

La Mirada Devuelta Fotografía y Diseños del sur.

Gutiérrez Borrero, Alfredo.

Cita:

Gutiérrez Borrero, Alfredo (2015). *La Mirada Devuelta Fotografía y Diseños del sur*. Documento Doctorado en Diseño y Creación 4.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/alfredo.gutierrez.borrero/23>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/p0WH/MuT>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Profesor PhD: Gabriel Mario Vélez Salazar
Estudiante: Alfredo Gutiérrez Borrero
Código: 236142445

Correo electrónico: alfredo.gutierrez@utadeo.edu.co
Seminario Doctoral La Fotografía como Dispositivo Mágico
Doctorado en Diseño y Creación
V Cohorte
Lunes, 09 de noviembre de 2015

LA MIRADA DEVUELTA: FOTOGRAFÍA Y DISEÑOS DEL SUR
Por: Alfredo Gutiérrez Borrero

Gracias, entre otros factores, a la ciencia occidental como elemento de dominación, unos grupos humanos impusieron su modo de ser sobre todos los demás. En ese cuadro la tecnología fotográfica hizo parte de las estructuras de dominación con las que llegó el diseño moderno. A estas las llamo colectivamente diseño del norte o dominante, pues asumo que no es el único. Desde la Bauhaus en Alemania hasta el aerodinamismo estadounidense, a principios del siglo XX en los países colonialistas surgieron “regímenes totales de diseño” a partir de los cuáles mediante diseño, fueron conducidos nuevos estilos de vida y tecnologías para producir bienes a mayor velocidad, y ser comprados y reemplazados con mayor frecuencia (*cf.* Fry, 1999:119).

Desde el campo de la fotografía y entre los adalides de estas dinámicas en el viejo continente había estado el francés André Adolphe Eugène Disdéri (1814-1889) quien, entre otras cosas, a finales del siglo XIX encontró la forma de reducir el precio de las fotografías al aumentar el número de copias en una sólo toma, con lo cual dio un paso gigante en una aparente democratización que en realidad fue una industrialización de las imágenes (*cf.* Vélez, 2004:245); téngase presente que, por el mismo momento en que Disdéri se enriquecía con sus inventos, el segundo imperio colonial francés crecía en el África Occidental y el sudeste de Asia importando materias primas desde allí.

Poco a poco se acentuaba un proceso en el que acaballados en una sustancial armazón organizativa y de gestión, y en unas nacientes y poderosas estructuras de apoyo e

investigación de mercado, investigación técnica y desarrollo e ingeniería de alta calidad, el Reino Unido, Francia, Alemania y los Estados Unidos impulsaban cada uno a su manera el diseño de sistemas de planificación y promoción de productos, de publicidad y de distribución, ordenados dentro de un sistema total (*cf.* Fry, 1999, p. 120).

En relación con lo anterior, corresponde consignar que mientras me impregnaba de las tesis del profesor Gabriel Mario Vélez Salazar sobre la fotografía como dispositivo mágico (planteamiento que suscribo y encuentro afortunado), y a medida que avanzaba el seminario de dos días que compartimos al respecto, con su acompañamiento, y dentro del Programa de estudios doctorales en diseño y creación los días viernes 23 y sábado 24 de octubre de 2015, ganaba momento en mi mente, la reflexión sobre la eventual complicidad desde el siglo XIX entre las cámaras fotográficas y las más modernas armas de fuego, ambas como instrumentos del poder y de la colonialidad; al indagar para efectuar este escrito, me encontré un texto de Luis Ángel París titulado: *Armas de fuego, balas y cámaras de fotos* (2015) que me reafirmó en el asunto, y comprobé sin profundizar más en la materia que otros ya habían pensando algo similar. Conceptúa este autor:

Entre el ojo del fotógrafo, su punto de mira, el cañón de su objetivo y lo que pretende retratar, hay un espacio de distancia que la teoría puede medir en tiempo. La bala sale del cañón y tarda unas milésimas de segundos en llegar a su objetivo. La imagen de ambos en el frente es igualmente pareja, su aspecto, muchas veces desvencijado, ojo avizor y en falsa calma, confunde a veces a los que miran y les hace parecer iguales. No lo son.

El dolor derivado de un arma de fuego pervierte el objetivo final de la fotografía cuando ambas tratan de soportar una comparación. Pero el objeto final de la fotografía es un enigma. En ocasiones, una imagen puede ajusticiar sin que el fotógrafo tenga ninguna predisposición inicial a ello.

No hay forma de controlar totalmente cuál será la finalidad de la imagen; su significado crece más allá del instante en el que el fotógrafo toma la fotografía. En su posterior viaje, esa imagen crece, se alimenta, así como otros se alimentan de ella; prensa, televisión, álbumes familiares o pantallas de un teléfono celular; a través de muchos caminos puede desencadenarse lo impensable. **La bala, sin embargo, tiene el claro objetivo de herir o matar, pero las consecuencias de la fotografía pueden ser tan fatales como las de una bala en el corazón; muchas veces atacan sin piedad a la conciencia** (París, 2015, s. p.).

