de la cosa con tanta claridad como lo hace la fotografía arcaica impresa sobre papel. En

las formas avanzadas de imagen, la base material de la información ha desaparecido; las imágenes fotográficas electromagnetizadas pueden sintetizarse a voluntad, y el receptor puede manipularlas como información pura. Esto es propiamente una "sociedad de información". Con las fotografías arcaicas, sin embargo, todavía retenemos en las manos algo real, material, cosificado. Terminamos despreciando esas cosas que parecen hojillas, y que se vuelven cada vez menos valiosas y más despreciables.

En la fotografía clásica todavía hay valiosas impresiones en plata, así como otras formas de impresión, y todavía hoy los últimos vestigios de valor se adhieren al "original fotográfico", el cual es más valioso que las reproducciones hechas en los periódicos o en las revistas. Aun así, las fotografías de papel representan el primer paso hacia la devaluación del objeto y hacia la valoración de la información.

Aunque en la actualidad la fotografía sigue siendo en gran medida una especie de hojilla, y aunque podría ser distribuida, por tanto, en forma arcaica, de mano en mano, se han generado innumerables y complejos aparatos para la distribución fotográfica. Estos aparatos se ajustan a la salida de la cámara, y absorben las imágenes en el momento en que fluyen de ella; las reproducen infinitamente a fin de verterlas de nuevo a través de miles de canales hacia todas partes de la sociedad. Al igual que todos, los aparatos para la distribución de fotografías poseen un programa, el cual programa a la sociedad para una conducta específica que actúa entonces como un retroalimentador de los aparatos. Sin embargo, lo que caracteriza este programa específico es el hecho de que los diferentes y complejos aparatos dividen las fotografías en varios canales: el aparato canaliza las fotografías.

En teoría, toda información puede situarse en cualquiera de estas tres categorías: información indicativa, como "*A* es *A*"; información imperativa, como "*A* debe ser *A*", e información optativa, como "deja que *A* sea *A*". Los ideales clásicos de estas tres formas son: "verdad", para la información indicativa; "bondad" para la información imperativa, y "belleza" para la información optativa. Sin embargo, esta clasificación teórica no puede aplicarse realmente a la información concreta, ya que todo indicativo científico contiene aspectos políticos y estéticos, y toda optativa (una obra de arte) contiene aspectos científicos y políticos. A pesar de esta impracticabilidad, los aparatos de distribución precisamente dividen las fotografías en esas clasificaciones teóricas.

Por tanto, hay canales para fotografías supuestamente indicativas (por ejemplo, publicaciones científicas, revistas noticiosas, etc.). Asimismo, hay canales para fotografías supuestamente imperativas (por ejemplo, carteles para publicidad política o comercial). Finalmente, hay canales para fotografías supuestamente optativas, o fotografías artísticas (por ejemplo, galerías, revistas de arte, etc.). En los aparatos de distribución fotográfica también hay válvulas que permiten que una fotografía específica se mueva de un canal a otro. Así, una fotografía de un alunizaje pueda trasladarse de una revista de astronomía al recinto de un consulado estadounidense; de ahí a un cartel publicitario de cigarros, y de ahí a una galería de arte. En esencia, lo que debe entenderse aquí es que con cada cambio de canal, la fotografía cambia su significado: de un significado científico cambia a un significado político, a un significado comercial, a un significado artístico. De esta manera, la división de las fotografías en canales no es un simple proceso mecánico; es un procedimiento de codificación. Los aparatos de distribución imprimen en la fotografía su significado final para el receptor.

El fotógrafo participa activamente en este procedimiento de codificación. Cuando produce sus fotografías, el fotógrafo normalmente se dirige hacia un canal específico de distribución, y codifica sus fotografías para que funcionen en ese canal: produce la fotografía para un diario científico determinado, para un tipo específico de periódico, para fines particulares de exhibición, etcétera. El fotógrafo recurre a un canal de distribución por dos razones: primero, porque un canal particular le permite llegar a un público más amplio; segundo, porque normalmente se le paga por producir una fotografía para un canal particular.

La involución característica del fotógrafo dentro del aparato también es válida, por tanto, respecto del canal. Por ejemplo, el fotógrafo produce sus fotografías para un periódico en particular porque ese periódico tiene un gran público y porque el periódico le paga por sus fotografías. Al hacer esto, el fotógrafo puede creer que está usando el periódico como su medio. Sin embargo, el periódico cree que está usando sus fotografías para ilustrar sus artículos, a fin de programar mejor a sus lectores; entonces, el fotógrafo es un funcionario. Puesto que el fotógrafo sabe que sólo esas fotografías se publicarán, por ser aptas para el programa del periódico, tratará subrepticiamente de escapar a la censura del periódico al comunicar sus propios intereses estéticos, políticos y epistemológicos a las fotografías. El periódico descubrirá la intención subversiva del fotógrafo y a pesar de esto, publica-

rá las fotografías a fin de aprovechar esa comunicación como un enriquecimiento de su propio programa. Lo que se afirma de los periódicos es aplicable también a los demás canales de distribución. Por tanto, cada fotografía distribuida permite que la crítica fotográfica reconstruya esta lucha entre el fotógrafo y el canal de distribución. Por esta razón, las fotografías son imágenes dramáticas.

Es extraño que la crítica fotográfica normal no logre descubrir en las fotografías esta involución dramática de la intención del fotógrafo con el programa de canal. Normalmente, la crítica fotográfica da por hecho que los canales científicos distribuyen fotografías científicas, que los canales políticos distribuyen fotografías políticas, y que los canales artísticos distribuyen fotografías artísticas. Esta suposición transforma al crítico en un funcionario del canal: el crítico hace invisible el canal para el receptor. Ignora que el canal imprime el significado final en las fotografías; por tanto, los críticos generalmente favorecen la tendencia de volverse invisibles, inherente a los canales.

El crítico colabora con los canales en su lucha contra las intenciones subversivas del fotógrafo; es una colaboración en el sentido negativo del término, una *trahison des clercs*, una contribución a la victoria de los aparatos sobre la intención humana. Tal colaboración es también característica de la situación de los intelectuales en general dentro de la sociedad posindustrial. El crítico bien puede preguntarse si la fotografía es un arte o en qué consiste la fotografía política, como si esas preguntas no fueran contestadas automáticamente por el canal que distribuye la fotografía referida. El crítico plantea estas preguntas para ocultar la codificación automática, programada, canalizada, y hacerla más eficiente.

En resumen, las fotografías son hojillas mudas que se distribuyen mediante la reproducción de los canales "masificantes" de un inmenso aparato de distribución programada. En cuanto objetos, el valor de las fotografías es despreciable; su verdadero valor está en la información diseminada en sus propias superficies, y que es reproducible. Las fotografías son heraldos de la sociedad posindustrial general; el interés se desplaza en ellas del objeto a la información, y la propiedad se convierte, a través de ellas, en una simple categoría útil. Los canales de distribución, los media, codifican el significado final de las fotografías. Esta codificación es el producto de la lucha entre el fotógrafo y los aparatos de distribución. Al ocultar esta lucha, el crítico normal de fotografía hace que los media en general sean invisibles para el receptor del mensaje fotográfico. Por tanto,

los críticos fotográficos normales contribuyen a una recepción acrítica de las fotografías, las cuales, entonces, son capaces de programar a la sociedad para una conducta mágica que retorna como retroalimentación para los programas de los aparatos. Todo esto es más evidente cuando se analiza la forma en que se reciben las fotografías.

