

Welcome to Paradise: la fotografía análoga como imagen superviviente en la era digital

Welcome to Paradise: analog photography as a survivor image in a digital era

JOSÉ LUIS BARRIOS LARA*

Universidad Iberoamericana
México

*jose.barrios@iberi.mx

 <https://orcid.org/0000-0001-5984-9859>

Artículo de reflexión

Recepción: 28 de Abril de 2020

Aprobación: 18 de Junio de 2020

Cómo citar este artículo:

Barrios Lara, J. (2020). Welcome to Paradise: la fotografía análoga como imagen superviviente en la era digital. *Designio. Investigación en diseño gráfico y estudios de la imagen*, 2(1), pp. 24-44. Recuperado a partir de: <http://cipres.sanmateo.edu.co/index.php/designio>

Reconocimiento-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND)

Resumen

Este artículo explora la tensión dialéctica entre la fotografía analógica y la digital, con la finalidad de mostrar la supervivencia del imaginario moderno de la fotografía en la contemporaneidad. Los argumentos de este artículo fueron escritos a partir del trabajo del fotógrafo mexicano Oswaldo Ruíz, nacido en la ciudad de Monterrey, México, quien fue el ganador de la Bienal de Fotografía 2018 y es miembro del Sistema Nacional de Creadores del Fondo Nacional de las Artes (México). Este artículo tiene un carácter ensayístico que pone a prueba la construcción teórica de las relaciones entre afecto y representación en el arte y la cultura visual del siglo XX. El ensayo es un análisis en torno a la fotografía contemporánea basado en las propuestas teóricas de filósofos, historiadores del arte y psicoanalistas como Benjamin, Kracauer, Deleuze, Warburg, Didi-Huberman y Lacan.

Palabras clave: fotografía contemporánea; Modernidad; afección; imaginario.

Abstract

This paper explores the dialectical tension between analog and digital photography to show the survival of the modern photography imaginary in the contemporary world. The arguments of this paper were written from the work of the Mexican photographer Oswaldo Ruiz (born in the Monterrey-México), who was the winner of the 2018 Photography Biennial and is a member of the National System of Creators of the Fondo Nacional de las Artes (México). This paper has an essayistic character that proves the theoretical construction of the relationships between affection and representation in art and visual culture in the 20th century. The essay is an analysis of contemporary photography based on the theoretical proposals of philosophers and art historians as Benjamin, Kracauer, Deleuze, Warburg, Didi-Huberman, and Lacan.

Keywords: contemporary photography; Modernity; affection; imaginary.

Introducción

A más de siglo y medio de aparición de la fotografía es difícil imaginar alguna otra tecnología que haya definido de manera tan radical y contundente el carácter histórico, político y estético de la representación. Desde luego podemos pensar que el cine, la televisión o incluso las tecnologías de la información superan en mucho los alcances que tuvo y tiene la fotografía. Sin embargo, analizados de cerca, estos medios de una u otra manera son derivaciones de la fotografía. No en vano los argumentos de Baudelaire o las tesis desarrolladas por Benjamin o Kracauer, en torno al modo de existencia de la fotografía, fueron y son aún determinantes para cualquier consideración que se haga sobre la ontología de la imagen.

Sabemos que Baudelaire tenía un relación complicada y compleja con la fotografía. Por una parte, le negaba cualquier potencial artístico, por el otro, le reconocía dos (2) cualidades fundamentales: la capacidad de retener el pasado y la potencia onírica de ser un de espejo donde proyectar el deseo del saber científico del siglo XIX, en un fragmento del “Salón” de 1859 el poeta escribió:

Qu'elle enrichisse rapidement l'album du voyageur et rende à ses yeux la précision qui manquerait à sa mémoire, qu'elle orne la bibliothèque du naturaliste, exagère les animaux microscopiques, fortifie même de quelques renseignements les hypothèses de l'astronome; qu'elle soit enfin le secrétaire et le garde-note de quiconque a besoin dans sa profession d'une absolue exactitude matérielle, jusque-là rien de mieux. Qu'elle sauve de l'oubli les ruines pendantes, les livres, les estampes et les manuscrits que le temps dévore, les choses précieuses dont la forme va disparaître et qui demandent une place dans les archives de notre mémoire, elle sera remerciée et applaudie. [Que enriquece rápidamente el álbum del viajero y da a sus ojos la precisión que le faltaría en su memoria, que adorna la biblioteca del naturalista, exagera los animales microscópicos, incluso fortalece con alguna información las hipótesis del astrónomo; que finalmente es la secretaria y la encargada de cualquier persona que necesite una precisión material absoluta en su profesión, hasta ahora nada mejor. Que salve del olvido las ruinas colgantes, los libros, las impresiones y los manuscritos que el tiempo devora, las cosas preciosas cuya forma desaparecerá y que requieren un lugar en los archivos de nuestra memoria, será agradecida y aplaudida].¹ (Baudelaire, 1999, p. 4)

¹Traducción del autor.

