



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

**IMÁGENES INEXACTAS:
MICROHISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA
ENCONTRADA, DOMÉSTICA Y DE AFICIONADOS.**

ENSAYO DE INVESTIGACIÓN
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
VERÓNICA GERBER BICECCI

DRA. DEBORAH DOROTINSKY ALPERSTEIN
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
DRA. EUGENIA MACÍAS GUZMÁN
ESCUELA NACIONAL DE CONSERVACIÓN-INAH
DR. ANTONIO ZIRIÓN PÉREZ
DEPTO. ANTROPOLOGÍA, UAM-IZTAPELAPA

MÉXICO, D.F., MARZO DE 2013

IMÁGENES INEXACTAS:
MICROHISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA
ENCONTRADA, DOMÉSTICA Y DE AFICIONADOS

VERÓNICA GERBER BICECCI

INTRODUCCIÓN

Las fotografías desechadas y recuperadas por los comerciantes de curiosidades y antigüedades son imágenes inexactas¹, no sabemos casi nada sobre su origen ni sobre su autor y hemos perdido parcialmente su contexto y sus coordenadas históricas. A pesar del muy extendido uso y conservación de las fotografías amateur, vernáculas o encontradas en museos e instituciones, colecciones particulares, álbumes familiares, exposiciones, proyectos artísticos o catálogos, existen muy pocos textos críticos sobre ellas.

Cada vez que adquiero una fotografía de aficionados me encuentro con muchas preguntas. Una de las más insistentes es si eso que tengo entre las manos es realmente un documento histórico o es otra cosa. Las fotografías de aficionados son el testimonio de un momento en la vida de alguien o de varias personas y conforman un enorme archivo desperdigado en casas habitación, colecciones y basureros. Haberlas

¹ En *Imágenes pese a todo*, memoria visual del Holocausto, p. 25, Georges Didi-Huberman llama imágenes inexactas a las que: “les falta esa exactitud que nos permitiría identificar a alguien, comprender la disposición...”, es decir las que carecen de herramientas para interpretarlas. En otras palabras, no tienen lo que Roland Barthes llamó *studium*: contexto cultural, lingüístico y político, fecha, autor, lugar, etc.

encontrado en un mercado de pulgas o dentro de las páginas de un libro viejo indica que sus referentes contextuales se han movido de lugar y esa condición dificulta una lectura o análisis Histórico² pero, al mismo tiempo, las convierte en un espacio de posibilidad. La estructura que propongo para acercarme a un problema que todavía no tiene su propia historia ni camino trazado es la del ensayo en su sentido más elemental: prueba y error. Las páginas a continuación dan cuenta de algunos hallazgos, pero también de muchos equívocos, es decir, reflejan el proceso por medio del cual intenté construir una investigación sobre un tema para el que no hay corpus crítico.

Cualquier fotografía nos alude y, la mayoría de las veces, tiene mucho más que decir, contar o insinuar que aquello que alcanzamos a captar de ella a simple vista. La fotografía de aficionados conserva las pistas de una buena parte de lo que fue y, sobre todo, de lo que es ahora. Es por eso que este ensayo se plantea la posibilidad de contar una microhistoria³ de las fotografías de aficionados con el objetivo de encontrar algunos criterios de apreciación adecuados a su condición de anacronismo⁴ y ambigüedad⁵. Las preguntas que pretendo contestar con este ensayo son ¿cómo puedo acercarme a estas imágenes? ¿cómo

² Otra forma de entender la historia con “H” mayúscula es la contraposición entre macrohistoria y microhistoria que será tratada en el apartado: EN BUSCA DE UNA CATEGORÍA.

³ Entiendo por microhistoria aquella en la que el investigador “trabaja a partir de asuntos domésticos, pequeños y aparentemente nimios”, como lo describe Luis González en *Otra invitación a la microhistoria*, p.39.

⁴ Entiendo por anacronismo en la imagen lo que Didi-Huberman describe en su libro *Ante el tiempo* como: “un objeto de tiempo complejo, de tiempo impuro: un extraordinario *montaje de tiempos heterogéneos que forman anacronismos*”.

⁵ Entiendo por ambigüedad lo que plantea John Berger respecto a la fotografía en *Otra manera de contar*: “todas las fotografías son ambiguas. Todas las fotografías han sido arrancadas de una continuidad.”

contar la microhistoria de una fotografía encontrada, doméstica y de aficionados? ¿Qué criterios de análisis son adecuados para acercarme a ellas? ¿Es pertinente imaginar⁶ para hacer una interpretación?

En “Aficionados, anónimos y asociados: de la autoría y la autoridad en la fotografía”, un texto publicado en 2006 en la Revista del Institut Nacional d’Histoire de l’Art, Michel Frizot dice sobre el trabajo que debería hacerse frente a este tipo de imágenes: “un historiador buscaría vínculos, referencias, continuidades o rupturas, se concentraría en la relación del fotógrafo con su tema y señalaría las intenciones o funciones de cada imagen.”⁷ El objetivo de mi ensayo es precisamente ese: buscar la función de las fotografías de aficionados, encontrarles una categoría y definir algunos criterios y herramientas con los que sea posible encontrar sus referencias, continuidades o rupturas, etcétera.

En su artículo, Frizot detecta solamente seis libros⁸ “sobre un campo que hasta ahora había estado prácticamente excluido de la historia de la fotografía y que podríamos llamar la fotografía de aficionados y la fotografía de familia”.⁹ Y señala también que, a pesar

⁶ En *Imágenes pese a todo*, Didi-Huberman propone la imaginación como camino de conocimiento de la imagen.

⁷ Michel Frizot, *El imaginario fotográfico*, México, Ediciones VE/CONACULTA, 2009, p. 283.

⁸ Robert Flynn Johnson, *Anonymous, enigmatic images from unknown photographers*, Thames and Hudson, Londres, 2004; Christian Skrein, *Snapshots, The Eye of the Century*, Hatje Cantz, 2004; Rafael Doctor Roncero, *Una (otra) historia de la fotografía*, Caja Madrid, 2000; Thomas Walther, *Other pictures, anonymous photographs from the Thomas Walther collection*, essay by Mia Fineman, Twin Palms publishers, 2000; Douglas R. Nickel, *Snapshots, The photography of Everyday Life, 1888 to the Present*, San Francisco Museum of Modern Art, 1998; Timm Starl, *Knipster. Die Bildegeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980*, Munchner Stadtmuseum, Munich, 1995; y *American Snapshots*, selected by Den Graves and Mitchel Payne, Introduction by Jean Sheperd, The Scrimshaw Press, 1977.

⁹ Michel Frizot, *El imaginario fotográfico*, p. 283.

de su valioso trabajo, ninguno de los textos de estos seis libros va más allá de prefacios, epílogos o justificaciones para la selección de las imágenes que contienen. Vale la pena aclarar que mi búsqueda bibliográfica se concentró en textos críticos de imágenes tomadas y producidas durante el siglo xx.¹⁰ A esos seis catálogos le siguen decenas¹¹, que se han venido publicando desde el 2006 y responden más o menos a la misma estructura —son una segunda selección de imágenes de las mismas colecciones—, es decir, una “curaduría” de imágenes misteriosas e impactantes cuyos textos funcionan para los fines de la selección y “se conforman con presentar muestras, más o menos argumentadas, de un ámbito que se tiene por infinito, inabarcable pero homogéneo en principio (miles de millones de fotografías a escala de un siglo)”¹². Ninguno de estos textos llega muy lejos en la tarea de analizar las imágenes, acaso las clasifican temáticamente o por sus valores estéticos.

Curiosamente, en su libro *Photo trouvée* (2006) en coautoría con Cédric De Veigy, el mismo Frizot termina por evadir la especificidad que demanda y hace una selección de fotografías de aficionados de su

¹⁰ Muchos de los ejemplares fotográficos del siglo XIX son imágenes de aficionados o recuerdos familiares y, por tanto, algunos de los textos que se produjeron en esa época se refieren a este tipo de imágenes, aunque no ahondan en su condición de vernáculas, domésticas o de aficionados.

¹¹ Algunos de los más conocidos: Snyder, Stephanie, Levine Barbara, Stadler Matthew and Toedtemeier, Terry. *Snapshot Chronicles: Inventing the American Photo Album*, Princeton Architectural Press New York, Douglas F. Cooley Memorial Art Gallery and Reed College, Portland, Oregon, 2006; Greenough, Sarah, Waggoner, Diane, Sarah Kennel and S. Witkovsky, Matthew. *The Art of the American Snapshot, 1888-1978*, National Gallery of Art, Washington, DC., 2007; McCarroll Cutshaw, Stacey and Barrett, Ross. *In the Vernacular: Photography of the Everyday*, Boston University Art Gallery, 2008; Flynn Johnson, Robert and Mc Call Smith, Alexander. *The Face in the Lens: Anonymous Photographs*, University of California Press, 2009.

¹² Michel Frizot, *El imaginario fotográfico*, p. 285.

propia colección y de la de Veigy en la que incluye un texto introductorio muy corto, o más bien un comentario de cuatro párrafos con el que pretende explicar la complejidad de dichas imágenes fotográficas, al mismo tiempo que su proyecto curatorial.

En 2004, dentro de este “auge” de los libros de fotografías vernáculas se realizó *Other Peoples Pictures*, un documental que tiene lugar en el Chelsea Flea Market de Nueva York y que profundiza en las personalidades de cuatro coleccionistas de fotografía vernácula. Resulta iluminador en cuanto a los móviles de las personas que se dedican a coleccionar de forma seria, e incluso obsesiva, este tipo de fotografías. Aparece, por ejemplo, Dan, un judío que perdió a buena parte de su familia durante el Holocausto y cuya colección de fotografías titulada “La banalidad del mal” busca solamente escenas de la cotidianidad de los Nazis. El intento de Dan por darle sentido a una colección de imágenes de aficionados que no le pertenecen pero le son familiares refleja, de alguna manera, el móvil de mi investigación, es decir, la necesidad de acercarme de forma crítica a las fotografías domésticas de aficionados para poder analizarlas.

En México encontré tres valiosos proyectos que dan pistas sobre aficionados e imágenes domésticas — aunque los dos primeros concentrados en la imagen en movimiento— que también ilustran lo que Luis Pavão describe en su libro sobre conservación de fotografías: “de objetos preciosos y únicos que eran en los primeros tiempos, las fotografías pasaron a ser objetos banales que amontonamos en los cajones [...] Las fotografías son maltratadas o destruidas sin contemplación y es frecuente ver cómo se tiran a la basura [...]”.¹³ Estos proyectos son: el documental *Buscando a Larissa*, de Andrés Pardo en el que el director va tras el rastro de la dueña de unas cuantas películas súper 8 que

¹³ Luis Pavão, *Conservación de colecciones de fotografía*, Granada, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico / Centro Andaluz de la fotografía, 2000, p. 17.

encontró y compró en el mercado de antigüedades del Jardín Ignacio Chávez sobre la Av. Cuauhtémoc en la ciudad de México. En el documental no solamente encuentra a Larissa y le devuelve las películas de su infancia, también cae en cuenta de que no todas las historias de imágenes que terminan en los tianguis de pulgas son trágicas: la familia perdió las películas luego de que un establecimiento que convertía súper 8 en dvd cerró sin previo aviso, quedándose con materiales de muchos clientes.

El segundo es la iniciativa *Archivo memoria* de Issa García Scot y Kyzza Terrazas en la Cineteca Nacional de México para crear un archivo de conservación de las películas domésticas en formatos desaparecidos o en vías de desaparición: cualquier persona puede llevar sus películas originales y recibir a cambio de ellas una copia en dvd y la garantía de que estarán en buenas manos, además de quedar a disposición de cineastas y videoastas para ser utilizadas como material visual en películas y documentales.

Por último, el proyecto editorial *Waikiki*, de Daniela Franco, publicado en 2010, echa mano de las aptitudes de 12 escritores para reconstruir la historia ficticia de la familia Sandy a partir de un conjunto de diapositivas que ella misma compró en un tianguis de pulgas. En un intento por reconstruir la historia de esta familia desconocida, los colaboradores del proyecto terminan revisando su propia historia. Esto además comprueba algo que se menciona en casi todos los textos que se han escrito sobre fotografía vernácula: la incertidumbre que producen las fotografías domésticas de aficionados termina por reflejar la historia personal o psicología de quien las mira.

Tal vez uno de los textos más completos —que no es mencionado por Frizot y fue publicado en una revista Web difícil de localizar— es: “The Found Photography and the Limits of Meaning”, de Barry Mauer¹⁴. En él

¹⁴ Barry Mauer, “The Found Photography and the Limits of Mean-

se abordan las diversas actitudes con las que sería posible mirar una fotografía de aficionados. Desde su perspectiva hay cuatro posibilidades: voyeurista, detectivesca, surrealista y la del científico social. El voyeurismo ocurre cuando el observador encuentra placer al mirar momentos íntimos de alguien más y los reconoce a través de estereotipos. En la actitud detectivesca el observador busca evidencias en la fotografía e intenta inferir lo que éstas significan. El observador surrealista busca los detalles fotográficos que eluden nuestros sistemas de significación, a través del fragmento y la descontextualización. Finalmente, la mirada del científico social hace hipótesis respecto al rol de este tipo de documentos en una familia, en una colección privada, en un museo, etc. A partir de este texto me resulta posible definir las actitudes con las que me acercaré a las imágenes de aficionados. Dado que me interesa examinar las fotografías en busca de criterios de análisis que sean adecuados a sus características, me será útil la actitud del detective para detectar pistas en las imágenes, y la actitud de científico social servirá para analizar esas pistas, investigar criterios útiles e interpretar las imágenes echando mano de conceptos de teoría de la imagen y de la filosofía.

