



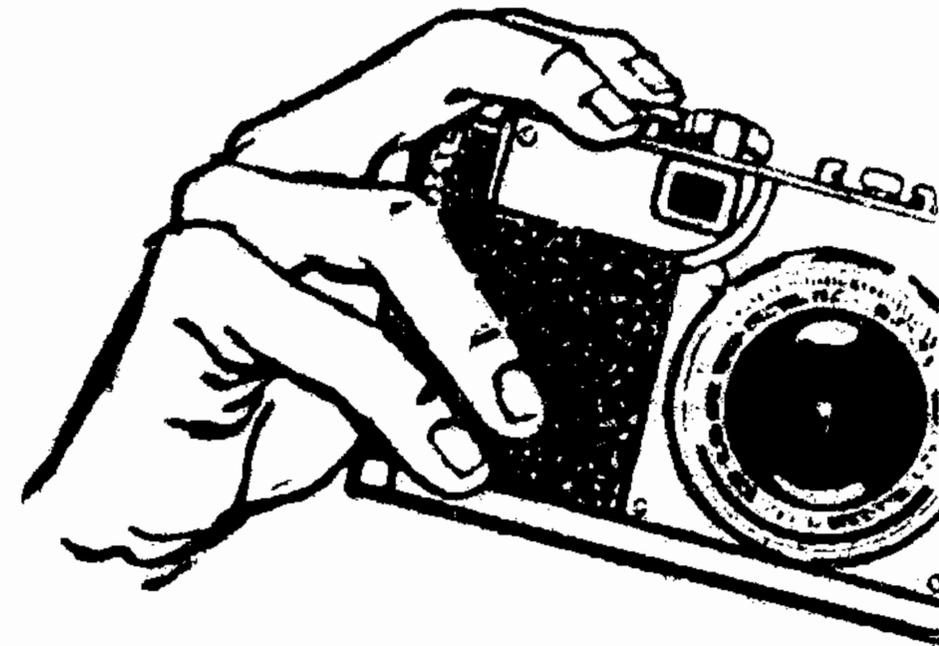
a fuerza invisible,  
visible al orden de  
es precisamente

—, que como ahora quisiera insistir—,  
es exactamente esto, que en la fotografía  
no podemos pensar *en la imagen aislada,*  
*desmembrada del acto que la ha hecho*  
*surgir.* La fotografía no es sólo una *imagen*  
(el producto de una técnica y de una  
acción, el resultado de un hacer  
y de un saber hacer, una imagen de papel  
que se mira sencillamente en su soporte de  
objeto terminado), es también, y de modo  
especial, un verdadero acto icónico,  
una imagen si se prefiere, pero *trabajando,*  
algo que no se puede concebir sin  
sus *circunstancias,* sin el *juego* que la anima,  
sin haber hecho literalmente la *prueba:*  
algo que es a la vez y consustancialmente  
una *imagen-acto,* dejando bien asentado  
que ese «acto» no se limita, prosaicamente,  
al solo gesto de la *producción* propiamente  
dicha de la imagen, (el gesto de la «toma»)  
sino que incluye también el acto de  
su *recepción* y de su *contemplación.*  
La fotografía, en definitiva, como inseparable  
de todo su enunciado, como *experiencia*  
de imagen, como objeto totalmente  
*pragmático.* De aquí se deduce hasta qué  
punto este medio mecánico, óptico-químico,  
supuestamente objetivo, del que a veces  
se ha dicho en el plano filosófico que  
se efectúa sin el concurso humano, implica  
ontológicamente la cuestión del sujeto,  
y más concretamente del sujeto *en acción.*

# El acto fotográfico

## De la Representación a la Recepción

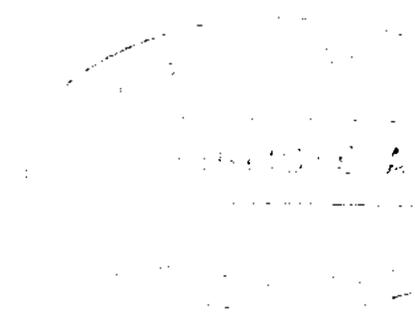
**Philippe Dubois**  
Paidós Comunicación



El acto fotográfico Philippe Dubois

770 DUB a ej.2

## El acto fotográfico



f + c  
DUB  
a  
ej 2 Philippe Dubois

# El acto fotográfico

## De la Representación a la Recepción

1. M. L. Knapp - *La comunicación no verbal: el cuerpo y el entorno*
2. M. L. De Fleur y S. J. Bail-Rokeach - *Teorías de la comunicación de masas*
3. E. H. Gombrich, J. Hochberg, M. Black - *Arte, percepción y realidad*
4. R. Williams - *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*
5. T. A. van Dijk - *La ciencia del texto. Un enfoque interdisciplinario*
6. J. Lyons - *Lenguaje, significado y contexto*
7. A. J. Greimas - *La semiótica del texto: ejercicios prácticos*
8. K. K. Reardon - *La persuasión en la comunicación. Teoría y contexto*
9. A. Mattelart y H. Schmucler - *América Latina en la encrucijada telemática*
10. P. Pavis - *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*
11. L. Vilches - *La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión*
12. A. Kornblit - *Semiótica de las relaciones familiares*
13. G. Durandín - *La mentira en la propaganda política y en la publicidad*
14. Ch. Morris - *Fundamentos de la teoría de los signos*
15. R. Pierantoni - *El ojo y la idea. Fisiología e historia de la visión*
16. G. Deleuze - *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*
17. J. Aumont y otros - *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*
18. D. McQuail - *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*
19. V. Mosco - *Fantasías electrónicas. Crítica de las tecnologías de la información*
20. Ph. Dubois - *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*



Sr. Usuario:

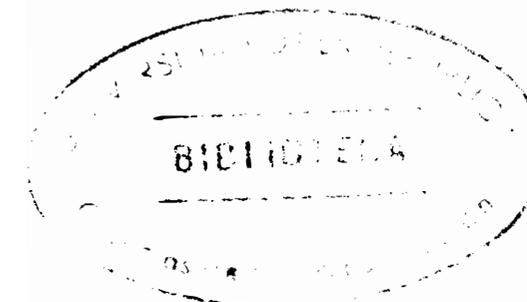
**Se recuerda que no se pueden hacer marcas, anotaciones, subrayados, plegados, etc., en el material prestado. Cualquiera de estas acciones están comprendidas en el artículo 9 del Reglamento de la Biblioteca y serán pasibles de sanción**

edi  
PA

Barce  
Buenos Aires  
México

2082

## Indice



Titulo original: *L'acte photographique*

Traducido del francés con la autorización de Editions Labor, Bruselas

Traducción de Graziella Baravalle

Asesoramiento de Lorenzo Vilches

Consejo editor: Marcial Murciano, José Manuel Pérez Tornero,  
Lorenzo Vilches y Enrique Folch

Cubierta de Mario Eskenazi

*1.ª edición, 1986*

Todos los derechos reservados. Ninguna parte de este libro puede ser reproducida, transmitida o almacenada, sea por procedimientos mecánicos, ópticos o químicos, incluidas las fotocopias, sin permiso del propietario de los derechos.

© 1983, Editions Labor, Bruselas  
© de todas las ediciones en castellano,  
Ediciones Paidós Ibérica, S. A.;  
Mariano Cubí, 92: 08021 Barcelona;  
y Editorial Paidós, SAICF;  
Defensa, 599: Buenos Aires.

ISBN: 84-7509-379-5  
Depósito legal: B-9.114/1986

Impreso en Huopesa;  
C/. Recaredo, 2: 08005 Barcelona

Impreso en España - Printed in Spain

*Introducción / 11*

**1. De la verosimilitud al índice / 19**

1. La fotografía como espejo de lo real / 21
2. La fotografía como transformación de lo real / 32
3. La fotografía como huella de una realidad / 42

**2. El acto fotográfico / 53**

**3. Historias de sombra y mitologías con espejos / 103**

1. El índice en el arte contemporáneo / 105
2. El índice en los orígenes / 108

**4. El golpe del corte / 141**

1. El corte temporal / 143
2. El corte espacial / 157

*Indices de nombres / 189*



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

## Introducción

«Lo que se fotografía es la acción misma de fotografiar.»

Denis Roche<sup>1</sup>

Si hay en la fotografía una fuerza viva irresistible, si hay en ella algo que me parece de una gravedad absoluta —y que es aquello sobre lo que este libro querría insistir— es que, *con la fotografía, ya no nos resulta posible pensar la imagen fuera del acto que la hace posible*. La foto no es sólo una *imagen* (el producto de una técnica y de una acción, el resultado de un hacer y de un saber-hacer, una figura de papel que se mira simplemente en su delimitación de objeto cerrado), es también, de entrada, un verdadero *acto* icónico, una imagen, si se quiere, pero como trabajo *en acción*, algo que no se puede concebir fuera de sus *circunstancias*, fuera del *juego* que la anima, sin hacer literalmente *la prueba*: algo que es a la vez por tanto y consubstancialmente una *imagen-acto*, pero sabiendo que este «acto» no se limita trivialmente al gesto de la *producción* propiamente dicha de la imagen (el gesto de la «toma») sino que incluye también el acto de su *recepción* y de su *contemplación*. La fotografía, en resumen, como inseparable de *toda* su enunciación, como *experiencia* de imagen, como objeto totalmente *pragmático*. Se ve así cómo este medio mecánico, óptico-químico, pretendidamente objetivo, del que con frecuencia se ha dicho, en el plano fi-

1. Denis Roche, «Photographier. Entretien avec Gilles Delavaud», en *Education 2000*, n° 10, sept. 1978; también en D.R. *La disparition des lucioles (Réflexions sur l'acte photographique)*, París, Ed. de l'Etoile, col. Ecrit sur l'image, 1982, pág. 73.

losófico, que se realizaba «en ausencia del hombre»,<sup>2</sup> implica de hecho ontológicamente la cuestión del *sujeto*, y más especialmente del sujeto en *marcha*.

Consideremos ahora la imagen que figura en la primera página. Abre emblemáticamente este libro al que contiene, en cierta forma, 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. La obra de Michael Snow está concebida, en efecto, de tal forma que finalmente no nos muestra otra cosa que sus propias condiciones de aparición y de recepción. Las tres preguntas fundamentales que se plantean a toda obra de arte (¿qué es lo que hay representado?, ¿cómo ha sido producido?, ¿cómo es percibido?) se convierten aquí en una sola. Por tanto, describir esta obra desde el punto de vista del espectador y siguiendo al mismo tiempo el desarrollo de su percepción es, en el mismo movimiento, seguir el proceso por el cual esta obra ha sido constituida. Por eso *Authorization* —*autorretrato fotográfico*— es mucho más que una foto: es una *puesta en acción de la fotografía misma*.

Pongámonos pues frente a la obra, tal como puede vérsela en la Galería Nacional de Canadá (Ottawa). Y dejémonos llevar. A primera vista todo parece muy simple: un gran espejo encerrado en un marco de metal (54,6 × 44,5 cm) sobre el que se han pegado cinco fotografías polaroid en blanco y negro, una bien alto en la esquina izquierda del espejo y las otras cuatro unidas en el centro formando un rectángulo, que a su vez se halla enmarcado por cuatro trozos de cinta autoadhesiva gris pegados sobre el espejo. Por supuesto, el efecto de simplicidad de *bricolage* de este dispositivo desaparece de repente, para dar paso a la fascinación, cuando uno se da cuenta, al observar atentamente los cinco clichés, que éstos en realidad deben leerse en una estricta progresión cronológica: por una parte, son el registro de una serie previamente ordenada de acontecimientos que se producen en el espejo, *en su lugar mismo*,

2. André Bazin: «Todas las artes están fundadas en la presencia del hombre. Sólo en la fotografía gozamos de su ausencia», en *Ontologie de l'image photographique*, 1945; también en *Qu'est-ce que le cinéma?*, vol. 1, París, Ed. du Cerf, 1975, pág. 15.

en el rectángulo central rodeado por la cinta adhesiva; por otra parte, los acontecimientos expuestos son los mismos que han constituido la obra tal como la vemos. En otros términos *las cinco polaroids nos restituyen la historia de la obra al mismo tiempo que la crean*. 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 (la recepción constituye aquí la inversión exacta de la producción: reversibilidad de los procesos). Conviene por lo tanto seguir precisamente, a partir de lo que se ve, el proceso de elaboración de *Authorization*.

Snow se ha provisto en primer lugar de un espejo, al comienzo virgen de todo lo que vendrá a adherírsele poco a poco, cuyas dimensiones son casi proporcionales al formato de una fotografía polaroid. Sobre este espejo, aproximadamente en el centro de su superficie, Snow ha determinado a continuación un espacio rectangular que corresponde exactamente a un ensamblaje por los bordes de cuatro polaroids agrupadas dos a dos (siendo el rectángulo interior siempre proporcional al mismo formato). Ha circunscrito este espacio con ayuda de cuatro trozos del adhesivo gris, que ha roto en sus extremos y que ha montado cruzándolos alternativamente (un extremo por arriba, el otro por abajo), para producir un efecto de espiral sin principio ni fin. Por último, ha dispuesto una máquina fotográfica polaroid justo enfrente del espejo, a una distancia y a una altura tales que el marco de cinta adhesiva se inscriba justo dentro del campo visual delimitado por el visor. Y ha determinado la puesta a punto del aparato no sobre el plano del espejo mismo (por eso el marco de adhesivo *en* las polaroids se verá siempre *flou*) sino sobre la imagen reflejada, virtual, del aparato y de sí mismo cuando tiene el ojo pegado al visor (esta distancia, se sabe, es aproximadamente el doble de la otra). A partir de ahí, todo está en su lugar. Sólo hay que hacer funcionar la máquina. Michael Snow toma un primer cliché. A continuación lo fija (el desarrollo instantáneo tiene aquí una importancia decisiva) en el cuarto superior izquierdo del rectángulo de adhesivo. El espejo ya no es virgen. Snow se ha reproducido en él. El campo visual fotografiable por el aparato sólo es ahora reflectante en un 75 % (la foto se ha comido el espejo). Luego Snow toma un segundo cliché, que capta pues al primero, y lo fija a la derecha de éste sobre el espejo. Procede así metódicamente en otras dos tomas, sin cambiar nada ni del encuadre ni de la puesta a punto, mientras cada cliché va recogiendo los anteriores —y volviendo a reproducir por tanto las fotos ya fotografiadas en las anteriores: un efecto de puesta en abismo, hasta que las cuatro imágenes llenan completamente el rectángulo central,

ocupando así todo el campo visual del aparato y anulando al mismo tiempo el poder de reflexión del espejo en esta zona. Nada puede moverse en lo sucesivo. El campo del espejo está cerrado. La foto lo ha invadido todo. Todo está detenido. Sólo le queda a Snow un cliché por tomar, el quinto, que registra el todo («el estado de las cosas») —sin modificar todavía la regulación ni la posición. Esta última imagen, la colocará bien alto, en el ángulo izquierdo del gran espejo. El proceso está cerrado. Podemos *mirar* la obra «terminada» (es decir, deshacerla, y al hacerlo, rehacerla, etc.).