Indudable, el poeta francés reconoce en la fotografía el hecho de ser soporte material, como lo sugiere Mariana de Cabo (2015) sobre las trazas mnémicas. En este sentido, la fotografía es factible de ser pensada como aparato psíquico. Ciertamente, como lo afirma la investigadora argentina siguiendo las consideraciones de Walter Benjamin respecto a las razones de Baudelaire para no otorgarle potencial artístico a la fotografía, que para el poeta en la fotografía la memoria es fundamentalmente voluntaria.

Capturar el tiempo en su instante, para producir un “ya sido” del objeto, retiene en tiempo pasado en el presente de la imagen. Sin embargo, no potencia la imaginación, es decir, el deseo como pura potencia de figuración o potencia de imaginar. No imaginar algo (imagen), sino simplemente imaginar. De acuerdo con esto podríamos sugerir que para Baudelaire la fotografía, en tanto indica o refiere a un “ya sido”, cancela la potencia de imaginar.

No obstante, como solía sucederle a los artistas contemporáneos de la aparición de la fotografía (y más tarde del cine), en sus valoraciones sobre estos medios técnicos traicionan (en sentido dialéctico) lo que dicen. Es decir, en lo que niegan bordean las potencias poéticas o artísticas de un medio específico. Si leemos la cita de Baudelaire en cifra dialéctica (en cifra benjaminiana) no puede pasar inadvertido el uso del hipérbaton en las frases baudelerianas.

Que el poeta afirme que la fotografía adorna la biblioteca del naturalista, exagera los animales microscópicos, incluso fortalece con alguna información las hipótesis del astrónomo. Revela una cierta potencia de la imaginación óptica que se relaciona con algo más que el motivo o el objeto que se “reproduce” en la imagen fotográfica. Tiene que ver con el modo en que la pulsión escópica (Lacan, 1995) proyecta y transfigura poéticamente la realidad; es una potencia de ensoñación de la reproductibilidad técnica que pasó inadvertida al poeta, pero que la filosofía pudo ver en la técnica fotográfica.

Desde los años 1930 del siglo XX Walter Benjamin observó que con la aparición de la reproductibilidad técnica de la imagen (la fotografía y el cine) se llevaba a cabo una revolución tecnológica del espacio y el tiempo, es decir, una reconfiguración de lo sensible, de las condiciones mismas de lo estético. La “instantánea” (la fotografía en tanto tal) configuró –quizá sea mejor decir desmontó– el concepto del tiempo y por tanto sus dimensiones. Ante el surgimiento del instante fotográfico, la sucesión y la duración (como estados subjetivos del tiempo) fueron puestos en crisis, al menos en lo que respecta a su sentido filogenético y ontogenético.

La fotografía hizo imposible seguir concibiendo el espacio y el tiempo como estructuras orgánicas (filogenéticas) del cuerpo y los sentidos, o como estructuras trascendentales propias de la racionalidad humana (ontogenéticas). La fotografía configuró un nuevo orden de la “representación” basado en una discontinuidad del tiempo, así como en el fragmento del espacio; donde se pone en juego una dialéctica de lo presencial, en la que la realidad se evade en el instante de su captura por la cámara. La imagen fotográfica es la indicación de un haber ya sido; acaso por ello en la fotografía siempre está en juego no el recuerdo de algo o alguien, sino a modo de una ausencia o de un fantasma. Tal como Benjamin (2003) lo observa, a propósito del trabajo fotográfico de Atget:

Al atrapar las calles de París en vistas que las muestran deshabitadas, Atget supo encontrar el escenario de este proceso; en esto reside su importancia incomparable. Con toda razón se ha dicho de él que captaba esas calles como si cada una fuese un “lugar de los hechos”. El lugar de los hechos está deshabitado; si se le fotografía es en busca de los indicios. Con Atget, las tomas fotográficas comienzan a ser piezas probatorias de procesos históricos. (p. 58)

La figura y la materia de la memoria cambian con la fotografía: en la materia en virtud de que el lugar de su gestación, al menos en matriz analógica de esta técnica, es una sombra de la realidad. El negativo, para reiterarlo una vez más, captura el lugar de la oscuridad que produce un cuerpo al ensombrecer una superficie de luz; no solo eso, el presente de la imagen o figura (lo figurado/fotografiado) resulta de un corte en el tiempo que irreparablemente produce la evasión del objeto dando lugar a la imagen; el ahí de la imagen existe a condición del haber ya pasado del objeto, del haber ya sido de lo existente.

