

Algunas observaciones primitivas, aunque aparentemente filosóficas, sobre la relación medios fotográficos-realidad

Pablo Paroli
paroli@fing.edu.uy

¿Qué ves?
¿Qué ves cuando me ves?
cuando la mentira es la verdad

¿Qué ves ?
¿Qué ves cuando me ves?
mentira es la única verdad

Divididos

Una imagen vale más que mil palabras.

Proverbio Chino

La esencia de la filosofía consiste en resolver
las contradicciones del entendimiento.

G. W. F. Hegel

Las siguientes páginas pretenden marcar algunos problemas que surgen al tratar temas relativos a la percepción visual en la fotografía. Es probable que las reflexiones contenidas no sobrepasen lo expuesto en el primer ensayo del clásico “Sobre la Fotografía”, de Susan Sontag, aunque la intención en esta etapa es documentar y complementar algunas de las opiniones allí existentes. Con ese objetivo fueron tomadas las observaciones realizadas por quienes convivieron con el fenómeno fotográfico en el mismo momento en el que se fue desarrollando. A causa de ciertas circunstancias específicas (que ahora no son relevantes), no aparecen los números de página del material citado, si bien –con algo más de trabajo- el lector podrá encontrar las transcripciones en las obras mencionadas.

El interés del presente trabajo consiste en mostrar las opiniones de artistas y público en general sobre la fotografía, de forma tal que en ellas se refleje la posición ocupada como documento de la realidad en la que se desarrollaban. Por ese motivo, los textos seleccionados fueron elegidos en virtud de su capacidad para reflejar la sensación que provocaron las representaciones generadas por los medios fotográficos al ser comparados con la naturaleza exterior desde donde provenían. Ya sea la llamada en sus comienzos “fotografía en movimiento”, como la pintura y la fotografía convencional, son tratadas aquí en forma independiente de su valor artístico; su contenido estético no es el principal objetivo hacia el que se encaminan las siguientes páginas, sino que el horizonte está marcado por el grado de realidad que se encuentra contenido en ellas. El recorrido que propongo seguir está determinado por los avances tecnológicos que permitieron cambios en la forma de representar el mundo exterior. Por lo tanto, a grandes rasgos, el orden es pintura – fotografía - fotografía en movimiento (cine).

En virtud de lo expuesto, y para encaminarse hacia el fin prometido, resulta necesario comenzar preguntándose sobre lo que tenían en mente ciertos pintores cuando llevaban adelante sus obras. Es lógico que no podemos saber sus propósitos o el contenido de las representaciones mentales que aparecían en sus

cerbros en el momento en el que estaban frente a lo que en el futuro serían sus obras, pero es un punto de partida que nos permitirá avanzar hacia problemas más complejos.

Si simplificamos al extremo el problema y dejamos de lado todos los elementos subjetivos volcados por el pintor en la tela, así como también nuestras proyecciones personales, un buen número de artistas nos causarán gran asombro si tan solo intentamos mirar lo que ellos vieron y copiar los objetos allí representados tal como ellos lo hicieron. Bajo las mismas condiciones probablemente no lleguemos a dibujar ni un dedo del cuerpo humano tal como lo hiciera, por ejemplo, Leonardo Da Vinci, y ni por lejos tal vez nos acerquemos a la precisión ofrecida por Durero en sus pinturas. La destreza lograda por estos maestros en la copia de la naturaleza es algo que, simplemente, nos deja sin palabras.

Frente a este asombro, una actitud tan humana como muchas otras nos lleva a comparar las copias presentadas por diferentes pintores para tratar de esclarecer cuál de ellas es la que tiene una mayor semejanza con su modelo. Como muchas de las tantas cuestiones que hoy en día se nos pueden presentar, esta curiosidad estuvo presente también para los griegos, y fue Plinio el Viejo, hace ya 1900 años, el encargado de transmitir una historia sobre un hecho que hoy forma parte de una leyenda. A lo que me refiero es a la famosa competencia entre Zeuxis y Parrasio, dos artistas que rivalizaban sobre quién lograba una copia más fiel de un paisaje natural.

Plinio cuenta lo ocurrido cuando los dos competidores se enfrentaron con este fin. Por un lado estaba Zeuxis, que expuso un dibujo de unas uvas logrado con tanta perfección que unos pájaros se acercaron a picotear la fruta. Los animales pueden no tener pretensiones estéticas frente a una obra, pero el hecho de confundir una copia con su modelo deja en claro la capacidad de su autor para este fin. El pintor parecía haber logrado la victoria, pero Parrasio aceptó el desafío e invitó al rival a retirar la tela que cubría su pintura. La intención de Zeuxis fue cumplir con lo que

le ordenaba el oponente, pero quedó totalmente sorprendido al verificar que el cuadro consistía justamente en el dibujo de una tela. Si Zeuxis contó con un momento de satisfacción a causa de la ilusión provocada por el engaño a los pájaros, a partir de este último hecho no puede tener otra opción que aceptar las virtudes de Parrasio en relación a la imitación de la naturaleza. Sobre lo acontecido relata Plinio:

“Zeuxis presentó unas uvas pintadas con tanto acierto que unos pájaros se habían acercado volando a la escena, y Parrasio presentó una tela pintada con tanto realismo que Zeuxis, henchido de orgullo por el juicio de los pájaros, se apresuró a quitar al fin la tela para mostrar la pintura, y al darse cuenta de su error, con ingenua vergüenza concedió la palma a su rival, porque él había engañado a los pájaros, pero Parrasio lo había engañado a él, que era artista”.

Un buen centenar de años más tarde, en 1840, y aquí en Montevideo, el diario “El Nacional” publica una nota realizada por Theodoro Vilardebó en la que describe los detalles de la presentación en el país del primer Daguerrotipo, el antecedente más próximo a lo que hoy conocemos por fotografía. La muestra fue organizada por el Abate Luis Comte el 29 de febrero, quien, proveniente de Francia, fue el encargado de acercar el novedoso instrumento a solamente tres ciudades de América del Sur a bordo de la Fragata “Oriental”. Además de un detallado informe del funcionamiento del Daguerrotipo, Vilardebó transmitió sus opiniones personales sobre lo acontecido:

“ (...) [la exposición] ha dado a los habitantes la ocasión de admirar la delicadeza y exactitud matemática con que se ha imitado a la naturaleza, y las obras de la mano del hombre (...) mediante el invento de Daguerre bastará detenerse algunos instantes delante del momento más grandioso y complicado, del paisaje más variado, del modelo más perfecto de escultura, para obtener una representación exactísima de estos objetos con sus más diminutos detalles y proporciones; y lo que es más, con todas las gradaciones de sombras, y esto con una identidad y un primor desconocido hasta aquí”

El asombro ante el engaño sufrido por Zeuxis al intentar quitar la tela de la pintura no es menor al obtenido por Vilardebó al contemplar la “exactitud matemática” con que aparecen los objetos en la placa de cobre. Varios años separan estos documentos, pero lo que ambos ponen en evidencia es una de las mayores aspiraciones en el terreno del arte: el de imitar a la naturaleza.

