

[pp. 20-39]

<https://dx.doi.org/10.12795/Fedro/2023.i23.02>

COGNICIÓN DE LA REALIDAD ANTE LA CIENCIA DEL CONTROL — PROBLEMAS DE ONTOLOGÍA DE LA FOTOGRAFÍA DESPUÉS DE LA CIBERNÉTICA

COGNITION OF REALITY BEFORE THE SCIENCE OF CONTROL — ONTOLOGY PROBLEMS OF PHOTOGRAPHY AFTER CYBERNETICS

Leonardo de Rezende C. Fares

Universidad de Salamanca

Resumen

Este ensayo propone apreciar la evolución de los problemas acerca de la comprensión ontológica de la imagen fotográfica y su derivada, la película, frente a la sofisticación de los aparatos de su producción. La libertad creacional en la confección de las imágenes hechas en máquinas ópticas es inversamente proporcional a su credibilidad como documentos. Desde su aparición en el paisaje humano, en cuanto objeto cultural, la tecnología de grabar imagen con luce ha traído consigo un complejo de aporías sobre cuál sería la naturaleza de la imagen producida por cámaras: ¿documento o objeto artístico, intencionalmente producido y con significado fabricado? Consecuentemente: ¿ellas son denotativas o, obligatoriamente, connotativas? El desarrollo de la captura automática de imágenes, en los años 1980 representó la primera actualización de la cuestión: ¿en qué medida, y hasta cuándo, será posible confiar en la fotografía y en la película como documentos por los cuales el hombre pretende acceder a la realidad? La cuestión ahora parece estar establecida, definitivamente, frente a la invención de la fotografía artificial confeccionada por algoritmos.

Palabras Clave: Realidad; Cognición; Cibernética; Fotografía; Ontología.

Abstract

This essay aims to appreciate the evolution of the problems regarding the ontological understanding of the photographic image and its derivative, the film, in the face of the sophistication of the apparatus of its production. The creative freedom in making images through optical machines is inversely proportional to their credibility as documents. Since its appearance in the human landscape, as a cultural object, the technology of recording images with lights has brought with it a complex of *aporias* about what would be the nature of the image produced by cameras: a document or an artistic object, intentionally produced and with created meaning? Consequently: are they denotative or, necessarily, connotative? The development of automatic image capture in the 1980s represented the first update of the question. To what extent, and for how long, will it be possible to trust photography and film as documents through which man aims to access reality? The question now seems to be settled, definitively, in the face of the invention of artificial photography made by algorithms.

Key-words: Reality; Perception; Cybernetics; Photography; Ontology.

1. Prolegómenos: definición y localización del problema

De modo general, la constante reducción de las dimensiones de los aparatos electrónicos en nuestra época ha sido compensada con la disminución de los textos, en número de palabras y tamaño de las letras, de modo que se adecuen al campo visual del usuario. Esa reducción cuenta también con un otro recurso de comunicación, que es producible y compartible más fácil y rápidamente cuando comparado a la redacción: la imagen. Desde su invención, la fotografía y su derivada – la película cine grafiada – trajeron inmediatamente una nueva dificultad acerca de la comprensión de su significado ontológico. Dificultad esa que se organiza en la forma del siguiente dilema: ¿Es la fotografía un *documento* o una *representación* de la realidad? En otras palabras, ¿qué contenido la fotografía entrega al observador: la captura de un hecho, o un discurso sobre él?

Esta aporía definió y posicionó como problema inicial descubrir si la fotografía tiene o no una validez objetiva. No es un debate reciente, y el rayo de alcance de la respuesta a esta cuestión tiene amplitud indefinida, considerando el nivel de dependencia de la vida práctica contemporánea de las imágenes producidas en máquinas ópticas.

La cuestión impacta el derecho, que es un medio de solucionar y apaciguar conflictos de intereses que son inherentes a la convivencia humana. Y si el derecho falla en garantizar justicia, el resultado ya es conocido. Cuanto al campo forense, la estabilidad ontológica de la imagen fotográfica significa decidir si una fotografía o una película podrán continuar a ser admitidos

como medios de prueba judicial. Desde los departamentos investigativos hasta la instancia jurisdiccional, la formación del juicio de cognición se vale considerablemente de las imágenes, de modo que hoy difícilmente se puede concebir la actividad forense sin el recurso a ellas. La imagen producida por máquinas ópticas se ha tornado una especie de *regina probatorum* en el proceso judicial contemporáneo; y definir su credibilidad documental afectará la capacidad de los tribunales en dar respuestas jurisdiccionales con precisión y justeza a las contiendas sometidas a su autoridad.

La cuestión igualmente afecta a la difusión de noticias, a niveles variados de alcance. El periodismo, las actividades de reportaje, y, con efecto, las políticas públicas locales e internacionales, las medidas económicas, los pleitos electorales – todo esto se vale de la imagen como principal instrumento a través de lo cual se pretende conocer realidades que no están inmediatamente al alcance de los sentidos, por distancia geográfica.

También no se quedará libre la historiografía contemporánea, otra vez como consecuencia de una pérdida de su pretensión de objetividad y equidistancia de los hechos registrados. Para el historiador, así cómo para el periodista, habrá el riesgo del descrédito, ya que su narrativa será la única fuente de transmisión de los acontecimientos.

De modo general: si quedar concluído que la fotografía no muestra objetivamente una ocurrencia “*grabada con la luce*” – de φως (*phos*: “luce”) + γράφω (*gráfo*: “escribir”) –, entonces seremos obligados a admitir que el contenido que ella entrega al observador no es la captura objetiva de un hecho, sino un discurso sobre él.

