

6. Pero también señalan el desbordamiento del cuadro. Las pinturas de Ryman están en relación estrecha con la luz del ambiente, con los muros de piedra o madera en que se encuentran colocadas: “la composición se extiende por el muro y se convierte en una parte de la pared... cuando quitas mis pinturas de la pared pierden su existencia. La pintura necesita una pared para existir, ya que de otro modo, no tienen sentido”. En esta dirección Ryman produce una pintura abstracta que elabora su condición pragmática. Apunta a un horizonte estético de alta significatividad: la problematización pragmática de la forma.

7. El maletín de Duchamp, referido previamente, exigiría así, como su lectura más consecuente, aquella que lo saca del museo y lo vuelve a utilizar como maletín, o aquella que lo abre, para volver a usar su cuero de cerdo en la producción de otra cosa, quizás un cinturón. Jugaría con las cosas en él contenidas, por ejemplo, usaría las imágenes como estampitas para poner en la pared o en el coche. Pero lo inverosímil de concretar esas posibilidades, no solo por la vigilancia y el control que la galería Peggy Guggenheim hubiese puesto en 1941 cuando fue expuesta su *Boite-en-valise*, sino también por el gesto cultural mismo de conservación, o porque la comunidad crítica, académica y cultural (sea derridiana o no), reprobarían enfáticamente dicho acto. En el Valise la hierofanía del objeto estético que Duchamp quería derrotar, no solo no fue derrotada, sino que atrapó al propio valise con el cual se buscaba infligir la derrota.

Sobre la fotografía y el cine en nuestros días: imágenes logopáticas, empáticas e indiferentes / On photography and cinema today: logopathic, empathetic and indifferent images.

Vicente Castellanos Cerda

(pág 125 - pág 133)

A partir de cuatro imágenes fijas que han tenido una circulación masiva, el artículo reflexiona sobre la condición ontológica de lo que es en nuestros días la fotografía y el cine en términos de registros indiciales con gran poder retórico y evocativo. La idea es desarrollar una explicación logopática sobre el modo en que estas imágenes producen un pensamiento que es lógico y afectivo al activar una serie de efectos cognitivos de empatía o indiferencia en la lectura de la fotografía y el cine en nuestros días.

Palabras clave: Fotografía, cine, razón logopática, imágenes empáticas, imágenes indiferentes.

From four images that have had a massive circulation, the article explains the ontological condition of what photography and film are in our days in terms of indexical registers with great rhetorical and evocative power. The purpose is to develop a logopathic explanation about the way in which these images produce a thought that is logical and affective on having activated a series of cognitive effects of empathy or indifference in the reading of the photography and the cinema nowadays.

Key words: Photography, cinema, logopathic reason, empathic images and indifferent images.

Vicente Castellanos Cerda es Doctor y profesor – investigador del Departamento de Ciencias de la Comunicación Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa. Ha publicado artículos sobre cine y fotografía en los que ha centrado su interés en el análisis de estas obras y en el modo en que el significado se relaciona con aspectos ontológicos y culturales. E-mail: vcastellanos@gmail.com

Este artículo ha sido referenciado por la Universidad de Buenos Aires el 03/04/2017 y por el ITESM el 05/05/2017

DEFINIR LA FOTOGRAFÍA Y EL CINE EN SOCIEDADES ACOSTUMBRADAS A ELAS

En los estudios de la fotografía y del cine, al ser dos expresiones culturales que la humanidad produjo y vio nacer hace casi doscientos años, es común encontrarnos con explicaciones que pretenden dar cuenta de su condición ontológica.

¿Qué es la fotografía y qué es el cine? Son preguntas que han acompañado al desarrollo conceptual, artístico y mediático de ambas expresiones. Pero conviene hacer una precisión al cuestionamiento para no repetir lo que ya se sabe: ¿qué es la fotografía y el cine en una sociedad familiarizadas con ellas? Una sociedad que las produce y consume en diversos medios y ámbitos culturales.

Si sus usos, mediaciones e interacciones que propician son tan diversos, entonces deberíamos hablar de una variedad de definiciones para la fotografía y el cine, sin embargo y sin importar para qué se usen no hay manera de confundirlas ni entre ellas ni con otras formas de expresión artística o mediática. La fotografía es y el cine también es “algo” para alguien en una situación determinada; son inconfundibles independientemente de sus usos sociales.