El final del párrafo que resalto abre el abanico de la discusión, pues en tanto producto de la técnica occidental, fotografía bien como obra de arte, bien como instrumento político (de Dios, 2013) ha avanzado de la mano con las formas de clasificación epistemológica, con el colonialismo y con los ejércitos, y con todos los demás artefactos apalancados por el diseño euroccidental nortatlántico que llamo diseño del norte (el cual, para muchas personas aún hoy en la segunda década del siglo XXI, sigue siendo él único posible). En este ámbito la fotografía ha sido usada principalmente para ocuparse de la representación en tanto reproducción (*cf.* Santos, 2003, p. 261-262).

Y lo que ha sido reproducido es el estandar de la dominación, la relación entre la norma y los modo en que esta es replicada, junto con la estructura de poder que la disemina, quienes quisieron mandar, los amos de los imperios a lo largo de la historia, tanto en oriente como en occidente, siempre intentaron convertir su medida en el estándar (*cf.* Fry, 1999:156). En alguna medida la estandarización de la representación como reproducción a la que la fotografía contribuyó, tanto como la producción seriada de las mercancías propia de la industrialización deparó la globalización de conocimientos controlados, que propiciaron una *colonialidad del saber* y unas jerarquías en la cual algunos sujetos eran superiores a otros en una *colonialidad del ser*, (Mignolo, 2003/[2011], p. 50) todo en un entorno material diseñado de una manera única e impuesta también, algo próximo a la *colonialidad del hacer* que plantea el sociólogo mexicano Luis Martínez Andrade en tanto conjunto de prácticas estéticas, lingüísticas, simbólicas y culturales, mediadas por relaciones de poder/colonial, entre sujetos (2009, s. p.) pero agregándole los artefactos de toda suerte (objetos, gráficas, servicios, etc) y las prácticas técnico-productivas que estos propician e insólitamente muchos analistas dejan fuera de los elementos a cuestionar.

Precisamente la emancipación y pluralización de las prácticas productivas, la superación de la colonialidad del hacer, está vinculada con la recuperación de las formas constructivas despreciadas o negadas por el mundo moderno y propias de otros grupos humanos, que son las que llamo “diseños del sur”, “diseños otros” o “diseños con otros nombres”; en una estrategia de triple designación (que de ser requerida podría ser cuádruple, quintuple, etc.) para los mismos fenómenos según diversos marcos interpretativos y atribuciones de

significado. Para el caso, el SUR, dentro una dinámica de **transición** como lo subordinado o el rumbo inferior en cualquier mapa moderno donde prime el eje norte/sur en tanto arriba/abajo; en cuanto a lo OTRO, dentro de una dinámica de **disrupción** hacia otro orden de cosas; y para el caso de los OTROS NOMBRES, dentro de una dinámica de **pluralización** para aludir a la necesidad de referirse a las formas constructivas de grupos humanos ajenos a la tradición occidental en sus propias palabras prescindiendo de las categorías occidentales (como *diseño* o *sociedad*, y acaso de la noción misma de *categoría* e incluso de *noción*); todos dentro de modos de pensar universalmente marginales, fragmentarios y no consumados (*cf.* Khatibi en Mignolo, 2003/[2011], p. 132).

A decir verdad, muchas veces la cámara fotográfica hizo las veces del fusil del investigador, y del periodista que divulgaba la ciencia; el vínculo entre la palabra “investigación” y el imperialismo y el colonialismo europeo es aun sentido por grupos humanos de todo el mundo, tal como denunciara en su libro *Decolonizing methodologies: Research and indigenous peoples* la educacionista maorí, Linda Tuwihai Smith (1999/[2008]). Al iniciar su reputado libro Tuhiwai Smit señala que la propia palabra “investigación” es una de las más groseras en los mundos indígenas, cuando es mencionada en tales contextos, con frecuencia suscita malos recuerdos y reacciones de desconfianza. Las formas en que la investigación científica, con sus diarios y fotografías está implicada en el peores excesos del colonialismo está articulada con las más trágicas historias de mucho de los pueblos colonizados del mundo.

La investigación occidental, todavía ofende el más profundo sentido nuestra humanidad. El hecho de saber que alguien midió nuestras ‘facultades’ mentales llenando los cráneos de nuestros antepasados con semillas de mijo y calculando nuestras capacidades mentales conforme al número de dichas semillas aún agravia nuestro sentido de quién y qué somos. (Smith, 1999/[2008], p. 1).

Ahora bien, tal como es poco pensable un arma de fuego cuyo “eso” determine que el francotirador cuando dispare a su blanco se dispare a su turno a sí mismo, es más dable imaginar, una cámara fotográfica “de doble faz” en la que cada vez que el fotógrafo tome una imagen sea a su turno fotografiado, ello en la vena de la segunda parte del aforismo 146 de Friedrich Nietzsche en *Más allá del Bien y del Mal* (1886): “cuando miras largo tiempo

a un abismo, también este mira dentro de ti”, si viéramos nuestra expresión fotografiando, si cada vez que tomamos una foto de algo o de alguien tuviéramos que corresponder a la captura de su imagen entregando nuestra imagen capturada quizá el balance ético en el comercio de las imágenes sería más equitativo... Occidente, es usualmente el fotógrafo y todas las demás cardinalidades, lo fotografiado.