Se ve bien lo que hay en juego en este dispositivo: un asunto de tiempo y de registro, un asunto de sujeto y de máscara, un asunto 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 lo que se está mirando (de ver y ser visto). Y está la foto, siempre en diferido, que remite siempre a una anterioridad, la cual ha sido detenida, fijada, en su tiempo y en su lugar (y el polaroid no cambia nada de este retraso ineluctable de la foto; por el contrario, sólo exacerba su imposibilidad efectiva de recuperar el tiempo). El autorretrato funcionará a partir de la tensión entre estos dos universos. Al mirarse en el espejo vacío, Snow está en el presente puro de la visión inmediata. Captar este instante de total presencia para sí mismo, captarlo, registrarlo, convertirlo en película, es comenzar el proceso que, ciertamente, hará existir el autorretrato, que erigirá la efigie, que instalará la autocontemplación en el tiempo inmóvil de la fotografía, pero, al mismo tiempo, es condenar también la relación inmediata consigo mismo, es destinarla a ser siempre precedera, es comenzar a hacerla desaparecer *dentro* y *bajo* la imagen.

Este es el proceso que nos muestra la obra de Snow. Desde la primera hasta la quinta foto, se asiste al recubrimiento progresivo de su imagen especular por las fotografías que han captado esta imagen misma. He aquí al sujeto, él mismo presente en el instante efímero y fugaz del reflejo, helo ahí poco a poco sepultado bajo su propia reproducción, devorado, borrado, un poco más en cada mira, en cada toma, por la representación petrificada de instantes por él siempre superados. Pues cuanto más intente inscribir su relación consigo mismo, recuperar su retraso, más se hundirá, más se borrará, más desaparecerá bajo el papel de los clichés, como un cuerpo momificado cubierto lentamente por las vendas.

Todo este proceso es evidentemente reforzado por el juego de

la reduplicación en abismo y sobre todo es realizado por procedimientos fotográficos, en particular por el notable juego con la puesta a punto que conduce aquí a una pérdida progresiva de la definición de la imagen: una vez establecida la situación inicial en relación con la imagen reflejada, y manteniendo luego esta regulación, Snow volvía borroso desde el principio, y volvía un poco más borroso en cada paso, en cada nueva toma. todo lo que se encontraba en el plano del espejo, es decir, las imágenes fotográficas que allí pegaba, y que refotografiaba. Justo al final, en la quinta imagen, después de cuatro capas de imprecisión, la primera imagen y todas las que le han seguido, se han vuelto prácticamente inidentificables. Tanto que, finalmente, en lugar de tener infinitamente multiplicada la imagen completa de su rostro, en lugar de su efigie, sólo puede verse un polvo de partículas argentícas. Ni siquiera una máscara mortuoria. La momia ha sido reducida a cenizas. Disolución total del sujeto *por* y *en* el acto fotográfico mismo. *Imagen-acto*.

Y el dispositivo no se detiene allí (¿pero es que se detiene alguna vez?). En efecto todo lo que acabo de describir concierne únicamente a la representación fotográfica (la cual nos muestra su proceso mismo de elaboración: lo que sucede en las polaroids es aquello por lo cual éstas han llegado a ser lo que son). Pero estas fotos justamente, con toda su historia, no nos son presentadas simplemente como unas fotos cualesquiera. Nos son presentadas aquí *en el lugar mismo de sus hazañas*, es decir, pegadas sobre el espejo por el cual han sido producidas y al que ellas representan. Fotos *in situ* integradas a un espejo real (hay por tanto espejo en ambos lados de la foto: adentro y afuera —y es el mismo espejo), que convierten evidentemente a la obra en una verdadera *instalación* en que el espectador se encontrará, cada vez que ponga la mirada sobre el dispositivo, *atrapado*\* en la máquina (la maquinación).

Esta presentación *como espejo* de los clichés, introduciendo al espectador (el tiempo instantáneo y existencial de la visión) en la obra misma, no sólo hace que la obra varíe, cambie, se transforme ante cada una de las miradas que se fijan en ella, sino que establecerá sobre todo un juego complejo de relaciones entre el fotógrafo (fotografiado) y el que mira (reflejado); esta presentación mezclará el autorretrato pasado de Snow con el autorretrato presente del que mira.

\* Aquí el autor hace un juego de palabras con *prise* (toma de una foto) y *pris* (tomado apresado). [T.]

¿Cómo se realiza en realidad el acto de la mirada sobre esta obra, cuando un espectador es llevado a hacer esa experiencia al entrar en la sala de la Galería Nacional de Ottawa donde está colgada *Authorization*? Como es tradicional (es la posición de «diálogo con la obra») el espectador se coloca justo *enfrente* del dispositivo, es decir, una vez que se percibe de ello al echar una ojeada sobre las fotos, colocándose exactamente *en el lugar* que ocupaba Snow en el momento de la producción. Pero no se encuentra exactamente en la misma situación que Snow. Se ha establecido diferencia temporal, diferencia que es absolutamente fundamental puesto que a través de ella la obra existe y va a definir toda la relación entre el fotógrafo y el espectador. En efecto, a diferencia de Snow en el momento en que iba a comenzar la construcción de *Authorization*, el espejo que el espectador tiene delante de él no es virgen. En su parte central, se halla ya cubierto de fotos —de fotos de Snow y no suyas (aun cuando esas fotos nos muestren la desaparición progresiva de la imagen de Snow por aquello mismo que las hace posible). Por tanto, colocado frente a esta obliteración de la reflexión (la obra ha sido colgada de tal forma que la superficie ocupada por las cuatro polaroids centrales se sitúa a la altura del rostro del espectador medio), el espectador-*voyeur*\* no puede *verse* como imagen en el espejo, más exactamente no puede ver su rostro reflejado. En lugar de éste, no puede mirar más que el rostro del otro, de Snow, rostro que está ahí, rostro (del) pasado, rostro *que ahí es ya pasado*, repetidas veces, rostro que parece haber corrido tras de sí mismo, como para alcanzar el tiempo (perdido) y que justamente no ha podido sino perderse, hundirse en el abismo, ocultarse bajo sus propias desapariciones, hasta la disolución absoluta de toda efigie. Y es posible que, entonces, la presencia de estas fotos en un espejo real, que capta (al menos parcialmente, sobre sus bordes) la imagen siempre presente de cada espectador que viene a ver(se), sea una última maniobra para intentar alcanzar el presente. Como si, hundiéndose un poco más en cada toma en la huida de un pasado que él creía poder colmar, Snow no hubiera podido mantener finalmente su autorretrato fotográfico más que como lugar, más que sustituyéndose por obliteración al rostro mismo del espectador, cuya mirada hace existir ciertamente su obra, pero cuyo voyeurismo narcisista (cualquier mirada en una obra es narcisista) se encuentra a la vez (de)mostrado y frustrado.

Así, la obra de Snow, por la acción conjugada de la fotografía y del espejo, al mismo tiempo que nos da a conocer lo que la ha

\* Mantenemos la palabra *voyeur*, porque luego se utilizará la palabra *voyeurismo* en relación con la misma. [T.]

generado, ofrece también a nuestra contemplación aquello por lo cual ella se mira y se contempla (aquello que, en los dos casos, desemboca en una imposibilidad, una aporía, una falta, una desaparición). Como subrayaba al comenzar, en la medida en que este dispositivo no nos muestra finalmente otra cosa que sus propias condiciones de aparición y de recepción, puede considerarse que *Authorization* (aquello que autoriza el autor: *autorización*) es mucho más que una simple foto: *es la puesta en acción de la fotografía misma*. Y es por ello que sirve de emblema a este libro.

## 1. De la verosimilitud al *index*\*

*Pequeña retrospectiva histórica sobre la cuestión del realismo en la fotografía*

Este capítulo ha sido escrito en colaboración con  
**Geneviève Van Cauwenberge**

«Todo lo que he dicho proviene finalmente de esta particularidad fundamental del medio fotográfico: los objetos físicos imprimen su imagen por medio de la acción óptica y química de la luz. Este hecho ha sido reconocido pero tratado de maneras muy diferentes por quienes han escrito sobre el tema.»

Rudolf Arnheim, 1981<sup>1</sup>

Toda reflexión sobre un medio cualquiera de expresión debe plantearse la cuestión fundamental de la relación específica que existe entre el referente externo y el mensaje producido por ese medio. Se trata de la cuestión de los modos de representación de lo real o, si se quiere, la cuestión del realismo. Pero esta cuestión, muy general en el fondo, si se dirige ya de modo particular a toda producción con pretensión documental —textos escritos (reportaje periodístico, diario de navegación, etc.), representaciones gráficas, cartográficas, pictóricas, etc.— se plantea con una agudeza todavía más clara cuando se trata de producciones que proceden de la fotografía (o del cine). Existe una suerte de consenso de principio que pretende que el verdadero documento fotográfico «rinda cuenta fiel del mundo». Se le ha atribuido una credibilidad, un peso real

\* El autor utiliza *index* en el original. Aunque en castellano el equivalente sería *índice*, hemos optado por respetar la palabra del texto francés. [E.]

1. Rudolf Arnheim: «On the Nature of Photography» (texto inglés con traducción italiana) en *Rivista di storia e critica della fotografia*, II, 2, 1981, pág. 12. Traducción francesa por y en Philippe Dubois, *De la photographie. Anthologie*, Lieja, sección Información y Artes de difusión, 1982, 280 págs., págs. 107-125.

absolutamente singular. Y esta virtud irreductible del testimonio descansa principalmente en la conciencia que se tiene del proceso *mecánico* de producción de la imagen fotográfica, de su modo específico de constitución y de existencia: lo que se ha llamado *automatismo de su génesis técnica*. Si se admite a menudo con bastante facilidad que el explorador puede fabular relativamente al regreso de sus viajes y así elaborar, por ejemplo para impresionar a su auditorio, relatos más o menos hiperbólicos en los cuales la parte de fantasía y de imaginación son difícilmente despreciables, la fotografía, por el contrario al menos ante la *doxa* y el sentido común, *no puede mentir*. La necesidad de «ver para creer» se encuentra allí satisfecha. La foto es percibida como una especie de prueba, a la vez necesaria y suficiente, que atestigua indudablemente la existencia de lo que da a ver.

En el presente capítulo me propongo hacer un *recorrido histórico* de las diferentes posiciones sostenidas a lo largo de la historia por los críticos y teóricos de la fotografía respecto a este principio de realidad propio de la relación entre la imagen fotoquímica y su referente. Por cierto, sé muy bien que el problema es antiguo, al menos tan viejo como la fotografía misma; pero me parece que el debate toma hoy un nuevo giro, importante en el plano teórico. A fin de comprender bien esta nueva actitud, es conveniente al menos, observarla a través justamente de una retrospectiva de los puntos de vista acerca de esta antigua cuestión tantas veces debatida. Grosso modo, este recorrido se articulará en tres tiempos:

- 1) *la fotografía como espejo de lo real (el discurso de la mimesis)*. El efecto de realidad ligado a la imagen fotográfica se atribuyó de entrada a la  *semejanza* existente entre la foto y su referente. La fotografía, al comienzo, es percibida por el ojo natural como un «análogo» objetivo de lo real. Es por esencia mimética;
- 2) *la fotografía como transformación de lo real (el discurso del código y la deconstrucción)*. Pronto se manifestó una reacción contra ese ilusionismo del espejo fotográfico. El principio de realidad fue designado entonces como una pura «impresión», un simple «efecto». La imagen fotográfica, se intentaba demostrar, no es un espejo neutro sino un útil de transposición, de análisis, de interpretación, incluso de transformación de lo real, en el mismo sentido que el lenguaje, por ejemplo, y, como él, culturalmente codificado;

- 3) *la fotografía como huella de un real (el discurso del index y la referencia)*. Este movimiento de deconstrucción (semiológica) y de denuncia (ideológica) de la impresión de realidad, por útil y necesario que haya sido, nos deja sin embargo un poco insatisfechos. Algo singular subsiste *a pesar de todo* en la imagen fotográfica, que la diferencia de los otros modos de representación: un sentimiento de realidad ineluctable del que uno no llega a desembarazarse a pesar de la conciencia de todos los códigos que allí están en juego y que han procedido a su elaboración. En la foto, dice R. Barthes en *La chambre claire*,<sup>2</sup> «el referente se adhiere», a pesar de todo. Frente a la imagen fotográfica, no se puede evitar lo que J. Derrida califica, en *La vérité en peinture*,<sup>3</sup> de «proceso de atribución» por el cual inevitablemente se remite la imagen a su referente. Por eso es necesario proseguir el análisis, ir más allá de la simple denuncia del «efecto de real»: es necesario interrogar según otros términos la ontología de la imagen fotográfica.

En este estadio se sitúan ciertas investigaciones actuales postestructuralistas (y ésta misma), que han encontrado apoyo, por ejemplo, en ciertos conceptos de las teorías de Ch. S. Peirce, en particular en la noción de *index* (por oposición a *icono* y a *símbolo*),<sup>4</sup> que algunos ven como una lógica, si no una epistemología, de la que la imagen fotográfica sería un modelo ejemplar.

Este recorrido, de la verosimilitud al *index*, es el que tengo intención de restituir en sus rasgos más generales.

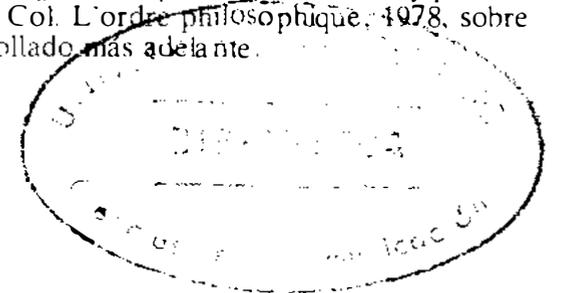
### 1. *La fotografía como espejo de lo real*

Se trata aquí del discurso primero (y primario) sobre la fotografía. Este discurso empezó ya a plantearse íntegro desde comienzos del siglo XIX (se sabe que el nacimiento de la práctica fotográfica se vio acompañado de golpe por un séquito impresionante de discursos). El conjunto de todas esas declaraciones, de todo ese metalenguaje, si bien encerraba declaraciones con frecuencia contradictorias, incluso polémicas —tan pronto de un pesimismo oscuro,

2. Roland Barthes: *La chambre claire. Note sur la photographie*, París, coedición Cahiers du Cinéma-Gallimard-Seuil, 1980, pág. 18.

