

ES Traición, automatismo y error

EN Betrayal, Automatism, and Error

ITA Tradimento, automatismo ed errore

FRA Trahison, automatisme et erreur

POR Traição, automatismo, erro

Felipe Andrés Moreno Múnica

Traición, automatismo y error

Recibido: 1/04/2025; Aceptado: 28/06/2025; Publicado en línea: 16/12/2025
<https://doi.org/10.15446/actio.v9n2.124693>



**FELIPE ANDRÉS
MORENO MÚNERA**

Fotógrafo con maestría en Artes Visuales de la UFRJ (Universidad Federal de Rio de Janeiro), Brasil. Amplio conocimiento en arte contemporáneo, especialmente en el campo de la fotografía, donde ha desarrollado estudios teóricos y prácticos. Trabaja como fotógrafo y realizador audiovisual. Correo electrónico:
felipemoreno.foto@gmail.com

ID 0009-0007-3577-4486

RESUMEN (ES)

Se trata de una reflexión sobre la fotografía como arte en la contemporaneidad. *Traición, automatismo y error* son herramientas críticas que elaboré para examinar la fotografía y ponerla en movimiento. El objetivo es desestabilizar ideas rígidas sobre representación para poder expandirla más allá de una descripción literal. La palabra *traición* problematiza la relación entre sujeto y representación. También posibilita el movimiento en la práctica y el pensamiento. La fotografía será tratada como un campo donde el deseo definirá el proceso de producción de la obra. El automatismo busca un momento de ruptura en la historia de la fotografía, analizando los procedimientos surrealistas. El error propone la errancia de los sentidos y el pensamiento como potencia para recrear el mundo.

PALABRAS CLAVE: fotografía, arte contemporáneo, Roland Barthes, punctum, tudium, errancia.

ABSTRACT (ENG)

This is a reflection on photography as art in the contemporary world. Betrayal, automatism, and error are critical tools that I developed to examine photography and set it in motion. The goal is to destabilize rigid ideas about representation in order to expand it beyond a literal description. The word betrayal problematizes the relationship between subject and representation. It also enables movement in practice and thought. Photography will be treated as a field where desire will define the process of producing the work. Automatism seeks a moment of rupture in the history of photography by analyzing surrealist procedures. Error proposes the errancy of the senses and thought as a force to recreate the world.

KEYWORDS: photography, contemporary art, Roland Barthes, punctum, tudium, errancy.

RIASSUNTI (ITA)

Si tratta di una riflessione sulla fotografia come arte contemporanea. Tradimento, automatismo ed errore sono strumenti critici che ho elaborato per esaminare

la fotografia e metterla in movimento. L'obiettivo è destabilizzare le idee rigide sulla rappresentazione per poterla espandere oltre una descrizione letterale. La parola tradimento problematizza il rapporto tra soggetto e rappresentazione e rende possibile il movimento nella pratica e nel pensiero. La fotografia verrà trattata come un campo in cui il desiderio definirà il processo di produzione dell'opera.

L'automatismo cerca un momento di rottura nella storia della fotografia, analizzando i procedimenti surrealisti. L'errore propone l'erranza dei sensi e del pensiero come potenza per ricreare il mondo.

PAROLE CHIAVE: fotografia, arte contemporanea, Roland Barthes, punctum, tudium, erranza.

RÉSUMÉ (FRA)

Il s'agit d'une réflexion sur la photographie en tant qu'art contemporain. La trahison, l'automatisme et l'erreur sont des outils critiques que j'ai élaborés pour examiner la photographie et la mettre en mouvement. L'objectif est de déstabiliser les idées rigides sur la représentation afin de l'étendre au-delà d'une description littérale. Le mot trahison problématise la relation entre le sujet et la représentation. Il permet également le mouvement dans la pratique et la pensée. La photographie sera traitée comme un domaine où le désir définira le processus de production de l'œuvre. L'automatisme recherche un moment de rupture dans l'histoire de la photographie en analysant les procédures surréalistes. L'erreur propose l'errance des sens et de la pensée comme puissance pour recréer le monde.

MOTS-CLÉS : photographie, art contemporain, Roland Barthes, punctum, tudium, errance.