Pienso que sí es posible conceptualizarlas por lo que son en sí mismas, caracterizarlas según su especificidad artística-mediática y reconocer el modo en que la gente las aprovecha. Este tipo de acercamiento, que va de lo fenomenológico a lo cultural, permite distinguir conceptualmente la fotografía y el cine para dar respuesta satisfactoria a su condición ontológica.

En la literatura sobre el cine es común encontrar una relación obligada con la fotografía debido a su origen compartido de imágenes fijas producidas a partir de procedimientos óptico - químicos, característica tecnológica que les dio su principal identidad antes de los procesos de digitalización y su consecuente manipulación mediante cualquier dispositivo computacional.

Mientras que la fotografía es una imagen fija que congela el tiempo y el espacio en un soporte que permanece y registra, el cine es una sucesión de esas imágenes fijas que dan sensación de movimiento gracias a las particularidades de percepción del ojo y el procesamiento que realiza el cerebro humano.

En este sentido, la fotografía y el cine tienen como punto común y definitorio el ser dos tecnologías que registran la luz que reflejan objetos y personas, de lo que comúnmente llamamos realidad sensible. Son tecnologías de registro de lo que se puede tocar y ver con los sentidos fisiológicos y procesados culturalmente por los individuos. De ahí que suelen confundirse las imágenes fotográficas y cinematográficas con la realidad sensible: “es como estar ahí”; “es un reflejo de la realidad”; “es igual a lo que vi”; “son testimonios de nuestra época”. Éstas son expresiones perceptuales y culturales que a lo largo de casi dos siglos nos hemos empeñado en confundir con la realidad sensible, esa realidad concreta y sesgada que proviene de los sentidos.

La fotografía y el cine son tecnologías de captura y registro del sentido de la vista, un sentido que nos brinda la más importante interacción con el mundo. El considerar este

origen común de tipo sensible y tecnológico, podemos evitar aquellas explicaciones que ven en la fotografía y en el cine sólo mediaciones culturales y construcciones ideológicas de la imagen.

Sí existe, para mí, un grado cero, ahistórico y a-ideológico de ambas imágenes y está relacionado con su origen tecnológico, su origen mecánico de “autómatas”. Basta reconocer los primeros nombres que se les dieron por parte de sus primeros inventores y gestores: heliografía o escritura de sol (Niépce, 1826); fotografía o escritura de luz (Academia de Ciencias de París, 1939); cinematógrafo o escritura del movimiento (Hermanos Lumière, 1895); *kinetoscopio* o vista en movimiento (Edison, 1891); *vitascopio* o visión de vida (Edison y Armat, 1895). En todos estos nombres predomina la idea de cierta capacidad comunicativa de estas artes del tiempo y del espacio de ver o escribir la “cosa” registrada.

El rompimiento conceptual que la fotografía y el cine produjeron en la historia del arte, o más concretamente, de las bellas artes, es la escisión entre cuerpo y mente del creador. El cuerpo, por medio de una sinécdoque muy empleada en el discurso artístico, se reducía a la mano, al oído o a la vista, sentidos privilegiados del artista. Aquél que ve, escucha y manipula de modo singular y revelador es capaz de constituirse en un ser humano especial, con capacidades cognitivas sólo reservadas al genio.

La fotografía y el cine, no requerían, aparentemente, del virtuosismo del cuerpo del artista para expresarse de modo singular. Ambas tecnologías se operaban manipulando dispositivos mecánicos, lo que produjo un desplazamiento y subordinación del cuerpo del artista respecto a unos advenedizos dispositivos mecánicos. De ahí viene la resistencia de considerarlos por algunos personajes del siglo XIX y principios del XX como artes legítimas, pues cualquiera, como un obrero, puede operar una máquina, pero no cualquiera puede hacer arte, como un virtuoso.

