

Alberto J. L. Carrillo Canán

Marco Calderón Zacula

Bazin, Flusser, y la Estética de la Fotografía

Respecto a la fotografía, tanto el teórico de cine Bazin como el filósofo de la fotografía Flusser siguen una tradición muy conocida, según la cual la experiencia estética se circunscribe en el ámbito de lo extraordinario. De esta manera, lo que hace a una fotografía ser un objeto estético es que la fotografía está de alguna manera vinculada a lo extraordinario. Sin embargo, Flusser piensa en la fotografía en el marco de una teoría general sobre las “imágenes técnicas”, y esas imágenes tienen, según él, una estructura o naturaleza cuantificada. Consecuentemente, el carácter extraordinario de la fotografía variaría de una manera cuantificada. Además, otra vez según Flusser, en la naturaleza de las “imágenes técnicas” habría una inversión de sentido: la imagen técnica es en sí misma existencialmente significativa y no lo que ella representa. Así, en el caso de la fotografía, su “vector de sentido” apunta no al mundo, sino a la fotografía en sí misma: la fotografía es real, no su objeto. Por supuesto, la última idea implica un quiebre con la “ontología de la imagen fotográfica” de Bazin, una ontología según la cual no sólo la fotografía y su objeto tienen un “ser común a la manera de una huella digital”, sino que es la fotografía la que despierta admiración por el objeto, siendo por tanto la fotografía un mero medio para eso. El objetivo de este texto es explorar brevemente las relaciones entre los conceptos de fotografía de Bazin y Flusser en los niveles ontológicos y de la estética.

El Arte y lo extraordinario

Es particularmente la Escuela formalista rusa de estética la que partiendo de la distinción entre el lenguaje prosaico y el poético postula que el arte tiene que ver con lo extraordinario, mientras que el no-arte tiene que ver con lo ordinario. De hecho, la poesía usa el lenguaje de una forma inusual comparado con la prosa¹. Desde esta observación casi trivial, la escuela formalista desarrolla una estética influyente y sofisticada. Un verdadero campeón de esta estética es, por supuesto, el famo-

¹ Ver las referencias “[...] el contraste... entre las leyes del lenguaje poético y las leyes del lenguaje práctico” (Harrison / Wood 1996: 276). Para las abreviaturas y bibliografía utilizada ver la lista al final de este texto.

so lingüista Roman Jakobson². Pero por el bien de la claridad preferimos referirnos a Viktor Shklovsky quien dice que “[s]i empezamos a examinar las leyes generales de la percepción, vemos que a medida que la percepción se vuelve habitual, se transforma en automática”. (Harrison / Wood 1996:276) De esta forma “[...] todos nuestros hábitos se retiran al área del inconsciente de manera automática [...]” (Harrison / Wood 1996:276). Por supuesto, lo habitual es lo ordinario, y como tal, lo que escapa de la percepción. Según Shklovsky, “[...] la habitualización se devora trabajos, ropa, muebles, incluso a la propia esposa [...]” (Harrison / Wood 1996: 277). De hecho, dentro de este reino de la ignorancia, “[...] las vidas son como si no hubieran existido nunca. Y existe arte que puede hacer recuperar la sensación de vida, que existe para hacerlo a uno sentir cosas, para hacer la piedra *pétrea*”³ (Harrison / Wood 1996: 277, i. a.). La conclusión es, por lo tanto, clara: “La técnica del arte es hacer los objetos ‘desconocidos’, hacer difíciles las formas, aumentar la dificultad y la extensión de la percepción, porque el proceso de la percepción es un fin estético en sí mismo y debe ser prolongado”. (Harrison / Wood 1996: 277) En fin, “el [a]rte remueve objetos del automatismo de la percepción” (Harrison / Wood 1996: 277). Shklovsky llama a esta ruptura de automatismos perceptivos sobre un objeto “extrañamiento” (Harrison / Wood 1996: 277). Podemos parafrasear esta idea diciendo que el arte toma cosas del campo de lo ordinario poniéndolas en el campo de lo extraordinario⁴.

Flusser y el arte como lo improbable.