Con el desarrollo de la hipermedia como recurso lógico de procesamiento y exhibición visual de datos en las pantallas electrificadas de las máquinas computadoras, la comprensión ontológica de la fotografía adquiere nuevas obstrucciones, especialmente si consideramos las aplicaciones de confección algorítmica de imágenes, i.e., las herramientas que han sido difundidas como *softwares* de “inteligencia” artificial. ¿Después de ellos, podrán las fotografías ser aún admitidas como documentos?

La percepción sensorial (facultad sensitiva), el intelecto (facultad cognitiva) y el deseo (facultad volitiva), como identificó Aristóteles de Stágeiros¹, son los tres factores condicionantes de la acción del hombre. Por esto la conclusión de este dilema afectará directamente a toda la hermenéutica del paisaje humano, lo que exige minúcia y atención especulativa a respeto. Si eventualmente se concluye que está definitivamente sustraída al instrumento fotográfico la propiedad de entregar objetivamente el registro de hechos a quien observa una imagen, entonces la fotografía pierde su credibilidad en cuanto documento. ¿Qué podrá restar del periodismo, de los instrumentos forenses de búsqueda por la verdad para hacer justicia, y de la propia historiografía contemporánea sin ella?

1. Ηθικά Νικομάχεια (*Ethiká Nikomácheia*), 1139a1, 20.



Imagen 1. El *Daguerrotipo*, de 1839, fue el primer equipo fotográfico fabricado a escala comercial de la historia, inventado por Louis Daguerre. (Fuente: <<https://www.resumofotografico.com/2012/03/maquina-do-tempo-cronologia.html>>)

2. Masas, inteligencia preverbal y comportamiento mimético: el poder de la imagen

De todos los sentidos, la visión es el más estimado, ya destacaba Aristóteles, hace veinte y cuatro siglos. Una de las evidencias a respecto es que nos volvemos para mirar siempre en la dirección cuando los demás sentidos nos entregan informaciones sobre alguna cosa, cuando escuchamos un sonido o cuando sentimos un olor en particular. Esto ocurre pues la cantidad de información que se puede aprehender a través del sentido de la visión es mayor y más completa que la que nos pueden entregar los demás. Más elocuente que eso es que el pensamiento simbólico precede el lenguaje y la razón discursiva: “la parte a-histórica del ser humano no se pierde en el reino animal” (Eliade, 1991: 9).

En la década de 1940, en medio a la euforia causada por la novedad de la imagen electrónica, ya se había comprendido que cuanto más sofisticada la técnica de la producción del espectáculo tras de las pantallas, más el espectador tiende a confundir vida real y vida enseñada. Entre 1939 y 1944, los estudios cinematográficos concentrados en el distrito de Hollywood produjeron

decenas de películas en el contexto de movilización contra el régimen de Adolf Hitler, ante la necesidad de motivar a la población americana con su actuación en la Segunda Guerra Mundial².

Veinte años antes, en Rusia, el Partido Bolchevik ya se había valido de la tecnología del cine para inculcar en la sociedad los sentimientos básicos que eran necesarios para la aceptación de su programa de futuro. En 1925, Sergei Eisenstein lanzaba *Bronenosets Potyomkin* (Броненосец Потёмкин: El Acorazado Potemkin), y, en 1928, *Oktyabr* (Октябрь: Octubre), ambos celebrando los diversos asaltos y campañas de la Revolución Comunista.

Es en la década siguiente que el Partido Nacional-Socialista de los Trabajadores Alemanes (*Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei* – NSDAP) utilizará las cámaras para dar forma estética a su sueño político: “¡Necesitamos crear un nuevo hombre!” – decía Hitler – “¡Y una nueva forma de vida debe surgir³!”.

Tan pronto que alcanzó a la cancillería de Alemania, en 1933, Hitler inició la operación que había elaborado años antes: conferir apariencia visible a su proyecto de poder político, inspirado en su utopía pangermana. Y la manipulación de la estética para impulsar su proyecto político demostró una eficacia impresionante. El cineasta sueco Peter Cohen documentó minuciosamente el experimento de propaganda del NSDAP en el documental *Architektur des Untergangs* (Arquitectura de la Destrucción, 1989).

Como admirador nostálgico del mundo clásico, Hitler conocía profundamente el potencial único de las artes para concretar ideales a través de la plástica y de la imagen. Él sabía que sólo la expresión artística puede ser, a un sólo tiempo, un registro del estado de las cosas y un instrumento de la imaginación sobre una nueva forma de vivir. Hitler sabía que el arte puede ser, al mismo tiempo, el registro del real y la fantasía del ideal: puede ser un retrato como también una proyección.

2. V.g., *Confessions of a Nazi Spy* (1939), de Anatole Litvak; *Reunion in France* (1942), de Jules Dassin; *The Mortal Storm* (1940), de Frank Borzage; *Watch on the Rhine* (1943), de Herman Shumlin; *The Seventh Cross* (1944), de Fred Zinnemann; *Hitler's Children* (1943), de Edward Dmytryk y *The Battle of Russia* (1943), de Anatole Litvak e Frank Capra.

3. Šnore, 2008.



Imagen 2. Gestión de impresión: fuertemente inspirado en personajes de la ópera de Richard Wagner, Adolf Hitler recurrió a la dramaturgia y a la producción de imágenes para predicar nobleza a su persona. Fotografía de Heinrich Hoffman, fotógrafo oficial del NSDAP, tomada en 1925. (Fuente: <http://mashable.com/2015/07/23/hitler-embarrassing-photos/>).

