

Por una ética de la producción de imágenes

Fecha de recepción: junio 2017

Fecha de aceptación: agosto 2017

Versión final: octubre 2017

Maia Vargas (*)

Resumen: En este trabajo nos guiaremos, fundamentalmente, por la propuesta del filósofo alemán Boris Groys, quien incita a escribir sobre Arte de una manera no-estética o “anti estética”, es decir, escribir desde la perspectiva poética. El autor observa como a causa de las nuevas tecnologías “Hoy en día hay más gente interesada en producir imágenes que en mirarlas” (2014) en cambio, en la antigüedad había más espectadores que artistas. Acompañamos estas reflexiones con ejemplos provistos de películas del cineasta alemán Wim Wenders donde los personajes plantean sus dilemas en torno a las imágenes: *Alicia en las ciudades* (1974), *Lisbon Story* (1994) y *Tokio Ga* (1985). Consideramos que una pregunta fundamental respecto a la producción de imágenes contemporánea es ¿qué producir, qué merece ser publicado y cómo hacerlo? Para así plantear un “filtro ético” que pueda poner coto a la superabundancia de imágenes actuales.

Palabras clave: ética – poética – imágenes - nuevas tecnologías – contemporaneidad

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 145]

Introducción

La ética siempre acompañó a la producción artística. En distintos momentos históricos fueron interviniendo variadas dimensiones de poder que pusieron coto a la producción artística: la realeza, la iglesia, los mecenas, los políticos, etc. Hoy nos encontramos en un momento donde pareciera que todo puede ser dicho y publicado. La emergencia de las redes sociales parece poner en jaque las lógicas del poder y la censura, y las limitaciones parecen ya no ser un impedimento. La tecnología avanza más rápido que la ética, y no llegamos a tomarnos el tiempo de preguntarnos, de dudar, marcar valores respecto a los avances tecnológicos y reflexionar sobre qué hacer con sus múltiples posibilidades.

Este síntoma se ve también manifiesto en el campo del Arte. En este trabajo nos preguntaremos por la dimensión ética en la producción de imágenes ante el contexto contemporáneo, donde cada vez hay más imágenes de fácil producción. Casi todos los seres humanos nos hemos convertido en productores, y casi todos tenemos la posibilidad de compartirlas, publicarlas en algún medio-decimos “casi todos” porque la brecha digital existente-. Para estas reflexiones nos guiaremos, fundamentalmente, por la propuesta del filósofo alemán Boris Groys, quien incita a escribir sobre arte de una manera no-estética o “anti estética”, es decir escribir desde la perspectiva poética. El autor observa como “Hoy en día hay más gente interesada en producir imágenes que en mirarlas” (Groys, 2014: 14) en cambio, en la antigüedad había más espectadores que artistas. De este modo concluye que “(...) La dimensión política del arte tiene menos que ver con el impacto en el espectador y más con las decisiones que conducen, en primer lugar a su emergencia.” (Groys, 2014: 15) Por esta razón es que propone que el arte contemporáneo sea analizado, no en términos estéticos, sino en términos de la poética que se centra en la perspectiva del productor. Consideramos entonces, que una pregunta fundamental respecto a la de imágenes es ¿qué producir, qué publicar? ¿Qué merece ser publicado y cómo hacerlo? Para así planear la

posibilidad de un “filtro ético” que puede poner coto a la superabundancia de imágenes actuales, el límite ya no solo sería exógeno sino también endógeno.

Experiencias: Pre-producción, producción y publicación

Comenzaremos nuestras reflexiones con una anécdota personal. La revista *Timbó Cultural* nos convocó para publicar una fotografía para su número de marzo 2015 con la consigna “El verano y en los encuentros que produce entre la gente”. Elegimos una fotografía tomada un verano en un balneario cordobés de dos niñas, amigas entre sí. Nos recordaba esas amistades intensas, a las que después posiblemente uno nunca más vuelve a ver. Al día siguiente de recibir esta propuesta, en el tren, vimos una posible foto con ese mismo concepto: dos amigas escuchaban música compartiendo el auricular, tenían los ojos cerrados y el sol les iluminaba la mitad de las caras. No teníamos la cámara para registrarlas, y esa posible foto quedó guardada en nuestra memoria. Fue entonces que llegamos a una suerte de certeza: las mejores fotos son las que “vimos” pero nunca sacamos. Aquellas imágenes que son potencialmente una fotografía, que tuvieron ese impulso, son quizás las más poderosas, quizá por el hecho de que nadie más las va a ver, que no son factibles de ser publicadas sino latencias imágenes.