Por su parte, Flusser dice que: “[a]rte es *cualquier* actividad humana que esté dirigida a producir *situaciones improbables*, y mientras más artística es la situación menos probable es lo que ésta produce (Flusser 2002: 52). Desde aquí, Flusser plantea una oposición entre el arte y el hábito: “Arte es lo que se opone al hábito [...]” (Flusser 2002: 53). Casi siguiendo a Shklovsky, Flusser dice: “‘Estética’ significa ‘capaz de ser experimentado’ y ‘hábito’ implica anti-estética: lo que se ha convertido habitual ya no es en absoluto experimentado.” (Flusser 2002: 53) Complementariamente, “[...] mientras menos habitual, más puede ser experimentado (percibido) [...]” (Flusser 2002: 53). Por supuesto, “[...] la gran cantidad de productos ordinarios habituales que nos rodea día y noche y que a duras penas percibimos [...]” (Flusser 2002: 53) son objetos comunes, y por tanto, no-arte.

² Véase sobre todo el ensayo pionero de Jakobson *What is Poetry?* (Jakobson 1979) y *Das Kunstwerk*, parte IX de *Ein Blick auf die Entwicklung der Semiotik* (Jakobson 1988).

³ Cada vez que el énfasis de alguna cita venga del autor del texto correspondiente, nosotros los indicamos usando la abreviación i.a. (itálicas del autor). En cualquiera de los otros casos el énfasis es nuestro.

⁴ Pensamientos similares se pueden encontrar, por ejemplo, en McLuhan y en Heidegger, pero en aras de la brevedad no podemos desarrollarlos aquí.

Encontramos en Flusser la idea de Shklovski del arte como hacer difícil la percepción, en su versión complementaria, a saber, los productos ordinarios son percibidos “sin ningún tipo de esfuerzo [...]. Dichos productos ‘anestesian’ [...]. Dichos productos se sumergen [...] en el océano del hábito [...]” (Flusser 2002: 55)⁵. Nótese que para Flusser no es sólo que el arte sea algo extraordinario, sino que lo contrario es verdadero: lo extraordinario es, en y por sí mismo, arte – por supuesto, relacionado con la “actividad humana” (Flusser 2002: 53).

Para evitar malentendidos es necesario mencionar aquí que las ideas referidas a Flusser son parte de su particular teoría de la “información”, una teoría que no puede ser presentada aquí, pero que concibe “informar” – como dar “una forma, innatural e *improbable*” (Flusser 1999a: 21) a algo – como la marca misma del ser humano⁶. Es en el marco de esa teoría en la que “hábito”, [...] ordinariadad, [...] vulgaridad” (Flusser 2002: 56), caen en el lado de la “probabilidad” (Flusser 2002: 56), el arte cae en el lado de la “improbabilidad” (Flusser 2002: 56)⁷.

Bazin y la estética de la fotografía.

La tesis que “[...] la fotografía ha librado a las artes plásticas de su obsesión por la semejanza [...]” (Bazin 2005aa: 12) se ha convertido en un impresionante lema de Bazin. El hecho se debe, según Bazin, que, en vista de la fotografía, lo pictórico “[...] la forma deja de tener cualquier valor imitativo [...]” (Bazin 2005a: 16). Se puede decir que la fotografía liberó a la pintura para habitar en el campo de lo simbólico, el campo de los signos que no es más que convencional, no-icónico, de tal manera que el realismo nada tiene que ver con la dimensión estética de la pintura. Desde la invención misma de las “imágenes técnicas” (Flusser) la semejanza –la obsesión del realismo plástico – parece ser una obligación en la fotografía – y el cine. De hecho, la dimensión estética de la fotografía está inevitablemente relacionada con el realismo, desde que una fotografía es no sólo el objeto fotografiado, sino en el sentido Peirceano *índice*, “[...] la imagen fotográfica es el objeto en sí mismo [...]” (Bazin 2005a: 14), tiene desde su mismo ser “identidad ontológica” (Bazin 2005b: 98) con su objeto, éste comparte “un ser común” (Bazin 2005a: 15) con dicho objeto⁸. Mientras la

⁵ Ver Shklovsky: “El lenguaje de la poesía es [...] un difícil, áspero, e impedidor lenguaje.” (Harrison / Wood 1996: 277)

⁶ Véase, además *What is Communication? y On the Theory of Communication*. De hecho, “[...] la teoría de la comunicación, con los métodos de la teoría de la información, pueden convertirse en una de las “ciencias del espíritu” [...]” (Flusser 2002: 10).

⁷ Para dar mayor cuenta de la filosofía de la fotografía de Flusser vea Carrillo Canán, Alberto J. L., *La fotografía y la libertad. La crítica cultural de Flusser*, A Parte Rei 51, Mayo 2007, revista electrónica.

