

Ausencias. Una aproximación fenomenológica a la relación entre imagen y memoria.

Silverman, Lior.

Cita:

Silverman, Lior (2011). *Ausencias. Una aproximación fenomenológica a la relación entre imagen y memoria. IX Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-034/36>

Título: Ausencias. Una aproximación sociológica a la relación entre fotografía y memoria

Autor: Lior Zylberman

e-mail: liorzylberman@gmail.com

Datos institucionales: Fsoc, UBA/Centro de Estudios sobre Genocidio (Untref)

Palabras claves: Fotografía – Memoria – Schutz – Fenomenología – neurociencia

La Fotografía no rememora el pasado
Roland Barthes “La cámara lúcida”

Plan de trabajo

La muestra fotográfica *Ausencias* de Gustavo Germano resulta una ocasión sugerente para pensar la relación entre imagen y memoria. Nuestra primera pregunta a partir de dicha muestra sería: ¿hay una “imagen de memoria”? ¿Qué recuerda, cómo interpreta el espectador éstas imágenes? Rápidamente podemos responder que no hay “imágenes de memoria” dadas, si bien en la vida cotidiana parece que la relación entre imágenes materiales y la memoria es “natural”, la misma no debe darse por sentada. Quizá, entonces, deberíamos reformular la pregunta: ¿cómo y de qué forma la imagen interviene en nuestra relación con el pasado? Para eso debemos pensar la imagen sociológicamente, como una relación social.

Las fotografías en cuestión serán terreno interesante para analizar dichos puntos. De este modo, el recorrido que haremos se focalizará en primera instancia en dilucidar ciertos nudos en torno a la memoria; luego, revisaremos algunos estudios sobre la imagen con el fin de comprenderla como una relación social. Con ello, sugeriremos una posible relación entre imagen, memoria e imaginación para pensarla como puente entre predecesores y contemporáneos a partir de la teoría de Alfred Schutz. Con el recorrido una vez finalizado, trataremos de ver en qué forma una obra artística puede emplazarse como dicho puente entre diferentes mundos sociales.

Antes de exponer el recorrido teórico, quisiéramos presentar, en forma breve, la muestra *Ausencias*. Más adelante, la misma será retomada.

Ausencias, de Gustavo Germano

Germano es un fotógrafo argentino, radicado en Barcelona, España. La muestra comenzó su itinerario expositivo en aquel país, hacia fines del año 2007. En la Argentina tuvo su primera exposición en el Centro Cultural Recoleta a principios del año 2008; a la inauguración asistió la presidenta Cristina Fernández de Kirchner. Luego de circular por otras ciudades del interior del país – como también por otros países – la muestra volvió a ser

expuesta en la Ciudad de Buenos Aires a fines del año 2010, esta vez en el Centro Cultural de la Memoria “Haroldo Conti”, centro cultural que funciona en el predio de la ex ESMA.

La muestra consiste en 14 paneles, cada uno presenta un díptico fotográfico. Una fotografía remite al pasado, la otra nos presenta, intentando recrear la situación pasada, el presente. Entre cada una hay dos diferencias sustanciales: el paso del tiempo, y la ausencia de alguno –en ciertos casos de algunos – de los retratados. Por ejemplo, en uno de los dípticos una fotografía nos muestra a cuatro niños; la segunda, a tres adultos. De este modo, la muestra nos exige que volvamos la vista hacia atrás y hacia delante, nos obliga a revisarlas, a compararlas, a ver quién es el ausente. Sin embargo, la muestra no es sólo imagen. En el panel que tomamos como ejemplo, debajo de las fotos hay un texto. En la primera, donde vemos a los cuatro niños, el texto nomina a los retratados y el año: 1969, Gustavo M. Germano, Guillermo A. Germano, Diego H. M. Germano, Eduardo R. Germano. En la segunda, encontramos el año, pero sólo figuran tres nombres: 2006, Gustavo M. Germano, Guillermo A. Germano, Diego H. M. Germano. Para el ausente, su nombre es reemplazado por un punto (.).

La muestra claramente resulta emotiva para el espectador. Es importante también señalar que la foto del presente fue tomada en la misma locación de la primera, imitando la pose. La foto de la familia Germano posee un fondo neutro, como si fuera una fotografía de estudio; sin embargo, si tomamos otras veremos que el parque, la playa, la habitación, la iglesia – por mencionar algunas locaciones – son las mismas. El tiempo transcurre no sólo para los rostros de los fotografiados sino también para los espacios¹.

Algunas consideraciones sobre la memoria

Por su “naturaleza”, la imagen suele ser pensada en general, y la fotografía en particular, como “documento”. En este caso, la fotografía remite al espectador al pasado, interpeándolo desde el presente. Muchos autores toman esta línea siguiendo a Maurice Halbwachs para fundamentar su posición. En ese sentido, el francés sugirió que la fotografía puede ser un espacio de memoria, donde la memoria social o colectiva busca referentes, marcas y marcos de contención. De este modo, la fotografía serviría como soporte al recuerdo y como vehículo de memoria (da Silva Catela, et al., 2010: 10).

En las últimas décadas desde las neurociencias se han efectuado numerosos estudios y descubrimientos en torno a la temática. Por lo general, estas investigaciones tienen escasas repercusiones en el ámbito de las Ciencias

¹ No es de nuestro interés centrarnos en la circulación de imágenes, pero debemos mencionar que la muestra tuvo (y aún tiene) una masiva circulación vía cadenas de mails. Se podría efectuar otro trabajo en torno a las intervenciones que poseen las imágenes a partir de dicha circulación.

