

El reloj de Hiroshima
Reflexiones sobre los diálogos y silencios de las
imágenes

Boris Kossoy

Conferencia magistral

1^{er} Congreso Internacional sobre Imágenes e
Investigación Social

28 octubre 2002

El reloj de Hiroshima

Reflexiones sobre los diálogos y silencios de las imágenes

Boris Kossoy

Se buscáramos una razón para comprender el desarrollo que, en diferentes campos de la fotografía, asistió América Latina en las últimas décadas, yo diría que sin duda hubo un hecho generador que detonó todo ese proceso; este hecho fue la realización, en esta misma ciudad de México, del Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía en el año 1978. Quería registrar mi aprecio a Pedro Meyer que impulsó todo este proceso y a todos los compañeros que participaron en aquel evento, que hoy ya se hace historia.

A lo largo de este período tuve la oportunidad de regresar varias veces a México para impartir talleres, participar en encuentros, conferencias y otras actividades. Hice amigos muy queridos, muchos de ellos están aquí presentes lo que es para mí un honor.

Las reflexiones que siguen, yo las dedico a Don Manuel Álvarez Bravo e Mariana Yampolsky, a quienes tuve el privilegio de conocer personalmente.

Con la invención de la fotografía se inventó también, de cierta forma, la máquina del tiempo. No aquella de las películas de ficción científica, una cámara repleta de innumerables aparatos extraños donde los personajes necesitaban entrar, ser conectados a una maraña de cables y, de repente, desaparecen en medio de un denso velo de humo para, enseguida, reaparecer en algún otro lugar y época. Me refiero a la máquina del tiempo en tanto máquina fotográfica y, especialmente, al producto de esos aparatos: las imágenes. Viajamos en el tiempo en dirección a los escenarios y situaciones que en ellas vemos representados, y vivimos por instantes esa ilusión documental a través de nuestros recuerdos, de nuestra imaginación.

La cámara fotográfica y el reloj son instrumentos íntimos, auto-referentes. La cámara fotográfica incorpora el tiempo del reloj para su funcionamiento y se introduce, a través de sus imágenes, en el Tiempo en cuanto contingencia. Con la fotografía se descubre que el objeto, a pesar de estar ausente, podría ser (re)presentado, eternamente. Es este el *tiempo de la representación*, que perpetúa la memoria en la larga duración. Con las agujas petrificadas tenemos la memoria siempre disponible; una consistente posibilidad de que recuperemos el hecho.

En el día 6 de agosto de 1945, un lunes, alrededor de las 8:15h de la mañana, el tiempo paró en Hiroshima. Cuando hablamos de la atrocidad que se cometió al pueblo de aquella ciudad en aquel día, pensamos enseguida en la claridad de “mil soles”; revemos la escena del inmenso hongo, imagen que se tornó símbolo de la destrucción en masa. Las agujas del reloj de Hiroshima se estacionaron en el instante que marcó la destrucción, la interrupción de la vida. Se derritió el reloj, se desestructuró la materia, sobrevivió la memoria del horror a través de imágenes fotográficas.

Si sentimos horror ante las imágenes de la locura, de las guerras, del hambre, de la enfermedad, sentimos también, una desagradable sensación de impotencia al observar las fotografías de los que ya se fueron; tomamos conciencia que tenemos ante nuestros ojos testigos del tiempo: constatamos, una vez más, que todos tenemos, independientemente de la situación económica o clase social, nuestros tiempos individuales, intransferibles ¿Qué más nos revelan las imágenes de la máquina del tiempo?

que se establece ante lo estático de las imágenes, editadas de una manera singular, conviviendo en las paredes de una galería, en las páginas de un libro, revista, periódico, catálogo, de algún soporte o vehículo, en fin.