La pregunta por el “qué producir”, es anterior, generalmente, al “qué publicar”, aunque en este caso, se invirtió el orden, ya que la demanda de publicación nos llevó a pensar la instancia de pre-producción y producción. A la hora de la publicación nos surgió un problema. Los editores querían que nuestra fotografía estuviera en la tapa, pero para ello debía estar, por supuesto, en buena calidad, y nuestra fotografía, por extrañas causas, no lo estaba. Ahí surgió un dilema para los editores de *Timbó* ¿debían publicar la foto en mala calidad? ¿No publicarla? En el libro *Los condenados de la pantalla* de la ensayista Hito Steyerl, se encuentra su texto “En defensa de la imagen pobre”. Allí nos dice que “La ima-

gen pobre es una copia en movimiento. Tiene mala calidad y resolución sub-estandar” (Steyerl, 2014: 33), la imagen pobre se refiere a las imágenes que circulan hoy en día por Internet y que no tienen ningún valor, son copias de copias, degradadas. “Las imágenes pobres son pobres porque no se les asigna ningún valor en la sociedad de clases de imágenes: su estatuto como ilícitas o degradadas las exime de seguir los criterios normativos. Su falta de resolución atestigua su reapropiación y desplazamiento.” (Steyerl, 2014: 40) A partir de esto la autora reflexiona sobre cómo cambió la noción de aura de la que hablaba Walter Benjamin. Ya no tiene valor lo original, en tiempos de la era digital el valor se da por la definición, y de este modo, afirma que se ha hecho de la resolución un fetiche. Steyerl ve con buenos ojos la existencia de estas imágenes, ya que “la circulación de imágenes pobres crea un circuito que cumple las ambiciones originales del cine militante y de (cierto) cine ensayístico y experimental: crear una economía de imágenes alternativa, un cine imperfecto que existe tanto dentro como más allá y por debajo de las corrientes mediáticas comerciales.” (Steyerl, 2014: 45). Todas estas reflexiones nos llevaron a defender la publicación (imperfecta) de nuestra fotografía en tapa, aunque sea en mala calidad. Situación que, como muestra Steyerl, habilita el contexto contemporáneo. Uniendo estas reflexiones a las de Groys volvemos a pensar la esfera de la poética, ahora desde el dilema de la calidad. Como productores de imágenes estamos ante una paradoja: cada vez hay tecnologías que generan imágenes de mayor calidad, pero al mismo tiempo, el modo de publicación de las mismas, al ser digital suele comprimirlas o requerirlas en baja definición y peso. El dilema no solo es por la sobreabundancia, sino también por “sobrepeso” o exceso de calidad. Finalmente los editores decidieron publicar la fotografía, pero para no perder definición lo hicieron en tamaño más pequeño sobre un fondo.

Posiciones éticas frente a la imagen en Wim Wenders

Para pensar el vínculo entre ética y producción de imágenes debemos considerar la distinción entre dos tipos de autor: aquel que da cuenta de que al representar pretende crear una totalidad, una obra, pero en esa creación inevitablemente falla, porque comprende las dificultades de todo acto de simbolización, comprende la distancia que existe entre la realidad y su representación, pero aun así, en ese “acto fallido”, crea. Y por otro lado, el autor que cree en la posibilidad de la representación total. La creación fallida es la que se pregunta cómo representar lo irrepresentable. Llevándolo a nuestro ejemplo anterior: ¿Qué fotografía debemos hacer si acaso las mejores fotos son las que uno ve pero no saca? ¿Qué fotografía debemos publicar y de qué modo, si hoy en día las fotografías son moneda corriente? O podríamos decir también, la diferencia que existe entre un autor con “consciencia” de su acto creativo, con una pregunta ética, y del otro lado, un autor que no se cuestiona o no toma como primordial los dilemas a los que nos enfrenta todo acto de creación. Si bien vivimos en este mundo de productores, que retrata Groys, consideramos que aún pueden distinguirse distintos tipos de vínculo con la producción. Quizá lo que distingue a la

representación artística sea justamente eso: pregunta y compromiso con el acto de creación.

