

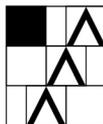
EL ACTO

FOTOGRAFICO

y otros ensayos



Philippe Dubois



la marca
editora

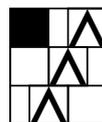
EL ACTO

FOTOGRAFICO

y otros ensayos

Segunda edición

Philippe Dubois



la marca
editora

Título original *L'acte photographique et autres essais*
Edición original París, Nathan, 1990
Título en español *El acto fotográfico y otros ensayos*
Autor Philippe Dubois
Traducción al español Víctor Goldstein

Colección biblioteca de la mirada
Director de colección Guido Indij

Coordinación editorial Victoria Villalba
Corrección Belén Dezzi, Virginia Gallo y Brenda Wainer
Tapa Noelia Frydman
Foto de tapa Anónimo

Editorial **la marca editora**
Oficina Pasaje Rivarola 115
(1015) Buenos Aires, Argentina
Fax (54-11) 4 372-8091
Tel (54-11) 4 372-4957
E-mail info@lamarcaeditora.com
W³ www.lamarcaeditora.com

Imprenta Del S.R.L.
Taller E. Fernández 271, Avellaneda, Buenos Aires, Argentina
Encuadernación Cuatro Hojas

© 2008, la marca editora, 1ª edición ISBN 978-950-889-171-6
© 2015, la marca editora, 2ª edición ISBN 978-950-889-263-8

Fecha de impresión Marzo de 2015
Lugar de impresión Buenos Aires, Argentina
Depósito de ley 11.723

© **la marca editora**

Obra publicada con el apoyo del Centre National du Livre, Ministère Français de la Culture.

Dubois, Philippe

El acto fotográfico y otros ensayos. - 2a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : la marca editora, 2015.

344 p. : il. ; 22x15 cm. - (Biblioteca de la mirada / Guido Indij)

Traducido por: Victor Goldstein

ISBN 978-950-889-263-8

1. Fotografías. I. Goldstein, Victor, trad. II. Título

CDD 770

No se permite la reproducción parcial o total de este libro ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste mecánico, electrónico, por fotocopia, grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del *copyright*.

Nota preliminar	11
Prefacio	13
Introducción	35
Capítulo 1. De la verosimilitud al index	
Pequeña retrospectiva histórica sobre la cuestión del realismo en fotografía	43
1. La fotografía como espejo de lo real.....	45
2. La fotografía como transformación de lo real	56
3. La fotografía como traza de un real.....	65
Capítulo 2. El acto fotográfico	
Pragmática del index y efectos de ausencia	75
Capítulo 3. Historias de sombra y mitologías con espejos	
El index en la historia del arte	125
Lascaux o el Nacimiento del Arte	130
Historias de sombra.....	131
Los orígenes de la fotografía.....	142
Mitologías en los espejos: Narciso, Medusa.....	152
Narciso.....	152
Medusa.....	158

Capítulo 4. El golpe del corte	
La cuestión del espacio y el tiempo en el acto fotográfico	169
1. El corte temporal.....	171
2. El corte espacial.....	186
OTROS ENSAYOS	221
Capítulo 5. El cuerpo y sus fantasmas	
Notas sobre algunas ficciones fotográficas en la iconografía científica de la segunda mitad del siglo XIX	223
1. Cuerpo de luz, cuerpo de tinieblas.....	223
2. La primera ‘fotografía’ de un crimen.....	225
3. Nadar, Balzac, Hugo: de la teoría de los espectros a la pose mortuoria.....	229
4. El optograma, o los fantasmas de la última imagen.....	232
5. Fotografiar lo invisible, o las auras del alma humana.....	236
6. La fotografía de identidad judicial.....	241
7. Hacia una estética de la desaparición.....	245
8. Epílogo benjaminiano sobre la noción de aura.....	246
Capítulo 6. ¿El arte es (se ha vuelto) fotográfico?	
Pequeño recorrido de las relaciones entre el arte contemporáneo y la fotografía en el siglo XX	249
1. Marcel Duchamp, o la lógica del acto.....	250
2. El suprematismo y el espacio generado por la fotografía aérea.....	253
3. Dadaísmo y surrealismo: el fotomontaje o la diversidad polifónica de las materias y los signos.....	262
4. El arte norteamericano: la foto en el expresionismo abstracto, el Pop Art y el hiperrealismo.....	264
5. Europa y Francia: Yves Klein, los ‘Nuevos Realistas’ y los ‘artistas de lo cotidiano irrisorio’.....	268
6. La fotografía y las artes conceptual y fáctica de los años 60 y 70.....	273
7. La fotoinstalación y la escultura fotográfica.....	283

Capítulo 7. Palimpsestos	
La Fotografía como aparato psíquico	295
1. Mantener a distancia.....	295
2. La fotografía como arte de la memoria.....	298
3. La fotografía como aparato psíquico.....	302
a) Roma y Pompeya	302
b) La metáfora fotográfica.....	306
c) El “Wunderblock”	311
Capítulo 8. La piedra y el precipicio	317
A propósito de la obra fotográfica de Denis Roche.....	317
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	339

Nota preliminar

En 1983 aparecía en las Ediciones Labor (Bruselas) la primera edición de *El acto fotográfico*. La obra, agotada y ya un texto de referencia, se ha retomado íntegramente en la primera parte de este libro. Se tomó la decisión de (casi) no retocar el texto de partida, aunque desde entonces otros escritos teóricos hayan venido a profundizar y ajustar el camino recorrido, e incluso si algunas formulaciones pueden parecer anticuadas.

Por otra parte, y gracias a toda su segunda parte, este libro es también una edición *considerablemente aumentada*. En efecto, a los cuatro capítulos ya existentes vienen a añadirse cuatro nuevos ensayos que prolongan, modulan y diversifican la perspectiva original. La fotografía es un campo abierto y cambiante sobre el cual esta segunda edición ofrece nuevas miradas, a la vez *histórica* (la fotografía científica y delirante de fines del siglo XIX), *estética* (el papel de la fotografía en el campo del arte contemporáneo), *analítica* (la fotografía concebida como aparato psíquico) y *estilística* (la evolución ejemplar del escritor-fotógrafo Denis Roche).