RESUMO (POR)

Trata-se de uma reflexão sobre a fotografia como arte na contemporaneidade. Traição, automatismo e erro são ferramentas críticas que elaborei para examinar a fotografia e colocá-la em movimento. O objetivo é desestabilizar ideias rígidas sobre representação para

poder expandi-la além de uma descrição literal. A palavra traição problematiza a relação entre sujeito e representação. Também possibilita o movimento na prática e no pensamento. A fotografia será tratada como um campo onde o desejo definirá o processo de produção da obra. O automatismo busca um momento de ruptura na história da fotografia, analisando os procedimentos surrealistas. O erro propõe a errância dos sentidos e do pensamento como potência para recriar o mundo.

PALAVRAS-CHAVE: *fotografia, arte contemporânea, Roland Barthes, punctum, tudium, errância.*

INTRODUCCIÓN

Traición, automatismo y error son términos que orientan esta reflexión acerca de la fotografía como arte en la contemporaneidad. No debemos concebirlos como estructuras rígidas, ni teorías que pretenden cristalizar un pensamiento sobre la fotografía. Por el contrario, se trata de herramientas teóricas para ponerla en movimiento. Buscando expandir los límites del medio fotográfico, investigo su potencial alucinitorio. A partir del pensamiento de Roland Barthes y Eduardo Cadava apuesto por una relación indisoluble entre la fotografía y el amor.

Las ideas de Roland Barthes me servirán de apoyo porque su intención singular de descubrir la naturaleza de la fotografía se fundamenta en la desconfianza sobre la fotografía descrita como un simple testimonio, y la reorienta a una dimensión táctil, como de una cosa tocando a otra. La experiencia de ver una fotografía en el libro *Cámara lúcida* (1980) está relacionada directamente con el tacto. Barthes quiere decir algo que no se reduce a la reflexión o la interpretación: la imagen es capaz de tocar. La foto produce entre los sujetos involucrados una relación táctil.

TRAICIÓN

La palabra *traición* problematiza la relación existente entre sujeto y representación. Por medio de la fotografía el mundo se revela de forma inesperada, fragmentada, intensificada y contradictoria (como el propio sujeto). Es necesario traicionar los conceptos, la razón y la técnica para conservar la fuerza transformadora de la fotografía.

Como sabemos por *Fragmentos de un discurso amoroso*, el lenguaje desea tocar el cuerpo del amado y el mundo donde él existe, «El lenguaje es una piel: froto mi lenguaje contra el otro. Como si tuviera palabras por dedos, o

dedos en la punta de mis palabras. Mi lenguaje tiembla de deseo» (Barthes, 2008 p. 99). De la misma forma que el amante quiere aproximarse con el lenguaje para tocar a su amado, Barthes desea tocar la fotografía. Tocar su esencia y saber cómo se diferencia de otros modos de representación. Decide pensar la fotografía en términos subjetivos: emprende caminos inéditos ligados más a los del placer que a los de la ciencia. Cuando habla del cuerpo, está dando importancia a los afectos y deseos, y no solamente a procesos racionales referidos a un bagaje cultural. Esta forma singular de aproximarse a la fotografía desestabiliza conceptos antiguos según los cuales su característica principal es fijar y preservar lo que está en frente del lente. Barthes pone en crisis el orden temporal, según el cual hay primero un objeto y después su representación.

La calidad técnica y la fidelidad con la que el objeto es representado no son determinantes para producir una experiencia artística como se pensaba en la modernidad. Esos valores no validan la fotografía como arte. La evidencia del ojo del fotógrafo no es suficiente en la contemporaneidad. Según Barthes, las fotografías nos presentan algo que no es más el objeto fotografiado. En ellas el objeto fotografiado desaparece de nuestra mirada y se hace invisible. En un intento por representar el objeto, la fotografía lo aleja de sí mismo y presenta su ausencia.

La fotografía inmoviliza el pasado tornándolo eternamente presente y, al hacerlo, traiciona lo que se presentó ante la cámara. La interrupción del flujo del tiempo en el retrato hace que retratado e imagen nunca coincidan. Lo que es objeto en la fotografía se torna otro con relación a sí mismo.

La idea de reproducir lo que está enfrente del lente nos conduce a una frustración irremediable: la de no poder ver el objeto. «Lo que sea que ella ofrezca a la vista y sea cual sea la manera empleada, una foto es siempre invisible: no es ella a quien vemos» (Barthes, 1980, p. 16)

La palabra *traición* pone en movimiento ideas para pensar la fotografía hoy, y será considerada una problematización en la motivación y el intercambio entre yo y el otro. Traición es una forma de pensar la relación entre lo real y su representación en la fotografía. ¿Qué sucede en ese intercambio? ¿Cómo se sitúa el deseo en la fotografía contemporánea en esta relación entre yo y el mundo?

