

En cámara lenta. Repensando la poética de R. Kay sobre fotografía y “mirada americana”

In slow motion. Rethinking Ronald Kay's poetics of photography and the “American Viewpoint”

Ana María Risco
Universidad Alberto Hurtado
amrisco@yahoo.es

Resumen

En este artículo se revisan y discuten algunos planteamientos que Ronald Kay desarrolla en *Del espacio de acá, señales para una mirada americana* (1980), especialmente aquellos que apuntan a poner de relieve la importancia que cobra la entrada en vigencia de la fotografía en la constitución de lo que el autor denomina una “mirada americana”. En particular se revisan dos planteamientos centrales que sobre este asunto desarrolla en el capítulo “La reproducción del Nuevo Mundo”, según los cuales la fotografía temprana en América constituyó, por una parte, un modo de registro “discrónico” y por otra parte se impuso sobre la tradición “fallida” de la pintura, como medio de representación del paisaje y rostro americano. La revisión busca ampliar y actualizar el marco de recepción de las tesis de Kay, tomando como referencia ideas de autores como Navarrete, Chiriboga, Kossoy y Krauss, que más recientemente se han acercado a la historia de la fotografía, tanto global como latinoamericana.

Palabras clave: Ronald Kay, fotografía, mirada americana.

Abstract

This article offers to re-examine and discuss some of the ideas defended by Ronald Kay in *Del espacio de acá, señales para una mirada americana* (1980) and, more particularly, the emphasis he placed on the role played by photography in the articulation of what he defined as an “American Viewpoint”. It reconsiders two central ideas developed by Kay in the chapter “The Reproduction of the New World” in which he argued that an early American photography represented on one hand a “dyschronic” mode of registering and, on the other hand, came to replace a pictorial tradition that had failed in its ambition to represent the American landscape and face. This revision seeks to amplify and update the reception of Kay's thesis by considering ideas of other authors such as Navarrete, Chiriboga, Kossoy and Krauss and their own, more recent, approach to the history of photography at both a global and Latin America scale.

Keywords: Ronald Kay, photography, “american viewpoint”

Aunque los escritos de Ronald Kay tienen un lugar relevante e indiscutible en los recuentos panorámicos de la crítica y la escritura sobre arte en Chile, no resulta fácil dar cuenta de la naturaleza y el carácter de esa condición crítica y de su situación en el contexto cultural y artístico chileno, con que el autor sostuvo una relación oscilante, marcada por entradas y salidas de escena entre principios de los 70 y su reciente muerte en 2017. El estatuto singular e inclasificable de la obra crítica de Kay se explica, en parte, en la atención casi exclusiva que prestó a la producción temprana de Eugenio Dittborn (a diferencia de otras obras críticas que se relacionan con el trabajo de varios artistas, en diversos periodos), y por otra parte, en el hecho de que su práctica de recepción fue también oportunidad para un intenso despliegue autoral cuyo alcance llegó a autonomizarla respecto de la obra artística detonante e incluso la llevó a exceder, en algunos puntos, el ámbito de problemas relativos al campo del arte. Puede decirse que fue desde su aproximación crítica a la obra de Dittborn, que a su vez recibió una fuerte influencia de las ideas de Kay, que el autor llegó a articular una serie de consideraciones y tesis sobre visualidad e imagen técnica que han tenido una larga proyección, las que parecen haberse encontrado ya asomadas en su quehacer como investigador y poeta al momento de encontrarse con la exploración pictórica que las puso en ebullición. La articulación de estas ideas, Kay la hizo fundamentalmente en el ensayo *Del espacio de acá. Señales para una mirada americana*, publicado a inicios de los años 80, que con el tiempo ha resultado ser su escritura más influyente y al mismo tiempo un hervidero de planteamientos y proposiciones que no logra ni quiere definirse en el orden de una categoría genérica (como crítica, teoría, historia o prosa poética), entre otras razones porque, según se deduce observando la evolución de los escritos de Kay, se encuentran en pleno y apasionado proceso de articulación en el momento en que se las registra y el autor no busca distanciarse de ese proceso para hablar en términos explicativos ni menos disciplinares. A diferencia de otras escrituras ensayísticas más académicas, la que se ejecuta en este libro no se disocia de su objeto, proyectándose más bien como el lugar donde un eventual objeto de conocimiento y experiencia, que pasa a llamarse “el espacio de acá”, se va conformando empujado por cuestiones dadas al pensamiento por la obra temprana de Dittborn.

