

Mímesis, fotografía e imagen electrónica

Agustín Berti
CONICET

Resumen:

El presente trabajo propone una reflexión en torno a la mimesis en la tecnología digital. Se aborda el problema del referente “real” de la imagen y su “traducción” a la imagen electrónica frente a la creación verosímil de una imagen mimética aunque “irreal”.

Se toma como punto de partida el origen de la categoría de “aura” en las reflexiones de Walter Benjamin sobre la fotografía presentes en los ensayos “Historia de la fotografía”. A partir de la cuestión del referente, estas aproximaciones se problematizan a partir de los ensayos *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía* del semiólogo Roland Barthes y *Mimesis & Alterity: A Particular History of the Senses* del antropólogo Michael Tuassig. Desde esta constelación de autores se propondrá una estética del referente que se contrasta con la aparición de la imagen electrónica y el desplazamiento de la fotografía al plano del lenguaje con la aparición de la imagen digital. Para ello se retoman las consideraciones del teórico brasileño Arlindo Machado desarrolladas en *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas* y *El paisaje mediático*.

El problema que articula el recorrido teórico expuesto es la autolimitación al realismo en las “poéticas tecnológicas” frente a su abandono en las prácticas artísticas de la fotografía “analógica”. Tuassig replantea la categoría de alteridad a partir de las “máquinas miméticas” en tanto constitutivas de un *sensorium* occidental. Los textos de Machado permiten una complejización del “impulso mimético” inscrito en estos artefactos a partir de la descripción de su génesis técnica y de sus particularidades.

Se aborda como ejemplo la obra experimental conjunta *Agrippa (A Book of the Dead)* de 1992 del escritor William Gibson, el artista plástico Dennis Ashbaugh y el editor Kevin Beggos Jr.

Palabras Clave: Fotografía – Imagen Electrónica – Estética – Tecnología – Experimentación

Introducción: Agrippa

El título de la presente ponencia puede inducir a equívocos por lo cual considero pertinente explicitar sus motivos. El desarrollo que expondré a continuación es parte del proyecto de investigación doctoral “Las obras y los soportes. Historia, crisis y transformaciones: modificaciones de la Estética ante la irrupción de las nuevas tecnologías en las obras literarias”. Investigando para poder conformar un *corpus* que me permitiera aproximarme a mí objeto de estudio, encontré una obra singular que considero permite analizar diversos aspectos del problema. La obra es cuestión es *Agrippa (Un libro de los muertos)*.

Agrippa es un producto artesanal que desafía el carácter estandarizado y seriado propio del libro impreso. En primera instancia, su historia editorial es sumamente compleja debido a su naturaleza: se desconoce la cantidad exacta de ejemplares en circulación, aunque no superarían la centena (Liu et. al. 2005). El objeto se compone de un libro de un número de páginas indeterminado, en el cuál hay siete u ocho grabados del artista plástico Dennis Ashbaugh intercalados en páginas que repiten la secuencia genómica del morfógeno materno una mosca, intencionalmente dispuestas en dos columnas como la edición de la *Biblia* de Gutenberg. Las últimas páginas del libro están pegadas y en un recorte dentro de éstas se guarda un *diskette* de 3½ pulgadas que contiene el archivo de “Agrippa (Un libro de los muertos)”, un poema autobiográfico del novelista William Gibson. El archivo, una vez ejecutado, muestra el texto lentamente por la pantalla. Al llegar al final se encripta automáticamente haciendo imposible una segunda lectura. Del mismo modo se pretendía que una vez abierto el libro, los grabados de Ashbaugh se velaran lentamente aunque finalmente esto no ocurrió debido a limitaciones técnicas. (Liu et al. 2005; Hodge 2005; Center for Book Arts 1993; Kirschenbaum 2004). El tema

común de los grabados y del poema es la memoria, lo efímero y los dispositivos de registro (especialmente las primeras cámaras fotográficas) relacionadas con el pasado de la familia del propio Gibson en una zona rural del Estado de Virginia en la década de 1920:

“Inside the cover he inscribed
something in soft graphite
Now lost
Then his name
W.F. Gibson Jr.
and something, comma,
1924

[“Dentro de la tapa, él grabó
algo en granito blando
ahora perdido
entonces su nombre
W. F. Gibson Hijo
y algo, coma,
1924

Then he glued his Kodak prints
down
And wrote under them
In chalk-like white pencil:
"Papa's saw mill, Aug. 1919."