⁸ De acuerdo a la famosa definición Peirceana, “indicaciones, o índices” (Peirce 1998: 5) son signos “[...] los cuales muestran algo sobre las cosas, a causa de estar físicamente conectados con ellos” (Peirce 1998: 5). Por ejemplo, la huella de una codorniz o las luces del panel de control de una vía férrea son índices de la codorniz y de los trenes en

pintura ha sido liberada de los objetos representativos, la fotografía tiene un “tipo de identidad” real y material (Bazin 2005a: 96) u, otra vez en el sentido Peirceano, una “conexión física” (Peirce 1998: 6) con ellas. Por tanto, la dimensión estética de la fotografía está necesariamente vinculada a los objetos, a su duplicación indicial, y por tanto, al realismo plástico que no tiene nada que ver con la *ilusión plástica*.

La tesis de Bazin es que, en la medida en que la fotografía implica un “tipo de identidad” con los objetos fotografiados, “las cualidades estéticas de la fotografía hay que buscarlas en su poder para poner al desnudo la realidad.” (Bazin 2005a: 15) Además, “[s]ólo los lentes impasibles, despojando su objeto de todas esas maneras de ver, de esas ideas preconcebidas amontonadas, de ese polvo y suciedad espiritual con el que mis ojos lo han cubierto, es capaz de presentarlo en toda su pureza virginal, ante mi atención y en consecuencia, para mi *amor*” (Bazin 2005a: 15) Bazin no explica con más detalles esta idea, sin embargo, hay al menos dos pasajes más en que la transmite. El primero implica que “el poder de la fotografía” (Bazin 2005a: 15) reside en nosotros “[...] la *imagen natural* de un mundo que no conocemos ni podemos ver [...]” (Bazin 2005a: 15), a saber, el mundo al cual él llama “su pureza virginal” (Bazin 2005a: 15). En el mismo sentido Bazin dice que “[...] la fotografía nos permite [...] admirar la reproducción de algo que nuestros ojos por sí mismos no nos podrían haber enseñado a amar [...]” (Bazin 2005a: 16).⁹

Las frases anteriores nos recuerdan inmediatamente a las expresiones de Shklovsky tales como “crear una percepción especial del objeto” (Harrison / Wood 1996: 277) o “percepción *de-automatizada*” (Harrison / Wood 1996: 277). Por lo tanto, proponemos interpretar los pasajes referidos en el sentido de la teoría estética del formalismo Ruso. De hecho, la fotografía rompe los automatismos perceptuales de lo habitual, por ejemplo, la cotidianidad. Sacando al objeto fotografiado de su contexto real y presentándolo en la conocida superficie rectangular de la fotografía, así es, como “[...] *el objeto* es liberado de las condiciones de espacio y tiempo que lo gobiernan [...]” (Bazin 2005a: 14), el objeto se vuelve extraño, *desconocido*. Se convierte y se presenta ante nuestros ojos en “su pureza virginal,”¹⁰ una pureza, que no podríamos haber visto ni conocido sin la ayuda de la fotografía. En este sentido, el objeto fotografiado se convierte en algo nuevo, nun-

diferentes partes de la huella de la vía férrea. Por otra parte Bazin dice que “[u]no debe considerar la fotografía [...] como una moldura, la toma de una impresión, por la manipulación de la luz” (Bazin 2005a: 12fn.). En la medida que la fotografía es un “impresión” de algún objeto o de la realidad, ésta muestra algo de su objeto siendo “conectado físicamente” (Peirce) a ella. Una fotografía es por tanto, un índice del objeto fotografiado.

⁹ Ver también: “(...) un hombre va caminando por la calle y el espectador es sorprendido por la belleza del caminante”. (Bazin 2005b: 67) Bazin dice esto refiriéndose a una toma cinematográfica, pero es bien sabido que según el “(...) el cine es objetividad en el tiempo (...)” (Bazin 2005a: 14), es decir, sobre la base del “carácter esencialmente objetivo de la fotografía” (Bazin 2005a: 13). Por esta razón, el cine *realista* tiene la misma desfamiliarización (Shklovsky) potencial en relación a los *eventos* como fotografía en relación a los *objetos*.