Lo cierto es que la irrupción de estas máquinas es más profunda, pues fueron realmente los inventos ópticos, químicos y mecánicos, provenientes de la experimentación científica los que produjeron el rompimiento entre cuerpo y mente del artista. La ciencia invadió al arte, por decirlo de alguna manera, con lo que democratizó la producción y consumo de imágenes y su rápida expansión. Estas tecnologías, primero pensadas para el estudio del registro y movimiento, a la vez que escindían el cuerpo del artista, también lograban reproducir con gran fidelidad el modo en que los humanos vemos el mundo.

Ambos medios inauguran regímenes escópicos que superan, ahora sí, su condición de máquinas de registro de la luz y del flujo de la vida. Estos regímenes evocan el potencial comunicativo de la fotografía y el cine para generar ideas, conceptos, emociones, e incluso, argumentos sobre el devenir del hombre y el modo en que se transforma a partir de la difusión masiva de imágenes fotográficas y cinematográficas. En suma, la imagen existe en relación con lo que sus usuarios esperan de ella, es decir, documenta, ficcionaliza, oprime, libera, engaña o hace reflexionar.

2. LAS IMÁGENES LOGOPÁTICAS: DE LA EMPATÍA A LA INDIFFERENCIA

A la percepción y uso de la “cosa” registrada, transformada en un nuevo signo cultural, se le debe también agregar el efecto emotivo que producen tanto en quienes crean estas imágenes como en quienes las consumen. Se trata de un efecto logopático¹ muy significativo pues es racional y emotivo a la vez. En este sentido, rescato este testimonio que es revelador sobre el poder afectivo, cognitivo y político de la imagen en la actualidad:

«Cuando vi al niño de tres años, Aylan Kurdi, realmente se me heló la sangre. En ese momento ya no se podía hacer nada. Estaba tirado en el suelo, sin vida, con sus pantalones cortos azules y su camiseta roja subida casi hasta la mitad del vientre. No podía hacer nada por él. Lo único que podía hacer era tratar de que su grito, el grito de su cuerpo tirado en el suelo, fuera escuchado.

«Entonces pensé que sólo podría lograrlo presionando el disparador de la cámara. Y en ese momento tomé la fotografía». (Nilüfer Demir, fotógrafa turca quien capturó la imagen del niño sirio Aylan Kurdi, jueves 03 de septiembre del 2015. La Jornada.)

Nilüfer Demir tomó la fotografía (imagen 1) y el grito del cuerpo tirado de Aylan Kurdi fue escuchado literalmente por la humanidad. Dirigentes de las potencias económicas europeas expresaron su indignación e iniciaron las negociaciones para que otras personas de todas las edades lograran lo que Aylan no pudo: refugio en otro país. ¿Puede una imagen cambiarnos, transformar ciertas realidades o crear conciencia en aquellos individuos que reproducen un sistema económico y político que segrega y expulsa?



Imagen 1. El niño Aylan Kurdi, en <http://www.pressdigital.es>, recuperado en septiembre de 2015.

La respuesta es afirmativa y negativa a la vez. Las imágenes fotográficas y cinematográficas desde el siglo XIX han moldeado nuestra memoria colectiva, no al mostrarnos el mundo tal cual es, sino al representarlo mediante artificios visuales que son registro y manipulación al mismo tiempo. Registro de lo que capturan con sus dispositivos mecánicos o digitales, y manipulación que va más allá del potencial retórico del lenguaje de la fotografía y del cine, pues se trata de una manipulación que obliga a pensar la imagen como un discurso audiovisual en el que interviene la intención comunicativa y creativa del autor, así como la capacidad de lectura cultural de quien la mira, la analiza o la comprende.

Históricamente, las imágenes capturadas y manipuladas han ayudado a que la humanidad tome conciencia de su momento histórico. Tal es el caso cuando circuló por todos los continentes la primera fotografía de la Tierra tomada desde el espacio exterior (imagen 2). O cuando se han logrado denunciar crímenes de lesa humanidad al recuperar las fotografías de filiación de personas desaparecidas en guerras o genocidios. En el caso de México, ahí está la publicación en muy diversos soportes impresos y en pantalla, de las fotografías de filiación de los 43 estudiantes desaparecidos de la Escuela Normal Rural Raúl Isidro Burgos del Estado de Guerrero (imagen 3), imágenes que han acompañado a un movimiento social y estudiantil que aún no ve resultados convincentes en las investigaciones oficiales.