Prefacio

El acto fotográfico en la actualidad

El acto fotográfico (1ª edición francesa) fue publicado originalmente en 1983, y escrito en el transcurso de los años 1981-1982. En ese momento yo tenía exactamente 30 años. Y era mi primer libro *verdadero*, un “escrito de juventud”, una suerte de ensayo, bastante libre y directo, sobre un *problema de imagen* (“¿qué es la fotografía?”), que remitía a un terreno entonces relativamente virgen, tanto para mí como para la época, en el cual me lancé con entusiasmo y excitación, pero también con cierta inocencia (cuando no, a veces, ingenuidad). El libro aparecía justo después de mi tesis de doctorado (una “prueba”), sostenida en 1981, que, por su parte, no tenía nada que ver con ese campo puesto que estaba consagrada a un problema de teoría literaria, de poética y de retórica (los juegos de palabras en la literatura francesa del siglo xx, lo que entonces llamaba la “retórica del significante”), aunque podría formularse un lazo posible, que pasa por la cuestión de la visibilidad/visualidad del texto. Voy a volver sobre esos datos un poco personales, que mezclan al mismo tiempo mi propio recorrido, la historia de las ideas a través de una historización de los *episteme* de la época, la cuestión de las relaciones entre texto e imagen, y sobre todo la cuestión de los abordajes estéticos, analíticos y fenomenológicos (en todo caso posestructuralistas) de los “regímenes de visualidad”, de 1980 a nuestros días, y singularmente en Francia. Lo que me gustaría subrayar para empezar es que la publicación de *El acto fotográfico* a comienzos de los años ochenta se vio desde el comienzo capturada en un *contexto de época* muy específico, que quisiera retomar de manera sintética y articular apropiadamente, para hacer comprender lo que reflejaba la cuestión planteada en ese libro, sintomático de ese momento: era justo un año después de la publicación del famoso y último libro de Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie* (que apareció en 1980, justo

antes de la muerte de su autor)¹. Y era en el medio del movimiento, muy intenso y vivo, podría decirse en su *efervescencia*, donde se agitaba entonces la reflexión teórica sobre la fotografía.

La efervescencia de los años ochenta: la invención de lo “fotográfico”

Debo recordar que los años ochenta fueron en efecto los grandes años de emergencia, de exploración y de afirmación de ese pensamiento teórico sobre la fotografía. Después del libro inaugural y fundador, aunque testamentario, de Roland Barthes,² que tuvo una increíble repercusión que se prolongó mucho tiempo, aparecieron en las librerías francesas (me limitaré a evocar particularmente este campo, ya que la situación de los otros países puede variar relativamente, pero no en forma absoluta), aparecieron, pues, uno tras otro, a todo lo largo de la década, una gran cantidad de libros (más o menos teóricos), de números especiales de revistas (hasta nuevas revistas, creadas especialmente para la ocasión) o de traducciones francesas de textos importantes sobre la fotografía, sin contar los innumerables coloquios sobre el tema, que testimoniaban, con una fuerza y una intensidad formidables, el extraordinario momento de vitalidad que representó todo este período, que se producía al final de los años estructuralistas y se abría a interrogaciones más esencialistas, o fenomenológicas, hasta ontológicas. Puede hablarse de un verdadero *período de invención* de “la fotografía como cuestionamiento de un objeto teórico”. Vamos a volver sobre esto: es en estos años cuando el modelo de la *imagen* (en general, es decir, el modelo de la visualidad, del que la fotografía

¹ Roland BARTHES, *La chambre claire. Note sur la photographie*, París, Cahiers du Cinéma-Gallimard-Seuil, 1980. El libro aparece el 21 de febrero de 1980 y Barthes fallece el 26 de marzo de 1980. [Hay versión en castellano: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, trad. de Joaquim Sala-Sanahuja, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1989.]

² Recuerdo que había sido precedido, diez años antes, del libro muy olvidado de René LINDEKENS, *Éléments pour une sémiotique de la photographie*, París, AIMAV, 1971. Este libro será a su vez prolongado en 1977 por *Essais de sémiotique visuelle (le Filmique, le Photographique et le Graphique)*, París, Klincksieck, 1977. Estas dos obras de Lindekens —que, como su título lo indica, son puramente semióticas (y muy “técnicas”)— son por lo tanto a su vez posteriores o contemporáneas de los artículos más bien semiológicos sobre la fotografía publicados por Roland BARTHES desde los años sesenta y setenta: “Le message photographique” en *Communications* n° 1, París, Seuil, 1961, págs. 127-138; “Rhétorique de l’image”, en *Communications* n° 4, París, Seuil, 1964; “Le troisième sens. Notes de recherche sur quelques photogrammes d’Eisenstein”, en *Cahiers du Cinéma*, n° 222, julio de 1970; etcétera.

no era más que un caso, un “régimen” entre otros, pero emblemático porque parecía nuevo) iba a prevalecer sobre el modelo del *texto* (que por su parte había reinado sobre los años estructuralistas inmediatamente precedentes, los años sesenta y setenta de la semiología triunfante).

Antes de desarrollar esta cuestión, a manera de puntos de referencia y de simple inventario indicativo, para simplemente dar una pequeña idea de esa efervescencia, entre las principales publicaciones en Francia de esa década de los años ochenta, puede citarse, por ejemplo, y por orden cronológico, la creación de la revista *Les Cahiers de la photographie*³ en 1981 por Claude Nori, Gilles Mora y Bernard Plossu; el libro (traducido del italiano) de Franco Vaccari, *La photographie et l'inconscient technologique* en 1981;⁴ el libro de Susan Sontag, importante por su compromiso crítico, *Sur la photographie*, que apareció en 1982 (traducción de *On Photography*, aparecido en 1977)⁵; aquel, importante para mí, porque piensa el acto, del escritor y fotógrafo Denis Roche, *La Disparition des lucioles*, en 1982⁶; aquel, más “pop”, de Henri Van Lier, *Philosophie de la photographie*, en 1983;⁷ la del conservador de la BN^{8*}, Jean-

³ *Les Cahiers de la photographie* es una revista de trabajos críticos y teóricos sobre la fotografía, la primera de esta época en francés, que aparece de 1981 a 1990 en las ediciones Contrejour. Los fundadores son Claude Nori, Bernard Plossu, Gilles Mora, a quienes se agregarán Denis Roche y Jean-Claude Lemagny. La revista publicará números temáticos sobresalientes, en particular un número sobre *L'Acte photographique*, otro sobre *L'Œuvre photographique* (son las actas de dos grandes coloquios que organizó la revista), otro más sobre *Robert Frank*, uno sobre *Denis Roche*, etc. Se detendrá deliberada y sintomáticamente después de diez años, en 1990.