¹⁰ Lo extraño del objeto equivale a “su pureza virginal”, porque la fotografía des-aliena al objeto fotografiado. Ver más abajo.

ca antes visto. De esta manera el objeto se vuelve “improbable” (Flusser) y, por tanto, de acuerdo al criterio de Flusser, éste se vuelve algo estético.¹¹

La interpretación propuesta nos permite comprender la tesis de Bazin según la cual “[o]riginalidad en la fotografía a diferencia de la originalidad en la pintura se encuentra esencialmente en el *carácter objetivo* de la fotografía.” (Bazin 2005a: 13) A diferencia de la pintura, la fotografía no se basa ni en la pura imaginación ni en la interacción subjetiva entre el ojo y la mano para generar una *mera ilusión*.

La fotografía no es de ninguna manera la *imagen artística* de algún objeto, sino su *verdadera “impresión por la manipulación de luz”* (Bazin 2005a: 12). Al ver una fotografía no somos traspuestos al campo de la ilusión, sino que vemos el objeto por medio de su reproducción indicial. Y es en su objetividad – en su originalidad— que la fotografía pone las realidades al descubierto, lo que la lleva a des-alienarlas de su inserción en la cotidianidad. Cuando vemos una fotografía no se trata de que estemos frente a una ilusión, sino a una realidad des-alienada; des-alienada por medio de su duplicación *indicial* por medio de la “conexión física” entre el objeto y su fotografía generada por la luz. En otras palabras, la tesis de Bazin dice que: “las cualidades estéticas de la fotografía hay que buscarlas en su poder para poner al desnudo la realidad [...]” (Bazin 2005a: 15). La tesis que la fotografía nos da el objeto fotografiado en su “pureza virginal”, implica a este respecto, que el carácter estético de la fotografía reside en su *objetividad* como en su poder *des-alienante*. En principio, una fotografía des-aliena la realidad fotografiada – creando así su “pureza virginal”. Shklovsky habría dicho al respecto, que la fotografía des-familiariza el objeto fotografiado. Por nuestra parte podemos decir que al transferir *indicialmente* el objeto a la imagen fotografiada, la fotografía rescata al objeto fotografiado desde su inserción pragmática en la cotidianidad y lo transfiere al campo del extrañamiento, en el cual el objeto es capaz de captar nuestra atención y de volverse admirado como algo nunca antes visto. De esa manera, el objeto se presenta “para mi amor” (Bazin 2005a: 15), esto es, para la admiración de algunos. La *admiración* es, por tanto, la categoría estética adecuada de acuerdo al realismo propio de la fotografía, esto es, con su *objetividad*. Sólo por su objetividad, la fotografía nos permite admirar las cosas en su duplicación como si nunca las hubiéramos visto antes.

¹¹ Como veremos a continuación, Flusser no piensa en el objeto fotografiado, sino más bien en su fotografía. Lo que cuenta para Flusser no es la improbabilidad del objeto fotografiado, sino en la improbabilidad de su fotografía.

Bazin y Flusser en la fotografía

A pesar de la relación ya evidente entre la idea de lo artístico como algo extraordinario (“improbable”) de Flusser y la idea de Bazin de la fotografía como algo estético en la medida en que es des-alienante, hay muchas diferencias profundas entre la estética de la fotografía de Flusser y Bazin. En aras de la brevedad, sólo consideraremos cuatro de dichas diferencias.

El valor artístico de la fotografía.

La *primera* diferencia concierne a la idea de Flusser de que el valor estético de cualquier artefacto disminuye: con el tiempo “[...] éste se hace más habitual (‘superfluo’) [...]” (Flusser 2002: 53), consecuentemente, “[...] el valor de las obras de arte no es ‘eterno’, pero [...] todas las obras tienden a caer en dirección al hábito.” (Flusser 2002: 53) Por supuesto, la fotografía también es afectada por la superfluidad. Ciertamente, los fotógrafos “[...] buscan lo [...] nunca antes visto, improbable, las imágenes [...]” (Flusser 1999a: 34) como Flusser señala. Sin embargo, por el solo hecho de su existencia, cada nueva fotografía necesariamente se vuelve en una posibilidad fotográfica ya realizada y como tal, una fotografía ya vista, se sumerge en lo habitual. Esto no es sorprendente, ya que “[...] incluso la situación más improbable creada por el arte con el tiempo se vuelve habitual”. (Flusser 2002: 52) Por su parte Bazin no dice nada sobre esto. La idea de Bazin parece ser más bien que cada vez que contemplamos una fotografía su contenido se convierte en algo nunca visto, porque la fotografía tiene constantemente el poder de des-alienar dicho contenido, cortándolo siempre de su contexto pragmático, ordinario. En otras palabras, en la medida en que la fotografía duplica el objeto, es un “transformador estético” (cfr. Bazin 2005a: 26), *transponiendo* indicialmente las cosas desde lo cotidiano u ordinario a lo extraordinario, y eso es cierto para cualquier fotografía de algún objeto y para cada mirada a la fotografía. Aquí nos ponemos del lado de Bazin en contra de Flusser. Flusser tiene razón sólo en cuanto al hecho de que en verdad nos acostumbramos a cada fotografía como una *simple cosa*, no como fotografía; nunca nos habituamos a la fotografía de un objeto cualquiera, esto es, nunca nos acostumbramos al *objeto* fotográficamente duplicado. Por esta razón, *contemplamos las fotografías una y otra vez pero no hacemos lo mismo con sus objetos correspondientes*. Es decir, al ver su fotografía, *nunca* vemos el objeto como lo vemos en su contexto pragmático, la fotografía es necesariamente un “transformador estético”. En la medida en que nos envolvemos en un contexto pragmático el objeto como tal es