3. Jacques Derrida: *La Vérité en peinture*, París, Flammarion, col. Champs, 1978.

4. Charles Sanders Peirce: *Ecrits sur le signe* (recopilados, traducidos y presentados por Gérard Deledalle), París, Seuil, Col. L'ordre philosophique, 1978, sobre todo págs. 138-165. Todo esto será desarrollado más adelante.



como francamente entusiastas— no dejaba de compartir una concepción general bastante común: la fotografía, ya se esté en favor o en contra, es considerada masivamente como *una imitación, y la más perfecta, de la realidad*. Y esa capacidad mimética, según los discursos de la época, la obtiene de su misma naturaleza técnica, de su procedimiento mecánico, que permite hacer aparecer una imagen de forma «automática», «objetiva», casi «natural» (según las únicas leyes de la óptica y de la química) sin que intervenga directamente *la mano* del artista. En este sentido, esta imagen «ajeiropoiética» (*sine manu facta*, como el velo de Verónica)<sup>5</sup> se opone siempre a la obra de arte, producto del trabajo, del genio, y del talento manual del artista.

A partir de esta divergencia (foto contra obra de arte) y de esta concepción mimética, todo el discurso sobre la foto de la época comienza a funcionar y a resaltar, tan pronto en la denuncia como en el elogio. Baudelaire, en su muy famosa diatriba, se coloca a la cabeza de los primeros:

«En materia de pintura y de estatuaria, el *Credo* actual de la gente de mundo, sobre todo en Francia (y no creo que nadie se atreva a afirmar lo contrario) es éste: “Creo en la naturaleza y sólo en la naturaleza (y hay buenas razones para ello). Creo que el arte es y no puede ser otra cosa que la reproducción exacta de la naturaleza (...). Así la actividad que nos proporcionara un resultado idéntico a la naturaleza sería el arte absoluto”. Un Dios vengador ha satisfecho los deseos de esta multitud. Daguerre fue su Mesías. Y entonces ella se dice: “Puesto que la fotografía nos da todas las garantías deseables de exactitud (¡y se lo creen, los insensatos!), el arte es la fotografía”. A partir de ese momento, la sociedad inmunda se precipitó, como un único Narciso, para contemplar su imagen trivial sobre el metal. Una locura, un fanatismo extraordinario se apoderó de todos esos nuevos adoradores del sol.»<sup>6</sup>

5. Recordemos que el velo de la Verónica (o si se prefiere, para ser más histórico, el Santo Sudario de Turín) puede ser considerado, con su «impresión en negativo», con su «efecto cautivante de realismo», con su valor de reliquia y de fetiche, como una especie de prototipo de la fotografía. Una imagen obtenida por impregnación directa del modelo sobre el soporte, sin ninguna intervención de la mano en la aparición de la representación. Se puede encontrar una elaboración literaria de este tema en la novela corta de Michel Tournier, *Les suaires de Véronique* (en *Le Coq de Bruyère*, París, Gallimard, Col. Folio, 1982, págs. 153-172).

6. Charles Baudelaire: «Le public moderne et la photographie», en *Salon de 1859*. También en Ch. B., *Curiosités esthétiques*, París, Garnier, Col. Classiques Garnier, 1973.

Inútil glosar en extensión este texto tan conocido. Pero vale la pena señalar sólo hasta qué punto tiene valor de síntoma del verdadero traumatismo que la aparición de la fotografía provocó en los artistas y en toda la sociedad del siglo XIX. La mutación técnica es enorme. Despierta todo un fondo mitológico, hecho de temor y de atractivo a la vez (es la *ambivalencia* característica de Baudelaire quien, al mismo tiempo que denunciaba con virulencia el gusto de la multitud por la fotografía, no por ello dejó de retratarse varias veces, por Nadar y Carjat, con el éxito sabido, y manifestó reiteradamente el deseo —muy edípico— de tener el retrato fotográfico de su madre).<sup>7</sup> En esta oscilación, la actitud de Baudelaire es ejemplar: el «nuevo sol» adorado por la multitud idólatra es sin duda la luz que entra en la caja oscura, imprime la imagen, sin que el fotógrafo esté allí para nada: él se contenta con *asistir a la escena*, no es más que el ayudante de la máquina. Una parte de la creación —su parte esencial, nodal, constitutiva— se le ha escapado. Todo el siglo XIX, bajo el impulso del romanticismo, es trabajado por las reacciones de los artistas contra el poder creciente de la industria técnica en el arte, contra el alejamiento entre la creación y el creador, contra la fijación sobre lo «siniestro visible» en detrimento de las «realidades interiores» y de las «riquezas de la imaginación» y esto, en un momento en que la perfección imitativa se encuentra acrecentada y objetivada.

Menos virulentas sin duda, pero inspiradas en la misma lógica, son estas declaraciones netamente discriminativas de un gran contemporáneo de Baudelaire, Hippolyte Taine:

«... la fotografía es el arte que, sobre una superficie plana, con líneas y tonos, imita con perfección y ninguna posibilidad de error la forma del objeto que debe reproducir. Sin duda alguna la fotografía es un instrumento útil para el arte pictórico. Es utilizada con frecuencia con gusto por personas cultas e inteligentes, pero, a fin de cuentas, por nada del mundo

7. Vale la pena citar la muy hermosa carta que Baudelaire escribió a su madre en 1865: «Me gustaría tener tu retrato. Es una idea que se ha *apoderado* de mí. Hay un excelente fotógrafo en El Havre. Pero temo que esto ahora no sea posible. *Sería necesario que yo estuviera presente*. Tú no entiendes de ello, todos los fotógrafos, aunque sean excelentes, tienen manías ridículas: consideran que es una buena imagen una imagen en que todas las verrugas, todas las arrugas, todos los defectos, todas las trivialidades del rostro se hacen visibles, muy exageradas: cuanto más dura es la imagen, más contentos se quedan. Además, yo querría que el rostro tuviera al menos la dimensión de una o dos pulgadas. En París no hay nadie que sepa hacer lo que yo deseo, es decir, un retrato exacto, pero que *tenga la indefinición de un dibujo*. Bueno, ya pensaremos en esto ¿verdad?».

pretende compararse con la pintura.» (*Philosophie de l'Art*, 1865, t. 1, pág. 25.)

Con una ideología como ésta aparece en seguida la necesidad de separar las cosas, de marcar bien las diferencias, de denunciar las confusiones, reservando a cada práctica su campo propio: el arte aquí (la pintura), la industria allá (la foto). Baudelaire es aún más explícito:<sup>8</sup>

«Estoy convencido de que los procesos mal aplicados de la fotografía han contribuido en gran medida, al igual por otro lado que todos los progresos puramente materiales, al empobrecimiento del genio artístico francés, de por sí tan escaso (...). Digo esto en el sentido de que la industria, al hacer irrupción en el arte, se convierte en su enemiga mortal y la *confusión de funciones* impide que ninguna sea bien cumplida (...). Si se permite a la fotografía suplir el arte en algunas de sus funciones, pronto lo habrá suplantado o corrompido por completo, gracias a la alianza natural que encontrará en la estupidez de la multitud. Es necesario pues que la fotografía cumpla con su verdadero deber, que consiste en ser la *servidora* de las ciencias y las artes, pero la servidora más humilde, como la imprenta y la estenografía, que ni han creado ni han suplantado a la literatura. Que enriquezca con rapidez el álbum del viajero y preste a sus ojos la precisión que faltaría a su memoria, que adorne la biblioteca del *naturalista*, exagere los animales microscópicos, fortalezca incluso con algunas enseñanzas las hipótesis del astrónomo; *que sea, en fin, la secretaria y el archivo de quien necesite en su profesión de una exactitud material absoluta*: hasta ahí, no hay nada mejor. Si salva del olvido las ruinas correspondientes, los libros, las estampas y los manuscritos que devora el tiempo, las cosas preciosas cuya forma va a desaparecer y que exigen un lugar en los *archivos de nuestra memoria*; entonces se le agradecerá y aplaudirá. Pero si se le permite *avanzar* sobre el terreno de lo impalpable y de lo imaginario, sobre todo aquello que sólo vale porque el hombre añade allí su alma, ¡entonces desdichados de nosotros!»

Este fragmento también es esclarecedor en lo que respecta a las circunstancias de aparición de una técnica.<sup>9</sup> Es preciso señalar aquí

8. Charles Baudelaire: «Le public moderne et la photographie», *art. cit.*

9. De modo que, en realidad, no es por insignificante que sea en el momento

la división que Baudelaire establece con vigor entre la fotografía como *simple instrumento de una memoria documental de lo real* y el arte como *pura creación imaginaria*. El papel de la fotografía es conservar las huellas del pasado o ayudar a las ciencias en su esfuerzo por aprehender mejor la realidad del mundo. Baudelaire en otros términos, dentro de la ideología estética de su época, vuelve a poner claramente la fotografía en su sitio: es una ayudante (una «servidora») de la memoria, el simple testimonio de lo que ha sido. Sobre todo la fotografía no debe pretender «avanzar» sobre dominios reservados a la creación artística. Lo que sostiene semejante afirmación es evidentemente una concepción elitista e idealista del arte como finalidad sin fin, libre de toda función social y de todo anclaje en la realidad. Una obra no puede ser para Baudelaire, artística y documental a la vez, puesto que el arte es definido como eso mismo que permite escapar de lo real.

La aversión de Baudelaire frente a la corriente realista y naturalista y frente a la ideología científicista en auge, guía evidentemente su punto de vista. Su reacción ante la fotografía va unida al hecho de que reconoce en la mayoría de las producciones fotográficas de su época la fuerte imposición de la ideología naturalista (vuelvan a leer el final de la carta a su madre, citada en la nota 7). En el juego complejo de su ambivalencia, parece pues que lo que Baudelaire estigmatiza ante todo no es tanto el medio en sí mismo, como sus utilizaciones dominantes.

Contrariamente a las posiciones de un Baudelaire, es decir en el otro extremo del espectro de estos discursos del siglo XIX sobre la fotografía, hay toda clase de afirmaciones y de declaraciones, esta vez resueltamente optimistas, incluso entusiastas, que proclaman *la liberación del arte por la fotografía*. Estos discursos positivos, de hecho, descansan exactamente en la misma concepción de una *separación* radical entre el arte, creación imaginaria que tiene su propio fin en sí, y la técnica fotográfica, instrumento fiel de reproducción

mismo en que la corriente, realista luego naturalista, comienza a imponerse, que tiende a generalizarse la técnica fotográfica. La emergencia de una técnica nueva se inscribe siempre en un marco sociohistórico determinado, que responde a apuestas ideológicas relativamente precisas. Sobre este tema véase por ejemplo, de una manera general, la serie de artículos de Jean-Louis Comolli, titulada «Technique et idéologie», y aparecida en los *Cahiers du Cinéma*, n.º 229 (mayo 1971), 231 (agosto-septiembre 1971), 233 (noviembre 1971), 234-235 (diciembre 1971, enero-febrero 1972) y 241 (septiembre-octubre 1972). Para consideraciones más precisas sobre la emergencia y la expansión extraordinaria de la fotografía en el siglo XIX, véase André Rouille: *L'Empire de la Photographie. Photographie et pouvoir bourgeois 1839-1870*, París, Le Sycomore, 1982.

de lo real. Lo que ha cambiado es la connotación de los valores, pero la lógica sigue siendo la misma: por ser una técnica mejor adaptada que la pintura en la reproducción mimética del mundo, la fotografía se ve rápidamente designada para, en adelante, tomar a su cargo todas las funciones sociales y utilitarias hasta entonces ejercidas por el arte pictórico. Es así como veremos a los antiguos retratistas oficiales convertirse en fotógrafos profesionales. Walter Benjamin, en un ensayo histórico premonitorio sobre el cual volveré más adelante, señalaba por ejemplo:

«Desde el instante en que Daguerre tuvo la posibilidad de fijar las figuras en la cámara oscura, los pintores, en este punto, fueron desplazados por el técnico. La verdadera víctima de la fotografía no fue la pintura de paisajes, fue el retrato en miniatura. Las cosas fueron tan rápido que, desde 1840, la mayor parte de los innumerables miniaturistas se habían convertido en fotógrafos profesionales, primero de manera accesoría, luego exclusivamente.»<sup>10</sup>

En el mismo sentido se verá florecer, a lo largo de todo el siglo XIX, una argumentación según la cual, gracias a la fotografía, la práctica pictórica pueda en adelante conformarse a lo que constituye su misma esencia: la creación imaginaria desprendida de toda contingencia empírica. He ahí la pintura de alguna forma *liberada* de lo concreto, de lo real, de lo utilitario y de lo social. Se podrían citar muchas declaraciones en este sentido. Nos contentaremos con dos citas, una de Picasso, otra de André Bazin, que muestran que esta concepción ha perdurado efectivamente bastante más allá del siglo XIX. Picasso, en 1939, en un diálogo con Brassai:

«Cuando usted ve todo lo que podía expresar a través de la fotografía, descubre todo aquello que no puede permanecer por más tiempo en el horizonte de la representación pictórica. ¿Por qué el *artista* habría de seguir tratando temas que pueden ser logrados con tanta precisión por el objetivo de una *máquina fotográfica*? ¿Sería absurdo, verdad? La fotografía ha llegado justo a tiempo para *liberar a la pintura* de toda anécdota, de toda literatura e incluso del tema. En todo caso, hay un cierto aspecto del tema que hoy compete al campo de la fotografía.»

10. Walter Benjamin: «Petite histoire de la photographie» (1931), trad. francesa en W.B.: *L'Homme, le langage et la culture*, París, Denoël/Gonthier, col. Médiations, 1971, pág. 65.

En cuanto a la cita de André Bazin, la hemos tomado de su texto (importante por otra parte) sobre «la ontología de la imagen fotográfica» (1945), donde parece prolongar también este tipo de discurso «liberador», pero que, como veremos más adelante, inaugura al mismo tiempo la problemática a otros datos muchos más actuales:

«La fotografía, al consumir lo barroco, ha liberado a las artes plásticas de su obsesión por la semejanza. Pues la pintura, en el fondo, se esforzaba en vano por crear una ilusión y esta ilusión bastaba al arte, mientras que la fotografía y el cine son descubrimientos que satisfacen definitivamente y en su esencia misma la obsesión del realismo (...). Liberado del complejo de la semejanza, el pintor moderno —cuyo mito actual es Picasso— lo abandona al pueblo, que lo identifica desde ahora por una parte con la fotografía y por otra sólo con la pintura que se dedica a ello.»<sup>11</sup>

La repartición queda clara: para la fotografía, la función documental, la referencia, lo concreto, el contenido; para la pintura, la investigación formal, el arte, lo imaginario.

Esta bipartición oculta claramente una oposición entre la técnica, por una parte, y la actividad humana, por otra. Desde este punto de vista, la fotografía sería el resultado objetivo de la neutralidad de un aparato, mientras que la pintura sería el producto subjetivo de la sensibilidad de un artista y de su habilidad. Lo quiera o no el pintor, la pintura transita inevitablemente por una individualidad. Por «objetivo» o «realista» que se considere, el sujeto pintor hace pasar la imagen por una visión, una interpretación, una manera, una estructuración, en resumen, por una presencia humana que marcará siempre el cuadro. Por el contrario, la foto, en lo que se refiere a la aparición misma de su imagen, opera en la *ausencia* del sujeto. Se ha deducido de ello que la foto no interpreta, no selecciona, no jerarquiza. Como máquina regida únicamente por las leyes de la óptica y de la química, sólo puede transmitir con precisión y exactitud el espectáculo de la naturaleza. Este es al menos el fundamento del punto de vista común, la *doxa*, el saber trivial sobre la fotografía.