7

La recepción de la fotografía

En la actualidad, casi todo mundo tiene una cámara, y la utiliza; es como si la mayoría de la gente hubiera aprendido a escribir y, por tanto, produjeran textos de una forma u otra. Evidentemente, quien sabe escribir sabe leer. Sin embargo, quien sabe tomar fotografías no necesariamente sabe cómo descifrarlas. Si queremos comprender porqué un fotógrafo aficionado puede ser realmente un iletrado en materia de fotografía, tenemos que considerar la democratización de la fotografía, consideración que de algún modo nos permitirá comprender la democracia en general.

Compran cámaras quienes a través de los aparatos publicitarios, han sido programados para comprar cámaras. La cámara tenderá a ser del "último modelo", y tenderá a ser más barata, más pequeña, más automática y más eficiente que los modelos anteriores. En relación con lo dicho hasta el momento, este mejoramiento progresivo de los modelos de cámaras se debe precisamente a la retroalimentación mediante la cual quienes toman fotografías alimentan el programa de la industria fotográfica: la industria aprende, automáticamente, a mejorar sus programas a partir del comportamiento de quienes fotografían y de la prensa especializada, la cual abastece a la industria con pruebas continuas acerca del comportamiento de los compradores. Esta es la esencia del progreso posindustrial. Todos los aparatos mejoran progresivamente a través de la retroalimentación social: la democracia.

A pesar de que las cámaras se construyen de acuerdo con principios técnicos y científicos muy complejos, es muy fácil manejarlas; son juegos estructuralmente complejos, pero funcionalmente simples. En este aspecto, las cámaras difieren del ajedrez, el cual es un juego es-

tructuralmente simple, pero funcionalmente complejo; es fácil aprender las reglas del ajedrez, pero es difícil jugarlo bien. No obstante, quien maneja una cámara puede obtener excelentes fotografías sin ser consciente del proceso complejo que provoca cuando oprime el obturador.

El productor de fotografías instantáneas, a diferencia del verdadero fotógrafo, se complace en la complejidad estructural de su juguete. En contradicción con el verdadero fotógrafo, así como con el jugador de ajedrez, el fotógrafo aficionado no busca "nuevas jugadas", ni información real ni lo improbable: por el contrario, preferiría simplificar más y más su propia función mediante procedimientos de la cámara cada vez más automatizados. La automatización de la cámara, opaca para el aficionado, lo ciega. Los clubes de fotógrafos aficionados, por ejemplo, son lugares donde se produce intoxicación con las complejidades impenetrables de las cámaras; lugares para "viajes"; son las cavernas posindustriales del opio.

La cámara exige que su poseedor (o quien es poseído por ella) tome constantemente fotografías, que produzca de manera continua fotografías redundantes. Esta manía fotográfica –de lo eternamente reproducido, de la repetición de la igualdad (o de la similitud)– llega a un punto en donde el productor de fotografías instantáneas se siente ciego si se le priva de su cámara: drogadicción. El productor de fotografías instantáneas ya no puede ver el mundo si no es a través de su cámara y de las categorías del programa de la cámara; él no trasciende más la cámara, sino que es devorado por su función voraz. Se convierte en el obturador automático prolongado de la cámara; su conducta es una función automática de la cámara.

El producto de esta manía es un flujo constante de imágenes sin conciencia. Estas imágenes constituyen la memoria de la cámara, un archivo de funciones automáticas. Cuando vemos el álbum fotográfico de un aficionado, no miramos las experiencias, el conocimiento o los valores de una persona específica tal como han sido registrados por la cámara; más bien miramos las virtualidades de la cámara tal y como han sido realizadas por las funciones automáticas de la cámara misma. Por ejemplo, un viaje a Italia se convierte en un archivo de los lugares y momentos donde y cuando el productor de fotografías instantáneas fue seducido por su cámara para tomar retratos. El álbum de un viaje como éste muestra los lugares en los que la cámara se detuvo y lo que ella hizo en ese lugar. Esto se aplica, de hecho, a toda fotografía "documental". El documentalista, como el fotógrafo de instantáneas, tiene interés en tomar escenas más nuevas, pero siempre de la misma manera. El verdadero fotógrafo, en el sentido propuesto en este ensayo, tiene interés (como el ajedrecista) en descubrir formas novedosas y, por tanto, en producir situaciones más nuevas y más informativas. Desde sus comienzos, el desarrollo de la fotografía ha sido un proceso a través del cual el concepto de información se ha hecho cada vez más consciente. Esto empezó con la necesidad de escenas siempre más nuevas producidas siempre desde el mismo punto de vista y con los mismos métodos; ahora, se está buscando métodos siempre más nuevos. Los fotógrafos de instantáneas y los documentalistas ignoran lo que está implicado en la información. Lo que ellos producen son memorias de cámara, no información, y entre más eficientemente lo hacen, mejor documentan la victoria de los aparatos sobre el hombre.

El escritor tiene que dominar las reglas gramaticales; quien toma fotografías sólo necesita seguir las instrucciones que le da la cámara. Estas instrucciones se vuelven cada vez más simples conforme se aplica la tecnología a los aparatos. De nuevo, esta es la esencia de la democracia de la edad posindustrial. Y por esta razón, el fotógrafo de instantáneas es incapaz de descifrar sus fotografías: las toma para que sean imágenes del mundo producidas automáticamente. Esto conduce a la paradoja de que entre más personas tomen fotografías, menos podrán descifrarlas. Nadie cree que sea necesario descifrar las fotografías, pues todo mundo cree que sabe cómo producirlas.

Evidentemente, eso no es todo al respecto. Las fotografías que nos inundan se reciben como hojillas despreciables que pueden ser distribuidas con el periódico; como pedazos de papel que podemos romper y tirar sin sufrir ninguna pérdida, o que pueden utilizarse para envolver pescado. En pocas palabras, podemos usar las fotografías como queramos. El ejemplo del párrafo siguiente nos ayudará a comprender mejor esto.

Cuando miramos en la televisión o en el cine una escena de la guerra en Líbano, sabemos que no podemos hacer nada más que mirar esta escena. Sin embargo, si vemos una fotografía similar en el periódico, sabemos que podemos recortarla y guardarla, o que podemos escribir un comentario acerca de ella, o que podemos enviarla a nuestros amigos, o destrozarla en un arrebato de enojo. De esta manera, tenemos la impresión de haber reaccionado a la escena. Los vestigios de materialidad que se adhieren a las fotografías dan la impresión de que podemos actuar históricamente con ellas. No obstante, los movimientos sólo son en realidad actos rituales.

La fotografía de una escena bélica en Líbano es una imagen sobre una superficie que el ojo registra a fin de establecer relaciones mágicas entre sus diversos elementos; no son, sin embargo, relaciones históricas. No reconocemos los procesos históricos tal como han ocurrido en el Líbano, procesos que han tenido causas y que producirán efectos; sólo reconocemos las interrelaciones mágicas contenidas en la fotografía. Por supuesto, la fotografía ilustra un artículo periodístico cuya estructura es lineal y que está compuesta de conceptos informados por las causas y efectos de la guerra en Líbano. No obstante, si de alguna manera leemos el artículo, lo hacemos a través de la fotografía: el artículo no explica la fotografía; más bien, la fotografía ilustra el artículo. Esta inversión de la relación entre la imagen y el texto es característica de la época posindustrial; tal inversión también hace imposible cualquier acción histórica.