Si observamos atentamente las páginas de las publicaciones, veremos cómo el recurso de buscar una articulación plástica entre dos o más imágenes vecinas – es decir, un ‘diálogo’ estético entre ellas – es antiguo. En la TV, especialmente, este recurso es utilizado y, en general es poco convincente. Se trata de una forma de provocar una cierta sugestión, un pretexto para situar hechos y cosas diferentes, desconectadas, a partir de imágenes parecidas en su superficie; un ‘juego de palabras’ visual nacido del aprovechamiento de

ciertas semejanzas iconográficas que resulta, con frecuencia, en un conjunto pobre, poco necesario. No hay, prácticamente, diálogo entre esas imágenes así organizadas.

A pesar de todo no siempre las soluciones son así vacías, sin emoción. Me refiero a los montajes en los que el diálogo entre las imágenes ocurre independiente de sus mensajes. Como si fuera una comunicación particular entre ellas que se establece por factores formales, culturales, emocionales, estéticos, ideológicos o de otro orden; una ligazón que tiene vida propia, autosuficiente, cuyo circuito se cierra en la medida en que alguno de nosotros las miramos e intuimos una alteración dada del orden natural de las cosas, una percepción que, en general, escapa a la mayoría de las personas. Tenemos entonces un choque, percibimos una cierta conexión ocurriendo entre las imágenes, tal cómo son elaboradas en su edición, ¿o en nuestras mentes? ¿O ambas cosas? Lo cierto es que esas conexiones nos remiten a una sensación que sobrepasa los contenidos temáticos y, por lo tanto, los mensajes individuales, llevándonos a reflexionar sobre algo cuya presencia presentimos, pero que no está, físicamente, allí.

Nada en común con el *punctum* de Barthes. Un rostro en un retrato vuelto para otro rostro, en otro retrato. Retratos de personas que jamás se conocieron personalmente, retratos de personas que vivieron en países distantes y épocas diferentes reunidos, por alguna razón o por el azar, o por la intuición del editor / curador, en una misma pared o página de un álbum o revista. Sin embargo algo de común existe entre los dos personajes, ya sea en su luz o en su composición, ya sea en su contenido de cicatrices semejantes, miradas aprensivas de uno para el otro, planificadas estéticamente en el diseño de la página real o virtual, conviviendo en espacios/moradas contiguos, lado a lado, o apartados en diagonal, separados por textos, títulos e inscripciones, redefinidas por la palabra en sus orígenes e historias, sin embargo dispuestos de forma que los seres u objetos que mantienen aprisionados en sus rectángulos tumularios se acomoden y sigan mirándose a lo largo de la eternidad. Cándidamente, comprensivamente, amorosamente, odiándose por su condición sepulcral, interrumpidas en su fluir, premio infinito por su condición de *segunda realidad*.

Cuando ese mundo se nos torna familiar, cuando lo aceptamos en tanto medio de información y emoción, detectamos en ciertas imágenes aquella sensación de *déjà-vu*; una sensación que se repite y que nos es proyectada interiormente por nuestra memoria. Constatamos, entonces, *una relación* entre las imágenes, algo de común entre ellas, ciertos elementos que las conectan. Algo allí, en el interior de la foto, donde un detalle remite al objeto de otra foto del conjunto; cosas diferentes, representaciones de representaciones que, de repente, se articulan, nos transportan para afuera de allí, para alguna situación, en algún lugar, en otro tiempo, a un campo florido sin fin, a una sonrisa suspendida en el aire, o a un inmenso dolor.

¿Se trata de alguna cosa que existe sólo en nuestra imaginación y no en la realidad? ¿Apenas en nuestra imaginación? No exactamente, puesto que algo se pasa en la dimensión de las imágenes, en su mundo propio que es el de la representación: *un mundo que también es real*, o mejor, *se torna real a partir del momento en que observamos el conjunto o la edición a través de nuestros filtros individuales y de nuestras fantasías*. Es cuando se establece el diálogo. Son mundos efímeros en la medida en que son creados por las mentes de ciertos receptores-espectadores; mundos inmateriales, emocionales, de corta duración.