Para continuar pensando en estos dilemas entre ética y creación de imágenes tomaremos como ejemplo la película *Alicia en las ciudades*, donde el cineasta alemán Wim Wenders retrata a un fotógrafo, Phillip Winter, que está viajando por Nueva York intentando escribir un texto para una revista sin lograrlo. En cambio toma, constantemente, fotografías *polaroids*. A lo largo del film, aparecen las distintas fotografías que el protagonista ha sacado. En esta ficción aparecen reiteradas veces la pregunta por la acción de capturar la realidad, ya sea con imágenes o con palabras. Phillip Winter es consciente en todo momento de la dificultad de su tarea. “Nunca se captura la realidad como la vemos” afirma mirando sus fotos. Plantea así la distancia insalvable entre representación y realidad. A su vez, los personajes que aparecen en esta *road movie* lo interpelan en el mismo sentido: “¿Para qué toma fotos?” le pregunta un hombre parado al borde del camino. También está el personaje de Alicia, la niña que termina siendo por accidente su compañera de viaje, ella en un momento lo fotografía, curiosa, sin entender bien el sentido de la fotografía más que como una evidencia. Hacia el final de la película, luego de una larga búsqueda de la casa de los abuelos de Alicia, Phill contempla una vieja fotografía de la casa y la compara con la realidad, allí comprueba que la imagen es un reflejo de la realidad. La representación parece posible. Reconoce en esa foto lo que se muestra ante sus ojos. Pero la realidad provoca un desacople: los abuelos de Alicia ya no viven allí. Lo que ven sus ojos está falseado, la vida sigue, se transforma, y la fotografía conserva la esencia de lo que alguna vez fue real, podemos pensar en el carácter indicial de la fotografía que muestra el “esto ha sido” barthesiano. La fotografía actúa como prueba de existencia pero en tiempo pasado, testimonio de lo que fue, apariencia de lo que ya no es. Finalmente Phillip vuelve a la escritura, una vez separado de Alicia, decide retomar su proyecto. Ese viaje, ese encuentro con Alicia lo han transformado, y luego de esa experiencia apuesta a la narración, consciente de sus limitaciones. Algo similar sucede en otra película de Wim Wenders *Lisbon story* (1994). El proceso de desencanto con la representación y la posterior elección de continuar produciendo se ven manifestadas ahora en dos personajes que funcionan como antagonicos. Cada uno representa una posición ética en torno a la producción de imágenes. Los dos amigos son Phillip Winter -quien es el mismo protagonista que Alicia en las ciudades pero 20 años después- que es el protagonista visible del relato, y luego Friedrich, quien es el protagonista fantasmático, ya que solo aparece al final, pero es constantemente invocado por su amigo. Comentaremos brevemente el argumento: el protagonista es un sonidista que acude a Lisboa en auto desde Alemania en respuesta al llamado de su amigo director de cine, pero cuando llega él no está. Phillip pasa el tiempo solo, o acompañado de unos niños y de los músicos de la película, en la casa, vacía, viendo el material filmado por Friedrich. Decide grabar los sonidos que ve en esas imágenes filmadas por su amigo: las calles de Lisboa, las palomas, los tranvías, los barcos, las voces, y es así

como los dos se unen en un trabajo, aunque su amigo no esté presente, están sus imágenes.

Respecto a lo formal, hay varios niveles de imágenes, ya que mezcla documental y ficción, las imágenes de la película, las de un niño que filma con una cámara casera, las del amigo que filma su documental sobre Lisboa con una cámara antigua como la de los hermanos Lumiere. Finalmente Phillip encuentra a Friedrich, pero él se ha convertido en un vagabundo desesperanzado que ha dejado de creer en el poder de las imágenes. La película transcurre en los años 90, a 100 años de la invención del cine y luego de la muerte del cineasta Federico Fellini, en 1993. De hecho, esta película funciona como una suerte de homenaje al director italiano, ya que empieza con un plano detalle de una revista que anuncia la muerte del director, (y a su vez el protagonista se llama Federico).