⁴ Franco VACCARI, *La photographie et l'inconscient technologique*, París, Creatis, 1981. El libro es la traducción en francés del original italiano *Fotografia e inconscio tecnologico*, Módena, Punto e Virgola, 1979.

⁵ El libro de Susan SONTAG reúne seis ensayos escritos en inglés entre 1973 y 1977 (*Dans la caverne de Platon, L'Amérique à travers le miroir obscur des photographies, Objets mélancoliques, L'héroïsme de la vision, Évangiles photographiques, Le monde de l'image*). Reunidos en libro bajo el título de *On Photography*, sale en inglés en 1977 y es traducido al francés para aparecer en las ediciones Christian Bourgeois en 1982. [Hay versión en castellano: *Sobre la fotografía*, trad. de Carlos Gardini, Barcelona, Debolsillo, 2008.]

⁶ Denis ROCHE, *La Disparition des Lucioles*, París, De l'Étoile/Cahiers du Cinéma, 1982. El libro recoge el conjunto de los textos sobre la fotografía publicados por el escritor y fotógrafo Denis Roche en los años precedentes. En el campo de la fotografía va a publicar luego *Conversation avec le temps*, París, Le Castor Astral, 1985; *Photolalies*, París, Argraphie, 1988; *Ellipse et laps*, éd. Maeght, 1991; *Le Boitier de Mélancolie*, París, Hazan, 1999; *La photographie est interminable*, París, Seuil, col. “Fiction & Cie”, 2007.

⁷ Henri VAN LIER, *Philosophie de la photographie*, París, Les Cahiers de la photographie, 1983. Una segunda obra de Henri Van Lier será consagrada a la fotografía, *Histoire photographique de la photographie*, París, Les Cahiers de la photographie, 1993.

⁸ *La Biblioteca Nacional francesa. [N. del T.]

Claude Lemagny, *La Photographie créative*, en 1984;⁹ el de Gastón Fernández Carrera, *La photographie, le néant*, en 1985;¹⁰ en 1986, André Rouillé crea la revista *La Recherche photographique*;¹¹ en 1987 es Jean-Marie Schaeffer quien publica *L'image précaire*,¹² sin duda el libro más riguroso y especializado de esa época, aunque un poco austero; y por último, la gran crítica de arte norteamericana, Rosalind Krauss, publica directamente en francés (no habrá edición norteamericana) su libro de título “esencial”, *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, en 1990.¹³ De alguna manera, diez años después del libro seminal de Roland Barthes, esta obra viene a cerrar y clausurar esta década hiperproductiva de pensamientos teóricos sobre la fotografía. *El acto fotográfico*, pues, se inscribe exactamente en el lanzamiento de este “movimiento”.

Más allá de esa sensación de “efervescencia” (que nunca volverá a repetirse a tal punto luego), ¿qué representa ese momento histórico de *invención* de la teoría fotográfica? Varias cosas, que desembocarán en la constitución de un concepto: “lo Fotográfico”.

En primer lugar, ese “movimiento de alzar el vuelo” corresponde a una conquista, al descubrimiento de un nuevo territorio teórico, todavía virgen, para descifrar y constituir, de una *terra incognita* del pensamiento de las imágenes. La efervescencia es la de los exploradores. El mapa de las imágenes (con sus diferentes categorías, los *regímenes de visualidad*, como se los llamó) se ve dotado de un nuevo territorio, de una nueva entidad a la que hay que darle una *identidad* fuerte. Es la noción de “nuevo objeto teórico” y su corolario de nueva *episteme* de las imágenes, que entonces se afirma con excitación. La idea

⁹ Jean-Claude LEMAGNY, *La Photographie créative*, París, Contrejour, 1984. El libro obtuvo el Premio Nadar en 1985. Jean-Claude Lemagny publicará luego otra obra, *L'Ombre et le Temps. Essais sur la photographie comme art*, París, Nathan, 1992. [Hay versión en castellano de: *La sombra y el tiempo. La fotografía como arte*, trad. de Víctor Goldstein, Buenos Aires, la marca editora, 2008.]

¹⁰ Gastón FERNÁNDEZ CARRERA, *La photographie, le néant*, París, PUF, 1985.

¹¹ *La Recherche photographique* es una revista de investigación teórica en fotografía, publicada de 1986 a 1997 por “París Audiovisuel” y la universidad París VIII. La revista, semestral, tendrá 20 números temáticos. El redactor en jefe es André Rouillé.

¹² Jean-Marie SCHAEFFER, *L'Image précaire*, París, ed. du Seuil, col. “Poétique”, 1987. [Hay versión en castellano: *La imagen precaria*, trad. de Dolores Jiménez, Madrid, Ediciones Cátedra, 1990.]

¹³ Rosalind KRAUSS, *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, París, Macula, 1990 (trad. francesa de Marc Bloch y Jean Kempf, pero el libro no existe en lengua inglesa). Rosalind Krauss también publicó en el catálogo *L'Amour fou: Photography & Surrealism*, London, Arts Council, 1986 (exposición en la Hayward Gallery, Londres, 1986). [Hay versión en castellano: *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, trad. de Cristina Zelich, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.]

de *especificidad* es esencial en ese momento de descubrimiento y de afirmación de un campo nuevo: ¿qué hace la diferencia entre la imagen fotográfica y las otras formas de imágenes, ya presentes y desde hace tiempo (por ejemplo la pintura) o contemporánea pero ya más estudiada que ella (por ejemplo el cine). Ese *discurso identitario sobre la especificidad* (“¿qué es la fotografía?”, ¿qué tiene de más –por ejemplo el realismo– o de menos –por ejemplo el movimiento– que la pintura o el cine?) siempre es esencial en los momentos de invención de una categoría de pensamiento, sobre todo cuando esta está a tal punto ligada a un “*dispositivo*” (otra noción capital de la época)¹⁴ que funda su “filosofía”. Porque nunca hay que olvidar que la novedad del dispositivo y la novedad del pensamiento que compromete, por un lado, por supuesto, están en relación una con la otra (todo dispositivo implica una forma de pensamiento, esa es una de sus condiciones de existencia), pero también, por otro lado, que no son la misma cosa (volveré sobre esto más adelante). Una puede constituirse sin la otra. Una no es necesariamente la consecuencia de la otra. La fotografía (como práctica) no es “lo Fotográfico” (como categoría de pensamiento). Es una distinción importante que siempre hay que tener presente so pena de confusión.