imperceptible (Shklovsky), ya que permanece siempre en la red de sus relaciones con la totalidad de cada contexto pragmático. Pero tan pronto como vemos el objeto en la fotografía, el contexto pragmático se va, no existe más, quedando sólo el objeto por la fuerza de su duplicación tecnológica.¹²

En otras palabras, la realidad fotográfica permanece en el campo de lo ordinario, mientras que la duplicación fotográfica de esa realidad, en su nueva existencia fotográfica, está siempre fuera del tiempo y del espacio, en un campo puramente extraordinario, el cual en su extraordinariedad no es un campo sagrado, ni político, o existencial, sino uno puramente estético. Como transformador estético, la fotografía inicialmente duplica una realidad des-alienándola. Es la duplicación des-alienada de alguna realidad, la que nos permite una y otra vez admirarla como algo nunca antes visto, desconocido, extraordinario. La fotografía es la unión permanente entre el objeto en su alienada ordinariedad y los mismos objetos en su extraordinariedad, entre su realidad como objeto pragmático y su realidad como objeto estético. Por tanto, para Bazin lo que importa no es si la fotografía es nueva o redundante. La fotografía es siempre un “transformador estético” en la medida en que va duplicando las cosas que recibe y las va situando en el ámbito de lo extraordinario, volviéndolas admirables- presentándolas “para mi amor” – *una vez y otra vez*. Nos habituamos a las fotografías sólo si no las “utilizamos” como fotografías, pero en cuanto se trate de ellas como *fotografías*, necesariamente presentan el objeto fotografiado “para mi amor”.

Por su parte, Shklovsky dice que “el [*a*]rte es una forma de experimentar la astucia de un objeto; el objeto no es importante.” (Harrison / Wood 1996: 277, i. a.) Aplicando esto a cualquier fotografía, podemos decir, en contraste con Flusser, que la fotografía como objeto “[...] no es importante.” (Harrison / Wood 1996: 277, i. a.) Lo que es importante es su “astucia” (Harrison / Wood 1996: 277), a saber, su capacidad de des-alienar el objeto fotografiado.

Fotografía, lo extraordinario y lo improbable.

En este punto, una *segunda* diferencia crucial, entre Flusser y Bazin en lo que respecta a la estética de la fotografía. Para Flusser la fotografía es estética por el solo hecho de ser algo “improbable”, extraordinaria. Además, como vimos anteriormente, todo producto del hombre, el producto que sea, es “artístico” en la medida que sea “improbable”. En cuanto a los productos humanos, según Flusser, básicamente no hay diferencia entre su ser “improbable” y su ser “artístico” o “arte”. Por

¹² Obviamente el “objeto” fotografiado muy bien puede ser un contexto pragmático como tal.

el contrario, para Bazin, lo extraordinario de la fotografía proviene de que es algo estético, más precisamente, un “transformador estético”. No es una fotografía lo que es extraordinario, sino es el contenido como contenido de la fotografía. Esta diferencia crucial entre Flusser y Bazin se asocia con la cuarta que se discutirá más adelante, a saber, la tensión ya sea en la fotografía o en su contenido.