Si bien ha generado vasta perspectiva a la historia del arte y de la fotografía en Chile; a la historia de las ideas y de la cultura latinoamericana, *Del espacio de acá* está igualmente lejos de acomodarse a la categoría del relato histórico. Su escritura concentrada y compacta, en la que aparecen como ahorrados varias transiciones o pasajes explicativos, que quedaron entrelíneas dejando importantes zonas de latencia en el planteamiento central, no se demora en el análisis de fuentes primarias, ni siquiera en el detalle referencial de sus fuentes secundarias y críticas. Avanza a paso firme y engegucado hacia el blanco de su obsesión, que pudiera reconocerse en un acontecimiento ambiguamente datado hacia mediados del siglo XIX, consistente en una anomalía del tiempo histórico que habría dejado como efecto la separación del espacio cultural occidental en un “allí” y un “acá”, a través de un ejercicio lingüístico

que es fundamentalmente poético y al que sería injusto pedirle demostraciones propias de un análisis científico.

La naturaleza poética de este ensayo, íntimamente anudada con la poética visual de Eugenio Dittborn, no anula, sin embargo, la posibilidad de una revisión crítica de las tesis que, en su impetuoso e inspirado movimiento, articula. Especialmente no debería privarnos de la posibilidad de introducir algunos desaceleramientos interpretativos a la asertiva marcha de su escritura, considerando que a más de treinta años de su publicación –y en parte gracias al efecto interpelativo y provocador que produjo– se han desarrollado condiciones investigativas y teóricas para poner sus proposiciones, si bien no ante la violencia de un análisis probatorio, sí a la luz de una consideración que permita visualizar de modo más amplio y con más elementos de juicio en qué premisas se sustentan.

Entre esas proposiciones una de las más influyentes, en virtud de su fortuna crítica y del modo en que se las cita y recita en diversos contextos de pensamiento e investigación, resulta particularmente sensible a la hora de repensar el ensayo. Me refiero a la idea sobre el lugar que tiene la fotografía, en cuanto aparato de visualización y conocimiento, en la conformación cultural del paisaje y mirada americanos. Tal idea, que cruza de lado a lado la escritura del libro, se formula en lo medular inmediatamente después del primer fragmento ensayístico, en uno que lleva por título "La reproducción del Nuevo Mundo". En este capítulo Kay hace el gesto probablemente más enérgico que conforma su planteamiento introductorio a la visualidad crítica de Eugenio Dittborn. Este se orienta a dilucidar el desarrollo temprano de la técnica fotográfica y tiene como polos contrapuestos los dos contextos que construyen la tensión del planteamiento: el espacio-tiempo europeo, en que el invento de la fotografía habría sido posibilitado por un desarrollo técnico equiparable al que domina el entorno que la fotografía vendría a registrar, y el llamado Nuevo Mundo, colonizado por aquel, donde la fotografía –cuya difusión se produjo con cierta simultaneidad respecto de sus desarrollos en Europa– habría entrado en contacto con un mundo disparejamente moderno, plagado de zonas prehistóricas en el sentido occidental del término.

