



2. TRANSFORMACIONES DEL RÉGIMEN VISUAL: EL MUNDO CONTEMPORÁNEO

*VISUAL REGIME TRANSFORMATIONS:
THE CONTEMPORARY WORLD*



La mirada | FOTOGRAFÍA DE DANIEL FAJARDO B.

LA IMAGEN QUE VIENE: UN RÉGIMEN ESCÓPICO ENTRE LA *BILDWISSENSCHAFT* Y LOS “PEQUEÑOS MONSTRUOS”*

THE FUTURE OF IMAGE: A SCOPIC REGIME BETWEEN THE BILDWISSENSCHAFT AND THE “LITTLE MONSTERS”

Edgar Giovanni Rodríguez Cuberos **

El artículo expone las implicaciones de dos formas de explorar la potencia de la imagen. De un lado, actualizando la perspectiva de la Bildwissenschaft (ciencia de la imagen) y, por otro, criticando la presencia y producción de imágenes con aparente penetración de lugares de enunciación y subjetividades sicoepistémicas, pero ligadas a la dinámica del mercado (“Manifiesto de los pequeños monstruos”). Subyace un despliegue (metódico) posible (hermenéutica situacional) para indagar la forma de generación de conocimientos desde la imagen y cómo reflexionar visualmente sobre ese saber; sus fuerzas; dimensiones; representaciones; e implicaciones políticas, sociales y culturales.

Palabras clave: métodos en antropología visual, Bildwissenschaft, performance social, sociología cultural, hermenéutica situacional.

O artigo expõe as implicações de duas maneiras de explorar a potência da imagem. Por um lado, atualizando a perspectiva de Bildwissenschaft (ciência da imagem) e, por outro, criticando a presença e produção de imagens com a aparente penetração de lugares de enunciação e subjetividades psicoepistêmicas, mas ligadas à dinâmica do mercado (“Manifiesto dos pequenos monstros”). Subjaz uma divisão (metódica) possível (hermenêutica situacional) para indagar a forma de geração de conhecimentos a partir da imagem e como refletir visualmente sobre este conhecimento; sua força; dimensões, representações e implicações políticas, sociais e culturais.

Palavras-chave: métodos em antropologia visual, Bildwissenschaft, performance social, sociologia cultural, hermenêutica situacional.

The article sets out the implications of two forms of exploring the power of image, updating the Bildwissenschaft (science of image) perspective on the one hand, and criticizing the images presence and production that visibly penetrates enunciation places and socio-epistemic subjectivities, on the other hand, linked to the marketing dynamics (“Manifiesto of Little Monsters”). A subjacent (methodical) possible display (situational hermeneutics) is used to question the way in which knowledge from images is produced and how to visually think about that knowledge: its forces, dimensions, representations, and political, social and cultural consequences.

Key words: methods in visual anthropology, Bildwissenschaft, social performance, cultural sociology, situational hermeneutics.

* Este artículo se suma al corpus de investigaciones previas publicadas en *NÓMADAS* (No. 29, pp. 142-154 y No. 33, pp. 165-179) a propósito de las alternativas metodológicas que relacionan en clave contemporánea la investigación social con las experiencias plásticas y estéticas. Agradezco especialmente a la maestra Etna Mairén Castaño Giraldo, por sus valiosas contribuciones al desarrollo de este texto, por lo que se lo dedico como gesto permanente (duración bergsoniana) de cariño, respeto y gratitud.

** Licenciado en Biología. Magíster en Investigación de Problemas Sociales Contemporáneos. Profesor catedrático de la Maestría en Investigación en Problemas Sociales Contemporáneos del Iesco-Universidad Central y de la Fundación Universitaria Politécnico Gran-colombiano. Investigador asociado al grupo de Sociología Cultural y Performance Social de la Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá (Colombia). E-mail: rodriguez.edgar26@gmail.com

Ser visible, es estar al descubierto, es decir, siempre vulnerable. Cuando los izquierdistas de cualquier país no dejan de “visibilizar” su causa —la de los vagabundos, las mujeres, los sin papeles— con la esperanza de que sea tomada en cuenta, hacen exactamente lo contrario de lo que deberían. No hacerse visible sino ganar para nosotros la ventaja del anonimato al que hemos sido relegados y, por la conspiración, la acción nocturna o enmascarada, construir una inatacable posición atacante.

Comité Invisible.

Hay algo heroico en la forma en que mis fans utilizan sus cámaras. Tan precisos e intrínsecos, tan orgullosos y tan metódicos

Como reyes que escriben la historia de su gente.

Es su prolífera naturaleza la que crea y procura lo que será posteriormente percibido como “el reino”.

Así que, la verdad real sobre los fans de Lady Gaga descansa en este sentir: ellos son reyes. Ellos son reinas. Ellos escriben la historia del reino, mientras yo soy sólo un gesto de devoción. Esto es en teoría de percepción lo que establece nuestra bondad. O, la mentira, debo decir, para aquellos que matamos. No somos nada sin nuestra imagen.

Sin nuestra proyección. Sin el holograma espiritual de cómo nos percibimos a nosotros mismos, lo que somos, o lo que seremos, en el futuro. Cuando estés... solitario. Yo estaré solitaria también. Y esto es la fama.

Lady Gaga.

ESCÓPICA

El gesto de la presencia... ese incómodo residuo que sobreviene a la muerte. Emerge de la sombra, del fantasma, solamente para que se pueda hablar del anónimo ausente, profusamente y sin rencor.

Edgar Giovanni Rodríguez.

Una imagen bien mirada sería por lo tanto una imagen que ha sabido desconcertar, después renovar nuestro lenguaje, y por lo tanto nuestro pensamiento.

Georges Didi- Huberman

Conviene aclarar que el régimen escópico de la “imagen que viene”, propuesto desde el título no supone ningún tipo de mesianismo o anuncio cuasi panfletario de una apuesta teórico-metodológica que sustituya un saber previo y que lo supere. Tampoco quiere mostrarse como una “apología” a una línea de autores o a un discurso específico. Todo lo contrario, trata de poner de manifiesto de modo singular y, en todo caso, con la prudencia derivada del distanciamiento crítico (*epojé*), el deseo de explorar una tendencia que como otras de diversas envergaduras, se constituyen actualmente como ofertas analíticas para afrontar distintos tipos de fenómenos en clave transdisciplinar, y que tienden a desbordar paradigmas de unicidad. Con todo, y de la misma forma en que lo advierte Zuleta (2011) siguiendo a Gabriel Tarde, se trata de postular intuiciones —absurdas—, asumiendo el riesgo del “ridículo” en una propuesta sobre “lo visible”. Aplicando una metáfora, se trata para mí de intentar componer imagen(es) y no de hacer retratos, tallar con luz... como rasgo metafísico de lo fotográfico.

Por ello, la estructura del escrito establece varios niveles (producto del método que se explica aquí mismo) que responden a la división clásica en apartados: *escópica* (descripción y singularidad del problema); *científica* (dilema epistémico del campo); *metódica* (herramienta de análisis); *empírico/analítica* (evidencias del funcionamiento de la herramienta) y *coda* (inquietudes derivadas). Dichos momentos del argumento descansan en la interacción permanente con la “banda sonora” del documento y los “cuadros” iniciales de acápites de cada apartado. El cuadro funciona como síntesis de pensamiento, organizado a manera de escolio¹, influenciado desde el concepto de *diagrama* de Deleuze. Por esta razón, tanto los esquemas como los ensayos visuales hacen parte de este documento, tratando de establecer un entramado, un tejido complejo de soportes y pretextos y no de verdades.