Luego pegó sus copias Kodak
y escribió bajo las mismas
con lápiz blanco como tiza
“Aserradero de Papá, Ago.
1919.”

A flat-roofed shack
Against a mountain ridge
In the foreground are tumbled
boards and offcuts
He must have smelled the pitch,
In August
The sweet hot reek
Of the electric saw biting into
decades

Una casucha de techo plano
ante una cadena montañosa
en primer plano están los
tablones y recortes
Él debe haber olido la brea, en
agosto
el dulce y caliente hedor
de la sierra eléctrica mordiendo
décadas

Next the spaniel Moko
"Moko 1919"
Poses on small bench or table
Before a backyard tree
His coat is lustrous
The grass needs cutting
Beyond the tree,
In eerie Kodak clarity,
Are the summer backstairs of
Wheeling,
West Virginia
Someone's left a wooden
stepladder out”

A continuación, el *spaniel* Moko
“Moko 1919”
Posa sobre un pequeño banco o
mesa
ante un árbol del patio
su pelaje lustroso
el pasto necesita ser cortado
Más allá del árbol,
en fantasmal claridad Kodak
están las escaleras de servicio
de
Wheeling,
Virginia Occidental
Alguien ha dejado afuera una
escalera de mano”] (Gibson
1992)

Cuando uno insertaba el *diskette* de 3½ pulgadas, éstas y las demás líneas del poema “Agrippa (Un libro de los muertos)” pasaban ante la pantalla y luego se perdían para siempre: el archivo se encriptaba y se volvía inaccesible, ofreciendo una única posibilidad de leer la obra. O al menos esa era la intención manifiesta de los autores, disolver el valor de exhibición de la obra artística en el valor de culto.

Por ello, en tanto objeto artístico *Agrippa* ofrece múltiples capas de análisis atendiendo a su complejidad: obra de arte, texto literario y acto político en el momento de la conformación de un nuevo *sensorium* marcado por la creciente mediatización tecnológica y circulación global.

Los temas del poema me llevaron a revisar los ensayos de Walter Benjamin y Roland Barthes sobre el tema. Asimismo, retomé a algunas consideraciones del antropólogo Michael Taussig, quien, a partir de Benjamin, reflexiona sobre la fotografía como fetiche y cómo ésta contribuye a un renacimiento de la mimesis. Finalmente, retomé algunos problemas planteados por Arlindo Machado en relación a las poéticas tecnológicas, dada la inscripción de la obra en el campo del entonces incipiente arte digital. Esto me llevó a su hipótesis de la desaparición de la referencia en la imagen electrónica.

1. Benjamin: el aura de las primeras fotografías

El texto más célebre de Benjamin sobre el tema, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, eclipsa el desarrollo y la complejidad de la categoría de “aura”, central en dicho ensayo. La historia de la escritura del mismo, entre 1936 y 1939, fue larga y compleja, con sucesivas reescrituras y ampliaciones de desarrollos previos, especialmente de su “Pequeña Historia de la Fotografía”. Asimismo, en el capítulo IX de “Sobre algunos temas en Baudelaire”, publicado en 1940, permite vincular la categoría de “aura” con la de “experiencia” desarrollada en el ensayo “El narrador” de 1936, a partir de los conceptos de *mémoire volontaire* y *mémoire involontaire* de Marcel Proust y extender estos conceptos a otras artes.