La tesis es simple y contundente y puede referirse del siguiente modo: mientras en Europa –especialmente en capitales de alta relevancia para la historia temprana de la fotografía como París o Londres, donde la revolución industrial se dejaba sentir en sus monumentos más preciados como las máquinas a vapor y la arquitectura metálica– la placa sensible de la cámara habría transcrito objetividades relativas al mismo grado de desarrollo tecnológico capaz de hacerla surgir como invento, en el espacio americano su ingreso habría producido una inenarrable discontinuidad entre objeto reproductor y sujeto reproducido, la que había quedado registrado de modo latente en las primeras imágenes fotográficas de América. En razón de esta discontinuidad o no contemporaneidad entre estadio técnico del aparato y realidad representada, la fotografía habría incorporado a sus negativos sujetos "anacrónicos, desarraigados, fantásticos, sorprendidos –en suma prefotográficos–" (27), generando como registro

una “discronía” (27), es decir una imagen que da cuenta de dos tiempos históricos en colisión. En razón de ello, según las visiones de Kay, las primeras fotografías americanas entrañan una tautología visual en virtud de la cual las imágenes de sujetos y paisajes se habrían convertido también en representaciones del propio operar del aparato técnico fotográfico, en el encuentro intempestivo y violento con su alteridad cultural radical.

La conformación generalizadora del planteamiento, que se manifiesta ya allí donde Kay se refiere a lo americano como una unidad cultural sin distinciones, deja meridianamente claro que lo que se tiene a foco no es la capacidad operativa de un aparato formulado en diversos lugares del mundo con distinto desarrollo industrial y, por lo tanto, con recursos e insumos técnicos diferenciales y específicos. Lo que se pone en evidencia es el diferendo entre la vocación histórica del mecanismo fotográfico, uno y el mismo para ambas realidades, emplazado en las dos modernidades que esas realidades representan, de las cuales una resulta ser el flamante residuo tardomoderno de la historia occidental y la otra, un orden histórico impuesto sobre el tiempo inmemorial de los vencidos por la colonización. Lo que se observa, entonces, es una cualidad singular de la fotografía que Lucía Chiriboga ha enunciado de otra manera, al señalar que en ella “a diferencia de otras artes confluyen dos intenciones, dos historias, dos visiones, dos éticas: la del que mira y la del que es mirado” (71).

Todavía no parece ser lo suficientemente tarde para destacar la aceleración rotunda que presenta esta idea en relación con la constitución del pensamiento sobre una eventual historia americana de la fotografía, especialmente considerando que fue formulada a principios de los 80, es decir cuando los factores diferenciales implicados en la constitución cultural de Latinoamérica recién comenzaban a ser tematizados con la intensidad con que hoy se lo hace, a la luz de un pensamiento decolonial. Por un lado, cabría observar que el planteamiento de Kay irradia un dejo de lo que hoy se califica y critica como el “eurocentrismo” (Navarrete 38) en la reconstitución histórica del contexto originario de la fotografía, ya que su premisa sigue siendo que, como afirma Kossoy al margen del proceso industrial y de los progresos técnicos y científicos que se verificaron en Europa de aquel momento, cualquier innovación tecnológica que pudiera surgir no tendría lugar para su desarrollo técnico y su necesaria absorción por la sociedad. En este sentido [es] bastante simbólico que el descubrimiento independiente de la fotografía por Hércules Florence en Brasil pasara inadvertido (...), a pesar de ser un descubrimiento pionero en las Américas. (78-79)

En efecto, Kay parece dar por cerrado el asunto de la raíz absolutamente europea del invento, no obstante introduce al mismo tiempo la necesidad de pensar lo que Kossoy describe como “la coyuntura de una América Latina importadora y receptiva a las novedades y a los modelos de civilización de los países en franca industrialización” (78), al modo en que lo proponen recientes enfoques sobre la fotografía en Latinoamérica, es decir, como una fuerza transformadora de la historia del aparato fotográfico y su influencia sobre la historia global de la visualidad. El desfase señalado por Kay entre contexto de producción y contexto de aplicación de la operación

técnico-industrial que determina las condiciones de visibilidad fotográfica, produce efectos significativos especialmente en Chile. En medio del fervor dictatorial por el restablecimiento de una historia del arte conservadora, abre perspectivas para pensar la conformación de la cultura artístico-visual y su desarrollo al interior de un nuevo paradigma en el que cobran relieve tanto la ruptura con el modelo epistemológico de las transferencias diferidas y las llanas continuidades en América de procesos culturales iniciados en Europa, como las influencias que la fotografía y la reflexión sobre el montaje de tiempo implicado en su visualidad, tienen en la producción de esa ruptura.