Otros mundos creados/construidos, estos también ficcionales, sin embargo materiales, sirven de modelo para el llamado mundo concreto. Son las imágenes-mundo que ciertamente afectarán la vida real, nuestro comportamiento. Es lo que ocurre cotidianamente con las fotografías de paisajes de paraísos tropicales, con las imágenes del imperio de la moda, con los cuerpos-objetos de innumerables dueños, con la fotografía publicitaria, con otros objetos de deseo en fin. Imágenes que, subliminalmente o explícitamente, piden para ser imitadas, condición para ser consumidas, además del universo de la fantasía, en la realidad material. Diálogo dirigido. Incontables imágenes-mundo son creadas diariamente a partir de los hechos y publicadas por la prensa escrita o transmitidas por medios electrónicos. Con ellas convivimos y dialogamos siempre, según las técnicas de diálogo establecidas por los que detentan la información; son las imágenes vinculadas al mundo concreto, pero que no raramente, nos parecen ficcionales por lo que representan. Se incorporan en ese grupo, también, las imágenes creadas en cierto momento del pasado que reviven de vez en cuando. Se trata de las imágenes conteniendo fragmentos de la historia de los tiempos preservadas en bancos informatizados; los frigoríficos de la memoria; imágenes en eterna hibernación, pero que son, a veces, retomadas en rápidas exhalaciones de vida, (re)contextualizadas, dependiendo de la necesidad editorial: *imágenes de archivo*. Y después el silencio definitivo. Con ellas también dialogamos conforme a los mismos preceptos de las anteriores.

El diálogo entre las imágenes técnicas – que nos envuelven en sus diferentes formas -, y las imágenes mentales es incesante y acompaña a cada uno de nosotros a lo largo de nuestras vidas, mismo que no tengamos conciencia de eso. Formamos, de este modo, una baraja de naipes imaginaria de iconografía infinita donde lo real se confunde con la ficción; son esas las cartas del juego que nutren nuestro imaginario y moderan nuestras memorias. Imágenes externas de nuestra experiencia individual, de los hechos contemporáneos, de los documentos científicos, artísticos e históricos y, de la amplia iconografía de la industria cultural, alimentando nuestro universo mental y siendo por él procesadas continuamente, infatigablemente: representaciones que nos producen nuevos arquetipos, nuevos diálogos. Imágenes, en fin – elaboradas técnica, cultural, estética e ideológicamente -, que modelan nuestra visión del mundo. De este modo, los productores de imágenes crean testimonios que todavía no lo fueron, documentos que llegarán a ser, esto es, *imágenes preconcebidas*.

Todos esos diálogos atraviesan los *procesos de creación/construcción de realidades* que rigen los mecanismos de la construcción de la representación, así como los de la construcción de la interpretación. Y nosotros, en tanto intérpretes científicos, a pesar de que buscamos la necesaria imparcialidad y objetividad en nuestros análisis e interpretaciones ¿estamos también sujetos a imágenes preconcebidas? Esa pregunta queda suspendida en el aire y cada uno de nosotros, cada tanto, debería hacérsela.

La manipulación es inherente a la construcción de la imagen fotográfica. Es esto verdadero para la fotografía de nuestros días, de base digital, como también, para las imágenes del pasado, elaboradas por la técnica del colodión húmedo. En los contenidos de los documentos fotográficos se agregan y se mezclan informaciones y las interpretaciones: culturales, técnicas, estéticas, ideológicas y de otras naturalezas que se encuentran codificadas en las imágenes. Esas interpretaciones y /o intenciones son gestadas (antes,

durante y después de la producción de la representación) en función de las finalidades a las que se destinan las fotografías, y reflejan la mentalidad de sus creadores.

Las fotografías siguen siendo interpretadas mucho después de realizadas. A lo largo de sus trayectorias oscilan de significados de acuerdo con la ideología de cada momento y la mentalidad de sus usuarios. Muchas veces son ocultadas u omitidas por largos períodos. Desaparecen de los diálogos, permanecen en silencio; o entonces son adoradas en las sombras, en los submundos, acrecientan su importancia con los cambios políticos, salen a las calles con los fanatismos, son alabadas por las masas, otra vez.

