

**Alejandro León Cannock, *El (im)posible deseo de verlo todo*
Sobre LIMA GGRIITSCH de Diego Arregui Desulovich**

**Galería el Ojo Ajeno
Centro de la imagen
Lima, Perú
Octubre de 2019**

*

01. Estamos tan acostumbrados a vincularnos con las fotografías entendiéndolas solo como esas pequeñas ventanas transparentes que nos comunican con un fragmento de realidad ausente, que tendemos a olvidar que esas delgadas (hoy inmateriales) superficies bidimensionales son el resultado de un complejo dispositivo maquínico. Este olvido –reducción y abstracción– nos impide comprender cabalmente la dimensión tecno-social a la que pertenece la fotografía¹. La máquina fotográfica nació en la primera mitad del siglo XIX junto con el barco a vapor, el ferrocarril, el telégrafo, las máquinas de guerra, entre otras tecnologías, como respuesta a las necesidades, los objetivos y los ideales de la Revolución industrial. Cada una de estas nuevas máquinas estaba destinada a cumplir una tarea específica en el complejo proceso de industrialización del mundo². Sin embargo, todas respondían a un objetivo que la civilización occidental ha perseguido desde sus orígenes en la Grecia antigua, que se intensificó enormemente durante la implementación del Proyecto moderno hasta que, finalmente, alcanzó su realización durante la Revolución industrial. Nos referimos al deseo de *conocer para controlar*. No otra fue la finalidad del pensamiento metafísico occidental en su aplicación tecnocientífica durante el siglo XIX: dominar la naturaleza para explotarla³.

02. En dicho contexto, ¿qué necesidad histórica específica dio a luz al dispositivo fotográfico? El aparato fotográfico opera sobre la realidad para capturarla en imágenes y serializarla indefinidamente. No otra es la famosa *reproductibilidad técnica* teorizada por Walter Benjamin⁴. Su función fue, por tanto, hacer pasar el mundo a las imágenes para, de esta manera, tenerlo a nuestra disposición. En este sentido, la fotografía se convirtió en una prótesis del organismo que amplió, potencio, extendió y redefinió las principales facultades humanas. El aparato fotográfico nos permite ver más (cantidad) y ver diferente (cualidad); y, por tanto, recordar, imaginar y pensar de otra manera.

03. A lo largo de la historia, la máquina fotográfica ha establecido un sinfín de alianzas con diferentes tecnologías y actividades, gracias a las cuales ha podido llevar a cabo

1 Cfr. Tomas 2015.

2 Cfr. Rouillé, 2005: 29.

3 Esta fórmula (conocer = controlar) resume el objetivo del proyecto metafísico occidental, según el diagnóstico efectuado por autores como Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger y Gilles Deleuze.

4 Cfr. Benjamin 1973a: 75 y 1973b: 40-41.

eficientemente su tarea de convertir el mundo en imágenes⁵. Una de las alianzas más interesantes que firmó durante el siglo XIX fue con el ferrocarril⁶. Este, al igual que la fotografía, operó como un complemento tecnológico que aumentó exponencialmente ciertas capacidades humanas, específicamente, su capacidad para desplazarse. De tal forma, el ser humano pudo recorrer mayores distancias en menos tiempo, ampliando así sus posibilidades para transitar el mundo. De hecho, los nuevos medios de transporte y comunicación nacidos en aquella etapa, además de los impactos en la economía, en la geopolítica, en el comercio y en la cultura, generaron un impacto trascendental en la forma en que el ser humano concebía las categorías básicas que le dan forma a su experiencia de la realidad: el tiempo y el espacio. Con la invención de las máquinas industriales ambos dejan de ser funciones constantes determinadas por la escala del cuerpo humano y se convierten en funciones variables determinadas por la mutabilidad de las potencias de las máquinas⁷.