El siguiente momento de ese movimiento analítico de magnitud que se encuentra contraído en la prosa poética de “La reproducción del Nuevo Mundo”, implica una segunda tesis igualmente monumental. Según ella, los procedimientos fotográficos que participan de la construcción cultural de la una “mirada americana” habrían cobrado existencia en “un espacio imaginal infrapictórico” (28), es decir donde una tradición pictórica como la europea, completamente consolidada y madura al momento de la entrada de vigencia de la fotografía, se habría encontrado, por el contrario, ausente o más bien no nata. Es probable que esta sea la parte más discutible de la tesis de Kay, si se la examina a la luz de un celo historiográfico reticente al efecto de crítica cultural que prevalece en el planteamiento. En efecto, un especialista en arte colonial, familiarizado con la profusión de imágenes pictóricas, de orden religioso y social (como las pinturas cuzqueñas que tan mala fama se hicieron hacia la época republicana) producidas en las colonias americanas entre fines del siglo xv y principios del xix, podría legítimamente preguntarse ante esta afirmación de Kay ¿de qué observación concreta puede surgir un diagnóstico tan tajante como aquel, que sanciona la inexistencia de una tradición pictórica americana hacia la primera mitad del siglo xix, cuando entra en acción la mirada técnica de la fotografía? ¿Es que Kay está reduciendo su marco de análisis al hecho de que, hacia los años 40 del siglo xix, cuando la fotografía comienza su rápida asimilación en este lado del mundo, todavía el orden moderno de las Bellas Artes no se encontraba instaurado en varias de las que fueran colonias europeas, como es el caso de Chile, donde la instalación de la Academia de Pintura ocurrió recién hacia el año 1849? ¿Se refiere Kay a que no existía en este suelo una cultura pictórica suficientemente avalada por el orden académico, moderno por definición, al momento en que ingresa la fotografía, olvidando que antes del establecimiento de dicho modelo existió una importante tradición de talleres coloniales, donde la producción barroca surgió de la mano de los propios indígenas americanos, educados por maestros europeos bajo la norma evangelizadora? Mirado con detenimiento, el planteamiento de Kay tiene sobradamente a la vista esta imponente producción. Como lo hace sensible la letra poética de su texto, la indigencia pictórica de la que habla no tiene que ver con la inexistencia de pintura en el suelo americano, sino más bien con la preeminencia en la esfera de desarrollo de esa tradición, de modelos asimilados a la fuerza, los cuales se habrían constituido en censura de lo que llama el “cosmos visual precolombino” (28). Por esta censura dicho cosmos quedaría condenado a vivir

en un estado de latencia, al modo de un fantasma que roba el espíritu y resta vigor a los intentos pictóricos nacidos en suelo americano, determinando su índole “fallida” (28). La condición infrapictórica de la que habla Kay refiere, entonces, a esa debilidad intrínseca presente en una práctica pictórico académica, nacida de la castración y anulación de un principio cultural orgánico.

Según discurren las ideas del autor, una tradición pictórica americana no nata, que pierde progresivamente fuerzas en el proyecto de darse un porvenir hacia mediados del siglo XIX, con la fundación de academias fundadas bajo el orden neoclásico europeo, recibe su golpe de gracia con el ingreso de la fotografía al campo cultural. El desarrollo de esta técnica reproductiva hace valer sobre el territorio americano y su constitución simbólica, la fuerza de su regla reproductiva. La instantaneidad, el automatismo y el principio de reproducción que articulan a la fotografía como medio de la imagen, liquidan, según el dictamen teórico-poético de Kay, los cimientos de singularidad, duración y perduración que necesitaría la tradición pictórica para generarse y prosperar como una dimensión diferente de la tradición pictórica europea y se antepone a ella en la constitución de una “mirada americana”.