Además esa cámara de doble captura, sobre la cual no indagué de si aún existe, aunque pienso que nuestro teléfonos inteligentes la prefiguran, y las aplicaciones tecnológicas que la soportasen podrían aproximarse al sueño de aquel hombre que, según refiere al comienzo de su tesis, sorprendió al profesor Gabriel Mario Vélez en un laboratorio fotográfico solicitando a la dependiente la imposible tarea de que le volteara una vieja foto, en la que él había salido de espaldas para que se le viera el rostro (2004, 6-7).

Imagino aquí una técnica fotográfica que envíe la mirada devuelta, del, de la o de lo fotografiado, dándole al paparazzi un poco de lo suyo, de la privacidad que le hace perder al famoso, o al reseñado criminal un poco de potestad sobre su vigilante, o al nativo estudiado alguna dignidad frente al colonizador. Esa mirada devuelta es la voz de los sures muchos ante el norte que niega su pluralidad y se cree el uno y el único; en un hecho que acaso, ratifica lo que postuló hace muchos años, el diseñador alemán Gert Selle:

Durante más de 80 años, cualquier diseñador con algo de autoestima se ha considerado a sí mismo un guardián cultural de cualquier usuario en absoluto. Él diseñador piensa que los usuarios tienen que ser alejados del kitsch, conducidos hacia la libertad del uso racional de los bienes especialmente diseñados para ese propósito. A decir verdad, no obstante, las relaciones se ha invertido; el usuario masivo, en silencio pero consistentemente, ha desarrollado e implementado sus propios conceptos y competencias, en un proceso con consecuencias aún imprevisibles que hoy ha está estampado con confusión en la teoría y la práctica del diseño.

El hecho es: el hermoso diseño ordinario del mundo en general es diseño, mientras que todos los esquemas de alto diseño cargados con esperanzas de pedagogía cultural han corrido hacia el vacío o han sido absorbidos por las bellezas del diseño cotidiano. El liderazgo de un diseño ejemplar se ha vuelto cuestionable (Selle, 1984, p. 41-42).

Allí donde Selle, desde la Alemania de 1983 y dentro de lo más occidental del diseño europeo, reivindica como diseño con su propio valor el gusto *kitsch*, como peyorativamente fue calificado para subestimarlo, el diseño cotidiano de las masas, revela a la luz de lo planteado en este texto un *diseño del sur en el norte*, y presenta un caso de la mirada devuelta, del retorno de la mirada de lo segregado que es siempre más vigorosa y creativa. Esa mirada devuelta también es la de la magia a la ciencia occidental que pretende superarla, la de los grupos humanos cuya cultura material e inmaterial fue inventariada desde la mirada imperial, la que refrenda que a la luz de la tradición profesional euro-occidental y por insurrecto que suene, es para mí factible plantear una hipótesis, tras analizar el decurso de la profesión y su historia, tal cual es que en el par binario “esto es diseño/esto no es diseño”, en la frontera de lo aceptado y lo negado en el quehacer, hay mucho más diseño del lado del “no es diseño” que del lado del “diseño”.

Desde todos los diseños del sur, desde todos los diseños con otros nombres, es posible recuperar experiencias desperdiciadas para diseñar desde otras lógicas formas diversas, acaso cómo la cámara de doble faz aquí propuesta para toda la humanidad.

Y es que del movimiento no se libra tampoco, a pesar de aparente estatismo, la fotografía que, mediante su lenguaje concreto, expresa acciones y estados. Por más fija que sea la imagen, en cualquier caso, sus observadores y sus observados no lo son (*cf.* García, 2004, p. 26, npp 30). La idea de la absoluta superioridad de lo occidental y sin negar su primacía, es desde todo consideración cuestionable, al respecto, y por no hacer la precisa distinción entre lo que actualmente es el diseño profesional y la habilidad humana para diseñar, hay una elipsis, una omisión inadvertida o no, en muchos autores de diseño sobre la que es menester hacer hincapié: sí, como dicen, entre otros, en su libro *The design way: Intentional change in an unpredictable world* (El camino del diseño: cambio intencional en un mundo impredecible), Harold G. Nelson y Erik Stolterman (*cf.* 2012:11): los artefactos cuidadosamente diseñados acompañan los restos de nuestros primeros ancestros; y si se han encontrado instrumentos diseñados de fechas anteriores a los restos humanos más antiguos descubiertos hasta ahora; y si es, como tales autores señalan, la evidencia de actividad y habilidad de diseño en unos restos la que permite que un arqueólogo distinga

entre un individuo de una especie que no es cabalmente humana de otra que sí lo es; y si es la habilidad de diseñar la que determina nuestra humanidad, ¿por qué entonces eso aplica sólo para la tradición de un pueblo y no para las de todos los demás? ¿a qué hora sucedió que unos primitivos resultaron de mejor familia o más humanos que otros? Si lo que determina nuestra humanidad como señalan Nelson y Stolterman es diseñar, entonces hay fuera del diseño profesional, muchos otros diseños, aunque se llamen de otra manera. Tal es el retorno y lo valioso de lo mágico, y es que “el privilegio que la ciencia moderna se concede a sí misma resulta de la destrucción y del desprecio de todos los conocimientos alternativos que podrían enjuiciar ese privilegio” (Santos, 2003, p. 276).