Sociales, restándole a éstas la posibilidad de incrementar un análisis sociológico. De este modo, muchas de las presuposiciones y conceptualizaciones alcanzadas por Halbwachs² exigen ser repensadas a la luz de estos descubrimientos, enriqueciendo así la perspectiva de las Ciencias Sociales.

Si bien ya para mediados del siglo XX se pensaba que la memoria no poseía una localización precisa en el cerebro³ o que no se “archivaban” los recuerdos e imágenes; los avances en la tecnología neurocientífica han permitido arribar a una serie de descubrimientos. De este modo, el consenso sobre la “inscripción en la cera” platónica lentamente se ha ido trasladando hacia la idea de que la memoria “se parece más bien al proceso de fundirse y volverse a congelar de un glaciar que a una inscripción en una roca” (Edelman y Tononi, 2002: 118).

El biólogo estadounidense Gerald M. Edelman se ha dedicado a investigar el cerebro y la conciencia. Según su teoría (denominada teoría de la selección de grupos neuronales) la memoria no es representacional y es necesariamente asociativa como resultado de las interacciones de redes degeneradas⁴. Para Edelman, uno de los rasgos fundamentales de la memoria es que es una forma de *recategorización*; la misma se construye mientras se produce la experiencia, antes que ser una réplica precisa de una secuencia anterior de eventos⁵. En los mapas neuronales la memoria no opera como un almacén de atributos fijos o codificados que puedan ser recuperados siempre de la misma manera. En ese sentido, cae la metáfora – o comparación – del cerebro humano con la memoria de la computadora. A diferencia de las máquinas, donde la memoria puede efectuar – y replicar – una y otra vez la misma operación, la memoria humana es el resultado de un proceso de continua recategorización que, por su propia naturaleza, es procesal y conlleva una actividad motora continua que conduce a la habilidad de repetir una actuación. La memoria no es una replicadora, sino dinámica, nunca una copia exacta sino que modifica con cada

² Si bien son numerosas las investigaciones sobre la relación entre memoria y sociedad – donde encontramos autores como Jan Assman, Jacques Le Goff, Pierre Nora, James Fentress y Chris Wickham, por citar algunos – aquí nos concentraremos en Halbwachs debido a su carácter pionero y la repercusión que posee en la actualidad en nuestro país. La noción de memoria colectiva, enmarcada dentro de la escuela durkehiminiana, fue acuñada por él hacia 1925.

³ Al respecto, al escribir sobre el neuropsicólogo Kurt Goldstein, Alfred Schutz destacó que los estudios neurológicos que permitan ahondar en la investigación sobre las abstracciones “resultan de enorme interés para el especialista en ciencias sociales”. En el mismo texto, Schutz señala que el propio Goldstein, junto a otros especialistas, “han demostrado que la teoría de las localizaciones de las llamadas imágenes es insostenible... [ya que] en cada efectuación toda la corteza está en actividad” (Schutz, 2003a).

⁴ Cabe mencionar que Edelman entiende por degeneración a una propiedad que comparten todos los sistemas seleccionales. En estos sistemas suelen existir muchas vías diferentes “que no necesariamente son estructuralmente idénticas, para la producción de un resultado particular” (Edelman y Tononi, 2002: 111). Esto, entonces, se refleja en la capacidad de componentes estructuralmente distintos de producir resultados parecidos.

⁵ Es lo que denomina “presente recordado”.

nueva experiencia su propio esquema de organización, procede por asociación, generalización y de manera probabilística.

Esto nos habilita a reflexionar sobre cómo recordamos a partir de dos instancias: cómo el cerebro procesa la experiencia originaria y cómo ésta es recordada. Es decir, la memoria atraviesa dos formaciones esquemáticas de dichos mapeos neuronales, una al momento de la experiencia primaria y otra al momento de recordar. Con esto, vemos que la memoria está dotada de ubicuidad, de una gran capacidad adaptativa y de coherencia. Para Edelman, lo que proporciona la base para la repetición de un acto mental o una actuación física es el “desencadenamiento de *cualquier* conjunto de circuitos que den como resultado un conjunto de respuestas lo suficientemente parecidas a aquellas que en el pasado hayan tenido valor adaptativo. Desde este punto de vista, los recuerdos se *generan* dinámicamente a partir de la actividad de ciertos subconjuntos de circuitos seleccionados” (Edelman y Tononi, 2002: 123). Así, son los cambios dinámicos que vinculan un conjunto de circuitos con otro dentro de los enormemente diversos repertorios neuroanatómicos los que le permiten al cerebro *crear* un recuerdo.

Para nuestras indagaciones resulta nodal poder comprender, a diferencia de lo propuesto por Halbwachs, que el cerebro puede crear recuerdos a partir de experiencias no vividas, pero a la vez recordarlos como vividos; en parte, por la intervención de la imaginación. Según como se activen los circuitos, cómo se activen las propiedades asociativas de la memoria, es decir el contexto – o el marco donde se recuerda – un acto puede desencadenar otro acto, una palabra puede conducir a otras palabras o una imagen puede inspirar un relato; así, la memoria “dispone de propiedades que permiten que la percepción altere el recuerdo y que el recuerdo altere la percepción” (Edelman y Tononi, 2002: 123-126)

Quisiéramos cerrar esta sección mencionando muy brevemente algunos aspectos de la memoria desde la fenomenología, aspectos que creemos se aproximan a las investigaciones de las neurociencias. Ante todo, la fenomenología coloca como foco de atención tanto lo presente como lo ausente; en ese sentido todo objeto que es percibido es una síntesis de lo presente y lo ausente⁶. Recordar es más bien una percepción que una representación. En la memoria no veríamos algo que se parece a un recuerdo, sino el objeto intencionado⁷ en sí, pero en otro momento. La fenomenología establece que la memoria no “archiva” imágenes, sino las percepciones anteriores. Recordar, sería “llamar” a esas percepciones, y no a las imágenes; lo que sucede al recordar es que nos revivimos las percepciones anteriores, y

⁶ Lo veremos con mayor desarrollo cuando nos detengamos en el concepto de presentación en las próximas secciones.