Establecer estas relaciones entre la pintura y la fotografía no es algo arbitrario, sino que la historia misma del desarrollo de la fotografía hace necesaria la referencia a la pintura. Sus tan nombrados antecedentes (dibujo con cámara, litografía, heliografía) no son más que mecanismos que ayudaron al dibujo en su anhelo por lograr una copia fiel del mundo exterior. Los acontecimientos mismos, reconstruidos a partir del testimonio de sus inventores, dejan entrever esto; Susan Sontag recuerda que Herni Fox Talbot planeó la construcción de lo que en el futuro sería la cámara fotográfica mientras hacía unos bocetos a lo largo de un viaje con ayuda de una cámara oscura. Ante el tortuoso trabajo de tener que delinear cada una de las proyecciones obtenidas, su idea fue la de construir un aparato que le permitiera lograr una copia del paisaje “con la sola intervención de la luz, sin la ayuda del lápiz del artista”. El mismo Niepce también fue un gran aficionado a la litografía, y sus aspiraciones surgieron al querer fabricar un medio menos engorroso y más directo que el grabado en piedra. Parece que este hombre, quien fuera uno de los responsables de la revolución gráfica, pasó su vida (y derrochó su dinero) en la búsqueda de un modo de impresión que dejara atrás el problema de tener que grabar un material que era difícil de conseguir y más aún de trabajar. Y en esta historia, como en tantas otras, dos personas que están en un tiempo cercano pero separados por una gran distancia, coinciden en sus declaraciones sobre los propósitos perseguidos; la finalidad también para Niepce fue la de sustituir el trabajo del copista mediante un procedimiento de fijación mecánica de la luz solar.

Por otra parte, la relación entre las dos formas de representación queda bien clara al observar lo ocurrido con el inicio de la nueva era. Después de fabricadas las

primeras cámaras bajo la sociedad Niepce-Daguerre fue innumerable la cantidad de pintores de retratos que decidieron volverse fotógrafos (casi no quedó en Francia quien fuera capaz de hacer un retrato –además de no quedar quienes lo requirieran). Los pintores que tiempo atrás se dedicaran a retratar a sus clientes pasaron a ocupar un nuevo oficio, el de fotógrafos, pero no sólo cambiaron de profesión, sino que el número de retratados y retratistas aumentó en forma notable (en 1850 la ciudad de Marsella contaba con 4 ó 5 retratistas que producían unas 40 ó 50 obras anuales; pocos años más tarde la ciudad ya contaba con 50 fotógrafos, y la cantidad de retratos se multiplicó por treinta).

El deseo de la construcción de la cámara fotográfica se cumplió en 1839, pero no quedó todo ahí. Casi al llegar el siglo veinte se dio otro paso importante con la aparición del cinematógrafo. Ciertos críticos que todavía miraban con recelo lo acontecido y no lograban acomodarse a la nueva situación, quedaron doblemente perplejos ante el nuevo invento. En esta nueva etapa de la historia, el realismo logró un nuevo avance al poder reproducir el movimiento en una superficie plana, y ésta pareció ser la victoria final.

Las crónicas que transcriben lo experimentado por aquellos que presenciaron la proyección de los films de los Hermanos Lumière, aseguran que los espectadores creían que los objetos tomaban vida y aparecían a través de la pared que tenían delante. Es ya bien conocida la escena en la que una locomotora que se dirigía en línea recta a la cámara provocó la huida de quienes asistieron a la proyección; los espectadores corrían para evitar ser atropellados por ese nuevo objeto que se escapaba de los límites de la pantalla. Pero esto no es todo. Según un periodista, este nuevo mecanismo había logrado vencer incluso a la muerte; a partir de ese momento sería posible representar no sólo el mundo presente, sino también aquellos que participaron de lo que ya está perdido en el tiempo. En el periódico *Le Radical* de París, aparece una nota que relata lo vivido en el Salon Indien del Gran Café:

“El cinematógrafo. Una maravilla fotográfica. Una nueva invención que es ciertamente una de las cosas más curiosas de nuestra época, tan fértil sin embargo, se produjo ayer a la noche, en el 14 del boulevard des Capucines, ante un público de sabios, de profesores, de fotógrafos. Se trata de la reproducción, por proyección, de escenas vividas y fotografiadas por series de pruebas instantáneas. Cualquiera que sea la escena así tomada y cualquiera que sea el número de personajes así sorprendidos en los actos de su vida, los volveréis a ver en tamaño natural, con los colores, la perspectiva, los cielos lejanos, las casas, las calles, con toda ilusión de la vida real (...). Se recogía ya y se reproducía la palabra, se recoge ahora y se reproduce la vida. Se podrá, por ejemplo, volver a ver actuar a los nuestros mucho tiempo después de haberlos perdido”

Y entre tanta euforia no faltó quien comparara la gran conquista del realismo con los resultados obtenidos por medio de la pintura. Mirada con estos nuevos ojos, la pintura se veía como algo imperfecto, como una representación de la realidad que se quedaba a mitad de camino por la ineficacia de sus medios. En abril de 1916 aparece en el periódico *The Independent* una nota representativa de este espíritu:

“El cuadro más hermoso que jamás haya sido llevado al lienzo, la estatua más maravillosa que haya sido tallada jamás, es una caricatura ridícula de la vida real si se la compara con la sombra vacilante de una película gastada sobre una sala barata de una aldea perdida”

Como todo nuevo sistema, la fotografía y el cine causaron gran revuelo entre personajes e intereses de todo tipo. A medida que fueron apareciendo estos mecanismos, la primera discusión generada se relacionó con el merecimiento o no de ser llamadas “arte”. La fotografía tuvo choques con pintores de la época que se resistían a la igualdad entre su profesión y la que hacían los “simples” operarios de un aparato mecánico. De esta época es paradigmático el desprecio de Baudelaire hacia esta práctica innoble. Existen incluso fotografías de este escritor, pero todo debía estar en su sitio: la fotografía debía ser a lo sumo un simple auxiliar de la pintura, quedando ubicada como la “Cenicienta de las artes y las ciencias”.

De la misma forma, el cine tuvo que atravesar por una discusión idéntica. Se lo acusó de ser una copia de la realidad en la que para nada intervenía la habilidad humana. Y si bien algunos no sostenían esta opinión, sí afirmaban que era una especie de “teatro filmado”, y nada más que eso.

Todos estos comentarios pretendían dejar a las nuevas prácticas como actividades carentes de recursos propios y, por lo tanto, fuera del terreno del arte.

Al margen de estas discusiones entre fotógrafos y escritores y entre cineastas y directores de teatro, tanto la fotografía como el cine mostraron una innegable superación en la capacidad de reproducción de la realidad sobre los recursos precedentes. Nadie de los que disparaba sus críticas negaba este hecho. Estas características ponían en relieve el aspecto documental de los nuevos métodos de representación, permitiendo delinear así un avance hacia el realismo dentro de la evolución pintura-fotografía-cine. Lo expresado en el pasado coincide ampliamente con la opinión que tenemos hoy en día sobre estos elementos. Observamos una mayor aproximación a la realidad ante una fotografía que ante una pintura, y no dudamos al afirmar que la representación del mundo tal cual lo percibimos diariamente se logra en mejor medida a través del cine.