En tiempos anteriores, los textos explicaban las imágenes; ahora sucede a la inversa: las fotografías ilustran los artículos periodísticos. Las mayúsculas romanescas sirvieron a los textos bíblicos; de nuevo, la fotografía hace mágico el artículo periodístico. En otros tiempos, dominaban los textos; hoy, dominan las imágenes. En situación tal, donde las imágenes técnicas dominan, el analfabetismo adquiere un significado nuevo. En tiempos pasados, el analfabeto estaba segregado de una cultura codificada en textos; hoy día, el analfabeto puede participar casi por completo en una cultura codificada en imágenes. En tiempos venideros, si las imágenes logran someter completamente los textos a su propia función, podremos ser testigos de un analfabetismo general, donde sólo una pequeña minoría de especialistas estará entrenada para escribir. Ya desde ahora podemos advertir una tendencia hacia esa situación particular: "Juanito no puede leer" en los Estados Unidos, y en los países "desarrollados" casi se ha abandonado la batalla contra el analfabetismo; ahora se utilizan imágenes para enseñar a los niños.

Lo que hacemos cuando reaccionamos ante la escena bélica de Líbano, no es una acción histórica, sino un ritual mágico. El recortar la fotografía del periódico, enviarla o destrozarla, es reaccionar a su mensaje por medio de un acto ritual. El mensaje es una situación en la que un elemento adquiere su significado a partir de todos los demás elementos, confiriendo, a su vez, significado a todos los demás elementos. Asimismo, el mensaje es una situación en la que cada elemento puede ser el sucesor de su propio sucesor. En una situación tal, colmada como está de significado, todo está "lleno de dioses": todo es bueno o malo. Los tanques de guerra son malos, los niños

son buenos, Beirut en llamas es el infierno, los doctores vestidos de blanco son ángeles. Poderes secretos rondan en la superficie; algunos llevan nombres cargados de significado secreto: "imperialismo", "sionismo", "terrorismo", etcétera. Sin embargo, la mayoría de estos poderes carecen de nombre, y son ellos los que proveen a la fotografía de su carácter indefinible, de la fascinación que ejerce sobre nosotros, y del programa para nuestros actos rituales.

Por supuesto, podemos leer el artículo adjunto y mirar la fotografía, o al menos leer el encabezado de la fotografía. Sin embargo, como la función del texto está subordinada a la función de la imagen, el texto nos conduce en la dirección propuesta por el programa del periódico. El texto no explica la fotografía; la sustenta. Y además de eso, desde hace mucho estamos cansados de que se nos expliquen las cosas; preferimos apoyarnos en la fotografía, la cual nos libera de la necesidad de un pensamiento conceptual, explicativo, por tanto, hace innecesaria la búsqueda de las causas y los efectos de la guerra en Líbano. Así, podemos ver fácilmente con nuestros ojos cómo es la guerra. En cuanto al texto, no es más que las instrucciones para mirar la fotografía.

Naturalmente, esto implica que lo real acerca de la guerra en Líbano (así como lo real en general) está contenido en la imagen. El vector de significación está invertido; la realidad se ha revestido de lo simbólico, ha penetrado en el universo mágico de los símbolos de la imagen. El preguntar qué significan esos símbolos se ha vuelto una interrogación sin sentido, una pregunta "metafísica" en el sentido negativo de la palabra. Los símbolos se han vuelto indescifrables y rechazan nuestra conciencia crítica, nuestra conciencia histórica. Esta es precisamente la función para la que han sido programadas las fotografías.

De hecho, las fotografías se han convertido en modelos para la conducta de sus receptores, quienes ahora reaccionan de una manera ritualizada a los mensajes contenidos en las fotografías. El receptor hace esto a fin de propiciar los poderes hadados que rodean la superficie de la fotografía. El siguiente ejemplo puede ilustrar aún más lo anterior.

Un cartel de un cepillo dental puede evocar el poder secreto que llamamos "cavidades", un poder que ahora nos acecha. Compramos un cepillo dental y nos cepillamos ritualmente los dientes a fin de escapar del peligro acechante del poder secreto llamado "cavidades"; ofrecemos un sacrificio al dios de las cavidades. Por supuesto, podemos buscar el término "cavidad" en una enciclopedia, pero el

texto que encontramos allí se ha convertido en el pretexto para comprar el cepillo dental. Este texto no explica la fotografía del cartel; la sustenta. Compraremos el cepillo dental sin tener en cuenta lo escrito en la encliclopedia, pues estamos programados para comprarlo. El texto de la enciclopedia se ha convertido en el encabezado del cartel fotográfico del cepillo dental. Aun si tuviéramos acceso y recurriéramos a la información histórica, actuaríamos mágicamente.

No obstante, esta conducta mágico-ritual es diferente de la del indio norteamericano. Es una conducta propia del funcionario de la sociedad posindustrial. Tanto el indio como el funcionario creen que la realidad está en la imagen, pero el funcionario lo hace de mala fe. Este último sabe más pues, ante todo, ha aprendido a leer y a escribir; posee una conciencia crítica, histórica, y la suprime. El funcionario sabe que la guerra en el Líbano no se debe a un conflicto entre el bien y el mal, sino que hay causas específicas de esa situación, y que éstas producirán efectos específicos. Asimismo, sabe que el cepillo dental no es un objeto sagrado, sino un producto de la historia occidental. Sin embargo, el funcionario tiene que suprimir este conocimiento. De no hacerlo así, sería incapaz de comprar cepillos dentales, de opinar acerca de la guerra en el Líbano, de archivar papeles, de llenar formas, de vacacionar o de jubilarse. En fin, ¿de qué otra manera podría funcionar? Las fotografías sirven precisamente para esta supresión de la facultad crítica; sirven únicamente a la función.

Con todo, la facultad crítica aún existe, y puede movilizarse para hacer transparentes las fotografías. La fotografía de la guerra de Líbano puede llegar a ser transparente para el programa del periódico, así como para el programa del partido político que programa el periódico. De modo similar, la fotografía del cepillo dental puede llegar a ser transparente para el programa de su anunciante, para el programa de la industria que haya programado a la agencia anunciadora. Los poderes secretos llamados "imperialismo", "sionismo" o "cavidades", pueden presentarse como si fueran conceptos contenidos en programas específicos. Tal esfuerzo por destruir la magia de las imágenes no necesariamente tiene éxito, ya que él mismo puede estar cargado de magia; puede ser "funcional".

Un ejemplo impresionante de este tipo de paganismo de segundo grado lo proporciona la escuela Kulturkritik de Frankfurt. Estas personas han descubierto, detrás de la imagen, poderes aún más secretos, sobrehumanos (por ejemplo, el capitalismo), que han programado todos los demás programas, y que lo han hecho de mala fe. Estos comentaristas no pueden aceptar el hecho de que programar sea un proceso estúpido, automático y sin intención. Su intento de exorcizar los espectros que ellos descubren revela otros espectros aún más grandes, descubre un proceso verdaderamente pavoroso.