04. El ferrocarril permitió, entonces, que el ser humano se desplace con mayor facilidad, velocidad y eficiencia, aumentando así sus posibilidades de capturar y serializar el mundo con el aparato fotográfico. Fue, de esa forma, no solo una máquina de movimiento sino también una máquina de visión. Así, de esta alianza surgieron las grandes expediciones fotográficas del siglo XIX, donde destaca, por ejemplo, la Misión heliográfica⁸. De tal forma, comenzamos a ver por primera vez imágenes de lugares lejanos, exóticos, desconocidos; imágenes del otro, del extranjero, de los nativos de pueblos que hasta aquel entonces solo se habían conocido a través de relatos. Gracias a esta alianza, entonces, empezamos a apropiarnos visualmente del mundo (de su imagen, de su apariencia) y a explotarlo según diversas finalidades: científicas, religiosas, políticas, económicas, etc.⁹ Por todo ello se podría afirmar, al menos hipotéticamente, que los diferentes desarrollos de la tecnología fotográfica a lo largo del siglo XIX y del XX, en confabulación con los demás avances del complejo sistema tecno-científico, no ha apuntado a otra cosa que no sea el objetivo antes señalado: conocer para controlar (y explotar).

5 Una de las alianzas más importantes que ha establecido la fotografía ha sido con el sistema de la ciencia, especialmente durante el siglo XIX. Cfr. Braun 2009: 140.

6 Cfr. Chéroux 1996.

7 No está demás mencionar que esta reconfiguración de la experiencia del espacio y del tiempo se desarrolló en paralelo al surgimiento de la nueva comprensión física del universo propuesta por Albert Einstein, cuyo punto central era precisamente la relatividad espacio-temporal a diferencia del carácter absoluto que proponía la física de Newton.

8 Sobre la Misión Heliográfica véase Mondenard 1997. Para una análisis de otras misiones fotográficas en Francia ver el siguiente enlace: <http://expositions.bnf.fr/paysages-francais/missions.php>

9 Una de las asociaciones más nefastas que estableció la fotografía durante el siglo XIX fue con el colonialismo. Véase al respecto el libro *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)* editado por Juan Naranjo (2006).

05. Actualmente, sin embargo, se podría afirmar que la máquina fotográfica, gracias al desarrollo de las tecnologías digitales, se ha adelantado a algunas de sus compañeras decimonónicas. En realidad, los medios de comunicación e información han dado un salto cuántico que, aparentemente, todavía es lejano para los medios de transporte. Me refiero a la desmaterialización. El paso de lo analógico a lo digital implica la conversión de la fotografía-cuerpo (sales de plata) en fotografía-alma (código binario), por usar una metáfora clásica. Las imágenes digitales no son más que información numérica codificada en un archivo. En ese sentido, carecen de cuerpo. Están, por tanto, en todas partes y en ningún lugar, al mismo tiempo. Están, como se dice, en la “nube”. Este proceso de desmaterialización ha acelerado hasta el infinito el tráfico de información (imágenes) relativizando ahora sí absolutamente las nociones de espacio y tiempo, haciendo que, de alguna manera, estallen¹⁰.

06. En este contexto, la invención del *smartphone* juega un rol fundamental, pues funciona como una prótesis del organismo que le permite al individuo formar parte de internet (infraestructura de red), acceder a redes sociales (entorno de intercambio virtual) y subir información (fundamentalmente visual). La consecuencia de esto es el nacimiento de una *subjetividad ubicua* en *mundo portable*. Si a esto le sumamos la posibilidad de acceder a través de internet a imágenes (información) producidas por dispositivos complejos como satélites, cámaras de vigilancia, entre otros, tenemos que concluir que el deseo de poseer el mundo en imágenes que se empezó a realizar durante la revolución industrial hoy se ha cumplido¹¹.

07. Sin embargo, aún no hemos alcanzado una virtualización total de la realidad, como puede verse en películas ya clásicas de la ciencia ficción contemporánea como *Matrix* (1999) de las hermanas Wachoski. Los cuerpos aún existen. Aún padecen, afectan y son afectados en sus relaciones materiales con la realidad que habitan. Aún se desplazan por el mundo y lo hacen en máquinas maravillosas, como los aviones o los trenes de alta velocidad. Pero, en sentido estricto, siguen siendo máquinas industriales: trabajan sobre la realidad desde una perspectiva fundamentalmente física, energética. Tal vez algún día exista una máquina capaz de desmaterializar el cuerpo humano, convertirlo en información y re-materializarlo en otro espacio-tiempo como en *La mosca* (1986), mítica película de Cronenberg. Pero aún esa máquina pertenece a la ciencia ficción. Esa brecha ontológica que aún existe (el cuerpo que se desplaza materialmente mientras que la información visual lo hace inmaterialmente) produce un umbral paradójico muy

10 Sobre las transformaciones que han afectado a la fotografía y a la imagen en general luego de la invención de las tecnologías digitales se ha escrito mucho. Vale la pena, para profundizar en este tema, revisar la obra del teórico de los medios Lev Manovich, casi toda disponible en su sitio web: <http://manovich.net/>. Un texto clásico al respecto es “The Paradoxes of Digital Photography” (1994).