Destino perverso ese de la fotografía que, en un momento dado, registra la apariencia de los hechos, de las cosas, de las historias privadas y públicas, preservando, por lo tanto, la memoria de esos hechos, y que, en el momento siguiente, y a lo largo de su trayectoria documental, corre el riesgo de significar *lo que no fue*.

Cuando ante las imágenes de un pasado reciente o alejado en el tiempo se deposita en la fotografía el crédito secular – y a veces positivista- de testimonio “fiel”, documento preciso de aquel momento, entretanto esto es meramente pretensión. Debemos ir más allá en tanto intérprete de las imágenes.

Terreno pantanoso, ambiente pleno de ambigüedades. La fotografía es siempre ambigua, ya sea analógica o digital, ya sea producto de la realidad material o virtual. La iconografía es un excelente instrumento para inventariar, mostrar, evidenciar, denunciar, pero dependiendo de su uso político-ideológico funciona también como herramienta de propaganda. El documento fotográfico se presta a la denuncia social como también a la publicidad; fue usado por la antropología física del siglo XIX (en el contexto de los preceptos positivistas, del darwinismo social y del colonialismo), para documentar los seres primitivos de las tierras “exóticas”, como también en el atelier de los artistas fotógrafos, para el registro de esos mismos seres posando en tanto modelos delante de escenarios europeos para colecciones iconográficas. Una imagen “testimonio” que, dependiendo de las palabras que la rodean, se transforma en imagen comprobatoria de pseudo inferioridades raciales, sociales, religiosas. Hemos visto a lo largo de la historia como se construyen esos estigmas. Así se construyen realidades – por lo tanto ficciones: documentales, por supuesto!

A pesar de las ambigüedades, es preciso reconstituir y, por lo tanto, un sistemático y sensible ejercicio se hace necesario: debemos aprender a comunicarnos con las imágenes, dialogar con ellas, descifrar sus códigos y rescatar sus *realidades interiores*, sus silencios, esto es, sus significados, el sentido de la vida y de las ideas escondido bajo la apariencia de sus *realidades exteriores*, iconográficas, la realidad de las apariencias, aquella que encantó a Narciso.

La imagen fotográfica presupone una cierta *organización de la apariencia*, acto que se inserta al proceso de construcción de la representación. Esa apariencia organizada es la base ideológica que rige la construcción estética de la representación fotográfica.

La característica ontológica de la fotografía es la de registrar lo aparente, elaborar la apariencia, cumpliendo así su papel de representación: de este modo se construyen realidades, a partir de la apariencia. La relación verdad / mentira en la imagen fotográfica

es siempre ambigua y compleja. La fotografía es una forma de registro, no un aparato detector de verdades o mentiras. La materia prima de la imagen fotográfica es la apariencia – seleccionada, iluminada, maquillada, producida, inventada, reinventada – objeto de la representación. La fotografía se refiere, por lo tanto, a la *realidad* externa de los hechos, de las fantasías y de las cosas del mundo y nos muestra *una determinada versión* iconográfica del objeto representado, *una otra realidad*: la realidad fotográfica, es decir, la *segunda realidad*.

Cuando el objeto de la representación está relacionado al comportamiento, percibimos el enorme abismo entre apariencia y sustancia. La apariencia corresponde a la fase visible de las cosas y de los fenómenos. La sustancia, oculta por naturaleza, no se capta por la pretendida ‘objetividad’ de la cámara. Se dice respecto del alma, que es de orden psicológica, moral. La fotografía no es una tomografía de la mente y del espíritu, apenas un registro expresivo de la apariencia.