Podrían añadirse una serie de datos históricos para confirmar todas estas consideraciones. Por ejemplo, hemos visto a la fotografía

11. André Bazin: «Ontologie de l'image photographique» (1945), en *Qu'est-ce que le cinéma?*, tomo I, París, Ed. du Cerf, 1975, págs. 11-19 (cit. pág. 14).

rápidamente investida con tareas de carácter científico o documental: Niepce sólo descubrió la fotografía por azar. Buscaba un medio para copiar grabados. William Henry Fox Talbot, desde 1839, con sus famosos «photogenic drawings», se pone a fotografiar plantas y flores para los botánicos. La tradición de los reportajes —sean documentos históricos (sobre la campaña de Crimea, la guerra de Secesión, etc.), sean álbumes de viajes en países más o menos lejanos y exóticos— se desarrolla a una velocidad y con una amplitud prodigiosas. Se trata casi siempre de ampliar al máximo las posibilidades de la mirada humana. Muy pronto se comienza a explorar el espacio (Nadar y su globo...), sea hacia lo infinitamente pequeño, sea hacia el cosmos (1840: primeros daguerrotipos con el microscopio solar de Donné. 1845: imagen del sol por Fizeau. 1851: soberbio daguerrotipo de la luna por John Adams Whipple con el telescopio del Observatorio de Harvard College).

Diversas investigaciones se dirigen hacia el dispositivo fotográfico mismo, a fin de mejorar sus «performances». Estas investigaciones estarán siempre orientadas en un perfeccionamiento de las capacidades de mimetismo del médium. Se trata de lograr algo cada vez más verdadero, de estar cada vez más cerca de la visión real que tenemos del mundo. 1862: primeras investigaciones sobre el color con los trabajos de Charles Cros y Ducos Du Hauron. En esta carrera hacia la *verosimilitud*, las investigaciones para lograr una *fotografía binocular*, tendiente a restituir lo mejor posible nuestra percepción del relieve, se desarrollaron también con rapidez e intensidad. Testimonio de ello son por ejemplo estas líneas de Olivier Wendell Holmes, de 1859, respecto de la invención del «*Stereoscopia*» por Ch. Wheatstone:

«El primer efecto que se experimenta al contemplar una buena fotografía a través de un estereoscopio es una sorpresa tal que jamás pintura alguna ha podido provocar. El espíritu avanza hacia el interior mismo de la profundidad de la imagen. Las ramas secas de un árbol en primer plano resaltan hacia nosotros como si quisieran arrancarnos los ojos. El codo de una figura se adelanta de tal forma que nos incomoda. Hay asimismo una cantidad impresionante de detalles, hasta el punto que *experimentamos la misma sensación de una complejidad infinita que ante la Naturaleza*. Un pintor sólo nos muestra masas: la figura estereoscópica no nos ahorra nada: todo debe estar allí, cada palo, cada brizna de paja, cada arañazo, tan auténtico y real como la catedral de San Pedro o la

cima del Mont Blanc, o la tranquilidad siempre en movimiento del Niágara. El sol no ahorra ni las personas ni las cosas.»<sup>12</sup>

Sería inútil alargar infinitamente esta lista de ejemplos. Simplemente, y para cerrar esta primera parte del trabajo sobre el discurso de la mimesis fotográfica, nos contentaremos con evocar una especie de prueba *a contrario*: cuando a finales del siglo XIX, algunos fotógrafos quisieron oponerse a toda la tradición que se acaba de evocar, es decir, cuando pretendieron, a pesar de todo, hacer de la fotografía *un arte*, el resultado fue, como por azar, lo que se ha denominado «el pictorialismo». Creyendo reaccionar contra el culto dominante de la foto como simple técnica de registro objetivo y fiel de la realidad, los pictorialistas no pudieron proponer otra cosa que una simple inversión: tratar la foto *exactamente como una pintura*, manipulando la imagen de todas las maneras: efectos sistemáticos de indefinición «como en un dibujo», puesta en escena y composición del tema y, sobre todo, intervenciones innumerables, a posteriori, sobre el negativo mismo y sobre las pruebas, con ayuda de pinceles, lápices, instrumentos y productos diversos. El pictorialismo no hace otra cosa, finalmente, que demostrar, *negativamente*, la omnipotencia de la verosimilitud en las concepciones de la fotografía en el siglo XIX.

\* \* \*

Antes de entrar en el segundo aspecto de este panorama (la fotografía como transformación de lo real), quisiera desarrollar un paréntesis. El discurso de la mimesis, tal como lo acabamos de evocar a (muy) grandes rasgos, si bien caracteriza masivamente a las estéticas del siglo XIX, no se detiene sin embargo bruscamente en 1901. Tendrá numerosas repercusiones en el siglo XX, como ya se ha señalado. Ejemplos elegidos al azar: Roger Munier, en 1963, en *Contre l'image*: «La fotografía es una desaparición absoluta ante lo real con el cual coincide. Reproduce el mundo tal cual es, en su verdad inmediata, sobre el papel o la pantalla.» Y en la *Encyclopédie Française*: «Toda obra de arte refleja la personalidad de su autor. En cambio, la placa fotográfica no interpreta. Registra. Su exactitud y su fidelidad no pueden ser cuestionables.» Etcétera. Me gus-

12. Olivier Wendell Holmes: «The Stereoscope and the Stereograph», en *The Atlantic Monthly*, n.º 3, junio 1859, págs. 738-748. También en la antología de Beaumont Newhall; *Photography: Essays and Images, Illustrated Readings in the History of Photography*, Londres, Secker y Warburg, 1981, págs. 53-61. La traducción es mía.

taría presentar, muy rápidamente, dos casos particulares, por dos razones, primero porque tienen una gran importancia teórica y sobre todo porque mientras *parecen* inscribir la imagen fotográfica en la perspectiva de la semejanza, pueden también ser consideradas como los primeros jalones —si bien todavía implícitos, ambiguos y un poco confusos— de lo que constituirá nuestro tercer aspecto: un discurso de la referencia, más allá del discurso del código y de la deconstrucción.

Estos dos textos, que vienen pues a desplazar ligeramente la cuestión del realismo, son los textos célebres de André Bazin, por una parte (*Ontologie de l'image photographique*, 1945),<sup>13</sup> y de Roland Barthes, por otra (*Le Message photographique*, 1961).<sup>14</sup>

Cuando quiere presentar lo que él considera como la esencia de la fotografía, Bazin, como ya se ha dicho, parece inscribirse directamente en las concepciones que acabamos de ver:

«La originalidad de la fotografía respecto de la pintura reside en su objetividad esencial. Además, el grupo de lentes que constituye el ojo fotográfico que sustituye al ojo humano se llama precisamente "el objetivo". Por primera vez, entre el objeto inicial y su representación no se interpone nada más que otro objeto. Por primera vez, una imagen del mundo exterior se forma automáticamente sin intervención creadora del hombre según un determinismo riguroso (...). Todas las artes están basadas en la presencia del hombre; sólo en la fotografía gozamos de su ausencia. Ella actúa sobre nosotros como fenómeno "natural", como una flor o un cristal de nieve cuya belleza es inseparable de los orígenes vegetales o telúricos.»

No puede pedirse una insistencia más clara sobre la naturalidad y la objetividad de la imagen fotográfica. Pero —y he aquí lo que hay de nuevo—, este automatismo en la constitución de la imagen *no es* designado como necesariamente productor de semejanza. Ciertamente, no se trata, para Bazin, de decir que no hay mimesis en la fotografía. Lejos de ello. Pero esto no es verdaderamente lo importante. La semejanza, para Bazin, no es más que un resultado, una característica del *producto* fotográfico. Pero lo que a él le interesa no es la imagen hecha sino más bien su *hacer* mismo, sus

13. Texto ya citado en la nota 11.

14. Roland Barthes: «Le message photographique». en *Communications*, n.º 1, París, Seuil, 1961.

modalidades de constitución. Esto es lo importante, y lo dice con todas sus letras: «La solución no está en el resultado sino *en la génesis*». Esta génesis es automática. La ontología de la foto está, en primer lugar, *allí*. No en el efecto de mimetismo sino en la relación de contigüidad instantánea entre la imagen y su referente, en el principio de una *transferencia* de las apariencias de lo real sobre la película sensible. La idea de la *huella*, de la marca, está implícitamente presente en este tipo de discurso. Para hablar en los términos de Ch. S. Peirce, hay, en el extremo de las concepciones de Bazin, esta idea de que la foto es *primero index* antes de ser *icono*. El realismo no está en absoluto negado, sino desplazado.

«Esta génesis automática ha trastocado radicalmente la psicología de la imagen. La objetividad de la fotografía le confiere un poder de credibilidad ausente de toda obra pictórica. Cualesquiera sean las objeciones de nuestro espíritu crítico, estamos obligados a creer en la *existencia* del objeto representado, es decir, vuelto presente en el tiempo y en el espacio. La fotografía tiene el beneficio de una transferencia de realidad de la cosa sobre su reproducción.»

La fotografía, por su génesis automática, manifiesta irreductiblemente la existencia del referente pero esto no implica *a priori* que se le parezca. El peso de lo real que la caracteriza proviene de su naturaleza de huella y no de su carácter mimético.

En cuanto al texto de R. Barthes, éste también, a primera vista, y más aún que el anterior, parece inscribirse en la prolongación de las concepciones sobre la esencia mimética de la fotografía:

«¿Cuál es el contenido del mensaje fotográfico? ¿Qué es lo que transmite la fotografía? Por definición, la escena misma, lo real *literal*. Del objeto a su imagen hay ciertamente reducción: de proporción, de perspectiva y de color. Pero esta reducción no es en ningún momento una *transformación* (en el sentido matemático del término). Para pasar de lo real a su fotografía no hace falta cortar este real en unidades y constituir esas unidades como signos sustancialmente diferentes del objeto que nos dan a leer; entre este objeto y su imagen, no hace falta disponer de un relevo, es decir un código; ciertamente la imagen no es lo real; pero ella es su *analogon perfecto* y es precisamente esta perfección analógica la que, ante el sentido común, define a la fotografía. Así aparece el esta-

tuto particular de la imagen fotográfica: es un *mensaje sin código*.»

Este pasaje famoso ha hecho correr mucha tinta, sobre todo en pleno período semio-estructuralista. Tal cual, el texto es seguramente muy ambiguo, y su formulación sin duda no es muy feliz (en particular la palabra «analogon» y la noción misma de analogía, que no deja de ser fluctuante e indefinida). Sin embargo, si se toman estas declaraciones a la luz de consideraciones ulteriores de Barthes sobre la fotografía (en particular en *La chambre claire*), nos damos cuenta de que, tras las ambigüedades de la formulación, trabaja de forma subterránea una concepción menos mimética de lo que parece. Lo importante no es allí la idea de la «perfección analógica», sino justamente la de «mensaje sin código», que corresponde de hecho bastante bien a la noción de «génesis automática» de Bazin. El problema en Barthes es que él ha *absolutizado* esa noción. Pero yo desarrollaré todo esto más adelante, en el tercer apartado de este estudio, sobre el discurso de la referencia. Antes de ello, es necesario presentar lo que he denominado los discursos del código y de la deconstrucción.

## 2. La fotografía como transformación de lo real

Si generalmente el discurso del siglo XIX sobre la imagen fotográfica es el de la semejanza, se podría decir, siempre globalmente, que el siglo XX insiste sobre todo en la idea de la transformación de lo real por la fotografía. Sin duda la gran corriente estructuralista constituye una especie de punto culminante de todo ese vasto movimiento crítico de denuncia del «efecto de realidad» (véanse, por ejemplo, los análisis semiológicos de un Christian Metz sobre lo que él denomina «la impresión de realidad» en el cine).<sup>15</sup> No insistiré aquí sobre estos discursos semióticos típicos, con frecuencia bastante conocidos y cuyos efectos analíticos ya han desarrollado su papel (véanse, además de Metz, los trabajos de Umberto Eco, Roland Barthes, René Lindekens, Grupo  $\mu$ , etcétera).<sup>16</sup>

15. Christian Metz: *Essais sur la signification au cinéma* (especialmente el tomo I), París, Klincksieck, col. Esthétique, 1968 (tomo II, 1972).

16. Umberto Eco: «Sémiologie des messages visuels», en *Communications*, n.º 15 (*L'analyse des images*), París, Seuil, 1970 (también, con correcciones, de un capítulo de *La Struttura assenta*, Milán, Bompiani, 1968); «Pour une reformulation

Evocaré más bien, para mostrar cuánto llegó a extenderse este nuevo punto de vista de constructor sobre la imagen, la imposición de este discurso en otros tres sectores del saber: en primer lugar, en los textos de teoría de la imagen que se inspiran en la psicología de la percepción y que son muy anteriores al estructuralismo francés de los años 65 (Arnheim, Kracauer); luego, en estudios más bien posteriores a éste, o contemporáneos, y que tienen un carácter explícitamente ideológico (Damisch, Bourdieu, Baudry y los *Cahiers du Cinéma*); por último, en los discursos que se refieren a la utilización antropológica de la foto. En todos estos casos, se tratará de textos que se levantan contra el discurso de la mimesis y de la transparencia y subrayan que la foto es eminentemente codificada (desde todos los puntos de vista: técnico, cultural, sociológico, estético, etcétera). Se verá para terminar que esta codificación desplaza la noción de realismo de su anclaje empírico hacia lo que se podría llamar el principio de una *verdad interior* (Diane Arbus).

Primero es conveniente señalar que, de esta posición teórica que insiste sobre la parte de transformación de lo real necesariamente efectuada por el médium fotográfico, ya hallamos huellas desde el siglo XIX, en menor grado, ciertamente, y a menudo desdibujada, pero sin embargo explícita. Así por ejemplo, en este texto de Lady Elizabeth Eastlake, publicado en 1857:

«Por consiguiente, es evidente que, cualquiera que fuere el éxito que la fotografía pueda tener en cuanto a una estricta imitación de los juegos de luz y sombra, no es por ello menos contumaz en la captación de un verdadero *chiaroscuro*, o en la verdadera imitación de la luz y la oscuridad. E incluso si el mundo en el que nos encontramos, en lugar de extenderse ante nuestros ojos con todas las variedades de una paleta co-

du concept de signe iconique», en *Communications* n.º 28 (*Image(s) et culture(s)*), París, Seuil, 1978.

— Roland Barthes: «Rhétorique de l'image», en *Communications* n.º 4, París, Seuil, 1964.

— René Lindekens: *Eléments pour une sémiotique de la photographie*, París, Didier, 1971 y *Essai de sémiotique visuelle*, París, Klincksieck, col. Semiosis, 1976.