En su comienzo la imagen fotográfica, en sentido literal, es un nudo entre el espectro de una corporalidad o cosa cualquiera y el desvanecimiento del tiempo en el instante. No contento con ello, este anudamiento entre el espectro (el negativo) y el instante resuelven su modo de existir; tal y como lo anota Benjamin (2003), en su potencial de reproducibilidad técnica. Si la facticidad de la imagen fotográfica descansa en su potencial de reproducción, entonces ya no es la unicidad entre imagen y soporte lo que la define, sino su condición de repetición, serialidad y circulación. Es decir, el modo de producir una superposición del instante de las imágenes con la latencia de estas en el imaginario, en virtud de su reproducibilidad técnica.

Para decirlo de otra manera: si la fotografía, según Baudelaire, resguarda las ruinas del pasado, la poética de la mirada fotográfica descansa en el hecho de proyectar en el sueño la catástrofe del presente. No es gratuito que Walter Benjamin (2005) defina la Modernidad como como infierno; la “fantasmagoría fotográfica”, particularmente la surrealista, es justo el momento dialéctico entre el sueño y el despertar de dicha Modernidad, donde la tensión entre el deseo y el olvido son indicadas en la utopía y la ruina.

Si la reproductibilidad técnica sustituye a la representación o mimesis produce un cambio cualitativo en el modo de existir de lo visible; la condición de existencia de lo visible ya no está en la relación entre imagen objetiva e imaginación subjetiva, sino en el imaginario. La masividad y la circulación de las fotografías configurarían, entonces, una radical e inédita figura de lo visual: la que tiene que ver con la cualidad reificada del deseo, es decir, con la relación entre sociedad de masas con el objeto de deseo, llamada también fantasmagoría.

Así, pareciera entonces que pasado, deseo e imaginario se colapsan en la fotografía, un colapso que en última instancia tiene que ver con el dispositivo fotográfico mismo. La máquina fotográfica, la cámara, es algo más que un invento tecnológico del siglo XIX; es una revolución epistemológica y escópica que trastoca las divisiones entre realidad y fantasía, entre verdad y falsedad. Con la fotografía pareciera que estas divisiones son inoperantes, Kracauer en su libro *Teoría del cine. La redención de la realidad física* (1996) afirma que:

El método del fotógrafo puede denominarse “fotográfico” si se ajusta al principio estético básico. Vale decir que, si persigue un interés estético, debe acatar la tendencia realista en todas las circunstancias. Desde luego este es un requisito mínimo; no obstante, al satisfacerlo tendrá al menos que producir fotografías acordes con el método fotográfico. Lo cual significa que el registro impersonal, totalmente objetivo, de una cámara es irreprochable desde el punto de vista estético, mientras que una composición por lo demás hermosa y quizá significativa puede carecer de calidad fotográfica. El acatamiento objetivo del principio básico tiene sus recompensas, sobre todo en el caso de aquellas imágenes que adaptan nuestra visión a nuestro entorno actual. (p. 34)

Sin duda, Kracauer (1996) reafirma la vocación y la condición realista de la fotografía, no solo porque no puede sustraerse del “objetivo” fotográfico, sino porque la objetividad de la fotografía descansa en el aparato fotográfico. Sin embargo, en este

realismo fotográfico operan varias condiciones determinantes en su acto: la franca afinidad con la realidad no escenificada, el acento en lo fortuito, la incompletud o cualidad “interminada” y la afinidad por lo indeterminado. Estos suplementos al “método fotográfico” son el intento de Kracauer de ampliar la irrenunciabilidad de la fotografía a la realidad; son las condiciones de posibilidad que el aparato fotográfico determina la mirada, en tanto prótesis de la mirada.

Sin embargo, hay un punto igualmente irrenunciable a la fotografía; sin entrar en mayor discusión con los argumentos de Kracauer (respecto al método fotográfico): es el del encuadre. El encuadre introduce el momento de pulsión escópica en el acto fotográfico; también significa que la cámara es una suerte de espejo donde se rebota la pulsión que, al transparentarse en imagen (en fotografía), indica un posible llegar a ser ya sido donde presente, pasado y futuro, así como realidad y fantasía; se trastocan, se traspasan haciendo, que la imagen sea bordeada por lo posible.

De ahí que, en la fotografía (incluso hasta en la más realista) la imagen sea parte fantasma parte realidad (Barrios, 2010). Acaso habría que ir un poco más allá de Kracauer, seguir a Benjamin, y reconocer que la incompletud (y la fascinación por lo indeterminado) es una cualidad que tiene que ver con el inconsciente óptico; no es algo que se pueda reducir a la tentación del realismo estético que pretende alojar la verdad en la realidad de la naturaleza, la historia y la sociedad.