Y lo fue también durante mucho tiempo el de la destrucción de las personas que tenían esos conocimientos, de seres humanos que fueron convertidos en objetos y fotografiados, la investigación occidental, o al menos la gran mayoría, pues la generalización es siempre inexacta, la investigación que se presume de neutral y no sesgada lo ha sido en la objetificación de los otros seres humanos; de una objetificación que deshumaniza (*cf.* Smith 1999/[2008], p. 39) y que además niega el diseño como condición común a todos los humanos.

Toda *fotografía*, pareciera ser huella de un tiempo, y en este sentido, en algún grado *cronografía*, y así mismo rastro de un espacio con sus superficies y accidentes particulares, lo que le confería una cierta dimensión *topográfica*, o muchas si se aceptan diversos marcos interpretativos. Es la fotografía fijación, paradójicamente en movimiento, de una encrucijada espacio temporal, un empalme entre una historia y una geografía, conforme a la intención de un operador humano, o mecánico (asimismo instalado y en últimas interpretado bajo intención humana), de algún modo, la fotografía es un pasajero en el viaje que va del papel a la pantalla o del texto al hipertexto, o de un grupo humano a otro.

Cada fotografía porta una concepción del mundo plural que incorpora la ontología (el modo de ser), la epistemología (el modo de conocer), una poiesis (como actuación productiva instrumental) y una praxis (como actuación con sentido) (*cf.* Ramírez, 1997) de numerosos agentes y actores implicados, desde los que averiguaron el uso idóneo de los

materiales, pasando por quienes inventaron los dispositivos, descubrieron los principios químicos o diseñaron los artefactos, hasta quienes fabricaron los aparatos, los comercializaron y finalmente los usaron.

El inconveniente es que, la técnica fotográfica, o esa es mi presunción, y los aparatos que la soportan están construidas a partir de una sola lógica, la que con un cierto reduccionismo llamamos occidental, de seguro, la fotografía que habría sido generada por otras culturas si en el mundo primaran los pensamientos de los lugareños originales del norte y del sur, a despecho de una eventual universalidad de los materiales, habría sido diferente.

Por ello, a lo largo de este texto, por fuerza frustrantemente incompleto, pero por placer innecesariamente extenso respecto al requisito, he intentado establecer un vínculo entre dos tentativas teóricas e interpretativas: una, el tema de mi trabajo doctoral en diseño y creación (en curso) que consiste en caracterizar ejemplos de modos constructivos de ser/pensar/hacer artefactualidades que denomino, según señalé ya, *diseños del sur* y comprendo como equivalentes del diseño de cuño moderno noratlántico y occidental, dentro de cinco tradiciones alternas a la dominante (a saber, aquellas que engendraron: el *sumak kawsay*, andino; el *mitakuye oyasin*, lakota; el *tikanga*, maorí; el *ubuntu*, sudafricano; y el *satyagraha*, en la India), sobre las cuáles precisaré sólo en la segunda etapa de la transformación de este ensayo en un documento publicable; y, la otra, la investigación del doctor Gabriel Mario Vélez sobre la condición mágica de la fotografía, plasmada en tres obras, primero, su tesis doctoral *La fotografía como herramienta del pensamiento mágico* (2004), divulgada por el departamento de dibujo II de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, España, y luego, otras dos, de título homónimo: *La fotografía como dispositivo mágico* publicadas el mismo año, estas son: primero, el artículo, incluido en la Revista de la facultad de artes de la Universidad de Antioquia (Vélez, 2006a) y segundo, un libro editado por la Universidad de Medellín (Vélez, 2006b).

Permítaseme señalar aquí, en una necesaria digresión, que despierta mi curiosidad el cambio de la condición de equivalencia de la fotografía en los títulos de las obras de

Gabriel Vélez que refiero, pues mutó de ser calificada de “herramienta del pensamiento mágico”, en la tesis doctoral que se dio a conocer en España en 2004, a ser un “dispositivo mágico”, en las obras publicadas en Colombia en 2006; mi inquietud es menos sobre la tensión que suscitaría discutir los conceptos de herramienta y dispositivo, que igual están incluidos en la tesis doctoral inicial, y más sobre, la agencia creciente que el cambio de títulos entraña, a despecho de si fue por motivos editoriales o no, y sin haber tenido tiempo de consultar el autor, me maravilla advertir que, al menos desde mi interpretación, la fotografía misma ganó en agencia con la sustitución, pues al pasar de ser “herramienta del pensamiento mágico” en el título del primer trabajo, a ser “dispositivo mágico” en el título de los segundos, dejó de derivar su poder mágico de un intermediario (tal cual es el pensamiento) a asumirlo por sí misma y tornarse simplemente en *dispositivo mágico*, a ello habría que agregar que el tránsito editorial de España a Colombia, es el viaje aparente del centro a la periferia y de lo moderno a lo barroco, como quien dice coincidencia o no, del lado americano del océano Atlántico el título con que fueron divulgados sugieren una emancipación animista del pensamiento que la sometía en el lado europeo, y un ser de suyo sobrenatural no sujeto a atribución de un tercero.