Durante milenios la opulencia de los ornamentos ha fascinado espectadores de variadas culturas. Palacios, templos, podios: el refinamiento de las civilizaciones helénica y latina entusiasmó a incontables generaciones de artistas de todo el mundo, y la explotación política de las dotes artísticas ha inmortalizado, desde entonces, a arquitectos, dramaturgos, compositores, pintores y escultores de variados orígenes y contextos.

Experto en ópera, Hitler conocía la relación entre el ejercicio del poder y las artes, de la estética como expresión simbólica. Cómo esclarece Mircea Eliade, la inteligencia humana, en su primera

manifestación, se organiza en el aspecto pre-verbal, asociando unidades de sentido imagéticas – el pensamiento simbólico. El intelecto produce el concepto a través del acto de abstracción, y la imaginación es el área de encuentro entre los sentidos y el intelecto (Joseph, 2008).

Como efecto, el símbolo permite aglutinar y actualizar elementos que están distanciados en espacio y tiempo, sirviendo de instrumento para la gestión emocional de los contingentes en él absorbidos. Es en la manifestación estética que se puede proyectar v.g., la grandiosidad del desarrollo civilizatorio soñado por un pueblo, pero es también en ella que se hace el registro del *status quo*.

Considerando este doble carácter de las artes, Hitler organizó una serie de reformas paradigmáticas en diversos segmentos sociales, como en la salud pública y en la administración productiva: los hombres y mujeres “arios” deberían ser bellos, elegantes y altivos – y al artista cabía ser capaz de representarlos magníficamente. Esta estrategia permitió a Hitler resolver otro asunto que le inquietaba profundamente: afastar las vanguardias y corrientes artísticas que desagradaban su aprecio o amenazaban el proyecto de administración nacional que él ponía en ejecución.

En 1928, bajo la dirección de Alfred Rosenberg – ideólogo del NSDAP –, fue creada la primera institución nacional-socialista en el campo de la cultura, la *Nationalsozialistische Gesellschaft Für Deutsche Kultur* (Sociedad Nacional-Socialista para la Cultura Alemana). Ella estaba basada en una idea que, desde una perspectiva lógica, parecía incorregible: un arte degenerado era el retrato – y la promesa – de una sociedad degenerada ⁴. Uno de los miembros intelectuales más destacados de este grupo, Paul Schultze-Naumburg, inició una serie de conferencias en 1931. Autor del libro *Kunst und Rasse* (Arte y Raza), él pretendió movilizar la masa de ciudadanos a rechazar las artes de vanguardia. Para esto, empleó una estrategia infalible: exhibió paneles con registros fotográficos de casos clínicos de deformación fisiológica, al lado de algunas pinturas vanguardistas. Comunicando haber una correspondencia entre degeneración artística y la depravación, Naumburg produjo un inevitable impacto emocional en el público.

La fantasía escénica que había inspirado a Adolf Hitler desde su juventud obtuvo en poco tiempo la eufórica respuesta de las inmensas multitudes que se unieron al *Führer*, ansiosas de transformaciones profundas en las varias regiones de idioma tedesco. El fracaso de Alemania en la Primera Guerra Mundial había sido causa de humillantes consecuencias para los ciudadanos, que comenzaban a cultivar un fuerte sentimiento de venganza ante las sanciones impuestas por las naciones vencedoras. La atmósfera de resentimiento popular es siempre una oportunidad para tomar el para tomar el poder, y ninguna resistencia parecía capaz de igualar o superar la obsesionada inteligencia de Hitler.

La principal producción cinematográfica que Hitler concibió para ese momento fue “*Triumph des Willens*” (El Triunfo de la Voluntad), producida por la joven cineasta Leni Riefenstahl.

4. Cohen, 1989.

Con el objetivo de ennoblecer al pueblo alemán, la producción exploró las dos tecnologías más impresionantes de la época: el avión y el cine.

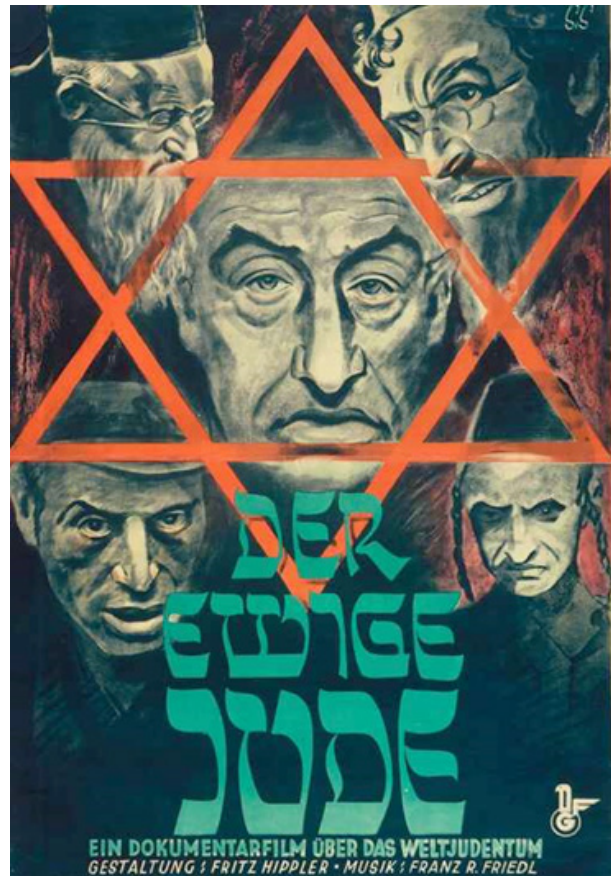
La película fue proyectada durante el VI Congreso del Partido Nacional-Socialista, en Nuremberg, para promover la ideología partidaria a través de la conmoción mediática de los espectadores. Por su fuerza persuasiva, hasta nuestros días es considerada una obra única en el arte de la publicidad, y tomada como caso de análisis en los cursos de comunicación. Hitler también aprovechó con habilidad la ocasión de las Olimpiadas de 1936, celebradas en Berlín, explorando no sólo la arquitectura sino también el rigor escenográfico de los actos públicos: la interpretación. Probablemente el ejemplo más destacado fue la inauguración de la ruta de la antorcha olímpica, que hasta hoy es repetida en cada edición de los juegos, a cada cuatro años.