En un diálogo que aparece hacia el final de la película entre Friedrich y Phillip podemos ver bien marcadas estas dos posiciones ético-filosóficas sobre la producción y el quehacer artístico sobre las cuales nos interesa reflexionar. Friedrich dice:

“Imágenes, ya no son más lo que eran. Ya no se puede uno fiar de ellas. Lo sabemos. Lo sabes. Cuando éramos chicos las imágenes eran “historias vivas” y “cosas interesantes”. Ahora, ya son historias vendibles y objetos. Cambiaron delante de nuestros ojos. Ya no saben cómo mostrar nada. Lo han olvidado todo. Las imágenes venden el mundo, y bien barato. Al venir a filmar aquí, creí hacer algo de avanzada. (...) Quería rodar en blanco y negro, con esta vieja cámara de manivela, como Buster Keaton en *The Cameraman*. Trabajando solo en las calles. Un hombre con una cámara. Y viva Dziga Vertov. Pretendiendo que la historia del cine no había ocurrido, y que yo podía empezar desde cero, un siglo después. Pues he fallado (...) Amo esta ciudad, ¡Lisboa! La mayor parte del tiempo yo la veía realmente, delante de mis ojos. Pero apuntar una cámara es igual que apuntar un arma. Y cada vez que la apuntaba, yo sentía que la vida estaba vacía de cosas. Giraba la manivela, giraba, pero conforme le daba a la vieja manivela, la ciudad disminuía, e iba desapareciendo, como el gato de Alicia. ¡Nada! Se hacía insoportable. (...) Fue entonces cuando te llamé. Y por un rato viví con la ilusión del sonido salvándolo todo, y que tu micrófono sacaría mis imágenes de su oscuridad. No tiene remedio. Ya no hay más remedio. (...) Pero hay una forma, *Winter*, y en ella estoy trabajando. Una imagen “oculta” no vende nada. Es pura, y por lo tanto, verdadera y bonita. O sea: inocente. Mientras no la contamine un ojo, está en perfecta armonía con el mundo. De estar vistos, la imagen y el objeto que representa se pertenecen. Es solo cuando miramos la imagen que muere el objeto en ella. Aquí está, *Winter*. ¡Mi librería de la imagen oculta! Cada cinta se ha filmado sin que nadie mire en el objetivo. Nadie las vio mientras estaban filmadas, nadie las revisó posteriormente. ¡Filmé cada una de ellas en mi espalda! Estas imágenes muestran la ciudad como es, no como quisiera que fuera. Ahí están, en el primer dulce sueño de la inocencia, listas para ser vistas por las futuras generaciones, con ojos diferentes de los nuestros. ¡Descuide, hermano, ya estaremos muertos! (Wenders, 1994)”