Un elemento central que suele olvidarse al citar la categoría de “aura” es el origen materialista del concepto, un complejización bastante particular del fetichismo de la mercancía a partir de las condiciones técnicas de producción de las primeras fotografías. En “Pequeña historia de la Fotografía”, comparando un retrato de Kafka de niño con los primeros retratos fotográficos, Benjamin señala:

(...) los hombres no miraban al mundo con tanto desarraigo y abandono como aquí el muchacho. Estaban rodeados de un aura, de un medio que confería plenitud y seguridad a su mirada, al ser capaz de atravesarlo. Y una vez más podemos explicar el fenómeno en términos de técnica: se debía a una absoluta continuidad entre la luz más clara y la sombra más oscura. (...) el fenómeno aurático está técnicamente condicionado. Son ciertas fotografías de grupo las que especialmente mantienen todavía una alada cohesión, tal y como por un breve instante aparece en la placa antes de desaparecer con la “toma original”. Se trata de esa irradiación a veces delimitada de un modo tan bello como significativo por la forma oval, ahora ya pasada de moda, en que se recortaba la imagen. Por eso se produce un malentendido alrededor de estos incunables de la fotografía, al subrayar en ellos la “perfección artística” o “el gusto”. Estas imágenes surgieron en un contexto en el que al cliente el fotógrafo le salía al paso sobre todo en calidad de un avanzado técnico, mientras que para el fotógrafo cada cliente pertenecía a una clase en ascenso, dotada de un aura que anidaba hasta en los pliegues de la levita (...). Pues esa aura no es simplemente el producto de una cámara primitiva. Más bien ocurre que en esos primeros tiempos el objeto y la técnica se corresponden como divergen en el siguiente periodo. (2004: 36-37)

Lo que interesa señalar al respecto es cómo, en su desarrollo, la categoría de “aura” benjaminiana *no* marca una divisoria de aguas entre un arte técnicamente reproducido y uno manualmente reproducido (y por ello dotado de mayor unicidad), como afirma cierta lectura apocalíptica. La categoría nace *en* la reproducción técnica, y *en* obras técnicamente producidas (y reproducidas) que son pueden poseer “aura”, en tanto son productos más propios de la artesanía que del arte o la industria. Continuando con la cita anterior:

(...) Una avanzada pronto dispuso de instrumentos que vencieron completamente lo oscuro hasta perfilar las imágenes como en un espejo. Sin embargo, a partir de 1880 los fotógrafos situaban su cometido más bien en simular el aura por medio de los artificios del retoque y especialmente gracias al empleo de la goma bicromatada; un aura que había sido previamente expulsada de la imagen, al mismo tiempo que lo oscuro, por el empleo de objetivos más luminosos, igual que la creciente degeneración de la burguesía imperialista la había desalojada de la realidad. (2004: 37)

Los elementos centrales en este primer desarrollo del “aura” en la fotografía son el retrato y la mirada. Lo que lleva el problema hacia la relación entre la fotografía y su referente. Y con ello formula la pregunta por la “realidad” de la fotografía, vinculando dos temas centrales en la obra del autor: experiencia y modernidad.

2. Barthes: el *punctum*

En *La cámara lúcida*, de 1980, Roland Barthes plantea una aproximación diferente a la fotografía aunque converge en algunos puntos con Benjamin. Por ello mismo resulta notoria la ausencia de toda mención al crítico alemán en el libro antes mencionado. En su ensayo, Barthes se plantea el problema de la definición de una esencia de la fotografía como parte de su proyecto de desarrollo de una ciencia del sujeto. En busca de la delimitación de los rasgos que permitirían definir lo esencial a la fotografía, Barthes señala dos elementos de la foto: el *studium* y el *punctum*.

Mi regla era lo suficientemente plausible para intentar nombrar (...) esos dos elementos cuya copresencia establecía, según parecía, la especie de interés particular que yo tenía por esas fotos

El primero, visiblemente, es una extensión, tiene la extensión de un campo que yo percibo bastante familiarmente en función de mi saber, de mi cultura (...). Millares de fotos están hechas con este campo, y por estas fotos puedo sentir desde luego un interés general, emocionado a veces, pero cuya emoción es impulsada racionalmente por una cultura moral y política. Lo que yo siento por esas fotos descuello de un afecto *mediano*, casi de adiestramiento. (...) es el *studium*, que no quiere decir (...) “el estudio”, sino la aplicación a una cosa, el gusto por alguien, una suerte de dedicación general ciertamente afanosa. (...)