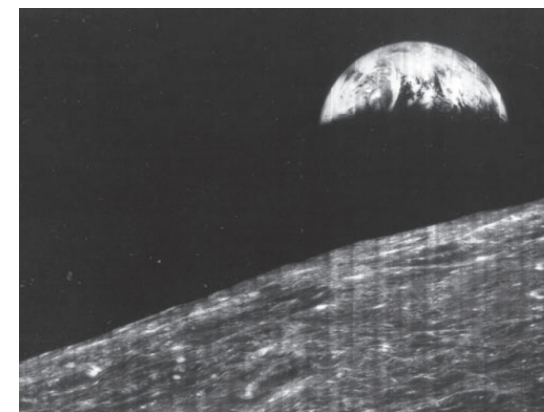


Imagen 2. Primera fotografía de la Tierra desde el espacio exterior, 1966, en <http://notas.org.ar>, recuperado en septiembre de 2015.



Imagen 3. Fotografías de filiación de los 43 estudiantes desaparecidos de Ayotzinapa. <https://www.uniradionoticias.com/noticias/politica/540155/honrarán-memoria-de-los-43-estudiantes-desaparecidos-de-ayotzinapa.html>, recuperado en septiembre de 2015.

El poder de las imágenes no es siempre transformador en lo político, pero puedo afirmar que sí contribuyen al conocimiento de nuestro entorno físico y social gracias a una mediación que es logopática, es decir, argumental y emotiva; racional y sentimental. He aquí una clara explicación de la indignación que causó en el mundo la fotografía del niño Aylan Kurdi.

El efecto logopático de las imágenes en ocasiones tiene alcances políticos y, por supuesto, no depende de la voluntad de dirigentes o poderosos, sino de otras condiciones culturales, a veces ambiguas en sus orígenes, que obligan a las personas a la movilización social. Veamos otros ejemplos muy recientes.

Michele McNally, presidenta del jurado de World Press Photo 2014, justificó así el primer premio:

“La fotografía ganadora del World Press Photo 2014 es una mirada íntima a una pareja gay en San Petersburgo, Rusia. Es amable y estética sin embargo, produce su impacto y resulta memorable. Esta forma de narración visual requiere paciencia. Compartir un momento tan íntimo como este requiere confianza. Lidar con una situación de este tipo también puede resultar complejo y difícil, cuando a las personas que se ha retratado sufren acoso y persecución por el amor que comparten (...).

“Las minorías sexuales sufren discriminación, tanto legal como social, no sólo en Rusia, sino en todo el mundo. La imagen es potente, pero su fuerza radica en su sutileza. Es universalmente humana. Es emocional. Causa impacto. Inicia un diálogo.

“Cuando se dio a conocer la imagen ganadora, fluyeron muchas lágrimas. Si una imagen es capaz de hacer llorar a la gente, es extraordinaria. Esta imagen es capaz de ello, y esto es lo bueno de ella” (Cédula de bienvenida a la exposición. Museo Franz Meyer, septiembre 2015, México, D.F.).

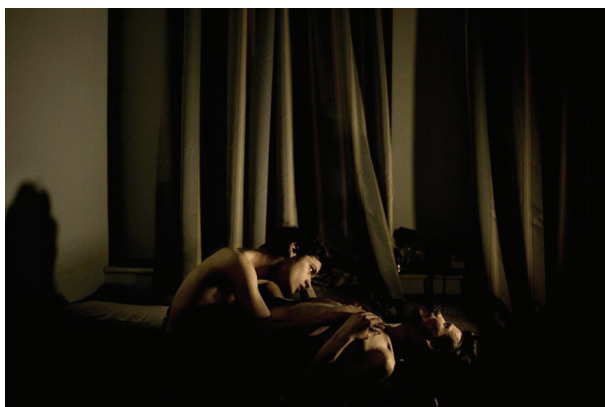


Imagen 4. Jon and Alex, Temas contemporáneos, primer premio a fotografía individual. World Press Photo. <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2015/contemporary-issues/mads-nissen>, recuperado en septiembre de 2015.