Por otra parte, como ya lo indiqué, esta conquista de una tierra virgen se hace también en un momento de transición (el posestructuralismo) donde la

¹⁴ Es a la vez en el campo de los estudios cinematográficos, entonces en pleno “boom” teórico también, y en el de la “nueva historia” de las “sociedades disciplinarias” (la prisión, el hospital, la escuela y otras instituciones) como se constituye la noción de dispositivo, a mediados de los años setenta, tanto en objeto teórico como en operador analítico. En el primer campo (cine), véanse los textos fundadores de Jean-Louis BAUDRY (“Cinéma: effets idéologiques produits par l’appareil de base” (en *Cinéthique*, n^{os} 7-8, 1970) y “Le dispositif: approches métapsychologiques de l’impression de réalité” (en *Communications*, n^o 23, 1975) estos dos textos son retomados en el libro *L’Effet Cinéma*, París, Albatros, 1978) y de Christian METZ (*Le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, París, UGE 10/18, 1975). Y en el segundo campo (historia y filosofía de las ciencias sociales), véanse los famosos textos de Michel FOUCAULT (*Surveiller et Punir. Naissance de la prison*, París, Gallimard, 1975, así como *Dits et Écrits*, tomos 1 y 4, París, Gallimard, 1994-2001); de Gilles DELEUZE (“Qu’est-ce qu’un dispositif?”, en *Michel Foucault philosophe. Rencontre internationale, Paris 9-11 janvier 1988*, París, Seuil, 1989, retomado en *Pourparlers 1979-1990*, París, Éditions de Minuit, 1990); y más recientemente de Giorgio AGAMBEN (*Qu’est-ce qu’un dispositif?* [2006], trad. francesa de Martín Rueff, París-Ginebra, Payot & Rivages, 2007). [Hay versiones en castellano de: *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*, trad. de Josep Elías, Barcelona, Editorial Paidós, 2001; *Vigilar y castigar*, trad. de Fernando SAVATER y Aurelio GARZÓN DEL CAMINO, Barcelona, Círculo de Lectores, 1999; y de Giorgio AGAMBEN, *¿Qué es un dispositivo?*, sin indicación de traductor, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Departamento de Sociología, 2011.]

primacía del texto (y de la lengua) –heredada de la semiótica, que entonces pierde algo de su omnipotencia– es impugnada por los esteticistas y trabajada por la afirmación progresiva de los valores de *la imagen*, finalmente considerada por sí misma. La imagen (la pintura, el cine) no es ya *leída* (como un texto) sino *vista* (en su dimensión propiamente visual). Se comienza a reconocer el principio de un “pensamiento propio de las imágenes”, el “pensamiento visual”¹⁵, que no pasa por la lengua (y su racionalidad, su lógica discursiva), que no presupone que el sentido de lo visual depende únicamente de su traducción en palabras y en frases, sino que reflexiona sobre la valorización cognitiva de la sensación (plástica), de la percepción (fenomenológica) y de la comprensión (estética). Es un movimiento que no va a dejar de afirmarse luego. Lo *visible* viene a competir con lo *legible*. El libro esencial, determinante por haber “tomado posición”, de Jean-François Lyotard, *Discurso, figura*^{16*}, abrió el camino en este sentido desde 1973, sobre todo al lanzar el concepto de “*figural*” como *potencia intrínseca de la imagen*, desbordando las formas de la racionalidad discursiva, e incorporando el deseo freudiano a la fenomenología merleau-pontyana. Es el comienzo de una postura de valorización de las *fuerzas* de lo visual lo que no dejó de amplificarse y conceptualizarse desde entonces, y aún hoy conforma una base esencial (de inspiración fenomenológica) de los estudios sobre la imagen en general (pictórica, fílmica y por lo tanto también fotográfica). Roland Barthes contribuyó muy claramente a ello desde 1980 instalando su famosa noción de “*punctum*” (por oposición con el *studium*); esta noción de *punctum* (precedida por aquella, bastante cercana, de “*sentido obtuso*” que él expresó como “tercer sentido” a propósito de los fotogramas de Eisenstein)¹⁷ es sin duda hoy más seminal que la del “noema – eso fue” que

¹⁵ Heredada más o menos de las posiciones de la teoría gestáltica alemana de los años veinte (véase Rudolf ARNHEIM, *Art et perception visuelle: une psychologie de l'œil créateur* (1954) y *La Pensée visuelle* (1969), trad. francesa Flammarion, 1976) y proseguida en la actualidad por los teóricos de lo figural (véase Jacques AUMONT, *À quoi pensent les films?*, París, Séguier, 1996. [Hay versiones en castellano de: *Arte y percepción visual. Psicología de la visión creadora*, trad. de Rubén Masera, Buenos Aires, Eudeba, 1976; *El pensamiento visual*, sin indicación de traductor, Barcelona, Editorial Paidós, 1986.]

¹⁶ *Solo a título indicativo, en este prefacio, el hecho de citar un libro en castellano significa que tiene traducción en nuestra lengua. Únicamente se darán sus referencias completas (editorial, etc.) cuando sean citados con dichas referencias en el texto o las notas al pie.

¹⁷ Roland BARTHES, “Le troisième sens. Notes de recherche sur quelques photographes de S. M. Eisenstein”, en *Cahiers du Cinéma*, n° 222, 1970; retomado en la obra póstuma de Barthes, *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques 3*, París, Seuil, 1992, págs. 42-61. [Hay versión en castellano: *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, trad. de C. Fernández Medrano, Barcelona, Editorial Paidós, 1986.]

identifica “lo fotográfico”, y hay muchos puntos comunes entre el “*punctum*” de Roland Barthes y la noción de “*figural*” (los dos atañen igualmente a la potencia, al surgimiento, al detalle, a la revelación, al deseo, a la sensación, etc.), aunque no son equivalentes. Después de Lyotard, Gilles Deleuze se lo apropiará a su manera, muy singular, a comienzos de los años ochenta, primero con su libro sobre *Francis Bacon (Lógica de la sensación)*, luego con sus dos libros sobre el cine, haciendo de la imagen fílmica una fuerza-flujo de pura presencia intensiva (*La imagen-movimiento* y *La imagen-tiempo*)¹⁸. Y los teóricos actuales de lo “*figural*” prolongan hasta la actualidad este pensamiento, tanto sacando sus consecuencias como mostrando sus aporías: Georges Didi-Huberman,¹⁹ Jacques Aumont,²⁰ Jean-Louis Scheffer,²¹ Nicole Brenez,²² yo mismo,²³ Luc Vancheri,²⁴ Emmanuel Siety,²⁵ etcétera.