A pesar de que los alcances de la mayoría de los textos que existen sobre el tema son cortos o están enfocados más en la psicología del observador que en la imagen, todos intentan de una forma u otra trazar líneas que permitan contar la historia de estas imágenes. Frizot nos recuerda: “El auge de la fotografía anónima, o de aficionados, o popular, no es una moda. Responde a la necesidad de descubrir y establecer, a partir de estas fotografías, unos criterios de apreciación de las imágenes que no hubiéramos ni siquiera identificado en el tumulto de la “otra” fotografía: la reconocida por ing”, *Enculturation*, Fall 2001. Véase: http://enculturation.gmu.edu/3_2/mauer/index.html (consultado el 10 de septiembre de 2012).

la Historia, que bien podría verse influida por ésta.”¹⁵ Ese es, en última instancia, el objetivo de este ensayo: recorrer la posible microhistoria de tres imágenes de aficionados (con sus vínculos y continuidades, rupturas y referencias). Hacer una microhistoria interpretativa que, en la medida de lo posible, sea contada a partir de las imágenes mismas, de lo que ellas pueden mostrar, decir, insinuar, evidenciar o contar para encontrar criterios de apreciación y análisis adecuados a sus características.

ANTECEDENTES

Durante mi investigación he escuchado con frecuencia comentarios que aseguran que las fotografías encontradas se pusieron de moda en los últimos años; esto es cierto si lo vemos desde la perspectiva comercial y artística (coleccionistas, instituciones o proyectos artísticos), pero no tanto en relación a lo que —como ya dije— se ha escrito sobre el tema. Desde la perspectiva comercial un buen ejemplo es la plataforma Instagram —que se ha popularizado exponencialmente desde su aparición en 2010— para teléfonos celulares y tabletas, cuyos filtros fotográficos activan una ficción: recrean visualmente todas las técnicas del código visual en la historia de la fotografía, desde el siglo XIX hasta nuestros días, así como las formas de deterioro que han sufrido a lo largo del tiempo las fotografías de familia —o cualquier otra—, y que es como hemos llegado a conocerlas.

Para entender la perspectiva de las instituciones de arte realicé una visita al International Center of Photography de Nueva York, que tiene una importante

¹⁵ Michel Frizot, *El imaginario fotográfico*, p. 302.

colección de fotografía vernácula. Tuve la oportunidad de entrevistar a Claartje van Dijk, asistente curatorial de colecciones, quien me mostró unos diez álbumes familiares de principios del siglo xx, y me explicó que las adquisiciones se realizan a través de un comité que actualmente está compuesto por Ellen Kelson —administradora—, Mark Robbins —director ejecutivo— y Brian Wallis —curador en jefe. La fotografía vernácula se incluyó en el archivo del ICP por primera vez en 1990 y la compra de este tipo de imágenes aumentó significativamente a partir del año 2000. La colección de fotografía vernácula del ICP está conformada en su mayoría por imágenes de la colección Daniel Cowin y buena parte de la colección de álbumes fotográficos de aficionados de Barbara Levine [FIG. 1]. A finales de 2005, por ejemplo, se inauguró en el museo del ICP la exposición *African American Vernacular Photography: Selections from the Daniel Cowin Collection*, y se publicó un catálogo con el mismo título.

Desde la perspectiva del coleccionismo desfilan muchos nombres, en México por ejemplo: Olivier Debroise, Jorge Carretero, Fernando Osorio y Alfonso Morales. En Estados Unidos: Thomas Walther, Robert Flynn Johnson, Barbara Levine, por mencionar algunos, quienes además se han dedicado a recopilar y conservar este tipo de imágenes, e incluso han publicado curadurías de sus archivos y colecciones. Mencioné en la introducción que desde el año 2000, y sobre todo en Estados Unidos, han aparecido varios catálogos de fotografías anónimas, vernáculas, snapshots, etc. También existen varias páginas web y blogs —a través de plataformas como Tumblr o Flickr— con interesantes colecciones de fotografías de aficionados, algunas con la posibilidad de compra y la mayoría simplemente como escaparate.¹⁶

¹⁶ Por ejemplo: *Projectb*, de Barbara Levine (<http://www.projectb.com>), *Look at me* (<http://look-at-me.tumblr.com>), *Found photos* (<http://foundphotos.net>) y *The Museum of Found Photography* (<http://www.flickr.com/groups/47255139@N00/pool>).



[FIG. 1 *THE TELLTALE BOOK*, ANÓNIMO (1911-13),
COLECCIÓN DE BARBARA LEVINE.]

Tal vez la práctica más extendida en el tiempo ha sido la de artistas visuales que utilizan este tipo de fotografías en sus piezas y proyectos artísticos. Como explica David Company se trata de “una concepción del archivo que pasa por la investigación de las relaciones entre la historia colectiva y el recuerdo individual”¹⁷ en un afán de “criticar el carácter inconsciente del archivo, su parcialidad, sus inconsistencias y exclusiones [...], de sacar el archivo a la luz para darle su función de reconstructor del significado social.”¹⁸ Una de las primeras piezas en la que se utilizó fotografía doméstica es *Meditations on a Triptych* (1973-1978), de Allan Sekula. Se trata de tres imágenes de su álbum familiar colgadas en una pared y un texto sobre una mesa en el que el artista especula diversas interpretaciones pues “concibe la fotografía como ‘una expresión fragmentaria e incompleta’ que depende del lenguaje y del contexto para significar algo.”¹⁹ [FIG. 2]

¹⁷ David Company, *Arte y fotografía*, Barcelona, Phaidon Press Limited, 2006, p.22.

¹⁸ *Ibidem*, p.22.

¹⁹ *Ibidem*, p. 52.

Uno de los trabajos más interesantes es el de la artista brasileña Rosângela Rennó. Su pieza *O arquivo universal e outros arquivos*, un enorme archivo fotográfico que contempla una *Bibliotheca* (1992 - 2002) conformada por una colección de álbumes fotográficos de finales del siglo XIX y hasta los años ochenta, comprados en tianguis de pulgas o donados por familiares y amigos. Ninguno de estos álbumes es visible para el público más allá de las tapas; a cambio, la artista escribió pequeñas descripciones para cada colección: un único párrafo contiene la narrativa completa de cada una de estas historias de vida que no se abrirán nunca más. La forma en que Rennó narra y describe el contenido de los álbumes revive las imágenes que ella misma canceló, y que, al mismo tiempo, se mantenían invisibles o ignoradas en los mercados de antigüedades. [FIG. 3]

Por último, *Floh* (2001), que significa “pulga” en alemán, de Tacita Dean, haciendo alusión a los mercados de pulgas de toda Europa en los que seleccionó las 163 fotografías que conforman la pieza. En este libro de artista no hay texto, solamente imágenes. En una entrevista con Mark Godfrey la artista argumenta: “no quiero darle explicaciones a estas imágenes, [...] quiero que mantengan el silencio del mercado de pulgas, el silencio que tenían cuando las encontré, el silencio del objeto encontrado.”²⁰ Estas fotografías conservan, según los objetivos que plantea la artista, el contexto en el que fueron encontradas y el enigma de su verdadero origen. [FIG. 4]

Estos tres proyectos (*Meditation on a Triptych*, *Bibliotheca* y *Floh*) exploran, aunque desde las artes visuales, aquello en lo que este ensayo intentará ahondar: la naturaleza inexacta de las imágenes encontradas, domésticas y de aficionados. Hay muchos otros artistas que han trabajado con fotografías encontradas, tanto

²⁰ Mark Godfrey, “Photography Found and Lost: On Tacita Dean’s *Floh*”, *October* 114, Otoño 2005, p. 92.



[FIG. 2 ALLAN SEKULA. *MEDITATIONS ON A TRIPTYCH* (1973-1978), 3 FOTOGRAFÍAS A COLOR, TEXTO, MESA DE LECTURA Y SILLA, 28 X 28 CM C/U.]



[FIG. 3 ROSÂNGELA RENNÓ. "BIBLIOTHECA" (1991-2002), EN *O ARQUIVO UNIVERSAL E OUTROS ARQUIVOS*, 36 VITRINAS CON ÁLBUMES FOTOGRÁFICOS, COLECCIONES DE DIAPOSITIVAS, NEGATIVOS, FOTOGRAFÍA DIGITAL, MAPAS Y GABINETES METÁLICOS, MEDIDAS VARIABLES.]



[FIG. 4 TACITA DEAN. *FLOH* (2001), LIBRO DE ARTISTA, 4000 EJEMPLARES, STEIDL PRESS, 23 X 30 CM.]

familiares como anónimas y cuyos proyectos tienen distintos objetivos: Atlas Group, Mohini Chandra, Joachim Schmid, Fiona Tan, por mencionar algunos. Un catálogo razonado de proyectos artísticos que utilicen fotografías de aficionados podría ser pretexto para extenderme en otro ensayo de investigación. Tal vez a partir de este análisis será posible definir las herramientas que, en un futuro, me permitan acercarme con otra perspectiva a este tipo de piezas.

EN BUSCA DE UNA CATEGORÍA

El fotógrafo John Szarkowski decía irónicamente que hay más fotografías en el mundo que ladrillos, y es cierto, de todos los archivos de imágenes, probablemente el más grande que existe en el mundo es el de fotografías de aficionados. Durante los últimos dos años (2010-2012) me he dedicado a comprar fotografías anónimas de aficionados en mercados y tianguis de pulgas de la ciudad de México (Portales, Santa Cruz Mayehualco, Lagunilla, Doctores, Chalco, Roma) y de varias partes del mundo (Tel Aviv, Buenos Aires, Berlín) con el fin de reflexionar a partir de ellas.

En “Thirteen ways of looking at a photograph”, un texto que precede a una selección de imágenes anónimas de la colección Robert Flynn Johnson, William Boyd intenta postular categorías de observación para entender mejor las fotografías que él designa como “anónimas”. La lista es muy general e intenta hacer una tipología partiendo de diferentes características: desde sus cualidades formales, el objetivo con el que fueron tomadas (cuando es evidente), hasta sus características compositivas y formas posibles de interpretación. A

pesar de que el resultado es un tanto caótico, la lista es sumamente útil:

1. LA FOTOGRAFÍA COMO DISPARADOR MNEMOTÉCNICO O (AIDE-MEMOIRE);
2. EL IMPULSO DE ENTENDER LA FOTOGRAFÍA COMO PARTE DE UNA HISTORIA (LITERATURA);
3. FRAGMENTO INCONSCIENTE DE LA BIOGRAFÍA DEL FOTÓGRAFO (AUTOBIOGRAFÍA);
4. EQUILIBRO MEMORABLE EN LA IMAGEN (COMPOSICIÓN);
5. LA FOTOGRAFÍA COMO TESTIMONIO (REPORTAJE);
6. ALEGORÍA DE POSTURAS CLÁSICAS DE LA PINTURA Y LA ESCULTURA (OBRA DE ARTE);
7. CUANDO LA FOTOGRAFÍA REPRODUCE UN PAISAJE O FENÓMENO NATURAL (TOPOGRAFÍA);
8. IMÁGENES SEXUALES (ERÓTICA Y PORNOGRÁFICA);
9. IMÁGENES HECHAS EXPRESAMENTE PARA VENDER ALGO (PUBLICIDAD);
10. ÁNGULOS EXTRAÑOS, CLOSEUPS EXTREMOS EN LAS IMÁGENES (ABSTRACTAS);
11. CARTELES Y SIGNOS ESCRITOS (TEXTO);
12. IMÁGENES PEDAGÓGICAS EN LIBROS DE TEXTO Y ENCICLOPEDIAS (TIENE UN FIN);
13. LA SENSACIÓN DEL TIEMPO DETENIDO COMO CUALIDAD ESTÉTICA (SNAPSHOTS).²¹

Siguiendo la clasificación de Boyd, el tipo de fotografías que me interesa trabajar en este ensayo de investigación son los snapshots (No. 13) y al contar o interpretar su microhistoria haré uso de su cualidad literaria (No. 2).

²¹ William Boyd, "Thirteen Ways of Looking at a Photograph", en Robert Flynn Johnson, *Anonymous: Enigmatic Images from Unknown Photographers*, Nueva York, Thames & Hudson, 2004, pp. 7-13.

Para precisar la categoría de imágenes instantáneas o snapshots desde una perspectiva histórica es necesario pensar en la tecnología que permitió la aparición de aficionados en el siglo XIX. En su texto “Kodak and the Rise of Amateur Photography”, Mia Fineman señala que el evento más significativo en la historia de la fotografía casera es la introducción al mercado de la Cámara Kodak #1 en 1888.²² [FIG. 5] Se trataba de una cámara cargada con un rollo de 100 exposiciones en blanco y negro que producía fotografías circulares de 63mm de diámetro. Al terminarse estas cien tomas, el aficionado entregaba la cámara completa en el laboratorio para que le hicieran positivos de sus imágenes y, al mismo tiempo, cargaran la cámara con 100 nuevas exposiciones. Los slogans “*You press the button, we do the rest*” y “*Anybody can use it*”²³ reflejan la naturaleza intrínseca de la snapshot: apretar el botón, no importa cómo ni cuándo, no importa a qué, sólo apretarlo, ya que, como dice Pavão, “el fotógrafo aficionado no precisaba de cuarto oscuro, productos químicos o papel de impresión para hacer fotografías.”²⁴ A las fotografías que se tomaron en casa con la Cámara Kodak #1 [FIG. 6] y todas las que llegaron después hechas por aficionados, Mia Fineman las llama “*vernacular photography*”, es decir, fotografía vernácula —utilizando la palabra vernáculo en su acepción de “doméstico”— o “*amateur photography*”, es decir, fotografía de aficionados.

La fotógrafa contemporánea Jo Spence coincide en la forma de nombrarlas. De entre todas las categorías que hay para las imágenes fotográficas, dice, también están las “fotografías de nuestra propia vida [...] que después guardamos en álbumes familiares o colecciones

²² Mia Fineman, “Kodak and the Rise of Amateur Photography”, en *Heilbrunn Timeline of Art History*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 2000: http://www.metmuseum.org/toah/hd/kodk/hd_kodk.htm (consultado el 15 de septiembre de 2012).