Señalamos aquí la explotación del recurso mimético: una comitiva de atletas llevó una antorcha encendida en el antiguo Templo de Hera (Athenas, Grecia) hasta el Estadio Olímpico de Berlín, sede del evento. La jornada del fuego olímpico fue registrada por Riefenstahl en *Olympia* (1936) para dejar un claro mensaje a las delegaciones visitantes: la continuidad de la grandeza de las civilizaciones pasadas pertenecía al pueblo alemán.

Otra película, esta vez de autoría de Eberhard Täubert, llamada *Der Ewige Jude* (El Judío Eterno, 1940), fue también solicitada por el NSDAP, ahora con una fuerte función depreciativa. Significó el esfuerzo del partido nacional-socialista alemán para deprimir moral y socialmente las familias judías en territorio alemán, inyectando el antisemitismo⁵ en el tejido de la sociedad. La película fue exhibida en los principales cines de Alemania, y había sido grabada durante la campaña en Polonia.

La exhibición del estado miserable de los guetos erguidos por tropas alemanas para confinar contingentes indeseados fue invertida con un tipo de narración pretensamente documental: los ciudadanos de etnia hebrea habían sido reducidos a la condición de prisioneros bajo el yugo alemán, pero la narrativa cine grafiada de Täubert (1940) los presentaba como si fuera ese su modo natural, espontáneo y voluntario de vivir, comparándolos con “insectos que transmiten enfermedades”. Recursos retóricos y pictóricos fueron codificados en la superficie de la imagen electrónica, ambientando la normalización de un proyecto del partido, que más adelante, sucedería con apoyo normativo. Así, difundieron la noticia de que un “saneamiento antropológico” era inevitable. Erradicar a los judíos fue una “cuestión de higiene” (Cohen, 1989).

5. Acerca del antisemitismo, una palabra de prudencia es conveniente. Diferente de lo que es costumbre pensar exclusivamente como un odio enderezado a los judíos, el antisemitismo atinge un espectro más amplio de etnias que también integran el linaje descendiente de Shem. La designación etnónima *semita* procede de la versión griega de su nombre, Σεμ (*Sem*), habiendo así llegado hasta nuestros días. Es relevante tener en consideración que entre los grupos semíticos están también incluidos los árabes, en sentido estricto – i.e., los pueblos provenientes de la Península Arábiga.



Imágenes 3 y 4: A la izquierda, material publicitario de “*Triumph des Willens*” (1936), y a la derecha, de “*Der Ewige Jude*” (1940). Una breve lectura semiológica de las dos pinturas evidencia los mensajes que se transmiten en las películas.

En la primera, se trata de una promoción de valor: la mirada de frente de los rostros iluminados proyecta el futuro, reforzada por la rusticidad y minucia evocada en el símbolo animal del águila. Ella representa esfuerzo y excelencia. La presencia de dos hombres, siendo un joven y el otro mayor, hombro con hombro y al frente de la numerosa tropa perfilada con las banderas del partido nacional socialista promete un compromiso intergeneracional y totalizador como principio del proyecto político. El estilo gótico de la escrita finaliza la composición del mensaje de atribución de valor: este proyecto de futuro tiene a su retaguardia la tradición, y toma para sí la tarea de continuidad, marchar rumbo a la fuente de la luce.

En la segunda imagen, la composición figurativa proporciona una connotación extremadamente contraria, con función peyorativa. Los rostros retratados con expresiones ceñudas, con mirada rabiosa, cínica, de enfado y ojos evasivos, sugieren mentes débiles y personalidades sin carácter. La apelación cromática de fondo, con tonalidad oscura, depara la idea de intenciones ocultas, de cosas que no están reveladas, de deseos y planos secretos. Y, aunque las dos películas

sean producciones de autores diferentes, otra vez el recurso estilístico de las letras se muestra presente, en esta vez con el título central del cartel utilizando aspectos de caligrafía hebrea.

Veinte años después, en plena Francia del *glamour* de la moda, Guy Debord (1969) advertía sobre la falsa imparcialidad de las imágenes: a través de técnicas fotográficas y cinematográficas es posible hacer más que documentar, provocando un efecto psicológico de percepción “espectacular” de la vida. En el campo de la producción óptica, una vez que los espectadores identifican en ellas su vida cotidiana, pierden mágicamente la barrera entre lo que se vive y lo que se observa. Cuando la visión del mundo se confunde con una concepción espectacular, se vuelve rehén de las soluciones de vida propuestas en el espectáculo – no raramente inclinadas al consumo estéril de bienes materiales para satisfacer necesidades inventadas. “La realidad aparece en el espectáculo y el espectáculo es [tomado como] real” (Debord, 1967: 15).

Milenios después de los días en que vivió Aristóteles, los efectos imitativos sistematizados por él en *Περὶ Ποιητικῆς* (*Peri Poietikés*: Sobre la Poiesis) se transponen de los libros y del escenario a la pantalla electrificada. Y han de debatirse ya no sólo en términos de anfiteatros y máscaras, como en su tiempo, sino ahora también en las superficies de vidrio, que maximizan el campo escénico y el poder mimético de los montajes.



Imagen 5. Escena del documental “*La Société du Spectacle*” (1973), de Guy Debord.