Para volver a lo “Fotográfico” de los años ochenta, un tercer rasgo viene a caracterizar esa época y esos discursos: la afirmación (a veces perentoria, otras ilusoria) de la *autonomía* de esta categoría, hasta, para hablar en términos filosóficos, de su “ipseidad”, de una suerte de *ser-en-sí*. Es todo el discurso

¹⁸ Gilles DELEUZE, *L'Image-mouvement. Cinéma 1*, París, Minuit, 1983 y *L'Image-Temps. Cinéma 2*, París, Minuit, 1985. [Hay versiones en castellano: *La imagen-movimiento. Estudios sobre el cine 1*, trad. de Irene Agoff, México, Editorial Paidós, 1983; *La imagen-tiempo. Estudios sobre el cine 2*, sin indicación de traductor, Barcelona, Editorial Paidós, 1987.]

¹⁹ Georges DIDI-HUBERMAN, sobre todo: *Devant l'image*, París, Minuit, 1990; *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, París, Flammarion, 1990; *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, París, Minuit, 1992. [Hay versión en castellano de: *Ante la imagen*, trad. de Françoise Mailler, Murcia, CENDEAC, 2010; *Lo que vemos, lo que nos mira*, Horacio Pons, Buenos Aires, Manantial, 1997.]

²⁰ Jacques AUMONT, en particular *L'œil interminable. Cinéma et peinture*, París, Séguier, 1989 y *À quoi pensent les films?*, París, Séguier, 1996. [Hay versión en castellano de: *El ojo interminable. Cine y pintura*, trad. de Antonio López Ruiz, Barcelona, Editorial Paidós, 1997.]

²¹ Jean-Louis SCHEFFER, *L'homme ordinaire du cinéma*, París, Cahiers du cinéma, Gallimard, 1980; *Du monde et du mouvement des images*, París, Cahiers du cinéma, 1997.

²² Nicole BRENEZ, *Du corps en général et de la figure en particulier. L'invention figurative au cinéma*, París, De Boeck, 1998.

²³ Philippe DUBOIS, “La question du figural”, en la obra colectiva (bajo la dirección de Pierre Taminioux y Claude Murcia) *Cinéma: art(s) plastiques*, París, L'Harmattan, 2001; “La question des figures à travers les champs du savoir” y “L'écriture figurale dans le cinéma muet des années 20”, en la obra colectiva (bajo la dirección de François Aubral y Dominique Chateau), *Figure, figural*, París, L'Harmattan, 1999, págs. 11-24; “La Tempête et la matière-temps, ou le Sublime et le Figural dans l'oeuvre de Jean Epstein”, en la obra colectiva (bajo la dirección de Jacques Aumont), *Jean Epstein, cinéaste, poète, philosophe*, París, Cinémathèque française, 1998, págs. 267-325.

²⁴ Luc VANCHERI, *Les pensées figurales de l'image*, París, Arman Colin, 2011.

²⁵ Emmanuel SIETY, *Fictions d'images. Essai sur l'attribution de propriétés fictives aux images de films*, París, Presses Universitaires de Rennes, 2009.

lo que va a “esencializar” (o peor: “ontologizar”) la nueva categoría. El movimiento hacia esta “ontologización” es muy conocido y comienza con las elaboraciones sucesivas en esos años ochenta que parten de la idea de un “noema” de la fotografía (término utilizado por Roland Barthes para proponer una esencia del medio), el cual estaría totalmente cubierto por la fórmula del “eso fue”. Luego, y sobre todo, eso pasa por el concepto de *índex* (o de *índice*, por distinción con el *ícono* y el *símbolo*), noción “que cae a pico” para teorizar el principio de la huella y que proviene de la terminología y del vasto sistema distintivo (complejo y a menudo leído en forma incompleta por los teóricos de la fotografía, ¡yo incluido!) elaborado por el semiótico norteamericano Charles Sanders Peirce (Dubois, Van Lier, Schaeffer, Krauss, Brunet, todo el mundo lo utiliza, lo aplica, comenta, matiza, corrige, profundiza el concepto). Y finalmente, al término de la década, ese movimiento desemboca en la puesta en marcha de esa famosa noción de lo “Fotográfico” (es el título del libro de Rosalind Krauss que clausura los años ochenta) como categoría en sí y para sí. Lo “Fotográfico” es *el ser* de la fotografía (la “fotografía”, por su parte, es solo su *existente*). Muchos extravíos, descarríos, excesos de todo tipo, entre los comentaristas o los seguidores, serán la consecuencia de esta postura esencialista. Pero no estoy seguro de que lo “Fotográfico” (en el sentido de una *esencia* de la fotografía), ese título del libro de Rosalind Krauss, corresponda bien a la intención de la autora, es decir, haya tenido ese sentido, ontológico, en su espíritu. Todos los textos que componen su libro (fueron escritos y publicados separadamente, en catálogos o en revistas, antes de ser reunidos para esta obra), si se los lee, demuestran lo contrario, en cierto modo. Dicho lo cual, es en ese sentido como se lo leyó e interpretó, y como ejerció una real influencia. Los títulos son a veces engañosos... Por lo tanto, esos años son los “*de invención de lo Fotográfico*”, vale decir, de la construcción de un “objeto teórico”, de una categoría de pensamiento “en sí” identificada por un procedimiento formal y técnico, por una “poiética”, por una característica “genética” ligada al “dispositivo” de constitución misma de la imagen. El “eso fue” de Barthes, las teorías del “índex” o del “índice” (Dubois *et al.*), aquellas sobre “la huella” y sobre “la traza” (entre los estéticos de la foto), y hasta más ampliamente aquellas sobre el valor como documento y como testimonio (entre los historiadores), todos esos pensamientos constitutivos de un régimen autónomo de la visualidad fotográfica proceden de la misma característica, simplemente genética de la imagen, pero promovida al rango de especificidad ontológica, precisamente porque es *efectiva*, prácticamente indiscutible. Hay aquí, en este lazo entre realidad concreta del dispositivo y

elaboración ontologizante de una categoría conceptual, una torsión (epistemo) lógica, una suerte de atajo ciego, sobre el cual volveré más adelante. En la medida en que mi libro, *El acto fotográfico*, aparecido en 1983 y traducido a numerosas lenguas, participó amplia e intensamente de ese movimiento constitutivo de lo “Fotográfico”, por supuesto no voy a renegar de ese punto de vista “de época”. Solamente quisiera, en este punto específico, marcar la distancia histórica entre ese objetivo (“lo Fotográfico”) de los años ochenta y lo que se hace y se piensa hoy, sobre todo en la era de la imagen digital y de la “posfotografía”. Para eso, y antes de llegar allí, es preciso que restituya en sus grandes líneas toda la trayectoria que va de esos años ochenta (la invención eufórica del objeto teórico “lo Fotográfico”) a la actualidad, a la era de la “imagen” generalizada por el “todo digital” y donde, al parecer, estamos “de vuelta de todo”.

