



Resistir a la imagen

Resumen

Partiendo de algunos datos históricos sobre la relación entre pintura e imagen fotográfica, se plantea que el modelo fotográfico imperante implica la aceptación de la primacía del orden discursivo, como la manera acertada de entender y de relacionarse con el mundo, la cual privilegia la configuración del sentido sobre la experiencia misma. Se propone que una posible resistencia a la hegemonía de este modelo, desde lo pictórico, tendería a resaltar e incentivar lo que se encuentra más allá del discurso y la interpretación; todo lo que sea opaco, particular y coyuntural.

Palabras clave: pintura, fotografía, imagen, discurso.

Felipe Montes

Universidad Nacional de La Plata,
Argentina

CORRESPONDENCIA AL AUTOR
felipemontes25@gmail.com

INFORMACIÓN DEL ARTÍCULO
Recibido: 1.11.2018.
Aceptado: 04.12.2018.

• Para citar este artículo • To cite this article • Para citar este artículo
Cortés, D. (2019). Resistir a la imagen. {Común-A}, 3(1), 85-99.

Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia de Creative Commons 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>), la cual permite su uso, distribución y reproducción de forma libre siempre y cuando el o los autores reciban el respectivo crédito.



Resisting the Image

{Abstract}

Based on historical data on the relationship between paintings and photographic images, this article proposes that the prevailing photographic model implies accepting the primacy of the discursive order, as the correct way of understanding and relating to the world, which favors the senses over the experience itself. It proposes that a possible resistance to the hegemony of this model, from the pictorial perspective, would tend to highlight or motivate that which lies beyond discourse and interpretation; that which is opaque, specific, and circumstantial.

Key words: painting, photography, image, discourse.

Resistir à imagem

{Resumo}

A partir de alguns dados históricos sobre a relação entre pintura e imagem fotográfica, é proposto que o modelo fotográfico dominante implica a aceitação da primazia da ordem discursiva, como a maneira adequada de entender e de se relacionar com o mundo, o que privilegia a configuração do sentido sobre a experiência em si. Propõe-se que uma possível resistência à hegemonia desse modelo, com base no pictórico, tenderia a ressaltar e incentivar o que se encontra mais além do discurso e da interpretação; tudo o que for opaco, particular e conjuntural.

Palavras-chave: pintura, fotografia, imagem, discurso.



Tal como mostró de manera brillante la investigación del artista británico David Hockney, (2006), la relación entre fotografía y pintura no es nada nueva. No se circunscribe a la invención de la manera de fijar la imagen fotográfica en el papel a mediados del siglo XIX; por el contrario, se encuentra justo en la base del desarrollo de la etapa clásica y moderna de la pintura occidental. Desde el redescubrimiento (por los grandes maestros pintores del final del gótico) del uso de lentes para proyectar la imagen fotográfica en un cuarto o cámara oscura que confería a los poseedores de tal conocimiento secreto la clave para el desarrollo de un virtuosismo en la representación jamás imaginado por los pintores anónimos de la Edad Media, la fotografía ha enriquecido, influenciado y, muchas veces, asediado y dominado por completo a la pintura.

Tan compleja resulta la naturaleza de dicha relación que, como señala Hockney (2006), el uso de imágenes fotográficas se mantenía en secreto y, aún más, fue ignorado de forma deliberada por la historia del arte, como si se tratara de una vergüenza, un insulto a lo que se solía llamar *el talento de los grandes maestros*. Para los tiempos que corren, donde la pintura ha caído —incluso con excesiva violencia— de su pedestal de antaño, parece un chiste sentir vergüenza de la grandiosidad de la fotografía. En nuestros días la imagen fotográfica es la dueña absoluta de la verdad, del valor documental y de la capacidad de transmitir información a una velocidad que se asimila tanto a la inmediatez como a la ubicuidad.

¿Qué hace tan poderosa a la fotografía? Su potencial de encantar y subyugar a la imaginación; su persistencia en dictarnos las características estructurales de lo que asumimos como imagen fidedigna. De este modo resulta por completo asimilable y funcional a los fines del discurso; no en vano decimos que una imagen vale por mil palabras. Entonces, ¿por qué resistirse a la dictadura fascinante de la imagen?