— Grupo  $\mu$  (Jacques Dubois, Philippe Dubois, Francis Edeline, Jean Marie Klinckenberg, Philippe Minguet): «La chafetière est sur la table... Eléments pour une rhétorique de l'image», en *Communication et langage*, n.º 29, 1976, págs. 37-50; *Trois fragments d'une rhétorique de l'image*, prepublicación n.º 82-83 del Centro Internacional de Semiótica y Lingüística de la Universidad de Urbino, 1979; «Iconique et plastique: un fondement de la rhétorique visuelle», en *Revue d'esthétique* (especial *Rhétoriques, sémiotiques*), n.º 1-2, París, 10/18, 1979, págs. 173-192; «Plan d'une rhétorique de l'image», en *Kodikas/code*, n.º 3, Tübingen, Narr Verlag, 1980, págs. 249-268.

loreada, sólo estuviera constituido por dos colores —el negro y el blanco con todos sus matices intermedios— y si viéramos todas las figuras de un solo color, como las observadas por Berlin Nicolai con sus perturbaciones de la visión, incluso entonces, la fotografía no podría todavía copiarlos correctamente. La Naturaleza, debemos recordarlo, no está sólo hecha de luces y de sombras verdaderas, directas; detrás de esas masas muy elementales, posee innumerables luces y semitintes reflejados, que juegan alrededor de cada objeto, redondean las aristas más cortantes, iluminan las zonas más oscuras, llenan de sol los lugares sombríos, aquello que el pintor experimentado nos entrega con delicia.»<sup>17</sup>

Lo que este texto indica, muy fragmentariamente, es pues la incapacidad de la fotografía para dar cuenta de toda la sutileza de los matices luminosos, y no sólo reduciendo el espectro de los colores a un simple juego de degradados del negro al blanco.

De hecho, como se sabe, la imagen fotográfica, si se la mira concretamente, presenta muchas otras «fallas» en su representación pretendidamente perfecta del mundo real. Señalaremos por otra parte, para terminar con el siglo XIX, que en las vivas polémicas acerca de la cuestión de la fotografía como arte, los defensores de su vocación «artística», y en particular los pictorialistas, ya mencionados, no dejaron de sentar estas lagunas, estas carencias, estas debilidades del «espejo» fotográfico, para atacar e invalidar la idea según la cual la esencia de la fotografía consistiría en ser únicamente una reproducción mecánica fiel y objetiva de la realidad.<sup>18</sup>

En el siglo XX, toda esta argumentación será reactivada con vigor, sistematizada, amplificada en sus diversos sentidos. Como ya lo anunciara, comenzaré evocando ese discurso a través de estudios que se inspiran en las teorías de la percepción, y en particular a partir de los escritos de Rudolf Arnheim en su obra *Film as Art*.<sup>19</sup> En

17. Lady Elizabeth Eastlake: «Photography», en *Quarterly Review* n.º 101, Londres, Abril 1857, págs. 442-468. También en la antología de Beaumont Newhall, *Photography: Essays and Images...*, op. cit. (véase nota 12), pág. 90. La traducción es mía.

18. Véase, por ejemplo, la obra de Charles H. Caffin: *Photography as a Fine Art*, Nueva York, Doubleday, 1901.

19. El capítulo «Film and Reality» —que figura en la recopilación *Film as Art*, publicado en 1957 por R. Arnheim (University of California Press)— es el que me interesa particularmente aquí. Este texto es en realidad bastante antiguo, puesto que ya había sido publicado en 1932 en Berlín en su obra *Film als Kunst*. (Hay traduc-

ese libro, Arnheim propone una enumeración sintética de las diferencias aparentes que la imagen presenta respecto de lo real: en primer lugar la fotografía ofrece al mundo una imagen determinada a la vez por el ángulo de visión elegido, por su distancia respecto del objeto y por el encuadre; a continuación, la fotografía reduce, por una parte, la tridimensionalidad del objeto a una imagen bidimensional y, por otra parte, todo el campo de las variaciones cromáticas a un contraste entre blanco y negro; por fin, la fotografía aísla un punto preciso del espacio-tiempo y es puramente visual (a veces sonora en el caso del cine sonoro), con exclusión de toda otra sensación, olfativa o táctil. Como se ve, esta deconstrucción del realismo fotográfico está basada totalmente en una observación de la técnica fotográfica y de sus efectos perceptivos. En este sentido, se podría ver en este tipo de consideraciones una especie de prefiguración del punto de vista que ha guiado a André Bazin en su texto ya citado (recordemos que para Bazin no es el resultado lo que cuenta —la imagen hecha— sino la *génesis*, el modo de constitución de ésta). Sólo que la diferencia que separa estas dos posiciones —que es importante y sintomática— es que Arnheim, en su texto, se mantiene en una actitud puramente *negativa* del proceso (para él se trata de reaccionar *contra* el discurso del mimetismo, todavía dominante en la época), mientras que Bazin, como ya lo he sugerido, testimonia ya una actitud más *positiva* en cuanto a las consecuencias teóricas de estos datos técnicos, lo que anuncia a los actuales «discursos de la referencia», que comentaré más adelante y que por fin se han desembarazado de la obsesión por el mimetismo, por el efecto de realidad a deconstruir. El mismo Arnheim, en uno de sus textos más recientes (1981), ha vuelto sobre el tema y declara explícitamente a propósito de sus concepciones en el libro de 1932:

«En este libro ya antiguo, yo intentaba refutar la acusación según la cual la fotografía no era otra cosa que una copia mecánica de la naturaleza. Este enfoque era una reacción contra esa concepción estrecha que prevalecía desde Baudelaire (...). En un sentido, se trataba de un enfoque negativo (...). Entonces sólo estaba interesado secundariamente en las virtudes

ción castellana: *El cine como arte*, Barcelona, Editorial Paidós, 1986; ed. revisada y con nuevo prólogo.) [E.] En una vía semejante, pero relativamente contraria a la de Arnheim se podrían evocar también las teorías sobre el realismo de Siegfried Krauer en *Theory of Film*, Nueva York, Oxford University Press, 1968.

positivas que se derivaban de la cualidad mecánica de sus imágenes.»<sup>20</sup>

Más comprometidos y más radicales en la vía de esta denuncia del realismo fotográfico, llegan a continuación los análisis de carácter más o menos francamente ideológico, que discutirán la pretendida neutralidad de la cámara oscura y la pseudo-objetividad de la imagen fotográfica. Uno de los textos teóricos más famosos en este sentido es sin duda el artículo de Jean-Louis Baudry, producido bajo el impulso del post-mayo del 68 y titulado: «*Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base*».<sup>21</sup> No insistiré sobre este texto demasiado conocido. Sólo señalaré que otros trabajos le precedieron más o menos sobre este punto, en particular los de Hubert Damisch (en 1963) y de Pierre Bourdieu (en 1965) que, desde perspectivas diferentes, insisten uno y otro sobre el hecho de que la cámara oscura no es neutra ni inocente sino que la concepción del espacio que implica es convencional y está guiada por los principios de la perspectiva renacentista. Hubert Damisch:

«La aventura de la fotografía comienza con los primeros intentos del hombre por retener una imagen que había aprendido a formar de muy antiguo (y sin duda los astrónomos árabes utilizaban la *camera obscura* desde el siglo XI para observar los eclipses de sol). Esta larga familiaridad con la imagen así obtenida, y el aspecto totalmente objetivo, y por así decir automático, estrictamente mecánico en todo caso, del proceso de registro explica que la representación fotográfica parezca generalmente *natural* y que no se preste atención a su carácter arbitrario, altamente elaborado (...). Se olvida que la imagen que pretendieron tomar los primeros fotógrafos, y la misma *imagen latente* que supieron revelar y desarrollar, estas imágenes *no tienen una base natural*: pues los principios que dirigen la construcción de una máquina fotográfica —y en primer lugar la de la cámara oscura— están ligados a una *noción convencional del espacio y de la objetividad*, que ha sido elaborada antes de la invención de la fotografía y a la

20. Rudolf Arnheim: «On the Nature of Photography», *art. cit.* (véase nota 1), pág. 12. Traducción mía.

21. Jean-Louis Baudry: «Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base», en *Cinéthique*, n.º 7-8, París, s.d., págs. 1-8. Véase también, del mismo autor: «Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité» en *Communications* n.º 23, (*Psychanalyse et cinéma*), París, Seuil, págs. 56-72. Estos artículos se encuentran también en J.-L. B., *L'effet-cinéma*, París, ed. Albatros, col. ça-cinéma, 1978.

cual los fotógrafos, en su inmensa mayoría, no han hecho otra cosa que adaptarse. El objetivo mismo, cuyas “aberraciones” se han corregido cuidadosamente y cuyos “errores” se han rectificado, este *objetivo* no lo es tanto como parece: digamos que responde, por su estructura y por la imagen ordenada del mundo, que permite obtener, a un sistema de construcción del espacio particularmente familiar, pero ya muy antiguo y carcomido, al cual la fotografía habrá conferido tardíamente un renuevo de actualidad inesperada.»<sup>22</sup>

Pierre Bourdieu en *Un art moyen* apunta en el mismo sentido:

«Por lo general se está de acuerdo en que la fotografía es el modelo de la veracidad y la objetividad (...). Es demasiado fácil mostrar que esta representación social tiene la falsa evidencia de los preconceptos; de hecho, la fotografía fija un aspecto de lo real que no es otra cosa que el resultado de una selección arbitraria, y, en ese sentido, una transcripción: entre todas las cualidades del objeto, sólo se retienen las cualidades visuales que se dan en el instante y a partir de un punto de vista único; éstas son transcritas en blanco y negro, generalmente reducidas y proyectadas en el plano. Dicho de otra forma *la fotografía es un sistema convencional* que expresa el espacio según las leyes de la perspectiva (habría que decir, de una perspectiva) y los volúmenes y los colores por medio de degradados del negro y del blanco. Si la fotografía es considerada como un registro perfectamente realista y objetivo del mundo visible, es porque se le ha asignado (desde el origen) unos *usos sociales* considerados “realistas” y “objetivos”. Y si se ha presentado inmediatamente con las apariencias de un “lenguaje sin código ni sintaxis”, en resumen de un “lenguaje natural”, es ante todo porque la selección que opera en el mundo visible es totalmente apropiada a su lógica, a la representación del mundo que se impuso en Europa desde el Quattrocento.» (París, Minuit, 1965, págs. 108-109.)

Esta es la concepción de la «naturalidad» de la imagen fotográfica claramente desnaturalizada. La caja oscura fotográfica no es un agente reproductor neutro sino una máquina que produce efectos

22. Hubert Damisch: «Cinq notes pour une phénoménologie de l'image photographique», en *L'Arc*, n.º 21 (*La Photographie*), Aix-en-Provence, primavera 1963, págs. 34-37. Traducción inglesa por Rosalind Krauss en *October* n.º 5 (*Photography: a special issue*), Nueva York, MIT Press, 1978.

deliberados. Es, lo mismo que la lengua, un asunto de convención y un instrumento de análisis y de interpretación de lo real.

Otro ejemplo, más acentuado y más virulento en el plano ideológico, de estos discursos deconstructores del efecto de real: todo el trabajo del equipo de los *Cahiers du cinéma* en los años 70. En particular el famoso número especial «Images de marque» (n.º 268-269, 1976), que contiene una sección sobre la fotografía, esencialmente sobre la foto periodística: la foto-scoop, histórica, espectacular, convertida en símbolo de los grandes acontecimientos mundiales. Los autores se esfuerzan por desmontar y denunciar justamente este tipo de foto dada como el colmo de lo real captado en vivo, en su intensidad bruta y natural. Así Alain Bergala en su texto «Le Pendule», combate las «fotos históricas estereotipadas», de las cuales afirma que son «fotos enteramente dominadas, controladas —cualquiera que fuera su lugar de origen—, señuelo de un consenso universal facticio, simulacro de una memoria colectiva en la que imprimen una imagen relevante del acontecimiento histórico, la del poder que las ha seleccionado para hacer callar todas las demás». Sigue entonces un análisis de fotos tan conocidas como la de Robert Capa (el republicano español que muere en plena acción en 1938), la del pequeño judío con gorra levantando los brazos en el ghetto de Varsovia, la del monje budista que se inmola por el fuego en 1963, la del vietnamita que llora bajo su paraguas arrastrando en un saco el cuerpo de su hijo muerto, etcétera. Bergala denuncia toda la parte de «puesta en escena» de estas imágenes, toda la dimensión ideológica de sus dispositivos de enunciación siempre ocultados; insiste en los modos de integración del fotógrafo en la acción, en el efecto de detención sobre la imagen, en el papel del gran angular etcétera:

«Ante todo, el espacio de la representación fotográfica no debe dejarse entrever como espacio de enunciación. Se construye por medio del gran angular como un espacio envolvente en el cual uno se encuentra brutalmente apresado, pero siempre como por azar, por accidente (...). El gran angular trabaja masivamente en beneficio del humanismo plañidero: aísla el personaje, la víctima, en su soledad y su dolor...»<sup>23</sup>

Por fin, la cuarta y última categoría de estos discursos sobre la

23. Alain Bergala: «Le Pendule (La photo historique stéréotypée)», en *Cahiers du cinéma*, n.º 268-269 (especial *Images de marque*). París, julio-agosto 1976, págs. 40-46.

*codificación* de la imagen fotográfica: después de los análisis semióticos, las consideraciones técnicas ligadas a la percepción y las deconstrucciones ideológicas, tenemos las declaraciones determinadas por los usos antropológicos de la foto y que muestran que la significación de los mensajes fotográficos está de hecho culturalmente determinada, que no se impone como una evidencia para todo receptor, que su recepción necesita un aprendizaje de los códigos de lectura. Todos los hombres no son iguales ante la fotografía, esto es lo que nos dice, a su manera, la anécdota siguiente relatada por Alan Sekulla en su artículo «On the invention of photographic meaning»:

«El antropólogo Melville Herskóvits mostró un día a una aborigen una foto de su hijo. Ella es incapaz de reconocer esta imagen hasta que el antropólogo llama su atención sobre algunos detalles de la foto (...). La fotografía no emite ningún mensaje para esta mujer hasta que el antropólogo se la describe. Una proposición como “esto es un mensaje” y “esto ocupa el lugar de su hijo” es necesaria para la lectura de la foto. Para que la aborigen comprenda la foto es necesario una expresión verbal que haga explícitos los códigos que proceden a la composición de la foto. El dispositivo fotográfico es por tanto un dispositivo *culturalmente codificado*.»<sup>24</sup>

A partir de aquí se encuentra cuestionado el valor de espejo, de documento exacto, de semejanza infalible reconocido a la fotografía. La fotografía deja de aparecer como transparente, inocente, realista por esencia. No es más el vehículo incontestable de una *verdad empírica*. La cuestión es particularmente pertinente en relación con el campo *antropológico* o *científico*: ¿es posible elaborar un análisis científico sobre la base de documentos fotográficos (o fílmicos)? ¿No constituyen éstos más bien la ilustración de un concepto establecido por el científico? Etcétera.