Este juego de entradas posibles, de multiplicidades, desea proponerse como una forma de escritura y lectura alterna en la que, a pesar de la bidimensionalidad del formato, se pueda “explotar” y llevar al máximo posible la reflexión de lo expuesto como imágenes/textos/sonidos/sensaciones.

Así que es necesario admitir ya que se prefiere pensar aquí que no existe un estado puro ni neutral de la imagen, dado que los medios en la actualidad funcionan (mínimamente) como operadores simbólico-epistémicos y prácticas sociales determinadas, es decir, con diferentes tonos de pugnas por los sentidos. De manera que la configuración actual de la imagen funciona como complejo expresivo y mimético, lo que propone una alternativa para los estudios sociales cuando se asume la irrupción contemporánea de la imagen no como un problema actual del ver, sino fundamentalmente, del vivir y el habitar. Por ello, este texto quiere sobre todo ser evidencia de lo anterior, manifestación ojalá entendida como singularidad de su autor y su política de existencia (estética) en la que lo puramente academicista deviene tributario... se trata así de configurar una poética.

En este orden de ideas, el margen de un significativo del “régimen” no apela a las consecuencias administrativas de los saberes, sino a la manera de explorar la constitución de un poder que como cualquier otro deviene signos de operación, circulación, dinámica e instauración en los niveles subjetivo y estructural. Es así que este primer operador de distanciamiento ofrece una salida a cualquier determinismo y relativismo típico de los defensores a ultranza de las miradas convencionales y clásicas de las ciencias sociales que objetan para el presente, la necesidad de una epistemología de la imagen. Por suerte, la “imagen que viene” no se sitúa exclusivamente desde su carácter teleológico, sino, fundamentalmente, ontológico (favoreciendo su ineluctable presencia).

En tal caso, la antropología visual adquiere relevancia como herramienta de comprensión y análisis de la realidad social en una época de temporalidades y espacialidades particulares que confluyen entre lo paradigmático y paradójico, y excede, en tal sentido, como campo de trabajo, el “uso” tradicional desde lo etnográfico para estallar metodológicamente en otras entradas hermenéuticas posibles (segundo operador de distanciamiento): un “giro icónico” en la investigación social contemporánea². Por ello, la dificultad al trabajar en este campo debe pasar por una delimitación que favorezca la interpretación y que supere de alguna forma los debates derivados de la “defensa” sobre los objetos de las disciplinas y sus estatutos epistémicos. Como afirma Belting, para el caso de los estudios sobre las imágenes:

[...] se llega a indefiniciones. Algunos dan la impresión de circular sin cuerpo, como ni siquiera lo hacen las imágenes de las ideas y del recuerdo, que en efecto ocupan nuestro propio cuerpo. Algunos igualan las imágenes en general con el campo de lo visual, con lo que es imagen todo lo que vemos, y nada queda como imagen en tanto significado simbólico. Otros identifican las imágenes de manera global con signos icónicos, ligados por una relación de semejanza a una realidad que no es imagen, y que permanece por encima de la imagen. Por último, está el discurso del arte, que ignora las imágenes profanas, o sea las que existen en la actualidad en el exterior de los museos (los nuevos templos), o que pretende proteger al arte de todos los interrogantes sobre las imágenes que le roban el monopolio de la atención (Belting, 2007: 13).

De tal forma, la preocupación debe centrarse en el *cómo y cuándo una imagen*, o la imagen, que detona una suerte de relación con el mundo y una apuesta por el conocimiento derivado de esa condición situacional (medio a través del cual circula). Por otro lado, es preciso señalar que el asunto de la imagen se propone como ámbito complejo, no desde la preeminencia de las imágenes, sino en la actualidad por su condición háptica³, es decir, por su potencia para involucrar todos los sentidos y la apertura a otros niveles de “conocimiento” del mundo (descripción de la composición de las relaciones que *nos-co-constituyen*), con lo cual, lo visual deviene tacto, olfato, palabra, gesto, sabor, sonido, pensamiento... matizando la expresión de Benedetto; *también viceversa*.

Por ello, este texto busca abrir de forma aplicada una intuición sobre la forma de acercarse a este ámbito complejo de la imagen, atendiendo principalmente a la apertura de los debates y no a la filiación directa con esquemas o dogmas epistémicos propios de cualquier disciplina. El valor de la reflexión en este sentido, no pasa por la vinculación directa con escuelas o tendencias, sino que parte de la apropiación (estética de la recepción) de algunos de sus aspectos sugestivos. Lo metodológico, insisto, es una exigencia que llama en este momento no sólo a la apreciación metafísica del problema, sino a mostrar una forma de concretar un procedimiento entre otros posibles que deben ser diseñados. El afán, entonces, no es instituir, sino llamar la atención sobre la multiplicidad de posibilidades que en el cruce de disciplinas, de tendencias o conceptos

puedan favorecer la comprensión tanto del problema como de la dificultad (producto afirmativo del riesgo) al generar sus propios sistemas hermenéuticos. La “ingenuidad” en este texto deberá entenderse como riesgo propio de quien en busca de un diseño, de un diagrama, corre el riesgo de manifestar una salida alterna y un pensamiento propio.

En otras palabras, se trata de explorar en torno a ¿de qué somos capaces en y con el pensamiento?, ¿hasta dónde logramos desequilibrar y de qué manera emerge la novedad? El mayor signo afirmativo del logro de este propósito será, precisamente, la objeción del purista y la incomodidad del defensor de los estatutos epistémicos y los límites entre las disciplinas. Por esta razón, no existe un sólo régimen escópico (a pesar de que muchos así lo deseen), sino la oportunidad de diseñar (de forma situada pero en relación con lo global) varios de éstos, que se terminan haciendo legítimos por su propia capacidad para facilitar o dificultar los distintos abordajes de la realidad.

CIENTÍFICA

Un monstruo es todo individuo que educado y moralizado se decide luego, trágicamente, a pa(e)recer humano.

Edgar Giovanni Rodríguez.

¿No viene nuestra dificultad a orientarnos de que una sola imagen es capaz, justamente, de entrada, de reunir todo esto y de deber ser entendida por turnos como documento y como objeto de sueño, obra y objeto de paso, monumento y objeto de montaje, no-saber y objeto de ciencia?

G. Didi- Huberman

El concepto de *Bildwissenschaft* (ciencia de la imagen) se retoma aquí por su carácter y finalidad comprensiva, dado que “su objetivo es el estudio de la imagen como fenómeno cultural en sus distintas vertientes —mental y corporal, como concepción y como producto—, algo que la diferencia de los estudios visuales en los que el acento se pone más bien en el fenómeno de la visualidad y su construcción cultural” (Lumbreras, 2008: 1). Esta definición se articula a la escópica como fuente posible y referente de otras representaciones e interpretaciones como fines analíticos y reflexivos. Por cierto,

reitero que nuestra inclinación aquí como acto performativo (autor/lector/observador) no tiene como propósito defender el estatuto de la ciencia de la imagen, sino enunciar sus posibilidades como recurso para explotar lo que de la imagen emerge como dispositivo para el pensamiento y como proceso de otras formas de abordar la génesis y conflictos de las ideas, la imagen como forma de pensamiento válido.