Sin embargo, en el campo de la percepción no todo es tan simple como parece. En su “Historia del Cine”, Roy Armes nos alerta sobre la existencia de una paradoja en los comienzos de la cinematografía realista: en el intento por mostrar la vida tal cual lo haría un observador real, Griffith suprime la idea de registrar la acción en un único plano mediante una cámara estática; ahora el hecho debe ser tomado desde diferentes ángulos, puntos y distancias si la intención es afirmar el efecto realista de la película. Son esas variaciones en las tomas lo que nos dará la apariencia de estar enfrentados al mundo exterior, no el simple registro proveniente de una cámara estática.

En este sentido, Pudovkin presenta en “Argumento y Montaje” su experiencia al tratar de reproducir un hecho en la pantalla. En una de sus películas intentaba mostrar una explosión con todas sus características, pero lo que no parecía tener mayores complicaciones terminó en un fracaso de tal magnitud que lo llevó a plantearse un problema perceptivo. Al relatar lo sucedido en la toma, cuenta que: “para darle el aspecto de acabada autenticidad, hice entrar una considerable cantidad de dinamita y filmé la detonación...se produjo un extraordinario estallido en la realidad..., pero no en la película. En la pantalla resultó un asunto aburrido y sin vida”. Ante este fracaso, lo que debió hacer Pudovkin fue idear un mecanismo que permitiera transmitir las sensaciones obtenidas por un espectador presente en el hecho, y de todos estos ensayos nació el montaje. No es casual que este recurso provenga de un intento por lograr representaciones que tomaba como base la forma en que el ser humano percibe el mundo exterior.

Sergei Einsestein, el gran impulsor del montaje, fue un adelantado a su época en muchos aspectos, y uno de ellos tuvo que ver con la aplicación de la psicología de la percepción al arte. En “La Esencia del Cine” asegura que la filmación de la película debe tomar como modelo la forma en que el ser humano normalmente percibe la naturaleza. El montaje es en definitiva una réplica del funcionamiento de la mente humana, y el arte cinematográfico debe seguir el modelo por el cual formamos interiormente la imagen del mundo. Para Einsestein la máquina debe imitar la mente del hombre; solo así el hombre podrá reconocer lo proyectado por la máquina.

“ La mecánica de formación de una imagen en la vida real, nos interesa porque llega a ser el prototipo del método para crear imágenes en el arte.(...) una obra de arte debe reproducir un proceso por el cual, en la vida misma, aparecen imágenes nuevas en la conciencia y en los sentimientos humanos”

Lo que es necesario resaltar aquí es la intervención del hombre en el método del montaje. El montaje no tiene nada que ver con la exposición de una película a la realidad como simple testigo de lo que acontece. Por el contrario, aquí actúa un proceso sumamente selectivo; es en la combinación de diferentes imágenes

seleccionadas minuciosamente donde se obtiene (o no) la representación de la realidad. El director de la película debe tomar de un hecho solamente aquellos fragmentos que en su combinación proporcionen al espectador la idea que él tiene en mente. Lo importante entonces es que el principio fundamental del montaje es la selección. Como guía, Eisenstein propone a los futuros cineastas que:

“ [los trozos de película] deben ser escogidos entre todos los aspectos posibles del tema que se desarrolla y estudiadas de tal manera que su yuxtaposición -la yuxtaposición de estos elementos y no de otros alternados- evoque en la percepción y sentimientos del espectador la más completa imagen del tema”.

Observando estos hechos quedamos enfrentados a cierta ambigüedad. Por un lado tenemos la idea intuitiva de que no hay mejor reproducción de un hecho que su registro “tal cual aparece” ante nuestros ojos, pero por otro lado vemos que esa representación es insuficiente, por lo que es necesario lograr una composición de forma tal que sugiera lo que queremos representar.

Antes de intentar solucionar este problema es necesario plantearlo en su justa medida.

Si en algún momento encontráramos un pintor que adhiriera su posición al realismo y además le interesara teorizar sobre su actividad, diría seguramente que la obra por él concebida es un intento de representar la realidad “tal cual es”. De este modo su obra podría reflejar la acción de una mejor disposición artística en tanto logre una mayor aproximación visual –un mayor parecido- con aquello que observa.

Ahora bien, si lo que en lugar de disponer como candidato a artista no es un pintor sino un fotógrafo, sobre lo que no parecerían existir dudas es de que su obra final tiene un parecido que difícilmente lo logre la pintura más realista. Pero esto nos lleva a un problema. Podemos argumentar que el individuo obtuvo una copia tan fiel de la realidad que ni siquiera se necesitó su intervención en el proceso, lo que nos llevaría a no designarlo ni a él como un “artista” ni a su

producto como “arte”. Esta fue la base para las objeciones de, por ejemplo, Charles Baudelaire, quien, como ya quedó expresado, colocaba a la fotografía como la cenicienta de las artes y las ciencias¹.

Más allá de los problemas que originen estas posiciones, ya sea la que entiende al pintor como un artista, como la que liquida de estas pretensiones al fotógrafo, las dos mantienen como presupuesto la idea de que es posible obtener una percepción idéntica ante el mundo exterior que ante una representación de esa realidad. No es algo fuera del sentido común afirmar que la reacción experimentada al enfrentarse con la realidad es posible de ser provocada en forma artificial por intermedio de la pintura, la fotografía o el cine. Y tampoco parece haber nada que se dirija contra el sentido común al sostener que esa reacción está mejor lograda frente a una fotografía que ante la pintura, y en el cinematógrafo mejor que en la fotografía.

Volviendo ahora particularmente al caso de la fotografía, surge de manera espontánea la pregunta sobre la igualdad entre la percepción de un objeto y su fotografía. Es decir ¿es posible percibir lo mismo ante una fotografía que ante el objeto a fotografiar?

Este problema ya fue estudiado en los años 30´ por Rudolf Arnheim. Su intención allí provenía de un horizonte más amplio, y pretendía mostrar lo equivocados que estaban quienes negaban la entrada del cine y la fotografía al reino de las artes por ser éstas una copia mecánica de la realidad. Su estrategia para tal fin fue mostrar las diferencias existentes entre la percepción que tenemos ante la realidad física y la que se logra a partir de la contemplación de la representación en la

¹ En “El Público Moderno y la Fotografía” (1860) hacía una ironía de la muestra fotográfica realizada en 1859 “..Credo de la Gente en Sociedad. Credo en la Naturaleza y solo creo en la naturaleza (hay buenas razones para ello). Credo que el arte es y no puede ser sino la reproducción exacta de la naturaleza (...) . De modo que la industria que nos diera un resultado idéntico a la naturaleza sería un arte absoluto. Un Dios Vengador escuchó los votos de esta multitud. Daguerre fue su Mesías. Y entonces ella dijo: “Puesto que la fotografía nos da todas las garantías deseables de exactitud (¡tal es lo que creen esos insensatos!), el arte es fotografía”. A partir de ese momento,

fotografía y en el cine. La idea es que la exploración de los recursos que provocan esas diferencias marcará el desarrollo de la actividad artística. Los elementos que detalla Arnheim van desde la reducción de profundidad que se generan en la representación plana, la alteración en el tamaño y forma de los objetos a causa de la pérdida de las llamadas constancias perceptivas, la falta de color, el marco al que está expuesta la película, la alteración y detención del tiempo, etc.. A cada uno de los elementos nombrados le corresponderá un determinado uso artístico, y, por lo tanto, en la manipulación de estas características es dónde el cine y la fotografía encontrarán su camino.