Este trasfondo general del planteamiento explica por qué en el transcurso del análisis comparativo de medios visuales, tanto como de contextos culturales, Kay establece una tensión excluyente entre tradición pictórica y fotografía, dejando fuera del campo de observación la situación de un medio como el grabado, tan intensamente ligado con la producción visual de “conocimiento” prefotográfico, al decir de William Ivins (13-32), como con el surgimiento de la imagen temprana de América. Poco más de diez años después de que se diera a la circulación *Del espacio de acá*, se publica en España *América imaginaria*, de Miguel Rojas Mix. En el libro de Rojas, dotado de una orientación académica altamente contrastante con el tono y la inspiración de las tesis de Kay, se analiza y da a ver una profusa iconografía sobre América, cuyo período de producción se extiende entre el momento mismo del Descubrimiento y el siglo XX. El registro de aparatos editoriales y formatos artísticos que comprende este libro, marcado de modo notorio por la visualidad del grabado y de la estampa, es profuso: desde las cartografías y cosmografías de los primeros navegantes a los bestiarios que producen una fantasía exótica y monstruosa del habitante americano; desde las imágenes científicas o pintorescas del territorio y sus especies, inspiradas en el relato de viajeros, a las que dan rostro e investidura a los grandes protagonistas del sistema de poder colonial y a las nacientes burguesías. No es un dato menor que gran parte de esa imaginación o imagería sobre América haya sido producida gracias a la técnica del grabado, un medio que guarda con la fotografía una relación de antecedente, en particular en lo referido a ciertas condiciones de reproducibilidad. En lo que refiere al caso del Chile, este medio participó en la constitución imaginaria del territorio y el paisaje en un amplio registro de producciones que va desde las coloniales imágenes de *La histórica relación del reino de Chile*, de Alonso Ovalle (siglo XVII), hasta las modernas estampas industriales del *Chile Ilustrado*, de Recadero Santos Tornero

(fines del XIX). Es significativo, entonces, que Kay ni siquiera refiera a este medio en la constitución de su análisis. Este elemento ahorrado hace pensar que el grabado no resulta ser un medio que califique para recibir un tratamiento distinto del que su enfoque generalizador dedica a la pintura prefotográfica en América. Incluso a pesar de su matriz reproductiva, el grabado parece hallarse suscrito –en el despliegue de una tesis de larga cobertura histórica como la de Kay– a la tradición que domina o encabeza la jerarquía de las imágenes manualmente producidas durante siglos, antes de la aparición de la imagen fotográfica. Esa tradición es la pintura.

La marca de esa imagen que dominó el campo visual en forma previa a la fotografía, producida a mano con pincel, buril o gubia, se constituye en función del común influjo que ejercen sobre el conjunto los mitos religiosos y profanos de la remota historia europea. Más aun, según discurre Kay, esta alianza fundamental entre imagen manualmente facturada y mito habría sido abruptamente interrumpida por el advenimiento de la imagen fotográfica, cuyo carácter indicial fue el sello indeleble de su diferencia esencial. Una interesante nota al pie, agregada en la segunda edición del libro como breve excursus de las ideas de “La reproducción del Nuevo Mundo”, contiene a este respecto toda una tesis de historia del arte, que vale la pena citar in extenso:

...frente a la novedad de las construcciones y objetos de la revolución industrial, o sea frente a la inédita locomotora de vapor o las fantásticas esclusas del Canal de Panamá, la pintura de pronto ya no puede instalar verosíblemente los tpos del mundo mítico greco-latino, ni del mundo cristiano. Hasta ese momento, en un cuadro era “natural” poner en escena p.ej. en el ambiente pintado de una arquitectura renacentista, sea la Escuela de Platón, sea la Flagelación de Cristo. En tanto que las inconcebibles invenciones de la revolución técnica son, como posibles escenarios picturales, del todo refractarias a episodios bíblicos o míticos. Así el arte en el siglo XIX se ve de golpe constreñido a pintar solamente lo que el ojo desnudo ve. A entregarse a las impresiones inmediatas de la retina (impresionismo) y ya no le es posible interpolar intercalar en el escenario de la técnica, en la realidad real, ni a Aquiles, ni a los Apóstoles. El precio que le impone la técnica al imaginario pictural es la abolición del Olimpo y el deicidio, en suma, el pasado. En el momento de la invención de la fotografía la luz viene a ser el traductor de la realidad tanto para el ojo mecánico como para el natural, lo que implica que sólo lo que inmediatamente se registra es lo válido. El denominador común, tanto para el lente como para el pincel: la escritura de la luz (foto-grafía) y la luz del impresionismo registran con idéntica exactitud la ausencia de Dios y de Zeus. (2005, 27)