En síntesis, las fotografías se reciben como objetos despreciables que cualquiera puede producir, y a los que cualquier persona puede tratar según lo desee. No obstante, son las fotografías las que, de hecho, nos tratan y nos programan para una conducta ritualizada que sirve de mecanismo retroalimentador para el mejoramiento de los aparatos. Las fotografías suprimen nuestra conciencia crítica a fin de que olvidemos el absurdo de funcionar, y gracias a esa supresión podemos funcionar. De este modo, las fotografías constituyen un círculo mágico que nos rodea en la forma del universo fotográfico. Este círculo es el que debemos traspasar.

8

El universo fotográfico

Nosotros, los habitantes del universo fotográfico, estamos acostumbrados a estas fotografías; nos hemos habituado tanto a ellas que ni siquiera advertimos su presencia en derredor nuestro: el hábito las oculta. El cambio es lo informativo; lo habitual es redundante. Por tanto, estamos rodeados de fotografías redundantes, y esto sucede a pesar de que el periódico llegue todas las mañanas, y a pesar de que los carteles se renueven cada semana en las paredes de los edificios y en los aparadores de las tiendas. Este cambio constante es precisamente lo que se nos ha hecho habitual: una fotografía redundante remplaza otra fotografía redundante. El cambio mismo es el que se ha hecho habitual y redundante; y es el "progreso" mismo el que se ha vuelto desinformativo y ordinario. Lo que sería extraordinario, informativo e intrépido en nuestra situación sería un estancamiento repentino: todos los días el mismo ejemplar periódico sobre la mesa del desayuno, y cada mes el mismo cartel en la ventana de la tienda. Esto es lo que nos sorprendería y nos estremecería. Fotografías redundantes son aquellas que se remplazan entre sí de manera continua y de acuerdo con un programa. Precisamente son redundantes por ser siempre nuevas. Estas fotografías son las realizaciones de las virtualidades del programa fotográfico, y son realizaciones automáticas de estas virtualidades. Este es el reto del universo fotográfico, el reto para el fotógrafo: cómo oponerse al flujo de fotografías redundantes con fotografías verdaderamente informativas.

Pero no sólo se ha hecho habitual el cambio continuo del universo fotográfico; también su coloración abigarrada se ha vuelto habitual. Ni siquiera imaginamos la sorpresa que este medio ambiente tan variado les hubiera provocado, por ejemplo, a nuestros abuelos.

El mundo del siglo XIX era gris: las paredes, los periódicos, los libros, las camisas, las herramientas, todo oscilaba virtualmente entre el negro y el blanco, fundiéndose en un grisáceo propio de la materia impresa. Hoy día, sin embargo, todo grita a través de los colores del arco iris, aunque grita a oídos sordos. Nos hemos acostumbrado a la contaminación visual, y ésta penetra a través de nuestros ojos y de nuestra conciencia hasta las regiones subliminales sin que de hecho nos demos cuenta. No obstante, la contaminación visual funciona en esas regiones y programa nuestra conducta.

Podríamos comparar nuestra gama de colores con la de la Edad Media o con la de culturas no occidentales, y descubrir las diferencias. En la Edad Media y en las culturas "exóticas" los colores son símbolos mágicos informados por mitos; en nuestra época, los colores son símbolos informados por mitos, pero que, sin embargo, han sido teóricamente elaborados, es decir, han sido programados. Por ejemplo, el color "rojo" en la Edad Media pudo haber significado el ser devorado por el infierno. Para nosotros, el "rojo" de un semáforo también significará peligro en un sentido mágico, pero en nosotros el color ha sido programado, pidiéndonos que oprimamos el pedal del freno sin estar completamente conscientes de lo que hacemos. La programación subliminal mediante el color en el universo fotográfico nos muestra nuestra conducta ritual, automática.

Este carácter acamaleonado del universo fotográfico, esta coloración variada, siempre cambiante, es un fenómeno epidérmico, una especie de enfermedad de la piel. Esto evidencia la estructura más profunda de apariencia granulosa del universo fotográfico. Este universo cambia continuamente su apariencia y sus colores, como un mosaico en el que las piedras individuales se remplazan incesantemente con piedras de otros colores. El universo fotográfico está compuesto de algo similar a estas piedras, de quanta, y puede ser calculado (*calculus* = *piedrita*). Éste es un universo atómico, democriteano; es un rompecabezas.

Esta estructura cuántica del universo fotográfico no surge sorpresivamente, ya que este universo es el resultado del acto fotográfico, cuya estructura cuántica analizamos anteriormente. Aun así, cuando observamos cuidadosamente el universo fotográfico, podemos descubrir la razón más profunda de la estructura granular que caracteriza a todo lo relacionado con las fotografías; podemos descubrir que esta estructura atómica, como de puntos, es propia de todo lo relacionado con los aparatos en general. Asimismo, podemos descubrir que aun aquellas funciones de los aparatos que parecen deslizarse libremente

(como las imágenes de la televisión o del cine) son, de hecho, de naturaleza granular. También descubrimos que el universo de los aparatos es aquél en el que todas las funciones aparentemente onduladas están en realidad compuestas de granos, y que todos los procesos aparentes son, de hecho, etapas de procesos, situaciones de puntos, granos. La razón es la siguiente:

> Los aparatos son juguetes que simulan el pensamiento; juguetes que juegan a pensar. Sin embargo, los aparatos no simulan los procesos del pensamiento humano tal como aparecen durante la introspección, ni como se entienden en psicología o en fisiología. Más bien, los aparatos simulan el pensamiento de acuerdo con un modelo cartesiano de pensamiento. Según Descartes, el pensamiento está compuesto de elementos claros, distintos (conceptos); y pensar es el proceso de combinar estos elementos como cuentas de un ábaco. Cada concepto significa un punto del extenso mundo "exterior". Si pudiéramos aplicar un concepto a cada punto del mundo, el pensamiento se volvería omnisciente. Y omnipotente también, puesto que entonces los procesos del pensamiento controlarían simbólicamente todo proceso "exterior". Sin embargo, en el extenso ("concreto") mundo exterior los puntos se enlazan sin dejar espacios entre sí mientras que en el pensamiento los conceptos claros y distintos están separados por intervalos; la mayor parte del mundo "exterior" escapa a través de estos intervalos. Descartes esperaba que esta inadecuación del pensamiento-red podría ser superada con la ayuda de Dios y de la geometría analítica; sin embargo, su esperanza no se cumpliría.

Los aparatos, esas simulaciones del pensamiento cartesiano, tienen éxito en aquello en que Descartes falló; en verdad son omniscientes y omnipotentes en sus respectivos universos. En esos universos, cada punto, cada elemento, está coordinado con un concepto o con un elemento del programa del aparato. Este hecho puede observarse más fácilmente con las computadoras y su universo. Cada fotografía se corresponde con algún elemento claro y distinto de la cámara. Cada fotografía corresponde a una combinación específica de los elementos contenidos en el programa de la cámara. Hay una especie de relación biunívoca entre el universo y el programa, en la que cada punto del programa corresponde a una fotografía específica, y cada fotografía corresponde a un punto específico del programa; de esta forma, el aparato es omnisciente y omnipotente en su universo. No obstante, los aparatos deben pagar un precio por su omnisciencia y omnipotencia: una inversión de los vectores de significación. Los conceptos ya no significan más el mundo "exterior" (como lo hacen en el modelo

cartesiano), sino a un universo informado por el programa "interior" del aparato. No es el programa el que significa a las fotografías, sino las fotografías las que significan a los elementos interiores del programa (es decir, a los conceptos). La omnisciencia y la omnipotencia de los aparatos son, por tanto, absurdas: conocen todo y pueden hacer cualquier cosa dentro de un universo que ha sido programado para permitir precisamente tal conocimiento y tal poder.