11 He desarrollado un poco más esta idea en *El devenir imagen del mundo. Anotaciones sobre la revolución fotográfica* (2017).

interesante pues implica dos formas radicalmente diferentes de habitar el espacio y el tiempo. En fin, dos maneras distintas de existencia con las que lidiamos hoy en día generalmente de forma inconsciente¹².

**

08. En esa intersección problemática se ha gestado el proyecto fotográfico de Diego Arregui Desulovich *Lima Ggriitsch*. Esta propuesta se construye a partir de la experiencia del desplazamiento en tren y de la experiencia de la captura de imágenes digitales del paisaje/panorama que se observa a lo largo de todo el tránsito físico que se debe recorrer para atravesar Lima en el **Tren eléctrico**. En dicha experiencia de viaje, Arregui no busca capturar “instantáneas” según la clásica imagen del fotógrafo como cazador de momentos efímeros (a lo Cartier-Bresson). En otra dirección, utilizando una aplicación de la cámara de **su smartphone (Iphone 5)**, esto es, una de las nuevas posibilidades de representación del mundo que le ofrece dicho dispositivo tecnológico, Arregui busca capturar en una sola imagen todo el recorrido realizado por su cuerpo, *por su mirada en tránsito*. Sin embargo, su deseo no es producir una imagen en movimiento (video) capaz de capturar el tiempo transcurrido cronológicamente durante el trayecto (2 horas, 3 horas, etc.), sino crear una sola imagen fotográfica. Una especie de instante continuado. Esto es, una imagen que no sea un corte singular del espacio-tiempo (un “instante decisivo”) sino un corte continuo de todo el espacio-tiempo contenido en el trayecto realizado en el tren. Para lograrlo, Arregui realiza una imagen panorámica de todo el trayecto. No es su mano la que se desplaza indicándole a la cámara los fragmentos de realidad que debe componer panorámicamente como normalmente se utiliza la aplicación. Es, más bien, el tren el que se mueve indicándole a la cámara el continuo de fragmentos que debe recomponer para realizar la imagen. El cuerpo de Diego, durante esta experiencia, se convierte en la intersección de dos máquinas ontológicamente distintas (una de *realización*, el tren, y otra de *virtualización*, la cámara) orientadas conjuntamente a la producción de una imagen muy particular, nunca antes vista, de la ciudad de Lima. ¿Hemos observado, alguna vez, una imagen fija continua de todo el recorrido que realiza el Tren eléctrico? ¿Hemos sido capaces de observar todo eso *a la vez*?

09. Hay, ciertamente, una pretensión titánica en el proyecto de Arregui: ¿podríamos imaginarnos la producción de imágenes panorámicas de todos los trayectos potencialmente realizables por el ser humano? ¿No sería eso equivalente a producir una representación simultánea de la totalidad de lo existente? Llevando a un escenario de ciencia ficción la propuesta de Arregui, podríamos aventurarnos a ver en cada una de

¹² Es cierto, sin embargo, que no nos sorprenderemos cuando se alcance la desmaterialización de nuestro cuerpo. Algunos episodios de la serie *Black Mirror* nos presentan esta posibilidad como una realidad fantásticamente cercana.

estas panorámicas un pequeño despliegue de un fragmento del Aleph de Borges, aquella esfera en la que se veía el *Todo* al mismo tiempo.