3. Ontología de la imagen fotográfica: problemas originales

La imagen fotográfica sólo puede proporcionar una porción de la realidad, ya que es la captura de un instante representado sobre una superficie plana. Este fragmento de la realidad, que es llevado hasta la cognición gracias al sentido de la visión, no puede combinarse con ningún otro que nos proporcionen nuestros demás sentidos: aunque tocamos la imagen, no tocamos lo que hay en ella, tampoco podemos oír ni oler. Vemos, exclusivamente, lo que ella exhibe.

Las imágenes producidas por aparatos ópticos son esencialmente instrumentos que hacen incesantemente la mediación entre hombre y mundo, de ahí la palabra *media* – i.e., de *mediación*. Vilém Flusser (2011) llamó la atención sobre el hecho de que aunque las personas reconozcan que una pintura es obra de la subjetividad (hecha por la mano humana), ellas *creen* – este es el verbo que él utiliza – que las imágenes producidas por las cámaras las muestran el mundo tal como es. Todavía, sucede que cuando se exhibe una fotografía, es solamente su *apariencia* que está siendo afirmada como realidad. La fotografía – el papel – es la única cosa seguramente real.

El filósofo checo destaca que esas imágenes no retratan una escena – sino representan, exactamente como las hechas con pincel. Para él, la comprensión ontológica de las imágenes de la pintura, de la fotografía y de la cinegrafía implica darse cuenta de que ellas no son más que superficies a través de las cuales se pretende narrar algo, y por eso ellas todas son “esencialmente connotativas” (Flusser, 2011; 21). Una fotografía no puede ser más que una mirada del mundo real y sensible. Y lo que motiva este modo de mirar es la idea que tiene el fotógrafo en el momento en que se posiciona para fotografiar. Fue en este sentido que Flusser afirmó que la idea – la intención – es, fatalmente, un elemento constitutivo de todas las imágenes fotográficas.



Imagen 6 (página anterior). *Pegasus, the flying bull: An Indian Saras Crane - the tallest flying bird in the world - attacking a Blue bull from behind.* Keoladeo National Park, India. Photo: Jagdeep Rajput, India. The Comedy Sildlife Photography Awards 2022. Fuente: <<https://www.forbes.com/sites/ceciliarodriguez/2022/10/20/the-funniest-animal-photos-20-finalists-of-comedy-wildlife-photography-awards-2022/?sh=4c3994a15295>>.



Imagen 7. *Optical illusion photography.* (Fuente: <<https://fixthephoto.com/photo-tips/optical-illusion-photography.html>>).

A partir de la credibilidad casi automática que es comúnmente atribuída a la fotografía es posible orientar las opiniones que se forman sobre lo que ella ostenta. Y cuanto mayor es el número de espectadores, mayor tiende a ser la absorción inconsciente del mensaje transmitido, que se desvanece en la convicción compartida de que las imágenes estarían inmunes a la subjetivación, ya que son producidas por dispositivos y no por la mano directa del hombre (v.g., la pintura; las artes plásticas). La gente cree en una objetividad de la fotografía y de la película, y esto permite la apropiación y entificación de conceptos abstractos, para después representarlos en las propagandas: hablar en nombre de la “Nación”, en nombre del “Pueblo” o de la “Justicia”, imprimiendo apariencia visual al discurso metonímico que está subyacente (de la parte por el todo).

Las imágenes, afirma Flusser (2011: 23), sirven para “representar el mundo al hombre” cuando no se los puede acceder de forma inmediata: su propósito es “servir como mapas, pero terminan transformándose en biombos” (*ibidem*).

3.1. Aspectos subjetivos de la fotografía y la pretensión de su objetividad

Los caracteres comportamentales de las sociedades de nuestros días no están apartados de una circunstancia paradigmática, que es la primacía de las imágenes sobre el texto en los dispositivos de hipertexto. Esto maximiza la posibilidad de extravío de cognición de la realidad que surge cuando se toma acríticamente una representación estética de un cierto estado de cosas como si fuera su retrato objetivo, con la expectativa de denotación cuánto al instrumento.

A esta distorsión de la función de las imágenes Flusser llamó de “idolatría”. La “idolatría” es para Vilém Flusser lo que la “percepción espectacular” de la vida es para Guy Debord. Ambos se empeñaron en demostrar que las imágenes fotográficas son esencialmente un *discurso* — un medio para exteriorizar una intención. Todavía es recomendable precaución acerca del empleo de la palabra “idolatría” en la calidad de concepto operacional, una vez que esta expresión procede de las ciencias teológicas y tiene un significado estabilizado, así como también un círculo de latencia ya definido. Utilizarla fuera de contexto importa el riesgo de una impostura intelectual frecuente en nuestra época, que es emplear términos científicos y filosóficos sin compromiso con sus significados originales y, consecuentemente, con la propia inteligibilidad del asunto tratado⁶.

En todo caso, lo que interesa para la presente discusión es que desde los primordios de la imagen fotográfica ya se había atentado para la confusión que se hace entre la experiencia sensible y su mero relato imagístico.

Siguiendo a estos autores, entonces, ¿es posible decir que una foto no puede demostrar una realidad objetiva? Una respuesta afirmativa significa que detrás de toda imagen hay algo escenificado, y esto obligaría a desconsiderar de inmediato las fotografías y videos como documentos históricos y periodísticos. En consecuencia, también serían invalidados para instrucción probatoria en juicio, v.g., imágenes de las cámaras de seguridad.

Pero la respuesta es negativa, y es el contexto en que escribieron estos autores lo que nos permite entender exactamente a qué iban dirigidas sus advertencias.