La escasa actividad de los años 1990 y el relanzamiento de los años 2000

Los años noventa (pese a diversas excepciones) no serán en efecto grandes años para la *teoría* de la fotografía. Sin lugar a dudas, esto se debe al juego de posicionamientos que va a oponer, durante esta década, a los partidarios de un abordaje más o menos estrictamente *teórico* (o estético) y los partidarios de un abordaje frontalmente *histórico*. Estos últimos, hay que decirlo, habían sido un poco apartados de la escena estructuralista. En los años sesenta y setenta ya nadie se interesaba en las “estructuras internas”, así como tampoco en los “fenómenos reales”. Se quería pensar en los “sistemas” (abstractos, generales, válidos en sí mismos y por sí mismos, fuera del tiempo y el espacio de las “circunstancias”) más que en los datos fácticos ligados a sus actualizaciones concretas. Pero justamente, en esos años noventa, los “historiadores” hacen un retorno importante, reprochando a los “teóricos” el olvido (hasta la ceguera) en cuanto a la realidad empírica de las imágenes. Y ese retorno, a veces violento, de la historia y del pragmatismo viene evidentemente a hacer bajar las pretensiones “ontologizantes” de los teóricos. Esta tendencia está presente un poco en todas partes en las ciencias humanas, y por lo tanto también afecta a los (muy jóvenes, aún embrionarios e ingenuos) estudios fotográficos. Habrá que esperar cierto tiempo para superar las querellas “de postura” y ver que los dos abordajes (el historiográfico y el teórico) se reconcilian y se ratifican mutuamente, hasta encontrar un terreno de entendimiento y de trabajo “en colaboración”.

Introducción

“Lo que uno fotografía es el becho
de que está tomando una foto.”
Denis ROCHE¹

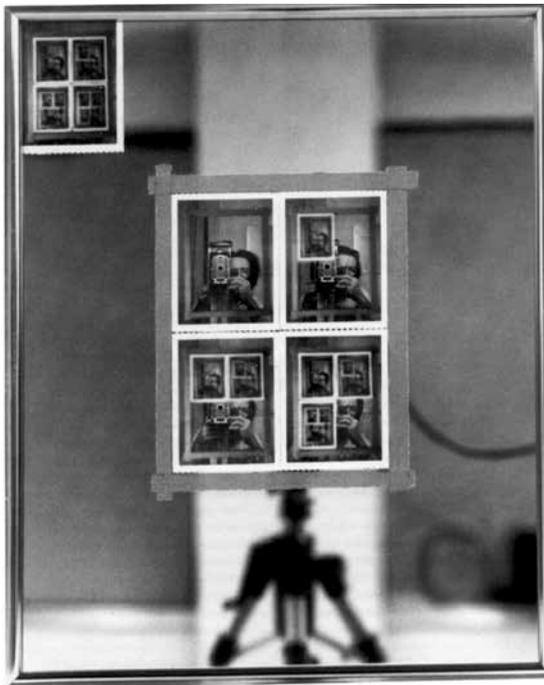


Figura 1: Michael SNOW, *Authorization*, 1969
(Galería Nacional de Canadá, Ottawa)

¹ Denis ROCHE, “Photographier. Entretien avec Gilles DELAUAUD”, en *Education* 2000, n° 10, sept. de 1978; retomado en D.R., *La disparition des lucioles (Réflexions sur l’acte photographique)*, París, Ed. de l’Etoile, col. Écrit sur l’image, 1982, pág. 73.

Si existe en la fotografía una fuerza viva irresistible, si hay en ella algo que, a mi juicio, es del orden de una gravedad absoluta —y que es todo aquello sobre lo cual este libro querría insistir—, realmente es lo siguiente, que *con la fotografía ya no nos resulta posible pensar la imagen fuera del acto que la hace posible*. La foto no es solamente una *imagen* (el producto de una técnica y una acción, el resultado de un procedimiento y una habilidad, una figura de papel que uno mira simplemente en su aspecto de objeto terminado); ante todo, es también un verdadero *acto* icónico, una imagen, si se quiere, pero como trabajo *en acción*, algo que no es posible concebir fuera de sus *circunstancias*, fuera del *juego* que la anima, sin literalmente hacer la *prueba*: por lo tanto, algo que es a la vez y consubstancialmente una *imagen-acto*, habida cuenta de que este ‘acto’, trivialmente, no se limita al solo gesto de la *producción* propiamente dicha de la imagen (el gesto de la ‘toma’) sino que además incluye el acto de su *recepción* y de su *contemplación*. En suma, la fotografía como inseparable de *toda* su enunciación, como *experiencia* de imagen, como objeto totalmente pragmático. Vemos de este modo hasta qué punto ese medio mecánico, óptico-químico, supuestamente objetivo, del que con tanta frecuencia se ha dicho, en el plano filosófico, que se realizaba “en ausencia del hombre”², de hecho, ontológicamente, implica la cuestión del *sujeto*, y más especialmente del sujeto *en proceso*.