Una imagen es extraordinaria porque hace llorar, pero no es el llanto lo importante, sino la conmoción, la impotencia, la indignación, el deseo de transformar algo a la par de la frustración que causa la imposibilidad de no lograrlo. Este llanto no es personal, es social. Se trata de un discurso visual logopático que requiere de un proceso de negociación cultural del significado y de los efectos que producen las imágenes en el lector, lo cual, sin embargo, no garantiza ningún cambio hasta el momento en las condiciones de discriminación y persecución de los gays en Rusia.

Me he referido a dos fotografías periodísticas que han marcado en años recientes a la humanidad: una propició cambios parciales, la otra no. Entonces, ¿qué hace que una imagen que conmueve y hace reflexionar, también transforme? La empatía² cultural. La sociedad tiene arraigados valores de protección y amor sobre la infancia que no se comparan en fuerza emotiva con la defensa social de las minorías sexuales adultas, sin considerar que es una realidad difícil de aceptar por la población conservadora.

La empatía cultural también explica por qué las fotografías de filiación de los 43 estudiantes desaparecidos que representan su adscripción como alumnos de una normal rural han producido efectos logopáticos en estudiantes de ciudades grandes y medianas de México, quienes marchan, se indignan y actúan políticamente. Sin embargo, no hay muestras de esta empatía cuando los padres de estos jóvenes se refieren a ellos mismos como pobres e indígenas. La empatía cultural se generó, en este caso, por los valores que la sociedad atribuye a un estudiante, y como tal son representados en imágenes fotográficas, pero no por ser una minoría históricamente vulnerable y marginada.

La imagen toma sentido logopático y político en el ámbito cultural por lo que es un excelente medio para entender a la sociedad actual mediante el análisis de los recursos de registro, retóricos y discursivos de lo audiovisual. Recursos que pueden liberar u oprimir. Aquí hemos descrito algunas imágenes que liberan, pero, siguiendo el caso de Ayotzinapa en México, es claro cómo la imagen puede convertirse en falsa evidencia para persuadir, que no demostrar, que los estudiantes fueron calcinados al grado de ser irreconocibles, según las palabras del entonces Procurador General de la República, Jesús Murillo Karam, el 7 de noviembre del 2014³. Acompaña a este discurso lingüístico, un uso intencionado de mostrar “pruebas” audiovisuales mediante fotografías, videos y animaciones multimedia extraídas de la tradición del documental televisivo de canales como Discovery Channel o National Geographic. Se oprime mediante el uso de una puesta en escena como dispositivo de verdad histórica, del relato como evidencia de la secuencia de hechos y de la animación como reconocimiento de las condiciones geográficas del lugar donde los estudiantes fueron supuestamente calcinados sin dejar huellas, ni siquiera de ADN.

A la par de imágenes liberadoras y opresoras, se hallan otras que podría nombrar como inmunes. A una imagen inmune, que se resiste al efecto logopático, le corresponde una reacción social de indiferencia. Son imágenes con plena vigencia histórica, pero no logran eco social o éste se ha ido perdiendo. Imágenes de niños famélicos africanos, de manifestantes latinoamericanos golpeados por policías con sus toletes, de cadáveres con el tiro de gracia de la mafia del narcotráfico en México, de enfermos al borde de la muerte por falta de la mínima atención médica en países saqueados. Imágenes que circulan por miles

diariamente en soportes impresos, electrónicos y digitales que no significan algo para alguien, que no son dignas de prestar afecto ni razón. La pregunta es ¿por qué?

Se podría afirmar con cierta superficialidad que la sociedad también se cansa de ciertas situaciones y se acostumbra a un estado de violencia, sin embargo las imágenes inmunes son signos del conformismo que se produce por el dominio pedagógico que los medios han logrado implantar en las mayorías.

En ocasiones, la empatía socio-cultural es insuficiente en sus intentos por transformar, no se trata de indiferencia, sino de límites, pues sería muy ingenuo afirmar que las imágenes pueden producir grandes cambios sociales por sí mismas. El cineasta Michael Moore no impidió la re-elección de George Bush en 2004 por más que su película *Fahrenheit 9/11* denunciara su ineptitud y conflicto de intereses. Misma suerte corrió Carlos Bolado con *Colosio: El asesinato*, en el 2012 respecto a recordar a los mexicanos la forma corrupta e impune en que funciona el PRI - gobierno en México.