Aquí no pretendo discutir la validez de estos elementos, así como tampoco si es a partir de la exploración de estas diferencias el modo de lograr una representación artística. La intención es mostrar que existe una diferencia entre la percepción de la realidad y la de una toma cinematográfica o fotográfica de esa realidad.

Queda claro entonces que no se verifica una igualdad en la percepción de estas dos esferas, es decir, que no vemos todo el día las cosas tal cual aparecen en una fotografía. Pero también sabemos que esto no implica que la nueva representación obtenida mediante la fotografía y el cine no sean una ampliación del mundo visible hacia hechos que de otra manera nos serían imperceptibles. Es decir, cabría preguntar si la cámara no se comporta como un elemento que amplía nuestro horizonte perceptivo.

Sobre este punto, sólo basta prestar atención al asombro provocado por las fotografías de Muydbridge. Por el año 1870, este ingeniero e inventor, a pedido del gobernador de California que tenía una apuesta pendiente con un grupo de amigos, logró sincronizar una serie de cámaras dispuestas a lo largo de la trayectoria de un caballo, con la finalidad de determinar quién acertaba sobre la descripción del movimiento del galope del animal. Como es de esperar, el asombro apareció apenas fueron reveladas las fotografías, al mostrar que la forma

la inmunda sociedad se precipitó como un solo narciso, para contemplar sobre el metal sus tímidas

en que se desplazaba era diferente a lo que se creía hasta entonces. Las fotos resultaron llamativas al hacer visible que los caballos mantienen las patas agrupadas cuando están desprendidos del suelo, no como se pensaba (y se dibujaba) que al quedar en el aire las patas estaban todas separadas. Por lo tanto, este hecho contiene un ejemplo de la forma en que es posible lograr una ampliación del campo perceptivo mediante la fotografía. Lo que antes se percibía –erróneamente- de una forma, ahora pasa a ser visto de otra manera.

La historia nos da otro ejemplo sobre el tema, aunque en este caso proviene de un horizonte bastante más politizado que el de la simple curiosidad que movía a Muydbridge. Aquí es necesario recordar a Dziga Vertov, quien promovía la imposición del “Cine Ojo”, una nueva forma de dirigir las cámaras que daría “la posibilidad de ver los procesos de la vida en cualquier orden temporal inaccesible al ojo humano”. La película le mostraría al público común rincones antes ignorados, permitiéndole de esta forma observar la cara oculta de la realidad. Al tener delante de sí el proceso en el que se desarrolla la vida, el cine actuaría como emancipador de los ciudadanos. Su única función era entonces ser un reflejo fiel de la realidad antes ignorada, y con esto hacer que el hombre tome conciencia del lugar ocupado en la sociedad.

Lo expresado en los párrafos anteriores concuerda en definitiva con nuestro sentido común: aunque no percibamos la realidad tal como lo hacemos frente a una fotografía, es a partir de ellas que logramos obtener información sobre el mundo exterior que antes permanecía oculta; en definitiva la fotografía y el cine nos dan la posibilidad de percibir un mayor espectro de la realidad que nos rodea.

Si bien esta opinión es aceptada sin mayores dificultades, los problemas siempre reaparecen. En un artículo reciente publicado en el *Journal of Philosophy*, Arnheim nos trae a la memoria un juicio realizado en 1990 en la ciudad de Los Angeles, donde un grupo de policías fue investigado por golpear brutalmente a un

hombre negro. Lo que allí se discutió fue si la represión se ejerció dentro de los límites permisibles por parte de la policía o si se cometieron excesos, para lo cual se presentó como evidencia un video con la grabación de la golpiza. La prueba mostraba claramente los hechos, aunque la proyección se hizo en cámara lenta. Éste tipo de imagen logró esclarecer varios elementos, pero de la misma forma que permitió aclarar una serie de puntos, alguien sostuvo que todo este manejo provocó la variación del contenido de violencia expuesto por la cinta. A causa de la disminución de la velocidad de la proyección de la película, se generó una disminución en la impresión de la acción ejercida por los policías. Los hechos se desarrollaron tal como lo mostraba el video, pero la violencia no se correspondía con la que ocurrió el día de la golpiza. Si años antes Arnheim ya había mostrado cómo interfiere la tarea del sujeto en la toma a través de la selección, el encuadre, etc., ahora pone en evidencia como a partir de una única toma ya efectuada, y sin hacer ningún tipo de montaje o selección, es posible alterar el contenido de la representación a través de la cámara rápida y lenta.

Lo expuesto anteriormente nos lleva a la conclusión de que los nuevos medios se mueven en un terreno bastante resbaladizo, donde, por una parte somos conscientes de que existió un cierto objeto que produjo causalmente la aparición de la imagen en una superficie, y por otro lado ese objeto aparece dado a través de cierta manipulación, por lo que ya no es simplemente una reproducción de lo que sucede en la realidad. Sobre la sección del mundo exterior que aparece en la representación fotográfica, Giselle Freund, en una entrevista que le hicieran hace unos pocos años, asegura que

(...) la imagen –insisto– no sustituye a la realidad. La realidad está recubierta por la imagen, y la imagen da una visión falsa del mundo. Es el gran peligro de la fotografía, y más cuando algunas imágenes se convierten en símbolos históricos. Pero no pido a los fotógrafos que teoricen al respecto; se trata de un fenómeno que los supera”

A muchos pueden no gustarle las declaraciones de Freund (especialmente por lo afirmado al final), pero tienen mucho de cierto. En buena medida la fotografía enmascara la realidad cambiando con esto nuestra visión del mundo. Gran parte

de la confianza que tenemos en los modos mecánicos de representación seguramente quedará por el piso con afirmaciones como estas. La solución al problema está, no en colocar estas representaciones junto a las demás, sino en tener conciencia de la activa tarea de quienes nos presentan las imágenes. Y sobre esto nuevamente recaemos en la opinión de Arnheim:

“Cuando el espectador contempla el mundo entorno suyo, estas formas le son proporcionadas enteramente por los objeto físicos que se encuentran en el exterior. En una fotografía, las formas son seleccionadas, transformadas previamente y tratadas por el fotógrafo y por su equipo óptico y físico. Así pues, para que las fotografías cobren sentido, es preciso verlas como puntos de encuentro entre la realidad física y la mente creativa del hombre, no simplemente como un reflejo de esa realidad en la mente, sino como un terreno intermedio en el cual los dos poderes formadores, hombre y mundo, se encuentran como antagonistas y compañeros de igual rango, aportando cada uno sus recursos particulares”.

Susan Sontag en forma constante también hace visible este vínculo:

“La fotografía es el paradigma de una relación congénitamente equívoca entre yo y mundo, y su versión de la ideología del realismo a veces dictamina que ese yo se anule a sí mismo por parte del mundo y a veces autoriza una relación agresiva con el mundo para celebrar el yo. Constantemente se redescubre y exalta uno u otro aspecto de la relación”

Hasta ahora entonces, ha quedado claro que la característica de la fotografía no es la producción de una imagen “literal” de la realidad, y en algunos casos no es siquiera la ampliación del mundo visible, sino una traducción llevada a cabo mediante un grupo de medios disponibles.

Queda todavía por establecer cómo le asignamos un contenido a estas representaciones, es decir, cómo ante una fotografía podemos decir que es la representación de tal o cual cosa.