⁷ Para la fenomenología husserliana la intención significa la relación consciente que tenemos de un objeto.

nos acordamos de los objetos intencionados⁸. Es decir, reactivamos parte de nuestra vida intencional. Así, en actitud natural, para la fenomenología oscilamos entre memoria e imaginación. La memoria tiende al pasado, la imaginación a la anticipación. Para la fenomenología, los objetos se presentan a través de tres intencionalidades que “trabajan” al mismo tiempo: percepción, memoria e imaginación. En principio, sólo podríamos recordar nuestras propias vivencias; pero la imaginación – sobre todo a partir de las variaciones libres – puede intervenir sobre lo ausente, modificando la percepción. Lo importante, entonces, para la fenomenología, es que la captación de los objetos se da en los tres tiempos a la vez: la percepción, en el presente; la memoria, en el pasado; la imaginación (anticipatoria y creadora), en el futuro. Por último, debemos mencionar otra característica de la conciencia: la protensión. Ésta se refiere a la experiencia esperada luego de la presente experiencia; en ella, interviene la memoria y la imaginación en su plenitud. En el mundo de la vida cotidiana, mundo intersubjetivo desde el comienzo, a menos que efectuemos una reducción fenomenológica, nos encontraremos con estos momentos de la conciencia integrados entre sí.

La imagen como relación social

Desde el inicio del presente escrito nos hemos referido a la imagen en varias oportunidades; son numerosos los pensadores que se han referido a ella empleándola de diversas formas. Dado que nuestra intención es analizar *Ausencias* a partir de algunos postulados de la teoría social fenomenológica de Alfred Schutz, debemos pensar que la imagen, desde la fenomenología, remite a la *presentificación* (*Vergegenwärtigung*). Es decir, la presencia de lo ausente. La imagen, en ese sentido, sería una síntesis de lo ausente y lo presente. Husserl, en el párrafo 111 de *Ideas I* analiza un grabado de Durero estableciendo que para la conciencia ese objeto imagen no está ante nosotros ni como existente ni como no-existente, sino que para la conciencia se presenta como “quasi-existente”. La imagen, entonces, es real como imagen. Una imagen puede ser mental o también puede estar fijada en un objeto (como la fotografía). Por lo tanto, al observar una “fotografía de Pedro”, para la conciencia intencional, vemos a Pedro. A partir de la intención, el objeto fotografía deja de serlo para ser imagen⁹. Por lo tanto, será nuestra tarea, al analizar la muestra, desarmar la imagen para volver a la cosa-fotografía.

Existe un consenso que la imagen fotográfica se coloca como “fidel”, se le ha atribuido una credibilidad, un peso real que la ha colocado como testimonio y prueba¹⁰. Philippe Dubois ha establecido tres modos históricos de entenderla

⁸ Los objetos dados a la conciencia

⁹ Para percibir un objeto como real Husserl emplea el término “neutralización”. Al observar una fotografía se neutralizan nuestras creencias en la realidad, tomando esa imagen como real.

¹⁰ Al respecto véase la historización que desarrolla John Tagg acerca de la fotografía como prueba jurídica (Tagg, 2005: 135-151)

(Dubois, 1986: 19-51). El primero, toma a la fotografía como espejo de lo real. Dubois repasa en este modo el discurso de la mimesis, el efecto de semejanza existente entre la foto y su referente. La segunda modalidad toma la fotografía como transformación de lo real, aquí vemos el discurso del código y la deconstrucción. Para esta posición, el principio de realidad es una pura "impresión", un "efecto"¹¹. Finalmente, el modelo expuesto por Dubois piensa a la fotografía como "huella de un real", es el discurso del índice (*index*), la referencia, la huella y la contigüidad. Aquí Dubois explora la relación entre imagen y referente revisando las teorías de Charles Peirce. En ese sentido, la imagen indicial está dotada de un "*valor absolutamente singular, o particular*, puesto que está determinada únicamente por su referente, y sólo por éste: huella de *una* realidad" (Dubois, 1986: 42-43). Lo sugerente de esta última modalidad, entonces, estaría dado en la posibilidad de pensar tanto lo propio de la imagen como también la tarea del espectador ya que Dubois sugiere que esta modalidad posee una dimensión pragmática. Es decir, las imágenes fotográficas no ostentan significación en sí mismas: "su sentido es exterior a ellas, está esencialmente determinado por su relación efectiva con su objeto y con su situación de enunciación" (Dubois, 1986: 50). Esta dimensión permite comprender cierta lógica del mensaje fotográfico, que oscila entre "sentido" y "existencia". Como índice, la imagen fotográfica afirma la existencia de aquello que representa; sin embargo, no nos dice nada sobre el sentido de esta representación, "no nos dice esto quiere decir tal cosa". Dubois señala que el referente es presentado por la foto como una realidad empírica pero "blanca": "su significación permanece enigmática para nosotros, a menos que tomemos parte activa de la situación de enunciación de donde proviene la imagen" (Dubois, 1986: 51). Como índice, la imagen no tendría otra semántica que su propia pragmática.