Es decir, de posibilitar el giro desde la hermenéutica textual a la hermenéutica visual y sus interacciones ulteriores. De tal suerte, la *summa* de cualidades “científicas” que se rescatan aquí no abogan obsesivamente por lo sistematizable, lo objetivo o lo veraz, sino que llaman a la performatividad que brinda la idea de *espacio* en la acción científica y, muy concretamente, la metáfora del laboratorio (*Kulturwissenschaft* como lo propone Aby Warburg (1992)) en el cual la imagen es la “excusa y pretexto” de estudio. Dicho sea de paso, la constitución de este laboratorio real no es otra cosa que la propia vida como poética reflexiva por donde circulan las imágenes cuerpo/concepto/ficción/ícono/discurso/ritual.

Como afirma Belting:

Una *imagen* es más que un producto de la percepción. Se manifiesta como resultado de una simbolización personal o colectiva. Todo lo que pasa por la mirada o frente al ojo interior puede entenderse así como una imagen, o transformarse en una imagen. Debido a esto, si se considera seriamente el concepto de *imagen*, únicamente puede tratarse de un concepto antropológico. Vivimos con imágenes y entendemos el mundo en imágenes. Esta relación viva con la imagen se extiende de igual forma a la producción física de imágenes que desarrollamos en el espacio social, que, podríamos decir, se vincula con las imágenes mentales como una pregunta con una respuesta (Belting, 2007: 14).

El laboratorio (espacio) de manipulación, de prueba y experimentación de las imágenes, deviene cuerpo y representación, propone lenguaje y emoción que pueden, bajo un principio de científicidad, corresponder tanto a lo cualitativo como a lo cuantitativo. Por sus efectos, este laboratorio de la imagen cuerpo/relación proporciona eventos y acontecimientos que pueden ser rastreables y medibles, y cuyas consecuencias se manifiestan en la vida social, política y cultural.

Las imágenes producidas, circulantes, distribuidas y comercializadas son marco de una configuración particular del mundo, denotan tanto una antropología como una filosofía que conmueve la capacidad de quienes le estudian por signar sus dinámicas y sus consecuencias sobre la sociedad. Los llevan a proponer metódicas aptas para realizar el seguimiento de los experimentos en dicho laboratorio imaginado.

METÓDICA

El gran proyecto: sabotear la realidad. Poner en ridículo las fuerzas de ocupación. Sólo se ocupa con éxito aquello que tiene valor para la mayoría. Un destino precario pero deseable (extensivo).

Edgar Giovanni Rodríguez.

[...] las estructuras de los objetos que revela el pensamiento son revelaciones sobre las estructuras del pensamiento mismo.

Arthur Danto

El asunto del método en las ciencias sociales contemporáneas, más allá de un procedimiento instrumentalizado, versátil o eficiente, implica el reconocimiento de una perspectiva frente al mundo. Esta perspectiva es, ante todo, un síntoma intersubjetivo de carácter ético y estético que en su forma-producto revela una condición política. De tal suerte, el darse a la tarea de trabajar sobre un problema o un fenómeno supone la puesta en marcha del andamiaje del pensamiento que en su desarrollo sobre un campo (generalmente ruinoso, por lo que en un primer momento la mirada del sujeto investigador es incompleta por más ilustrada que ésta sea), convoca a la demolición de lo que se resiste a quedar en pie (sesgos, presuntas certezas, enfoques, etcétera) para terminar develando una arquitectura de lo múltiple. Así, la estructura del pensamiento: un efecto de plasticidad parecido a una cinta de Moebius plegada en sus circunvoluciones y espirales que atiende a la relación y no a la exclusión, que da cuenta de la complejidad de la interacción.

El método frente al problema o la pregunta es producto inmediato del tratamiento del orden particular de la realidad. Por ello, el abordaje de los fenómenos

debe generar una metódica específica que con suerte se transforma en teoría una vez se saturan sus categorías y se densifican sus componentes.

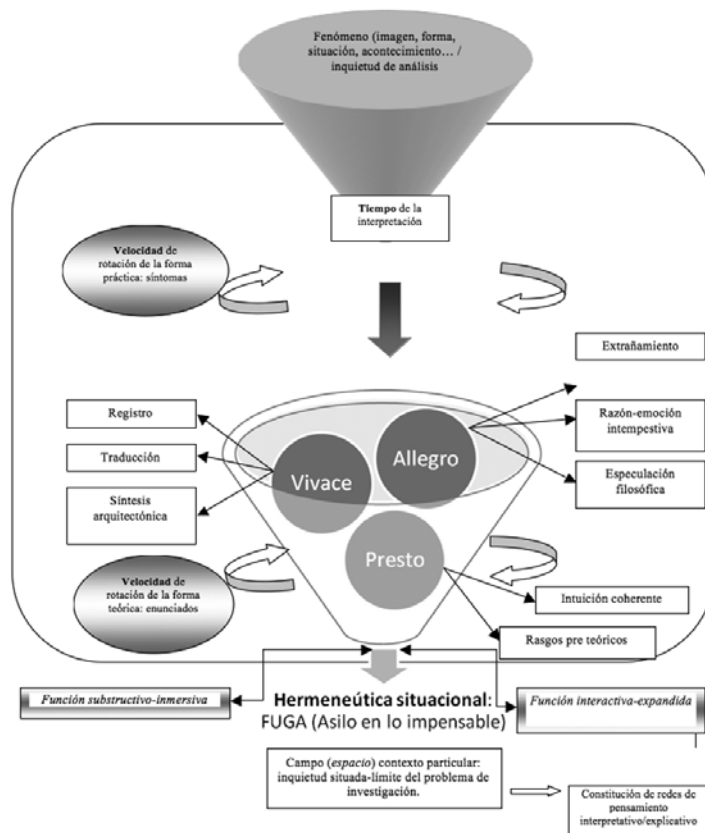
Las preguntas que subyacen al método son enteramente complejas, pues deben en principio abrigar y posibilitar una *sofisticación del pensamiento*, y en palabras de Catalá, refiriéndose propiamente al asunto de la imagen: “En primer lugar, habrá que describir el camino de la imagen hacia la complejidad, para luego observar que, a la postre, la complejidad se refiere a una forma de interrogar la imagen que es la que hace que ésta sea más compleja” (2005: 66).

La forma de abordaje metodológico de este campo estético es subsidiaria de la noción relacional (Bourriaud, 2007) en la que la expresión plástica, social performativa y artística son entramados de contexto y en donde los agentes implicados son los modos de relación desplegados en cada práctica. Estos modos de relación, afirma Claramonte (2009: 10), son “los que definen y establecen subjetividades y objetividades que se ponen en juego en cada momento”. La antropología visual o (para nuestros fines aquí) *la visualización compleja de antropomorfologizaciones* se asume en este sentido, como un gesto que apunta a la redistribución de fronteras epistémico-metodológicas que orientan, problematizan y critican desde lugares y relaciones altamente sugestivas y provocadoras, tanto los objetos como las conductas y manifestaciones propias de la cultura y sus medios de producción y circulación.