En este particular sentido, que Kay subraya a posteriori en esta nota, referido a la larga tradición que conecta la imagen artística prefotográfica europea con la letra de los mitos fundamentales, el grabado es equivalente a la pintura. Apoya esta afirmación el hecho de que gran parte de la producción de imágenes tempranas sobre América,

formuladas en grabado, apelaran a leyendas occidentales latentes como eran las de la Atlántida, el Jardín de las Hespérides, el Paraíso, o a aquella de las “razas monstruosas” transmitida por Plinio a la Edad Media, según Peter Burke (159-160), costumbre que fue reemplazada por otros hábitos visivos, propios de la mirada naturalista, etnográfica y antropológica, con el advenimiento de la fotografía. El grabado, como el dibujo, la tapicería e incluso la llamada pintura plumaria que se desarrolló en algunas zonas de Latinoamérica durante la época colonial, serían, en este sentido, ampliaciones de una única y misma tradición que Kay llama genéricamente “pintura”.

Resulta interesante notar que la forma en que Kay aborda apretadamente el punto concerniente al poder que habría tenido la fotografía para despertar un interés fundamental de la pintura (impresionista) por las “impresiones inmediatas de la retina” o “lo que el ojo desnudo ve” resulta coincidente con el giro que dará al asunto la teórica norteamericana Rosalind Krauss en su ensayo “El impresionismo: el narcisismo de la luz”, incluido hacia 1990 en su libro sobre fotografía. En él, la autora sostiene que el impresionismo en pintura llegó a ser una respuesta crítica al efecto de estupefacción que produjo sobre ciertos artistas europeos el descubrimiento de que la naturaleza podía autorepresentarse por medio de la luz, con una gama de elementos desagregados altamente más compleja que la que había desarrollado hasta ese momento la tradición pictórica. De allí que los impresionistas no solo tendieron a exiliar los temas y los motivos largamente cultivados por la tradición pictórica, sino los contenidos temáticos en general, incluso los de su propia conciencia, para concentrarse en representar la constitución de lo visible: “A la par que conferían un mayor realismo a sus temas, los impresionistas hacían sentir de una forma cada vez mayor el procedimiento, desviando la atención del mundo exterior hacia las modalidades internas del proceso descriptivo” (64). En la entrelínea o nota al pie del texto de Kay, esta progresiva “retirada de la realidad” (65) en la pintura, de la que habla Krauss, es el contexto de una ausencia mayor –nada menos que el retiro de dioses– que está dejándose sentir en el dominio de la imagen debido al impacto de la fotografía.

Cabe preguntarse sin embargo si “las inconcebibles invenciones de la revolución técnica” (2005, 27) fueron del todo refractarias, como propone el teórico de la Avanzada, a los influjos del mito occidental que perduraba en las imágenes prefotográficas y si estos no le fueron traspasados a la fotografía a través del influjo que sobre su mirada ejerció –de vuelta– aquella visualidad de orden artístico tradicional, dominante en la época de su primera inscripción cultural. En su historia de la fotografía, que no deja de ser revisada pese a sus múltiples sesgos y limitaciones, Beaumont Newhall (73-83) da importantes pruebas acerca de la forma diversa en que la fotografía temprana quedó afecta, tanto en sus temas como en sus opciones formales y compositivas, por modelos que provenían de la pintura académica, a los que ella aspiraba imitar para hacerse un lugar digno al interior del mapa de las artes. Aaron Sharf, Peter Galassi y Dominique De Font-Réaulx, entre otros autores, también han dado prueba del importante cúmulo de interacciones que se produjeron entre pintura y fotogra-

fía en el siglo XIX. Hoy es plenamente aceptada la idea de que la fotografía, en sus desarrollos culturales tempranos, no estuvo en ninguna medida libre de prolongar las convenciones y hábitos visivos de la mirada artística europea, pese a la rotunda novedad de su cualidad indicial.