El deseo no tiene una posición fija. Se desplaza buscando satisfacerse con las cosas del mundo. En la fotografía, el deseo es despertado por la mirada a través del lente

de la cámara. El lugar para el cual ella apunta es lo real: el centro ausente en torno del cual gira el sujeto sin parar, persiguiendo el objeto de su deseo. La mirada es el lugar indefinible que se teje entre yo y el mundo, donde surge la chispa que hace arder en deseos. El sujeto, con todas sus singularidades y multiplicidades se involucra de forma amorosa con el mundo y sus imágenes para recrear su discurso. En este sentido, la fotografía se convierte en un espacio a ser explorado con un tiempo y un devenir propios. En esa relación vital y amorosa se traiciona la representación.

A través de la fotografía, Barthes vive el gran amor por la madre, incluso después de su muerte, y dice reconocerla en una vieja fotografía cuando ella tenía cinco años de edad, en un jardín de invierno. El carácter esencial de la fotografía, para él, sería la muerte; y la explicación de la teoría de la fotografía que construye es una traducción de un proceso melancólico. A pesar de estar marcada por la muerte, la teoría de Barthes expande las posibilidades de la imagen y cuestiona las relaciones entre presencia y ausencia, vida y muerte; pasado, presente y futuro. Por lo tanto, se puede decir que para Barthes la fotografía no es solo un proceso melancólico donde la muerte está implícita y donde estamos destinados a vivir una ausencia. La fotografía es también del orden de la diversión, del placer y de la transformación. Cuando vemos una fotografía nos embarcamos en una aventura donde no tenemos el control sobre lo que irá a suceder en términos de afectos, desafectos y deseos. Como toda aventura, tiene un riesgo: pasar por una experiencia que, en el límite con la muerte, se reivindica con otra vida. Por este motivo, la fotografía es para Barthes un medio extraño, una nueva forma de alucinación.

¿Cómo opera la fotografía en la relación entre vida y muerte? Lejos de demostrar la verdad del referente, el carácter indicial de la fotografía pone en escena su ser fantasmal, su presencia en el pasado y su ausencia en el presente. La evidencia fotográfica es una emanación luminosa de un cuerpo u objeto que deja una marca en una superficie sensible. Esta evidencia revela su magia y su alquimia juntando, como si fuera un cordón umbilical el cuerpo que marcó la fotografía con el cuerpo que sostiene la imagen con sus manos y la ve con sus ojos. Es como si pudiésemos tocar ese cuerpo desaparecido con nuestra mirada.

Las representaciones son lugares que deambulan entre lo que es físicamente real y aquello que existe de fantasmagórico en nuestro pensamiento. Lo que surge más allá de la visibilidad de la imagen, eso que despierta

en nosotros, se da en el tiempo de la experiencia de la imagen y modifica la sensación de fijeza, generando un movimiento que establece puntos de conexión entre la imagen y la historia de la mirada. Esa presencia fantasmal que sobrevive es lo que define el carácter alucinatorio de la fotografía.

El siguiente fragmento del texto de Eduardo Cadava explica cómo se produce la transformación de la luz en «piel» en el espacio de la fotografía:

Fotografía, cuya etimología significa 'escribir con luz', alquímicamente transforma la luz en carne. En esta transformación, la fotografía se convierte en un medio maternal que mágicamente reconecta el cuerpo del sujeto que está observando el cuerpo del referente por un cordón umbilical. Este cordón umbilical, a su vez, crea un nuevo cuerpo que cubre el sujeto que observa la imagen, y el objeto fotografiado bajo una piel común. En la acción de transformar la luz en piel, la fotografía transubstancia el cuerpo del referente y lo transporta en el tiempo y el espacio. (Cadava, 2009, p. 27)

En el amor se produce una constante desconstrucción y construcción del sujeto. El amor y la fotografía son fuerzas transformadoras que desorganizan al sujeto, debilitando cualquier certeza sobre sí mismo. La traición, en el sentido más positivo, es un redescubrimiento dentro de la singularidad que se repite y dentro de la repetición que aparece como algo singular.