Habría que tratar de percibir qué es aquello que la imagen fotográfica deja de lado, a lo que no puede o prefiere no acceder y no muestra a la hora de dictar su visión del mundo. El problema es que, en general, parece que hemos naturalizado la idea de que el modelo fotográfico de visión corresponde a una percepción correcta de lo real; que el proceso de una cámara fotográfica va a generar de forma invariable la imagen más fidedigna que puede construirse de cualquier fenómeno, como si se diera por sentado que la visión fotográfica es el dispositivo de visión más neutral, transparente y fiel posible. No se trata, por supuesto, de que creamos que toda imagen fotográfica sea verdadera, pues ya sabemos que lo que representa una foto puede ser inventado o manipulado de muchas maneras. Lo que impone la foto es algo mucho más insidioso que un principio de verdad;

impone que la fotograficidad y su estructura es la forma que, por necesidad, debe adoptar una imagen para lograr una verosimilitud apropiadamente explicada. La imagen de la fotografía sería la forma correcta de construir la visualización, o mejor, de atraer la atención sobre los datos visuales con una ordenación lo más funcional posible. Si la veracidad puede crearse, la fotografía impone la manera en que esta debe ser generada.

Al revisar las grandes categorías de signos planteadas por Peirce (1987) en relación con la construcción de la imagen fotográfica, se pueden encontrar, en momentos distintos de la valoración teórica, rasgos y maneras de funcionamiento pertenecientes a los tres tipos de signos. Se suele caracterizar a la fotografía como huella de un fenómeno (por ejemplo en el sentido en que lo hace Barthes, 2010), al hablar de una huella lumínica que conecta físicamente lo fotografiado con la impresión en el soporte material del negativo, lo que ubicaría a la imagen fotográfica en el ámbito del signo indicial. En efecto, el signo indicial tiene el carácter de huella, pero al mismo tiempo; el carácter del señalamiento a través de la contigüidad espacial y física; el registro físico del contacto; y la declaración *esto, acá*, que acompaña al señalamiento de un fenómeno *x*. Así, la cámara primero

apunta y luego encuadra, decide qué queda incluido en el señalamiento; después la huella resultante se actualiza en cada impresión de la imagen. Pero esta es solo una primera caracterización, en la que otros aspectos del modelo fotográfico pasan desapercibidos, porque el signo indicial supone el señalamiento de lo contiguo, pero sin reparar en la cualidad de la huella; solo importa que la acción efectuada sobre el material de la huella sea entendida como indicio de la acción del fenómeno por aquellos que van a leer el signo. En cambio, lo que la foto guarda y representa, más que un mero indicio, es una captura de la apariencia y semejanza del fenómeno, lo que ya la relaciona con el segundo tipo de signo: el ícono. Incluso una pintura, en especial si está influida por la fotografía, también puede caer en la trampa de intentar producir la apariencia y semejanza, solo que no la puede reproducir; mientras que la esencia de la foto parece residir en la posibilidad de su reproducción.

¿Cómo accede la foto al estadio de la reproductibilidad? Mediante un mecanismo de codificación de la información sobre la apariencia del fenómeno. Esto es aún más evidente en la fotografía digital, pero ya era cierto desde el negativo análogo: si se guarda de manera correcta la información sobre la

apariciencia, esta se podrá actualizar cuantas veces sea necesario en cualquier tiempo y lugar. En el fondo, el mecanismo fotográfico encierra e impone una convicción con respecto al fenómeno; y es la posibilidad de guardarlo como información para actualizarlo a voluntad infinitas veces, lo que viene a significar que el fenómeno importa más como información que como contingencia. Bajo la apariencia de la huella y el índice, la foto propaga —como lo hace el ícono— la seducción de la semejanza y la promesa de inmortalidad de la semejanza a condición de que el fenómeno sea reemplazado por la información sobre el fenómeno. Pero aún es necesario observar que, en última instancia, lo que la foto propaga e impone es una convención, un acuerdo sobre la naturaleza de la relación entre el fenómeno y la imagen, lo que la sitúa en la tercera categoría, la del símbolo. Su convención implica que todo fenómeno puede y debería ser reducido a los datos que produce, y que dichos datos, codificados de modo adecuado, hacen prescindible al fenómeno en sí. Una convención que implica la máxima violencia y que, de ese modo, se impone de forma automática sobre todo fenómeno posible.