En últimas, y tal como afirma Catalá, la cultura, las instituciones, etcétera, poseen cada una de ellas un espacio de actuación determinado, un lugar donde se producen los fenómenos propios, que es distinto al espacio físico donde se dan las consecuencias de esos fenómenos y donde también se ejecutan las acciones causales de los mismos. Ningún hecho está completo sin su fenomenología ni ésta tampoco lo está sin su actuación en el mundo físico (2005: 305).

Lo que sucede, en el ámbito de relaciones del conjunto de hibridaciones entre lo físico y lo fenomenológico, es el lugar donde una visión compleja de antropomorfologizaciones resultantes (sujeto/forma/logos/acción) tiene cabida como operador interpretativo, pues en esta metafísica epocal se perciben los flujos funcionales de los que

FIGURA 1. ESTADOS DE LA HERMENEÚTICA SITUACIONAL:
MÉTODO ANALÍTICO PARA ABORDAR LA VISUALIZACIÓN COMPLEJA DE ANTROPOMORFOLOGIZACIONES



Fuente: elaboración propia.

habla Castells (1997: 411), y que son constitutivos de la acción del modelo económico sobre las subjetividades.

En esta arquitectura de lo modal/relacional se suma como recurso operativo, sincrónico y práctico, la necesaria emergencia de una *hermeneútica situacional*, término y sistema que acuño y explico aquí, para mostrar la manera operativa (y si se quiere didáctica) que no sólo involucre la estricta relación entre campos disciplinares y su aplicación a los fenómenos que se muestran como relaciones y no estrictamente como objetos o sujetos (imágenes u otro campo problema), sino que, además, permita la sistematización de funciones y estrategias conocidas y propiciadas desde la investigación de corte cualitativo y cuantitativo. Dicho sea de paso, puede aplicarse tanto para la producción de la imagen como para su interpretación (en este caso) a manera de gestión alterna del conocimiento.

El sistema metodológico (hermeneútica situacional) (figura 1) implica tres niveles, tres momentos (velocidad/tiempo/espacio) interdependientes: *allegro*, *vivace* y *presto*⁴. Como se aprecia, se trata de “figurar” una conveniente relación analógica entre el sentido que persigue la forma y gramática musical con la forma del pensamiento; la angustia comunicativa de mostrar el procedimiento pasa por proponer una búsqueda de equivalencias que vinculen metafóricamente las secuencias artísticas expresivas en el nivel de la producción, el desmantelamiento y la interpretación (sólo así sería posible hablar de color, matiz, textura, calidez, profundidad, perspectiva, etcétera).

Cada momento sufre, a su vez, otras experiencias cuando se aborda el fenómeno que afecta el tiempo, el espacio y la velocidad donde ese acto del pensamiento ocurre y transforma la experiencia de quien lo vive,

como resultado de su propio campo de dominio y de afán existencial.

Las dos funciones, subestructivo inmersiva e interactivo expandida, tienen como tarea delimitar la explosión de productos y organizarlos de manera que para el investigador/productor sea posible estudiar su emergencia y sus resultados derivados. Veamos cómo, a partir del diagrama, puedo profundizar en cada aspecto de la metódica (figura 1.)

PRIMER MOVIMIENTO: *ALLEGRO*

EXTRAÑAMIENTO

Parte de cualquier alegría e involucra la aparición del extrañamiento. Se es alegre en el acto del conocimiento cuando comprendemos que el fenómeno nos está restando por su complejidad. La sensación derivada de lo que se muestra ajeno, desconocido y que impele a la imaginación a sucumbir al ejercicio del pensamiento para saciar la aventura del conocimiento; es la mejor evidencia de un saber con sentido. Nos alegramos de *no saber*, porque es la invitación a la exploración.

Esta primera sensación del *allegro* se enfrenta al absolutismo rampante que tiende a negarle a la realidad su propia complejidad, y que hace de sus ritmos trivializaciones funcionales para restar la potencia de los sujetos. La mirada alterna sobre el mundo de la imagen/imagen mundo, resulta una afección *alegre* por su hallarse en la sorpresa (*thaumazein*) de ser capaz, en principio, de retirar los velos que la empobrecen como gran *summa* onto-teológica de convenciones, repeticiones y reiteraciones propias de la cómoda mediocridad de la rutinización, de tal suerte, la cotidianidad es transformada en recurso para la aparición de la novedad (asilo en lo impensable).

RAZÓN/EMOCIÓN INTEMPESTIVA

Para explicar este nivel del método propuesto, apelo a la afortunada noción de *diagrama* desarrollada por Deleuze (2007) en el curso “Sobre pintura” —marzo a junio de 1981—, lo que en parte también para el lector será de gran ayuda para entender la dinámica y sentido que en este texto cobran los acápites como *demonstración* de lo que se enuncia como metódica y su desarrollo

ulterior. El estilo, dice Deleuze (2007: 50), es el producto de la conformación del espacio-tiempo del hecho artístico, específicamente lo *pictórico*. En este sentido, es la catástrofe-caos-gérmén lo que impele a cada artista a forjar sobre un formato cualquiera (como soporte) el tamizaje de lo preexistente (cliché) que está dado de antemano y que permite a su vez que vayan emergiendo cualidades generativas (matriciales) relacionales, como la luz o el color⁵. El diagrama *es* en este orden de ideas, lo que permite el advenimiento de la pintura como proceso de “limpieza o remoción” de lo que sobra en esta condición prepictórica hasta el surgimiento de la *presencia*, que es diferente a la representación.

Esta presencia es la relación profunda de sentido entre el hecho artístico y el espectador. Como campo de multiplicidad entre este espacio efímero algunas veces, y otras permanente entre la obra y el espectador, supone una manifestación intempestiva racional y emocional que tiene la potencia de describir sus alcances subjetivos y obviamente masivos. Lo intempestivo aparece sin un previo aviso luego de la sensación de extrañamiento, un caudal de ideas, sensaciones, motivaciones avasallan la mente del investigador obligándolo a lanzar sus primeras nociones.

ESPECULACIÓN FILOSÓFICA

Este paso concreta y perfila las ideas que en un primer momento parecían dispersas e inconexas; es a través del ejercicio de la especulación filosófica que van apareciendo enunciados, frases u oraciones que requieren de un análisis posterior, de un estudio y del sometimiento a la experimentación para ver hasta qué punto son o pueden ser robustos como nociones preteóricas.