10. Sin embargo, el proyecto propuesto por el artista no confía ciegamente en las potencias maquínicas. Arregui se aproxima críticamente al objetivo de las revoluciones tecnológicas (industrial e informática) de las que hemos hablado (*conocer para controlar*). Por el contrario, su propuesta es un intento de mostrar de qué forma falla el proyecto metafísico occidental de apropiación total de la naturaleza. En este sentido, busca mostrarnos que toda representación es una construcción y, en tanto tal, una toma de posición y, por ello, un ejercicio de poder. Busca mostrarnos que las imágenes fotográficas, amateurs o profesionales, simples o complejas no nos dan el mundo, sino una pantalla del mundo, es decir, un acceso a la realidad que es al mismo tiempo un obstáculo. Para mostrarnos las grietas que revelan a la representación como la elaboración de un doble-del-mundo, es decir, para lograr deconstruir la representación, el proyecto de Arregui se concentra no en atacarla desde el exterior sino, siguiendo la tradición de la filosofía crítica, en hacer un análisis inmanente.

11. Para ello se centra en las fallas que el mismo sistema de representación produce: los *glitches*. La aplicación “panorámica” de la cámara del *smartphone* no logra recomponer los fragmentos capturados durante su recorrido por Lima de forma perfecta, pues entre captura y captura hay intervalos, vacíos, saltos, agujeros, tartamudeos que generan pequeños “entre dos”, *intermezzos*, en el material recogido para la producción de la imagen total. Por ello, al observar la imagen final reconocemos las suturas forzadas, las conjunciones imprecisas, en fin, los errores en la construcción de la representación. (Esta imposibilidad de totalizar en la representación se intensifica si tomamos en cuenta, del lado del referente, que el desarrollo urbanístico de Lima, su conformación como ciudad organizada, constituyen también un proyecto fracasado. Recordemos que el Tren eléctrico es un emblema del carácter fallido, inacabado de nuestra ciudad). De tal forma, *Lima Ggriitsch* se presenta como una metáfora que muestra que todo intento por controlar plenamente la experiencia a través de medios tecnológicos está, en última distancia, destinado a fracasar pues siempre hay un exceso de realidad que sobrepasa a la representación humana¹³.

Bibliografía

13 Para Vilém Flusser el objetivo de una fotografía crítica debe ser precisamente jugar contra las reglas del propio aparato para liberar posibilidades de representación del mundo inéditas, no contempladas por el programa de la máquina (cfr. Flusser 1983: 73-74). Sobre este tema véase también Lenot 2017.

- Chéroux, C. (1996). "Vues du train. Vision et mobilité au XIXe siècle". En: *Études photographiques*. 1 de noviembre de 1996, en línea desde el 18 de noviembre del 2002. URL: <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/101>
- Benjamin, W. (1937a). "Pequeña historia de la fotografía". En: *Discursos interrumpidos I*. Madrid, España: Taurus.
- Benjamin, W. (1973b). "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". En: *Discursos interrumpidos I*. Madrid, España: Taurus.
- Bibliothèque Nationale de France (2017). *Paysages français. Une aventure photographique 1984-2017*. URL: <http://expositions.bnf.fr/paysages-francais/missions.php>
- Braun, M. (2009). "La fotografía y las ciencias de la observación (1845-1900)". En: Gunthert, A. y Poivert, M. (eds.). *El arte de la fotografía. De los orígenes a la actualidad*, Barcelona, España: Lunwerg.
- Flusser, V. (1983). *Hacia una filosofía de la fotografía*. México D.F., México: Editorial Trillas.
- Lenot, M. (2017). *Jouer contre les appareils. De la photographie expérimentale*. Arles, Francia: Éditions photosynthèses.
- León Cannock, A. (2017). *El devenir imagen del mundo. Anotaciones sobre la revolución fotográfica*. Vizcaya, España: Muga.
- Manovich, L. (1994-1995). "The paradoxes of Digital Photography". Publicado originalmente en : *Photography after Photography. Exhibition catalog*. Germany. URL : http://manovich.net/content/04-projects/004-paradoxes-of-digital-photography/02_article_1994.pdf
- Mondenard A., "La Mission héliographique : mythe et histoire". En : *Études photographiques* 2 de mayo de 1997, en línea desde el 18 de noviembre de 2002. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/127>
- Naranjo, J. (ed.). (2006). *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*. Barcelona, España : Editorial Gustavo Gili.
- Rouillé, A. (2005). *La photographie. Entre document et art contemporain*. París, Francia: Gallimard.
- Tomas, D. (2015). "Nouveau médium. Nouvelle Conscience. L' « esprit » post-photographique et l'écologie post-humaine". En Fontcuberta, J. (ed.), *La condition postphotographique*. Montreal, Canadá: Kerber Verlag.