Ahora bien, ¿cómo es que una imagen fotográfica se vuelve una relación social? Diremos que toda imagen es una relación en un sentido doble. Por un lado, toda fotografía implica un recorte, un marco, una elección, aquí se nos presenta la idea de que "detrás de la cámara hay alguien", una subjetividad que "dispara". Lo cierto es que la imagen nos muestra un Aquí y Ahora detenido. Las imágenes conllevan poses, posición en el espacio, dirección de miradas, iluminación, sombras, etc. En general, las fotografías suelen ser pseudoacontecimientos: aquellos que son fotografiados adoptan una pose, salen de su actividad, para concentrarse en la cámara. "Parece que algo va a ocurrir (...) pero una vez terminada la foto, unos y otros vuelven a sus actividades comunes" (Sorlin, 2004: 90). Por otro lado, la imagen necesita de un espectador. Al observar una imagen nace una nueva relación social. La huella

¹¹ Aquí podríamos incluir los estudios de Pierre Bourdieu y su equipo sobre la fotografía, sus investigaciones fueron pioneras en el pensamiento sobre los usos de la fotografía (Bourdieu, 2003). Un ejemplo típico y cotidiano del uso de la fotografía, del efecto de realidad, lo vemos en las fotografías de algún familiar o ser querido que solemos llevar con nosotros. Cuando las enseñamos solemos decir "este es...", y no "esta es una foto de..."

lumínica se activa tanto si formamos, o no, parte de aquel acontecimiento – o pseudoacontecimiento –: intentamos interpretar desde un Aquí y Ahora, un Allí y Entonces. Al otorgarle significación a la fotografía, podemos reconocer a su referente, también podemos recordarlo o imaginarlo. Si vemos a alguien semejante a nosotros en la imagen, lo podemos interpretar como un Otro. Al mismo tiempo, la contemplación de una imagen fotográfica es una acción social; como la fotografía es el resultado de una acción, con Schutz sabemos que toda acción social supone comunicación – acto ejecutivo para comunicarse con un Otro – que se supone será interpretado como signo de lo que se quiere transmitir por Otros¹².

Para cerrar esta idea, y la presente sección, queremos traer la noción de “referencias presentacionales” que Alfred Schutz toma de Edmund Husserl como forma general de las relaciones signantes y simbólicas.

Todo signo se refiere a algo diferente a sí mismo. Es a partir del fenómeno de apareamiento o acoplamiento, que nuestra conciencia logra unir signo con un objeto, o suceso, ausente o pasado. Una de las formas particulares de este acoplamiento es la presentación o apercepción analógica. Como señala Schutz, la presentación “se caracteriza por el hecho de que dos o más datos están dados intuitivamente en la unidad de la conciencia”. Si tomamos un objeto del mundo externo, notaremos que está en presencia, sin embargo “si apercebimos un objeto lo que realmente vemos es un lado visible del objeto. Esto presupone una apercepción del reverso oculto, apercepción que sin duda es una anticipación de lo que podríamos percibir si damos vuelta el objeto o caminamos alrededor de él. Esta anticipación se basa en nuestras experiencias pasadas de objetos similares” (Schutz, 2003b: 266)¹³.

Este fenómeno puede darse en diversas formas, entre una percepción actual y un recuerdo, entre una percepción y una fantasía, y por ende entre experiencias actuales y potenciales, entre la captación de hechos y de posibilidades¹⁴. De este modo, el mundo subjetivo como el intersubjetivo nos es presentado; en el primero, a partir de marcas e indicaciones; en el segundo, en el mundo de la vida cotidiana, a partir de signos y símbolos. El acoplamiento entre presentante y presentado se logra por la intervención de dos componentes: una experiencia vivida y el acervo de conocimiento a mano (*stock of knowledge at hand*), una experiencia presente y la sedimentación de

¹² Con esto vemos cómo la fotografía depende de la situación de interpretación. Una fotografía puede ser *marca*, en tanto la imagen es “para mí”; mientras que puede ser *signo*, en tanto objeto de comunicación.

¹³ En forma más clara, la presentación se refiere a una experiencia que refiere a otra que no se encuentra perceptivamente. Al percibir un objeto, adicionamos mentalmente los aspectos que no están en nuestro rango de percepción.

¹⁴ La presentación tiene base en la síntesis entre presencia y ausencia que antes habíamos mencionado. La imagen siempre es una presentación. Sin ir más lejos, al ver una fotografía en plano medio de alguien, el resto de su cuerpo se nos presenta, “llenando” así esa ausencia.

experiencias pasadas. En ese sentido, todo lo que tomamos como dado, los objetos, el conocimiento del otro, nuestra memoria, etc. requiere de una participación activa por parte nuestra; esto conlleva a que cada percepción sea única ya que se encuentra determinada¹⁵ por nuestra situación biográfica.

Todo proceso de comunicación se basa en un conjunto de tipificaciones, abstracciones y tematizaciones. Dentro de este proceso nos interesa detenernos, en este momento, en los símbolos. Para Schutz un símbolo puede ser definido como una referencia apresentational en la cual el miembro apresentational del par es un objeto, hecho o suceso dentro de la realidad de nuestra vida cotidiana, mientras que el otro miembro apresentational del par alude a una idea que trasciende nuestra experiencia de la vida cotidiana.