En esta parte del argumento tiene que definirse finalmente el concepto "programa". Para este propósito, debemos colocar entre paréntesis toda la intervención humana en los programas, es decir, toda la lucha entre las funciones del programa y las intenciones humanas. Lo que se tiene que definir aquí es un programa totalmente automático, el cual es un juego de combinaciones basadas en lo accidental, en lo casual. El juego de dados es un ejemplo simple de un programa. Los elementos "1" a "6" están combinados de tal manera que ninguna jugada pueda preverse, pero que, a la larga, cada sexta jugada del dado tenga que ser un "1". Dicho de otra manera: todas las combinaciones posibles de un programa tienen que ocurrir, a la larga, durante el juego, pero cada virtualidad ocurre completamente por casualidad. Por ejemplo, si se inscribiera una guerra atómica en el programa de algún aparato, tal guerra ocurriría por accidente, pero ocurriría, después de todo, en algún punto del proceso de existencia del programa. Es de esta manera "estúpida" y subhumana como el aparato puede "pensar": por medio de combinaciones accidentales. Y es de esta manera como los aparatos son omniscientes y omnipotentes en sus propios universos.

Como nos rodea ordinariamente, el universo fotográfico es una realización casual de algunas de las virtualidades contenidas en el programa de la cámara, y constituye punto por punto una situación específica, como ocurriría durante el juego de combinaciones. Otras virtualidades similares aparecerán por azar en el futuro; esta es la razón de que el universo fotográfico permanezca en un estado de cambio continuo, y de que una fotografía redundante remplace continuamente a otra fotografía redundante. Cada situación dada en el universo fotográfico corresponde a una jugada específica en el juego de combinaciones, y así sucede punto por punto, fotografía por fotografía. Las fotografías del universo fotográfico son necesariamente redundantes. Si un fotógrafo en particular juega deliberadamente en contra del programa fotográfico y produce así una fotografía informativa, rompe los límites del universo fotográfico al crear situaciones que no están inscritas en el juego de combinaciones.

Lo anterior permite las siguientes inferencias. Primero, el universo fotográfico es el producto de un juego de combinaciones; éste ha sido programado y significa su programa. Segundo, el juego es automático; no obedece a una estrategia deliberada. Tercero, el universo fotográfico está compuesto de fotografías claras y distintas; cada una de ellas significa un punto específico del programa. Cuarto, cada fotografía es una superficie, una imagen, que sirve de modelo para la conducta de su receptor. En resumen, el universo fotográfico es un medio para programar en la sociedad una conducta retroalimentadora en función de un juego de combinaciones. Lo hace así debido a una necesidad descarada, pero cada ejemplo es una mera casualidad (es decir automático), y la conducta que programa es mágica. De esta manera, el universo fotográfico programa a la sociedad para que se convierta en una sociedad de dados, de ajedrecistas, de funcionarios.

Esta consideración del universo fotográfico invita al observador a moverse en dos direcciones: hacia la sociedad rodeada por el universo fotográfico, y hacia los aparatos que programan este universo. La consideración invita, por una parte, a una crítica de la sociedad posindustrial tal como se avecina, y por otra, a una crítica de los aparatos y de sus programas. Ambas invitan, a su vez, a una trascendencia crítica de la sociedad posindustrial.

El encontrarse uno mismo dentro del universo fotográfico es experimentar, es conocer, es evaluar el mundo en función de las fotografías. Cada experiencia, cada elemento de conocimiento o cada valor pueden separarse en fotografías individuales tal como han sido apreciadas y aprovechadas. Cada acción particular puede separarse en fotografías particulares según hayan sido utilizadas como modelos de acción. Este tipo de existencia, donde cada experiencia, cada elemento de conocimiento, cada evaluación y cada acción están compuestos de elementos separados, que semejan granos, de "bits", es evidentemente como de robot. El universo fotográfico (o para ese caso, cualquier universo de aparatos) transforma al hombre y a la sociedad en autómatas.

Ya desde ahora podemos observar estos actos de autómata: en los bancos, en las oficinas y fábricas, en los supermercados, en los deportes, en las formas de bailar. Sin embargo, cuando miramos lo suficientemente cerca, también podemos observar la misma estructura estocada en los procesos del pensamiento: en los textos científicos, en la poesía, en la composición musical, en la arquitectura y en los sistemas políticos. Por tanto, una tarea de la actitud crítica res-

pecto de la cultura, consiste en analizar la reestructuración de la experiencia, del conocimiento, de la evaluación y de la acción a fin de poder ver cómo ha llegado a estar compuesta de un mosaico de elementos claros y distintos, y a fin de buscar y descubrir estos elementos en todos los fenómenos de nuestra cultura. Una crítica tal de la cultura demostrará que la invención de la fotografía es el punto de la historia en el que todos los fenómenos culturales empezaron a sustituir su estructura lineal de deslizarse por la estructura estocada de combinaciones programadas. Esto es, esta crítica no manifiesta un retorno a la estructura mecánica de la experiencia, del conocimiento y de la evaluación como resultó de la primera revolución industrial, sino un avance hacia la estructura cibernética propia de todo aparato. Asimismo, una crítica tal de la cultura demostrará que la cámara es el ancestro de todos los aparatos que ahora reclaman ser los que hacen nuestra existencia automática; todo, desde nuestros actos externos hasta nuestras reflexiones, sentimientos y deseos.

Cuando nos dirigimos a los aparatos a fin de criticarlos, descubrimos que el universo fotográfico es producto de las cámaras y de los aparatos de distribución. Cuando profundizamos más al respecto, descubrimos aparatos adicionales: la industria; la publicidad; los anuncios; las estructuras políticas, económicas, sociales; las administraciones, etcétera. Cada uno de estos aparatos tiende a ser cada vez más automático, y está acoplado cibernéticamente a todos los demás aparatos. Cada aparato alimenta el programa de un aparato diferente. Por tanto, el aparato complejo constituye una especie de super caja negra compuesta por una multitud de cajas negras. Aun así, es un producto humano; es el hombre quien produjo esta caja durante los siglos XIX y XX, y quien, aún hoy, se ocupa en ampliarla y mejorarla. De esta manera, lo anterior es casi materia de un curso acerca de la crítica de los aparatos desde el punto de vista de las intenciones humanas que desean producir los aparatos, y las cuales los produjeron en primer lugar.