Por tanto, la foto supera el estadio —supuesto en un primer momento— de ser índice del fenómeno, y se apropia de la reproducción

de la semejanza estableciéndose a sí misma como estructura simbólica primaria que traspasa todo fenómeno al estatus de información discursiva. Además, el aparato de la imagen fotográfica atraviesa la dicotomía entre análogo y digital, para imponer su estructura en forma indiferenciada sobre ambos dominios. Cuando Barthes (2010) caracteriza a la foto con la declaración de que *esto ha sido*, parece poner el énfasis en la nostalgia de lo que ha pasado y relacionar su acción con un cierto vértigo del devenir, pues se refiere a la condición perecedera, tanto del negativo como de la copia en papel. Byung-Chul Han (2013) refiere este carácter nostálgico con el que la foto era entendida (a su estadio analógico) y relaciona el procedimiento análogo con una demora en la circulación de la información, un estadio de velado y de negatividad que, de hecho, entorpece la necesaria inmediatez del flujo de los datos. Concluye que en el tránsito a la fotografía digital desaparece esa negatividad, al volver superfluas tanto la proyección de la cámara oscura como el revelado del negativo. ¿Por qué resulta tan adecuado a la naturaleza de la fotografía el código digital? Un lenguaje analógico se vale de las impresiones o fluctuaciones de un material específico para registrar la acción del fenómeno. Ejemplos de ello son una huella en la playa, los movimientos del pelaje de un lobo frente

a otro y la acción de la luz sobre la película de plata del negativo fotográfico. La diferencia es que en los dos primeros ejemplos se trata solo de hacer manifiesta físicamente la acción del fenómeno de un modo ostensible para los implicados; mientras que en el caso de la fotografía se pretende registrar algo muy específico: la apariencia de la semejanza, entendida como clave del traspaso de un fenómeno hasta la imagen de este. Así que en la fotografía análoga se encuentra ya implícito que lo que se pretende es archivar la semejanza como reducción a datos del fenómeno, con la intención manifiesta de hacerlo reproducible. De modo que el soporte ideal que la fotografía ya prefiguraba era el de un código que se mantuviera inalterado, que se pudiera transportar como información sin pérdida de datos y que se pudiera actualizar y reproducir hasta el infinito sobre sí mismo o sobre dispositivos, tanto analógicos como digitales.

¿Sería deseable resistirse a tal intención de reproductibilidad?, ¿desde dónde se podría dar esa resistencia? En este punto es necesario contraponer dos formas distintas de visión: una que llamaré *visión-experiencial* y que corresponde a una forma de caracterizar la manera en que la imagen es trabajada por parte del ojo y el cerebro, es decir del cuerpo; y otra la *visión-fijada*, que corresponde a la cámara,

a pesar de que se haya pretendido equiparar al ojo con la cámara, lo cual solo podría referirse en todo caso a un ojo abstracto y no humano; ojo que solo sería posible aislado del cuerpo. Por el contrario, si nos fijamos en la experiencia corporal del ver, encontramos que no tiene relación con lo instantáneo, ni con la instantaneidad; de hecho es un recorrido. Frente a lo que se quiere ver el ojo hará cientos de pequeños movimientos, cambiando enfoques en milésimas de segundo, en un proceso temporal de yuxtaposición de impresiones de la experiencia de lo visible; luego toda esa sensación acumulada es conectada con toda la experiencia anterior guardada en la memoria viva y fluctuante que es el cuerpo y, posteriormente, será relacionada con esa experiencia de lo visto, con un montón de otras sensaciones con las que el sentimiento presente que se puede conectar aquello que se está viendo. De toda esta experiencia va a resultar lo que puedo llamar *la imagen que me hago* de algo. Es una imagen que entiendo por completo como particular y situada, y que, por tanto, tiende a imposibilitar su propia reproducción. Sí puede ser representada o compartida, pero siempre pasando por un nuevo proceso que altera la visión, que la enriquece, que suma las sensaciones de los otros y transforma las mías; en unos procedimientos

altamente ineficientes que incentivan el error y la pérdida de información.