²³ Traducción: “Tu aprietas el botón, nosotros hacemos el resto”, “Cualquiera puede usarla”.

²⁴ Luis Pavão, *Conservación de colecciones de fotografía*, p. 33.

personales [y] quienes controlan el mercado fotográfico [las] denominan ‘fotografía amateur’”.²⁵ Agrega que esta categoría las exime de encontrar un espacio en la Historia de la fotografía más allá del de “imágenes de la nostalgia”. Tal vez sea por eso que las fotografías de aficionados aparecen —como sucede incluso en el texto de Jo Spence que estoy citando— solamente como un comentario de paso, al pie de página y, en algunos casos, en textos mínimos, sobre todo los mencionados prólogos a libros de “hallazgos fotográficos de aficionados anónimos” que se han venido publicando en la última década. Para esta investigación es importante demostrar por qué resultan un objeto interesante de pensar y revisar, no solamente para la teoría de la imagen sino también para la historia del arte.

Con “fotografía doméstica de aficionados” me referiré entonces a las imágenes de la vida cotidiana y a sus sucesos familiares o comunes, tomadas por fotógrafos aficionados o amateurs. Una característica importante de las snapshots —que también aparece en las fotografías de este ensayo— es que se trata de imágenes accidentales donde el “error” es predominante, por ejemplo: estar desencuadradas, mal contrastadas, mostrar una cabeza cortada, personajes importantes de espaldas— y aunque en ello radique parte de su posibles “cualidades artísticas”, estas no son intencionadas. Un excelente ensayo que ahonda en las características del error fotográfico es *Breve historia del error en la fotografía*, de Clément Chéroux.

A la categoría de snapshots domésticas de aficionados se le puede agregar una precisión más. Las fotografías que se adquieren en tianguis, mercados de pulgas, ventas de garaje, tiendas de segunda mano, basureros, o que nos encontramos dentro de las páginas de un libro o en la banqueta, se les conoce también como

²⁵ Jo Spence, “La práctica documental a examen. El signo como espacio de conflicto” (1987), en Jorge Ribalta (ed.), *Más allá de la imagen perfecta. Fotografía, subjetividad, antagonismo*, MACBA, Barcelona, 2005, p. 379.



[FIG. 5 ANUNCIO DE KODAK PARA MÁQUINA DE CARRETE.]



[FIG. 6 FOTOGRAFÍA DE AFICIONADO TOMADA CON UNA CÁMARA KODAK #1, NATIONAL MEDIA MUSEUM.]

“found photography”, es decir, fotografía encontrada. Para algunos autores, este nombre es una importación del concepto *objet trouvé*²⁶ que Marcel Duchamp perfeccionó al presentar su serie de *ready mades*²⁷ al mundo de las artes visuales a mediados del siglo xx, pero sobre todo porque estas fotografías, junto con muchos otros objetos de la basura, son residuos, vestigios del capitalismo. Se trata de objetos con valor de uso y valor de cambio (obsolescentes) que terminan como desechos y eventualmente son “reciclados” y llegan a manos de alguien más. El antropólogo Igor Kopytoff explica que es precisamente su singularidad lo que les devuelve el valor de mercancía: “en cuanto se les trata como cosas más singulares y dignas de ser coleccionables, se les convierte en objetos valiosos y, al ser valiosos, adquieren un precio y se transforman en mercancías, con lo cual su singularidad queda socavada”²⁸, es decir, pierde valor simbólico. La característica más importante para reconocer a estas imágenes como objetos encontrados es que se trata de imágenes perdidas, no reclamadas o de alguna forma descartadas, y sobre las cuales no tenemos suficientes datos ni de los personajes que aparecen en ellas ni de quién las tomó. Esta ausencia o parcialidad de referentes en las fotografías constituye el reto que se planteará este ensayo frente a la teoría de la imagen y la aproximación histórica.

Para Michel Frizot hay tres distintivos intrínsecos a las fotografías de aficionados: 1. Una cámara fotográfica

²⁶ El término francés *objet trouvé* significa “objeto encontrado” y describe a los objetos que no suelen considerarse artísticos y que aparecen modificados en obras de arte. Ver Wikipedia, *Found object*, http://en.wikipedia.org/wiki/Found_object (7 de noviembre de 2012).

²⁷ Una serie de objetos cotidianos inalterados que Marcel Duchamp designó como arte, el más famoso es *Fountain* (1917), un mingitorio comprado en una tienda departamental sobre un pedestal haciendo las veces de escultura. Ver Wikipedia, *Found object*, http://en.wikipedia.org/wiki/Found_object (7 de noviembre de 2012).

²⁸ Kopytoff, Igor, “La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso”, p. 109.

de baja calidad que “determina a su vez varias de las propiedades de las imágenes: borrosas, movidas, desencuadradas, exposiciones múltiples, etcétera” — aunque aclara que también existen este tipo de fotografías realizadas con cámaras sofisticadas—; 2. Las imágenes están condenadas a “la contemplación privada, limitada al círculo personal y familiar, el álbum del recuerdo, o de manera más prosaica (lo cual se acentúa a medida que pasa el tiempo) la caja de zapatos, producto de la desidia”; y 3. La instantánea como “registro sin gran premeditación o precisión: todo lo que cabe en el término norteamericano snapshot, que evoca de manera simultánea la espontaneidad, el amateurismo como postura mental, el desenfado, la prisa, la improvisación... y el chasquido de los dedos (*to snap*).”²⁹ Las imágenes a partir de las que está escrito este ensayo de investigación son entonces: snapshots domésticas, en el sentido extendido por Frizot; tomadas por aficionados, como lo plantean Fineman y Pavão; y encontradas, como suelen nombrarse de forma más coloquial.

CARACTERÍSTICAS MATERIALES DE LAS IMÁGENES Y EL PROBLEMA DE SU DATACIÓN

En junio de 2012 llevé las tres fotografías de aficionados que aparecen en este ensayo al Archivo Fotográfico Manuel Toussaint en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM para analizarlas con la asesoría de Mariana Planck, restauradora y conservadora en ese acervo. El objetivo de esta visita era entender mejor los imágenes con las que estaba trabajando: identificar los procesos y técnicas, percibir las formas de deterioro que

²⁹ Michel Frizot, *El imaginario fotográfico*, p. 284-285.

han sufrido e intentar datarlas.

Las tres fotografías que mostraré y analizaré más adelante pertenecen al mismo universo de técnica. Se trata de copias fotográficas, monocromas (blanco y negro) en papel de impresión de revelado químico, que existe desde 1880 pero “a partir de 1905 se convirtió en el más vendido en todo el mundo y sólo después de 1970 fue superado por el proceso de colores cromógeno”³⁰ y por la aparición del papel de resina RC en 1972. Las tres fotografías también tienen (en pequeña medida) las formas más frecuentes de deterioro en este tipo de papel: “oxidación y sulfuración de la plata, con amarilleado, desvanecimiento y, sobre todo, el espejo de plata.”³¹

Al ser uno de los papeles de uso más común, el rango temporal de estas fotografías es por lo menos de sesenta años, ubicado aproximadamente entre 1905 (claramente no pertenecen al siglo XIX) y 1970 — aunque esta fecha podría ser posterior puesto que la plata gelatina se siguió produciendo a pesar de que el proceso de fotografía a color se volvió más común en el mercado de la fotografía de aficionados.

Una de las pruebas más certeras que puede hacerse a las fotografías de plata gelatina es someterlas a una lámpara de luz ultravioleta. Si las fotografías permanecen opacas quiere decir que el papel en el que están impresas no tiene ningún tipo de blanqueador óptico, en cambio, si brillan querrá decir lo contrario. Mis tres fotografías permanecieron opacas. Esto podría indicar que el papel en el que están impresas se produjo antes de 1950 puesto que la introducción al mercado de los blanqueadores ópticos fue en ese año; pero las fotografías no necesariamente fueron tomadas antes de ese año. Es muy posible que los laboratorios conservaran durante años papel sobrante (al ser el más común los distribuidores de laboratorios lo compraban

³⁰ Luis Pavão, *Conservación de colecciones de fotografía*, p. 35.

³¹ *Ibidem*, p. 131.

en grandes cantidades) y, seguramente, las empresas que lo produjeron también tuvieron que terminar existencias y eso pudo llevar bastante tiempo.

Además, una de las tres imágenes en este ensayo indica en el reverso, escrito en letra manuscrita, una fecha posterior: 1968. Si bien es cierto que se puede dudar de esa inscripción (la pudo escribir alguien que no tomó la fotografía y equivocarse, o incluso puede aludir a algo que ni siquiera está en la imagen), más adelante comprobaré que el lugar que señala la inscripción (la Piazza San Marco en Venecia) es efectivamente en el que se tomó la fotografía y eso le da mayor veracidad a la fecha que aparece escrita ahí. En conclusión, el rango de determinación de época al que pudimos llegar resultó demasiado amplio para la necesidades de mi investigación puesto que abarca casi todo el siglo xx.

Después de someter las fotografías a todas esas pruebas, resultó evidente que no me sería posible determinar con certeza —ni siquiera mediante procesos científicos de conservación de las imágenes—, algún dato duro sobre ellas. A partir de esa visita el objetivo inicial de mi tesis se planteó al revés —y quedó tal como ahora aparece en la introducción—: estas imágenes reclaman parámetros para ser leídas, si sus datos contextuales se han movido de lugar o se han perdido y solamente a través de ellos podría contarse su historia, entonces en lugar de intentar extraerles todos esos datos que no pueden darnos, decidí observar qué es lo que sí nos dicen, es decir, como lo señala Frizot, es necesario buscar “criterios de apreciación” adecuados a sus características.

Aplicaré algunos criterios posibles que encontré en el trabajo teórico de tres autores nucleares para este ensayo: Georges Didi-Huberman, Jacques Derridá y John Berger, además de algunas ideas metodológicas de otros autores como Luis González y González, Michel Foucault e Igor Kopytoff . Al mismo tiempo, ahondaré

en estos criterios a través de la microhistoria de las tres imágenes domésticas de aficionados a continuación pues, como asegura Kopytoff, “las biografías de las cosas pueden destacar aquello que de otro modo permanecería oscuro”³² Para Kopytoff es posible hacer una biografía de los objetos inanimados y su noción de biografía también coincide en buena medida con la de microhistoria, pero necesita de datos precisos que, como he demostrado, es casi imposible extraer con certeza de las fotografías de aficionados. Los criterios que resultarán adecuados para referirme a las fotografías encontradas, domésticas y de aficionados son: anacronismo —entendida por Georges Didi-Huberman como un “montaje de tiempos heterogéneos” en su libro *Ante el tiempo*— y ambigüedad —partiendo de lo descrito por John Berger en su libro *Otra manera de contar*. Ambos criterios, como veremos, conforman lo que Didi-Huberman llama imágenes inexactas en su libro *Imágenes pese a todo. Historia visual del Holocausto*. Los apartados a continuación dan cuenta de esta búsqueda.

LA FOTOGRAFÍA DOMÉSTICA: MICROHISTORIA Y CONTRAHISTORIA

Encontré en dos concepciones —que aquí aparecen de forma complementaria, aunque no guardan una relación evidente— el marco adecuado para el tipo de acercamiento histórico que debiera hacerse a un documento como la fotografía encontrada, doméstica y de aficionados. En primer lugar la microhistoria³³, un

³² Kopytoff, Igor, “La biografía cultural de las cosas”, p. 93.

³³ La microhistoria analiza cualquier clase de acontecimiento, personaje o fenómeno del pasado que en un tratamiento “Histórico” de las fuentes pasaría inadvertido. El instrumento innovador de esta

término en franca contraposición a la macrohistoria³⁴ y en segundo lugar la idea de contrahistoria, un término acuñado por Michel Foucault, que para los fines de este ensayo resulta útil entendido como una historia “negativa” —en su acepción de “otra”, “diferente”—, aquella en la que la Historia o macrohistoria no ha reparado.

Algunos de los postulados de la microhistoria son útiles para aclarar el tipo de metodología que requiere el análisis de las fotografías de aficionados. Esta práctica fue introducida en México por el historiador michoacano Luis González y González, quien la definió como aquella que trabaja a partir de asuntos domésticos, pequeños y aparentemente nimios.³⁵ La noción de algo que sucede en el tiempo cotidiano es sumamente atinada para definir la situación en la que se encuentran las fotografías domésticas de aficionados.

En 1972, González teorizó respecto a esta forma de contar la historia en una ponencia llamada “El arte de la microhistoria”³⁶ y algunos años después, en 1984, reafirmó sus ideas en otra ponencia: “Microhistoria y ciencias sociales”³⁷. La práctica de la microhistoria

disciplina es la reducción a escala o el examen con lupa que hace del pasado. Ver Wikipedia, Microhistoria, <http://es.wikipedia.org/wiki/Microhistoria>, (7 de noviembre de 2012).

³⁴ La macrohistoria es, a grandes rasgos, la historia con “H” mayúscula, la que cuenta los grandes acontecimientos económicos y políticos del pasado.

³⁵ Uno de los estudios microhistóricos más conocidos es: *El queso y los gusanos: el cosmos de un molinero del siglo XVI*, de Carlo Ginzburg, publicado originalmente en 1976. A través de “el método indiciario”, Ginzburg reconstruye la vida de Domenico Scandella, conocido como Menocchio, un molinero del Friuli, de cuya vida se tienen noticias gracias a las actas del proceso inquisitorial al que tuvo que enfrentarse debido a su poco convencional concepción del mundo, que era interpretada por sus acusadores desde el prisma reduccionista de las opiniones religiosas de la época.

³⁶ González, Luis. “Invitación a la microhistoria”, en *Otra invitación a la microhistoria*. México, Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 7.