Estética cuantificada

Un *tercera* diferencia importante entre Flusser y Bazin con respecto a la fotografía es la idea de Flusser sobre lo que él llama “el carácter cuantificado de fotografiar” (Flusser 1999a: 35). Esta idea se refiere a las “categorías del foto-aparato” (Flusser 1999a: 32). De hecho, dichas categorías serían “las categorías del espacio-tiempo fotográfico” (Flusser 1999a:32), ya que fotográficamente “[...] el espacio-tiempo se ha dividido en zonas bastante claramente separadas” (Flusser 1999a: 32). Por ejemplo, hay “[...] una zona especial para una gran proximidad, una para la proximidad media y una para una larga distancia; una zona especial para una vista de ojo de pájaro, una para la vista de un ojo de gusano, una para la vista del ojo de un niño pequeño, una para una vista directa arcaica con los ojos completamente abiertos, una para una vista de lado.” (Flusser 1999a: 32) De la misma manera hay “[...] una zona de tiempo (velocidad de obturación) para una vista tan rápida como un rayo, una para un vistazo rápido, una para contemplar sin prisa, una para reflexionar observando.” (Flusser 1999a: 32) Claramente Flusser se refiere a los diferentes lentes fotográficos, tiempos de exposición, apertura, ángulos fotográficos y las distancias. Obviamente, siguiendo la lógica de Flusser, mientras más improbable sea la elección de alguna de las posibilidades fotográficas, más extraordinaria, y por lo tanto, más artística sería la fotografía. La extraordinariedad y por tanto el valor artístico de la fotografía variaría en una forma cuantificada de acuerdo a las mencionadas “categorías” fotográficas (Flusser 1999a: 32). La idea de este grupo de posibilidades fotográficas cuantificadas hace una diferencia importante para Bazin.

Bazin claramente tiende a rechazar el “estilo”, esto es, cualquier mirada en el objeto fotográfico que parta de la presentación en “su pureza virginal”. Así que, en relación al *cine*, Bazin descarta el “uso de primeros planos y ángulos inusuales” (Bazin 2005a: 109), porque “[e]l resultado es una pérdida de realismo”. (Bazin 2005b: 28n.) Lo que importa en el *cine* es el “aumento del coeficiente de la realidad” (Bazin 2005b: 28) y de hecho “[e]l posible grupo, *si no se clasifica en orden de importancia*, los distintos estilos de cinematografía en términos de la medida adicional de la realidad.” (Bazin 2005b: 27) Por otro lado, el cine está hecho de marcos fotográficos, por lo tanto las

fotografías tienen que ser revisadas de la misma forma que las tomas cinematográficas. De hecho, las fotografías parten de la visión que los teóricos llaman la *perspectiva canónica en el objeto* – el punto de vista en el objeto da la mayor información para *reconocerla*¹³ – parece ser para Bazin un tipo de renacimiento del “conflicto entre el estilo y la semejanza” (Bazin 2005a: 13) característico de la *pintura*. “Estilo” en el cine debe ser, según Bazin, considerado “[b]ajo la rúbrica ‘plástica.’” (Bazin 2005a: 12) Esto es, bajo una *categoría pictórica* específica. El único estilo que Bazin aprueba es ese que es “esencialmente una forma de humildad ante la realidad” (Bazin 2005a: 29). En el cine tanto como en la fotografía, dicho estilo significa que la imagen del objeto tiende a desaparecer como *imagen*, permitiendo al espectador atender al objeto que es el contenido de la imagen. La idea detrás de esto es clara: perspectivas inusuales, deformación de los lentes, luz artificial, y el gusto, hacen al espectador consciente de la fotografía a costa de su objeto o contenido como tal.

Flusser considera las diferentes posibilidades para fotografiar un objeto y mientras menos comunes sean, mejor, esto es, más estético –“improbable” – el resultado. Por lo tanto, al considerar el espectro de posibilidades fotográficas, Flusser recuenta maneras discretas -cuantificadas- de mirar al objeto fotográfico, y la perspectiva canónica es, obviamente, la más probable, habitual u ordinaria. Por esta razón, una fotografía que corresponde a la *perspectiva canónica* es para Flusser la menos estética.¹⁴ Por el contrario, la *perspectiva canónica* es para Bazin la mejor posible duplicación indicial del objeto, presentándolo en “su virginal pureza.”¹⁵ Obviamente la forma más efectiva de des-alienar el objeto y presentarlo “para mi amor” (Bazin 2005a: 15) es su imagen fotográfica desde la perspectiva canónica: presenta el objeto ordinario como realmente se encuentra, pero al sacarlo del tiempo y del espacio el objeto completamente ordinario se vuelve algo extraordinario-“nunca antes visto”.