Por el contrario, a la visión-fijada la denomiño así porque se basa en la pretensión de fijar un único punto de visión y un único instante. De hecho, la historia de la tecnología de la cámara ha buscado tanto la inmovilidad del aparato fotográfico como la reducción al máximo del tiempo de la toma, hasta volverlo instantáneo en la práctica, lo que equivale a decir que a los fines de la fotografía le estorba la duración, porque genera posibilidad de cambio, la aparición del proceso y la irrupción de la inexactitud. Un vez obtenido este hipotético punto/instante fijo, se procede a fijarlo en un soporte que lo mantenga lo más inalterable que sea posible. En nuestros días ese soporte es el código digital.

Cuando Hockney (2006) nos cuenta que los maestros del primer Renacimiento italiano desarrollaron la perspectiva mediante el estudio y la copia de la imagen fotográfica, no está presentando solo una historia de la relación entre tecnología fotográfica y la pintura. Es posible tomar como ejemplo un caso en el que la visión-fijada fue impuesta sobre la visión-experiencial, en tanto advenimiento de una forma correcta de ordenar la imagen del mundo. Hasta el punto de que hoy

tomamos la perspectiva como la forma natural de la organización del espacio y nos cuesta entender porqué los artistas anteriores al Renacimiento tenían tantos problemas para asimilar algo que saltaba a la vista; cuando en realidad el punto es que la perspectiva no saltaba a la vista hasta que la fotografía se lo impuso a la vista.

Ahora bien, la imagen fotográfica como modo de ordenar y representar el mundo visual se impone como única forma posible, en especial en la medida en que se asimila al triunfo del discurso como la forma adecuada del conocimiento y la comunicación. Lo que se reproduce en ella es el mundo del discurso y el discurso sobre el mundo. La información que viaja a una velocidad tan extrema que da lo mismo decir que está en todas partes, copiándose a sí misma hasta el infinito. La imagen fotográfica resulta ser el signo simbólico por excelencia, pues reproduce e impone de modo metódico, mecánico y automático la convención de la importancia del sistema de codificación de los datos, sobre el valor experiencial de cualquier fenómeno. Nada más adecuado como soporte para esta imagen que la codificación digital, ya que puede llegar a viajar a la velocidad de la luz/información. No se necesita un soporte para proyectarla o guardarla, porque se actualiza al instante y de

forma automática donde quiera que se tenga necesidad de ella. Eso sí, sin traicionar jamás la característica principal de este universo de representación: que todo en él tiene sentido, que todo en él es siempre inteligible, siempre ordenado o al menos ordenable, siempre correcto o al menos corregible. Lo que importa es tener sentido; no importa qué sentido, ni cómo, dónde o cuándo o para quiénes. Así, la imagen-fijada se asimila al modelo progresista de la corrección sociopolítica.

Byung-Chul Han (2013) señala que la sociedad en la que vivimos impone la transparencia como una forma de coacción sistémica, que alisa cualquier fenómeno social y lo despoja de todo rasgo de negatividad para volverlo operacional y acelerado; todo ello a favor de una supervelocidad de la comunicación que depende, a su vez, de la neutralización de lo *otro* y lo *diferente* en pro de la reproducción de lo igual. Asimismo, describe la relación entre dicha imposición de la transparencia como valor absoluto con el uso masivo de la fotografía digital en el ámbito de las redes sociales, donde la comunicación queda reducida al flujo masivo de atención que se cuantifica en los *like* acumulados por las imágenes, en un entorno en que *dislike* no es una opción, porque no resulta capitalizable como valor comercial. Al respecto, propongo