Pese a estos fracasos políticos, la fotografía y el cine son industrias culturales que abren puertas a realidades ajenas, a la imaginación sin límites (si se puede pensar, se puede representar en imagen), a la experiencia logopática en la que las imágenes nos impactan azarosa y cognitivamente para entender algo más de nuestro entorno o de nosotros mismos como parte de un tiempo y espacio cultural.

En ambos casos nos acercamos a un discurso motivado, como afirma Bill Nichols para el documental (2001), por la “epistefilia”, es decir, el deseo y necesidad de conocer gracias a las fotografías y las películas. Ese conocimiento racional y emotivo va de la generación de nuevo conocimiento hasta la indiferencia, pasando por la indignación repentina de lo que ya sabemos pero que al verlo de otro modo y en otro contexto, adquiere resignificaciones que actualizan no sólo temas o acontecimientos, sino también la pregunta ontológica: ¿qué es la fotografía y el cine en la actualidad?

3. CONCLUSIONES

Propongo una respuesta a la pregunta ontológica sobre cómo entender a la fotografía y al cine en sociedades acostumbradas a estas expresiones mediáticas: son registros indiciales del entorno físico, los cuales son transformados, gracias al potencial retórico de estas máquinas semióticas, en imágenes logopáticas que estimulan nuevo conocimiento, argumentos y perspectivas de aquello que exhiben y representan.

En este sentido, podríamos caracterizar el grado cero de la imagen fotográfica y cinematográfica como sigue:

1. Se oponen a la imagen *quirotográfica* (de la mano) y privilegian la imagen tecnográfica (Sonesson, 2005).
2. Son sistemas sígnicos con una estrecha relación con la naturaleza perceptible de la “cosa” registrada. De aquí emana su poder evocativo. Su poder de transferencia,

de realidad restituida, de un objeto visual que seduce y no se posee.

3. Aunque la relación de contigüidad entre signo y referente se haya transformado con las tecnologías digitales, la creencia de que las fotografías y las películas son parte de este mundo prácticamente ha quedado intacta.

Con estos argumentos pretendo señalar cómo el estudio de la fotografía y el cine siguen mostrando su relevancia en un ecosistema social en que las imágenes nos afectan de un modo logopático. Dejarse afectar, vivir una experiencia cognitiva de aprendizaje porque se razona y se siente en la piel, en el cuerpo, en nuestras reacciones emocionales, es realmente una poderosa vía del conocimiento que es parte consustancial de la fotografía y el cine porque a la vez que muestran la cosa capturada la transforman en memoria, en evocaciones de nuestra experiencia con lo otro y con los otros.

En suma, estas expresiones de pensamiento de la cultura audiovisual contemporánea nos ayudan a definir nuestro ser social en la actualidad gracias a las imágenes que creamos, reproducimos e interpretamos.

NOTAS

1. “Saber algo, desde el punto de vista logopático, no consiste solamente en tener ‘informaciones’, sino también en haberse abierto a cierto tipo de experiencia, y en haber aceptado dejarse afectar por alguna cosa desde dentro de ella misma, en una experiencia vivida” (Cabrera, 1999: 19).
2. La definición del Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia de la Lengua es muy preciso al respecto: Empatía. Identificación mental y afectiva de un sujeto con el estado de ánimo de otro. En los términos aquí desarrollados, la empatía es una posible forma de la razón logopática.
3. Véase la conferencia completa en <https://www.youtube.com/watch?v=CTx6p7V47NI>.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Cabrera, J. (1999) *Cine: 100 años de filosofía: Introducción a la filosofía a través del análisis de films*. Gedisa. Barcelona.
- Jullier, L. (2006) *¿Qué es una buena película?* Barcelona: Paidós.
- Nichols, B. (2001) *Introduction to Documentary*. Indiana: University Press. Indiana.
- Sonesson, G. (2005) “*Semiotic of Photography: The State of the Art*”, en Pericles Trifonas, Peter (editor), *International Handbook of Semiotics*. Spriger. Toronto