\* \* \*

Antes de abordar el último apartado de este primer capítulo (el discurso de la huella y de la referencia), querría terminar esta segunda parte destacando lo que me parece una consecuencia importante de estos discursos de deconstrucción de los códigos de la

24. Alan Sekulla: «On the Invention of Photographic Meaning», en *Photography in Print*, antología editada por Vicky Goldberg. Nueva York, Simon y Schuster, 1981, pág. 454.

imagen fotográfica y que nos mostrará cómo han desplazado, de manera notable, la cuestión del realismo.

En efecto, puesto que de ahora en adelante se negará a la fotografía toda posibilidad de ser simplemente un espejo transparente del mundo, puesto que ya no puede, por esencia, revelar la verdad empírica, veremos desarrollarse diversas actitudes que van todas en el sentido de un desplazamiento de esta capacidad de verdad, de su anclaje en la realidad hacia un anclaje en el mensaje mismo: por el trabajo (la codificación) que implica, sobre todo en el plano artístico, la foto se va a convertir en reveladora de la *verdad interior* (no empírica). *Es en el artificio mismo que la foto se volverá verdadera* y alcanzará su propia realidad interna. La ficción alcanza e incluso supera la realidad.

Sintomático de esta actitud, de este desplazamiento, es el trabajo fotográfico de Diane Arbus, por ejemplo, que, según el análisis que propone Susan Sontag, haciendo *posar* deliberadamente a sus modelos, los lleva de hecho, *por y en el código*, a revelar su verdad auténtica. Es a través del artefacto, asumido como tal, de la pose, como los sujetos alcanzan su realidad intrínseca, «más auténtica que la natural»:

«Al igual que Brassai, Arbus quería que sus modelos estuvieran enterados y fueran conscientes, en la medida de lo posible, de la acción a la que estaban invitados a participar. En lugar de intentar que adoptasen una postura “natural” o típica, les incitaba a mostrarse confusos —dicho de otro modo, a posar. (La expresión reveladora de la personalidad va a confundirse así con lo que hay de extraño, raro, falseado.) Sentados o de pie, con un aire de afectación, estos personajes se nos aparecen así como la imagen misma de lo que *son*.»<sup>25</sup>

Esta es la antítesis de la foto-tomada-en-vivo, de la foto-tajada-de-vida, de la foto tomada de improviso o a espaldas del modelo. Contra la imagen cazada, Arbus actúa la imagen convocada y construida. Contra la espontaneidad, la pose. Contra el azar, la voluntad y la elección. A través de la imagen «plástica» que quieren dar de sí mismos y que el artista los lleva a producir, se revela la «verdad», la «autenticidad» de los personajes de Arbus. Este es el des-

25. Susan Sontag: «De l'Amérique. à travers ses photographies, sombrement», en *La Photographie*, París, Seuil, col. Fiction & Cie, 1979, págs. 48-49. (Traducido del americano por G. H. et G. Durand.)

**plazamiento:** la interiorización del realismo por trascendencia del código mismo.

Este tipo de posición teórica, bajo formas muy variables, ha conocido un gran número de defensores, en todas las épocas y un poco en todos los campos, pero especialmente, por supuesto, entre los retratistas. En cierto modo, es la apuesta misma de la práctica del *retrato* fotográfico reposar sobre este principio de una realidad o de una verdad interior *revelada* por la foto. Se encuentran afirmaciones que van en este sentido en casi todo los fotógrafos de retratos (e incluso en las declaraciones de los modelos que miran su imagen). Así, por ejemplo, del gran retratista Richard Avedon, que llega a invertir prácticamente la relación de la imagen con lo real:

«Las fotos tienen para mí una realidad que la gente no tiene. Sólo por intermedio de las fotos conozco a esta gente.»<sup>26</sup>

En este mismo sentido, pero justo al contrario que Avedon, y visto con el pesimismo y la negatividad que siempre le han caracterizado, se encuentra esta conversación de Franz Kafka con Janouch, que presupone también una realidad-verdad *interior* más allá de las apariencias y los códigos de la representación, pero planteada aquí justamente como inaccesible al ojo fotográfico:

«Le mostré a Kafka una serie de estos clichés y le dije bromeando: “Por menos de dos coronas uno puede hacerse fotografiar en todos los aspectos. Es el *conócete a ti mismo automático*”. “Querrá Ud. decir el *engáñate a ti mismo automático*” replicó Kafka con una leve sonrisa. Yo protesté: “¿Qué dice?; ¡la máquina no puede mentir!” Kafka inclinó la cabeza sobre su hombro: “¿De dónde ha sacado usted eso? La fotografía concentra la mirada sobre lo superficial. De esa forma oscurece la *vida secreta* que brilla a través de los contornos de las cosas en un juego de luces y sombras. Eso no puede captarse, ni siquiera con la ayuda de las lentes más poderosas. Es necesario acercarse interiormente de puntillas...”»<sup>27</sup>

26. Citado por Jean-François Chevrier dans «Richard Baltauss: une ressemblance exemplaire», en obra colectiva, *Anthologie de la critique: 15 critiques, 15 photographes*, París, Ed. Créatis, 1982, pág. 72.

27. Extraído de *Conversation avec Kafka* de Gustav Janouch, citado por Susan Sontag, *La Photographie*, op. cit. (véase nota 25), pág. 220.

Podríamos multiplicar fácilmente los ejemplos de este tipo de discurso. En todos los casos, se trata de marcar su desconfianza en cuanto a la objetividad, la neutralidad y la naturalidad del médium fotográfico en su reproducción de la realidad empírica. Esta desconfianza se funda sobre (o engendra) una creencia en una verdad propiamente interna, interiorizada, que no se confunde con las apariencias de lo real mismo. El caso de Diane Arbus sigue siendo seguramente el más ejemplar, porque en cierto modo cambia por completo esta concepción de una verdad interior sobre el médium mismo, haciéndole alcanzar un más allá de la verdad en la artificialidad misma de la representación.

En resumen, lo que se expresa a través de estos textos es la concepción de una fuerte dicotomía entre realidad aparente y realidad interna, o verdaderamente, una concepción que remonta, hay que recordarlo, hasta el mito platónico de la caverna. Esta posición ideológica ha adquirido una amplitud particular durante estos últimos años. Es la consecuencia lógica de todo ese vasto movimiento crítico de denuncia del efecto de realidad en fotografía, que ha desembocado en un retorno en favor del artefacto, de una intervención deliberada y exhibida del artista en los procesos mediáticos (tanto en la fotografía como en el cine). Así, todo el movimiento de reintroducción de la ficción en el documental. Así, sobre todo, la obra de un Jean-Luc Godard, que jamás ha dejado, en el fondo, de actuar de esa manera.

### 3. *La fotografía como huella de una realidad*

De hecho, los dos grandes tipos de concepción que hemos considerado hasta aquí —la foto como espejo del mundo y la foto como operación de codificación de las apariencias— tienen en común el hecho de considerar la imagen fotográfica como portadora de un *valor absoluto*, o al menos *general*, sea por semejanza, sea por convención. Anticipándome un poco a algunas nociones que voy a tratar dentro de un instante, podría decir que hasta aquí las teorías de la fotografía han situado sucesivamente su objetivo en lo que Ch. S. Peirce llamaría en primer lugar el orden del *icono* (representación por semejanza) y a continuación el orden del *símbolo* (representación por convención general). Pero lo que trataremos en esta tercera parte del trabajo son justamente las teorías que consideran la foto como perteneciente al orden del *índice* (representación por contigüidad física del signo con su referente). Y esta concepción se distingue claramente de las dos precedentes, especialmente porque

*implica* que la imagen indicial está dotada de un *valor absolutamente singular*, o *particular*, puesto que está determinada únicamente por su referente, y sólo por éste: huella de *una* realidad.

Este discurso, que en ocasiones no carece de peligros, ha adquirido en los últimos años un vigor totalmente nuevo y caracterizado, tanto en los Estados Unidos como en Europa, en particular redescubriendo a Peirce y sus teorizaciones sobre el índice, o apoyándose en los últimos escritos de Roland Barthes (sobre todo *La chambre claire*). De hecho, este impulso en las reflexiones actuales puede comprenderse, fundamentalmente, por la evolución de las concepciones cuyo recorrido hemos trazado hasta aquí: se hubiera debido *pasar* por la fase *negativa* de la deconstrucción del efecto de realidad y de la mimesis de la imposición de lo real en la fotografía. En este sentido, los discursos que denuncian las ilusiones de la foto-espejo, ya sea a través de la moda semio-estructuralista o por la ola de críticas ideológicas, hubieran permitido, habiendo agotado ya su tiempo y su obra, volver a la cuestión del realismo referencial sin la obsesión de verse atrapado por el analogismo mimético, liberado de la angustia del ilusionismo.

Cuando digo que estos discursos de la huella, del índice y de la referencialización caracterizan las reflexiones más recientes, hablo una vez más *tendenciosamente*. Es evidente que pueden encontrarse ejemplos de esta actitud en reflexiones anteriores. Ya he evocado el texto de André Bazin sobre la «Ontologie de l'image photographique» (1945) que es como la bisagra del discurso de la mimesis y del discurso de la huella (véase más arriba). Anterior a él, y de forma mucho más clara, hay que citar también los trabajos premonitorios de Walter Benjamin, en particular, desde 1931, su «Pequeña historia de la fotografía», en la que insiste ya, como lo hará Barthes medio siglo después, sobre el hecho de que en la fotografía (es toda la diferencia con la pintura y el dibujo), quiérase o no, más allá de todos los códigos y todos los artificios de la representación, el «modelo», el objeto referencial captado, irresistiblemente, *retorna*:

«Pero, con la fotografía, se asiste a algo nuevo y singular: en esta pescadora de New Haven, cuyos ojos entornados tienen un pudor tan indolente y seductor, queda algo que no se reduce a un testimonio en favor del arte del fotógrafo (se trata de David Octavius Hill), algo que es imposible de reducir al silencio y que reclama con insistencia el nombre de la que ha

vivido allí, que ahí es todavía real y que no entrará nunca del todo en el *arte* (...). La técnica más exacta puede conferir a sus productos un valor mágico que no podría tener para nosotros ninguna imagen pintada. A pesar de la maestría técnica del fotógrafo, a pesar del carácter concertado de la actitud impuesta al modelo, el espectador, sin quererlo, se ve forzado a buscar en esta imagen una pequeña chispa de azar, de aquí y ahora, gracias a la cual lo real, por así decirlo, ha *quemado* el carácter de imagen; y le hace falta encontrar el lugar imperceptible donde, en la forma de ser singular de ese minuto pasado hace ya tiempo, se esconde aún el porvenir, y tan elocuente que, con una mirada retrospectiva, podemos reencontrarlo.»<sup>28</sup>

Este pasaje, asombrosamente barthesiano, tanto en su tono como en su fondo (prefigura ya literalmente el «ha sido» y la «metonimia del *punctum*»), anuncia todo un tipo de reflexiones actuales sobre el «realismo» fotográfico. Para ir de prisa, diremos que si la fase de deconstrucción de los códigos se había estructurado, grosso modo, en dos ejes —uno más bien semiótico (Metz, Eco, etc.), otro más bien ideológico (Baudry, los *Cahiers du cinéma*, etc.)—, de la misma forma el retorno de la referencia singular en la foto se manifestará más claramente en estos dos campos.

Comenzaré por el campo «ideológico». Poco tiempo después del famoso número especial de «Images de marque» de los *Cahiers du cinéma* mencionado anteriormente, se vio nacer, en el seno mismo de la redacción de la revista, si no una polémica, al menos una discusión sobre el peso de lo real, más allá de los códigos, en la fotografía. Así, en el n.º 270 (sept.-oct. 1976), Pascal Bonitzer, con un artículo titulado «La surimage», vuelve sobre los análisis dirigidos por Alain Bergala. Ciertamente, reconoce la legitimidad del proceder de este último, dice comprender «la necesidad y la importancia» de las deconstrucciones del efecto de real, sostiene las apuestas ideológicas que llevan a demostrar los dispositivos de enunciación de los mensajes visuales (¡no en vano se pertenece a la redacción de los *Cahiers!*), pero al mismo tiempo —y esto es muy sintomático— dice no poder evitar, ante la vista de esas fotos-documentos, experimentar «una molestia», un «malestar persistente», que se esfuerza por analizar:

28. Walter Benjamin: «Petite histoire de la photographie», *art. cit.* (véase nota 10), págs. 60-61.

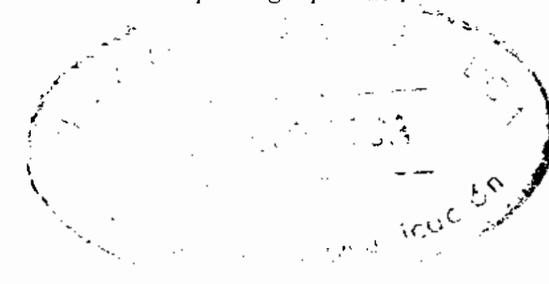
«Tenemos pues esta foto del vietnamita llorando, bajo un paraguas (...). Y es verdad que “el gran ángular trabaja aquí en beneficio del humanismo plañidero: aísla el personaje, la víctima, en su soledad y su dolor” (Bergala)... Sin embargo, en esta foto, queda algo, algo que resiste al análisis, indefectiblemente. Y es que al lado, por encima de esas palabras “humanismo plañidero”, está el hecho de que *sin embargo* el vietnamita llora: a pesar de la puesta en escena, a pesar del encuadre, de la enunciación fotográfica y periodística (¡basura de periodista!), está el enunciado de las lágrimas (...). Indefectiblemente, el enunciado mudo de la foto retorna, enigmático, el acontecimiento oscuro de este dolor captado por un objetivo mercantil, la *singularidad* de las lágrimas vuelve a ofrecerse sin ruido a la meditación. Otro texto comienza entonces a surgir de la misma imagen (...). Por eso, a pesar de que sea fruto de los mismos códigos de representación (cámara oscura, etc.), la fotografía no tiene nada que ver con la pintura: la forma en que el objeto es capturado es totalmente diferente. El objeto no *grita* de la misma forma sobre una tela que sobre una foto (...). (La fotografía), es en primer lugar una muestra directa de lo real que la química hace aparecer. Eso lo cambia todo...»<sup>29</sup>

Esta clase de consideraciones, que afirman la trascendencia de la referencia —única, singular, literalmente inolvidable— más allá de los códigos y más acá de todo efecto simplista de mimesis, se ve bien que aquí procede todavía, casi intuitivamente, de reacciones inmediatas del espectador frente a la foto. En ese sentido, antes de ver cómo ese retorno de la referencia ha podido ser teorizado por análisis más semiológicos, querría aún evocar, una última vez, la obra última de R. Barthes, quien, se sabe, asume y afirma muy claramente en *La chambre claire*<sup>30</sup> este punto de vista subjetivo de la reacción inmediata del espectador delante de una foto. A lo largo de todo el libro, en efecto, el espectador Barthes no deja de asombrarse por la imposición y la presencia del referente en y por la foto:

«Tal foto no se distingue nunca de su referente» (pág. 16).  
«Se diría que la foto lleva siempre su referente con ella» (pág. 17).