³⁷ González, Luis. “Microhistoria y ciencias sociales”, en *Otra invitación a la microhistoria*, p. 65.

considera una serie de aspectos y posibilidades de hacer historia que se adecuan a la naturaleza de las fotografías domésticas de aficionados. Con esto quiero decir que probablemente, más allá de toda elección, la única forma de hacer o contar la historia de estos documentos, de intentar entender qué fueron es, acaso, escribiendo su microhistoria.

González indica que, en primer lugar, la microhistoria hace “grandes historias de temas pequeños”³⁸ en los que “lo importante no es el tamaño de la sede donde se desarrolla sino la pequeñez y cohesión del grupo que se estudia, lo minúsculo de las cosas que se cuentan acerca de él y la miopía con que se las enfoca.”³⁹ Respecto a la “pequeñez del grupo que se estudia” es fácil intuir que la cantidad de fotografías de aficionados que existen supera por mucho a las imágenes que la Historia ha considerado dentro de su narrativa, pero aunque el grupo es numeroso, su naturaleza es más bien pequeña: casi todas son imágenes domésticas, destinadas a vivir dentro de una caja de zapatos y, en el mejor de los casos, heredarse de generación en generación. En relación a “lo minúsculo de las cosas que se cuentan”, el tema de este tipo de imágenes es anodino, no interesa a los grandes relatos de la Historia política y económica puesto que forma parte de una cotidianidad común y corriente; las historias que pueden contarse a partir de estas imágenes son, en ese sentido, minúsculas. “La miopía con que se las enfoca” coincide con los pocos datos sobre su origen, las personas que aparecen en ellas o el fotógrafo que las tomó. Es decir, producen cierta “miopía” al intentar acercarnos a ellas. Finalmente, respecto a la “cohesión del grupo que se estudia”, las característica más impactante de estos documentos es su compatibilidad: todas las fotografías de aficionados del siglo xx se parecen, basta comparar

³⁸ *Ibidem*, p. 65

³⁹ *Ibidem*, p. 11.

dos álbumes familiares en dos partes del mundo para corroborarlo. Las escenas cotidianas se repiten una y otra vez (bodas, cumpleaños, nacimientos, viajes, bautizos, infancia, etc.) aunque las escenografías, costumbres, clases sociales, religiones y razas de los personajes sean distintas.

La importancia de estudiar sucesos individuales o microhistóricos radica en la posibilidad de redimensionar el desarrollo de los sucesos macrohistóricos a través de hechos cotidianos y aparentemente intrascendentes que podrían completar o dar nuevas perspectivas sobre el desarrollo histórico-social de cada momento.

En ese sentido, la relación entre contrahistoria y la fotografía de aficionados apareció casi por casualidad en el texto de la fotógrafa Jo Spence, la artista hace ahí una pregunta trascendental sobre las fotografías de aficionados: “¿en qué lugar de la esfera privada situamos una contrahistoria que nos recuerde que lo que se dice ‘ahí afuera’ no es todo lo que hay por decir?”⁴⁰ Por un lado, se está preguntando cómo sería posible incluir esta proliferación de imágenes cotidianas —sin “valor artístico” ni “valor histórico”— en las discusiones que la fotografía ha suscitado desde su aparición hasta nuestros días; por el otro, imagina que ese espacio —que es también una microhistoria— tendría que entenderse como contrahistoria. Una nueva continuidad histórica es lo que se necesita para contar la historia de las fotografías de aficionados, una en que los términos de análisis puedan moverse de lugar, tal como el contexto de estas imágenes se ha movido también.

El concepto de contrahistoria fue acuñado por Michel Foucault en *Genealogía del racismo* y, a grandes rasgos —como lo explica Tomás Abraham en el prólogo—, es la historia que “transgrede la continuidad de la gloria y enuncia una nueva forma de continuidad histórica:

⁴⁰ Jo Spence, “La práctica documental a examen. El signo como espacio de conflicto”, p. 379.

el derecho a la rebelión” además de que “la concepción histórico política de este nuevo relato subvierte los términos de las relaciones entre la fuerza y la verdad.”⁴¹

El resultado de hacer una microhistoria de la fotografía encontrada doméstica y de aficionados esboza, de algún modo, una contrahistoria. A través de los apartados que siguen, trataré de mostrar cómo al analizar las fotografías domésticas de aficionados se trastocan (a la manera de una contrahistoria) las relaciones entre conceptos como cronología y anacronía, ambigüedad y especulación, y entre verdad, imaginación e inexactitud, en parte porque estos documentos todavía se mantienen al margen de la Historia y sobre todo porque al faltarnos muchos de sus datos contextuales me es posible poner a prueba dichos conceptos sin el sesgo de la historicidad clásica.

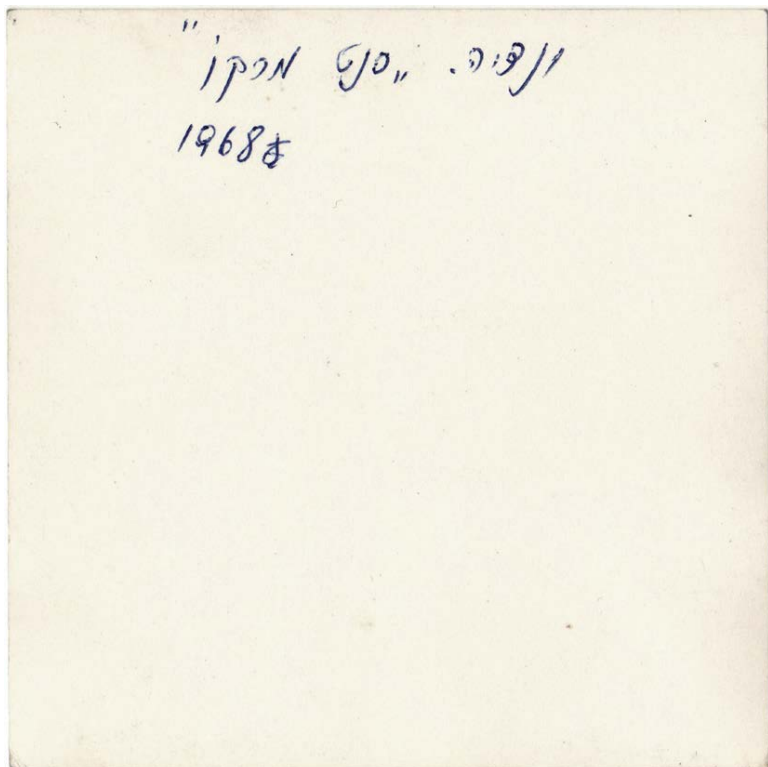
⁴¹ Tomás Abraham, “Prólogo” en Michel Foucault, *Genealogía del racismo*, Buenos Aires, Altamira, 1976, pp. 12.

LA AMBIGÜEDAD DE LA FOTOGRAFÍA ENCONTRADA



[FOTOGRAFÍA 1 (FRENTE)]

Compré esta fotografía en el mercado de pulgas de Yaffo, en Tel Aviv, durante un viaje en el verano de 2011. Mide 8.8 x 8.8 cm. Llamó mi atención por lo que puede verse en ella: un hombre que señala a la cámara y al fotógrafo decisivamente y porque, según la inscripción al reverso, fue tomada en un año y un lugar emblemáticos: 1968, Piazza San Marco en Venecia, Italia.



[FOTOGRAFÍA 1 (REVERSO)]

EN BUSCA DE UN CONTEXTO HISTÓRICO

Pocos años en la historia mundial del siglo xx resultan tan emblemáticos como ése: 1968. Por la ropa que viste el grupo de gente ahí reunido (nadie tiene

suéter o chamarra) sabemos que no están ni en otoño ni en invierno sino quizás en primavera, muy cerca del verano o en pleno verano. Al no tener más datos de la fecha exacta en que fue tomada la fotografía, no es posible saber cuál de los múltiples sucesos que pudieron convocar gente en la Plaza San Marco en Venecia en la primavera o verano de 1968 corresponde a esta imagen. En junio de 1968, por ejemplo, se jugó la final de la Eurocopa en Roma, un partido en el que Italia venció a Yugoslavia dos goles a uno: es posible que los aficionados venecianos festejaran su trofeo en la plaza. En mayo de ese mismo año, se llevaron a cabo las elecciones generales para renovar la Cámara de Diputados y el Senado. Una final de fútbol o un proceso electoral podrían ser ejemplos adecuados para explicar la imagen de una multitud, pero sin un dato preciso la fotografía es ambigua, podría ser producto tanto de un festejo como de una manifestación o, incluso, de una trifulca callejera.

El hecho histórico más contundente en la Plaza San Marco en 1968 —o al menos del que me fue posible encontrar pruebas—, sucedió el 21 de junio (pleno verano) en la inauguración de la 34a Biennale di Venezia. Numerosos estudiantes, trabajadores e intelectuales —que durante ese año, tanto en Estados Unidos como en Europa, habían organizado un enorme movimiento de paros, manifestaciones y huelgas contra el capitalismo burgués— concebían la Bienal “como símbolo de la cultura burguesa, y por ello fue boicoteada. Tuvo lugar en un ambiente de tensión, producto de los acalorados alborotos de la primavera de 1968.”⁴² En uno de los relatos del suceso, Francesca Franco cuenta que el 18 de junio de 1968 muchos intelectuales y estudiantes tomaron la Bienal e iniciaron un alboroto que terminó en la Plaza San Marco, cuando estaba a

⁴² Francesca Franco, “New Media, Politics and the 1968 Venice Biennale”, *14th International Symposium on Electronic Art*, ISEA, 2008, p. 173.

punto de inaugurarse la Bienal “un escuadrón de policía intervino en la protesta y ocupó el Giardini. Debido a la presencia de la policía en un evento cultural de este tipo, la mayoría de los artistas se negaron a abrir sus pabellones, y otros, en señal de protesta, voltearon sus pinturas contra las paredes.”⁴³ Como resultado, los premios se declararon desiertos. Es imposible asegurar durante cuál de estos —o cualquier otro— suceso fue tomada esta fotografía. La única estrategia posible es describir la fotografía, analizar sus características para saber qué nos dice, es decir, qué microhistoria puede contarnos.

DESCRIBIR LA IMAGEN

El elemento alrededor del que sucede la imagen corresponde a la base de una de las tres astas —ubicadas frente a la puerta de la Basílica de San Marcos— cuyo grabado en bronce fue diseñado por Alessandro Leopardi en 1505. Al fondo se alcanza a ver un edificio que corresponde a la llamada “Ala Napoleónica”, del lado poniente de la Plaza, a la altura del Ayuntamiento de Venecia y del Museo Cívico de Venecia. Tomando en cuenta la distancia y perspectiva con que aparece el edificio, es muy probable que el grupo de gente se encuentre en el asta más distante de dichos edificios. El fotógrafo está dándole la espalda a la pequeña vereda que se abre entre la Basílica y los edificios del lado oriente de la Plaza. La toma está ligeramente en contrapicada, hay mucha gente cerca de él y la forma de encuadre me hace pensar que el fotógrafo podría estar en medio de una multitud.⁴⁴

En la fotografía hay dos sucesos simultáneos: por un lado el grupo de personas alrededor del asta y, por

⁴³ Ibidem, p. 173.

⁴⁴ Para ubicar la posición del fotógrafo utilicé *Google Earth*.

el otro, el hombre que señala de forma enérgica hacia el lente de la cámara fotográfica. A primera vista, el grupo de hombres y mujeres adultos parece manifestarse ante algo que sucede frente a ellos, pero que no es visible en el encuadre de la fotografía. El hombre que señala a la cámara podría estar señalando al fotógrafo o hacia algo que sucede detrás de él. En cualquier caso, está llamando su atención para que haga algo, tal vez para que intente capturar un instante que parece escapársele. Siguiendo con esta primera descripción, pareciera que el grupo de personas, tapándose como pueden del sol, se manifiesta frente a algo que sucede más allá. Si se tratara del contexto del junio de 1968 durante la Bienal, podríamos leer la imagen de dos maneras: la multitud está atenta a algo que sucede frente a ellos, por tanto, el hombre que señala a la cámara se ha dado la vuelta para decirle al fotógrafo que se adelante y registre lo que está sucediendo. La otra: durante la conglomeración en la Plaza San Marco, que siguió al enfrentamiento con la policía en el Giardini, el hombre que señala se da vuelta y advierte que, detrás de fotógrafo, algo se acerca, tal vez otro comando policiaco, tal vez otro grupo de manifestantes. ¿Por qué puedo leer así esta imagen a primera vista? Al reverso dice “1968”, al frente hay un grupo de gente desordenada atendiendo algo que no podemos ver y, al mismo tiempo, un hombre señala hacia el fotógrafo, retándolo.

La imagen de un hombre que señala de esa forma hacia el espectador, o en este caso hacia el fotógrafo, me parece conocida. Tal vez porque se trata de una imagen enclavada en el imaginario occidental que proviene del diseño de un póster, dibujado originalmente por Alfred Leete, en el que Lord Kitchener aparece señalando enérgicamente hacia el espectador con la leyenda: “Britons, Lord Kitchener Wants You, Join Your Country’s Army, God Save the Queen”. Esta imagen fue publicada por primera vez en la portada de la revista

semanal London Opinion en septiembre de 1914 y resultó a tal punto un éxito para convencer a los ingleses de unirse al ejército, que terminó por adaptarse a póster y, después, fue utilizada en Estados Unidos en 1917, con Uncle Sam como personaje principal y la frase: “I Want You for U.S. Army, Nearest Recruiting Station”. Sin duda es esta imagen prototípica del dedo que señala la que me hace pensar en la posibilidad de que el entorno de la fotografía en cuestión sea un conflicto político.