Guy Debord escribía en el inicio de la sociedad de masas, y criticaba la “alienación” ocurrida a través del consumo compulsivo, en plena efervescencia de la moda en París de los años 1960. Era un ambiente y una época caracterizados por la afición a la fotografía y al cine, cuyas circunstancias comerciales y políticas competían arduamente por la atención de las masas, capturadas en las pantallas del cine. Flusser, en el mismo sentido, se inquietaba con el protagonismo del aparato “en función de lo cuál” – decía él – “la sociedad vive hoy” (Flusser, 2011: 14).

6. Acerca del problema, SOKAL A. & BRICMONT, J. *Impostures intellectuelles* (1992).

Estos autores no estaban interesados en discutir las imágenes en sí mismas, aunque las hayan cuestionado como prueba inmediata de la existencia de aquello que muestran. En verdad, ellos se referían a una misma constatación problemática de Álvaro Vieira Pinto, al cual llamó en su monumental tratado *O Conceito de Tecnologia* (El Concepto de Tecnología) de una “idealización de la técnica”: el drama permanente del maravillamiento del hombre ante sus propios artefactos. De hecho, es una inversión que ocurre con frecuencia: después de inventar el reloj, el hombre pasó a decir que el divino sería un relojero, y la galaxia una especie de reloj sideral; recientemente, después de inventar el computador, pasó a decir que él propio es una “máquina humana” de computación.

Tanto Debord como Flusser tomaron el análisis ontológico de la imagen para advertir sobre la sofisticación del discurso en el mundo moderno – a través de la tecnología de imagen –, que permite confundirlo con la realidad misma. Con el aumento de los dispositivos (especialmente los automáticos, que son inmediatamente impersonales), las personas pierden gradualmente la capacidad de distinguir lo que es objetivo de lo que es subjetivo. O sea: a través de medios impersonales, se puede insinuar la objetivación del subjetivo.

El lector perspicaz podrá objetar, indagando sobre las imágenes producidas por las cámaras de seguridad.

Pero en el tiempo de los autores citados aún no existía la captura automática de imágenes. Es importante darse cuenta de que Debord escribió y filmó en las décadas de 1960 y 1970, y que Flusser terminó su ensayo filosófico sobre la fotografía en 1985. Ambos sólo podían referirse a la imagen producida intencionalmente, pues las máquinas dependían del disparo manual de la tecla, por acción deliberada del fotógrafo o cinegrafista. Es sólo por eso que Flusser insistía que detrás de cada captura de escena tiene que existir una intención: la producción fotográfica y cinematográfica en su época tenía, de hecho, que ser obligatoriamente consciente e intencional.

4. La sofisticación de la cámara y la captura automática de la imagen: primera actualización del problema

Todavía, el advenimiento del automatismo en los dispositivos de lentes es precisamente lo que presenta, por primera vez, un nuevo problema ontológico de las imágenes fotográficas: el registro fortuito de un instante. Y, con esto, el automatismo representa la primera actualización de los problemas filosóficos definidos por Flusser y Debord, trayendo el imperativo de evaluarlos sobre un nuevo punto de observación, para verificar si aquellos permanecen válidos para las imágenes que ahora pueden ser producidas – todas – a través de dispositivos “impersonales”.

La única propiedad que se parece poder predicar a la esencia de la fotografía con seguridad es que ella abstrae ópticamente las dimensiones reales de un objeto para reproducirlo sobre una superficie plana. Hasta ahora estamos con Flusser: la imagen creada intencionalmente (fotografía o video) puede ser producida por juegos de luces y sombras, enfoque y yuxtaposición de objetos y técnicas de foco, como efecto de ilusión óptica.

Sucedee, por otro lado, que en nuestro tiempo hay también una especie de imagen producida que no es siempre connotativa: la cámara de seguridad de un establecimiento comercial o la entrada a un edificio, por ejemplo, captará cualquier acontecimiento que ocurra ante su lente. Acá no hay la posibilidad de formar un discurso – ella no es connotativa. Esa cámara está programada para registrar, indiscriminadamente, todo lo que está por venir: sea una entrega de correo, un casal que se despide o un evento delictivo que pueda suceder, la cámara no establece previamente una diferencia sobre lo que va capturar. Consecuentemente, no hay una producción intencional de significado en el contenido de la imagen. Aquí, la imagen muestra simplemente un hecho real independiente de la voluntad del usuario de la cámara. En la imagen automática, las asertivas de Flusser y de Debord no pueden ser aplicadas: ninguna idea está presente en la imagen fortuitamente registrada.

Entonces, la idea sólo puede estar presente en la imagen que es producida con intención: el posicionamiento del fotógrafo, el ángulo, la mirada, el momento de accionar la tecla de captura.