Este tipo de actitud crítica es tentadora, por dos razones. Primero, esta actitud exime al crítico de tener que sumergirse en los confines y en la negrura de las cajas negras: se conforma con un examen de la entrada, con una crítica de la intención humana. Segundo, tal actitud exime al crítico de tener que elaborar nuevas categorías de crítica: las categorías tradiconales son lo suficientemente buenas para un análisis crítico de las intenciones humanas. El resultado de una actitud como ésta respecto de los aparatos se asemeja a lo siguiente:

> La intención al producir los aparatos fue la de emancipar al hombre de tener que trabajar. Se esperaba que los aparatos hicieran el trabajo del hombre; por ejemplo, se pretendía que la cámara emancipara al hombre de la necesidad de esgrimir un pincel. En vez de tener que trabajar pintando lienzos, ahora el hombre podría jugar. Sucedió, sin embargo, que ciertas personas tomaron el control de los aparatos (por ejemplo, los capitalistas), mismas que han logrado desviar las intenciones originales de los aparatos. Ocurrió que, hoy día, los aparatos sirven a los intereses (de sus controladores); lo que debe hacerse es desenmascarar tales intereses controladores. De esta manera, parece como si los aparatos fueran sólo máquinas curiosas, y que su invención no representó de algún modo un evento revolucionario: no es necesario hablar de una "segunda revolución industrial".

Si continuáramos este análisis, tendríamos que descifrar las fotografías a fin de descubrir los intereses ocultos de sus controladores; por ejemplo, los intereses de los poseedores de acciones en la Kodak, de los dueños de las agencias publicitarias y, así, de todas las personas que, en otras palabras, jalan los hilos detrás de las instituciones industriales. En fin, descubriríamos los intereses de todo el complejo industrial militar e ideológico.

Si alguien lograra poner en evidencia este tipo de complejos de intereses, se podría considerar que cada fotografía y el universo fotográfico como un todo habrían sido descifrados.

Por desgracia, esta forma tradicional de crítica originada en el complejo industrial no es adecuada al fenómeno que llamamos aparatos. Un acercamiento crítico de este tipo olvida el aspecto esencial de los aparatos: su automatización. Precisamente, esta automatización de los aparatos es lo que debe criticarse. Los aparatos se inventaron con la intención de que fueran automáticos, es decir, "independientes de la intervención humana futura". La intención al producir los aparatos fue la de excluir al hombre de las funciones de éstos; y sin duda, esta intención se ha cumplido del todo. El hombre es excluido progresivamente de su función, y los programas de los aparatos –esos "estúpidos" juegos de combinaciones– se enriquecen cada vez más: combinan cada vez más rápido un número creciente de elementos, y sobrepasan la capacidad de los hombres individuales para ver a través de ellos, permitiéndoles únicamente controlarlos. Quien tiene alguna relación con los aparatos, la tiene también con las opacas cajas negras.

En realidad no tiene mucho sentido hablar de los dueños de los aparatos; puesto que los aparatos funcionan automática e indepen-

dientemente de las decisiones o intervenciones humanas, nadie puede "apropiarse" de ellos. Por el contrario, ahora las decisiones humanas se toman con base en las decisiones de los aparatos; las decisiones humanas han degenerado en decisiones "funcionales", y la intención humana se ha evaporado. A pesar de que los aparatos fueron originalmente producidos y programados para servir a la intención humana, ésta se ha ocultado detrás del horizonte de los aparatos de "segunda y tercera generación". Ahora, los aparatos funcionan únicamente por sí mismos ("automáticamente"), con el fin de perpetuarse y mejorarse de manera automática. Precisamente esta automatización estúpida, sin intención, funcional, es el verdadero sujeto de la crítica de los aparatos.

La actitud crítica mencionada arriba, la "humanista", objetará casi naturalmente esta descripción del problema de los aparatos; por ejemplo, el que las "máquinas simples" sean realmente sobrehumanas, titanes antropomórficos, es una mistificación que pretende ocultar los intereses humanos que acechan detrás de los aparatos. Una objeción así es incorrecta. Los aparatos son en verdad titantes antropomórficos, porque fueron hechos con la intención de serlo; pero por ningún motivo son sobrehumanos; aquí, su descripción intenta mostrarlos como simulaciones subhumanas, pálidas, simplificadas, de los procesos del pensamiento humano que hacen redundantes las decisiones humanas precisamente porque los aparatos son demasiado estúpidos. Por tanto, esta actitud crítica "humanista" es la que finalmente oculta los peligros acechantes de los aparatos. A la inversa, las actitudes críticas propuestas aquí consideran que su tarea es un esfuerzo por demostrar el hecho aterrador de que los aparatos funcionan de una manera estúpida, incontrolable, sin intención, y así ayudar a someter de nuevo los aparatos a las intenciones humanas.

En síntesis, el universo fotográfico refleja un juego de combinaciones; constituye un rompecabezas variado y siempre cambiante de superficies claras y distintas. Cada una de ellas significa un elemento del programa de los aparatos. El universo fotográfico programa, a su vez, a sus receptores para una conducta mágica, funcional; lo hace automáticamente, es decir, sin que intervenga la intención humana.

Algunas personas luchan contra esta programación automática, a saber: los fotógrafos que intentan producir fotografías informativas no inscritas en el programa fotográfico; los críticos que tratan de ver a través del juego automático de la programación, y en general, todas aquellas personas que intentan crear espacio para la intención

humana en un mundo dominado por los aparatos. Sin embargo, los aparatos, a su vez, asimilan automáticamente todos esos intentos de liberación y los incorporan en sus programas a fin de enriquecer los programas. La tarea de una filosofía fotográfica consiste en revelar esta lucha entre el hombre y los aparatos en el reino de la fotografía, y así contribuir a una posible solución del conflicto.

La hipótesis que sostiene este ensayo es que, si tal filosofía de la fotografía lograra éxito en su tarea, este logro sería importante no sólo en el reino de la fotografía, sino también para la sociedad posindustrial en general. El universo fotográfico es solamente uno entre muchos universos de aparatos, y no es el más peligroso. En el siguiente capítulo se intentará demostrar que el universo fotográfico puede servir de modelo para la existencia posindustrial en general, y que, por tanto, una filosofía de la fotografía puede servir como punto de partida para cualquier filosofía que tenga por objeto las formas actual y futura de la existencia humana.

9

La necesidad de una filosofía de la fotografía

Durante el desarrollo de este esfuerzo por analizar lo esencial de la fotografía, se han tratado pocos conceptos básicos: imagen, aparato, programa, información. Estos conceptos deben constituir el fundamento de cualquier filosofía de la fotografía, y pueden utilizarse para definir las fotografías como imágenes que han sido producidas y distribuidas por medio de aparatos, de acuerdo con un programa, y cuya función evidente es informar. Cada uno de estos conceptos básicos implica otros conceptos: imagen implica magia; aparato implica automatización y juego; programa implica necesidad y casualidad, e información implica símbolo e improbabilidad. En tal caso, podemos ampliar nuestra definición de las fotografías: éstas son imágenes producidas y distribuidas por medio de aparatos automáticos y programados, de acuerdo con un juego basado en la casualidad informada por la necesidad, y que han sido distribuidas según estos mismos métodos; son imágenes de situaciones mágicas, y sus símbolos provocan una conducta improbable en sus receptores.