BRITONS



[FIG. 10 AFICHE: *I WANT YOU FOR U.S. ARMY, NEAREST RECRUITING STATION*, 1917]



[FIG. 9 AFICHE: *BRITONS, LORD KITCHENER WANTS YOU, JOIN YOUR COUNTRY'S ARMY, GOD SAVE THE QUEEN*, 1914]

Además, el hombre de la fotografía parece pedirle algo al fotógrafo con esa misma determinación: “quiero que dejes de tomar fotografías” o “quiero que te des vuelta lo antes posible y mires lo que se nos viene encima” o “quiero que pases entre la multitud y llegues al fondo de esto con tu cámara”. De ser así, la fotografía señala solamente ese momento decisivo, es decir, no dice nada de lo que sucede atrás o adelante sino que muestra

a un fotógrafo aficionado con una tarea riesgosa. En ese sentido, en la fotografía no está sucediendo nada, la imagen registra un espacio muerto, una subtrama poco relevante que, tal vez, podría ser una pieza más, una microhistoria de un suceso mayor.

Pero, como señala John Berger “todas las fotografías son ambiguas. Todas las fotografías han sido arrancadas de una continuidad.”⁴⁵ Y aunque durante algún tiempo pensé que ésa podría ser la historia de la fotografía, basta con mirarla detenidamente a través de un cuenta hilos o ampliarla con un proyector para darnos cuenta de otra microhistoria posible, una más verosímil. Paradójicamente, la inscripción, un dato duro, produjo un equívoco “a menudo la ambigüedad no es obvia, en cuanto una fotografía es utilizada con palabras, juntas producen un efecto de certeza, incluso de afirmación dogmática.”⁴⁶ Y es precisamente eso lo que sucedió: me dejé llevar por la inscripción en lugar de poner atención a la imagen.

El contexto oculto de esta fotografía descansa en los personajes secundarios. Sin prestar atención al hombre que señala y que me confundió entre imágenes y fechas emblemáticas, la única mano que se levanta de entre la multitud sin la intención de taparse el sol pertenece a un hombre cuya espalda está apoyada contra el asta, y cuyo dedo índice señala hacia los edificios —detrás de esos edificios está el Giardini, justo donde sucedió la trifulca de la Bienal— mientras parece estar hablándole al resto. Quisiera pensar, por ejemplo, que ha unido a un gran grupo de gente ahí para planear algo, tal vez la toma del Giardini, tal vez organizar un grupo de refuerzos. Pero otros elementos comienzan a saltar a la vista: una mujer se acomoda un pañuelo sobre la cabeza para cubrirse del sol, tiene gafas oscuras, lo mismo el hombre que señala: tiene anteojos para sol y

⁴⁵ John Berger y Jean Mohr, *Otra manera de contar*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007, p. 91.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 91.

sombrero. La mayoría del grupo tiene anteojos negros y, a partir de su compleción física, también podría decir que, al menos en ese trozo de multitud, no hay gente tan joven, como la que debió darse cita en las trifulcas de la Bienal. La escena empieza a tomar una perspectiva inesperada, y el elemento que delata, sin duda alguna, la microhistoria de esta fotografía es la cámara fotográfica que cuelga del hombro de la mujer de espaldas, con vestido claro, que se encuentra a la derecha del hombre que señala. Esa cámara apunta hacia una interpretación más verosímil: un grupo de turistas en una visita guiada en la Plaza San Marco.

Cualquier fotografía puede resultar equívoca a simple vista, por eso es necesario recorrer sus detalles para eludir lo que “esperamos ver”, como nos recuerda Didi-Huberman, “a menudo se le pide demasiado o demasiado poco a la imagen. Si le pedimos demasiado —es decir, ‘toda la verdad’— sufriremos una decepción: las imágenes no son más que fragmentos arrancados, restos de películas.”⁴⁷ Al ser arrancadas de un tiempo continuo, las fotografías no pueden contar más de lo que muestran —encuadrar implica reducir el ángulo de visión— y es necesario describir sus resquicios y detalles para entender cabalmente las coordenadas de su ambigüedad.

El fotógrafo que capturó esta imagen es, en realidad, un turista y aunque el hombre que señala sí le está diciendo que se pierde de algo detrás o frente a él, pero de otra forma: ¡Date vuelta, desde aquí la Basílica se ve hermosa, deberías tomarle una fotografía!” o “¡Mira! Ahí vienen fulanito y fulanita, que estaban perdidos” o incluso “Ya vi que sigues tomándome fotos, ¡mejor mira hacia otro lado!”. Destanteado y apresurado por la irrupción de este sujeto en su toma, el fotógrafo seguramente perdió el encuadre y apresuró una toma que muy probablemente no le interesaba hacer:

⁴⁷ Ibidem, p. 59.

cerrada, desencuadrada, con toda la gente de espaldas y un pedazo demasiado pequeño de las atracciones turísticas; la fotografía es el testimonio de una toma fallida y de una experiencia turística al mismo tiempo.

La imagen efectivamente señala un espacio muerto, pero de otra manera: es el registro de un momento anodino, un error que bien podría haberse perdido en la historia del tiempo sin afectar a nadie. La fotografía es, incluso, un relato común y corriente dentro de otro relato común y corriente. “La verdad inmóvil, aquella que el investigador siempre espera, no corresponde en absoluto a ese concepto de la verdad en materia histórica.”⁴⁸ Este fotógrafo captura el momento en que perdió la concentración ante dos hombres que le señalan lo que le debe llamar la atención y no un testimonio histórico de las trifulcas de la Bienal. El guía apunta hacia el edificio que apenas vemos y el integrante de su grupo hacia otro lugar y por otras razones. La imagen sucede en medio de esas dos imposiciones y lo que registra, sobre todo, es la reacción de un fotógrafo aficionado que no sabe qué hacer.

Resulta paradójico que los datos duros de esta fotografía produzcan equívocos al momento de intentar contar su microhistoria —tenemos un lugar y un año, 1968, pero la imagen permanece anacrónica, no sabemos en qué momento de ese año se hizo la toma, salvo el vago tiempo de las estaciones de primavera tardía o verano sugeridos por la vestimenta. El equívoco está también, por supuesto, en no haber analizado la imagen en sí como primera ruta: algo que sucede a menudo en la investigación histórica con imágenes, dar por hecho lo que dice el pie de foto. En cualquier caso no son los datos lo que se necesita para reconstruir la microhistoria de una fotografía, sino el continuo al que Berger alude y que es arrancado de la imagen general en el acto de apretar

⁴⁸ Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2008, p. 79.

un obturador mediado por un encuadre (que fragmenta el espacio);.Solamente al recuperar ese continuo, la ambigüedad de la fotografía podría desaparecer. Como señala Berger:

Todos los sucesos fotografiados son ambiguos, excepto para aquellos cuya relación personal con el suceso es tal que sus propias vidas proporcionan la continuidad que faltaba. Por lo general, la ambigüedad de las fotografías expuestas al público queda oculta detrás de las palabras que explican, más o menos sinceramente, los sucesos fotografiados.⁴⁹

Es decir, el suceso en la imagen es claro para quien estuvo ahí y para quien tomó la fotografía —aunque muchas veces no del todo, la memoria tiende a transformar los recuerdos. A partir de la fotografía podemos especular o imaginar la continuidad que le falta, pero no saberla a ciencia cierta. El hombre que parecía, en un instante, convocar a la acción política, está señalando los edificios y la bella arquitectura del lugar, seguramente relata a detalle cada una de las historias de esas construcciones. La gente que le pone atención no está confabulando, solamente escucha la información del guía al que le ha pagado por la visita.

Describir la imagen sin dejarnos llevar por una fecha emblemática y la actitud del personaje principal cambió drásticamente la primera apariencia de la fotografía. A partir de este ejercicio me ha sido posible entender las implicaciones de una imagen encontrada más allá de lo que es visible en ella: el tipo de información que puede converger en la investigación de una imagen y en este caso específico, problematizar una “postura arquetípica” (la del hombre que señala) en relación

⁴⁹ John Berger y Jean Mohr, *Otra manera de contar*, p. 128.

a la cotidianidad: la gente que aparece ahí reunida ya no coincide con aquella imagen revolucionaria de los jóvenes e intelectuales que tomaron la Bienal de Venecia durante junio de 1968 y el hombre que señala solamente dice algo como: “¡Hey Yosef! ¡No dejes de ver la Basílica!”

Pero sobre todo, este ejercicio deja la huella de un proceso en el que se hace evidente una de las características más importantes de la fotografía encontrada (incluso de cualquier fotografía): su ambigüedad problematiza el lugar de la historicidad en la interpretación de imágenes.

ANACRONISMO EN LA FOTOGRAFÍA DE AFICIONADOS

El “mal de archivo” nos puede (*Nous sommes en mal d’archive*), escribe Jacques Derrida. Y que “nos pueda” o que “estemos en mal de archivo” consiste, como él mismo explica, en “interminablemente buscar el archivo allí donde se nos hurta. Es correr detrás de él allí donde [...] algo en él se anarchiva⁵⁰. Es lanzarse hacia él con un deseo compulsivo, repetitivo y nostálgico, un deseo irreprimible de retorno al origen, una morriña, una nostalgia de retorno al lugar más arcaico del comienzo absoluto.”⁵¹ Desde este punto de vista, todo estudio o análisis de la fotografía doméstica de aficionados será consecuencia del mal de archivo: intentar acercarse a un documento que ha perdido su origen y modificado su contexto (se ha anarchivado) para contar su microhistoria lleva consigo parte de esa nostalgia por el origen, pero sobre todo la obsesión por entender el acontecimiento que se ha quedado encapsulado en el papel, en la imagen.

⁵⁰ Derrida define “anarchivo” como “pulsión de muerte”, es decir, la tendencia de destrucción que obsesiona al archivo y a la vez lo configura. Es también “la violencia del olvido”, lo que se pierde o traspapela.

⁵¹ Jacques Derrida, *Mal de archivo, una impresión freudiana*, Valladolid, Ed. Trotta, 1997, p.89.

Como ya dije, es posible intuir el origen de la fotografía doméstica de aficionados, pero nunca saberlo a ciencia cierta. Ese lugar “arcaico del comienzo absoluto” que señala Derrida, es precisamente lo que se ha traspapelado (anarchivado) en estas fotografías, lo que de ellas se vuelve borroso. El mal de archivo que impulsa mi investigación refleja o refuerza, desde el principio, el mal de archivo que puede aparecer en cualquier investigación histórica: no encontraré el origen porque se ha perdido irremediablemente, y lo que puedo reconstruir a través de los referentes que todavía quedan en las fotografías, a veces visuales, a veces manuscritos, no es suficiente. ¿Qué camino queda entonces? ¿Cómo acercarnos a estas imágenes?

Siguiendo la propuesta que Georges Didi-Huberman hace en la apertura de su libro *Ante el tiempo*, lo que nos queda es observar a las imágenes como tiempo, en su acepción más abierta: “Siempre, ante la imagen, estamos ante el tiempo. Como el pobre ignorante del relato de Kafka, estamos ante la imagen como *Ante la ley*; como ante el marco de una puerta abierta.” En el cuento de Kafka un campesino decide esperar frente a la puerta de la ley, que esta abierta, en lugar de intentar entrar. El guardián le ha dicho “si tu deseo es tan grande haz la prueba de entrar a pesar de mi prohibición”, pero el campesino espera días y años y no entra nunca. Finalmente, se pregunta por qué nadie más ha deseado entrar. El guardia le explica que esa entrada era solamente para él y como está a punto de morir y nunca se decidió a entrar, la cerrará. Para Didi-Huberman, aquello que impide al campesino entrar, es parecido a lo que nos sucede al mirar una imagen: “ella no nos oculta nada, bastaría con entrar, su luz casi nos ciega, nos controla. Su misma apertura –y no menciono al guardia– nos detiene; mirarla es desearla, es esperar, es estar ante el tiempo.”⁵² El camino entonces es tomar

⁵² Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, p.31.

la invitación de Didi Huberman “bastaría con entrar” a la imagen, a pesar de que no cuento con los referentes que le hacen falta (con el permiso del guardia).

La propuesta de trabajar con documentos “atemporales” o, más bien, de “tiempos heterogéneos” como lo son las fotografías domésticas de aficionados es un caso concreto en el que las ideas de Didi-Huberman cobran sentido. Este autor critica al historiador del arte que busca de forma enfermiza una fuente de época, es decir, la concordancia de tiempos, para analizar una obra de arte puesto que, desde una perspectiva con la que concuerdo, la historicidad no puede ser el único camino para entender o conocer la historia de las imágenes, buscar solamente la cronología de la obra y sus textos contemporáneos, termina por simplificar y aplanar la imagen. Es ahí donde Huberman concibe la idea de anacronismo de la imagen, no como un error metodológico sino como una errancia en el tiempo, porque: “los contemporáneos a menudo no se comprenden mejor que los individuos separados en el tiempo: el anacronismo atraviesa todas las contemporaneidades. No existe —casi— la concordancia entre los tiempos.”⁵³ Para Didi-Huberman Fra Angelico, por ejemplo, es anacrónico de su contemporáneo León Battista Alberti. Aunque este último teorizaba sobre la pintura en la misma época, sus textos no pueden explicar la obra del primero.

Las fotografías domésticas de aficionados extienden la propuesta de Didi-Huberman puesto que no es posible hallarles una fuente de época, es la fotografía, en sí misma, la fuente primaria de su época y tenemos muy pocos, acaso ninguno de sus datos “contemporáneos”: tal vez un nombre, una fecha, un lugar, algo reconocible en la imagen misma, pero ni siquiera con eso sabremos quién era realmente la persona que aparece ahí, o qué intentaba registrar

⁵³ Ibidem, p. 48.

o guardar para la posteridad el fotógrafo. En estas fotografías los personajes son anónimos, es decir que si en ellas apareciera el nombre o rostro de algún personaje conocido, la imagen dejaría automáticamente la categoría de “encontrada, doméstica y de aficionados”.