Cuando Benjamin observa el vacío de las calles de París, captado por el ojo de Aget, es porque la foto captura el lugar de los hechos: captura su ausencia, su falta. La imagen fotográfica hace seña, hace guiño, indica; por eso suele decirse que la fotografía es un índice que no representa la realidad, antes bien la captura en su instante y al hacerlo produce su huida. Es a causa de esta contradicción (entre presencia y huida) que en un punto la imagen en la fotografía es un juego de restos de tiempo, de fragmentos de lugar, de detenciones de gestos que alcanza su potencial en la función imaginaria del múltiple y el fragmento; en el montaje como gramática del imaginario, cuyo índice radical, como lo observa Georges Didi-Huberman (2004); consiste en la imposibilidad de capturar los acontecimientos radicales en los propios términos del medio.

Acaso por ello el montaje es la estructura técnica que define las condiciones de posibilidad del tiempo y el espacio; las condiciones de lo “relatable” para la Modernidad. Lo hace a través del intersticio, de la zona de indeterminabilidad o de indefinición que se cesura (Agamben, 2001); se pliega en tanto se despliega y se despliega en tanto se repliega, entre una imagen y otra.

En este contexto quizá valga la pena sistematizar, aunque sea de manera breve, los cambios que trajo consigo el nacimiento de la fotografía. Siguiendo las observaciones que hace Eduardo Cadava en su libro *Words of Light. Theses on the Photography of History* (1997), aquí se llama la atención sobre ocho (8) aspectos de la fotografía que transformaron radicalmente el estatuto ontológico de la imagen en la historia reciente de la humanidad. La singularidad de estos cambios, para ser fiel al argumento general del autor, resulta del suplemento que realiza a las *Tesis sobre el concepto de la historia* escrita por Walter Benjamin (2008) al final de su vida.

Cadava (1997) propone cambiar el término "concepto" por "fotografía". Así, en lugar de titular el libro *Tesis sobre el concepto de la historia*, lo titula como "Tesis sobre la fotografía de la historia". Este cambio supone al menos dos (2) registros de significación: el que hace equivalente (en sentido filosófico) la fotografía al concepto, es decir, la cualidad de un universal concreto (el concepto). Por otro lado, aquel que sugiere que la fotografía es el medio mismo por el cual se construyen un concepto de historia y una ontología de la historicidad a partir del siglo XX.

Sin temor a errar, tiene que ver con el nacimiento de un régimen de historicidad determinado por el imaginario como gramática del tiempo cuya sintaxis fundamental descansa en la relación entre montaje e imagen. Así, el título *Tesis sobre la fotografía de la historia* es un oxímoron que expresa el carácter imaginario, en el sentido que he explicado hasta aquí, como aquello que define el régimen de historicidad a partir de la segunda revolución industrial. Esto es, la historicidad como montaje, algo que ya Benjamin (2003) refería a la nueva forma del relato que nació tras la aparición de la fotografía y el cine.

Del entramado tejido de la elevación de la fotografía al concepto, resulta una singularidad de lo histórico (o un régimen de historicidad) que encuentra su base material de existencia en la fotografía en tanto tal. Es a partir de esta consideración que Cadava (1997) propone, entre otras, seis (6) relaciones que muestra dicho entramado ontológico entre la historia y la fotografía. Primera, la que define el modo de existir del archivo en la historia tras la aparición de la fotografía: las vinculaciones entre imagen y escritura; la relación entre memoria, figuración y relato, así como el criterio con el que se archivan y se clasifican.

Segunda característica, el modo en que el documento se resguarda, sobre todo se disemina a partir del carácter de reproductibilidad y de la ausencia del original de la fotografía. Tercera, la supuesta sincronía entre fotografía e historiografía y las problemáticas de conocimiento. Resultan de la supuesta coincidencia para definir el criterio de verdad y de certeza de la historia a partir de la imagen.

Cuarta, la instrumentalización de los valores materiales de la fotografía en la producción de ideología. En otras palabras, la estetización como política de imagen (propaganda, publicidad, etc.). Quinta, el instante fotográfico como cesura del evento donde se capta el tiempo discontinuo como aporía fundamental de la imagen fotográfica. Sexta, y última, la construcción del sentido a partir del modo en que el acontecimiento se inscribe como tal, usando el lenguaje de la reproductibilidad como repetición y transmisión, es decir, el momento mediático que se potencia desde el carácter de reproductibilidad de la imagen.

Sin duda, todas estas consideraciones podrían parecer demasiado generales y un marco excesivo para abordar la práctica fotográfica de un autor cuyas propuestas van más por el lado del arte. No es así, al menos por dos (2) razones: primero, la división de la fotografía en géneros y prácticas (documental, artística, social, antropológica); si bien es funcional, epistemológicamente es falsa o al menos débil.

Dicha división resulta de una adjetivación que entra en conflicto con las posibilidades y características del medio, tal y como lo he intentado problematizar en las páginas precedentes. Si algo han demostrado la fotografía y el cine es la capacidad que tienen de desdibujar los modos tradicionales de clasificación de las prácticas de representación, al punto en que la relación entre representación y verdad no pasa por la división entre ficción y realidad. Sobre todo, niega la equivalencia entre verdad y realidad; como se ha demostrado, hay falsos verdaderos y verdaderos falsos. Existen potencias de lo falso (Deleuze, 2018), potencia que quizá sean la condición epistemológica radical de la reproducibilidad técnica de la imagen.