Esa es la estrategia que Barthes utiliza en *Cámara lúcida* cuando intuye otra relación posible con la imagen y también en *Fragmentos de un discurso amoroso* al intentar capturar el discurso amoroso. En la siguiente cita Barthes evidencia la incomodidad que sufre con él mismo al ser fotografiado y que equivaldría a las múltiples traiciones donde se experimenta la aparición de nuestro ser como otro.

Delante del lente, yo soy al mismo tiempo: aquel que pienso que soy, aquel que pretendo que los otros piensen que soy, aquel que el fotógrafo piensa que soy y aquel que el fotógrafo hace uso para exhibir su arte. En otras palabras, una acción extraña: No paro de imitarme, y por eso toda vez que me dejó fotografiar, invariablemente sufro de una sensación de falta de autenticidad, y a veces de impostura comparable con ciertas pesadillas. (Barthes, 1980, p. 13)

La fotografía produce una desestabilización del sujeto cartesiano, coincidente consigo mismo, guiado fundamentalmente por la razón. En el amor y en

la fotografía, los sentimientos están expuestos y muchas veces en sentidos que se oponen a la razón. Se experimenta un deseo que se mueve por las cosas del mundo. Aquí la traición no está pensada en un sentido enfermizo o de sufrimiento, y sí como un movimiento vital, una forma de transformar y multiplicar que resulta en proliferación y no en desaparición.

Hay una familiaridad de Barthes con las ideas de Lacan, ya que el psicoanálisis tiene como postulado fundamental la idea de que el objeto que trajo un día la primera satisfacción está perdido para siempre. La fuerza de la fotografía consiste en su capacidad de fascinar y, al mismo tiempo, de dejarnos indefensos, porque la fotografía no hace otra cosa que apuntar hacia el centro de lo real, donde quedamos sin palabras y sin mirada. Muchas veces quedamos en silencio frente a una imagen, como si por un instante estuviésemos mirando lo que no puede ser nombrado. Lo real, según Lacan, es el centro ausente en torno del cual gira el sujeto sin parar persiguiendo el objeto que despierta su deseo, sin embargo, ese disfrute es siempre inalcanzable. La relación de la fotografía con lo real es ambigua, oscila entre el amor y el desamor, entre la frustración y la pasión. Como el mundo, la fotografía se permite ser sentida como un fragmento, como un vestigio que se retira de la experiencia y esa experiencia es, a su vez, la imposibilidad de la experiencia plena de lo real.

El *punctum* de Barthes es el componente de la imagen que dispara «la puesta en escena» del deseo, que nos afecta de forma singular, independiente de lo que la imagen presenta en su superficie. Según Cadava, el *punctum* y *studium* no pertenecen enteramente a la imagen ni a la forma de percibirla. No son solamente atributos de la imagen, ni únicamente una proyección de la mirada. Son puntos de contacto entre la historia de la imagen y la historia de la mirada. Dos hilos que constituyen la materialidad del lenguaje fotográfico. Por un lado, contingencia, casualidad, singularidad y diferencia (*punctum*); por otro, repetición, regularidad (*studium*). Así, la fotografía no solamente muestra la relación entre el sujeto observado y el sujeto observando, capturados en el papel fotográfico, sino también exhibe lo que la fotografía es: «una experiencia amorosa mágica y paradójica. Una afirmación de la realidad, y una negación de su existencia» (Cadava, 2006, p. 14)

La forma en que la imagen nos va a afectar no es predecible. Podemos hacer una comparación del encuentro con la imagen con el encuentro amoroso, donde nos vemos sorprendidos por una atracción irresistible. El *punctum* es el detalle inesperado que nos captura cuando vemos una fotografía: «Es el nombre que Barthes

atribuye a lo que no puede ser visto anticipadamente, que interrumpe el *studium*, y la mirada» (Cadava, 2006, p. 10). El *punctum* está fuera de las intenciones del fotógrafo, o del objeto o sujeto fotografiado, abriendo las puertas para que se manifieste el azar. El *punctum* es lo que sobra, el trazo dejado por el cuerpo, objeto o instante que amamos como un fetiche. La fotografía es el fetiche amoroso por excelencia, un fragmento del presente que, como en una relación amorosa, entrelaza pasado y futuro, distendiendo el tiempo.