interpretar que la estructura interna del aparato de funcionamiento de una sociedad tal se revela como el resultado de un imperativo que atestigua el triunfo de la agenda discursiva sobre la opacidad natural de los fenómenos; es así como la forma discursiva llega convertirse en un fin en sí misma y a primar sobre cualquier sentido del discurso. Es razonable sospechar que la gestación de este tipo de sociedad no resulta solo de la irrupción de las tecnologías digitales, si bien es en el mundo digital donde su manifestación se hace más evidente y su funcionamiento desarrolla su forma más plena. Tampoco se explica completamente como resultado de un nivel más sofisticado de capitalismo, en un entorno en el que la resistencia política a la expansión del capital tiende cada vez más a desaparecer, o al menos a no resultar significativa en términos prácticos. Es cierto que un fenómeno reducido a su expresión en datos es más fácil de traducir en valor de capital, y que el flujo acelerado de esos datos favorece tanto la generación de ganancias como la solidez y universalidad del sistema.

Pero, más allá de esto, quiero plantear la sospecha de que la dictadura de la imagen fotográfica en un mundo regido por el flujo informático también debe interpretarse como la manifestación de una amenaza que estaba

latente desde el comienzo del proyecto del conocimiento relacionado con la lógica del sentido. Este es el mismo proyecto que Nietzsche identificó con el *socratismo*, y que en cierto momento toma la forma del proyecto científico (Deleuze, 1983). El centro del asunto tiene que ver con la constatación de que todos los fenómenos son, en principio, opacos, particulares y coyunturales; en suma, inaccesibles a una interpretación discursiva totalizante. Pueden ser compartidos, pero no completamente comunicados. A fin de desarrollar la comunicación y favorecer los progresos humanos, nos vimos obligados a generar traducciones —cada vez más complejas— de los fenómenos a códigos que pudieran resultar inteligibles. Nos topamos con un descubrimiento crucial: los datos sobre un fenómeno pueden ser reproducidos, mientras que los fenómenos en sí mismos no pueden serlo. Dado que la comunicación no solo se manifiesta en las palabras sino, de forma más inmediata y poderosa, a través de la imagen, se hacía necesaria la producción de un tipo de imagen que representara cualquier fenómeno, reducido a una estructura asimilable a la información; un imperativo de nitidez o de claridad en los datos de la imagen, que hizo necesaria la invención de la fotografía. El costo de esta empresa del entendimiento era que implicaba el riesgo de que la estructura discursiva se

volviera más importante que la experiencia de los fenómenos, y que ya no fuera viable la supervivencia de aquello que se resistiera a ser interpretado como información. Hoy ese riesgo latente se ha manifestado de tal manera que no hay lugar para nada que se resista a ser entendido o a tomar la forma del discurso.

No es casualidad que el imperio de la imagen-fijada se corresponda al interior del mundo del arte con la aceptación del imperativo de significado que domina toda la producción artística contemporánea. Hagas lo que hagas, un trabajo artístico tiene que significar, comunicar de forma acertada un sentido discursivo; y si el discurso se expresa sobre una necesidad de corrección con respecto a un problema social específico, pues mucho mejor. El arte ha de ser, en este apartado, nítido como una foto bien tomada. Benjamin (1982) ya había señalado que, si en el pasado los objetos de culto tenían valor solo por el hecho de existir (incluso a pesar de no ser vistos —como pasa con ciertos íconos que se ocultan de la vista de los fieles—), ante el privilegio que la fotografía establece del *ser visto* sobre el existir, se sigue una pérdida del *aura*, entendida esta como *aparición de una lejanía*. Benjamin entiende que el crecimiento del poderío del valor de exposición supone la represión del valor cultural, que va

a quedar relegado a un estado de atrincheroamiento. En el mundo del arte contemporáneo la presencia del valor cultural, incluso en estado atrincherado, ha terminado por convertirse en una rareza ante la generalización de las formas discursivas.