Kay no parece haber estado del todo ajeno a esta idea. Lo revela al señalar que la novedad radical del paisaje y rostro americanos fotografiados y no pintados, radicaría en que en ellos se ofrece el aspecto de una realidad "impintada" (29). Kay es consciente de que ya antes de la fotografía, las imágenes funcionaron como ecos y réplicas idénticas o licenciosas de otras imágenes, en encadenamientos que generaron a lo largo del tiempo, modos consuetudinarios de componer ciertos motivos y especialmente el paisaje. Así afirma: "la habitación que de un paraje ha hecho una civilización es la traducción scópica de su prolongada domesticación, es el sedimento óptico de un inveterado intercambio con una extensión dominada" (29). La fotografía del territorio americano ofrecería, en cambio, un paisaje impintado, en el sentido de que las zonas más ocultas de sus vastas extensiones habrían estado todavía en proceso de exploración, conquista y domesticación para el ojo europeo en el momento de su arribo como técnica y aparato de visualización. Si en efecto existen algunos territorios visualmente domeñados por el ojo de los dibujantes y pintores naturalistas y viajeros, o de aquellos que se han radicado en el continente propagando didácticamente un método artístico de representación, todavía existen para 1840-50, grandes dimensiones del territorio de los que no existe siquiera experiencia de representación para occidente y que resultan contruidos por vez primera, en el modo automático de la fotografía. Según Kay, "las vistas fotográficas del interior de un desierto, las instantáneas panorámicas de la selva o de los extremos de la Antártida, no son reflejo de su consuetudinaria tenencia, sino que implican abruptas irrupciones en el continente desconocido, allanamientos y violaciones visuales de un espacio tramado por mentes otras, "aborígenes" (28).

La simultaneidad de imagen y develamiento de la realidad representada, hecha posible y determinada por el automatismo fotográfico, resulta ser para el autor el elemento fundante y la señal principal en la constitución de una "mirada americana". Ella tiene en su definición los rasgos del inconsciente óptico, en la definición que, de ese fenómeno intensamente analizado por teóricos contemporáneos del automatismo visual, hizo Walter Benjamin, quien aludió así a la capacidad del aparato técnico de descubrir aquellas dimensiones de la realidad que no han sido visibles o accesibles para el ojo natural (66).

La novedad radical de ciertas imágenes producidas de América gracias a la histórica intervención del evento reproductivo que constituye la fotografía, ha sido también puesta de relieve por Lucía Chiriboga quien señala que aunque de manera necesaria hubo en la fotografía desarrollada tempranamente en América elementos sobrevivientes e imitativos, su desarrollo también fue fruto de en una vertiente "conformada por científicos y viajeros europeos, que si bien buscaban al otro a partir de

sus prejuicios, no dejaron en la práctica de recoger fragmentos de una realidad mirada tal como ocurría, no por apego a una estética realista sino porque su misión científica o evangelizadora les arrastraba a ello” (72). Según Chiriboga, “uno de los mayores imagineros que ha tenido la historia de la fotografía en Ecuador, José Domingo Lasso, se dolía de la presencia en las fotos de indios que “afean el paisaje” (72), con lo cual la autora busca remarcar el hecho de que alguna fotografía supo registrar una imagen de América, incluso a su pesar, por sobre las convenciones visivas propias de la época de su introducción.