La definición aquí propuesta tiene esa ventaja curiosa de una filosofía: es inaceptable. Desde que la definición elimina al hombre como agente libre, nos reta a demostrar que es errónea. Ella provoca contradicción, y la contradicción (la dialéctica) es uno de los trampolines de la filosofía. Por tanto, esta definición bien puede servirnos como punto de partida apropiado para una filosofía de la fotografía.

Cuando consideramos los conceptos básicos –imagen, aparato, programa, información– descubrimos que todos tiene como fundamento común el eterno retorno. Las imágenes son superficies sobre las cuales se desplaza la mirada hasta volver repetidas veces al punto de partida. Los aparatos son juguetes que ejecutan repetidamente

los mismos movimientos. Los programas son juegos que combinan los mismos elementos una y otra vez. La información es una serie de configuraciones improbables que han emergido de la tendencia hacia la probabilidad, y que tienden repetidamente a volver allí. Así, con estos cuatro conceptos, ya no nos encontramos en un contexto histórico lineal donde nada se repite jamás y donde todo tenía una causa y producía un efecto. El territorio donde ahora nos encontramos situados no puede admitir más las explicaciones causales, sino únicamente las funcionales. Debemos despedirnos de la causalidad y, emulando a Cassirer, decir: "Descansa, descansa, querido amado". Cualquier filosofía de la fotografía debe tomar en cuenta el carácter no histórico, poshistórico, del fenómeno que constituye su objeto.

Esto no planteará ningún problema. Aun ahora, hemos recurrido, espontáneamente, al razonamiento poshistórico en diversas áreas. Tomemos la cosmología, por ejemplo; asumimos que el cosmos es un sistema que tiende hacia configuraciones cada vez más probables, en el cual las configuraciones improbables pueden aparecer repetidamente por casualidad, pero que necesariamente debe retornar a la tendencia general hacia la probabilidad. De esta manera, el cosmos es, para nosotros espontáneamente, un aparato que contiene una pieza original de información en su entrada (el "big bang"), y que está programado necesariamente para realizar toda esta información por casualidad, y de este modo agotarla ("muerte térmica"). En cuanto a la cosmología misma, asumimos que es una imagen que hemos producido para representar el cosmos. Entonces, los cuatro conceptos básicos –imagen, aparato, programa, información– espontáneamente, apoyan nuestro razonamiento cosmológico, un razonamiento que es, de nuevo espontáneamente, una explicación funcional.

Esta misma clase de razonamiento se produce también en otros campos: psicología, biología, lingüística, cibernética e informática, por mencionar algunos. En estas áreas, espontáneamente razonamos de una forma imaginativa, funcional, programática e informática. La hipótesis que aquí planteamos anticipa la afirmación de que razonamos de esta manera porque pensamos en categorías fotográficas: el universo fotográfico nos ha programado para pensar de este modo.

Esta hipótesis no es tan descabellada como podría parecer a primera vista. De hecho, es una hipótesis bien conocida: el hombre produce herramientas poniéndose él mismo de modelo; después, él usa las herramientas como un modelo para sí mismo, para la sociedad y para el mundo "exterior". Ésta es la hipótesis de la alienación humana a partir de sus propias herramientas. Por ejemplo, en el siglo XVIII el hombre inventó las máquinas utilizando de modelo su propio cuerpo; entonces, la situación se invirtió cuando el hombre tomó las máquinas como modelos para sí mismo, para la sociedad y para el mundo exterior. Así, en el siglo XVIII, una filosofía de las máquinas habría sido una crítica de antropología, de la política, del arte, de la ciencia, etcétera; en síntesis, una crítica del "mecanismo". Lo mismo podría decirse hoy de una filosofía de la fotografía: sería una crítica del "funcionalismo" en sus aspectos antropológico, político y científico.

No obstante, el asunto no es tan sencillo como parece. La fotografía no es una herramienta semejante a una máquina; es un juego, como la baraja o el ajedrez. Si tomamos la fotografía como nuestro modelo, no sustituimos simplemente un tipo de herramienta por otro tipo de herramienta como modelo; sustituimos una clase de modelo por otra clase. Así, la hipótesis aquí propuesta, según la cual hemos empezado a razonar dentro de una estructura de categorías fotográficas, indica que la estructura de nuestro pensamiento está a punto de experimentar una mutación. No es el problema clásico de la alienación lo que está implicado aquí, sino una revolución existencial de la que no tenemos precedentes históricos. Expresado torpemente, lo que está implicado aquí es el reto de reconsiderar el problema de la libertad en un contexto completamente nuevo. Esto es lo que señalaría realmente una filosofía de la fotografía.

Está claro que no hay nada nuevo en esto: toda filosofía trata, en el último análisis, el problema de la libertad. En el contexto histórico de linealidad, el problema se planteó de esta manera: si todo ha tenido una causa, si todo tendrá un efecto, si todo está "condicionado", ¿dónde queda un espacio para la libertad humana? Todas las respuestas a esta pregunta podrían reducirse, si se simplificara radicalmente, a un denominador común: las causas son tan complejas, y es tan difícil prever los efectos, que el hombre (este ser limitado) puede fácilmente comportarse como si fuera "incondicionado". Sin embargo, en nuestro contexto nuevo, el problema de la libertad debe plantearse de manera diferente: si todo sucede casualidad, y si todo se vuelve nada, ¿dónde queda un espacio para la libertad humana? Es en este ámbito de lo absurdo donde una filosofía de la fotografía debe formular su pregunta respecto de la libertad.

Casi en cualquier lugar podemos ver cómo los aparatos de toda especie tienden a programar nuestras vidas para una clase de automatización estúpida. También podemos observar cómo el trabajo es

tomado de las manos del hombre y transferido a los aparatos; y cómo la mayoría de los hombres empezó a ocuparse en el "sector terciario" de jugar con símbolos vacíos; y cómo el interés existencial empieza a desplazarse del mundo de los objetos al mundo de los símbolos. Asimismo, podemos observar cómo nuestros valores empezaron a desplazarse de las cosas a la información; cómo nuestros pensamientos, sentimientos, deseos y acciones empezaron a asumir la estructura de autómatas; nos damos cuenta de que "vivir" significa "alimentar aparatos y ser alimentados por ellos". En pocas palabras, podemos ver cómo todo lo que nos rodea se está volviendo absurdo. ¿Dónde queda entonces un espacio para la libertad humana?

Entonces, descubrimos gente que parecía tener una respuesta a esa pregunta: los fotógrafos, en el sentido propuesto en este ensayo. Ellos son, en miniatura, los hombres de los aparatos que viven el futuro ahora; juegan con los símbolos; están ocupados en el "sector terciario". Los fotógrafos tienen interés en la información; producen objetos sin valor inherente. Y, a pesar de todo, no parecen creer que su actividad es absurda, y creen que sus acciones están informadas por la libertad. Así, la tarea de una filosofía de la fotografía consiste en cuestionar a los fotógrafos respecto de su libertad, e investigar su búsqueda de la libertad.

Precisamente, esto es lo que el presente ensayo intentó hacer, y muchas respuestas han surgido durante el desarrollo de nuestra investigación. Primero, que es posible erradicar la estupidez de los aparatos. Segundo, que es posible inyectar subrepticiamente las intenciones humanas en el programa de los aparatos. Tercero, que es posible forzar a los aparatos para que produzcan algo imposible de prever, algo improbable, algo informativo. Cuarto, que es posible desdeñar los aparatos y sus productos, que es posible desviar nuestra atención de los "sujetos" en general y concentrarnos en la información. En resumen, parece como si los fotógrafos afirmaran que la libertad es una estrategia mediante la cual la casualidad y la necesidad se someten a la intención humana. En otras palabras, que la libertad "es lo mismo que jugar en contra de los aparatos".