¿Qué es lo que queda por fuera? Lo indecible. Queda por fuera porque implica el peligro de no ser susceptible a la corrección, al ordenamiento: la experiencia subjetiva, que puede ser compartida pero solo como experiencia particular y no como modelo masificable; lo que se resiste a la circulación instantánea, porque no se deja traducir en forma eficiente al código digital; todo lo que tenga dificultad para ser fijado; lo que no se deja encuadrar en un único punto de vista; lo que transcurre y varía con la duración; lo que se contradice; lo incoherente; lo oculto y el misterio.

Lo que queda por fuera es todo aquello que tienda a forzar al discurso hacia su propio límite o que tenga la posibilidad de cruzar ese límite, saliendo del control del discurso. La estructura discursiva es quizás la forma de control más poderosa jamás inventada, ya que no puede ser resistida por discursos contrarios a ella; de hecho, fomenta la producción y reproducción de todo tipo de discursos que la contradigan o que se contradigan entre sí.

Contradecir es solo otra forma de sumisión al discurso. Pero aquello que —en forma velada o evidente— opta por el sinsentido, renuncia a su oportunidad de decir para mejor ocultar o se muestra torpe e incapaz, tartamudea, enturbia la comunicación, se presta a error y confusión; por ahí pasa el enemigo del discurso.

Todo lo que privilegie una lógica particularizante de la sensación, en oposición a la lógica generalizante del sentido; lo que trate de forzar, o al menos de tentar, al pensamiento a salir de su elemento para ponerse a perseguir cosas que están más allá del orden fotográfico del discurso, todo lo que habita parajes cambiantes que se resisten al orden y que buscan provocar el desorden del pensamiento, todo esto es lo que resiste a la imagen.

Lo que resiste a la imagen es el cuerpo que no se contenta con la organicidad y funcionalidad de sus partes, ni con la asignación de roles a órganos determinados. El ojo no es el órgano de la visión, ni la parte del cuerpo que cumple la función de ver, ni ver es una función. Ver es una experiencia y se ve con el ojo igual que con la mano o el oído o el culo. El ojo sirve también para andar, para palpar, para soñar; también para oscurecer y nublar la visión. No existe la instrumentalidad

del ojo, a excepción de una instrumentalidad transitoria, plural y aparente, que puede corresponder o no a una parte de experiencia de la visión. El cuerpo sabe, desde que es cuerpo, compartir su experiencia con otros cuerpos, o hacerse un cuerpo con el cuerpo de los otros en la experiencia, lo que equivale a una forma de comunicación. Pero no la comunicación entendida como codificación, transferencia y decodificación de datos, sino en el sentido de generar una experiencia común a un grupo a partir de la experiencia particular, entendiendo que la experiencia común no reemplaza ni codifica la experiencia particular. Es otra experiencia distinta y, a su vez, particular e irreplicable. El cuerpo defiende la imposibilidad de la reproducción de la experiencia.

Sería posible y necesario establecer una relación distinta con las fotografías, vistas desde el terreno de la experiencia particular, pero se corre siempre el peligro de que el dispositivo fotográfico transfiera la experiencia de vuelta a lo puramente informativo. Fotografiar un fenómeno cualquiera (que tienda a ocultar o enturbiar su sentido en forma accidental o deliberada) puede terminar por explicar dicho fenómeno o, por lo menos, lograr traerlo de nuevo al terreno de lo explicable, de lo asimilable, al continuo general del discurso y la

información. Por otro lado, la circulación de una imagen fotográfica, la cercanía con ella, la experiencia de estar frente a lo fotografiado/actualizado, podría volver a situarse fuera del discurso si se lograra poner el énfasis en lo contingente de la experiencia en sí; pero se necesitaría que muchos elementos dentro de las acciones que se realicen para compartir la sensación experimentada tendieran a particularizar y enfatizar lo irrepetible y coyuntural del proceso, resistiendo a la generalización fotográfica. Se pensaría, por poner un caso, que esto es lo que puede suceder al realizar una pintura de una foto, ya que la pintura tendería a particularizar el dato fotográfico. Pero en la mayoría de los casos no es así; lo que ocurre, por el contrario, es que la información fotográfica, en cuanto a estructura de procesamiento de información y en cuanto a transporte de semejanza, es transferida sobre la pintura, ya sea en forma de narración o de símbolo, imposibilitando la aparición de lo pictórico.