Sobre el encuentro repentino con el otro (que finalmente es una imagen) el sujeto amoroso dice:

Es un descubrimiento progresivo (como una verificación) de las afinidades, complicidades e intimidades que podría mantener eternamente (a mi forma de ver) con otro, a punto de convertirse «mi otro»: estoy completamente concentrado en ese descubrimiento (y con eso me estremezco) hasta el punto que toda esa curiosidad intensa por un ser que encontramos, ser considerada como amor. (Barthes, 2003, p. 137).

En el encuentro, descubro en el otro un otro yo. El azar rige ese momento emotivo de encuentro con el otro y, en una fotografía, es la aparición de un detalle que emerge para afectarme. El *punctum* es un accidente, aparece sin intención, como si entrara en el cuadro del fotógrafo sin tener plena conciencia. Se hace presente expandiendo la lectura de la imagen en un espacio subjetivo. De esta forma, la fotografía introduce una pluralidad a través de los afectos y de la mirada.

El *punctum* es del orden del amor; el *studium* es del orden del gusto, de aquello que se articula sin poner en crisis la representación. Reconocer el *studium* es, inevitablemente, saber las intenciones del fotógrafo. Puede ser entendido como una descripción que sitúa quien mira la fotografía dentro de un contexto cultural. Como en un tipo de negociación entre consumidores y creadores, las intenciones del fotógrafo pueden ser aprobadas o desaprobadas. En el momento en que la imagen se vuelve pública, el *studium* es lo que el espectador reconoce con mayor o menor grado de placer; al mismo tiempo el *punctum* sería el factor que volvería privada la experiencia de la imagen. No se trata de una interpretación basada en un bagaje cultural. Se trata de la fuerza de la imagen afirmándose, sin el compromiso de cargar un mensaje.

En la relación del sujeto con el mundo mediado por la fotografía no hay garantías de obtener datos concretos del mundo; es solo una forma de expresar los deseos. Como un eco de lo que no está más presente, pero por medio

de sus artificios se convierte en presencia. Dudamos de la realidad de nuestras vidas, por eso las fotografiamos, pero las imágenes no llevan de vuelta a la irrealdad

AUTOMATISMO

Históricamente el movimiento que se interesó por cuestionar el medio de la fotografía, criticando los abordajes formalistas donde el valor de la fotografía radicaba en la precisión y belleza con que la realidad era representada, fue el surrealismo. Fue un momento de ruptura que abrió la fotografía para lo contemporáneo y acercó la fotografía al arte. Informados por el psicoanálisis, los surrealistas anhelaban usar la fotografía —debido a su potencial expresivo— para explorar la irrealdad, el mundo de los sueños e intentar liberar el potencial imaginativo y creativo del inconsciente.

El automatismo fue una de las estrategias de rechazo a las capacidades del *studium*. En los términos de esta investigación, el automatismo es la traición al *studium*. Fue un intento histórico de ritualización en el arte y una de las modalidades de rechazo a la imagen fotográfica como un objeto estético cuya función estaría reducida a reproducir la realidad tal y como es vista (evidencia del ojo del fotógrafo). Lo que determinaba tradicionalmente el valor de la obra fotográfica eran la cualidades formales y técnicas con que se fijaba lo que estaba en frente del lente del fotógrafo. El automatismo se configuraba alrededor de estrategias que tenían como finalidad producir fotografías que cuestionaban la representación moderna, abriendo las imágenes a una dimensión metafórica. Se puede decir que el automatismo rechaza lo que en una imagen Barthes llamaría de *studium*. La traición al *studium*, según los términos de este trabajo, es la negación de una fotografía que incorpora valores y discursos impuestos, y que reivindica su naturaleza pasional y violenta.

El movimiento surrealista deseaba subvertir la realidad fragmentada y falsa, presentada por la lógica, la moral y las estéticas vigentes, dando valor a todo lo que escapaba de la razón. El surrealismo buscaba una realidad asociada al inconsciente y hacía uso de la fotografía para comprobar la existencia de esa realidad no real, o sea, una perspectiva diferente del positivismo inicial que orientó el inicio del lenguaje fotográfico. El movimiento se acercó a las ideas de Freud, buscando una expresión más libre y revolucionaria que irrumpiría del inconsciente. Los surrealistas pierden el interés por el mundo real para penetrar en la irrealdad.