El segundo aspecto viene a dividir (o escandir) el *studium* (...), es él quien sale de la escena como una flecha y viene a punzarme. (...) Este segundo elemento que viene a perturbar el *studium* lo llamaré *punctum*; pues *punctum* es también: pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad. El *punctum* de una foto es ese azar que en ella *me despunta* (pero que también me lastima, me punza). (1993: 63-65. Cursivas en el original)

Esta coexistencia presenta coincidencias con la noción de “aura” y “decadencia del aura” de Benjamin, en tanto hay fotos que ya no devuelven mirada. En este sentido, Barthes señala el carácter puramente deíctico de la imagen fotográfica. Dicho en otras palabras, en ella hay una imposibilidad de separar a la fotografía de su referente.

Si Benjamin se preocupa por cómo la fotografía modifica al arte, Barthes, en cambio, establece relaciones entre Fotografía y Pintura, Fotografía y Teatro. Así, concluye que la foto entra a la historia del arte a través de este último más que por su disputa con la imagen pictórica. La relación entre Teatro y Fotografía es que ambas remiten a la máscara y con ello a la muerte:

(...) pero si la Foto me parece estar más próxima al Teatro es gracias a un mediador singular (quizás yo sea el único en verlo así): la Muerte. Es conocida la relación original del Teatro con el culto de los Muertos (...) Y la misma relación es la que encuentro en la Foto; por viviente que nos esforcemos en concebirla (...) la Foto es como un teatro primitivo, como un Cuadro Viviente, la figuración de aspecto inmóvil y pintarrajeado bajo el cual vemos a los muertos. (1993: 71-72)

Es por ello que uno de los ejemplos que Barthes toma para identificar las fotografías con *punctum* son retratos (como los de Richard Avedon y Robert Mapplethorpe) en los que las imágenes “devuelven” una mirada, de manera análoga a lo que Benjamin notaba en los primeros retratos de Octavius Hill o August Sander. Dada la subjetividad inherente al planteo barthesiano la delimitación del *punctum* es bastante elusiva, del mismo modo que no es taxativa la idea de pérdida de aura de la fotografía que señala Benjamin.

3. Taussig: el renacimiento de la mimesis

La historia de los sentidos que propone Michael Taussig en *Mímesis y alteridad* ofrece otra lectura novedosa de la fotografía (y de los ensayos de Benjamin sobre el tema). Taussig se pregunta por el poder mágico de la copia y a partir de ello ahonda en el carácter mágico de la fotografía. Para ello retoma algunos pasajes de “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” y otros escritos suyos menos conocidos (como “Doctrina del similar” de 1933). En “Aspectos fisionómicos de los mundos visuales”, el antropólogo relaciona la idea de apertura de un inconsciente óptico que se inicia con la fotografía a un renacer de la mimesis en Occidente a partir de lo que él denomina “máquinas miméticamente capaces”.

A partir de la siguiente frase de Benjamin: “Cada día se hace más inevitable la necesidad de adueñarse de un objeto en la máxima proximidad de la imagen o mejor dicho, en la copia, en la reproducción” (Benjamin 2004: 100),¹ Taussig retoma el fetiche de la fotografía y la relación con su referente. Para Taussig, la fotografía y otras tecnologías de registro desarrolladas a partir de la segunda mitad del siglo XIX (como el fonógrafo o la huella digital) suponen un renacer de la mimesis en Occidente. Lo que implica que, en dicha mimesis, se vinculen el objeto representado y el sujeto que lo percibe. Para ello recupera de *La rama dorada* de James Frazer la noción de “magia simpática” que se divide en dos clases: la “magia de *contacto*” y la “magia de *imitación*”:

La fisiología y la física elemental podrían instruir que estas dos características de copia y contacto son pasos de un mismo proceso, que un rayo de luz, por ejemplo, se mueve desde el sol naciente hacia dentro del ojo humano donde hace *contacto* los conos y los bastones de la retina para formar, a través de los circuitos del sistema nervioso central, una *copia* (culturalmente acorde) del sol naciente. En esta línea de razonamiento, copia y contacto se unen para volverse virtualmente idénticas, diferentes momentos de un proceso de percepción; ver algo u oír algo es estar en contacto con ese algo. (1993: 21. Cursivas en el original. Mi traducción).

Luego, Taussig problematiza:

Reflexionar sobre la mimesis es quedar atrapado, tarde o temprano, como la policía y el Estado moderno con sus dispositivos de registro de huellas

¹ La cita de Taussig, en inglés, difiere de la que utilizo aquí, ya que reemplaza “copia” por el más ambiguo “likeness”.

digitales, en redes pegajosas de copia y contacto, imagen y participación del cuerpo del perceptor con la imagen, una complejidad que frecuentemente evitamos como no misteriosa, con nuestro uso superficial de términos como identificación, representación, expresión, y demás –términos que simultáneamente dependen y eliminan todo lo que es poderoso y oscuro en la red de asociaciones conjurada por la noción de mimético. (*Ibidem*. Cursivas en el original).

La lectura que Taussig hace de la fotografía permite repensar el problema del “aura” y del fetiche de la imagen fotográfica en su relación física con el referente:

Como yo lo interpreto (y debo enfatizar la naturaleza idiosincrática de mi lectura), un aspecto no poco llamativo del análisis de Benjamin de las máquinas miméticas modernas, particularmente en relación con los poderes miméticos empujados por la imagen publicitaria, es su visión de que es precisamente la propiedad de tal maquinaria el jugar con, e incluso restaurar, este sentido de sensible al contacto que anima particularmente al fetiche. Este juego restaurativo transforma lo que él llamó “aura” (que aquí identifico con el fetiche de las mercancías) para crear una percepción secular de lo maravilloso bastante diferente. (1993: 23. Mi traducción.)

Tal aproximación desde la materialidad sensible de la foto en tanto objeto resulta interesante para contrastar con la aparición de una imagen digital sin referentes.

4. Machado: el modelo matemático y el fin del referente

Los tres autores antes desarrollados trabajan a partir de la relación del producto final (la foto) con su referente (lo fotografiado). En *Máquina e imaginario* Arlindo Machado estudia su final. La aparición de la imagen electrónica marca la decadencia del registro mediado por la química y la mecánica en favor del registro digital. Machado reconoce, invirtiendo la afirmación barthesiana sobre la foto, que en la imagen digital desaparece la referencia. Cuando los dispositivos electrónicos codifican una serie de datos y lo traducen en una imagen, ésta abandona su carácter puramente deíctico y se libera del referente, para entrar en el campo del lenguaje: “(...) En verdad, el simulacro digital es la expresión sensible del lenguaje especializado de un pensamiento lógico y no puede demostrar ninguna otra existencia sino la del código que la engendra (...)”. (Machado 1993: 129. Mi traducción).

En este sentido, la imagen electrónica se aproxima más a la pintura que a la fotografía. Y de hecho hablar de “fotografía digital” es un oxímoron, en tanto nada queda “grabado” sino que es meramente “traducido”. Machado se pregunta también por la historia del “realismo” de la imagen digital. La historia de ese afán resulta sintomática ya que vuelve a introducir el problema de la “mirada” de la imagen, lo que actualiza el problema del aura benjamínea y del *punctum* barthesiano. En su largo y minucioso recuento, Machado explica el contexto social, económico, científico y militar en el cual se desarrolló la tecnología por la cual llegamos a la hoy omnipresente imagen digital.