De esta definición se desprenden varias ideas. Dos de ellas son de suma importancia para nuestro desarrollo. La idea que permitiría formar el símbolo es una tematización sedimentada en el acervo de conocimiento a mano de cada uno; conocimiento que se encuentra en estrecha relación con el acervo social de conocimiento. La mayor parte del acervo de conocimiento deriva de la sociedad, nos ha sido transmitido como “herencia social”. Dentro de esta visión, y en referencia con la muestra *Ausencias*, los desaparecidos sería un ejemplo de tematización. A la vez, una obra de arte sería una creación, un producto de una acción de Otro para ser interpretada por Otro.

Las relaciones con Otro pueden ser pensadas desde diferentes perspectivas, todas ellas determinadas por el espacio y el tiempo. Por un lado, nos encontramos con lo que Schutz denomina la “tesis de reciprocidad de perspectivas”. Por el otro, la estructuración del mundo social. Dentro de ésta, nos encontramos con el mundo de los predecesores, que es un mundo definitivamente concluido. No sólo están terminadas las experiencias por las que pasaron los antepasados, sino que también se ha completado definitivamente la articulación biográfica en la cual se unían las experiencias individuales. Con los antepasados no puede haber una relación social recíproca, pero nuestra conducta puede estar orientada hacia los antepasados en la medida en que sus actos puedan convertirse en motivos “porque” para nuestras acciones. De este modo, las experiencias del mundo precedente son indirectas. Pueden ser transmitidas mediante una comunicación de los semejantes o contemporáneos, basadas en sus propias experiencias inmediatas (“recuerdos de la infancia de mi padre”) o pueden ser inferidas (“mi padre me cuenta las experiencias de su tío abuelo en la Guerra Civil”). Dentro de este contexto, Schutz sugiere que podemos llegar a conocer el mundo de

¹⁵ Schutz emplea en numerosas oportunidades la idea de las determinaciones. La lectura que se debe hacer de esta idea debe estar dada a través de la “determinada indeterminación” (Schutz, 1970: 136). A lo largo de sus escritos, ha desarrollado en qué forma el conocimiento y las experiencias se sedimentan, para eso se debe tener en cuenta la dimensión abierta del mundo de la vida, abierta en un sentido espacial, temporal y social.

los predecesores por medio de registros y monumentos, que tienen el estatus de signos, con independencia de si los predecesores los destinaban a ser signos para la “posteridad o meramente para sus contemporáneos”. Lo cierto es que lo que esos signos significan es anónimo y está ligado a la interpretación presente. Para Schutz, interpretar a un predecesor no sólo es un acto de memoria, también es de imaginación: “es perfectamente adecuado que yo me pregunte lo que quiere decir un determinado predecesor al expresarse de tal o cual manera. Por supuesto, para hacerlo, debo proyectarme hacia atrás en el tiempo e imaginarme presente mientras ese predecesor hablaba o escribía” (Schutz, 1993: 237). Desde ya que lo que aquí nos interesa es la relación con la memoria. Schutz sugiere que las estructuras temporales de la experiencia pueden ser reproducidas como tales en la memoria; pero la memoria que colma la fase consciente actual tiene otra estructura y otra posición biográfica. Si bien Schutz no fue un pensador de la memoria, lo que nos sugiere es que siempre la situación biográfica será el horizonte actual de la experiencia recordada.

Una aproximación a la muestra Ausencias

En las páginas anteriores nos dedicamos a presentar una teoría de la memoria humana; de igual forma, hemos presentado un enfoque sobre la relación entre la fotografía y su espectador. De este modo, podemos ya observar de qué forma se erige la relación entre una imagen *producida* y la memoria. Con lo expuesto, podríamos decir, entonces, que esta relación es arbitraria y pragmática; esto llevaría a repensar el presupuesto de “imagen de memoria” como algo dado. Ahora bien, ¿cómo se construye esa relación? ¿Qué elementos intervienen para que una imagen pueda seralzada como “imagen de memoria”? Volvamos, entonces, a la muestra *Ausencias*. Cabe señalar que no efectuaremos una contemplación estética de la misma; en lo que sigue, haremos nuestra propia *epojé*.

Al observar una imagen lo primero que debemos preguntarnos es cómo se ve esa imagen; es decir, en qué situación, en qué contexto. No es lo mismo *ver* una imagen en la cotidianidad de la lectura de un diario a *ir a ver* imágenes. Aquí, entonces, ya tenemos una distinción para hacer. La muestra *Ausencias* es una muestra fotográfica artística, a menos que no trabajemos en el salón donde se exhibe, para nosotros significa salirnos del mundo de la vida cotidiana y movernos hacia el mundo de la vida artística. Efectuaríamos la *epojé* de la actitud natural, colocaríamos entre paréntesis nuestra vida cotidiana¹⁶.

Al dirigirse a ver una muestra artística, se pone en juego un proyecto de acción: “ir a”. Ello implica una significatividad motivacional. La significatividad (*relevance*), y su sistema, se refiere a la selección de aspectos, situaciones,

¹⁶ Sobre las realidades múltiples y las “esferas” véase el escrito de Schutz “Sobre las realidades múltiples” donde reelabora dicho concepto a partir de William James (Schutz, 2003c)

actividades, etc. tanto para efectuar una acción como también para poder interpretarla¹⁷. Por lo tanto, ir a ver una muestra artística presupone que el espectador se dirige “motivado para”. Alguien puede ir a verla porque se “la recomendaron”, otro porque “leyó al respecto en el diario”, porque es llevado por otra persona, o bien porque al informarse sobre el tema que alude la muestra ésta se encuentra dentro de la significatividad temática del espectador, es decir, sentiría alguna afinidad al tema, esto implicaría conocer sobre lo que la muestra alude.