Resulta bastante probable que sean aquellas imágenes de América, alineadas con esta “otra” vertiente de la que habla Chiriboga, aquellas que Kay haya tenido en mente –y probablemente a la vista– a la hora de producir la escritura poético-teórica de *Del espacio de acá*. No se sabe con certeza cuál era el espectro de imágenes que el autor miraba al formular sus tesis. Es claro, por el repertorio que presenta el mismo libro, que en dicha coyuntura tuvo a la vista las fotografías críticamente rehabilitadas por la obra temprana de Eugenio Dittborn de libros y revistas inactuales, las que son lúcidamente interpretadas en aquella parte del ensayo que funciona como recepción. Entre ellas, las de indígenas fueguinos que figuran en el legendario libro de Martin Gusinde, muy importante para nutrir la poética visual de ambos autores. No es descartable que también tuviera a la vista las imágenes de un pionero de la fotografía en Chile, llamado William Oliver, reunidas y documentadas en el libro *Chile en 1860: William L. Oliver, un precursor de la fotografía* (1973), del historiador Álvaro Jara, quien integró el Departamento de Estudios Humanísticos en la misma época en que la participación de Kay fue igualmente relevante. El fotógrafo William Oliver fotografió el paisaje chileno en ausencia de dos componentes esenciales que están presentes de modo habitual en fotógrafos del siglo XIX: una formación artística o proximidad con el mundo del arte y una inspiración de carácter comercial que lo llevara a poner su trabajo bajo las exigencias del “gusto” consumidor. Oliver era un experto en explosivos y su fascinación por el medio fotográfico surgía de la curiosidad que le producía el encuentro, al interior de la caja oscura, del haz de luz que llevaba la imagen del territorio, con las materias sensibilizadas. Las imágenes de Oliver dinamitan visualmente el suelo chileno con una explosión epifánica: un destello afirmativo sobre las imprecisas e indemostrables tesis de Ronald Kay.

Referencias

- Benjamin, Walter. "Pequeña historia de la fotografía". *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre. Buenos Aires, Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 1989, pp.63-83.
- Burke, Peter. "Estereotipos de los otros". *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, Cultura Libre, 2005, pp.155-175.
- Chiriboga, Lucía. "La fotografía se mira en el espejo de la fotografía". *V Coloquio Latinoamericano de Fotografía*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Centro de la Imagen, 1996, pp.71-75.
- De Font-Réaulx, Dominique. *Painting and Photography*. Paris, Editions Flammarion, 2012.
- Galassi, Peter. *Before Photography. Painting and the Invention of Photography*. Nueva York, The Museum of Modern Art, 1981.
- Ivins, William. "Introducción: El bloqueo a la comunicación pictórica". *Imagen impresa y conocimiento: análisis de la imagen prefotográfica*. Trad. Justo Baramendi. Barcelona, Gustavo Gili, 1975, pp.13-32.
- Navarrete, José Antonio. "Adiós Mr. Newhall". *Fotografiando en América Latina. Ensayos de crítica histórica*. Segunda edición revisada y ampliada. Montevideo, CdF Ediciones, 2017, pp. 31-40.
- Newhall, Beaumont. "Fotografía y arte". *Historia de la fotografía*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2002, pp.-84.
- Jara, Álvaro. *Chile en 1860: William L. Oliver, un precursor de la fotografía*. Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1973.
- Kay, Ronald. "La reproducción del Nuevo Mundo". *Del espacio de acá. Señales para una mirada americana*. Santiago de Chile, Editores Asociados, 1980, pp.26-29.
- "La reproducción del Nuevo Mundo". *Del espacio de acá. Señales para una mirada americana*. Segunda Edición. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2005, pp. 26-29.
- Krauss, Rosalind. "El impresionismo. El narcisismo de la luz". *Lo fotográfico, por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2002, pp. 60-75.
- Kossoy, Boris. "Contribución a los estudios históricos de la fotografía en América Latina: referencias históricas, teóricas y metodológicas". *V Coloquio Latinoamericano de Fotografía*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Centro de la Imagen, 1996, pp. 77-81.
- Scharf, Aaron. *Arte y fotografía*. Madrid, Alianza, 1994.
- Rojas Mix, Miguel, *América imaginaria*. Barcelona, Editorial Lumen, 1992.