Para comenzar la discusión es posible plantear las posiciones extremas que se podrían adoptar sobre este tema. Si afirmamos que la relación entre la representación y la realidad obedece a elementos culturales o sociales, caemos en una posición convencionalista²; si por el contrario, asumimos que la relación entre las dos esferas no sigue este mecanismo, sino que está dada por elementos comunes a todos los hombres, adoptaremos una tesis naturalista.

Antes de entrar en la discusión sobre el carácter convencional o natural de los elementos, es necesario tener en claro que si bien debemos tener conciencia de las desviaciones de la realidad obtenidas por la fotografía y el cine, esto no implica que tengan independencia de la realidad sobre la que fueron efectuadas. Sobre este tema, no es arriesgado afirmar la diferencia existente entre las dos nuevas artes y las artes plásticas: aunque en todas ellas el artista tiene la libertad de manipular los datos tomados de la realidad (tanto en la pintura, donde parte de un esquema que le permite acercarse al exterior mediante una configuración previa; como en la fotografía mediante el tiempo de revelado el tamaño de grano de la película, etc.), en la fotografía aparece una diferencia que le permite ser

² Un convencionalismo llevado hasta sus últimas consecuencias es el defendido por Nelson Goodman. Su idea es que las obras logradas por las artes y demás sistemas simbólicos no son una representación de la realidad, sino a la inversa: “la naturaleza es un producto del arte y del discurso”. Para llegar a la afirmación de que “casi cualquier cuadro puede representar a cualquier cosa”, Goodman en el primer capítulo de “Los lenguajes del arte” se encarga de liquidar la idea de que el criterio que establecerá si algo es una representación de un objeto estará fijado por medio de la semejanza. No hay semejanza porque es imposible encontrar un “ojo inocente” que logre captar lo característico de un objeto y luego reconocerlo a través de una representación. Es necesario aprender a observar para luego llegar a establecer la relación objeto-representación; y las relaciones así establecidas dependerán de la cultura del observador: “El realismo es relativo, viene determinado por el sistema de representación normal de una cultura o una persona dadas en un tiempo dado”. ..”el realismo es una cuestión de hábito”. Ni que hablar que para Goodman el mismo convencionalismo funciona en la fotografía, “Como suele decirse, nada mejor que una cámara fotográfica para convertir una montaña en una topinera”.

Si bien existen argumentos acertados dentro del primer capítulo de su libro, no creo que así lo sean los que tratan sobre la relatividad de la visión. Goodman se esfuerza por mostrar que ni siquiera una fotografía podrá ser descifrada si previamente no se ha aprendido a decodificar lo que está presente en el papel. Según las investigaciones llevadas adelante por el psicólogo Irvin Rock, esto no funciona tal como lo afirma el filósofo. En su libro “La percepción” relata lo sucedido cuando a una niña que nunca había estado en contacto con fotografías se le presentaron instantáneas de objetos que tenía en una habitación con la finalidad de observar si lograba agrupar esas fotografías con los objetos a los que hacían referencia. El resultado no pudo ser peor para un convencionalista, ya que la niña logró lo que se le propuso.

clasificada en un sitio alejada de la pintura, y esto es debido a una conexión privilegiada con la realidad.

Es necesario aquí resaltar que, supongamos, si bien un pintor bajo la influencia del “genio maligno” cartesiano puede creer que ve algo y dibujar perfectamente ese algo, el mismo sujeto, ahora convertido en fotógrafo, bajo el dominio del mismo “genio maligno”, podría creer que ve algo, pero en la representación obtenida quedarán fuera todos sus caprichos. Lo que pretendo hacer visible es que si bien de cualquier forma aparece el artista reflejado en el producto final, esto no implica, en el caso de la fotografía, que la obra tenga existencia en forma independiente de la realidad que fueron efectuadas. Aquí Arnheim está en lo justo al establecer las características de la fotografía frente al resto de las imágenes en virtud de su relación causal entre la realidad existente fuera de la cámara y la obtenida en la película. Sobre esto afirma a mediados de los 80’ que...” son los propios objetos físicos quienes imprimen su imagen a través de la acción óptica y química de la luz”. Esta idea se inscribe dentro de la tradición en la que aparecen antecedentes como Bazin³ y Kracauer, quien incluye al cine con similares características: “si el cine es un arte, lo es con esta diferencia: es junto con la fotografía, el único que deja más o menos intacta su materia prima”

Sobre cómo funciona el proceso de significación, podemos tomar como punto de partida los estudios ya realizados por la psicología de la Gestalt, donde se establece que la imagen visual obtenida –el percepto- es mayor que la suma de las partes de lo fijado en la retina por el estímulo exterior. La percepción visual no es

³Solo basta recordar su opinión: “la originalidad de la fotografía con relación a la pintura reside, por lo tanto en su esencial objetividad (...). Por vez primera una imagen del mundo exterior se forma automáticamente sin intervención creadora por parte del hombre, según un determinismo riguroso”. La objetividad de la fotografía le da una potencia de credibilidad ausente de toda obra pictórica. Sean cuales fueran las objeciones de nuestro espíritu crítico, no vemos obligados a creer en la existencia del objeto representado, representando efectivamente, es decir, hecho presente en el tiempo y en el espacio. La fotografía se beneficia con una transformación de realidad de la cosa a su reproducción. Un dibujo absolutamente fiel podrá quizá darnos más indicaciones acerca de su modelo, pero no pesará jamás, a pesar de nuestro espíritu crítico, el poder irracional de la fotografía que nos obliga a creer en ella”

el producto del registro “elemento a elemento” sobre el material proveniente del exterior, sino que el cerebro aporta ciertas estructuras que intervienen en el proceso y dan forma al estímulo final. El resultado del proceso está dado mediante la imposición por parte de la mente de elementos estructuradores del campo visual, que serán los encargados de dar forma al material recibido del mundo exterior.

Si bien debemos asumir que el cerebro compone el campo visual de una forma universal y necesaria -lo que permite establecer un criterio irrefragable para la interpretación del fenómeno- resulta tentador estudiar el proceso psicológico de conformación de los objetos en la vida diaria. Gombrich describe con detalle este mecanismo en relación al arte y muestra cómo en la historia han variado las estructuras mentales, que funcionan como “pantallas selectivas”, capaces de determinar lo que puede ser visto en determinado momento y lo que no. Uno de sus puntos centrales está en la idea de que “la percepción es la modificación de una anticipación”, es decir, en el acto de percibir primero estructuramos el mundo a partir de un esquema previo que nos sirve como punto de partida, y luego modificamos ese esquema hasta que se adecue a los datos sensoriales disponibles. Antes de llegar a la percepción de la realidad visual debe existir una “disposición mental” previa que nos posibilite su acceso; o a la inversa, la “disposición mental” existente en un momento determinado solo posibilita la percepción de determinada realidad, el resto queda “intacta”.

Parece arriesgado afirmar que existen cosas que tenemos delante de nuestros ojos que pasan desapercibidas, pero así funciona el proceso perceptual. Tómese simplemente alguna de las figuras ambiguas tan divulgadas a partir de la psicología de la Gestalt, y se observará, por ejemplo en el clásico “pato o conejo”, que si nunca antes ha sido observado un pato no será posible que la mente forme su percepto; ésta formará sólo el del conejo. Los sujetos tienden a articular e identificar el campo visual de forma tal que las imágenes concebidas lo sean bajo la huella de las que ya se ha familiarizado.