29. Pascal Bonitzer: «La surimage», en *Cahiers du cinéma*, n.º 270, septiembreeoctubre 1976, págs. 30-31.

30. Roland Barthes: *La chambre claire. Note sur la photographie*, *op. cit.* (véase nota 2).



«Pues yo, yo no veía sino el referente, el objeto deseado, el cuerpo querido» (pág. 19).

«La fotografía es literalmente una emanación del referente.» (pág. 126).

«Yo no sabía aún que de esta obstinación del referente por estar siempre allí, iba a surgir la esencia que buscaba» (pág. 18).

Y cuando Barthes, esforzándose por conceptualizar de algún modo ese sentimiento de extrema referencialización propio de la imagen fotográfica, presenta su famosa definición ontológica, sólo puede repetir de nuevo lo mismo:

«Necesito en primer lugar concebir correctamente, y luego, si fuera posible, decir correctamente en qué sentido el referente de la fotografía no es el mismo que el de los otros sistemas de representación. Llamo "referente fotográfico" no a la cosa *facultativamente real* a la cual remite una imagen o un signo sino a la cosa *necesariamente real* que ha sido colocada ante el objetivo y a falta de la cual no hubiera habido fotografía. La pintura puede fingir la realidad sin haberla visto jamás (...). Por el contrario, en la fotografía, no puedo negar nunca que la cosa ha estado allí. Hay una doble posición conjunta: de *realidad* y de *pasado*. Y puesto que esta obligación no parece existir más que para ella, debe considerársela, por reducción, como la esencia misma, como el noema de la fotografía (...). El nombre del noema de la fotografía será pues: *eso ha sido*» (pág. 119).

Sin duda alguna Barthes, con su pasado semiótico, es el primero en saber que la imagen fotográfica está atravesada por todo tipo de códigos (ya lo decía en su primer artículo de 1961 sobre el «mensaje fotográfico», cuando señalaba los seis códigos principales de connotación —trucaje, pose, objeto, fotogenia, estética y sintaxis. Y lo repetirá todavía en *La chambre claire*: «es evidente que hay códigos que influyen en la lectura de la foto» (pág. 138). Por otra parte, durante toda su vida, Barthes no ha dejado de perseguir los clichés, los estereotipos, los modelos culturales (véase las *Mythologies*, el *Système de la mode*, el *Discours amoureux* mismo). Pero justamente porque ha pasado por ese conocimiento de los códigos Barthes puede insistir así sobre el realismo. Pues *en su esencia*, es decir, más allá de todos esos códigos, o más acá, la foto está, para él, marcada como inscripción referencial: en la «pureza» de su de-

notación, por su «génesis automática», la declara «mensaje sin código».

Evidentemente, presentando las cosas de esta manera, Barthes cae en una trampa, ya no de la mímcsis, sino del referencialismo. Pues es ese el peligro que acecha a este tipo de concepción, el de generalizar, o más bien de *absolutizar*, el principio de la «transferencia de realidad», desde el momento en que se adopta una actitud exclusivamente subjetiva con pretensión ontológica. Barthes está lejos de haber escapado a ese culto —a esa locura— de la *referencia por la referencia*.

Sin duda, para evitar ser prisionero de este círculo peligroso, hay que relativizar antes el campo y el alcance de la referencia, aunque sea inevitable y nodal («noemática»). Respecto a eso, quienes han elaborado por esta vía los análisis que me parecen actualmente los más hábiles y más serios, son probablemente los teóricos que se inspiran en las concepciones semióticas de Ch. S. Peirce, y más particularmente en su famosa noción de *índex*. Terminaré este estudio evocando brevemente los trabajos de algunos de esos teóricos.<sup>31</sup>

Recordemos en primer lugar que Peirce mismo, entre las diversas notas que dejó para ilustrar sus numerosas clasificaciones de los signos, ya había señalado, desde 1895 (!), el estatuto indicial de la fotografía:

«Las fotografías, y en particular las fotografías instantáneas, son muy instructivas porque sabemos que, en ciertos aspectos, se parecen exactamente a los objetos que representan. Pero esta semejanza se debe en realidad al hecho de que esas fotografías han sido producidas en circunstancias tales que estaban físicamente forzadas a corresponder punto por punto a la naturaleza. Desde este punto de vista, pues, pertenecen a nuestra segunda clase de signos, los signos por conexión física [índex].»<sup>32</sup>

31. Véanse, por ejemplo, los trabajos de Rosalind Krauss: «Notes on the Index: Seventies Art in America», en *October*, n.º 3 (parte I) y n.º 4 (parte II), Nueva York, MIT Press, 1977 (traducción francesa en *Macula*, n.º 5-6, París, 1979), así como «Marcel Duchamp, ou le champ de l'imaginaire», en *Degrés*, n.º 26-27 (*Language et ex-communication*), Bruselas, primavera-verano 1981. Véase por otra parte, pero con grandes reservas, el trabajo de Herni Van Lier, *Philosophie de la photographie*, prepublicación de Jeunesses et Arts Plastiques, Bruselas, 1981. Por último véase aquí mismo el capítulo 2 totalmente consagrado a este problema.

• 32. Charles Sanders Peirce: *The Art of Reasoning*, cap. II, en *Collected Papers*.

Peirce prepara aquí el terreno para una aproximación teórica del realismo fotográfico superando el obstáculo epistemológico que plantea la mimesis. Se ve que, para fundamentar su definición, toma en cuenta no el producto icónico acabado sino el proceso de producción del mismo, anticipándose así a Bazin y su «génesis automática». Sin embargo, a diferencia de este último, no insistirá tanto en las consecuencias ético-estéticas de esta génesis (la naturalidad, la neutralidad, la objetividad, etcétera) como sobre sus consecuencias lógico-semióticas, que corresponden a las implicaciones generales de la noción de índice. Más que fijarse únicamente en la referencia, en el solo hecho de que «para que haya foto, es preciso que el objeto mostrado *haya estado allí en un momento dado del tiempo*» (véase Barthes), Peirce por medio de sus consideraciones sobre el índice abrirá el camino a un verdadero *análisis* del estatuto de la imagen fotográfica, que será considerablemente desarrollado y especificado por las investigaciones actuales aun cuando éstas no se refieran siempre explícitamente a la terminología de Peirce.

El punto de partida es pues la naturaleza técnica del procedimiento fotográfico, el principio elemental de la *huella luminosa* regida por las leyes de la física y de la química. En primer lugar la huella, la marca, el depósito («un depósito de saber y de técnica» según la expresión de Denis Roche).<sup>33</sup> En términos tipológicos, eso significa que la fotografía está emparentada con esa categoría de «signos» entre los que se encuentra también el humo (indicio de un fuego), la sombra (indicio de una presencia), la cicatriz (marca de una herida), la ruina (vestigio de lo que ha estado ahí), el síntoma (de una enfermedad), la huella de un paso, etc. Todos estos signos tienen en común «el hecho de ser realmente afectado por su objeto» (Peirce, 2.248), de mantener con él «una relación de *conexión física*» (3.361). En este sentido, se diferencian radicalmente de los *iconos* (que se definen sólo por una relación de *semejanza*) y de los *símbolos* (que, como las palabras de la lengua, definen su objeto por una *convención general*).

Se observará que esta definición mínima de la foto, en primer lugar como simple *huella luminosa*, no implica a priori ni que se pase por un aparato de toma de vista, ni que la imagen obtenida se *asemeje* al objeto del cual constituye la huella. La mimesis y la

vol. 2 & 281, Harvard University Press. Traducción francesa por Gérard Deledalle en *Ecrits sur le signe, op cit.* (véase nota 4), pág. 151.

33. Véase Denis Roche: *Dépôts de savoir & de technique*, París, Seuil, col. Fiction & Cie, 1980.

codificación perceptual de la *camera obscura* no constituyen tampoco sus principios. *Pueden* intervenir, ciertamente, pero por así decirlo secundariamente. En ese sentido, se ha podido pensar por ejemplo, que lo que se designa como fotografía, desde Moholy-Nagy, el «fotograma» (que no tiene nada que ver con el fotograma del cine), constituye de algún modo una ilustración histórica de esta definición mínima: el fotograma es una imagen fotoquímica obtenida sin cámara, por el simple depósito de objetos opacos o translúcidos directamente sobre el papel sensible que se expone a la luz y luego se revela normalmente. Resultado: una composición de luces y sombras puramente plástica, sin apenas semejanza (con frecuencia es difícil identificar los objetos utilizados), donde sólo cuenta el principio del depósito, de la huella, de la materia luminosa.

Por otra parte, se observará también que el principio de la huella, por esencial que sea, sólo marca un *momento* en el conjunto del proceso fotográfico. En efecto, antes y después de ese momento del registro «natural» del mundo sobre la superficie sensible hay, de una y otra parte, gestos absolutamente «culturales», codificados, que dependen por completo de opciones y decisiones humanas (*antes*: elección del tema, del tipo de aparato, de la película, del tiempo de exposición, del ángulo de visión, etcétera —todo lo que prepara y culmina en la decisión última del disparo—; *después*: todas las elecciones se repiten en ocasión del revelado y del tiraje; la foto entra en los circuitos de difusión, siempre codificados y culturales —prensa, arte, moda, porno, ciencia, justicia, familia...). Es por tanto sólo *entre* dos series de códigos, únicamente durante el instante de la exposición propiamente dicha, que la foto puede ser considerada como un puro acto-huella (un «mensaje sin código»). Es *ahí, pero ahí solamente*, que el hombre no interviene y no puede intervenir so pena de cambiar el carácter fundamental de la fotografía. Hay ahí una falla, un instante de olvido de los códigos, un índice casi puro. Este instante, por cierto, no habrá durado más que una fracción de segundo y será en seguida tomado y recuperado por los códigos, que ya no lo soltarán (esto para relativizar el poder de la Referencia en fotografía), pero al mismo tiempo, este instante de «pura indicialidad», por ser constitutivo, no carecerá de consecuencias teóricas.

Son algunas de estas consecuencias generales las que querría evocar muy rápidamente para terminar (serán recogidas en detalle y sistematizadas en el capítulo siguiente). El estatuto de índice de la imagen fotográfica implica, si se quiere sistematizar en este sentido las

adquisiciones de Peirce, que la relación que los signos indiciales mantienen con su objeto referencial esté siempre marcada por un principio cuádruple de *conexión física*, de *singularidad*, de *designación* y de *atestiguamiento*.

Ya se ha mencionado el principio básico de la *conexión física* entre la imagen foto y el referente que ella denota: es todo lo que la convierte en una *huella*. La consecuencia de este estado de hecho es que la imagen indicial únicamente remite a *un solo* referente determinado: el mismo que la ha causado y del cual es resultado físico y químico. De ahí la *singularidad* extrema de esta relación. Al mismo tiempo, por el hecho de que una foto está ligada dinámicamente a un objeto único, y sólo a él, esta foto adquiere un poder de *designación* muy característico (véase Barthes: «Una fotografía se encuentra siempre al final de este gesto; ella dice: *¡esto, es esto, es así!* pero no dice nada más (...). La fotografía nunca es más que un campo alternado de «*Veán*», «*Ve*», «*He aquí*»: señala con el dedo.»<sup>34</sup> Ella es *índex* también en este sentido digital). Por último, en virtud de este mismo principio, la foto llega a funcionar también como testimonio; ella *atestigua* la existencia (pero no el sentido) de una realidad (véase todo el debate jurídico sobre su estatuto de testimonio, legal o no, en materia judicial).

A través de estas cualidades de la imagen indicial se desprende finalmente la dimensión esencialmente *pragmática* de la fotografía (por oposición a *semántica*); pertenece a la lógica de estas concepciones considerar que las fotografías, propiamente hablando, no tienen significación en sí mismas: su sentido es exterior a ellas, está esencialmente determinado por su relación efectiva con su objeto y con su situación de enunciación (véase los deícticos y los «*shifters*» en lingüística). ¿Y no es acaso por esta razón que Barthes no nos muestra la foto de su madre niña en el Jardín d'Hiver, foto que motiva toda *La chambre claire*, pero que, para nosotros, lectores anónimos, no tendría literalmente ningún *sentido*?

Esta observación nos permite comprender que la lógica del *índex* que hoy reconocemos en el interior del mensaje fotográfico goza plenamente de la distinción entre *sentido* y *existencia*: la foto-*índex* afirma ante nuestros ojos la *existencia* de aquello que representa (el «*eso ha sido*» de Barthes), pero no nos dice nada sobre el *sentido* de esta representación; no nos dice «esto quiere decir tal

34. Roland Barthes: *La chambre claire*, op. cit. (véase nota 2), pág. 16.

cosa». El referente es presentado por la foto como una realidad empírica, pero «blanca»: su significación permanece enigmática para nosotros, a menos que formemos parte activa de la situación de enunciación de donde proviene la imagen. *Como índex, la imagen fotográfica no tendría otra semántica que su propia pragmática*. Este es el gran problema. Se ve que estamos muy lejos, a pesar de lo que algunas malas lenguas querrían hacernos creer, que hoy estamos casi en las antípodas de los discursos de la mimesis.

### Conclusión

Este panorama de las teorías sobre la foto nos ha permitido identificar, a grandes rasgos, tres posiciones epistemológicas en cuanto a la cuestión del realismo y del valor documental de la imagen fotográfica.

- 1) La primera de estas posiciones ve en la foto una reproducción mimética de lo real. *Verosimilitud*: las nociones de semejanza y de realidad, de verdad y de autenticidad se recubren y se superponen exactamente según esta perspectiva: la foto es concebida como espejo del mundo, es un *icono* en el sentido de Ch. S. Peirce.
- 2) La segunda actitud consiste en denunciar esta facultad de la imagen para convertirse en copia exacta de lo real. Toda imagen es analizada como una interpretación-transformación de lo real, como una creación arbitraria, cultural, ideológica y perceptualmente codificada. Según esta concepción la imagen no puede representar lo real empírico (cuya misma existencia por otra parte es cuestionada por el presupuesto que subtiende dicha concepción: No habría realidad fuera de los discursos que la hablan), sino sólo una suerte de realidad interna trascendente. La foto es aquí un conjunto de códigos, un *símbolo* en la terminología peirciana.
- 3) Por último, la tercera manera de abordar la cuestión del realismo fotográfico señala un cierto retorno hacia el referente, pero desembarazado ya de la obsesión del ilusionismo mimético. Esta referencialización de la fotografía inscribe al médium en el campo de una pragmática irreductible: la imagen foto se torna inseparable de su experiencia referencial, del acto que la funda. Su realidad primera no confirma otra cosa que una afirmación de existencia. La foto es *ante todo índex*. Es sólo a *continuación* que *puede* llegar a ser semejanza (icono) y adquirir sentido (símbolo).