Ahora bien, en las tres obras señaladas hay un aspecto que me interesó y es el de la fotografía como propiciadora de algo que vuelve, de una magia que la modernidad pretende negar pero nunca pudo suprimir, pues la relaciono poderosamente con mi teoría de los diseños del sur. De alguna manera la ciencia occidental es la superstición total, o mejor totalitaria, la superstición que prohíbe todas las demás supersticiones; de esta suerte, resalto el ir y venir entre la creación y la creencia, en tres instancias:

Primera, un pasaje donde Vélez traza un paralelo entre los proyectos, del daguerrotipo de Dios emprendido en el Macondo garcía marquiano por José Arcadio Buendía para captar o desmentir la existencia del ser supremo, y el del abogado y fotógrafo Secondo Pia, con el manto de Turín pues, sin importar cuánto se intente invalidar el prodigio de dicha tela, ella está ahora incorporada a por la Iglesia de Roma a la devoción al Santo Rostro de Jesús gracias a la imagen con que Pia la captó en una fotografía que confirió a los creyentes la certeza de recibir de la impronta una mirada que retorna, para remediar sus males y

ayudarles a vivir una vida que, aunque se quiera es irreductible a lógica alguna (*cf.* Vélez, 2006a, p. 57-58).

Segunda: un fragmento del apartado de la tesis doctoral, número 2.1.2 sobre las mitologías de la óptica, en el cual comenta Vélez en diálogo con ideas de Lipovestsky de Vattimo, que el hombre *cool*, ya no anhela ser el romántico héroe patriótico ni el ciego mártir religioso, sino que se ha tornado en un experimentador sensorial en medio de circunstancias donde todo resulta mitificado; con lo cual el camino de la revolución científica, resulta ser el sendero de vuelta al mito ahora gracias a la experiencia de la ciencia; en una era de valores endebles en la cual resulta desmitificado el programa desmitificador de la modernidad (*cf.* 2004, p. 96).

Tercero: un pasaje del libro *La fotografía como dispositivo mágico*, en el que Vélez refiere un fragmento de una obra de Susan Sontag donde —acaso expresando una cierta fe teleológica en la historia una y lineal con fines definitivos— la intelectual estadounidense encuentra una diferencia entre las gentes de los países no industrializados **todavía** (y es ese adjetivo por ella empleado, que resalto, el que me deja un tufillo a teleología), con frecuencia aprensivos ante el hecho de ser fotografiados, cual si infiriesen un saqueo sublimado de su personalidad su cultura, y las personas de los países industrializados, quienes se hacen fotografiar por cuanto casi se han convertido en imágenes a los que las fotografías devuelven la realidad; tras lo cual, consume Vélez este apartado que versa sobre el retrato fotográfico y el álbum de familia en tanto prácticas mágico-fotográficas, señalando que: así, la fotografía pareciese transformarse en un instrumento realizador gracias al cual, casi tras un rito de paso y merced al más instrumental de los usos del pensamiento mágico, se alza la realidad y *el turista con las imágenes en la mano, recupera las emociones que como experiencia no tuvo tiempo de vivir* (*cf.* Vélez, 2006b:235).

Lo anterior es válido, no sólo para cada imagen obtenida a consecuencia de la aplicación de un proceso fotográfico, la misma que es denominada fotografía, por una suerte de semantización metonímica en la cual se la da al efecto el nombre de la causa y a una parte del nombre del todo (la fotografía como técnica en general: *fotografía 1*, y la fotografía

como ejemplo particular del empleo de esta técnica: *fotografía 2*). Así los artefactos particulares (*fotografía 1*) “dentro” de los cuales acontece la técnica, asimismo llamada fotografía (*fotografía 2*) mediante la cual se consiguen fijar, a modo de imágenes, fragmentos de la realidad, a consecuencia de la impresión de lo lumínico en superficies de papel o en los diversos materiales que a lo largo de la historia han sido empleados para construir las pantallas o monitores de las computadoras, las tabletas, los televisores, las cámaras digitales, los teléfonos celulares y otros aparatos similares.

La imagen impresa (en papel o en pantalla y aún proyectada), cual la punta del iceberg evidencia, en un primer examen, sólo parte de lo que como fenómeno la constituye; ya he señalado que *los dispositivos de la mirada pueden ser dispositivos de imposición*.