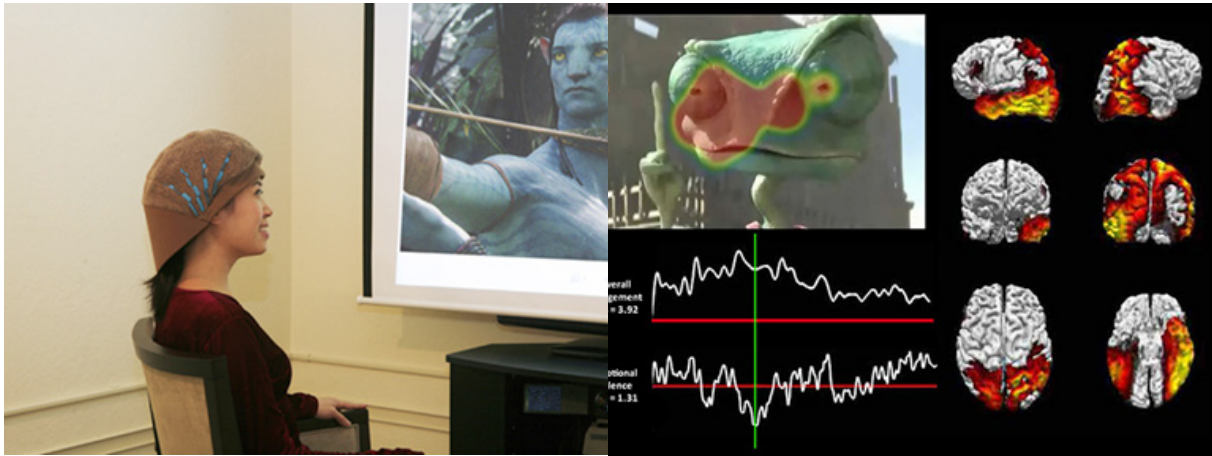
5. La fotografía después de la Cibernética: confección algorítmica de la imagen y su pérdida definitiva de credibilidad documental

En los años de 1950, la Cibernética fue públicamente presentada como la ciencia del control – i. e., la “ciencia del comando y de la comunicación en el animal y en la máquina, interesada especialmente en formas de comportamiento” (Ashby, 1957: 01). Desde su aparecimiento, una serie de promesas han recibido destaque, pues, como afirmó un proeminente cientista del nuevo campo en la época, la Cibernética tendría “sus propias fundaciones, y “sus verdades no son condicionadas por ningún otro campo de la ciencia” (*ibidem*).

La transmisión intencional de significado a través de la elaboración técnica de la imagen alcanzó un grado de desarrollo incomparable después del desarrollo de las máquinas computadoras digitales, especialmente con la sofisticación de la superficie vítrea de la pantalla electrificada. Un ejemplo es el llamado *Neurocinema*, que aplica datos obtenidos por herramientas biométricas para garantizar, mediante la acción psicológica, la consecución de las expectativas comportamentales previamente establecidas, y para transmitir los mensajes intencionados. Aquí sí, la intención antecede, condiciona y informa la morfología de la imagen.

Hace una década que estudios de cine están recurriendo al *Cinematic*, por mapeo cerebral (*brain mapping*), para elaborar *trailers* dotados de elevado poder emocional. El *neuromarketing* observa y valora el comportamiento de los consumidores para adaptar los productos a sus preferencias, motivaciones e impulsos – bien como inducir sus preferencias, motivaciones e impulsos. La aplicación del procesamiento computarizado de las señales eléctricas del cerebro permite cuantificar las informaciones de su dinámica que corresponden a los procesos fisiológicos dentro de la caja craneana. Una vez escaneado el órgano durante la exhibición de la

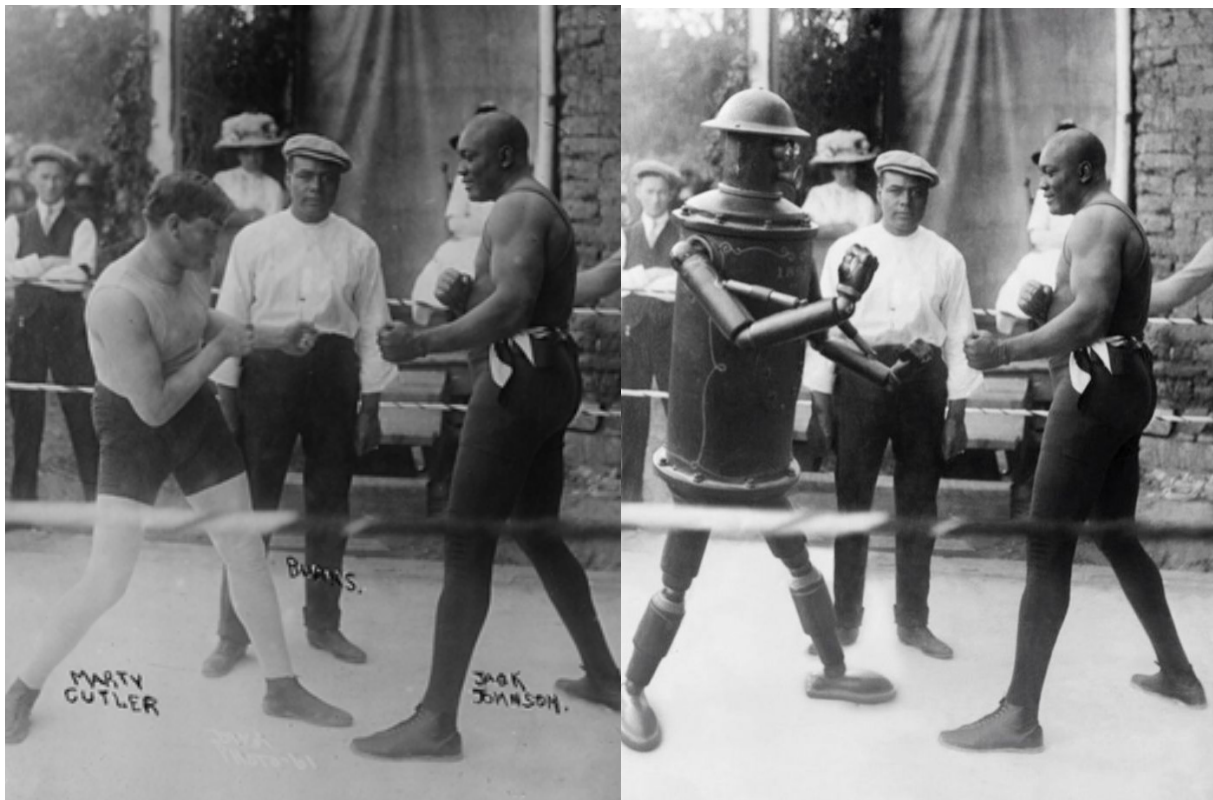
película, las escenas correspondientes a los picos de actividad orgánica son seleccionadas para el montaje del *trailer* con el máximo alcance emocional posible.