La segunda razón tiene que ver con el modo en que la apropiación del medio, en términos artísticos, reconfigura de cierta manera la imagen fotográfica. De manera general, la reconfiguración supone una reversión del carácter histórico de la foto hacia su carácter poético; tiene que ver con potenciar la incompletud y el encuadre propio del medio. No se trata de que una excluya a otra, sino de pensar la tensión dialéctica que se produce; tanto al interior de la poética de la imagen fotográfica, como en su despliegue imaginario a través de las relaciones entre edición y montaje, como cualidades inmanentes al medio.

Lo que propongo es que la práctica artística de la fotografía no cancela las relaciones entre tecnología, tiempo, imagen e historia. Antes bien, potencia las cualidades estéticas del medio; con ello, desplaza el índice de la imagen hacia los síntomas (pulsiones, afectos, espectros). Algo propio de la reproductibilidad técnica, sin embargo, en su práctica artística adquieren legibilidad a través de la potencia poética de la imagen.

Acaso por ello, casi desde su comienzo la relación entra la fotografía, el deseo y el sueño; marcó la cualidad diferencial de imagen fotográfica en la historia de la visualidad moderna y definió una textura del tiempo histórico relacionada con lo espectral y lo imaginario.

La poética de la fotografía digital (reinventar la oscuridad), potencias del instante y lógica de la postproducción

Una de las temáticas y de las constantes técnicas presentes en las primeras obras de Oswaldo Ruiz fue la construcción de un cierto registro ritualizante y arcaizante del espacio nocturno de la naturaleza. A través de evidenciar la construcción de la iluminación artificial de la noche, sus primeras producciones se caracterizan por una suerte de sistema de hierofanías.

En lo que podríamos definir como una refuncionalización de dos (2) elementos fundamentales de la fotografía tradicional —el objetivo y la iluminación propias de la fotografía de estudio—, unida al concepto de imagen construida; el fotógrafo recondujo sus imágenes hacia las formas simbólico-arcaicas, tal y como Carl Jung las postuló a principios del siglo XX.

En la tensión elemental del tótem y el espacio, que advienen como *majestas* a partir del artificio de la luz. Obras como *Tepeztate, de la serie Quiotes* (2010) son factibles de ser interpretadas a partir del modo en que los elementos que las componen funcionan, de acuerdo con el concepto junguiano de arquetipo. Es decir, como formas abstractas innatas que estructuran los niveles más profundos de la psique, según lo que está más allá de la propia psique: la vida, el cuerpo y su dependencia con el entorno inmediato (Jung, 2003).

Figura 1. Tepeztate, de la serie Quiotes, 2010



Fuente: cortesía del artista Oswaldo Ruiz

Si bien los arquetipos son inaccesibles en sí mismos, hay ciertas simbolizaciones que hacen factible que el inconsciente arquetípico opere a la hora de la producción del sentido ante un objeto. Buena parte del trabajo de Oswaldo Ruiz funciona de esta forma. Por ejemplo, la vertical de las figuras totémicas sobre la horizontal del lugar donde se emplazan, así como la iluminación del plano de presencia del objeto sobre la indeterminación de la noche de la naturaleza. Son materializaciones estéticas y estrategias formales que echan a andar el registro simbólico-inconsciente de la mirada ante este tipo de imágenes, es decir, metaforizan el *axis mundi*.

Si se trae a cuento este análisis sobre la obra temprana del fotógrafo, es con la intención de mostrar que el psicoanálisis ha sido una herramienta fundamental de su investigación artística. Con este se quiere mostrar, no solo la existencia de un registro teórico subyacente a su trabajo, sino también la manera en que dicho registro se ha ido transformando en pulsión escópica pura en su fotografía.

La pulsión atraviesa la poética de sus imágenes, el inconsciente óptico aquí no se resuelve en formaciones secundarias de carácter semántico-figurativo, como lo hacía en la obra temprana, deudora teóricamente de la lectura que Ruíz realizó de Jung. La pulsión atraviesa los motivos, las formas, los sentidos en (y de) la imagen para producir campos de afección visual primarios o puros.

Cierto que las imágenes fotográficas no pueden renunciar a su carácter realista y objetivo como lo afirma Kracauer, sin embargo, pueden distorsionar la supuesta realidad para expresar el estado de afección en la imagen. Una imagen fotográfica, en tanto entramado maquínico de la mirada con las cosas; en sí misma es, usando una fórmula deleuziano-spinozista, un estado de cosa (Deleuze, 2006).