Una segunda noción que debemos tener en cuenta es el marco donde esta muestra se expone. En nuestro caso, la muestra la vimos en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, ubicado en el predio de la ex ESMA. Así, el marco acotaría el sistema de significatividad del espectador. En cierto sentido, antes de ver las imágenes, aquel puede suponer, trazar un proyecto, de lo que va a ver; puede suponer en su horizonte de experiencia de qué tratará la muestra. Claro está, esto lo supondría monotéticamente.

El primer panel de la muestra es un texto, en él vemos el nombre y logo de la muestra “Ausenc'as”, debajo, en un tamaño tipográfico menor el nombre del autor: Gustavo Germano; y luego, más abajo, una frase de John Berger: “El verdadero contenido de una fotografía es invisible, porque no se deriva de una relación con la forma, sino con el tiempo”.

Con este saber, con esta sugerencia, recorreremos la muestra. Recorreremos uno a uno los paneles, nos detenemos a ver las fotografías ampliadas, los rostros, las expresiones. Nuestra mirada hace un recorrido particular en cada panel: va de izquierda a derecha y de vuelta a izquierda. Nuestra mirada, al contrario de lo que estamos acostumbrados, lee las fotos de izquierda a derecha: primero la foto antigua, luego la actual, para luego volver a la antigua. Surge así la comparación, emerge/n el/los ausente/s.

Observar una imagen hace que el acervo de conocimiento del espectador opere a través del reconocimiento. En las imágenes no sólo reconozco, por ejemplo, una iglesia, una playa, los palmares de Colón, también reconozco a un Otro.

Al mirar las imágenes existe en el espectador una incertidumbre: ¿quiénes son? ¿Quiénes son esos Otros? ¿Resultan ser predecesores? ¿Contemporáneos? ¿Cómo sincronizar la corriente de conciencia del

¹⁷ Recordemos que el sistema de significatividad, íntimamente ligado con el acervo de conocimiento, establece sus propias prioridades y preferencias, y no siempre resulta claro de distinguir como tampoco puede, necesariamente, mantenerse en el tiempo. En un momento, puede fallar, estallar, entrar en crisis obligando a una nueva búsqueda de criterios. El sistema de significatividad también se vale de la memoria, por lo tanto podemos pensar que éste puede poseer las mismas características de la memoria.

espectador con la imagen? Con sólo observar las imágenes, éstas no significan nada. El espectador ve a esos Otros como reales, en tanto imágenes. Al detenerse en cada panel puede presuponer, en el horizonte de sus experiencias y expectativas, que las imágenes tengan relación con el lugar donde están siendo expuestas. De este modo, puede presuponer que el ausente es un desaparecido. Por el otro lado, y dada la frase del primer panel, el espectador puede presuponer que el ausente ha muerto prematuramente, por el paso del tiempo. Ese Otro que mira en la foto vieja lo reconoce, por su ropa, por su peinado, como alguien que no pertenece a su corriente temporal.



*Fig.1 El panel que tomamos para nuestro análisis.
A la izquierda, 1969; a la derecha, 2006*

Sin embargo, debajo de cada foto el espectador se encuentra con un año y nombres. Tomemos nuestro ejemplo (figura 1). En la imagen de la izquierda vemos escrito 1969 y cuatro nombres; en la derecha, 2006 y tres nombres. Esta indicación temporal no sólo permite fechar la imagen, permite también asociar la imagen con una coordenada temporal, permite colocar a la imagen dentro de las experiencias subjetivas.

Con ello se produce una significación particular. Esos Otros que el espectador mira en la foto fechada como 1969 pueden ser comprendidos como meros predecesores o como contemporáneos: esta comprensión claramente está determinada por la situación biográfica de cada espectador; es decir, algunos quizá compartieron esa temporalidad con los fotografiados. En la fotografía derecha, la de 2006, los Otros son interpretados por cada espectador como contemporáneos.

En el recorrido por la muestra, la memoria que se activaría, por ahora, es la del espectador. Con la posibilidad de sincronizar sus experiencias pasadas, de valerse de su acervo de conocimiento, y a partir de la tesis de reciprocidad de perspectivas, comprende a Gustavo Germano, el hombre de anteojos de la fotografía derecha, por ejemplo, como un semejante. De este modo, dada la información temporal que ofrece cada panel, el espectador puede cruzar los

límites del mundo de la vida y efectuar la mediana trascendencia: relacionarse con Otros que no están presentes Aquí y Ahora.

En el contexto de exposición de la muestra el espectador suponía la significación de estas imágenes. Es decir, las imágenes presentaban otra cosa. Estos pseudoacontecimientos que vemos se alzan como símbolo, como símbolo de los desaparecidos y asesinados por la última dictadura militar argentina entre 1976 y 1983. Las imágenes, en ese caso, presentarían una idea, idea que no se experimenta monotéticamente al observar las imágenes. Entonces, ¿cómo es que las fotografías puede hacernos recordar, puede hacernos reflexionar sobre el pasado?

Al entrar a la galería, sobre una tarima, se encontraba el catálogo de la muestra *Ausencias*. En la primera página, luego de abrir el folleto, encontramos una inscripción que no se encuentra en los paneles: "30.000 Detenidos-Desaparecidos y asesinados por la dictadura militar argentina entre 1976 y 1983". Al desplegar el folleto, el espectador se encuentra con una pequeña reproducción de las imágenes. A los costados de ellas no encontramos los mismos nombres, sino el/la/los que está/n desaparecidos.