Imágenes 8 y 9: Biometría cerebral en un estudio cinematográfico para la elaboración de materiales con descarga poder emocional y persuasivo. (Fuente: <https://www.fastcompany.com/1731055/rise-neurocinema-how-hollywood-studios-harness-your-brainwaves-win-oscars>).

Esto significa la sofisticación 1) mecanizada y 2) electrificada de la administración del πάθος (*páthos*: pasión; emoción), tema sobre cuya análisis Aristóteles se dedica en *Περὶ Ποιητικῆς* (*Peri Poietikés: Sobre la Poiética*), acerca de la tecnicidad de los espectáculos dramaturgicos y demás artes poiéticas.

Otro tipo de herramienta que impacta definitivamente el *status* ontológico de la fotografía es lo que usa la llamada “inteligencia artificial generativa”. Trátase de *softwares* de confección de imagen de collages digitales (*digital collage*) y “hiperrealidad” (*hiperrreality*), que utilizan algoritmos para, al modo del pincel en la mano, fabricar imágenes de elevado grado de resolución y nitidez. Con ese tipo de herramienta se torna posible alterar imágenes del pasado, así como crear memoria de eventos que nunca ocurrieron. En otras palabras, se queda definitivamente eliminada, en el campo de la imagen, la diferencia entre lo que es verídico y lo que no es. La situación se agrava en la medida en que esta misma tecnología ha también creado la posibilidad de replicar voces y atribuir hablas a terceros que nunca las han pronunciado.



Imágenes 10 y 11: Ejemplo de alteración fotográfica, elaborada en los años 2000. (Fuentes: <<https://incrivel.club/admiracao-fotografia/14-imagens-alteradas-no-photoshop-que-parecem-ser-muito-reais-601310/>> y <https://www.flickr.com/photos/library_of_congress/2968841167/in/photostream/>).



Imágen 12: Zilla van den Born, que convenció a su familia de que estaba en un viaje en Asia, confeccionó una secuencia de fotografías dentro de su propia residencia. (Fuente: <<https://pt.ign.com/behind-media/4047/opinion/a-hiperrealidade-do-facebook>>).

6. Conclusión

La renuncia del uso normativo de las artes, que en la cultura clásica había demostrado la fuerza de la idealización del carácter humano, contribuyó al relativismo de los valores, del conocimiento e incluso de la propia percepción de la existencia, contribuyendo a una crisis generalizada de la filosofía de la ciencia. Sin embargo, se mantuvieron las técnicas poiéticas de construcción de sentido, de administración de la percepción y de la pasión – que permite la insinuación objetiva de todo aquello que es subjetivo, como insistía correctamente Debord.

En la cultura clásica, la “mímesis de hombres mejores” de que hablaba Aristóteles⁷ ocupa el centro vital de la vida, exhortando a la distinción, al esfuerzo digno, a la renuncia y a la prudencia a través de los sistemas figurativos de representación.

La ruptura de la relación entre el hombre y el mundo ocurre cuando éste toma la representación como realidad misma. Aquello que él aprehende produce efectos que se devuelven al mundo en forma de conducta, porque esta es orientada por la percepción; el género humano actúa a partir de las representaciones imagéticas.

La incomprensión de que los objetos manufacturados son instrumentos de la acción humana en el mundo vicia preliminarmente la percepción de la realidad por parte del hombre, permitiendo trasladar a las cosas creadas la atribución de las intenciones de sus creadores. Esto extravía la comprensión de que los problemas sociales no se reducen a equipamientos, e impide que los verdaderos sujetos de acción en el mundo contemporáneo sean debidamente identificados.



7. Aristóteles, Περὶ Ποιητικῆς (*Perí Poietikés*; Sobre la Poiética), 1454b, 5-10.



Imágenes 13 y 14: usuarios experimentando equipos de “realidad” virtual, en 2016. (Fuente: <http://indianexpress.com/article/technology/tech-news-technology/samsung-galaxy-s7-mark-zuckerberg-gear-vr/>).

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. (2012). *Metafísica*. Edipro.

ARISTÓTELES. (2014). *Ética a Nicômaco*. Edipro.

ARISTÓTELES. (2015). *Poética*. Editora 34.

ASHBY, R. (1957). *An Introduction to Cybernetics*. Chapman & Hall.

CASSIODORUS. (2018). *Institutiones: introdução às letras divinas e seculares*. Kírión.

DEBORD, G. (1992). *La Societé du Spectacle*. Gallimard.

ELIADE, M. (1991). *Imagens e Símbolos: Ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. Martim Fontes.

FLUSSER, V. (2011). *Filosofia da Caixa Preta: Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. Annablume.

GILSON, E. (2016). *O Ser e a Essência*. Paulus.

JAEGER, W. (2013). *Paideia: A formação do homem grego*. Martim Fontes.

JOSEPH, M. (2008). *O Trivium: As artes liberais da Lógica, da Gramática e da Retórica*. É Realizações.

PINTO, A. (2005). *O Conceito de Tecnologia*. Contraponto.

PORPHYRIOS (2021). *Isagoge: Introdução às Categorias de Aristóteles*. Attar.

REALE, G. (2014). *Léxico da Filosofia Grega e Romana*. Loyola.

SOKAL A.; BRICMONT, J. (1992) *Impostures intellectuelles*. Odiel Jacob.