En la fotografía, el hecho primero, generador, siempre pero siempre queda atrás en el tiempo; se torna pasado en el instante en que el objeto fue interrumpido, como las agujas del reloj de Hiroshima, congelado por el inmenso calor, paralizado en su duración por la locura y eternizado por el registro fotográfico: *es la muerte que sigue su rumbo en la vida documental*. Es lo que sobrevive eternamente de aquel instante interrumpido: *muerte del objeto, vida de la representación*. Es a partir de esos fragmentos de muerte que se organizan los álbumes de retratos y las naturalezas muertas, para siempre. Así vive el documento fotográfico, de la presencia imaginaria del modelo, recordado en los diálogos nostálgicos del hombre con sus memorias.

Diálogos y silencios atraviesan nuestra relación con las imágenes. Lo que ellas dicen en sus iconografías nos es relativamente inteligible. Es por detrás de la apariencia, todavía, en el acto de su concepción y a lo largo de su trayectoria, en aquello que ella tiene de oculto, en sus silencios, que residen las historias secretas de los objetos y de los seres, de los paisajes y de los caminos. Son los misterios que encubren el significado de los contenidos grabados en esos pequeños pedazos de papel. Lo propio aparente se carga de sentido en la medida en que recuperamos lo ausente de la imagen.

Toda imagen fotográfica tiene atrás de sí una historia. Si, en cuanto *documento*, ella es un instrumento de fijación de la memoria y, en este sentido, nos muestra como eran los objetos, los rostros, las calles, el mundo, al mismo tiempo, en tanto *representación*, ella nos hace imaginar los secretos implícitos, los enigmas que esconde, lo no manifestado, la emoción y la ideología del fotógrafo.

Para Chartier, que busca el origen filológico del término, las representaciones significan la presentación de algo en substitución de aquello que se encuentra ausente. Pienso que la fotografía, en especial, no es sólo substitución del objeto o del ser ausente. Es necesario comprender que la representación fotográfica presupone una elaboración en la cual una *nueva realidad* es creada en substitución “de aquello que se encuentra ausente”; eso se da a lo largo de un complejo *proceso de creación* del fotógrafo (cuando él elabora la *construcción de la representación*). Así nace la representación fotográfica que, en su materialización documental, registra la *realidad exterior* del objeto: su apariencia. En este proceso es obvio que la historia del asunto y de la propia representación está oculta: el objeto, el asunto, es de este modo codificado formal y culturalmente según una

construcción técnica, estética, ideológica como ya hemos dicho. Es ésta la *realidad que tomamos como documento*. El documento fotográfico no puede, por lo tanto, ser comprendido independientemente del *proceso de construcción de la representación* en el que fue gestado, razón que se explica porque la relación documento/representación es indisoluble.

Es este mundo del documento fotográfico (*segunda realidad*, perenne, eterna) que se confunde en nuestras mentes con el hecho pasado (*primera realidad* esto es, el hecho irreversible, volátil) en una *tensión perpetua*, ya sea por nuestro recuerdo y involucramiento con el objeto de la representación, o al contrario, por nuestro desconocimiento del mismo, o sea principalmente, por nuestro deseo, en tanto investigadores de, mediante el debido examen crítico, situáramos correctamente el documento, descifráramos su significado intrínseco, desveláramos, en fin, la trama y el contexto en el cual se encuentra enredado de forma de producir sentido e iluminar más un micro-aspecto del universo de vacíos que titilan en el firmamento de la historia.

Si las agujas del reloj paran simbólicamente con la muerte, esas mismas agujas siguen girando con la otra existencia: la de la imagen, testimonio simbólico de la memoria, producto de la máquina del tiempo. El hecho histórico *fue*, el documento *es*, ahora y siempre. Esto es válido para el documento escrito como también para el visual. Este esfuerzo continuado, investigativo y reflexivo, en desvendar lo que fue y comprender lo que es la imagen fotográfica en aquello que ella tiene de aparente y oculto, en lo que ella revela y silencia, sigue siendo uno de los intrigantes desafíos de nuestro oficio. Esa es la tarea que tendremos la oportunidad de ejercitar a lo largo de este I Congreso Internacional Sobre Imágenes e Investigación Social que ahora se inicia.