Quizás sea por esto que existen fotografías que en un tiempo tienen aceptación y otras no. Sobre esto Susan Sontag nos recuerda la acogida que tuvieron en EE.UU. las fotografías de la guerra de Vietnam en comparación con las de la guerra de Corea; su tesis es que para que sea posible el ingreso de determinadas fotografías, debe existir un clima ideológico que lo posibilite. Todo eso lo resume en la idea de que primero aparece el nombre de un hecho y luego su imagen. Si venimos de un paseo por el planeta Marte siendo habitantes de Venus, y nos son presentadas las fotografías de la masacre de Kabul y la de los supuestos mares del planeta rojo, es evidente (o muy probable) que concentraremos toda la atención sobre esta última representación (por esto no es casual que en medio de una invasión atomen los medios de prensa con imágenes de las campañas espaciales). Lo más familiar hace que sea fácil identificar el percepto (y formar el mismo percepto) mediante una “huella mnémica” que disponemos de antemano como una especie de archivo mental. La atención por lo tanto se dirige hacia lo que comprende, que es lo fácilmente identificable, lo familiar, lo similar a lo ya percibido. La identificación es más “económica” tanto más familiar sea el estímulo; en este caso no hace falta ni siquiera percibir el estímulo completo, tan solo alguno de sus rasgos característicos provocará el reconocimiento del objeto⁴.

Por un lado tenemos entonces que la fotografía tiene como característica fundamental el ser una representación mecánica de la realidad, pero por otro lado tenemos la certidumbre de que en esa representación no se encuentra una transcripción literal esa realidad. Lo que queda por saber es el tipo de relación que se genera entre estas dos elementos –Fotografía y Realidad.

⁴ Aquí es necesario hacer algunas aclaraciones: 1- un determinado ESTÍMULO sensorial provoca la aparición de un PERCEPTO determinado, cuya formación está regida por las leyes de segmentación del campo visual. Ahora bien, aunque esas leyes no pueden ser pasadas por alto y evitar la producción del percepto, existen casos en los que ante un mismo estímulo aparecen perceptos diferentes, como es el caso de las figuras reversibles. 2- Otro proceso diferente es el RECONOCIMIENTO o IDENTIFICACIÓN del percepto, donde éste es “agrupado” en base al parecido que tengan sus elementos con los ya disponibles en la mente provocados en el pasado (lo

Podemos tratar de avanzar para hacer más clara la relación presentada, si analizamos la descripción del mecanismo de lectura efectuado por el contemplador que hace Roland Barthes. En un artículo publicado en 1961, muestra ser consciente de las reducciones perceptivas que tienen lugar en la fotografía ya establecidas por Arnheim en la década del 30. Con esto asume la diferencia perceptual existente entre el objeto y su representación, aunque afirma que esa reducción del objeto a una superficie plana no es una transformación (en otra cosa). Asimismo asume que toda fotografía es portadora de un código que le atribuye un significado nuevo a esos elementos que simplemente eran elementos constitutivos de parte fraccionada de un objeto, y aclara que ese nuevo código se genera a partir de un proceso histórico. Es decir, además de que podemos decir que un mensaje está constituido, en primera instancia, por la simple aparición de una parte del objeto a través de una imagen plana (“mensaje sin código”, “mensaje denotado”), acto seguido aparece, ahora sí, un código que tiene como materia prima los elementos no codificados de una imagen; esto es lo paradójico de la fotografía, ya que está constituida por un “mensaje sin código”.

No voy a entrar en este tema, pero lo importante es que este nuevo código es generado al “tratar” las imágenes, y son mecanismos que van desde la pose hasta el trucaje. Lo que sí es necesario resaltar está en relación a las pistas que Barthes da sobre la forma en que, quizás, recibamos esos mensajes. Particularmente es interesante su opinión sobre la “connotación perceptiva”. Aquí utiliza algún elemento de la psicología de Piaget, y nos dice:

“(…) la percepción no se da sin una categorización inmediata, la fotografía se verbaliza en el mismo instante que se percibe; o mejor dicho, no se percibe sino verbalizada(…) Desde esta perspectiva, la imagen captada de inmediato por un metalenguaje interior que es la lengua, no conocería realmente, en definitiva, ningún estado denotado; en lo social no existiría sino inmersa al menos en una primera connotación, la de las categorías lingüísticas; y es cosa sabida que toda

contenido por la “Huella mnémica). Lo importante es resaltar el papel de la experiencia previa tanto para la formación del percepto como para su identificación.

la lengua toma parte acerca de las cosas, connota lo real, aunque solo sea en la medida en que lo recorta; las connotaciones de la fotografía, por tanto coincidirán grosso modo con los grandes planos de connotación del lenguaje”

El final de esta historia está condensado en la idea de que esta connotación fotográfica es una actividad institucional que tiene como objetivo integrar socialmente al hombre, algo así como un proceso de domesticación que funciona visualmente.

Todo esto parece tener un aire convencionalista, aunque es necesario recalcar que las representaciones tienen sus límites, más allá de dónde no admiten una interpretación⁵. Lo que no convence en la explicación de Barthes es esa reducción de la interpretación visual a lo establecido por medio del lenguaje. Quizás sea preferible afirmar, tal como lo hace Gombrich, que existe una “facultad imitativa” que es la encargada de “completar” el contenido de la representación; algo así como una “huella mnémica” que es la responsable de identificar y, en algunos casos, organizar el percepto, pero sería más cauto con la simplificación lingüística.

Los ejemplos y textos citados nos permiten mostrar que nuestra visión actúa en forma selectiva y no es simplemente un receptor pasivo del material proveniente del exterior. Nuestro cerebro completa entonces el material proveniente del exterior, formando de esta manera la representación del objeto. Además de este proceso, existe otro momento en el que el sujeto es parte activa en la formación de la imagen del mundo exterior: del total del campo de visión binocular conformado por un ángulo de 200° de izquierda a derecha y 150° de arriba a abajo, el ojo humano sólo puede concentrarse en un pequeño punto que forma 1° dentro de este abanico; esa zona es la que corresponde a la foveola, área en la que se desarrollará la atención, y será el único lugar donde la imagen obtenida se

⁵ En el capítulo “La experiencia pasada y el experimento imposible” Kanickza propone ejemplos simples y atrayentes que comprueban fácilmente esta idea.

presentará de forma nítida. Ante una secuencia de imágenes, o ante una imagen congelada, sólo tomaremos en cuenta algunas –pequeñas- zonas que serán el centro de interés; todo lo demás será inexistente. Si miramos una foto de un paisaje, por ejemplo, no tomaremos en cuenta todo lo contenido allí; solamente prestaremos atención a algunos puntos (las ramas de un árbol, su tronco, algunas nubes, etc.). Lo que tenemos que investigar es qué elementos son los que nos llaman la atención en estos casos.