El deseo del surrealismo de usar el inconsciente como estrategia para escapar del control consciente del artista le permitiría sorprenderse con las imágenes, signos e

impulsos que extrapolan el ámbito de lo conocido. Los surrealistas presentan una crítica a la representación tradicional por considerarla falsa y condicionada. En sus procedimientos exploran la capacidad metafórica de la imagen fotográfica. La representación es sospechosa porque no es más que una copia, un conjunto de signos que ocupan el lugar de la experiencia.

Para André Breton, líder del surrealismo, la mirada tiene un componente salvaje, cuyo inmediatismo —que sería el automatismo de la percepción— lo protegería del aspecto premeditado del pensamiento. La percepción está en relación directa con la realidad, mientras que la representación está separada de ella por un abismo, donde la experiencia de la realidad es substituida por signos.

André Breton afirma la supremacía absoluta de lo visual sobre los demás sentidos; sin embargo, lo cuestiona otras veces defendiendo la escritura como la expresión directa del automatismo psíquico. El surrealismo fue un movimiento difícil de encapsular y definir, por eso existen contradicciones como la oposición entre escritura y visión. La surrealidad tendrá, según Breton, que triunfar al dualismo de la percepción y la representación (Krauss, 1990 p. 111). Al final, él se sitúa en un lugar que considera la representación como una invitación al fraude, desconfiando de las imágenes visuales fabricadas por considerarlas la representación del sueño, en vez de considerarlas el propio sueño.

El automatismo es uno de los rituales que propone expresar el funcionamiento real del pensamiento sin el control fiscalizador de la razón. Breton compara las manifestaciones del automatismo con un sismógrafo que registra los movimientos de la tierra, donde no hay contradicción; donde las emociones fluyen debido a la expulsión, a la atemporalidad y a la substitución de la realidad exterior por la realidad psíquica sometida únicamente al principio del placer. Breton cree que el automatismo es la presencia directa de la espontaneidad del artista, de aquello que es absolutamente transparente para el espíritu e inmediato para la experiencia.

El automatismo problematiza la racionalidad de la forma, pues no es suficiente para sostener el proyecto artístico, por eso se produce la búsqueda de signos imprevisibles y sorprendentes. El interés del automatismo es generar un significado que no se cierra. El sentido de la traición era abrir ese significado literal para un territorio donde todos los tiempos se entrelazan, donde el deseo aflora y el sentido se construye aleatoriamente a través de los contextos donde la imagen es presentada y activada por la singularidad del observador. En el automatismo, la estrategia para crear significados era acceder a ese lugar

llamado inconsciente, protegido de la razón burguesa, donde las emociones y los deseos se mueven libremente. El inconsciente se convirtió en el fetiche del surrealismo, un lugar de liberación, producto de una lectura particular del psicoanálisis que no era posible acceder ni representar.

El automatismo fue un intento de rechazar la representación moderna, pero que no logró huir de las limitaciones conceptuales. Fue un momento importante en la fotografía porque el medio fue pensado en relación al arte. Hoy en día, debido a la multiplicidad de formas en que la fotografía permea nuestra sociedad, conduciendo y regulando los significados por medio de sus discursos, es necesario un movimiento de desplazamiento, de errancia física y conceptual para abordarla. Hay en el mundo un exceso de imágenes con significados definidos.

Propongo el error como una alternativa para revelar otros rumbos donde el significado se amplía. En la fotografía, el error puede inducir la aparición de imágenes desconocidas a partir de sus accidentes y de sus idas y venidas, trascendiendo el acto físico de la visión. El sentido se configura en el interior de un espacio inestable creado por la errancia, en un estado de deriva.

ERROR

¿Qué sería errar hoy? ¿Tendrá un lugar en la práctica artística contemporánea?

¿Puede ser una forma de desorganizar, designificar y de formalizar? El error está implícito en los dos términos anteriores que orientan esta reflexión: la traición cuestiona la representación tradicional a favor de procesos que trabajan con las oscilaciones del sujeto con el mundo y para indagar en la relación entre lo real y su representación. En el automatismo fue usado el sentido de la errancia física (ruta con la materialidad del medio) y conceptual (con el fin de evitar significados cerrados y generar caminos que posibiliten otras lecturas con la fotografía).

Hay detalles en la imagen fotográfica que alcanzan capas más profundas de nuestro ser: imágenes, sensaciones y deseos. Por eso se vuelve necesario, como advierte Cadava, ver las fotografías con los ojos semi abiertos, como si estuviéramos mirando para el sol, para abrir su significado. El automatismo sería un intento de esa mirada «errada» en la producción artística, buscando, a través de la experimentación y de los gestos mentales

que ritualizan, expandir las posibilidades del medio, pero como fue concluido anteriormente, continúan siendo modalidades de formalización.