Rápidamente la muestra se resignifica, o, en todo caso, el acervo de conocimiento del espectador hace que la misma cobre otra significatividad. Para algunos, para los que fueron contemporáneos de aquellos que vemos en las fotografías "viejas", ese Otro cobra una significatividad motivacional, ese Otro se vuelve un semejante, el proyecto de acción (de acción futura) del espectador se relaciona con orientar sus acciones hacia cierta actitud, actitud que bien podría ser recordar sus experiencias pasadas o narrar a Otros sus experiencias para que el hecho no sea olvidado y pueda ser transmitido a los sucesores. Para otros, el texto del folleto brindará una significatividad interpretativa. En este caso, en este tipo de significatividad, objeto y acervo de conocimiento se relacionan mutuamente.

Si nos detenemos en el texto del panel que tomamos como ejemplo leeremos lo siguiente:

Eduardo Raúl nace el 20 de febrero de 1958 en Villaguay (Entre Ríos). Es el mayor de cuatro hermanos. Con dieciséis años es elegido presidente del Centro de Estudiantes de La Salle y empieza a militar en Montoneros. En julio de 1976 es detenido durante nueve días en el centro clandestino de detención (CCD) del Escuadrón de Comunicaciones del Ejército en la ciudad de Paraná. Una vez en libertad se traslada a la ciudad de Rosario, donde vive clandestinamente. El 17 de diciembre de 1976 es secuestrado por personal del Ejército Argentino y de la Policía de la Provincia de Santa Fe. Durante días será torturado en el CCD, conocido como "El Pozo". Según investigaciones realizadas en los años posteriores a la dictadura y contrastadas recientemente por el Museo de la Memoria de Rosario, Germano fue asesinado el 23 de

diciembre de 1976. El Jefe de la Policía de Rosario, Comandante de Gendarmería, Agustín Feced, organiza un simulacro de atentado en el barrio de Fisherton en el que hace estallar los cuerpos torturados de Eduardo y su compañera. Eduardo, "el Mencho", fue enterrado el 4 de enero de 1977, sin identificación, en el cementerio de La Piedad y trasladado más tarde a un osario común.

Año 1969. La familia va de vacaciones a Uruguay. La policía argentina reclama una foto carné de los niños para permitirles cruzar la frontera. La foto de los cuatro hermanos se realiza en un estudio de algún pueblo cercano. En marzo de 2009, Eduardo continúa detenido-desaparecido.

Resulta sugerente encontrarnos un texto escrito como crónica, narrando los hechos en presente y en orden cronológico. Ese presente del texto hace que esa imagen sea percibida como tiempo presente, para que el abismo temporal que media entre una y otra no parezca tal. A la vez, la idea que nos transmite ese texto en presente nos sugiere que la temática de la muestra no es un hecho pasado, sino un hecho *del* presente.

El texto juega aquí una doble operación. Tenemos los nombres en los paneles, nombres que nos permiten particularizar la imagen, produciendo cierta aficción en el espectador. El nombre permite que el Otro deje de ser un mero Otro. Además, si observamos las fotografías actuales – y en ocasiones también lo vemos en las fotos “viejas” – la/s persona/s fotografiada/s miran a cámara. En la primera, quizá como parte del pseudoacontecimiento; en la segunda, a fin de resignificar la primera. Recordemos, estas imágenes deben ser vistas como pares que forman una unidad. La otra operación que permite el texto es brindarnos, en primer lugar, una narración sobre el ausente. Luego, una sobre los sobrevivientes. Encontramos así una etiqueta lingüística que otorga significado a las imágenes. Es más, podríamos decir que el texto le da intencionalidad a la foto. Es decir, no vemos un mero hombre sino a Gustavo Germano; no vemos la imagen de X, sino a Gustavo Germano.

Por lo tanto, no es la imagen la que activa nuestro acervo de conocimiento permitiéndonos así activar en nuestra memoria experiencias pasadas. Es el texto, *junto a* la imagen la que permite efectuar dicha operación. Ya señalaba Roland Barthes que toda imagen suele llevar un mensaje lingüístico; dado que toda imagen implica una “cadena flotante de significados” (Barthes, 1986: 35), el texto, y la narración en este caso, le permite al espectador seleccionar un significado determinado. También podríamos ver al texto como un “sugerente” de sentido: la narración se coloca como fiscalizador de significado.

Esta fiscalización se debe, claramente, a la modalidad pragmática de las imágenes fotográficas. La conjunción entre imagen y narración efectúa un reconocimiento que permite a la memoria tipificar y recordar las experiencias pasadas, la imagen permitiría visualizar dicha experiencia, y la etiqueta

lingüística que la acompaña intervenir en la significación. La imagen, junto al texto, facilitaría comprender al Otro por presentación.

Esta narración no es una historia de vida. La narración le brinda a la imagen algo que no posee, a la vez que le permite al espectador tematizar una idea: la militancia, por ejemplo. La narración no sólo es clave para interpretar la imagen sino que, en este caso, podríamos decir que *politiza* la imagen.

En ese sentido, recordemos que el propio Schutz señaló que a los predecesores los podemos interpretar a través de signos y símbolos, a través de comunicaciones y narraciones¹⁸. En sintonía con lo dicho, y dependiendo de la situación biográfica de cada espectador, las imágenes pueden implicar dos tipos de experiencias: una que remita a las experiencias pasadas y sedimentadas, es decir aquellos que han vivido sucesos similares; o bien, la narración permitiría una experiencia predicativa, un tipo de experiencia indirecta de objetos y sucesos que se basa en juicios interpretativos hechos por otros. La muestra permite al espectador, a través de la narración que acompaña la exposición, una comprensión politética, es decir, “paso a paso”, del Otro.