Las fotografías digitales de alta resolución, que Oswaldo Ruiz ha producido desde 2013, se diferencian de sus primeras por el abandono de la iluminación construida, a cambio de la luz (natural o artificial) como elemento propio de la situación fotográfica. Este cambio, desde la perspectiva del presente artículo, ha redundado en una sintomatología no semántica de sus imágenes (donde los arquetipos se disuelven en el índice de los objetos fotografiados).

De tal manera, ya no es el recurso simbólico arcaizante el que define el significado de las imágenes, sino la tensión interna entre la estructura latente del impulso primitivo y el índice fotográfico de las imágenes. En estas imágenes importa más la pulsión que habita la forma que el significado de esta. Para decirlo en términos de Aby Warburg, en estas obras no hay figuración arcaica sino *Pathos Phormel* (Didi-Huberman, 2009). Acontece más una fuerza o impulso que una figura. Es esencial tener

presente que la pulsión, tal y como la define el psicoanálisis, es un movimiento interno de la vida, más que una configuración simbólica.

La pulsión late a través de la imagen, esta es una afección y una vibración óptica mas que un significado o el índice de alguna realidad. Se trata de una estrategia compleja en la que detrás del índice de la imagen (un puente, una calle, una máquina, un edificio) laten las pulsiones primordiales, el afecto, el cuerpo. En suma, este recurso permite que en el presente indicial de la imagen se opere estéticamente la pulsión primordial, donde esta es una “fuerza interna que se determina ella misma a la causalidad; un querer-alcanzar que se produce a sí mismo, y que es un algo en cuanto es mantenido tal como es, en cuanto es determinado” (Etcheverry, 2001). Acaso por ello un puente es monstruoso, una acera derruida, una alegoría contemporánea del futuro de nuestras ciudades, etc.

Este *Pathos Phormel* sobre lo fotografiado, en la medida en que este último refiere a motivos contemporáneos fundamentalmente industriales y urbanos, actualiza la pulsión primordial en el presente social y político que las imágenes refieren. A manera de un gesto benjaminiano, esta operación artística de los trabajos de Oswaldo Ruiz hace eco de la idea de que la pulsión aparece como relámpago en el presente material de la historia. En palabras de Benjamin (2005):

Sin duda que no es lo pasado venga a volcar su luz en lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que la imagen es aquello en lo que sido viene a unirse como un relámpago ahora para formar una constelación. Dicho en otras palabras: la imagen es dialéctica en suspenso. Dado que así como la relación del presente respecto del pasado es tan sólo continua, temporal, la de lo sido respecto del ahora es en cambio dialéctica: no es curso, es imagen, y se produce en discontinuidad. Sólo las imágenes dialécticas son por lo tanto imágenes auténticas. [N2a, 3]

Presente histórico-material, fotográfico, como condición crítica de la historia en la época de la reproductibilidad técnica. Si bien la presente investigación es una exploración reciente sobre Oswaldo Ruíz, no por ello deja de ser una estrategia artística que en sí misma muestra cómo se ha reflexionado e investigado sobre el potencial estético-político de su poética visual. Misma que se relaciona con investigaciones visuales donde se profundizan los límites de la relación entre toma/montaje/desmontaje como crítica al funcionamiento alienado del imaginario visual en la Modernidad contemporánea.

La cesura fotográfica: “la verdad” del blanco y negro

La historia de la fotografía, al igual que la historia de la vanguardia artística de principios del siglo XX, produjo una serie de paradojas como parte de la condición material de su técnica. Incluso, el autor del presente artículo se atreve a ir más lejos y afirmar que vanguardia y reproductibilidad técnica son lo mismo. Esto, al menos en el sentido ontológico del término, es decir, como una equivalencia entre el ser de la reproductibilidad técnica y el carácter ontológico de la historicidad desde finales del siglo XX hasta nuestros días.

A partir de esto es necesario retomar la afirmación realizada más arriba, respecto a que la fotografía es una cesura que determina el modo de existencia del acontecimiento para la historiografía y la historia de buena parte de la Modernidad. Siguiendo a Agamben (2001), la cesura es una categoría a partir de la cual se puede profundizar epistemológicamente la relación entre deseo y sentido para explicar la relación del significante/significado en un signo cualquiera; en función de las pulsiones primordiales, de la potencia “deformantes” del sentido.

Desde esta reconsideración estructural del signo, y las implicaciones que esto tiene para las producciones artísticas en general y fotográficas en particular, me gustaría elaborar un último análisis sobre la recuperación o reapropiación que el trabajo de Oswaldo Ruiz ha tenido de la fotografía analógica en blanco y negro. Reapropiación que le ha permitido definir una condición de posibilidad crítica a su propio trabajo; además permite pensar, más allá del fotógrafo del que se ocupa esta investigación, la inflexión material que las distintas tecnologías del dispositivo fotográfico ha realizado de la “realidad” a través de la redefinición de las relaciones entre tiempo, instante e imaginario.