El error es acción: un camino físico y conceptual, una ruta para pensar la fotografía en lo contemporáneo, una propuesta que afirma la experiencia humana en su relación con el mundo, con todas sus faltas, dificultades, ansiedades y deseos. Frente a la complejidad del mundo que se presenta cada vez más hostil y controlado, la fotografía sería el medio ideal para relatar estos procesos.

El error fotográfico hacía parte del proceso de creación del surrealismo, resultando en propuestas innovadoras para su época, que producían extrañezas y sugerían metáforas. El propio Man Ray se declaraba felizmente un *fautgraphe* (*faut* es 'error' en francés).

Ciertamente el gusto de este fotógrafo por el error y sus reiterados intentos de considerar sus imágenes como accidentales, representan a primera vista, un intento por colocarse al ritmo del surrealismo y reproducir el principio de subversión total proclamado por Bretón. (Cheroux, 2009, p. 129)

Trabajar con el error como propuesta artística, según Cheroux, podría ser una forma de cuestionar la omnipresencia del autor: al reivindicar el valor de lo accidental, disminuye su mérito personal, permitiendo que la fecundidad del azar tome el lugar de su propia imaginación creativa. Esto quiere decir ceder al control de las ideas que originan la obra y abrir un espacio para que lo inesperado tome forma. Este sería un espacio de errancia para deshacer hábitos de creación o caminos conocidos. El error no se puede convertir en un concepto: debe ser pensado como acción, como el camino o la ruta donde se producen cruces y se cuestionan certezas. Para Man Ray, el accidente es una forma de entregarse al azar para el surgimiento de nuevos temas.

El error afirma con más fuerza la relación de la obra con el mundo. En el momento de fotografiar, el error está en entregarse al azar, en mantener una abertura interna desprendiéndose de los límites propios, en permitirse la experimentación trabajando con las condiciones que se presentan y con los encuentros que surgen (inclusive el encuentro con el deseo propio). El encuentro, de la misma forma que el sueño, presenta alternativas a las formas de representación inherentes a códigos estéticos realistas. Un ejemplo de una forma de encuentro como representación son los fotogramas de Man Ray, donde las imágenes fotográficas son producidas por el contacto

directo de objetos con el papel fotográfico sensible. El fotograma es el encuentro con la materialidad de la fotografía. La idea de mirar como tocar, llevado hasta sus últimas consecuencias. Antes de convertirse en una imagen abstracta, las plantas y las flores fueron tocadas, dispuestas en el papel fotográfico, guiadas simultáneamente por la mirada y por el tacto.

Un ejemplo reciente es el trabajo de Wolfgang Tillmans. Es una celebración de la multiplicidad, una respuesta al medio fotográfico prisionero de las tipologías y la fotografía racionalista de la Escuela de Dusseldorf. Son fotografías de todo y de nada, fotografías de intimidades y de distancias, experimentos en el laboratorio, montajes heterogéneos con fotografías de tamaños diversos, con las últimas técnicas de impresión y también impresas en fotocopias. Tillmans reivindica las pulsiones y, con ellas, la posibilidad de la aparición del error. Se percibe en su fotografía dos intereses: la alquimia de la luz y el deseo de estar en el mundo con los otros. La alquimia de la luz aparece claramente en sus trabajos abstractos que investigan los efectos de la luz en materiales foto sensibles. En su proyecto Truth Study Center, Tillmans trabaja directamente en el papel fotográfico, aplicando luces de fibra óptica. El resultado son imágenes que parecen estar en el límite entre lo real y lo imaginario, y que surgen en las intervenciones del cuarto oscuro. Estas imágenes no representan la realidad y, sin embargo, parecen contener una extraña fisicalidad, visceral y erótica. En estos experimentos parece que vemos orificios humanos, fibras musculares y también universos paralelos.

Estos tipos de imágenes son una de las múltiples formas en que Wolfgang Tillmans explora los límites del medio fotográfico a partir de su materialidad. Parece que su preocupación en este proyecto consiste en liberar la imagen de su *studium* para concentrarse en la transparencia de la luz y abrir la imagen a una pluralidad de lecturas. Sus fotografías no provienen de una experiencia sensual únicamente, ellas también son vehículos de pensamiento crítico sobre el medio de la fotografía y sobre el mundo. Errar es designificar y resignificar el mundo. Es un camino que reconcilia al artista con sus afectos, deseos, en la experiencia de su relación con el mundo.