Si “estamos ante el muro [ante la fotografía] como frente a un objeto de tiempo complejo, de tiempo impuro: un extraordinario montaje de tiempos heterogéneos que forman anacronismos”, nos dice Didi-Huberman, entonces “plantear la cuestión del anacronismo, es pues interrogar esta plasticidad fundamental [entre las nociones históricas de “estilo” o “época”] y, con ella, la mezcla tan difícil de analizar, de los diferenciales de tiempo que operan en cada imagen.”⁵⁴ Siguiendo esta idea de una “plasticidad fundamental” y de “diferenciales de tiempo” erráticos, que ya no relacionan solamente a la imagen con su autor y su época sino también con un “montaje de tiempos heterogéneos”, elegí una fotografía con la que me fuera posible plantear las interrogantes que describan el anacronismo que opera en una fotografía encontrada, doméstica y de aficionados.

Compré esta fotografía en un puesto del tianguis Santa Cruz Meyehualco, donde se vende “basura seleccionada” los sábados y domingos entre las cinco de la mañana y las cuatro de la tarde en una amplia explanada ubicada en Eje 6 (Luis Méndez) y Anillo Periférico, en Iztapalapa. La fotografía, que mide 6.8 x 9.5 cm, fue considerada basura por su antepenúltimo dueño y objeto de valor comercial por el penúltimo, es decir, el vendedor. Es la única fotografía que encontré en todo el mercado el día que la compré. Convivía con todo tipo de objetos usados: ceniceros, pelotas de tenis, figuras de plástico, piezas metálicas, aparatos electrónicos, etc. Su precio fue de 10 pesos. En letra manuscrita se lee en el frente: “Para mi h. Carmen, —con sincero cariño, Carlos Arturo” y, en el reverso, “Chicago, Illinois,

⁵⁴ Ibidem, p. 40.

Lincoln's(sic) Park— [nótese como(sic) Don Abraham me observa el peinado], Carlos A. Moreno”.

A partir de algunas ideas de Derridá como el síntoma y el arconte, en los apartados a continuación me propuse no solamente “entrar en la imagen” sino también aplicar la definición de Georges Didi-Huberman de “montaje de tiempos heterogéneos” en la práctica: tal como el geólogo analiza los estratos de la tierra, decidí “desmontar” la fotografía desde la capa que aparenta mayor distancia en el tiempo, es decir el último plano de la imagen, para llegar hasta el primer plano (también el más próximo en el tiempo) y después salir de la fotografía para ver hasta dónde es posible rastrear su microhistoria.

a) EL PAISAJE

Aparece continuamente como “el fondo” de una imagen fotográfica y en él, sin duda, podemos registrar el tiempo más distante que conserva una fotografía de aficionados. El paisaje es lo primero que estuvo ahí, antes que el hombre, antes que cualquier otra cosa. Gracias a las inscripciones al reverso sé que el paisaje visible es parte del Lincoln Park en Chicago, Illinois. Este parque es el más grande de Chicago, se extiende once kilómetros a lo largo del litoral del lago Michigan y, a pesar de ser un complejo diseñado artificialmente, incluye reservas naturales y accesos a los grandes lagos, que indican el intento de conservarlo tal como era originalmente.⁵⁵ En un retrato al aire libre, el paisaje natural indica un tiempo antes de la Historia humana y suele estar encapsulado en el último plano de una fotografía, las más de las veces, fuera de foco. Las fotografías de paisaje registran un pasado muy distante que —como todo lo que puede registrar una fotografía— está en constante transformación (los árboles crecen,

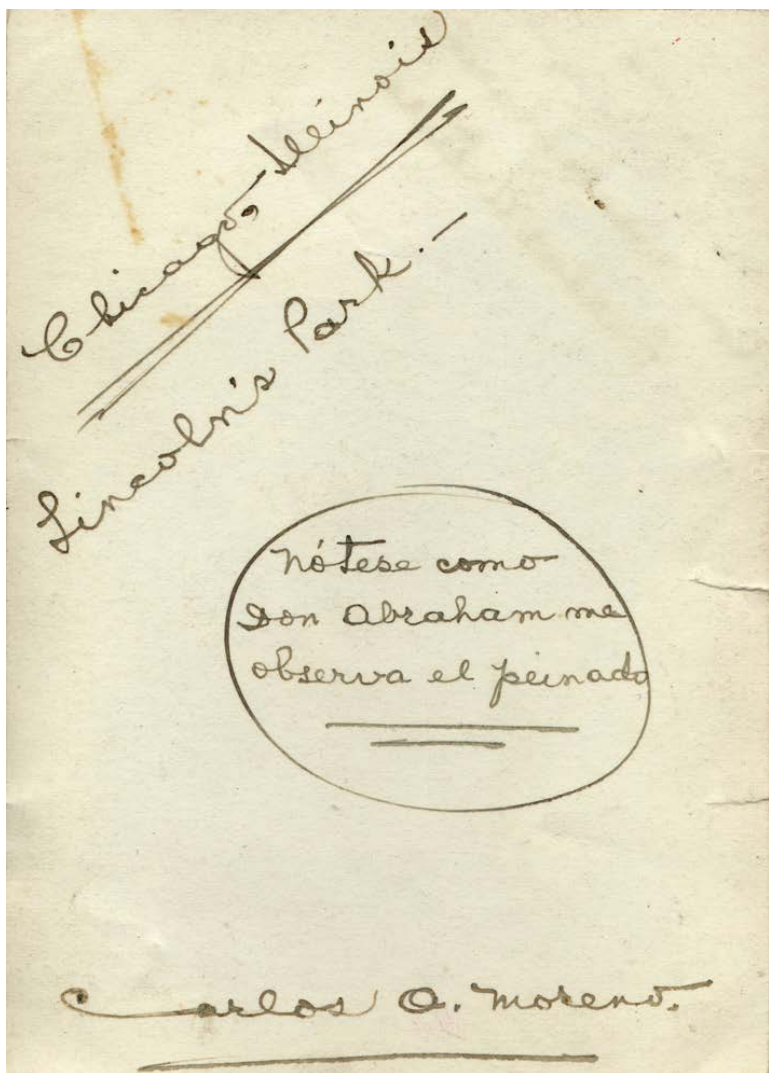
⁵⁵ Ver *Wikipedia*, Lincoln Park, http://en.wikipedia.org/wiki/Lincoln_Park, (5 de noviembre de 2012).

los objetos envejecen, las personas mueren): “ante una imagen, tenemos humildemente que reconocer lo siguiente: que probablemente ella nos sobrevivirá, que ante ella somos el elemento frágil, el elemento de paso, y que ante nosotros ella es el elemento del futuro, el elemento de la duración.”⁵⁶



[FOTOGRAFÍA 2 (FRENTE)]

⁵⁶ Georges Didi-Huberman. *Ante el tiempo*. p.32.



[FOTOGRAFÍA 2 (REVERSO)]

Hasta cierto punto, la fotografía se nos revela “perpetua”, ha sobrevivido hasta aquí —tal y como a veces el paisaje logra sobrevivirnos— y, muy probablemente, yo no seré la última en mirarla; así lo sentencia Huberman: “la imagen a menudo tiene más

de memoria y más porvenir que el ser que la mira”⁵⁷ La biografía de una fotografía de aficionados es sumamente azarosa: rescatada varias veces —del basurero, de un puesto de tianguis, del olvido— su devenir cambia y, a pesar de ella misma, sobrevive a sus dueños originales e incluso me sobrevivirá a mí. No solamente sobrevive esta fotografía que recuperé en el mercado de Santa Cruz Meyehualco, sobreviven los árboles que se distinguen al fondo como siluetas negras a contra luz y el monumento en el que el personaje está parado. Pero el monumento pertenecería, en todo caso, a la siguiente capa de tiempo.

b) LA ARQUITECTURA

La sección arquitectónica más antigua (1843) del Lincoln Park fue un cementerio al norte de lo que hoy es el parque; el resto era paisaje sin inspección. En 1860, la zona comenzó a funcionar naturalmente como parque y en 1865, luego de una discusión sobre cerrar el cementerio o abandonarlo, el espacio fue renombrado como “Lincoln Park” en honor al presidente de los Estados Unidos recientemente asesinado. Las tumbas fueron relocalizadas y lo que era el cementerio se destinó al desarrollo residencial. Todavía en 1998, al realizar construcciones en el área del parque, aparecieron restos de cuerpos que permanecían ahí desde el siglo XIX. El Lincoln Park es un complejo que incluye reservas naturales, un zoológico, una zona residencial, museos, canchas deportivas y lagos.⁵⁸

La arquitectura es una manifestación humana de transformación material del paisaje y, en ese sentido, como diferencial de tiempo “hace historia” o “deja huellas”. Al fotógrafo de esta imagen —quien de hecho aparece en ella— le llamó la atención el monumento *Abraham Lincoln: The Man*, también llamado *Standing Lincoln*,

⁵⁷ *Ibidem*, p. 32.

⁵⁸ Ver *Wikipedia*, Lincoln Park, http://en.wikipedia.org/wiki/Lincoln_Park, (5 de noviembre de 2012).

que es el nombre de la estatua en bronce que hiciera Augustus Saint-Gaudens en 1887 y que tiene dos réplicas, una en la tumba de Lincoln en Springfield, Illinois, y otra en la Plaza del Parlamento en Londres, Inglaterra. De la posición que representa esta escultura es fácil inferir que Abraham Lincoln se ha levantado de su silla y está a punto de interpelar al pueblo norteamericano.

Por arquitectura como diferencial de tiempo entiendo todo aquello que ha construido la mano del hombre sobre un paisaje y que puede resultar difícil de rastrear —aunque no imposible— en las fotografías que no incluyen el dato del lugar específico en el que fueron tomadas o en las que no es evidente. En esta fotografía es posible pensar en tres dimensiones temporales ligadas específicamente al monumento: la primera, el monumento mismo como una marca en la superficie; la segunda ligada a la historia cotidiana: todo aquello que el monumento de Abraham Lincoln ha “presenciado” desde su fundación hasta hoy, los diversos tiempos —incontables— de todos aquellos que han pasado por ahí y que conmemoraron o conmemoran sucesos que nada tienen que ver con el hecho que el monumento mismo tenía por objetivo concitar y, cuyo ejemplo a la mano es, desde luego, la fotografía que Carlos Arturo Moreno se ha hecho tomar frente a él; y la tercera: la biografía de Abraham Lincoln, desde los valores y filosofía cristiana inculcados en su infancia hasta el reflejo de los mismos en las políticas que coadyuvieron para la abolición de la esclavitud en los Estados Unidos, es decir, en última instancia, las razones que le han merecido la construcción de múltiples monumento.

c) EL FOTÓGRAFO

En esta fotografía es posible distinguir entre un autor intelectual⁵⁹ —el que aparece en la imagen tranquilo y

⁵⁹ Carlos Arturo Moreno no solamente es quien firma y aparece en la imagen es también el autor intelectual, es decir, su artífice a pesar de que muy probablemente no fue él mismo quien apretó el obturador.

con un gesto de espera— y un probable autor material⁶⁰, tal vez un acompañante a quien no podemos ver o alguien que pasaba por ahí. Carlos Arturo también podría haber apoyado la cámara en alguna parte del hemicycle a Abraham Lincoln para activar el temporizador y correr a la toma o, incluso, haber cargado con un trípode. El tiempo del fotógrafo incluye el momento mismo de la toma y todo lo que involucra ese momento. El diferencial de tiempo del fotógrafo es el de la intención de encapsular un momento para dejarlo guardado en la memoria del negativo. Un instante convertido en un documento del que él mismo será espectador.

En el fotógrafo radica, probablemente, el primer indicio claro del mal de archivo. El fotógrafo orquesta la toma y es él quien pone en juego y hace memoria de los diversos anacronismos que sufre la imagen que ha creado, es él quien imprime y reproduce la fotografía, es decir, es quien la pone en juego e incluso, puede ser él mismo quien la conserve y procure su sobrevivencia, así se trate de una imagen tan anodina como la de él mismo junto a un monumento, o cualquier imagen de la cotidianidad que podamos imaginar.

Toda imagen fotográfica guarda un secreto: siempre hay una parte oculta y otra que podemos inferir, algo que nunca sabremos de ella (las cosas que pasan fuera del encuadre, por ejemplo). En el caso de las fotografías domésticas de aficionados sabemos todavía menos de ese secreto, frente a ellas, en mayor medida que con el resto de las fotografías, lo que hay es especulación. El secreto de las fotografías encontradas está encapsulado solamente en lo que vemos en ellas y para las todas las demás imágenes hay muchas herramientas y datos contextuales que nos ayudan a descifrarlas. En el fotógrafo aficionado —y, a veces, en

⁶⁰ En su libro *Otra manera de contar*, John Berger cuenta que hay veces en que se produce una negociación, un diálogo, entre el fotógrafo y el retratado a la hora de hacer una toma. Esto es lo que termina por construir la autoría. Algo parecido pudo suceder en esta imagen.

el destinatario directo, en este caso Carmen—se queda el secreto de la fotografía, o en otras palabras, las misteriosas razones de su existencia. Dice Derrida que la especulación comienza con la fabulación, “mas del secreto mismo, por definición, no puede haber archivo. El secreto es la ceniza misma del archivo[...]”⁶¹ Con ceniza Derrida se refiere a algo que da testimonio de lo que ya no es, en otras palabras, la ceniza es testimonio de la desaparición del testimonio. No es posible despejar el secreto de las fotografías encontradas porque ese secreto se esconde en la imagen solamente para señalar que ya no está. En todo caso, lo que una microhistoria o biografía buscaría ahí es ampliarlo, ahondar en él, y proyectarlo en diferentes direcciones.

d) EL DESTINATARIO O ARCONTE

Las inscripciones indican que Carlos Arturo Moreno, mexicano, de visita en Chicago, específicamente en el Lincoln Park es quien aparece en la fotografía. Estoy viendo a Carlos Arturo Moreno, conozco su nombre y sigue siendo anónimo⁶² para mí. Carlos Arturo viste con ropas de oficina, una corbata muy corta (tal vez moda de la época) y le ha pedido a alguien que pasaba por ahí (o a su acompañante), que le tomara una fotografía junto a la estatua de Abraham Lincoln —el atractivo turístico de la zona— parado justo donde la estatua señalara su cabeza, al reverso se lee: “nótese cómo Don Abraham me observa el peinado”. Por lo que se lee en la esquina superior izquierda: “Para mi h. Carmen, —con sincero cariño, Carlos Arturo”, la intención de Carlos Arturo era enviarle a Carmen esta fotografía y hacerla reír, aunque no pueda asegurar qué significa “h. Carmen” ¿hermana, hija, honorable?