Sobre el tema, Hoshberg asegura que al leer cualquier imagen nuestra visión mantiene un comportamiento secuencial dominado por una cierta expectativa, y esta expectativa está generada por lo que hayamos observado anteriormente. La experiencia previa va conformando un archivo a partir del cual, en vistas posteriores, el sujeto tenderá a reconocer de la realidad aquellos centros sobre los que disponga información en ese banco de datos. Esto provoca que de antemano la visión “sabe” hacia dónde dirigirse, y sea el entorno en el que se desarrolle el que dé esas preceptivas. Por ejemplo: al mirar una frase compuesta con varias palabras, nuestro ojo se concentrará en algunas letras o grupo pequeño de ellas (más de eso no), el resto permanecerá con una visibilidad inferior. Esta es la forma con la que se comienza el aprendizaje; los niños leen letra por letra hasta completar la palabra, y solamente al abarcar esa totalidad les será posible comprender el significado. Nosotros no hacemos lo mismo que los niños, sino que observamos algunas letras y ya podemos prever la palabra que corresponde. En el caso de la lectura de un texto, lo que sucede es que hacemos determinadas fijaciones visuales que nos permitirán vislumbrar lo que omitimos, y tan solo mediante esas fijaciones iremos “saltando” hasta determinar el contenido de texto completo. En cualquier representación sucede lo mismo que en el caso de la lectura: la vista se concentra en pequeños puntos que serán indicios tomados por la mente para elaborar lo que se corresponde en el mundo exterior. Si observamos un cuadro, no veremos toda la escena al instante, sino que recorreremos determinados puntos significativos y desde allí formaremos su imagen.

Con lo expuesto hasta aquí, quedan marcados dos momentos a partir de los cuales es posible asegurar la subjetividad –y relatividad- de la visión. Por un lado esta característica aparece al tomar el hecho que suponemos más representativo de una secuencia y proponerlo como una especie de síntesis o resumen de todo lo acontecido; lo elegido en una secuencia o panorama -el “Instante Preciso” de Cartier-Bresson- variará según quién lleve adelante la toma. Por otra parte, también quedó claro que nuestro sistema biológico necesariamente deberá elegir la zona donde centrará su atención, quedando esta actividad y la interpretación de ese hecho (o suma de hechos en el caso de una secuencia) marcada por la posición subjetiva de cada observador.

Frente a todo lo planteado, resulta tentador afirmar que no existen “datos brutos” que se impriman en nuestra mente, y por lo tanto que en definitiva todo es una interpretación de esos datos relativos a quien les da “forma”. Tomando este punto de partida no hace falta demasiada imaginación para predecir cuál es el final de la historia: todo es relativo, ninguna interpretación es superior a otra...en fin, todo vale.

Conclusiones similares fueron extraídas aún de quienes se negaban rotundamente a aceptar esas afirmaciones. Tal fue el caso de las interpretaciones que se plantearon a partir de los textos de Gombrich: como toda pintura es un “criptograma” que necesita ser descifrado de acuerdo a un determinado código, necesariamente los elementos utilizados en la representación son de carácter convencional. La tesis es fácil de proponer si es considerada tan solo una parte de “Arte e Ilusión”, pero Gombrich mismo cree que es posible ordenar la historia del arte en relación a los descubrimientos obtenidos a lo largo del tiempo con el objetivo de llegar a una representación más amplia de la realidad: “La historia del arte (...) puede describirse como un forjar llaves maestras para abrir las misteriosas cerraduras de nuestros sentidos, para los cuales la naturaleza tenía originariamente llave”.

Tampoco Gombrich se queda simplemente con la idea de que es a partir de ciertos descubrimientos que el artista logra representar la naturaleza, sino que en los capítulos finales de “Arte e Ilusión” da un paso más y afirma que la naturaleza no existe hasta que aparece en la tela del pintor. Y para hacer más ilustrativo el tema cita a Oscar Wilde, para quien “no había niebla en Londres antes de que Whistler la pintara”. En esta inversión se encuentra uno de los elementos más interesantes de su libro: es a partir de la mediación del arte que la naturaleza aparece, o, en otras palabras, es finalmente “la naturaleza quien imita al arte”.

La imitación ahora no hace referencia a la copia fiel de la realidad mediante el lápiz del artista, sino que se refiere a la capacidad que tiene el mundo exterior de presentarse tan solo en la medida en que es expresado por el arte. Queda claro mediante esta posición que la realidad está pre-configurada por el arte, que es quien nos permite en definitiva ver lo que vemos. Lo cuestión ahora es saber cómo logró alguien aportar esa nueva configuración si se encontraba, como todos los demás, inmerso en un cierto estilo en el que estaba determinada de antemano la constitución del mundo.

Gombrich toma partido por la epistemología popperiana y afirma que toda observación que hagamos de la realidad exterior proviene de una pregunta sobre la que nos movemos y de la cual pretendemos obtener una respuesta, y, a su vez, esa pregunta está orientada por hipótesis que ya tenemos sobre la realidad hacia la que nos dirigimos. Pregunta, hipótesis y observación son todos elementos herederos de un estilo determinado. Lo que se le debe pedir a Gombrich es que detalle la forma en que se produce el cambio de un estilo a otro...¿cómo es esto posible si la pregunta dirigida a la naturaleza es condicionada por el estilo? ¿cómo es posible salir de un estilo y lograr mirar (o interrogar) a la naturaleza desde otro punto de vista?. Gombrich muestra esa lucha eterna que tiene el artista para romper con la tradición que lo recubre, pero no da una respuesta clara de la forma en la que se dan esos cambios.

El peligro que se corre aquí no es nada trivial. Si nos apartamos del arte y miramos la forma en que son transmitidos los hechos a través de los medios de comunicación que tenemos más a mano (televisión, radio, prensa, en fin, los medios masivos), es lógico sospechar sobre la posibilidad de salir de un estilo (esquema) y obtener una mirada crítica sobre él o lograr una reconsideración de la realidad desde otro esquema conceptual. Los medios parecen ofrecer la oportunidad al espectador de juzgar todo desde su propia posición, ya que las noticias transmitidas proponen problemas (o informan sobre ellos) y dejan al sujeto con toda la información necesaria para obtener una solución a ellos (si bien el receptor puede no tener una solución al problema, parecería estar al menos informado sobre él). Pero esto es una simple apariencia.

Al dar a conocer cierto tipo de información, los medios no se limitan a registrar hechos casuales. La información no es accidental, sino que ocupa un lugar dentro de una serie de noticias, y por lo tanto está dispuesta de forma tal que logre una coherencia con las que días antes han sido emitidas y con las que aparecerán en el futuro. La información se diagrama de forma que cada día deje una brecha para la aparición de novedades (ya previstas) en el próximo. De esta manera se conforma un sistema que funciona como una novela en capítulos: se propone un tema de fácil comprensión de forma tal que no queden dudas de cuál es el punto final en torno al cual gira esa comedia (recuérdese sobre este punto, por ejemplo, la divulgación del problema “búsqueda de Bin Laden” durante la invasión a Afganistán). A partir de este punto, nadie vacilará al tratar de definir cuál es el problema y la forma en que se llegará a su solución (la captura de Bin Laden). Como todo se resolverá en un plazo medio, y las noticias se dan a conocer a diario, es necesario plantear sub-temas que se vayan resolviendo en el correr de los días (por fuera del tema principal, el estado en el que se encuentra el pueblo invadido -negación de los derechos de las mujeres y niños, aislamiento cultural, pobreza- plantea la necesidad de mantener al tanto al resto del planeta sobre los “avances” en la calidad de vida de los habitantes –apertura de cines, distribución de medios de comunicación, etc.). A su vez estos son temas generales que dan la

posibilidad de informar sobre hechos a diario (la forma en que se desplazan, el número de bajas, detalles del equipo utilizado, etc.).