En nuestro planeta en el cual el canon del binarismo moderno parece aún imperar todo poderoso, es habitual que la condición masculina sea considerada superior a la femenina, y bajo tales condiciones, la mayoría de los hombres y las mujeres, en lo que de genéricos hemos interiorizado, somos en algún grado versiones institucionalizadas de la mirada: las mujeres tienden a ser construidas más como “miradas miradas”, y los hombres más como “miradas mirantes”, esto es los contempladores, quienes son dueños de la facultad de mirar. (*cf.* Gutiérrez, 2012, p. 205)

Al respecto cabe señalar que en mi investigación de maestría en estudios de género en la universidad nacional de Colombia, sede Bogotá, encontré que hasta la fecha en que realicé mi análisis investigativo sólo las imágenes de tres personas habían sido motivo principal en otras tantas portadas de la revista colombiana de diseño *proyectodiseño*, donde lo usual hasta ese entonces era presentar espacios y objetos sin presencia humana. Únicamente tres personas, en 70 ediciones examinadas, del ejemplar número 1, de 1995, al ejemplar número 70, de 2011, y en los tres casos se trataba de hombres, cuyas fotografías fueron publicadas junto con un texto que especificaba sus nombres y apellidos, de los tres diseñadores, dos eran colombianos, David Consuegra (edición No. 50, julio 2007) y Andrés Aitken (edición No. 55, mayo 2008) y el tercero de nacionalidad estadounidense nacido en Egipto, Karim Rashid (edición No. 62, julio 2009).

La fotografía de Consuegra, por cierto era póstuma, pues él había fallecido en Ciudad de México en 2004, y coincidencia o no, los tres lucían gafas, elemento que “simboliza la mirada aguda del buscador culto que sigue los vestigios de la naturaleza productora de flores y frutos”. (Biedermann, 1993:204); y es que “la visión es siempre un asunto de poder para ver , y quizás de la violencia implícita en nuestras prácticas de visualización” (Haraway, 1991:192).

Respecto a esas gafas que vi en los rostros de los hombres protagonistas de portadas, consigno también que, como símbolo tecnológico, fueron referidas entre los artefactos que en 1999, fueron sugeridos a la Edge Foundation por el profesor Nicholas Humphrey y otros teóricos dentro de los candidatos a ser el invento (y el fruto del ejercicio de diseño) más importante de los primeros dos milenios de la era cristiana, pues duplicaron la vida activa de quienes leen o hacen trabajo de precisión e impidieron que el mundo fuera gobernado sólo por personas menores de 40 (v. Humphrey, 1999: s.p.; Begley, 1999:58; Ilardi, 2007:3).

La mirada devuelta, de estos tiempos, es la de la fotografía de doble faz es la de las masas de Selle, y también la de las gentes indígenas de todo el planeta y también la de la feminidad; es la de los muchos mundos colonizados que ahora miran devuelta con los diseños del sur.

No es gratuito que los ojos de Supermán, el gran héroe de ficción estadounidense de la DC Cómics lancen rayos caloríficos que pueden construir o destruir por sus mirada entre otros muchos poderes de visión (rayos X, telescópica, infrarroja y microscópica) y tampoco que en su personalidad secreta, como Clark Kent, los proteja bajo unos anteojos, los cuáles evitan que sea reconocido (v. Superman, 2015, s.p.); algo vinculable con lo que acontece con Scott Summers el mutante hombre X cuyo nombre superheróico de Cíclope está dado por su poder y su maldición tal cual es la “capacidad de proyectar potentes explosiones de fuerza a través de sus ojos” la cual requiere so pena de destrucción total, la restricción

mediante su distintivo visor de rubí en cuarzo. (cf. Cíclope, Marvel Comics, 2015, s.p.). Tal es al fábula de la potencia de la mirada masculina.

Lo cual anoto aquí porque la cámara fotográfica o eso siempre creí de niño era una suerte de anteojos que podía retener instantes de lo visto. Tras consignar lo cual doy cuenta de mis propias versiones del Daguerrotipo de Dios, con dos ejemplos de fotos que para mí marcan un antes y un después en su relato.

La primera me atormenta desde hace un tiempo, y es la de un par de niños Selknam, u onas de la Isla Grande de Tierra del Fuego a los cuáles les llegó como las miradas de Cíclope o Supermán, la fotografía casi al tiempo con la destrucción, porque la etnia, el pueblo al cual pertenecían y su modo de vida fueron destruidos sin contemplación por los mismos invasores blancos estancieros chilenos y argentinos, buscadores de oro y el propio gobierno de la Argentina que mataron los guanacos de los que se alimentaban. La foto, acaso intervenida y cuya arqueología y autoría es asignatura pendiente en mi empeño de convertir este ensayo en artículo, más allá de mi encuentro con ella en Wikipedia años atrás; en el texto que la contiene (v. Selknam, 2015, s. p.) se señala que fue tomada en 1898 y hace parte del libro *Genocidio Selknam*. Esta me refleja un par de seres humanos bondadosos, dos niños Selknam que acaso fueron asesinados en la brutal reducción de su gente, quienes pasaron entre 1880 y 1920, de más de cuatro mil a unos pocos descendientes aculturados, juzgados y liquidados tal vez, por el grave crimen de su gente de que al ser eliminada la fauna que los sustentaba (vivían de los guanacos —Lama guanicoe— como los nativos de las praderas norteamericanas lo hacían del bisonte) robaron algunas ovejas o respondieron ocasionalmente dando muerte con arco y flecha a alguno de los colonos asentados por la fuerza (v. Rossij, 2005, p. 78, 79); si se quiere profundizar en los detalles visuales de su historia, es posible revisar el documental de Anne Chapman (1967) la antropóloga franco-norteamericana que tanto los estudió.