Toda fotografía tiene un destinatario, o tuvo

⁶¹ Jacques Derrida, *Mal de archivo, una impresión freudiana*, p. 106.

⁶² Anónimo significa “sin nombre”. Paradójicamente, en estas fotografías encontradas un nombre tampoco les provee de identidad, al menos no una que permita entender mejor las imágenes.

uno —así sea el mismo fotógrafo. Esta fotografía probablemente viajó de Chicago a México como huella de la estadía de Carlos Arturo en esa ciudad. Es una prueba de su ausencia en México y, al mismo tiempo, de su deseo de estar cerca de Carmen. Los destinatarios directos de las fotografías son, por ejemplo, amigos, familiares, conocidos a quienes el aficionado muestra sus fotografías, y también los hijos o nietos que debieran conservar las fotografías como parte de la historia familiar —aunque muchas veces ya no sepan quién aparece en ellas. Los indirectos serían aquellos que aparecen, por ejemplo, cuando las fotografías de aficionados se vuelven anónimas —en el caso de las fotografías de autor cuando el archivo queda en manos de instituciones o expertos—. Los destinatarios indirectos de fotografías domésticas de aficionados son quienes cuidarán de las imágenes aunque desconozcan a los personajes o sucesos ahí retratados y no tengan ningún lazo sanguíneo o sentimental con ellas. Derrida llama arcontes⁶³ a estos destinatarios indirectos que son “ante todo guardianes [del archivo]. No sólo aseguran la seguridad física del depósito y del soporte sino que también se les concede el derecho y la competencia hermenéuticos.”⁶⁴ Los destinatarios indirectos (y los directos) serán también los encargados de interpretar las imágenes, aunque ya no se tengan todos los datos necesarios para entenderlas cabalmente.

e) EL SÍNTOMA

Después del destinatario directo queda solamente el azar, la fotografía doméstica de aficionados permanece

⁶³ Según la Real Academia de la Lengua Española (RAE), Arconte, Del lat. *archon*, *-ōntis*, y este del gr. ἄρχων, es el magistrado a quien se le confió el gobierno de Atenas a la muerte del rey Codro y cada uno de los nueve que posteriormente se crearon con el mismo fin. Se trata entonces de un sucedáneo, un reemplazo que, al mismo tiempo, es guardián y autoridad del archivo.

⁶⁴ Jacques Derrida, *Mal de archivo, una impresión freudiana*, p. 10.

en movimiento: pierde a su arconte directo, cambia de lugar, dueño, incluso país. Es este diferencial de tiempo en la fotografía de aficionados es un “síntoma-tiempo [que] interrumpe no es otra cosa que el curso de la historia cronológica. Pero lo que contraría, también lo sostiene: se lo podría pensar bajo el ángulo de un inconsciente de la historia.”⁶⁵

La naturaleza de la fotografía anónima es precisamente esa: cuando llega a nuestras manos es porque su cronología ha perdido su curso, traspapelando (anarchivando) los datos necesarios para asegurar qué nos dice la imagen. No tiene un tiempo lineal pero alude a un inconsciente histórico que reconoce referentes sociales, temporales, hábitos, etcétera.

La fotografía de aficionados es un síntoma de tiempos que se empalman y, en última instancia, puede leerse como síntoma del capitalismo tardío ya que—como se explicó antes— este tipo de documentos evidencian su propia ruina e incluso su capacidad de reciclarse y convertirse nuevamente en objetos con valor de uso y cambio. Las fotografías domésticas se han “salvado” azarosamente de la desaparición y, al ser un reducto de un tiempo que terminó y que resulta casi irrescatable, producen nostalgia aunque no nos pertenezcan.

“El anacronismo parece surgir en el pliegue exacto de la relación entre imagen e historia: las imágenes, desde luego, tienen una historia; pero lo que ellas son, su movimiento propio, su poder específico, no aparece en la historia más que como un síntoma [...]”, y las fotografías de aficionados son anacrónicas per se, precisamente porque más que cualquier otra imagen, “es ‘atemporal’, ‘absoluta’, ‘eterna’, escapa, por esencia, a la historicidad”⁶⁶. La fotografía doméstica ejemplifica la problemática relación respecto a imagen e historicidad en los términos del anacronismo en Didi-Huberman:

⁶⁵ Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, p. 64.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 48.

es en esencia a-histórica, sobrevive en ella la condición de estar ante el tiempo en el sentido hubermaniano, y a la vez se anarquiza en el sentido derridiando, es decir, existe sin mandatos ni controles, sus referentes contextuales se traspapelaron, se movieron de lugar y su origen está oculto. Sobrevive, además, como síntoma o remanente de una época cuyos límites están marcados por el capitalismo.

La fotografía doméstica de aficionados, mucho más que otros objetos-síntoma del capitalismo, no solamente se mueve perpetuamente de mano en mano, también es una imagen y, por tanto, lo que vemos en ella es tiempo, muchos tiempos diversos y heterogéneos, pliegues, capas a la vez que un espejo de la vida cotidiana de cualquiera: todos sus lugares y gestos son reconocibles.

Solamente a través del desmontaje de las capas de tiempo, que es también un recorrido a través de la imagen o una microhistoria de la misma, me es posible aventurar una interpretación: tal vez el personaje anónimo en la imagen (Carlos Arturo) está marcado —por un inconsciente histórico o conscientemente al tomarse esta fotografía— por aquel personaje histórico del monumento: Abraham Lincoln. Es decir, solamente a partir del desmontaje de tiempos que hice de esta fotografía, me es posible dibujar la relación que ya está dada e incluso representada espacialmente —el monumento de Lincoln señala a Carlos Arturo— e incluso llevarla más allá, hacia una interpretación que, desde luego, no es la única posible: comparar las dificultades legales que un migrante mexicano puede vivir en Estados Unidos debido a las leyes que impiden su estadía con la lucha por los derechos de los afroamericanos en Estados Unidos en la que Lincoln participó activamente. Carlos Arturo Moreno representa una minoría que todavía está en busca de su “libertador” y Lincoln “lo sabe”. Desde luego, no es posible develar el secreto de esta

imagen, ése ha desaparecido junto con el fotógrafo; lo que sí ha sido posible es desmontar la imagen en sus capas de tiempo para entrar en ella e interpretarla con las herramientas que ella misma proporciona.

IMÁGENES INEXACTAS



[FOTOGRAFÍA 3]

Compré esta fotografía en el mercado de pulgas de Yaffo, Tel Aviv, en el verano de 2011. No tiene inscripciones manuscritas en el revés, pero aparece un “182 B” — aparentemente impreso por la compañía que imprimió

la fotografía— y se distingue un patrón espaciado que indica que la marca del papel en que fue impresa la imagen es Agfa. La fotografía mide 12.6 x 8.8 cm.

Para entrar en su microhistoria fueron útiles las herramientas de identificación y exploración que ofrece el Image Permanence Institute (www.graphicatlans.org) y el ejercicio de descripción que John Berger propone en su libro *Otra manera de contar*, que consiste en pedirle a otras personas que describan lo que ven en la imagen. En este caso le pregunté solamente a una persona relacionada directamente con el lugar donde fue comprada la fotografía para que, al estar dentro del contexto, pudiera especular sobre la imagen dejando ver cosas que otros no podríamos —aunque esta decisión también podría producir algún tipo de sesgo en las miradas.

PROCESO DE IDENTIFICACIÓN

El Image Permanence Institute sugiere que para intentar ubicar las imágenes en su década se debe prestar atención a las apariencias, estilos y diseño de objetos. Intentar, por ejemplo, un ejercicio de capas temporales como el realizado anteriormente implica un reto mucho mayor puesto que esta fotografía resulta extremadamente ambigua y anacrónica: el tipo de materiales de construcción, la arquitectura aparentemente militar y los uniformes de los personajes podrían pertenecer a la década de los sesenta, setenta, ochenta, noventa o incluso dosmiles. El hecho de que la fotografía sea en blanco y negro, en un lugar desértico y rodeada de una arquitectura que no muestra características de época producen mucha confusión, en gran parte porque la técnica de plata gelatina hace parecer que la toma es antigua cuando es muy probable que sea bastante contemporánea.

John Berger toma un puñado de fotografías de Jean Mohr y le pide a diversas personas (un hortelano, un clérigo, una colegiala, un banquero, una actriz, un psiquiatra, un obrero, etc.) que describan qué pasa en ellas. El resultado es el que él mismo apunta después: “ante cualquier fotografía el espectador proyecta algo de sí mismo” porque “la imagen es como un trampolín”⁶⁷ que nos dispara o catapulta en las direcciones que nuestra propia experiencia determina. Es decir, la imagen es un detonante para especular o imaginar una microhistoria que, de alguna forma, es parte de un inconciente histórico. Esto ocurre así tal vez porque las fotografías, como dice Alan Sekula, “se convierten en depositarias de realidades muertas, de objetos deificados que han sido arrancados de sus orígenes sociales”⁶⁸, sabemos que algo ocurrió ahí y que se quedó encapsulado luego de ser arrancado de un continuo al que no podemos acceder.

Frente a una fotografía encontrada, el ejercicio implica intentar aquello que es imposible: reconstruir un antes y un después con una imagen fija y encuadrada desde cierta perspectiva, es decir, imaginar aquello que podría haber producido el momento congelado que tenemos en frente es el primer paso para intentar entrar en la imagen, como apunta Berger, “un instante fotografiado sólo puede adquirir significado en la medida en que el espectador pueda leer en él una duración que se extiende más allá de sí mismo.”⁶⁹ La mayoría de los comentarios de los entrevistados por Berger, cuando van más allá de lo “evidentemente” visible o intentan saber qué estaba pasando ahí, juzgan la actitud de los personajes o interpretan libremente una historia

⁶⁷ John Berger y Jean Mohr, *Otra manera de contar*, p.42.

⁶⁸ Alan Sekula, “Desmantelar la modernidad, reinventar el documental. Notas sobre la política de la representación”, Jorge Ribalta comp., *Efecto real*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, p. 40.

⁶⁹ John Berger y Jean Mohr, *Otra manera de contar*, p. 89.

imaginaria que es cercana a la realidad en cuanto a lugares, tiempos, tipos de persona, oficios, etc. —los “datos duros” que están ahí a simple vista, aunque no necesariamente para cualquier observador—, pero imprecisa en cuanto a los móviles de la imagen y lo que ahí sucedía realmente. La historia “imaginaria” es imprecisa, es decir, inexacta, pero nunca del todo errónea ni mucho menos falaz o ineficaz. Sucede, en general, que quienes imaginan las historias menos rebuscadas son los más acertados respecto a lo que sucede realmente en las fotografías.

Usando como pretexto este ejercicio de Berger y debido a que mis herramientas para interpretar esta fotografía eran más restringidas que en los casos anteriores, me tomé la libertad de enviarle la fotografía a mi prima, una mujer hispanohablante de 36 años que ha vivido en Israel desde que era niña (tiene una doble condición de nativa y extranjera), con el afán de encontrar los datos duros visibles solamente para alguien que conoce a fondo el contexto del país en el que fue comprada y, a la vez, puede ofrecer las intuiciones de un extranjero. Ella, a su vez, le pidió ayuda a su marido, Guy, y esta fue su respuesta:

Lo que está claro es que son soldados. El edificio no es de vivienda pero no se entiende lo que era o estaba intencionado a ser. Guy cree que es de principios de los 80, pero no podemos determinar. No se ve el tipo de arma que llevan y eso podría indicar la fecha. Los uniformes no cambiaron mucho, cambió la calidad y los hacen mas hi-tec, pero son iguales a los de otras décadas. Guy cree que son soldados reservistas porque los soldados en servicio común serían más jóvenes y no podrían andar con barba, les obligan a afeitarse. Además, le parece que

el de la izquierda sería el chofer porque ahí se nota que anda sin arma y los choferes normalmente no llevan arma. No pudimos ubicar el edificio, él cree que es algo en los territorios ocupados y a mí también me parece. Siendo así sería después de 1967. A mí me hace recordar a la ciudad de Yamit⁷⁰, que fue una ciudad israelí en el desierto del Sinaí, abandonada a la fuerza en 1982 como parte de la paz con Egipto.⁷¹

Además de ser una imagen anónima, sin datos contextuales en el reverso, esta fotografía registra un espacio incierto, a medio camino entre la ruina y el levantamiento. La arquitectura que se ve ahí —que me hace pensar en un hospital militar o un “despacho” de oficinas— parece estar en proceso de construcción, reconstrucción o tal vez abandonada, es decir, en un estado en el que no es útil ni está en funcionamiento. Esto lo hace visible el material de construcción tirado por doquier y la ventana inacabada que aparece del lado izquierdo de la imagen. Además, a través de la ventana es posible mirar más allá un enorme desierto que ubica al edificio en medio de la nada —al menos desde la perspectiva en que hay en la fotografía, no podemos asegurar qué hay detrás—, haciendo la imagen aún más incierta: ¿qué hace un edificio como ese en medio

⁷⁰ Ver Wikipedia, Yamit, <http://en.wikipedia.org/wiki/Yamit>, 7 de noviembre de 2012.

⁷¹ La historia de Yamit es compleja, a grandes rasgos, en 1972 el ejército israelí expulsó violentamente a 20,000 beduinos que vivían en Yamit y expropió el lugar con el proyecto de construir ahí una ciudad israelí que funcionara como “zona de amortiguamiento” y aprovechar su salida al mar para construir un puerto submarino. El espacio se mantuvo en pugna constante porque la Convención de Génova pidió explicaciones respecto de la expulsión violenta. Finalmente, en 1979 Israel firma el *Tratado de Paz Israel-Egipto* y en 1982 devuelve todo el territorio del Sinaí (donde se encuentra Yamit) como parte de los términos y es obligado a desocupar la ciudad.

del desierto?