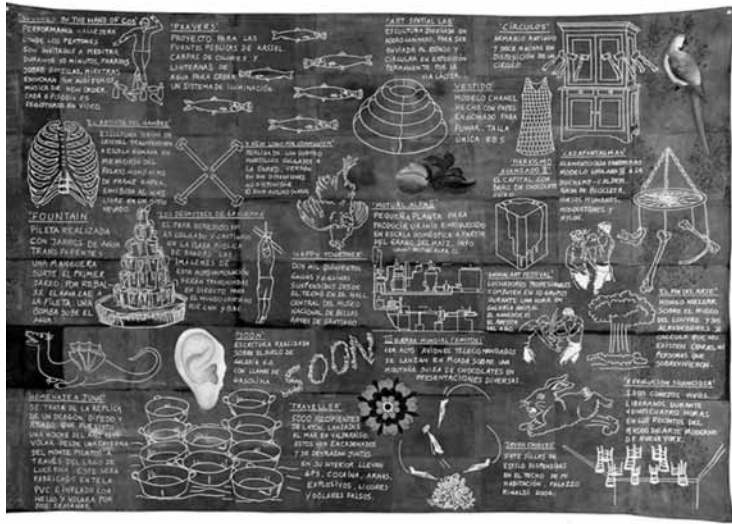
SEGUNDO MOVIMIENTO: *VIVACE*

REGISTRO

La acción de registro incumbe a una práctica de construcción de un archivo. Por ello, se trata de administrar relaciones entre categorías que “se van saturando” y que emergieron de los enunciados identificados en el momento anterior (especulación filosófica), y que por la intuición del investigador, conjuga sus saberes para ofrecer sentido a las relaciones que va tejiendo. Se trata de una operación

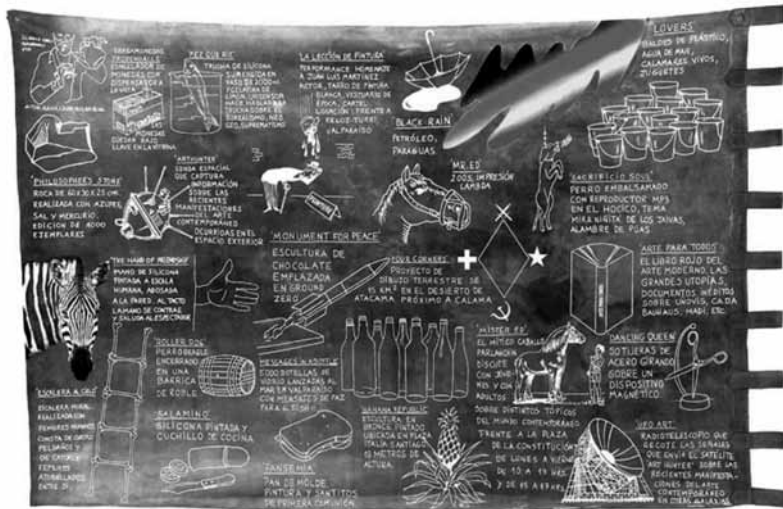
FIGURA 2. ENSAYO VISUAL DE LA FUNCIÓN SUBSTRUCTIVO-INMERSIVA.

A.



A. Serie: *I just believe in art (2)*, Arturo Duclos.

B.



B. Serie: *I just believe in art (3)*, Arturo Duclos.

selectiva, sistemática y “ordenada”. El registro opera con datos que anudan los enunciados y establecen relaciones entre éstos, los ubica en una taxonomía de jerarquías y diferencias con otros sistemas de datos o de ideas que pueden o no favorecer el estudio del fenómeno inicial.

TRADUCCIÓN

Muy posiblemente, algunos de los datos utilizados pertenezcan a campos o dominios que en un primer momento el investigador no domine. Por ello, en este paso del método, el investigador deberá darse a la tarea de “traducir” y ajustar los datos para que comprenda la forma en que otras disciplinas pueden contribuirle a complejizar sus mecanismos de análisis o interpretación del problema o fenómeno. Este es el paso de relaciones inter/trans/meta disciplinares.

SÍNTESIS ARQUITECTÓNICA (METÁFORAS, ANALOGÍAS, DIFERENCIACIÓN Y ORDEN JERÁRQUICO)

En este momento aparece finalmente el diseño, la maqueta, el diagrama (Deleuze); se le confiere vida (*vivace*) al conjunto, se percibe por primera vez una armonía producto de las interacciones entre los distintos niveles de conceptos y da pie rápidamente (*presto*) a la consolidación de la idea que interpreta el fenómeno en estudio.

TERCER MOVIMIENTO: **PRESTO**

INTUICIÓN COHERENTE

Lo que en un momento inicial era apenas una inquietud o divagación con cierto nivel de sentido, ahora se ha transformado en intuición coherente, en la que reposan argumentos que la sustentan, pero también el reconocimiento de las debilidades de la estructura conceptual, lo que origina nuevos intereses o nuevas preguntas.

RASGOS PRETEÓRICOS

Una vez organizado el sistema, aparecen las nociones que operan como primordios de teorías con lo que puede parcialmente exponerse una solución parcial al fenómeno abordado, anclado a un contexto particular que por ahora no goza de generalización, pero que es útil como explicación situada del problema.

Como se puede observar, los tres niveles (movimientos) se ponen en juego, se despliegan utilizando la metáfora de la “fuga libre” musical. Cada nivel corresponde a “una voz propia” dentro del concierto de magnitudes reflexivas y dinámicas del pensamiento que cada uno propone (fuerza y color tonal, descomposición, textura, temperancia, matiz, etcétera). En este sentido, la armonía del método sucede

Fuente: elaboración propia.

C.



C. *Jesús*, David LaChapelle.

D.



D. *Heaven to hell*, David LaChapelle

de forma consecutiva en una variación de cada una de las voces (sujetos, contrasujetos, episodios). En dicha armonía, es posible que se facilite la constitución de redes de trabajo, en las que el fenómeno en estudio sea también una obsesión y un entusiasmo vital de los investigadores.

Como dije anteriormente, estas variaciones del método y su secuencia de pasos pueden proceder por dos vías (funciones) complementarias y no excluyentes entre sí. La vía subestructivo-inmersiva y la vía interactivo-expandida. Las dos funciones se explican por medio de los siguientes ensayos visuales (figuras 2 y 3). En el primer caso, nótese cómo el conjunto de las imágenes apelan por “un tipo” de relación entre el dato, su síntesis y su relación de conjunto en el caso de la obra del artista Arturo Duclos. En la segunda serie, obras de LaChapelle, la función sunestructivo-inmersiva utiliza el leitmotiv y el imaginario convencional para que desde la relación tipo se problematice la relación entre los imaginarios, los atributos convencionales de la imagen y los usos particulares que a ésta se le asignan cultural y socialmente.

La vía interactivo-expandida (figura 3) se explica por la identificación del proceso de conocimiento que lleva de la maqueta al producto final: la obra concreta y sus multiplicidades como se demuestra para el caso de Giacometti y de Gehry.

La improvisación y la itinerancia en el despliegue de las voces (niveles) y sus variaciones dan lugar a una oportunidad dinámica de pensar lo impensable (situación de asilo frente al vértigo del ejercicio del pensar), es decir, por un lado, de saturar de coherencia las intuiciones que subyacen al abordar un determinado problema y, por el otro, favorecer el desmantelamiento de convenciones conceptuales que actúen como distractores o fabulaciones arquetípicas de la verdad (ruido blanco) dentro del equilibrio armónico que subyace a una comprensión enriquecida de los fenómenos (multiplicidad).

EMPÍRICA/ANALÍTICA

El verdadero peligro es convertir el amor en un compendio de autoayuda. Saber amar es no pertenecer más que a la memoria de aquello que legítimamente se vuelve incommensurable y a veces, si hay suerte, incomprensible.

Edgar Giovanni Rodríguez.

Una de las grandes fuerzas de la imagen es crear al mismo tiempo síntoma (interrupción en el saber) y conocimiento (interrupción en el caos).

Georges Didi-Huberman

FIGURA 3. ENSAYO VISUAL FUNCIÓN INTERACTIVA-EXPANDIDA

A.



A. Estudio (autorretrato) para la escultura
El cubo del artista Alberto Giacometti

B.