Visto con la distancia que nos dan más de 100 años de existencia de la fotografía, el autor propone pensar la fotografía analógica en blanco y negro como “imagen-superviviente” de la Modernidad industrial. Se entiende por imagen-superviviente, siguiendo la lectura que hace Didi-Huberman (2009) de Aby Warburg, el modo en que una voluntad técnica (materializada en objeto artístico) se desplaza en la historia del arte o de la visualidad a través de las formas.

En el imaginario fotográfico, el blanco y negro es un *Pathos-Phormel*-superviviente donde habita una cierta textura afectiva del pasado histórico de nuestra imagen de lo moderno.

Figura 2. Fantasma, pared negra, agujero blanco (de la serie *Welcome to Paradise*), 2016



Fuente: cortesía del artista Oswaldo Ruiz

Estas consideraciones son fundamentales para entender la manera en que la fotografía analógica ha sido resignificada, o para ser más preciso, rehabilitada en la producción reciente de Oswaldo Ruiz. Si bien los motivos, el tipo de toma y encuadre en las fotografías analógicas en blanco y negro que el fotógrafo ha producido en tiempos recientes son prácticamente iguales a los trabajos en color de matriz digital.

Sin embargo, lo que desde la presente perspectiva parece sugerente es que la fotografía analógica le ha jugado una serie de coartadas que le han permitido explorar un registro radicalmente distinto de índice temporal en sus imágenes, donde se pone en juego una arqueología afectiva del medio técnico. Quizá sin demasiada conciencia de la inexactitud que a estas alturas puede tener la fotografía tradicional; es en virtud de ella que Ruiz recupera la relación entre pasado, historia e imagen en sus fotografías en blanco y negro. Algo que, puesto a constelar en el universo de su imaginario fotográfico, hace que las fotos en blanco y negro funcionen como tensión dialéctica a las de color. Lo que esto produce, en términos artísticos y estéticos, es una deconstrucción de su mirada fotográfica donde se lleva a cabo un socavamiento arqueológico-afectivo de su imaginario visual.

Figura 3. Puentes IV, de la serie *Welcome to Paradise* (2015)



Fuente: cortesía del artista Oswaldo Ruiz

Figura 4. Cementera, de la serie *Welcome to Paradise* (2016)



Fuente: cortesía del artista Oswaldo Ruiz

Si pareciera que hoy el espacio onírico de la imagen lo produce la fotografía digital, desde la presente perspectiva, en el trabajo de Oswaldo Ruiz el carácter radical de crítica al sueño fotográfico contemporáneo se encuentra en la fotografía analógica en blanco y negro.² Desde el modo de existir del negativo, pasando por la relación material

² Este diálogo arqueológico entre fotografía digital y fotografía analógica, así como el “re-enamoramiento” del fotógrafo de esta última, sin duda es deudor del trabajo que realizó para la fotógrafa Graciela Iturbide (1942). Su comprensión vital del dispositivo fotográfico le ha permitido capturar en el accidente, y el instante fotográfico, formaciones alegóricas propias de la historia de la visualidad occidental. Aquí se sugiere la deuda con el trabajo de esta fotógrafa mexicana.

del diafragma con la luz y la oscuridad, hasta llegar a la textura del instante que no proviene del papel sino de la imagen misma; la fotografía en blanco y negro revela el *pathos* del tiempo histórico de la Modernidad y la contemporaneidad: una suerte de futuro anterior que se debate a cada momento y en cada toma con la potencia de porvenir (el futurismo y la ciencia ficción) de las imágenes digitales.

Dicho debate se explica por el modo dialéctico de entender el potencial onírico de cada técnica fotográfica. El sedimento del motivo, así como la composición de las fotografías analógicas, desnudan la composición onírica-futurista de la fotografía digital. Una dialéctica donde los soportes técnicos, y lo que estos hacen visible, son factibles de ser leídos como la dialéctica entre el sueño y el despertar que Walter Benjamin concibe como imagen dialéctica o dialéctica en suspenso.

Iluminaciones, restituciones y arruinamientos

¿Puede la fotografía huir del comienzo técnico material en la historia? Desde luego, este no es un cuestionamiento que se le pueda hacer de manera exclusiva a la fotografía. Sin embargo, esta pregunta adquiere su singularidad a la hora de colocarla en lo que significa "singularidad" en términos de reproductibilidad técnica. Como el autor afirmó al principio de este artículo, entre las características de lo fotográfico está la potencia ideológica de la imagen; resulta de la capacidad que posee de estetizar lo real; así como el modo en que dicha estetización puede diseminarse en función de la repetición y la exhibición.

Esto quizá se explique mejor con un par de ejemplos. Primero, se refiere al hecho de la primera apropiación estético-artística de la fotografía; fue la que llevaron a cabo los ideólogos del nacionalsocialismo alemán. Segundo, a la que realizó Andy Warhol al apropiarse de la dimensión ideológica de los productos y las identidades gráficas de los objetos seriales (mercancías) producidos por el capitalismo global de los años 1950 y 1960.