La imagen electrónica “realista”, su pretensión mimética, supone una independencia de la copia fidedigna del original: para lograr una imagen “realista” se parte de la modelización y no del objeto modelo. Es decir, se parte de los desarrollos matemáticos e informáticos que permiten procesar los algoritmos necesarios para traducir la codificación que nos permite ver una imagen en la pantalla. Esto permite prescindir del referente, el cual ya ha sido modelizado:

Se trata verdaderamente del delirio del realismo intelectual, una apuesta en el sentido de describir de manera más exacta y rigurosa la apariencia visible del

mundo, inclusive en sus aspectos más resistentes a la formalización. (1993: 71. Mi traducción)

Respecto a esto Machado señala el carácter neorrenacentista de la imagen digital en la que el “realismo conceptual” pone en crisis el código fotográfico y supone el fin de la cámara. Si en la fotografía (y también la pintura) el punto de vista era determinante, en la imagen digital el punto de vista es el resultado del proceso. Así se pasa de la imagen como “reflejo” a la imagen como “actualización” provisoria del lenguaje. Con lo cual, el sujeto pierde en centralidad de visión lo que gana en ubicuidad. Un hecho relevante de este pasaje del reflejo al modelo es la preexistencia de la imagen al objeto como sucede en el caso del diseño industrial por computadora.

Conclusión: La fotografía de los muertos y la muerte de la fotografía

La decadencia del aura, la presencia del *punctum*, el renacimiento de la mimesis y la desaparición del referente permiten analizar ciertos puntos nodales de la historia de la fotografía. A manera de hipótesis provisoria supongo que *Agrippa (Un libro de los muertos)* condensa esa parábola. Las distintas reflexiones sobre la fotografía e imagen digital antes expuestas habilitarán una lectura sistemática tanto del proyecto *Agrippa* como del poema que contiene en la medida en que esta obra peculiar actualiza los distintos problemas antes mencionados. Quiero concluir la presente ponencia con las líneas del poema “*Agrippa (Un libro de los muertos)*” que motivaron la presente indagación teórica:

The mechanism: stamped black
tin,
Leatherette over cardboard, bits
of boxwood,
A lens
The shutter falls
Forever
Dividing that from this.

[El mecanismo: metal negro
estampado
Cuerina sobre cartón, pedazos
de boj,
Una lente
El obturador cae
Siempre
Dividiendo esto de aquello.]
(GIBSON 1992)

Bibliografía.

Benjamin, Walter (2004). *Sobre la fotografía*. España, Pre-Textos.

Barthes, Roland (1993). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Bcelona, Paidós Comunicación.

Center for Book Arts (1993). *Physical Description of Agrippa (A Book of the Dead)*. Nueva York, Center for Book Arts.

(<http://www.centerforbookarts.org/archive/workdetail.asp?workID=747>)

Gibson, William (1992). *Agrippa (A Book of the Dead)*.

(<http://www.williamgibsonbooks.com/source/agrippa.asp>)

Hodge, James J. (2005). “Bibliographic Description of *Agrippa*” (Commissioned for The *Agrippa* Files).

(<http://agrippa.english.ucsb.edu/hodge-james-bibliographic-description-of-agrippa-commissioned-for-the-agrippa-files/>)

Kirschenbaum, Matthew G. (2004). "Ashbaugh and Gibson's *Agrippa*: A Description of the Book Based Upon My Examination of the NYPL Copy." MGK.

Liu, Alan et al. (2005). *The Agrippa Files. An on-line Archive of Agrippa (A Book of the Dead)*.

(<http://agrippa.english.ucsb.edu/post/home/i-hesitated-before-untying-the-bow-that-held-this-book-together#more-131>)

Machado, Arlindo (1993). *Máquina e imaginário. O desafio das poéticas tecnológicas*. San Pablo, EdUSP.

(<http://www.otal.umd.edu/~mgk/blog/archives/000804.html>)

Taussig, Michael (1993). *Mimesis and Alterity. A Particular History of the Senses*. Nueva York, Routledge.