Hay dos preguntas que me han ayudado a reconstruir la microhistoria de las fotografías encontradas, domésticas y de aficionados, ambas muy sencillas: ¿por qué fue tomada esta fotografía? ¿qué pretendía recordar el fotógrafo? Los personajes son tres jóvenes vestidos con el uniforme del ejército israelí. Es importante señalar que solamente uno parece estar armados es decir que ellos, al igual que la arquitectura detrás, no son “útiles” —o no están en servicio— en el momento en que fue tomada la fotografía. Están conversando y quien ha tomado la fotografía se quedó atrás, probablemente para tener una perspectiva más abierta de la escena. Una primera hipótesis, muy simple, sería que este fotógrafo quería recordar el lugar y a los tres compañeros que aparecen en la imagen.

Si efectivamente es una imagen tomada en Yamit poco después del desalojo en 1982 —como apunta la entrevistada— los personajes podrían estar visitando el lugar después del 23 de abril de ese año, cuando esta pequeña ciudad fronteriza quedó en ruinas o abandonada temporalmente. No es de vital importancia saber si es Yamit u otra ciudad de los territorios ocupados, puesto que la imagen muestra de manera evidente su relación con las arquitecturas inestables de la guerra.

Esta es la historia que yo contaría: probablemente los personajes participaron en 1972 en la primera desocupación de Yamit —en la que ellos mismos habrían desalojado a la fuerza a los beduinos—, tal vez participaron también en el desalojo de su propio pueblo en 1982 (aunque es menos probable porque el servicio militar es de 3 años y después se convierten en reservistas) —el ejército israelí tuvo que desalojar a los judíos de esa y otras ciudades luego de devolver el territorio del Sinaí a Egipto—. La fotografía registra, probablemente, una visita rutinaria de reservistas, aunque la imagen que vemos no es rutinaria sino más

bien cotidiana, azarosa. El encuadre —que podría ser “tramposo” como todo encuadre— muestra la violencia del abandono más que de la acción: está en un estado de inacabamiento o ruina. Alguno toma esta fotografía que, como sucede en toda fotografía guarda un secreto que ya no se ve en la imagen, pero que está ahí. Una fotografía que, además, no debió ser tomada puesto que, en general, suele estar prohibido tomar fotografías en espacios del ejército.

En su libro *Imágenes pese a todo*, Georges Didi-Huberman analiza cuatro fotografías tomadas en agosto de 1944 en Auschwitz que sobrevivieron al Holocausto. Didi-Huberman escribe sobre ellas porque, como sostiene a lo largo de todo el libro, pese a la violencia y la barbarie estos “cuatro trozos de película arrebatados al infierno”,⁷² siguen siendo imágenes. En el tercer capítulo del libro, “En el ojo mismo de la historia”, Didi-Huberman define una característica de estas imágenes que —guardando la distancia necesaria con los terribles hechos que registran las que él estudió— es útil, tal vez central, para entender las imágenes encontradas, domésticas y de aficionados puesto que fusiona los dos criterios de análisis que he planteado para entender estas fotografías: el anacronismo y la ambigüedad. “Estas imágenes son incluso, en cierta manera, inexactas: al menos les falta esa exactitud que nos permitiría identificar a alguien, comprender la disposición de los cadáveres en las fosas, e incluso ver cómo los SS forzaban a las mujeres mientras se dirigían a la cámara de gas.”⁷³ Es precisamente esta condición de inexactitud la que podría conglomerar el archivo de imágenes domésticas de aficionados anónimos desperdigado en tianguis y mercados de pulgas en todo el mundo. No solamente es útil nombrarlas así para poner en práctica las ideas de Didi-Huberman con un

⁷² Georges Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo, memoria visual del Holocausto*, p. 25.

⁷³ *Ibidem*, p. 59.

universo de imágenes distintas a las que él trabajó en su libro, también demuestran la necesidad de encontrar y aplicar, como se planteó desde el principio de este ensayo, criterios adecuados para las características de estas imágenes, criterios que, en última instancia, parten de imaginar o desmontar lo que hay en la imagen.

No sabemos a ciencia cierta lo que sucede en esta imagen —ni en todas las demás, ni podemos contar una historia unívoca de la misma⁷⁴— como no puede hacerse con ninguna imagen de todas formas. Y, al mismo tiempo, lo que tenemos ante nosotros no son solamente esos “curiosos y misteriosos testimonios de la nostalgia” (como suele definirse comúnmente a las fotografías encontradas), sino testimonios puntuales de un entorno doméstico y cotidiano. En ese sentido, la fotografía de los soldados resulta arquetípica: no muestra únicamente un espacio deshabitado y en ruina, es un documento doblemente negativo —es anónima, señala un vacío (una ruina) y no debió ser tomada— que pese a todo hoy podemos ver.

⁷⁴ En su ensayo “Retórica de la imagen”, Roland Barthes demuestra que toda imagen es polisémica.

CONCLUSIÓN

Este ensayo intentó contar la microhistoria de tres fotografías encontradas, domésticas y de aficionados, y buscó una metodología que se adecuara a las características de cada una. Aunque casi todas o todas las herramientas y conceptos utilizados son aplicables a cualquier fotografía —y, al mismo tiempo, podrían no funcionar en todos los casos—, ensayar metodologías como: a) entrar en la imagen, b) desmontaje de tiempos o c) entrevista, no es lo más común en un análisis Histórico de fotografías con fecha, contexto y autoría. Ojalá estos ejercicios sean útiles para encontrar nuevos caminos metodológicos que nos acerquen a las imágenes —de aficionados o no— y, en el mejor de los casos nos permitan ver algo más en ellas. Este ensayo constituye un primer intento.

Una vertiente posible de esta investigación está en las imágenes domésticas digitales. El número de fotografías que se han producido desde la aparición de cámaras digitales en todo el mundo ya es mayor al de toda la historia de la fotografía análoga, será un reto encontrar criterios de análisis que les sean adecuados. Dichos criterios tendrán que tomar en cuenta la

naturaleza inmaterial de este tipo de imágenes y entender cabalmente qué tipo de información sobre las imágenes podrían arrojar los espacios en redes donde ya se vislumbra el archivo de la fotografía digital doméstica y de aficionados: Facebook, Tumblr, blogs, Twitter, Flickr, Google+, etc.

Durante mi proceso de investigación se volvió evidente que no sería posible contar o reconstruir historia de la forma en que lo exige la Historia y que solamente es posible, acaso, contar su microhistoria a través de los criterios que he retomado de otros autores para este ensayo: entrar en la imagen teniendo como ejes centrales su ambigüedad y su anacronismo, utilizar criterios poco comunes como la entrevista, el desmontaje de tiempos o cualquier otro al que nos invite la imagen. Las fotografías domésticas de aficionados permanecen incompletas y, en esa medida, su microhistoria solamente podrá ser inexacta.

Para lograr este nuevo relato—la microhistoria de las imágenes inexactas, que toma como ejes principales el anacronismo y la ambigüedad— es necesario — como lo haría una contrahistoria—, subvertir las relaciones establecidas entre cronología y anacronía —entender el documento fotográfico como un montaje de tiempos heterogéneos— y también entre verdad e imaginación y entre ambigüedad y especulación —analizar un documento fotográfico inexacto no produce, necesariamente, una interpretación ficticia. He demostrado que para entrar en una fotografía encontrada, en cualquier imagen, la herramienta más importante es la imaginación: imaginar criterios de acercamiento y de apreciación, imaginar su posible microhistoria.

La imaginación como herramienta no corre el riesgo de entrar en el terreno de la ficción, Didi-Huberman nos recuerda y propone que volvamos a

entenderla como conocimiento⁷⁵: “para saber, hay que imaginar: la mesa de trabajo especulativa debe ir acompañada de una mesa de montaje imaginativa.⁷⁶ Imaginar, entonces, no pertenece únicamente al terreno de la creación artística, ni produce un relato subjetivo sin sustento. Es precisamente eso lo que he tratado de hacer aquí, trabajar con las imágenes, mostrar el proceso en el que fui imaginando y especulando criterios para entrar en ellas.

Desmonté la imagen para encontrar todo lo que puede decirnos, porque es ésa la única manera de analizar la cerradura que cada una de ellas construye. “Como una mancha Rorschach, las fotografías anónimas sacuden las cadenas de la asociación y luego se alejan silenciosamente; permanecen, como alguna vez lo dijo Diane Arbus, ‘como un secreto sobre un secreto.’”⁷⁷ He tratado de mirar la cerradura aunque no haya forma de abrirla. Tal como sucede en *Étant Donnés*⁷⁸ [FIG. 11], la pieza de Marcel Duchamp en la que es necesario asomarse a través de una cerradura para ver lo que hay al otro lado. La llave (o historicidad) que podría “abrir” las fotografías encontradas, domésticas y de aficionados se ha perdido, pero al mismo tiempo, hay resquicios por donde todavía se puede mirar. Este ensayo intenta esbozar una forma de asomarnos a este tipo de imágenes y de construir conocimiento con lo que vemos a través de la mirilla.

⁷⁵ Para Aristóteles (384 a. C. – 322 a. C.), por ejemplo, la sensación y la imaginación están en el origen del conocimiento.

⁷⁶ Georges Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo*, p. 177.

⁷⁷ Mia Fineman citada en Walther Thomas, *Other pictures, anonymous photograph*, Nueva York, Twin Palmers Publishers, 2000, pp. s/n.

⁷⁸ Marcel Duchamp trabajó en esta pieza secreta 25 años, luego de anunciar su retirada del mundo del arte. La pieza consiste en una puerta de madera antigua con dos orificios a través de los que se ve el desnudo de una mujer recostada, sosteniendo una lámpara de gas encendida contra un paisaje en el que se alcanza a ver una cascada de agua.



[FIG. 11 MARCEL DUCHAMP,
ÉTANT DONNÉS. (1946-1966)]

OBRAS CITADAS

Berger, John y Jean Mohr, *Otra manera de contar*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007.

Company, David ed., *Arte y fotografía*, Barcelona, Phaidon Press Limited, 2006.

Derrida, Jacques, *Mal de archivo, una impresión freudiana*, Valladolid: Editorial Trotta, 1997.

Didi-Huberman, Georges, *Imágenes pese a todo, memoria visual del Holocausto*, Barcelona, Paidós, 2004.
Ante el tiempo, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008.

Fineman, Mia, “Kodak and the Rise of Amateur Photography”, in Heilbrunn Timeline of Art History. New York, The Metropolitan Museum of Art, 2000. http://www.metmuseum.org/toah/hd/kodk/hd_kodk.html (October 2004)

Flynn Johnson, Robert, *Anonymous, enigmatic images from unknown photographers*, Nueva York, Thames & Hudson, 2004.

- Franco, Daniela y et al., *Waikiki*, Barcelona – México, Editorial RM y RM Verlag, 2010.
- Franco, Francesca, “New Media, Politics and the 1968 Venice Biennale”, en 14th International Symposium on Electronic Art. Singapur, ISEA / National Museum of Singapore, 2008. <http://www.isea2008singapore.org/abstract/d-h/p513.html>
- Frizot, Michel, *El imaginario fotográfico*, México, Ediciones VE/CONACULTA, 2009.
- Frizot, Michel y de Veigy, Cédric, *Photo trouvée*, Londres, Phaidon, 2006.
- Godfrey, Mark, “Photography Found and Lost: On Tacita Dean’s Floh”, *October* 114, Fall 2005, pp. 90-119.
- González y González, Luis, *Otra invitación a la microhistoria*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Kopitoff, Igor, “La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso” en Arjun Appadurai ed., *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, México, CNCA/ Grijalbo, 1991, pp. 89-122.
- Mauer, Barry, “The Found Photography and the Limits of Meaning”, *Enculturation* Vol. 3, #2, Fall 2001, Véase: http://enculturation.gmu.edu/3_2/mauer/index.html
- Pardo, Andrés, *Buscando a Larissa*, México, documental, color, 79 minutos, 2012.

- Pavão, Luis, *Conservación de colecciones de fotografía*, Granada, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico/Centro Andaluz de la fotografía, 2000.
- Philbrick, Cabot y Lorca Shepperd, *Other People's Pictures*, Nueva York, documental, color, 53 minutos, 2004.
- Rennó, Rosângela, *O arquivo universal e outros arquivos*, Sao Paulo, Cosac & Naify, 2003.
- Sekula, Alan, "Desmantelar la modernidad, reinventar el documental. Notas sobre la política de la representación", Jorge Ribalta comp., *Efecto Real*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, pp. 35-63.
- Snyder, Stephanie, Levine Barbara, Stadler Matthew and Toedtemeier, Terry. *Snapshot Chronicles: Inventing the American Photo Album*, Nueva York, Princeton Architectural Press, Douglas F. Cooley Memorial Art Gallery and Reed College, Portland, Oregon, 2006.
- Spence, Jo, "La práctica documental a examen. El signo como espacio de conflicto", Jorge Ribalta ed., Jo Spence, *Más allá de la imagen perfecta. Fotografía, subjetividad, antagonismo*, Barcelona, MACBA, 2005, pp. 376-383.
- Tomás, Abraham, "Prólogo" en Michel Foucault, *Genealogía del racismo*, Buenos Aires, Altamira, 1976, pp 8-35.
- Walther, Tomas, *Other Pictures, Anonymous. Photographs*, Santa Fe, Twin Palm Publishers, 2000.

RECURSOS WEB

- Project B (<http://www.projectb.com>)
- Look at me (<http://look-at-me.tumblr.com>)
- The Museum of Found Photography (<http://www.flickr.com/groups/47255139@N00/pool>)
- Found photos (<http://foundphotos.net>).
- Image Permanence Institute, Graphic Atlas (www.graphicatlas.org)