Esta foto, compendia para mí el drama y la crueldad humana, y acaso me hace pensar que a menudo las gentes cuyos parientes no tienen descendientes modernos, y modernos con voz, son para la historia masacrados de segunda, sólo me pregunto, una y otra vez ¿por qué?, ¿por qué?, ¿por qué? y los Selknam resumen la sufrimiento de muchos seres humanos alrededor del planeta; hoy en día, he sabido por lecturas que en virtud del tiempo no alcanzo a citar algunos de sus descendientes mestizos están recogiendo los pasos de sus abusados ancestros; cuando me entero de la saña con la que la vida de estas gentes fue arrasada, no dejo de preguntarme sobre cómo nos fotografiarían “ellos” a quienes quiera que seamos “nosotros” (y por mi estilo de vida no dejo de sentirme entre los bisnietos de los criminales que los ejecutaron), desde su “diseño”.

La segunda foto es mucho más reciente, y la tomé durante el evento de Diseño y Sociedad 10 en la ciudad de Cali, en un corredor oscuro al fondo del cual se difuminaba un brillantísimo sol que prácticamente impedía ver algo más allá, pues bien, cuando tomé mi cámara, como un ser nacido de la luz apareció del espectral muro lumínico que cerraba el corredor, un joven montando tabla de ruedas, y sin entrar en honduras, en ese instante pensé en la mirada devuelta, como la del lienzo de Turín y en que todo lo que fotografiamos pareciera a su vez fotografiarnos, en todas las ideas por cuajar que este texto contiene, y en que gracias al seminario había encontrado más argumentos para seguir construyendo la teoría de los diseños del sur.



Más como coda, como esos versos de remate que se añaden a un poema que en lugar de conclusión, agregaré que en este momento el propósito de mi existencia tiene que relación contribuir a la vuelta de la mirada, o mejor de las miradas devueltas; he de confesar (y la ironía sacramental es intencional) que estoy más con y por los que creían el milagro de la Sábana de Turín sobre los que pretendieron desmentirlo, y no por su eco religioso sino por su apropiación mágica; soy más partidario de la magia que de la ciencia, la considero una estación en el camino del diseño del sur, por cierto rechazo toda designación de lo posmoderno y la de poscolonial, pues cual señala Mignolo: La posmodernidad del imperio no es sino *poscolonialidad* en el sentido literal del término: nuevas formas de colonialidad, esto es, de colonialidad global (Mignolo, 2003/[2011], p. 32) y en ese sentido me aproximo más a lo decolonial, aunque también lo impugno pues me parece curioso nominar una gesta de emancipación por la negación del atributo del que se quiere despojar, en una condición apofática o negacionista que tampoco me suena, para mí el concepto sería más *convivencial*, o *reconvivencial*, como atributo afirmativo, pero esa es otra historia; como se quiera, insisto, pese a discrepar con toda noción de posmodernidad, querría incluir casi para sugerir continuación un párrafo de Hal Foester, en su obra *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*.

En el mundo moderno el otro cultural, enfrentado en el curso del imperio, provocó una crisis en la identidad occidental que algunas vanguardias trataron mediante el constructo simbólico del *primitivismo*, reconocimiento-y-rechazo de esta otredad. Pero esta resolución fue también una represión, y **el otro ha retornado en el mismo momento de su supuesto eclipse: aplazado por los modernos, su retorno se ha convertido en el acontecimiento** posmoderno. En cierto sentido, la incorporación moderna de esta otredad permitió su erupción posmoderna como diferencia.

Obsérvese la frase que resalto (toda menos el adjetivo “posmoderno”) creo que el otro ha retornado y con él el diseño del sur, tal vez sea posible voltearle la foto al hombre que encontró Vélez en la laboratorio de fotografía, o eso quiero mágicamente creer y crear, tal vez llegó el tiempo de la mirada devuelta, e incluso los selknam tengan aún que aportar a los diseños del sur, a los diseños otros, a los diseños con otros nombres, y a la vida ya no sólo de la humanidad, sino del planeta todo.