CONCLUSIONES

¿Cómo continuar haciendo fotos? Es la pregunta que permea los tres términos de esta reflexión que se vuelca sobre los límites y posibilidades de la fotografía, los

intentos de desestabilizar prejuicios modernos y trazar caminos posibles para hacer fotografías con una relevancia contemporánea. La «traición» posibilita el movimiento, en la práctica y en el pensamiento, para no quedarnos prisioneros de conceptos estériles. Así, la fotografía será tratada como un campo donde el deseo definirá el proceso de producción de la obra. En el automatismo, hay una ruptura con la experiencia instantánea de la realidad, produciéndose un espacio que abre el significado de la imagen. Las imágenes deben propiciar el establecimiento de redes múltiples de significados no delimitables por conceptos. La fotografía debe ser utilizada para traicionar nuestra mirada, traicionar lo real y traicionar el pensamiento. El desafío está en lograr que la experiencia íntima y apasionada del mundo mediada por el dispositivo fotográfico tenga un alcance universal, manteniendo una distancia crítica con el mundo de las representaciones.

Un paisaje, un retrato o un objeto pueden adquirir nuevas capas de significado.

Las fotografías que expongo al final del texto presentan cierta ambigüedad y extrañeza. Mi intención es dar espacio al espectador para que construya su propio sentido. Esta serie es parte de un cuerpo de trabajo o «constelación», como me gusta llamarlo, de fotografías realizadas a partir del deseo. No me interesa tanto la imagen individual, sino el conjunto de imágenes yuxtapuestas que abren el sentido a nuevas lecturas.

Ya no es interesante el registro de la cosa fotografiada como tal, lo interesante es cómo la fotografía transforma la experiencia de lo real en imagen y cómo esta se desdobra al ser activada por la mirada.

El desafío está en lograr que la experiencia íntima del mundo mediada por el dispositivo fotográfico tenga un alcance universal, manteniendo una distancia con el mundo de las representaciones.

El error puede ser un camino para restaurar la conexión con nuestro deseo y con el deseo del otro. Una forma de crear un espacio de conexión donde se producen cruces entre el artista, el espectador y la imagen.

El desafío está en lograr que la experiencia íntima del mundo mediada por el dispositivo fotográfico tenga un alcance universal, manteniendo una distancia con el mundo de las representaciones. Me interesa producir un estímulo que no sea fácilmente localizable. Volcarme a la región del no-sentido. Propongo disociar, deshacer, desestructurar a través de la imagen. Abrazarla con sus incertezas y sus devaneos. Aproximarme a los límites

de la representación para expandir su lenguaje. Lo que se hace visible no pertenece al dominio de los objetos o las personas y sí al de las fuerzas y los afectos. En un mundo donde el saber racional se vuelve violento, es

necesario reincorporar el terreno de las pulsiones y las contradicciones con el fin de re establecer la empatía del hombre con la imagen.



Figura 1. Constelación Hydra

REFERENCIAS

- BARTHES, R. (1980). *Câmera Lúcida: Reflections on Photography*. Hill and Wang.
- BARTHES, R. (2008). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Siglo XXI Editores.
- CADAVA, E. (1992). *Words of Light: Theses on the Photography of History*. The Johns Hopkins University Press.
- CADAVA, E. (2009). *Notes on Love and Photography*. MIT Press.
- CHEROUX, C. (2009). *Breve historia del error fotográfico*. Ediciones Ve S. A.
- FREUD, S. (1964). *Obras completas de Sigmund Freud*. (Trad. Luis López-Ballesteros y de Torres). Editorial Biblioteca Nueva.
- FREUD, S. (2003). *Alem do Princípio de Prazer*. Editorial Imago.
- KRAUSS, R. (1990). *Lo fotográfico: por una teoría de los desplazamientos*. Editorial Gustavo Gili S. A.
- PÉREZ, D. (2004). *La certeza vulnerable: cuerpo y fotografía en el siglo XXI*. Editorial Gustavo Gili S. A.

Derechos de autor: Universidad Nacional de Colombia.
Este documento se encuentra bajo la licencia Creative Commons
Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