B. *El cubo*, escultura, Alberto Giacometti

¿Cómo poner en juego esta metódica? ¿En qué tipo de casos? Hoy, la cotidianidad nos propone diversos espacios en los que es necesaria una antropología visual. Sobre todo, cuando damos por hecho que existen imágenes que tienen como propósito exclusivo el mercado. Por ello, uno de los aspectos que se consideran al tener como objeto de estudio fenómenos masivos, como por ejemplo, Lady Gaga, tiene que ver con su declarada intención de asignarle responsabilidad al público y las audiencias del espectáculo que están viendo, de lo que son capaces de atestiguar y de qué manera ese impacto genera una opinión que termina siendo globalizada. Su iconografía en este sentido ha sido coproducida por la teleaudiencia, la mirada del espectador y su extensión, por medio de los dispositivos de comunicación (Internet, móviles, cámaras, etcétera) dan cuenta de una forma peculiar de producir y recibir la imagen. En este sentido, el flujo de lo visto y reproducido establece para la artista una reconfiguración de la forma tradicional de involucrar una obra y transformarla en acontecimiento global (“Manifiesto de los pequeños monstruos”, *Monster Ball Tour*, 2010).

En el momento de escribir este texto, Lady Gaga irrumpe en la entrega de los premios Grammy 2011

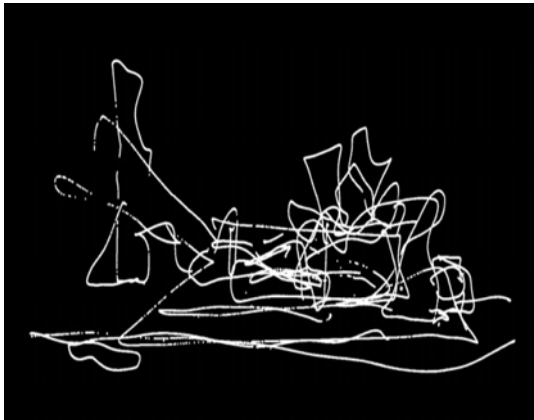
atravesando la alfombra roja dentro de un ovoide cargado por algunos modelos. Su equipo de creativos deposita la confianza en la necesidad de escándalo televisivo y de consumo de la imagen que la mayoría ha convertido en bien de intercambio (por ejemplo, a través de las redes sociales). Tal y como afirma Lipovetsky:

En la actualidad, la obsesión con uno mismo no se manifiesta tanto en la fiebre del goce como en el miedo a la enfermedad, en la medicalización de la vida. Narciso no está tan enamorado de sí mismo como aterrizado por la vida cotidiana, por su cuerpo y por un entorno social que se le antoja agresivo (2003: 27).

Lady Gaga logra en la industria de la espectacularización, juntar todos los lenguajes, todos los formatos y las configuraciones estéticas, para masificar las influencias antes limitadas a circuitos específicos del entorno cultural (Gaga establece un sistema de síntesis del pop fácilmente digerible, retomando usos de la imagen previa: Marilyn Manson, Slipnop, The Cure, Siouxy and The Banshess, Kiss, etcétera. Y posproduce (Bourriaud, 2007), usando técnicas y procedimientos estándar — Warhol, Tarantino—⁶. Lo que puede sugerir toda una tendencia en la lógica actual de las industrias culturales.

Fuente: elaboración propia.

C



C. Diseño previo del edificio Museo Guggenheim del arquitecto Frank Gehry

D.



D. Panorámica del edificio Museo Guggenheim

La imagen resultado, la imagen que circula, para unos es advenimiento de la novedad, casi crítica social: “Somos pequeños monstruos”. Para otros, es la oportunidad perfecta para desplegar otros sistemas de comprensión de esas mismas imágenes (*Bildwissenschaft*).

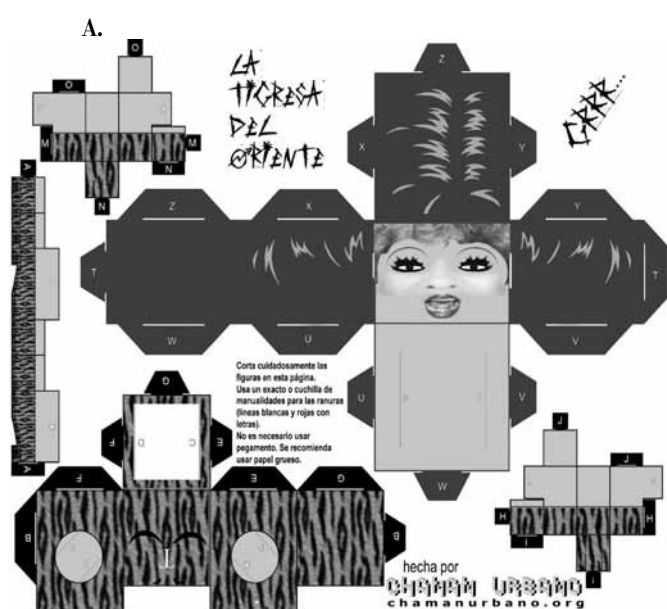
Los fenómenos mediáticos (creados y recreados por esos llamados *pequeños monstruos*) como Lady Gaga o localmente Wendy Sulca, la Tigresa del Oriente (o Delfín Quishpe⁷), funcionan como lugares comunes de idealización de un desenfreno por el “ver” y *ver* más imágenes pero no por ver más del adentro de las imágenes. Raras veces se logra detectar lo complejo de estas imágenes y lo que sugieren, todo termina haciendo parte del desenfreno angustioso que el *mass media* trata de promocionar como paralelo de felicidad y de letargo. Típico de las contradicciones y exacerbaciones de la época posmoralista que describe Lipovetsky: “La cultura posmoralista funciona como un desorden organizador: el liberalismo cultural genera más costumbres sensatas que costumbres disolutas” (2003: 53).

Menos moral aparente genera mayor dominio y control. Ni Gaga, ni Sulca son signo de vanguardia tal y como quieren hacerse ver, y si lo son, dependen más de

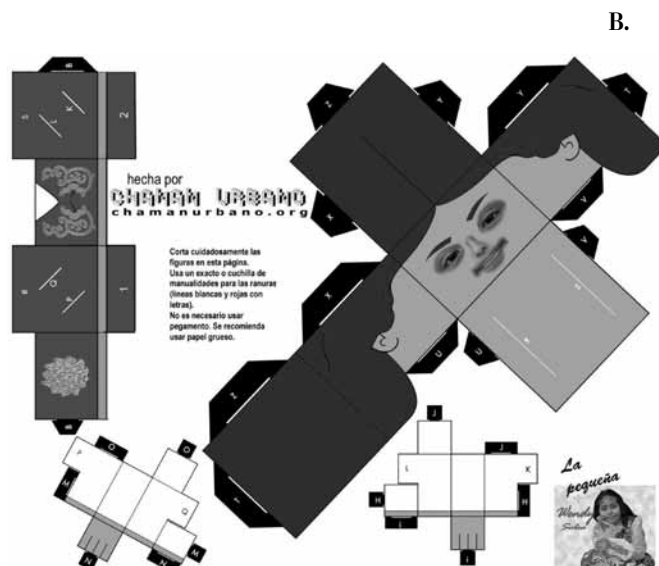
la recepción y los usos que les terminan asignando a sus imágenes algunas personas que hallan en estas manifestaciones otros vectores de fuerza y condicionamientos simbólicos que pliegan sus representaciones y que utilizan el fenómeno masivo para proponer otras alternativas interpretativas. En el caso del Colectivo Urbano y Lachapelle (figura 4), las imágenes de las “divas” ahora se proponen en otro contexto, ahora son parte posproducida en otro ámbito, para otros fines... otro espacio complejo, un espacio interactivo que fetichiza la imagen.