Referencias

- Begley Sharon (1999) “The power of big ideas”, en *Newsweek* (11 January), pp, 58-59, sección Science & Technology versión en línea disponible en <http://www.antiquespectacles.com/history/images/Newsweek-150.pdf>, visitada en 01/30/2011.
- Biedermann, Hans (1993). *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Paidós
- de Dios, G. J. (2013) La fotografía de prensa como instrumento de poder: Análisis de la representación visual de los periódicos Clarín y tiempo Argentino sobre las movilizaciones sociales del 13 de septiembre de 2012 en Argentina, en *Más poder local*, N°. 16, págs. 26-34
- Cíclope (Marvel Comics). (2015, 25 de octubre). *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Fecha de consulta: 00:33, noviembre 10, 2015 desde [https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=C%C3%ADclope_\(Marvel_Comics\)&oldid=86094197](https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=C%C3%ADclope_(Marvel_Comics)&oldid=86094197).
- Chapman, A (1967) *Los onas*, documental, <https://www.youtube.com/watch?v=NEVAdGL6DFs>

- Fry, T. (1999). *A new design philosophy: An introduction to defuturing*. Sydney: UNSW Press.
- García, A. (2004). *Otra memoria es posible. Estrategias decolonizadoras del archivo mundial*. Buenos Aires; editorial La Crujía.
- Gutiérrez, A. (2012a). *Las situaciones diseñadas Una exploración de género al diseño colombiano según lo publicado en la revista proyectodiseño entre 1995 y 2011*. Maestría tesis, U. Nacional de Colombia, ver <http://www.bdigital.unal.edu.co/9013/1/489178.2012.pdf>
- Gutiérrez, A. (2015). El sur del diseño y el diseño del sur en Cunha, T. y Santos, B. d. S. (eds) *International Colloquium Epistemologies of the South: South-South, South-North and North-South Global Learnings – Proceedings, Vol 1, Democratizar a democracia / Democratizing democracy*. Centro de Estudos Sociais – Laboratório Associado Universidade de Coimbra, Portugal Pp. 745-759. Recuperado 11/08/2015 de http://alice.ces.uc.pt/coloquio_alice/wp-content/uploads/2015/08/Livro_DD.pdf
- Foster, H., (2001). *El retorno de lo real: La Vanguardia a finales de siglo*. Brotons, M. A. traductor, Madrid: Akal Ediciones.
- Haraway, D. J (1991) *Simians, cyborgs, and women: The reinvention of nature*. New York: Routledge.
- Ilardi, Vincent (2007). *Renaissance vision from spectacles to telescopes. Memoirs of the American Philosophical Society*, v. 259. Philadelphia, PA: American Philosophical Society.
- Martinez-Andrade, L (2009) La reconfiguración de la colonialidad del poder y la construcción del Estado-nación en América Latina en *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* [En línea], 15 | 2008, Publicado el 29 junio 2009, disponible en <http://alhim.revues.org/2878>
- Mignolo, W. (2003/[2011]). *Historias locales/diseños globales: Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Ediciones Akal.

- Nelson, H. G., & Stolterman, E. (2012). *The design way: Intentional change in an unpredictable world*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Nietzsche, F. (1886). *Más allá del bien y del mal*.
- París, L. A (2015) *Armas de fuego, balas y cámaras de fotos* en DSLR Magazine 29 de abril, disponible en: <http://www.dsrlmagazine.com/estado-del-arte/historiografia/armas-de-fuego-balas-y-camaras-de-fotos.html>
- Ramírez González, José Luis (1997). “La teoría del diseño y el diseño de la teoría” en *Astrágalo - Cultura de la Arquitectura y Ciudad*, abr., nº 6. [en línea] en Scripta Vetera disponible en <http://www.ub.edu/geocrit/sv-70.htm> recuperado en 27/06/2011
- Rossi, J. J. (2005). *América: El gran error de la historia oficial*. Buenos Aires: Galerna.
- Santos, B. de S, (2003). *Crítica de la razón indolente: Contra el desperdicio de la experiencia*. Bilbao: Desclée de Brouwer.
- Selknam. (2015, 29 de octubre). *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Fecha de consulta: 01:02, noviembre 10, 2015 desde <https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Selknam&oldid=86208583>.
- Selle, G. (1984). *There Is No Kitsch, There Is Only Design!* en *Design Issues*, Vol. 1, No. 1 (Spring), pp. 41-52 MIT Press, Nelles, P. (traductor= disponible en <http://www.jstor.org/stable/1511542> [9/11/2015]
- Smith, L. T. (1999/[2008]). *Decolonizing methodologies: Research and indigenous peoples*. London: Zed Books.
- Superman. (2015, 7 de noviembre). *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Fecha de consulta: 00:28, noviembre 10, 2015 desde <https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Superman&oldid=86572960>.
- Vélez, G. (2004). *La fotografía como herramienta del pensamiento mágico: tesis doctoral*. Memoria para optar por el grado de doctor. Dirigida por Aurora Fernández Polanco. Universidad de Madrid, Facultad de Bellas Artes. Departamento de Dibujo II

- Vélez, G. M. (2006a) *La fotografía como dispositivo mágico*, en *Artes. La Revista*.
Universidad de Antioquia, Facultad de Artes. No. 12 Volumen 6/julio-diciembre pp.
53-58
- Vélez, G. M. (2006b). *La fotografía como dispositivo mágico*. Colombia: Universidad de
Medellín.