¹³ Véase, por ejemplo, Palmer 1999: 421-3.

¹⁴ Ciertamente, él nunca lo dice explícitamente, pero es la consecuencia lógica de su postura sobre la relación entre la probabilidad y la estética y, además, del hecho que mientras más probables sean las fotografías, más tienden a corresponder con la perspectiva canónica.

¹⁵ Nuestra interpretación, según la cual Bazin implícitamente favorece la *perspectiva canónica* en la medida en que es la más adecuada para *reconocer* el objeto que aparece en una fotografía, está directamente apoyada en el texto. Por tanto, Bazin dice que es posible “[...] ampliar o neutralizar la eficacia de los elementos de la realidad que la cámara capta. Uno podría agrupar, si no clasificar en orden de importancia, los distintos estilos de la cinematografía en términos de medida de realidad agregada [análogo a las “categorías de la fotografía” de Flusser]. Entonces, podríamos definir como “realista” todos los medios narrativos que tienden a lograr agregar una medida de la realidad a la pantalla. [...] El mismo evento, el mismo objeto, puede ser representado de varias maneras. Cada representación descarta o conserva varias de las cualidades que nos permiten *reconocer* el objeto en la pantalla.” (Bazin 2005b: 27) Obviamente, nada que obstaculice el *reconocimiento* de los objetos en los marcos cinematográficos puede ser considerados como aumentador de “la medida de la realidad” (Bazin 2005b: 27). Por lo tanto, Bazin considera realmente las “categorías de la fotografía” cuantificadas de Flusser, pero en la escala inversa: mientras más estilista –improbable-, menos realista, menor será “la medida de la realidad”.

¿La fotografía o el objeto fotografiado? ¿El mundo o la imagen?

Es por intermedio de la diferencia en cuanto al valor estético de la fotografía de acuerdo con la perspectiva que ésta ofrece en su contenido, que llegamos a una *cuarta* y fundamental diferencia en la estética de la fotografía de Flusser y Bazin. Claramente, lo que le importa a Flusser es la fotografía, mientras lo que le importa a Bazin es el objeto fotografiado: lo que *admiramos* no es la fotografía sino el objeto, es éste en su reproducción fotográfica lo que capta nuestra atención; esto es la consecuencia del “carácter esencialmente objetivo de la fotografía”.¹⁶ No es la habilidad del pintor, tampoco de la fotografía como tal, lo que nosotros admiramos, sino que el objeto fotografiado en sí mismo ya que se ha transferido indicialmente a la fotografía. Por esta razón, la “estructura [...] cuantificada de la fotografía como tal” (Flusser 1999a: 36) está presente en la estética fotográfica de Bazin sólo negativamente, bajo la rúbrica negativa “estilo”, mientras que en la estética fotográfica de Flusser, ocupa un lugar central. Flusser está interesado en el carácter extraordinario de la fotografía como tal; Bazin está interesado en el carácter extraordinario con el cual la fotografía dota al *objeto* fotografiado.

Lo que le importa a Bazin es “[...] la *imagen natural* [perspectiva canónica] de un mundo que no conocemos y que tampoco podemos ver [...]” no porque no adoptemos perspectivas desconocidas para verlo, sino simplemente porque generalmente no vemos el mundo que está ante nuestros ojos – a saber, en la medida en que estamos inmersos en un contexto pragmático. Bazin considera la fotografía como un “transformador estético” porque a través de ella nosotros podemos llegar al mundo con nuevos ojos que nos permiten admirarlo. Por el contrario, Flusser no está interesado en el mundo sino en la fotografía como “imagen técnica”. Como “imagen técnica”, es decir, la fotografía nos da la posibilidad de “imaginar” (Flusser 1999b: 16) el mundo, esto es, la posibilidad de “dar sentido” (Flusser 1999b: 34) de nuevo a un mundo que se ha convertido sin sentido- privado de cualquier mito por la fuerza de las teorías científicas y al mismo tiempo, reducido a las entidades abstractas postuladas por dichas teorías (cfr. Flusser 1999b: 14, 34, 37). Por esta razón, según Flusser, existencial y ontológicamente la fotografía significa una “inversión del vector de sentido” (Flusser 1999a: 35) es decir: no es el mundo “lo significado, sino el significante, [...] el símbolo (Flusser 1999a: 35), lo que es “real” (Flusser 1999a: 35).