De este modo la muestra *Ausencias* se alza como símbolo. Si nos presenta una idea se debe no sólo a que se acopla con ella sino que también la comunica, en una ecuación donde imagen más texto da como resultado comunicación, logrando así que esta idea pueda tematizarse en el acervo de conocimiento. Si bien el mundo de los predecesores, el mundo que la foto “antigua” nos retrata, el mundo del ausente, es un mundo clausurado, sus actos pueden volverse “motivos porque” para el espectador: retomar sus actos para continuarlos, comprender y estudiar las razones de su ausencia; en síntesis, la interpretación del mundo pasado que las imágenes nos ofrecen pueden devenir acción futura. Cabe también preguntar qué pasará con el transcurso del tiempo, cómo será recordada y qué recordará el espectador de dicha exposición. Al recorrer todos los paneles, ¿cómo asociará los rostros de cada cuadro? He aquí la dimensión pragmática de la imagen y la endeble relación entre este tipo de imágenes y memoria.

Si el espectador adquiere cierto conocimiento al ver la muestra, cabe preguntarse si éste orientará sus acciones futuras, es decir, cómo se sedimentará en el acervo de conocimiento. También puede ocurrir que *Ausencias* se integre a dicho acervo como una simple experiencia a recordar: como percepción tipificada, antes que el contenido de la misma. Asimismo, vemos que estas imágenes pueden ingresar a la memoria del espectador debido a la posibilidad de fechar las imágenes y de tematizarlas: la remisión al

¹⁸ Tal como señala Maurice Natanson, discípulo de Schutz, “la memoria es de los contemporáneos, las crónicas de los predecesores” (Natanson, 1986: 18)

pasado reciente de estas imágenes se debe a la articulación con el texto de los folletos, antes que a las imágenes en sí.

De este modo, la posibilidad de comprender y recordar el pasado, se encontraría determinada, en este caso, en cómo se acoplan las imágenes en el sistema de significatividades de cada espectador y su propio acervo de conocimiento.

Palabras finales

Hemos visto los diferentes mecanismos que operan sobre la imagen a fin de fiscalizar, o controlar, su interpretación, restándole así diferentes grados de polisemia. Pero esa no sería la única función del texto que acompaña la muestra, éste también podría operar para encuadrar a la memoria. Con todo, a pesar de la “precariedad” de las imágenes¹⁹ debido a su carácter indicial, a su quasi-existencia, éstas se colocarían como mediadoras de relaciones sociales indirectas: así, *Ausencias* le quita anonimidad a la tematización “desaparecidos” pudiendo lograr un puente y apertura de horizonte entre predecesores y contemporáneos. La imagen fotográfica puede otorgarle rostro al pasado, quitándole así grados de anonimidad. Como señalamos antes, el texto le otorga intencionalidad a la foto. Para la conciencia del espectador, ver las imágenes fotográficas no lo remiten a ver fotos de hombres y mujeres; al ver el rostro de Gustavo Germano, por ejemplo, no ve una “foto de”, ve a Gustavo Germano.

Siguiendo a Schutz podemos pensar, finalmente, que la muestra puede alzarse como un “signo para la posteridad”.

¹⁹ Tomamos esta idea de Jean-Marie Schaeffer (1990)

Bibliografía

- Barthes, Roland, (1986), "Retórica de la imagen", en Roland Barthes (Ed.), *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós.
- Bartlett, F.C, (1977), *Remembering*, Londres: Cambridge University Press.
- Bourdieu, Pierre, (2003), *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Candau, Joël, (2002), *Antropología de la memoria*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- da Silva Catela, Ludmila, Giordano, Mariana, y Jelin, Elizabeth, (2010), *Fotografía e identidad*, Buenos Aires: Nueva Trilce.
- Dubois, Philippe, (1986), *El acto fotográfico*, Barcelona: Paidós.
- Edelman, Gerald, y Tononi, Giulio, (2002), *El universo de la conciencia. Cómo la materia se convierte en imaginación*, Barcelona: Crítica.
- Halbwachs, Maurice, (2004), *La memoria colectiva*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Natanson, Maurice, (1986), *Anonymity. A study in the Philosophy of Alfred Schutz*, Bloomington: Indiana University Press.
- Schutz, Alfred, (1970), *Reflections on the Problem of Relevance*, New Haven Yale University Press.
- Schaeffer, Jean-Marie, (1990), *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*, Madrid: Cátedra.
- Schutz, Alfred, (1993), *La construcción significativa del mundo social*, Barcelona: Paidós.
- Schutz, Alfred, (2003a), "El lenguaje, los trastornos del lenguaje y la textura de la conciencia", en Alfred Schutz, *El problema de la realidad social*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Schutz, Alfred, (2003b), "Símbolo, realidad y sociedad", en Alfred Schutz, *El problema de la realidad social*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Schutz, Alfred, (2003c), "Sobre las realidades múltiples", en Alfred Schutz, *El problema de la realidad social*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Schutz, Alfred, y Luckmann, Thomas, (1989), *The structures of the life-world, Vol 2.*, Illinois: Northwestern University Press.
- Sorlin, Pierre, (2004), *El 'siglo' de la imagen anallógica. Los hijos de Nadar*, Buenos Aires: La Marca.
- Tagg, John, (2005), *El peso de la representación*, Barcelona: Gustavo Gili.