Más allá de la explicación inmediata que podamos hacer de estas dos (2) operaciones de efectuación artística, importa señalar el carácter ejemplar que tanto el arte nazi como el arte pop norteamericano efectúan respecto a la estetización y a la repetición. Por otro lado, es indudable la hiperbolización que lleva a cabo la estética nazi en la exacerbación de la belleza para provocar la fascinación ante ciertos valores que producían una equivalencia entre lo estético y el poder. Donde la fuerza, la energía y el equilibrio, llevados al extremo del entusiasmo (en sentido kantiano: el sublime ético),

eran los vehículos que conducían a la identificación afectiva de la masa con la idea, es decir, a la ideología.

En cambio, el distanciamiento irónico-crítico de Warhol subvierte el signo al compulsionar su modo de existir como metonimia histórica del consumo. La repetición serializada de iconos de la cultura popular (Marilyn Monroe), del arte contemporáneo (Duchamp) y del psicoanálisis como domesticación burguesa del goce (Jacques Lacan); son una forma crítica de desmontar el sistema espectral del individuo definido por la sociedad de masas. La belleza (Marilyn), la inteligencia (Duchamp) y el deseo (Lacan) son reducidos al absurdo de su valor de circulación y de exhibición.

Sirvan estos dos (2) breves comentarios para poner en perspectiva la operación artística que estructura los argumentos en torno a la poética en la fotografía de Oswaldo Ruiz. Sin duda, como lo observa Benjamin, si el tiempo histórico alcanza legibilidad en el presente es porque el tiempo presente de la historia (una de las dimensiones que define lo histórico) encuentra los objetos y sus tecnologías, así como su iluminación en la materialidad del tiempo.

Figura 5. *Welcome to Paradise* (2016)



Fuente: cortesía del artista Oswaldo Ruiz

En todo caso, lo que se vuelve inquietante en la poética visual del trabajo fotográfico de Oswaldo Ruiz es la apuesta por la cesura como nudo poético; el instante fotográfico rehabela, desde el pasado de la imagen, el porvenir siniestro de una Modernidad siempre a la deriva. Dialéctica de la potencia material de la fotografía –la oscuridad y la luz– son el momento donde el significante “imagen” funciona como crítica al mito, al origen, al fetiche, al ritual. *Welcome to Paradise* es una ironía a la condición de ser un montaje; es una gramática, donde el color puesto en tensión con el blanco y el negro. Además, donde lo digital puesto en tensión a lo analógico propone las condiciones estéticas mínimas para repensar el devenir de la fotografía de la Modernidad globalizada.

Así las cosas, en la fotografía las preguntas fundamentales en torno a la mimesis (tal y como la tradición platónico-aristotélica la pensó a lo largo de la historia occidental) se trastoca. Lo anterior, no para cancelarla, sino para profundizar su paradoja: la que tiene que ver con la mimesis phantasmáticos; donde la verdad necesita un poco de ficción y un mucho de delirio.

En este artículo, de manera deliberada, se ha analizado la producción de un joven fotógrafo mexicano cuya visibilidad internacional es aún discreta. Esto, con la finalidad que dichos análisis sean un ejercicio desprejuiciado, donde se busca mostrar cómo la teoría, la filosofía y la estética no son meros discursos y abstracciones sin sentido, sino maneras de aprender a mirar las ideas, esto es, de aprender a mirar fotografías.

Referencias

- Agamben, G. (2001). *Estancias. El lenguaje y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-textos.
- Barrios, J. (2010). *Atrocitas fascinans. Imagen, horror, deseo*. Ciudad de México: Conejo Blanco, Universidad Iberoamericana.
- Baudelaire, C. (1999). Le public moderne et la photographie. *Études photographiques*, (6). Recuperado de: <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/185>
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca.

- Benjamin, W. (2005). *El libro de los Pasajes*. Madrid: Akal.
- Benjamin, W. (2008). *Sobre el concepto de la historia* (Vol. Libro I/ vol. 2). Madrid: Abada.
- Cavada, E. (1997). *Words of Light. Theses on the Photography of History*. Princeton: Princeton University Press.
- Deleuze, G. (2006). *En medio de Spinoza*. Buenos Aires: Cactus.
- Deleuze, G. (2018). *Cine 3. Verdad y tiempo. Potencias de los falso*. Buenos Aires: Cactus.
- Didi- Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas*. Madrid: Abada.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo*. Barcelona: Paidós.
- Etcheverry, J. (2001). Sobre la versión castellana. En Freud, S., *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrurtu.
- Jung, C. (2003). *Los arquetipos y el inconsciente colectivo*. Madrid: Trotta.
- Kracauer, S. (1996). *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós.
- Lacan, J. (1995). *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.