¹⁶ Hasta este punto, puede ser claro que para Flusser una fotografía es nada objetivo. Para él, una fotografía, por ejemplo de una casa, es ciertamente una “reproducción” (Flusser 1999b: 48) de la casa, pero sobre todo, se trata de una “proyección” de los “conceptos” del fotógrafo (cfr. Flusser 1999b: 48, 54)– realizado como la elección de algún conjunto de “categorías” fotográficas. Por esta razón, la casa no sería la “causa” (Flusser 1999b: 48) de la fotografía; sino que la fotografía es una “imagen de los conceptos” (Flusser 1999a: 34) del fotógrafo. De acuerdo con Flusser, lo que importa no es la casa, sino esos conceptos, es decir, la fotografía resultante de ellos. Véase §3. *La fotografía y el “programa,”* en: Carrillo Canán, Alberto J. L., *La fotografía y la libertad. La crítica cultural de Flusser*, A Parte Rei 51, Mayo 2007, revista electrónica.

Considerando que, para Flusser el mundo es “solo presuposición para la imagen” (Flusser 1999a: 34), para Bazin la fotografía está ahí en medio del mundo, recuperamos el mundo por la fuerza de esta tecnológicamente basada en una “estética transformadora”. Parafraseando a Shklovsky, la fotografía hace a “la piedra *pedra*” (Harrison / Wood 1996: 277, i. a.) y el mundo *mundo*. Descansado en esta objetividad, que permite hacer el mundo desconocido, la fotografía nos da el mundo de nuevo presentándolo “a nuestro amor”.¹⁷

Conclusión: Abstracción vs. Concreción

En fin, quizás la diferencia más importante entre Flusser y Bazin en cuanto a la estética de la fotografía es la teoría general de Flusser según lo cual lo improbable, como tal es estético en el sentido del *arte*, mientras que para Bazin, la fotografía tiene un carácter estético que hace de su contenido algo nuevo, nunca visto. Es cierto: etimológicamente el término “estética” originalmente significa “perceptible”, pero ser perceptible no significa ser arte, como Flusser quiere.

Por otra parte, bien puede ser que la tesis de Bazin, según la cual la fotografía presenta el objeto fotografiado a mi admiración, a “mi amor”, como algo nunca visto, sea insuficiente para determinar a la fotografía como arte. Sin embargo, es claro que al hacerlo, la fotografía realmente tiene un carácter estético basado en su naturaleza concreta, pero no en la determinación general que consiste en ser algo “improbable”. La estética de la fotografía de Bazin nos parece más cercana al carácter artístico concreto de la fotografía que la idea abstracta del arte de Flusser como algo “improbable.” En relación a la estética de la fotografía, comparado con el teórico del cine Bazin, el filósofo de la fotografía Flusser parece centrarse en el campo de la abstracción, un campo *abstracto* que no corresponde a la fotografía como un fenómeno específico, *concreto*, estético.

Referencias bibliográficas

- Bazin, André (2005a). What is Cinema? Vol. 1, University of California Press, Calif.
 Bazin, André (2005b). What is Cinema? Vol. 2, University of California Press, Calif.
 Flusser, Vilém (1999a). Für eine Philosophie of Fotografie, European Photography, Göttingen.
 Flusser, Vilém (1999b). Ins Universum der technischen Bilder, European Photography, Göttingen.
 Flusser, Vilém (2002). Writings, Electronic Mediations, Trad. Eric Eisel, University of Minnesota Press, Minneapolis.
 Harrison, Ch. & Wood P. (1996). Art in Theory: 1900 – 1990. An Antology of Changing Ideas, Blackwell Publishers, Oxford.

¹⁷ Mientras el cine realista, basado en fotografías carentes de “estilo” nos da *vida* como algo a cambio.

- Palmer, Stephen (1999). *Vision Science. Photons to Phenomenology*, The MIT Press, Cambridge.
- Peirce, Ch., S., (1998). *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings (1893- 1913)*, The Peirce Edition Project. Vol. 2. Indiana University Press, Bloomington.
- Jakobson, Roman (1979). *Poetik. Ausgewählte Aufsätze: 1921 – 1971*. Suhrkamp, Frankfurt a. M.
- Jakobson, Roman (1988). *Semiotik. Ausgewählte Texte: 1919 – 1982*. Suhrkamp, Frankfurt a. M.