Entonces, tenemos por un lado a Friedrich, quien se muestra desesperanzado respecto a la capacidad de las imágenes de captar la realidad, y a su vez hastiado del nuevo rol que cumplen las imágenes en ese momento histórico. Friedrich busca la verdad, la imagen “pura”, no contaminada y las colecciona en una vieja cinematoteca abandonada. Miles de imágenes que nunca serán vistas por nadie. Produce sin pretender espectadores en su tiempo. Algo similar a la paradoja de la situación contemporánea que mostraba Boris Groys, o similar también a la reflexión sobre esa foto imaginaria que nunca sacamos en el tren. Una posición romántica e idealista de la imagen, que sobrevaloran el magnetismo y el misterio que tiene lo no realizado. La lógica de funcionamiento del deseo, que es aquello imposible de ser concretado, aquello que constantemente se desplaza. La situación que describe Groys es la de una producción infinita sin espectadores, en la película *Lisbon story* Friedrich también produce de forma compulsiva, sin pretender que nadie la contemple, más bien desea que las imágenes queden al resguardo de las miradas, “puras”. Este pensamiento respecto a las “imágenes puras” aparece en un documental de *Wenders Tokio Ga* (1985), en el cual mantiene una conversación con el cineasta Werner Herzog en la torre de Tokio. Allí, Herzog afirma que es imposible encontrar imágenes puras y transparentes en la Tierra, por lo que, para obtenerlas, habría que ir a otro planeta. Wenders concluye: “Tal vez las imágenes que realmente sintonizan con el mundo se hayan perdido para siempre”. Hay una en esta posición una nostalgia, una mirada posada sobre el pasado que nos conduce a pensar en la figura del trapero, propuesta por Walter Benjamin. Para este autor, el *trapero* es aquel que tiene un interés por lo desechado, por los restos de la historia. El trapero contiene dentro de sí dos figuras en tensión: la del melancólico, que se encuentra detenido, contemplando la pérdida -como el cuadro *Angelus Novus* de Paul Klee- y del ingeniero, que es quien aspira a una nueva construcción e interviene activamente. Estas dos figuras se corresponden a su vez con dos operaciones: la alegoría, en el primer caso, y el montaje en el segundo. En “la alegoría el fragmento es *ruina, cadáver*, emblema de la caducidad, el montaje trabaja con *documentos de la vida cotidiana*, trozos de lo real” (García, García, 2010: 175).

Estos son dos modos posibles de abordar la producción, pero no en su escisión sino en su unión. Esta figura doble, podemos pensar que se vincula a los dos personajes de *Lisbon Story*, Friedrich con su nostalgia del pasado del cine, invocando a Vertov, trabajando con la alegoría, y Phillip, que viene a aportar una posición vinculada al ingeniero y al montaje, y es desde ese lugar que le responderá a su amigo:

“Esto es un mensaje para Friedrich, el rey del emporio de la imagen de basura. El Dziga Vertov de los 90, el Einstein de “la imagen oculta”. No hay nada para ver. Es solo un mensaje en una botella, o mejor, en un bolso. [...] ¿Te habías perdido, Fritz? Esas imágenes te han engañado. Estás en un callejón sin salida, con la cara contra la pared. Date la vuelta y vuelve a creer en tus ojos. No, no están a tus espaldas, y fíate de este viejo operador de manivela. Todavía puedo rodar películas. Estás perdiendo

do tu vida con imágenes descartables cuando las puedes sacar únicas, con tu corazón en un mágico celuloide. [...] Esto es lo que quería decir Fritz, los films todavía sirven por lo que se inventaron, hace cien años atrás. Todavía pueden ser “conmovedores”. Tu amigo “Nadie”, el Señor Pessoa, escribió algo que me conmovió: “En plena luz del día hasta los sonidos brillan”. Estás sentado en ese coche. ¡Vamos, arriba! Acaba tu película con una pequeña ayuda de tu amigo.” (Wenders, 1994).

Sentado su punto de vista podemos ver como los dos tienen una posición ético-filosófica opuesta respecto a la producción: uno ya no cree en las imágenes y busca filmar la “verdad”, dice que la verdad no está en sus ojos, en el retrato que él busca hacer de la ciudad, y por eso se cuelga a lámpara prendida a sus espaldas y así vagabundea por Lisboa, filmando todo a su paso. El otro, en cambio, aún sigue creyendo que hay que filmar, o grabar sonidos, en su caso, y se emociona haciéndolo. La película termina con imágenes de los dos amigos filmando Lisboa juntos. Un final feliz. Unidos, en complemento, como el traperero, que contiene dentro de sí tanto al melancólico como al ingeniero. Pero lo más importante, esta escena es una apuesta a la continuidad del lenguaje audiovisual. Pareciera decirnos: aun vale la pena retratar al mundo, las imágenes aun dicen algo, aún pueden ser conmovedoras, aún tienen futuro.