Los fotógrafos no dan espontáneamente esta respuesta. Lo harían así sólo si estuvieran presionados por un análisis filosófico. Si ellos hablaran espontáneamente, podrían afirmar que lo que están haciendo es producir imágenes tradicionales con base en métodos no tradicionales; podrían afirmar que están produciendo obras de arte, o que están contribuyendo a la ciencia, o que están políticamente comprometidos. Si leyéramos lo que los fotógrafos tienen que

decir acerca de su actividad, o si leyéramos los libros tradicionales de historia de la fotografía, encontraríamos la opinión generalizada de que nada ha cambiado mucho con la invención de la fotografía, y que todo continúa sucediendo casi igual que antes de la invención de ésta, excepto que, al lado de todas las demás historias, también hay ahora una historia de la fotografía. A pesar de que los fotógrafos viven gracias a sus propias actividades en un contexto poshistórico, la "segunda revolución industrial" –tal como se manifiesta en la cámara por primera vez– los ha rebasado.

Con una excepción, los llamados "fotógrafos experimentales", es decir, aquellos fotógrafos propuestos en este ensayo, parecen saber lo que les está pasando. Están conscientes de que la imagen, el aparato, el programa y la información constituyen sus problemas básicos. Ellos están conscientes de que intentan atrapar esas situaciones exteriores al aparato, y que tratan de incluir en la imagen algo que no estaba inscrito en el programa del aparato; saben que están jugando en contra de los aparatos. No obstante, aún no están conscientes del alcance de lo que hacen; no están totalmente conscientes de que están tratando, a través de sus actividades, de responder a la pregunta de la "libertad" en un contexto de aparatos.

Es necesaria una filosofía de la fotografía si queremos elevar la fotografía hasta un estado plenamente consciente; hacerlo es necesario, pues la fotografía puede servirnos entonces de modelo para la libertad en el contexto posindustrial. Por tanto, la tarea de una filosofía de la fotografía consiste en demostrar que no hay espacio para la libertad en el reino de los aparatos automáticos, programados y programadores; y habiendo demostrado esto, argumentar cómo, a pesar de los aparatos, es posible crear un espacio para la libertad. La tarea de una filosofía de la fotografía consiste en analizar la posibilidad de la libertad en un mundo dominado por los aparatos; en discurrir cómo es posible dar significado a la vida humana en presencia de la accidental necesidad de la muerte. Necesitamos una filosofía así, porque representa la última forma de revolución que todavía es accesible para nosotros.

Glosario básico

aparato. Juguete que simula el pensamiento.
autómata. Aparato que funciona necesariamente de acuerdo con un programa que se mueve según la casualidad.
carácter. Signo escrito.
código. Sistema de signos ordenados por reglas.
concepto. Elemento constitutivo de un texto.
conceptualización. Capacidad de producir y descifrar textos.
descifrar. Acción de mostrar el significado de un símbolo.
entropía. Tendencia hacia configuraciones cada vez más probables.
fotografía. Imagen parecida a una hojilla, producida y distribuida por medio de aparatos.
fotógrafo. Persona que intenta hacer fotografías con información no contenida en el programa de la cámara.
funcionario. Persona que juega con un aparato y en función de éste.
herramienta. Simulación de un órgano corporal con que se trabaja.
historia. Traducción lineal progresiva de las ideas en conceptos.
idolatría. Incapacidad de descifrar las ideas significadas por los elementos de la imagen; por tanto, adoración de la imagen.
imagen. Superficie llena de significado en la cual los elementos se relacionan mágicamente.
imagen técnica. Imagen producida por un aparato.
imaginación. Capacidad de producir y descifrar imágenes.
información. Configuración improbable.
informar. *a*) producir configuraciones improbables; *b*) imprimir esto sobre los objetos.
jugar. Actividad que se identifica con su propia intención.
juguete. Objeto con el que se juega.
magia. Existencia en un mundo de retorno eterno.

máquina. Herramienta que simula un órgano del cuerpo con la ayuda de una teoría científica.
memoria. Almacén de información.
objeto. Cosa que está en nuestro camino.
objeto cultural. Objeto informado.
poshistoria. Re-traducción de conceptos en ideas.
producción. Actividad que transporta una cosa de la naturaleza a la cultura.
programa. Juego de combinaciones con elementos claros y distintos.
realidad. Aquello que está en nuestro camino hacia la muerte.
redundancia. Información repetida; por tanto, lo que es probable.
registrar. Movimiento circular que descifra una situación.
rito. Conducta propia de la existencia mágica.
sector terciario. Donde se produce la información.
sectores primario y secundario. Donde se producen los objetivos y se informan.
signo. Fenómeno que señala hacia otros fenómenos.
símbolo. Signo convencional consciente o inconsciente.
síntoma. Signo causado por su significado.
situación. Configuración donde está la relación entre los elementos, y no los elementos mismos, que tienen significado.
sociedad industrial. Sociedad en la que la mayoría de la gente trabaja con máquinas.
sociedad posindustrial. Sociedad en la que la mayoría de la gente está ocupada en el sector terciario.
texto. Línea o líneas de caracteres.
textolatría. Incapacidad para descifrar los conceptos significados por los caracteres; por tanto, adoración de los textos.
trabajo. Actividad que produce e informa objetos.
traducir. Mover de un código a otro código: por tanto, saltar de un universo a otro.
universo. *a*) la totalidad de combinaciones de código posibles; *b*) la totalidad de los significados de esas combinaciones.
valor. Lo que debe ser.

Esta obra se terminó de imprimir
el día 28 de septiembre de 1990,
en los talleres de Impresiones Editoriales, S. A. de C. V.,
Lago Chalco núm. 230, Col. Anáhuac,
C.P. 11320, México, D. F.,
se encuadernó en Encuadernadora Técnica Mexicana, S. A. de C. V.,
Lago Chalco núm. 230, Col. Anáhuac,
C.P. 11320, México, D. F.,
se tiraron
2 000 ejemplares, más sobrantes de reposición
FT ROTO, KC 100

al medio técnico y al mismo tiempo una coerción de su libertad, que proviene de las propias limitaciones de la fotografía, las cuales obligan a imaginar y crear sólo de cierta manera. ¿Cómo romper esta situación? Quizás obligando al aparato a hacer lo que no quiere o no puede hacer.

El análisis crítico y reflexivo de Flusser nos lleva a recorrer en estas páginas toda la historia de la humanidad en lo referente a la producción de imágenes. Según su opinión, con la invención de la fotografía se cierra un ciclo (abierto con la invención de la escritura) en donde los textos nacieron como una forma de hacer al mundo "imaginable", pero fueron perdiendo esta capacidad mágica... hasta que la producción técnica no manual de las imágenes llegó para salvarlos.

A través de cada uno de los capítulos de este ensayo, el autor devela su posición ontológica y epistemológica, y sienta las bases para una filosofía de la fotografía como técnica y como imaginería.