De hecho, el asedio de lo narrativo/simbólico en la forma de la semejanza es el principal conflicto que aqueja a los pintores desde el comienzo de la pintura clásica y moderna. En el mundo contemporáneo es casi imposible encontrar un ejemplo de pintura que esté libre del asedio del dispositivo de la imagen

fotográfica. Incluso esa dictadura de la foto sobre la pintura toma la forma del cliché. Como lo definió Deleuze (2007), el cliché significa para el pintor todo lo que llena el lienzo cuando este parece estar aún vacío. Es lo dado, la imagen prearmada que circula sin cesar a través de la red omnipresente de la información fotográfica. El cliché está presente en los anuncios de publicidad, en las ferias de arte, en tu computadora y, sobre todo, está grabado en la cabeza de cada uno; incluso el pintor lo trae consigo, proyectado en su interior, antes de empezar a pintar. Deleuze llega a afirmar que para que pueda ocurrir lo pictórico, primero debe ocurrir una catástrofe del cliché en cada cuadro. Tal es el poder incisivo de la dictadura de la imagen fotográfica.

Resistir a la imagen ha de pasar por tender a la invisibilidad o, para decirlo de forma más precisa, a la infotografabilidad: aquello que, una vez se trate de fotografiar, produzca la revelación inmediata de la incapacidad de la fotografía para mostrar lo que no se asimila al discurso. Preocupado por un aspecto específico de dicho panorama, el de la aceleración, Concheiro (2016) señala la relación de esta con el problema de la tiranía de la imagen fotográfica. Afirma que cualquier movimiento que pretenda oponerse a la imposición de

aceleración del flujo del capital y de la información tiene la desventaja de que si se va volviendo visible —lo que se podría suponer como un signo positivo— cae en la trampa de que su eficacia se transforma en un valor consumible y, por tanto, entra en el juego de la misma aceleración que quería resistir. Lo que se hace evidente al relacionar la imposición de la aceleración como valor característico de nuestros días y la importancia de la visibilidad en el modo en que fluye la información es que, en un mundo que pretende acelerar hasta el infinito las posibilidades de consumo de cualquier fenómeno o experiencia, la inmediatez en la captura de toda nueva producción de datos a la forma discursiva de la imagen fotográfica y la velocidad de reproducción/actualización/circulación de dichos datos en la forma de imágenes con valores de visibilidad cuantificables, va a constituir la única ley que se autoimpone a cualquiera que desee participar en comunicar cualquier experiencia. En términos más simples, se nos coacciona para que hagamos de toda experiencia algo susceptible de ser fotografiado. Concheiro de hecho propone una estrategia precisa para resistir a la aceleración: favorecer el advenimiento del instante, entendido como un refugiarse en una suerte de segmento intemporal ajeno a la lógica de la velocidad, que será necesariamente privado,

específico y singular. Se trata de características que bien puede compartir con todo lo que pretenda resistir a la reproductibilidad de la imagen fotográfica.

Se puede proponer, por ejemplo, el privilegio de una forma de pintura que se desprenda del transporte de semejanza para favorecer la ocurrencia de un tipo de experiencia que tenga a la sensación como eje. ¿Qué quiere decir una lógica de la sensación en el sentido de lo opuesto al discurso? Quiere decir que el cuerpo pictórico se somete como materia análoga a las fluctuaciones de las tensiones y fuerzas involucradas en cada experiencia particular. Entregado a dicha fluctuación, este cuerpo pictórico se rehúsa a buscar mostrarse de forma que suministre información correspondiente a datos sobre un fenómeno, ya sea sobre sí mismo o sobre otro fenómeno que se quiera referir o compartir. Por ejemplo, Bacon (citado por Sylvester, 2007) dice que prefiere mostrar *El grito* como fluctuación corporal, en lugar de discursar sobre *el horror*. Dice que la *violencia pictórica* nada tiene que ver con la violencia como tema del discurso. Cuando se sirve de fotos, tiene que resistir con vigor la imposición de transportar al cuadro la semejanza en términos de datos informativos o narrativos. Dice que pintar no tiene que ver con relatar nada, ni contar nada;

la foto le provee una referencia formal de un cierto rango de posibilidades de fluctuación de la imagen. Por tanto, la pintura bien puede ser imagen no informada ni informante, imagen opaca y hermética, que se resiste a la reproductibilidad.