Por ello, cuando preguntamos desde un análisis de hermenéutica situacional de la imagen, ¿cuál es la diferencia desde una antropología visual entre estos fenómenos masivos? ¿Entre una Lady Gaga y una Wendy Sulca? La respuesta se muestra parcialmente en la posproducción, en el manejo de lo visual tanto en su semiótica y mimesis (no representan nada, no se parecen a nada previo) como en la falta de talento absoluto, dos extremos de la misma necesidad creada por la hipermodernidad: placebos para dotar de sentido la realidad y contrastar lo imaginado como un estadio superior y uno inferior, un ideal y un deber ser, un *ethos* particular frente al mundo de la vida que determina la aparente única opción disponible: el consumo acrítico.

FIGURA 4. ENSAYO VISUAL. DIMENSIONES DEL ESPACIO COMPLEJO



A. La Tigresa del Oriente para armar, Colectivo Chamán Urbano



B. Wendy Sulca para armar, Colectivo Chamán Urbano

Se manifiestan como dos polos extremos del mismo síntoma, en el debate de lo que puede considerarse o no una imagen “artística”; en el vórtice del “talento” se termina por privilegiar la circulación y demanda de la imagen.

La pregunta que queda en el aire es si la actitud es suficiente para hacer un arte que perdure. Asumir una actitud, al fin y al cabo, no es difícil. Cualquiera puede manifestarse a favor de las víctimas y de los oprimidos, más aún si eso le supone algún tipo de beneficio. Grandes obras de arte fueron inspiradas por el fanatismo religioso o por la ideología, y sin embargo hoy importa menos lo que había detrás de la obra que la obra en sí. ¿Qué pasará cuando se le deje de dar tanta importancia al discurso posmoderno que envuelve las obras contemporáneas? ¿Seguiremos valorando este tipo de arte? (Granés, 2010: 245).

“La imagen arde”, dice Didi-Huberman, en lo que queda detrás de ésta, su fantasma que recoge lo oculto a la memoria, lo fragmentario que no alcanza a recoger, la instancia de su aparición y de su permanencia y supervivencia a la intolerable fuerza de sus espectadores que aniquilan sus contenidos o que, a partir de la imaginación y el montaje, fuerzan discretas narrativas para hacerlas legítimas. Lo que vemos es, en últi-

mas, el producto de este proceso de edición, por eso, el cómo y cuándo de la imagen es más significativo para unas ciencias sociales contemporáneas que el qué. En el cómo y el cuándo que reflejan la brecha entre los contenidos que emergen y que son el síntoma epocal, la sombra del acontecimiento.

“Saber mirar una imagen sería, en cierto modo, volverse capaz de discernir el *lugar donde arde*, el lugar donde su eventual belleza reserva un sitio a una ‘señal secreta’, una crisis no apaciguada, un síntoma. El lugar donde la ceniza no se ha enfriado” (Didi-Huberman, s/f).

CODA

Todo horizonte es un simulacro de destino y un coqueteo estrambótico a la inminencia de la muerte.

Edgar Giovanni Rodríguez.

El equipo de creativos y la misma artista pop Lady Gaga expresan casi con cinismo que somos todos nosotros (ampliando la envergadura del fenómeno masivo) quienes generamos el efecto de la mitificación de

Fuente: elaboración propia.

C.



C. Madonna, David LaChapelle

D.



D. Lady Gaga, David LaChapelle

una imagen vuelta “representación de la vanguardia”; los llamados *pequeños monstruos* en este sentido, son las legiones de la incapacidad, el reflejo de una sociedad abandonada al “consumo *light*” y a las mímisis propias de una industria poderosa que bajo su permanente amplificación y manejo del mercado masifica la cultura y globaliza las sensaciones, las percepciones de lo posible.

De este modo, afirma Del Río:

[...] el aspecto de una imagen, su estética, nos permite asociarla a un determinado ámbito de producción, es decir, nos permite reconstruir en parte cómo o dónde se ha generado. Una imagen siempre transparenta algo de la maquinaria que la genera. Una maquinaria que además de su sentido literal, el que se refiere a las distintas técnicas fotográficas, presenta otro más complejo de orden social y cultural (2001: 1).

Como se ha tratado de explicar, la imagen es medio activo del pensamiento, no puede verse reducida como producto o ilustración, entonces, ¿qué consecuencias traerá para la investigación social contemporánea? ¿Será posible constituir un estatuto y problemas distintos ante esta cara de la realidad? ¿Qué tipo de es-

quemas epistémicos y metodológicos serán los más adecuados?

La imagen que viene, título principal de este texto, aún hace parte de la metafísica imperante, luego es un tema y problema del presente, en el que se evidencia un campo de tensión y de debate permanente: el régimen de las múltiples visualidades de un mundo llevado al vértigo de la transformación continua. En dichos regímenes cargados de ideologías e interpretaciones se juega la noción común de *opinión pública*, que desbordada en la codificación acrítica, corre el riesgo de ser sólo reflejo de los órdenes establecidos, por lo que se demanda para los estudios sociales críticos y las ciencias sociales radicales: un estatuto y un sistema interpretativo renovado que permita el análisis de estos productos culturales y su puesta entre paréntesis, para conducir a versiones políticas por parte de quienes reposamos todavía como espectadores pasivos frente a la densidad de los mensajes que desbordan las miradas clásicas epistémicas y metodológicas propias de hermenéuticas modernas. La imagen en este sentido debe devenir, ser devenida en objeto creativo y de estudio (espíritu de la *Bildwissenschafft*), de lo contrario, lo que viene es

simplemente repetición sofisticada de los sistemas de dominación y de captura de la subjetividad por todos conocidos... una técnica y un dispositivo de las industrias culturales.

Es necesario que este primer argumento de “la imagen que viene” se profundice aún más para detectar, entre otras cosas, la relación de la imagen con el tiempo y el espacio, pues cada dimensión le puede asignar atributos distintos de cara a su capacidad como forma y modo de pensamiento. En este sentido, este texto abre las posibilidades para que la hermenéutica situacional se enriquezca con nuevos hechos y datos empíricos sobre los cuales pueda seguirse validando y desplegando.

Ahora bien, las ciencias sociales radicales que se anuncian desde aquí, establecen su epicentro reflexivo en la atención a los límites de la desmesura, en la compleja línea que separa la intuición creadora (Bergson) con la locura insensata. Buscando no caer en la incoherencia improductiva, vincula poéticamente la fragmentación y el espíritu demoníaco propio del arte y la filosofía (Zweig), propone otras formas de acceso a los conocimientos, otros sistemas posibles y otras relaciones con el único fin de favorecer siempre el aprendizaje y su multiplicidad para arriesgarse a *decir* algo que conmueva, pero en la distancia conspicua de lo que paradójicamente es o se torna *invisible*, tan radical como una sombra en la proyección de un ente bañado de luz.