Epílogo

Comenzamos interrogándonos por la producción de imágenes en un contexto histórico en el cual, como advierte Groys, todos somos -o parecemos ser- productores. La relación tradicional entre productores y espectadores tal como lo establecía la cultura de masas del siglo XX se ha invertido. “Mientras que antes un pequeño grupo de elegidos producía imágenes y textos para millones de lectores y espectadores, ahora millones de productores producen textos e imágenes para un espectador que no tiene tiempo o tiene muy poco tiempo para leer y ver” (Groys, 2014: 115) y esta situación puede llevar a cuestionarnos si aún vale la pena producir y publicar imágenes. Como vimos, hoy en día la dimensión política del arte tiene menos que ver con el espectador y más con las decisiones que conducen, en primer lugar, a su emergencia, las decisiones del productor y creador. Nuestra preocupación se concentró en pensar en la producción y la publicación de imágenes, tanto en sentido cuantitativo como en el cualitativo ¿Qué imágenes publicar y en qué calidad hacerlo?. Para ello recorrimos la pregunta por la representación que se hace el protagonista de Alicia en las ciudades, y luego en *Lisbon Story* donde observamos los dilemas de los dos amigos en torno a la producción y la publicación de lo filmado. En las dos películas de Wenders citadas aparece el mismo movimiento: protagonistas que trabajan con las imágenes y se cuestionan ética y filosóficamente por la realización de esa acción. En ese recorrido del cuestionamiento, toman consciencia de las limitaciones de su trabajo creativo, dudan, analizan, pero luego concluyen en que es necesario seguir produciendo imágenes. Friedrich vuelve a filmar junto a su amigo Phill, y Philip Winter -el mismo personaje años antes- en el tren de

despedida, le dice a Alicia que va volver a la escritura, va a terminar ese artículo. Ambos retoman el camino de la producción y de la publicación, y apuestan por la continuidad de las imágenes.

Referencias bibliográficas

- Barthes; R. (2011) *La Cámara Lúcida*, Buenos Aires: Paidós.
- García, García, L. (2010) *Alegoría y montaje en el trabajo del fragmento en Walter Benjamin*. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3743667>
- Groys, B. (2014) *Volverse público*, Buenos Aires: Caja Negra editora.
- Steyerl, H. (2014) *Los condenados de la pantalla*, Buenos Aires: Caja Negra editora.

Abstract: In this work we will be guided, fundamentally, by the proposal of the German philosopher Boris Groys, who incites to write about Art in a non-aesthetic or “anti aesthetic” way, that is, to write from the poetic perspective. The author observes how because of the new technologies “Today more people are interested in producing images than in looking at them” (2014), in contrast, in ancient times there were more spectators than artists. We accompany these reflections with examples provided by films by the German filmmaker Wim Wenders where the characters pose their dilemmas around the images: Alicia in the cities (1974), Lisbon Story (1994) and Tokio Ga (1985). We consider that a fundamental question regarding the production of contemporary images is what to produce, what deserves to be published and how to do it? In order to propose an “ethical filter” that can limit the overabundance of current images.

Key words: ethics - poetics - images - new technologies - contemporary

Resumo: Neste trabalho nos guiaremos, fundamentalmente, pela proposta do filósofo alemão Boris Groys, quem incita a escrever sobre Arte de uma maneira não-estética ou “anti estética” isto é, escrever desde a perspectiva poética. O autor observa como por causa das novas tecnologias Hoje em dia há mais gente interessada em produzir imagens que nas olhar” (2014) em mudança, na antiguidade tinha mais espectadores que artistas. Acompanhamos estas reflexões com exemplos provistos de filmes do cineasta alemão Wim Wenders donde as personagens propõem seus dilemas em torno das imagens: Alicia nas cidades (1974), Lisbon Story (1994) e Tokio Ga (1985). Consideramos que uma pergunta fundamental com respeito à produção de imagens contemporânea é ¿que produzir, que merece ser publicado e como o fazer? Para assim propor um “filtro ético” que possa pôr coto à superabundância de imagens atuais.

Palavras chave: ética – poética – imagens - novas tecnologias - contemporaneidade

(*) **Maia Vargas.** Beca doctoral CONICET (2016-2021). Doctoranda en Arte Contemporáneo Latinoamericano (Universidad Nacional de La Plata). Licenciada y profesora en Ciencias de la Comunicación (Universidad de Buenos Aires).