Consideremos ahora la imagen que figura en la primera página. Emblemáticamente, ella abre este libro, al que, en cierto modo, contiene por entero. Se trata de la reproducción (fotográfica) de una obra del artista canadiense Michael Snow, realizada en 1969 y titulada *Authorization*. Describir esta obra no es cosa fácil, y justamente porque no es simplemente una *imagen*, una foto, sino más bien un *dispositivo* (una *instalación*, para retomar un término del arte contemporáneo) que pone en situación, según una estrategia compleja que voy a describir, tanto al fotógrafo como al que mira la fotografía. En efecto, la obra de Michael Snow está forjada de tal manera que finalmente no nos muestra otra cosa que sus propias condiciones de aparición y de recepción. Las tres preguntas fundamentales que se formulan a toda obra de arte (¿qué es lo representado? ¿Cómo fue producido? ¿Cómo es percibido?) aquí no son más que una sola. A partir de entonces, describir esa obra ubicándose en el punto de vista del espectador y siguiendo el desarrollo de su percepción es, en el mismo movimiento, seguir el proceso por el cual dicha obra se ha

² André BAZIN: “Todas las artes están basadas en la presencia del hombre; tan sólo en la fotografía gozamos de su ausencia.”, en *Ontologie de l’image photographique*, 1945; retomado en *¿Qué es el cine?*, Madrid, Riap, 1990.

constituido. Por eso *Authorization - autorretrato fotográfico*, es mucho más que una foto: *es una puesta en acción de la fotografía misma.*

En consecuencia, ubiquémonos frente a la obra, tal y como puede vérsela en la Galería Nacional de Canadá (Ottawa). Y dejémonos llevar. A primera vista, todo parece muy sencillo: un gran espejo encerrado en un marco de metal (54,6 x 44,5 cm) sobre el cual se pegaron cinco fotografías polaroid en blanco y negro, una arriba de todo en la esquina izquierda del espejo, las otras cuatro ensambladas en el centro de manera de formar un rectángulo, a su vez enmarcado por cuatro pedazos de cinta auto-adhesiva gris pegados sobre el espejo. Por supuesto, el efecto de sencillez casera de tal dispositivo desaparece de golpe, para dar lugar a la fascinación, no bien uno se da cuenta, al observar con atención las cinco fotos, que de hecho éstas deben leerse según una estricta progresión cronológica: por un lado, son el registro de una serie preordenada de acontecimientos que ocurrieron en el espejo, *en su mismo lugar*, en el rectángulo central rodeado de adhesivo; por el otro, los acontecimientos referidos son precisamente aquellos que construyeron la obra tal como nosotros la vemos. En otros términos, *las cinco polaroids nos restituyen la historia de la obra al mismo tiempo que la hacen.* Son a la vez *el acto mismo y su memoria.* Además, a través de la simple observación de las fotografías, el espectador puede desmontar la fabricación de la obra (aquí, la recepción es la exacta inversión de la producción: reversibilidad de los procesos). Desde entonces conviene seguir precisamente, a partir de lo que se ve, el proceso de elaboración de *Authorization.*

Ante todo, Snow se ha provisto de un espejo, al principio virgen de todo lo que vendrá a adherirse poco a poco, cuyas dimensiones son casi proporcionales al formato de una fotografía polaroid. Sobre dicho espejo, aproximadamente en el centro de su superficie, a continuación Snow determinó un espacio rectangular que corresponde exactamente a un ensamblaje de cuatro polaroids agrupadas de a dos en dos (siendo el rectángulo interior siempre proporcional al mismo formato). Delimitó este espacio con ayuda de cuatro trozos de adhesivo gris, que desgarró en sus extremidades y montó cruzándolos alternativamente (un extremo por encima, el otro por debajo) de manera de producir un efecto de espiral sin principio ni fin. Por último, dispuso una cámara polaroid bien de frente al espejo, a tal distancia y altura que el marco de cinta adhesiva se inscriba justo en el interior del campo visual delimitado por el visor. Y enfocó la cámara no en el plano del propio espejo (por eso el marco de adhesivo *en* las polaroids siempre estará fuera de foco) sino sobre la imagen reflejada, virtual, de la cámara y de él mismo cuando tiene el ojo pegado al visor (como sabemos, esta distancia es aproximadamente el doble de la otra). A partir de ahí, todo está en

su lugar. No hay más que hacer funcionar la máquina. Michael Snow toma una primera foto. Inmediatamente la pega (el revelado instantáneo representa aquí un importante papel) en el cuarto superior izquierdo del rectángulo de adhesivo. Por lo tanto, el espejo ya no es virgen. Snow se pegó en él. El campo visual que la cámara puede fotografiar ya sólo es reflectante en un 75 % (la foto se comió parte del espejo). Luego Snow toma una segunda foto, que por tanto capta la primera, y la pega a la derecha de ésta sobre el espejo. De esta manera procede metódicamente una vez más a realizar otras dos tomas, sin cambiar nunca nada ni del encuadre ni del enfoque, ya que cada foto capta las precedentes; y por lo tanto capta las fotos ya fotografiadas en las precedentes: un efecto de puesta en abismo, hasta que las cuatro imágenes realizadas llenan completamente el rectángulo central, ocupando así todo el campo visual de la cámara y al mismo tiempo anulando el poder de reflexión del espejo en esta zona. En adelante, ya nada se puede mover. El campo del espejo está tapado. La foto lo ha invadido todo. Todo está detenido. Tan sólo le queda a Snow tomar una sola foto, la quinta, que registra el todo ('el estado de las cosas'), siempre sin modificar nada ni del enfoque ni de la posición. Y esta última imagen la pondrá en la parte superior izquierda, en el ángulo del gran espejo. El proceso está cerrado. Podemos *mirar* la obra 'terminada' (vale decir, deshacerla; y de este modo rehacerla; etcétera).

Vemos claramente lo que se juega en este dispositivo: una cuestión de tiempo e inscripción, una cuestión de sujeto y de máscara, una cuestión de muerte y disolución. Hay dos imágenes y dos temporalidades. Está el espejo, que ofrece una representación siempre en directo, que remite siempre únicamente al aquí y ahora en curso, al presente singular de quien se está mirando (viendo y siendo visto). Está la foto, siempre en diferido, que siempre remite a una anterioridad, la cual ha sido detenida, fijada, en su tiempo y lugar (y la polaroid nada cambia de ese retraso ineluctable de la foto; por el contrario, no hace más que exacerbar su imposibilidad efectiva para recobrar el tiempo). El autorretrato funcionará a partir de la tensión entre esos dos universos. Snow, mirándose en el espejo vacío, está en el presente puro de la visión inmediata. Captar ese instante de total presencia para sí mismo, conseguirlo, registrarlo, convertirlo en película es iniciar el proceso que, por cierto, hará existir el autorretrato, que erigirá la efigie, que instalará la autocontemplación en el tiempo inmóvil de la fotografía; pero también, al mismo tiempo, es condenar la relación inmediata consigo mismo, es consagrarlo a ser siempre caduco, es comenzar a hacerlo desaparecer *en y bajo* la imagen.