La cuestión sobre lo afirmado con relación al funcionamiento de los medios de comunicación, está en tratar de visualizar sobre qué es lo que nos informan. Los problemas planteados, y la solución que sobre ellos nos relatan, es generada a partir de una cierta articulación previa sobre aquello que debe ser mostrado de acuerdo al guión estipulado con anterioridad. Todo problema surgirá como una incógnita generada en base a una posible combinación de la información hasta el momento transmitida. Si la información se centra en los parámetros admisibles de polución al que puede estar sometido el ser humano y sobre la situación actual de la contaminación en Hong Kong, el público probablemente comenzará a mostrar interés por la situación que viven esos habitantes y quizás, además de esto, se interese en la condiciones ambientales en las que desarrolla su vida. En este sentido, el funcionamiento de la transmisión de la comunicación tiene las mismas características que una partida de ajedrez: en una posición determinada, lo que es posible formular como problema (especulación sobre qué piezas moverá el rival y cómo conviene responder) es limitado por la circunstancia misma en la que se encuentra el juego, y todo está regido por su finalidad. Una vez que comienzan a moverse las piezas ya no quedan dudas sobre lo que debe ser considerado, y, de la misma forma, existen soluciones estándar para problemas comunes.

Si bien las características entre el ajedrez y los medios de comunicación son similares, desde el punto de vista del contemplador la situación es inversa. En este caso muchas veces se aspira a encontrar otro medio informativo que salga del esquema en el que se encuentran los restantes, o simplemente se cuenta con dos esquemas antagónicos. Si la discusión se centra en tratar de justificar qué esquema es más acertado a otro, la solución no va a aparecer. Argumentar a favor de un esquema conceptual, es siempre lanzar una defensa sobre la base de otro esquema; nunca se puede estar por fuera. La cuestión está en tratar de establecer cómo puede partirse de un cierto esquema y “avanzar” desde allí hacia otro, o

mostrar cómo es posible, aún sin tomar partido por las virtudes de una “disposición mental” privilegiada, el proceso acumulativo (o no) del conocimiento.

Ahora sí podemos volver a Gombrich. A pesar de los espacios vacíos que parecen quedar en su obra, y aún sin tomar otra orientación que la por él promovida (mediante la filosofía de Popper), es posible ofrecer una salida que aclare algo el mecanismo que hace pasar de un estilo a otro, con lo que, por lo menos podría lograrse un bosquejo de la forma en que se daría un salto cualitativo-acumulativo en relación a la percepción de la realidad que nos rodea.

Contamos con una cierta idea o conocimiento de lo que es el mundo exterior proveniente de las imágenes que de él nos llegan, pero esas ideas que llevamos incorporadas se tambalean con la aparición de nuevas representaciones que la contradicen. La aparición del elemento contradictorio crea la necesidad de reformular nuestras hipótesis sobre el mundo, y es allí donde estará el aumento en el conocimiento de la realidad exterior. Mediante un nuevo hecho habremos eliminado nuestro antiguo sistema de creencias gracias a la reformulación provista por la nueva observación. La contemplación de las representaciones del mundo se deben llevar adelante de la misma forma promovida por Popper para la investigación científica: la observación debe ser el punto de partida para la generación de problemas. Sobre este punto afirma Popper:

“(...) la observación únicamente se convierte en una especie de punto de partida cuando desvela un problema; o, con otras palabras, cuando nos sorprende, cuando nos muestra que hay algo en nuestro conocimiento –en nuestras expectativas, en nuestras teorías- que no está del todo en orden. Las observaciones sólo conducen, pues, a problemas, en la medida en que contradicen algunas de nuestras expectativas conscientes o inconscientes. Y de lo que en tal caso se convierte en punto de partida del trabajo científico no es tanto la observación en sí cuanto la observación en su significado peculiar – es decir, la observación generadora de problemas”

Tanto Gombrich como Popper otorgan una gran importancia a la aparición del hecho anómalo, sea porque llevan a proponer nuevas hipótesis explicativas, o porque implican la generación de un nuevo estilo. No es posible ampliar nuestro conocimiento del mundo exterior sino provocamos su ruptura mediante nuevos acontecimientos que hagan caer la percepción que de él previamente manteníamos. La nueva representación, que contradice nuestras expectativas generadas por las imágenes en las que estamos inmersos, será quien en definitiva provoque una nueva percepción del mundo exterior. Si no hay contradicción, es evidente que no habrá problemas... aunque tampoco conocimiento.

En este momento es cuando resulta de gran valor prestar atención a la opinión de Adorno, quien tuvo la oportunidad de ser el co-ponente de Popper en un congreso realizado en 1961, orientado a discutir cuestiones relativas a la metodología desarrollada por las ciencias sociales. En esa ocasión acusó a Popper de estar demasiado cerca de Hegel... y por cierto que su posición lo estaba. Hegel es el autor de una frase extraordinaria que contiene una afirmación mediante tres negaciones en tan solo una línea: “la exposición de la conciencia no verdadera en su no verdad no es un movimiento puramente negativo”. Trazar el recorrido de las negaciones que la conciencia ha sufrido en su intento por llegar al saber absoluto, es lo que le permitirá llegar al final de la historia i.e. al conocimiento de sí misma. Es cierto que la profecía del conocimiento absoluto resulta hoy en día poco creíble. Pero también es cierto que la idea de la “experiencia” como la creación de objetos siempre nuevos mediante un movimiento generado por negaciones –dialéctico- es algo atrayente, y es tal vez por estas afirmaciones hegelianas que resulta tan entretenido leer a Popper –y a Gombrich.

Bibliografía

ARNHEIM, R.; Arte y Percepción Visual; El Cine como Arte; Nuevos Ensayos sobre Psicología del Arte; Las dos Autenticidades de los Medios Fotográficos / **ARMES, R.**; Historia del Cine / **BARTHES, R.**; Lo Obvio y lo Obtuso / **BAUDELAIRE, Ch.**; Salón de 1959 / **BARDIER, D.**; De la Visión al Conocimiento / **Diario El Nacional**, Montevideo 1840 / **BAZÍN**. ¿Qué es el Cine? / **EISENSTEIN, S.M.**; La Esencia del Cine / **FREUND, G.**; Historia de la Fotografía ... / **GOODMAN, N.**; Los lenguajes del Arte / **GOMBRICH, E.**; Arte e Ilusión / **HEGEL, G.W.F.**; Fenomenología del Espíritu / **HOSCHBERG, J.**; La Representación de objetos / **KANIKZSA, G.**; Gramática de la Percepción / **KRACAUER, S.**; Teoría del Film / **LEWIS, J.**; El Arte del Cine / **NEWHALL, B.**; Historia de la Fotografía / **POPPER, K.** La Lógica de las Ciencias Sociales / **PUDOVKIN, V.**; Argumento y Montaje / **RAUDA, J.**; Giselle Freund / **SONTAG, S.**; Sobre la Fotografía / **VERTOV, D.**; El Cine Ojo