NOTAS

¹ Profundizar en Rodríguez (2009).

² De ahí que este conjunto de artículos, publicados algunos en *NÓMADAS*, estén apuntalando a lo que en adelante denominaré *ciencias sociales radicales*. Esta modalidad de las ciencias sociales no quiere expresar algún tipo de fundamentalismo o forma reaccionaria, sino la explicitación tanto epistémica como metodológica de formas distintas y alternas de llevar el pensamiento al límite y hasta sus últimas consecuencias (por ello radical), un pensamiento forma que deviene en multiplicidad de ideas y capacidad hermenéutica de las éstas sobre tópicos heterogéneos. Lo radical, en este sentido, también puede asumirse y asociarse con la noción clásica de *rizoma* (Deleuze y Guattari, 1998), un sistema radicular, de anclaje, de raíz a lo que emerge desde lo profundo en múltiples e indiferenciadas naturalezas y direcciones.

³ Esta perspectiva es motivo de una investigación subsiguiente que se interroga por la potencia háptica de la imagen (Deleuze, 2007) y su constitutivo para llegar a serlo concretamente en la interacción política saber-cuerpo-imagen. En ello, habrá que reconceptualizar para las ciencias sociales aspectos como la realidad ampliada, dado que subyacen en sus dinámicas otros flujos y otras formas de interacción con el contexto. Por esta razón, el margen de la investigación en problemas sociales contemporáneos desde los que se analizan procesos culturales y tecnológicos como las TIC, la simulación virtual, la robótica, la expolítica, la pospornografía, etcétera, deberán no sólo ampliar su sesgo interpretativo,

sino configurar un pensamiento radical y temporal del presente y del futuro.

⁴ Un esbozo preliminar de esta “metódica” lo habría anunciado en el trabajo “Experiencia afectiva desde el texto: ficción, suspenso y misterio en la recepción vista como acontecimiento” (2005), y en el texto “Estética práctica en John Martin: una mirada desde la filosofía expresiva” (2008).

⁵ Cabe anotar que esta emergencia es extrapolable a otros contenidos artísticos y de orden de pensamiento, con lo que se advierte una relación directa entre arte y filosofía, y una episteme de orden distinto para imaginar procesos (otros) de creación/interpretación en diferentes planos. El rastreo diferencial de la plástica y la razón de carácter estético conduciría a metáforas hápticas significantes como “tallar con luz” (fotografía), “fiseñar los cuerpos” (escénicas), “poetizar la imagen” (visuales), esculpir sonidos (musicales), pintar y maquetar conceptos (filosofía), entre otras, para la investigación de problemas sociales contemporáneos.

⁶ Véase, por ejemplo, el video de Lady Gaga Telephone. Realizado en formato de corto de video, resume la cultura pop norteamericana en cerca de nueve minutos.

⁷ Fenómenos musicales en las redes sociales que gozan de aceptación por el “nivel” de sus interpretaciones convirtiéndose en divas y estrellas de redes como Youtube, y que inmediatamente pasan a los otros medios, generando una continuidad en la reiteración y frecuencia de su imagen en el imaginario popular de los ciberciudadanos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. BELTING, Hans, 2007, *Antropología de la imagen*, Buenos Aires, Katz.
2. BOURRIAUD, Nicolás, 2007, *Estética relacional*, Buenos Aires, AH.
3. CATALÁ, Josep, 2005, *La imagen compleja. La fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*, Barcelona, Bellaterra.
4. CASTRO, Fernando, 2003, *Escaramuzas. El arte en el tiempo de la demolición*, Murcia, Cendeac.
5. CLARAMONTE, Jordi, 2009, *Lo que puede un cuerpo. Ensayos de estética modal, militarismo y pornografía*, Murcia, Cendeac.
6. DANTO, Arthur, 2002, *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*, Barcelona, Paidós.
7. DANTO, Arthur, 2005, *El abuso de la belleza. La estética y el concepto de arte*, Barcelona, Paidós.
8. DELEUZE, Gilles, 2007, “Sobre pintura”, en: Gilles Deleuze. *Pintura. El concepto de diagrama*, Buenos Aires, Cactus.
9. DEL RÍO, Víctor, 2001, “El efecto *photoshop*”, en: *Lápiz Revista Internacional de Arte*, Nos. 169-170, Madrid, pp. 100-107.
10. DIDI-HUBERMAN, George, s/f, “El gesto fantasma”, disponible en: <<http://es.scribd.com/doc/60274720/Didi-Huberman-El-Gesto-Fantasma>>
11. GRANÉS, Carlos, 2010, “Revoluciones modernas, culpas posmodernas”, en: Carmelo Lisón Tolosana (ed.), *Antropología: horizontes estéticos*, Barcelona, Anthropos.
12. LIPOVETSKY, Gilles, 2003, *Metamorfosis de la cultura liberal*, Barcelona, Anagrama.
13. LIZCANO, Emmánuel, 2006, *Metáforas que nos piensan. Sobre ciencia, democracia y otras poderosas ficciones*, Traficantes de Sueños.
14. LUMBRERAS, María, 2008, “Una iconología para el futuro: la *Bildwissenschaft* y el debate alemán sobre el estudio de la imagen”, facsímil Congreso Nacional de Historia del arte, disponible en: <http://www.ub.edu/ceha-2008/pdfs/09-m03-s01-com_03-mlc.pdf>.
15. RODRÍGUEZ, Giovanni, 2005, “Experiencia afectiva desde el texto: ficción, suspenso y misterio en la recepción vista como acontecimiento”, en: *Revista de Estudios Literarios Espéculo*, No. 29, marzo-junio, Universidad Complutense de Madrid, disponible en: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/afectiva.html>>.
16. _____, 2008, “Estética práctica en John Martin: una mirada desde la filosofía expresiva”, en: *Revista Arte, Individuo y Sociedad*, No. 20, Universidad Complutense de Madrid, disponible en: <<http://www.ucm.es/BUCEM/revistas/bba/11315598/articulos/ARIS0808110129A.PDF>>.
17. WARBURG, Aby, 1992, “Arte italiana y astrología internacional en el Palacio Schifanoia de Ferrara”, en: José Burucua (comp.), *Historia de las imágenes e historia de las ideas*, Buenos Aires, Centro de América Latina.

FUENTES DE LAS IMÁGENES UTILIZADAS

PARA ENSAYO VISUAL 2.

18. Obra de Arturo Duclos, disponible en: <<http://www.latinamericanart.com/es/obras-de-arte/arturo-duclos>>.
19. Obra de David LaChapelle, disponible en: <<http://sientemag.com/david-lachapelle>>.

PARA ENSAYO VISUAL 3.

20. Obra de Alberto Giacometti, disponible en: <<http://albertogiacometti.tripod.com/>>.
21. Fotografías de Frank Gehry, disponibles en: <http://hablandodearquitectura.files.wordpress.com/2010/11/guggenheim_bilbao.jpg> y <<http://trazosybosquejos.blogspot.com/2011/02/frank-gehry-y-el-guggenheim-en-el.html>>.

PARA ENSAYO VISUAL 4.

22. Colectivo Chamán Urbano, disponible en: <<http://chamanurbano.org/>>
23. Obra de David LaChapelle, disponible en: <<http://sientemag.com/david-lachapelle>>