Urge, entonces, encontrar y producir ejemplos de imagen hermética e imagen opaca. Propender por un ocultismo de la imagen. Fulcanelli (2014) exalta el valor hermético de la imaginería del gótico, como ejemplar de un dominio contrario al renacentista, con su afán por una representación que cautivara al ojo por la nitidez de lo superficial. Es de notar que el gótico es justo el periodo precedente a la influencia de la imagen fotográfica, como la ha historiado Hockney (2006). Hoy se necesita volver a esa imagen ocultista, que se comparta al interior de un orden de secretismo efectivo y no codificable. No se trata de un código secreto que, en todo caso, volvería a remitir al dominio de la información. Se trata de una forma de la imagen que solo es compartida como experiencia cuando sus mecanismos internos de fluctuación entran en funcionamiento con los mecanismos de otros fenómenos con los que se pone en contacto. Es decir, una imagen que jamás representa nada, ni informa nada, pero que sí puede producir efectos físicos particulares sobre otros

fenómenos a su alrededor. La imagen hermética no reproduce el dato, pero sí produce nuevas formas de lo visible y nuevas formas de resonancia que se manifiestan también fuera de la esfera de lo visible. Estas producciones serán a su vez herméticas, particulares, situadas espacial y temporalmente, no traducibles ni reductibles a la mirada fotográfica. La imagen hermética apela a la mirada de un ojo-cuerpo que se resiste a la reproducción de lo visible y al formato de la visibilidad; un ojo-cuerpo para el cual lo visible no se distingue ni se abstrae de los otros estados posibles de ocurrencia de la experiencia y de la configuración de lo sensible.

Incluso un artista que se vale de la fotografía como Orozco (2014), se puede decir que propone un tipo de fotografía hermética y ocultista, que desnuda de inmediato la incapacidad de la foto para acceder a la experiencia con la que se quiere trabajar, a menos que esta renuncie a su pretensión de dar cuenta informativamente de un fenómeno y se resigna a aparecer solo como señal-residuo de la ocurrencia de una experiencia que es incapaz de representar, a pesar de haber fotografiado. Orozco habla de que el arte consiste en *caminar, ver y presentarse*; en estar presente y coincidir con la cosa que se nos presenta. Para él, la foto solo registra, siempre

mal, ese encuentro que es la ocurrencia de la experiencia. Una fotografía tal que sería el ejemplo de una imagen hermética, que se resiste a proveer información discursiva, pero en cambio contiene la invitación velada a involucrarse en la producción de un nuevo cuerpo de sensación.

Referencias

- Barthes, R. (2010). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- Benjamin, W. (1982). *Discursos interrumpidos*. Madrid: Tauros.
- Concheiro, L. (2016). *Contra el tiempo*. Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, G. (1983). *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, G. (2007). *Pintura: el concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus.
- Fulcanelli, (2014). *Las moradas filosóficas*. Ciudad de México: Penguin.
- Han, B.-C. (2013). *La sociedad de la transparencia*. Barcelona: Herder.
- Hockney, D. (2006). *Secret knowledge: Rediscovering the lost techniques of the old masters*. Londres: Thames and Hudson.
- Orozco, G. (2014). *Cuadernos de trabajo*. Ciudad de México: Era.
- Peirce, Ch. S. (1987). *Obra Lógico Semiótica*. Madrid: Taurus.
- Sylvester, D. (2007). *La brutalidad de los hechos: entrevistas con Francis Bacon*. Barcelona: Polígrafa.