Lo que la obra de Snow nos muestra es precisamente ese proceso. De la primera a la quinta foto asistimos al recubrimiento progresivo de su imagen

especular por las fotografías que captaron esa propia imagen. He aquí el sujeto, ese sujeto presente para sí mismo en el instante efímero y fugaz del reflejo, ahí lo tenemos, poco a poco sepultado bajo su propia reproducción, devorado, borrado, un poco más en cada mirada, en cada toma, por la representación congelada de instantes de él siempre superados. Porque cuanto más trate de inscribir su relación consigo mismo, de recuperar su retraso, tanto más se hundirá, se borrará, tanto más desaparecerá bajo el papel de las fotos, como un cuerpo momificado lentamente recubierto por las vendas.

Evidentemente, todo este proceso es reforzado por el juego de la reduplicación en abismo, y sobre todo es ofrecido por procedimientos propiamente fotográficos, en particular por el notable juego con el enfoque, que aquí conduce a una pérdida progresiva de la definición de la imagen: habiendo enfocado al inicio sobre su imagen reflejada y manteniendo ese ajuste, Snow desenfochaba de entrada, y un poco más en cada paso, en cada nueva toma, todo cuanto se hallaba en el plano del espejo, vale decir, las imágenes fotográficas que le pegaba y volvía a fotografiar. En el punto final, en la quinta imagen, luego de cuatro capas de desenfoque, la primera imagen y todas las que la siguieron se volvieron prácticamente inidentificables. De tal modo que al final, en vez de tener multiplicada al infinito la imagen plena de su rostro, en lugar de su efigie, sólo puede verse un polvo de partículas de plata. Ni siquiera una máscara mortuoria. La momia fue reducida a cenizas. Disolución total del sujeto *por y en* el acto fotográfico. *Imagen-acto*.

Y el dispositivo no se detiene aquí (¿acaso se detiene alguna vez?). En efecto, todo lo que acabo de describir concierne tan sólo a la representación fotográfica (la que nos muestra su mismo proceso de elaboración: lo que ocurre en las polaroids es aquello que motivó que éstas hayan llegado a ser lo que son). Pero justamente estas fotos, con toda su historia, no nos son presentadas simplemente, como cualquier foto. Nos son presentadas *en el lugar mismo de sus proezas*, vale decir, pegadas sobre el espejo mediante el cual fueron producidas y al que representan. Fotos *in situ*, integradas en un espejo real (por lo tanto, hay espejo de ambos lados de la foto: adentro y afuera; y es el mismo espejo), que evidentemente hacen de la obra una verdadera *instalación*, donde el espectador va a encontrarse, en cada mirada que dirija sobre el dispositivo, *capturado* en la máquina (la maquinación).

Esta presentación *en espejo* de las fotos, al introducir al espectador (el tiempo instantáneo y existencial de la visión) en la misma obra, no sólo hace que ésta varíe, cambie, se transforme en cada una de las miradas que le dirigen, sino sobre todo va a instalarse un juego complejo de relaciones entre el fotógrafo

(fotografiado) y el que mira (reflejado), va a amalgamar el autorretrato pasado de Snow con el autorretrato presente del que mira.

En efecto, ¿cómo transcurre el acto de la mirada sobre esa obra, cuando un espectador es llevado a hacer la experiencia al entrar en la sala de la Galería Nacional en Ottawa donde está colgada *Authorization*? Como es costumbre (es la posición del ‘diálogo con la obra’), se ubica justo *en frente* del dispositivo, es decir, así como lo percibe en cuanto echa una mirada sobre las fotos, poniéndose exactamente *en el lugar* que Snow ocupaba en el momento de la producción. Pero él no está exactamente en la misma situación que Snow. Se ha instalado un defasaje temporal que es absolutamente fundamental ya que es precisamente a través de este defasaje como la obra existe, y va a definir toda la relación entre fotógrafo y espectador. En efecto, a diferencia de Snow en el momento en que iba a iniciar la construcción de *Authorization*, el espejo que el espectador tiene delante de él no es virgen. En su parte central ya está cubierto de fotos, fotos de Snow y no suyas (aunque esas fotos nos muestren el borramiento progresivo de la imagen de Snow por el mismo hecho que las hace existir). A partir de entonces, puesto frente a esa obliteración de la reflexión (la obra fue colgada de tal manera que la superficie que ocupan las cuatro polaroids centrales corresponda a la altura del rostro del espectador medio), el espectador-*voyeur* no puede verse en reflejo en el espejo, más exactamente no puede ver su rostro reflejado. En lugar del suyo, sólo puede mirar el rostro del otro, de Snow, rostro que ya está ahí, rostro (del) pasado, rostro *que ya pasó por ahí*, en varias oportunidades, rostro que parece haber corrido tras él mismo, como para alcanzar el tiempo (perdido), y que justamente sólo pudo perderse, hundirse en el abismo, sepultarse bajo sus propios borramientos, hasta la dilución total de toda efigie. Y acaso entonces la presencia de esas fotos en un espejo real, que capta (por lo menos parcialmente, en sus bordes) la imagen siempre presente de cada espectador que viene a ver(se), es una última maniobra para tratar de alcanzar el presente. Como si, hundiéndose un poco más en cada toma en la fuga de un pasado que creía poder colmar, finalmente Snow sólo hubiera podido mantener su autorretrato fotográfico en el mismo lugar reemplazando por obliteración el mismo rostro del espectador, cuya mirada, por cierto, hace existir su obra, pero cuyo voyeurismo narcisista (toda mirada sobre una obra es narcisista) se encuentra (de)mostrado y frustrado a la vez.

De este modo, la obra de Snow, por la acción conjugada de la fotografía y el espejo, de la misma manera en que nos muestra lo que la generó, también ofrece a nuestra contemplación aquello por lo cual se mira y se contempla (cosa que, en ambos casos, desemboca en una imposibilidad, una aporía, una

falta, un borramiento). Como subrayaba al empezar, en la medida en que ese dispositivo no nos muestra finalmente otra cosa más que sus propias condiciones de aparición y recepción, puede considerarse que *Authorization* (lo que autoriza el autor: autorización) es mucho más que una simple foto: es la *puesta en acto de la misma fotografía*. Precisamente por eso sirve de emblema a este libro.