## 2. El acto fotográfico

### *Pragmática del índice y efectos de ausencia*

«... todo el mundo, al hablar de fotografía, *habla como de otra pintura*... Nos encontramos aún en la vieja querrela de la imitación o no de la naturaleza, que hace o no hace que la fotografía sea un arte, como la pintura o, por el contrario totalmente distinta de la pintura, etcétera. Cuando en realidad es necesario ir a meter la nariz, ver más de cerca, en el momento en que la acción tiene lugar y no en el producto de esta acción, o bien en un híbrido ambiguo de los dos, un múltiplo extraviado de los dos, revelador loco que baña el aire que pasa... en un gran asunto de enfoque y de encuadre (un «depósito de saber y de técnica»), en el estremecimiento del momento ineluctable en que el índice curvado e inflexible va a apoyarse sobre el disparador o lanzar al mismo tiempo un flash electrónico (un «depósito de saber y de técnica»), en la brutalidad del golpe de pulgar que hace progresar una película paso a paso, cosa que sienten bien los músculos de la falange... en eso que pesa entre las dos manos, sostenido a la altura de los ojos o sobre el vientre o con los brazos extendidos; depósito de saber y de técnica, tiro cruzado..., asunto necesario de tiempo y de muerte, materia originaria más precisa que ninguna teoría lo fue jamás... La pregunta sin duda ya no es «¿qué nos plantea una foto?» ni «¿qué es lo que puede hacer un filósofo con una foto?»... sino más bien «¿con qué puede tener algo que ver una fotografía, una vez sacada?»

Denis Roche, 1978<sup>1</sup>

1. Denis Roche: «Entrée des machines», prefacio a *Notre Antéfixe*, París, Flammarion, col. textos, 1978; también en *Dépôts de savoir et de technique*, París, Seuil, col. Fiction & Cie, 1980; también en *La disparition des lucioles (réflexions sur l'acte photographique)*, París, Ed. de l'Etoile, col. Ecrit sur l'image, 1982.

Propongo aquí una suerte de síntesis reflexiva sobre *los fundamentos* de la fotografía, tanto sobre *la imagen* como sobre *el acto* que la definen, y sin que se pueda disociar uno de otro. Pues la fotografía, y ya volveremos sobre esto, no es sólo una imagen producida por un acto, es también, ante todo, un verdadero acto icónico «en sí», es consustancialmente una *imagen-acto* (véase, como epígrafe, la cita de Denis Roche). En otros términos, la separación tradicional entre el producto (el mensaje acabado) y el proceso (el acto generador realizándose) ya no es aquí pertinente. Con la fotografía, ya no nos resulta posible pensar la imagen fuera de su modo constitutivo, fuera de aquello que la hace ser como tal, dando por supuesto por una parte que esta «génesis» puede ser tanto un acto de producción propiamente dicho (la «toma») como un acto de recepción o de difusión, y por otra parte que esta indistinción entre el acto y la imagen no excluye en modo alguno la necesidad de una *distancia* fundamental, de una desviación en su núcleo mismo (volveremos sobre esto). Se ve que, en este contexto, la *dimensión pragmática* aparece como el inevitable punto de fuga de toda perspectiva sobre la fotografía.

Se habrá comprendido también que, cuando pretendo, en estas pocas páginas, interrogar a «la fotografía» no pretendo de ningún modo analizar *fotografías*, es decir, la realidad empírica de los mensajes visuales designados con este nombre y obtenidos por el procedimiento óptico-químico ya conocido. Me refiero más bien a «la fotografía» en el sentido de un dispositivo teórico, *lo fotográfico* si se quiere, pero en un sentido más amplio que cuando se habla de lo «poético» en relación con la poesía. Se tratará aquí de concebir ese «fotográfico» como una categoría que no sea tanto estética, semiótica o histórica como fundamentalmente *epistémica*, una verdadera categoría de pensamiento, absolutamente singular y que introduce a una relación específica con los signos, con el tiempo, con el espacio, con lo real, con el sujeto, con el ser y con el hacer.

\* \*

Partiré pues de la imagen fotográfica en su modo constitutivo, en el principio de lo que André Bazin, en su texto sobre «la ontología de la imagen fotográfica» (1945), denominó su «*génesis automática*», que «ha modificado radicalmente la psicología de la imagen».<sup>2</sup>

2. André Bazin: «Ontologie de l'image photographique» (1945), vuelto a publicar en el volumen I de *Qu'est-ce que le cinéma?*, París, du Cerf, 1975, págs. 11-19.

Al comienzo de la problemática, el núcleo del dispositivo: la huella. Seguramente cae de su propio peso recordar que, en su nivel más elemental, la imagen fotográfica aparece *de entrada*, simple y únicamente como una *huella luminosa*, más precisamente *como el rastro, fijado sobre un soporte bidimensional sensibilizado por cristales de halogenuro de plata, de una variación de luz emitida o reflejada por fuentes situadas a distancia en un espacio de tres dimensiones*.

Esta es, puede decirse, la definición mínima (incluso minimalista) de la fotografía, definición por cierto básicamente técnica (se la encuentra prácticamente al comienzo de todos los manuales clásicos), pero de principio, inevitable, y de la cual sólo ahora se comienza a ver que compromete al dispositivo en una vía teórica incomparable, hasta el punto que hay quienes ven en ella la definición de la *naturaleza* misma, de la *esencia*, de la *ontología*, etcétera, de la fotografía «como tal». Su *noema* como dirá Roland Barthes:

«Se dice con frecuencia que son los pintores los que han inventado la fotografía (transmitiéndose el encuadre, la perspectiva albertiniana y la óptica de la *cámara oscura*). Y yo digo: no, son los químicos. Pues el noema «*eso ha sido*» sólo ha sido posible desde el día en que una circunstancia científica (el descubrimiento de la sensibilidad a la luz de los halogenuros de plata) permitió captar e imprimir directamente los rayos luminosos emitidos por un objeto diversamente iluminado. La foto es literalmente una emanación del referente. De un cuerpo real, que estaba allí, han partido radiaciones que vienen a tocarme, a mí que estoy aquí; poco importa la duración de la transmisión; la foto del ser desaparecido viene a tocarme como los rayos diferidos de una estrella.»<sup>3</sup>

Efectivamente, si consideramos en toda su amplitud esta definición fundamental, es posible deducir fácilmente todo un conjunto de rasgos que ponen de manifiesto las principales apuestas teóricas del médium. Intentaré más adelante detallarlas, organizarlas y desarrollarlas con precisión. Por el momento subrayaré simplemente esto: que la fotografía, antes de cualquier otra consideración representativa, antes aún de ser una «imagen» que reproduce las apariencias de un objeto, de una persona o de un espectáculo del

3. Roland Barthes: *La chambre claire. Note sur la photographie*, París, coedición Cahiers du cinéma —Gallimard— Seuil, 1980, pág. 126.

mundo, pertenece en primer lugar, esencialmente, al orden de la *huella*, del *rastro*, de la *marca* y del *depósito* (marca depositada diría Denis Roche). En este sentido, la fotografía pertenece a toda una categoría de «signos» (*sunsu lato*) que el filósofo y semiótico norteamericano Charles Sanders Peirce llamó «*índex*», por oposición a «*icono*» y a «*símbolo*». Para ir (muy) rápido, sólo diré aquí que los *índex* (o *índices*) son signos que mantienen, o han mantenido en un momento dado del tiempo, con su referente (su causa) una relación de conexión real, de contigüidad física, de copresencia inmediata, mientras que los iconos se definen más bien por una simple relación de semejanza atemporal y los símbolos por una relación de convención general. En seguida veremos en qué sentido es conveniente matizar más y ser más explícito. Lo que hay que señalar sobre todo en este estadio, es que la fotografía, por su principio constitutivo, se distingue fundamentalmente de sistemas de representación como la pintura o el dibujo (iconos), como de los sistemas propiamente lingüísticos (símbolos), mientras que se emparenta muy significativamente con signos como el humo (indicio de un fuego), la sombra (proyectada), el polvo (depósito del tiempo), la cicatriz (marca de una herida), el semen (residuo del goce), las ruinas (vestigio de lo que estuvo allí), etcétera. En tanto permanezcamos en la categoría de los *índex*, quizá uno de los procesos más cercanos a la fotografía (¿una de sus mejores metáforas?) sería el *bronceado de los cuerpos*, esta exposición de la piel (superficie al menos tan sensible como la emulsión: asunto de película) a la acción de los rayos solares que depositan allí su dolorosa huella, enrojecedora y luego ensombrecedora, reservando tal vez, en ciertos lugares de la anatomía, zonas blancas, vírgenes, huellas en negativo de algo que ha estado allí y se ha interpuesto en la exposición.

Este enfoque del hecho fotográfico pretende pues despejar la pertinencia y subrayar las implicaciones principales de este *estatuto indicial de la imagen fotográfica*. En calidad de huella, en efecto —las teorizaciones de Peirce nos resultarán muy útiles—, la fotografía posee características teóricas bastante precisas, a la vez *genéricas* (válidas para todos los tipos de huellas) y *específicas* (concernientes sólo a este tipo particular de huella que es la fotografía). A continuación querría presentarles estas dos series de rasgos definitorios.

\* \* \*

La famosa tricotomía peirciana *icono/índex/símbolo* está presentada numerosas veces en la obra vasta, densa y heterogénea del semiótico norteamericano.<sup>4</sup> No voy a emprender aquí un análisis técnico apretado de estas diversas presentaciones —eso nos llevaría demasiado lejos (pues la articulación menuda de estos tres conceptos es muy sutil, incluso a veces incierta)<sup>5</sup> y sobre todo mi objetivo no es considerar en sí mismas las teorías de Peirce; no veo en ellas un fin en sí sino más bien un instrumento conceptual útil en relación con mi objetivo (el fotográfico). Dentro de estos límites metodológicos, cuando se considera el conjunto de los pasajes en que Peirce precisa relativamente lo que él entiende por esta tríada, es claro que se puede definir la categoría de los *índex* a partir de un principio fundador general, absolutamente discriminador, y que engendra por sí mismo tres órdenes de consecuencias teóricas muy ligadas (la cifra *tres* funda casi todas las operaciones distintivas en Peirce, como la *dos* en Saussure): la relación que los signos indiciales mantienen con su objeto referencial se halla siempre regida por el principio central de una *conexión física*, lo que implica necesariamente que esta relación sea del orden de la *singularidad*, del *atestiguamiento* y de la *designación*. Abordaré sucesivamente estos diferentes puntos.

El rasgo básico, el que funda absolutamente la categoría, es pues el de la *conexión física* entre el *índex* y su referente:

«Llamo *índex* al signo que significa su objeto *solamente* en virtud del hecho de que está *realmente en conexión* con él» (3.361).

«Defino como *índex* al signo determinado por su objeto dinámico en virtud de la *relación real* que mantiene con él» (8.335).

4. Charles Sanders Peirce; *Collected Papers*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 8 vol., de 1931 a 1958. Según se acostumbra, las citas de Peirce que se harán más adelante serán identificadas por un código cifrado que da el número de volumen seguido del número de párrafo en el volumen; por ejemplo 3.361 significa vol. 3, párrafo 361. En lo que respecta a la traducción francesa, he seguido fundamentalmente la de Gérard Deledalle en su antología de textos de Peirce, *Ecrits sur le signe*, París, Seuil, col. L'ordre philosophique, 1978.

5. El pensamiento de Peirce no dejó de evolucionar y la mayor parte de sus escritos, con frecuencia fragmentarios, no fueron publicados durante su vida. Para un examen cuidadoso de las concepciones peircianas, pueden consultarse, aparte de los comentarios de Deledalle en la antología citada anteriormente, los artículos de P. Weis y A. W. Burks: «Peirce' Sixty-six Signs», en *The Journal of Philosophy*, 1945, págs. 383-388; de A.W. Burks: «Icon, Index, Symbol», en *Philosophy and Phenomenological Research*, 1949, págs. 673-689; etc.

«Un *índex* es un signo que remite al objeto que denota porque está *realmente afectado* por ese objeto» (2.248).

«Los *índex* son signos cuya relación con sus objetos consiste en una *correspondencia de hecho*» (1.558).

Entre los numerosos ejemplos de *índex* evocados por Peirce, recordemos la veleta que indica la dirección del viento, el cuadrante solar que marca la hora, el hilo de plomo que muestra la dirección vertical, el barómetro bajo y el aire húmedo que son indicios de lluvia, el humo que señala un fuego, el gesto de señalar con el dedo, el nombre propio, etcétera (véase 2.285 hasta 2.289). Signos que no significan, hablando con propiedad, nada por sí mismos sino que la significación está determinada por su relación efectiva con su objeto real, que funciona como su causa y como su referente. Se observará también que con frecuencia son las leyes físicas las que rigen la conexión entre el signo y su objeto: la mecánica, la proyección, la gravedad, la presión atmosférica, la combustión, etc.

Este principio de una *unión existencial* con el referente distingue radicalmente al *índex* de las otras categorías de signos y en primer lugar del *icono*:

«Un *icono* es un signo que remite al objeto que denota *simplemente en virtud de las características que posee, ya sea que este objeto exista realmente o no*» (2.247).

La existencia física del referente no está pues necesariamente implicada por el signo icónico. Este es autónomo, separado, independiente.<sup>6</sup> Existe en y por sí mismo. Encuentra su sentido en su propia plenitud. Esta autonomía del signo icónico respecto de lo real significa que en el *icono* sólo cuentan las «características» que posee, en tanto que éstas «remiten icónicamente», es decir, se asemejan, a un denotado, ya sea éste real o imaginario. («Me refiero a

6. Obsérvese que desde un punto de vista histórico esta divergencia semiótica, operada a partir del criterio de conexión o no entre el signo y su referente, no es nueva. Mucho antes que Peirce esta distinción había sido planteada explícitamente, por ejemplo, en la *Logique de Port Royal* (capítulo IV agregado en la edición de 1683), en que Arnault y Nicole oponen por una parte «*signos unidos a las cosas* como la expresión del rostro, signo de los movimientos del alma, que va unida a esos movimientos a los que significa; como los síntomas, signos de las enfermedades, se ajustan a estas enfermedades, etc. [éstos son estrictamente ejemplos de *índex*]; y por otra parte, *signos separados de las cosas*, como los sacrificios de la antigua ley, signos de Jesucristo inmolado, estaban separados de lo que representaban» Por cierto que Peirce afinó esta división, especialmente subdividiendo los «*signos separados*» en *iconos* y *símbolos*. También dio una descripción más precisa y completa de las categorías. Pero no las creó enteramente.

un signo que se pone en lugar de una cosa simplemente por que se le parece, un *icono*» —3.362.) Según el tipo de similitud de carácter que el signo mantenga con su denotado, Peirce distingue (aún) tres tipos de *icono*:

1) la *imagen* (si la característica semejante es una «cualidad» —«the phenomenal suchness»); 2) el *diagrama* (si la característica es una analogía de relaciones, de estructura); 3) la *metáfora* (si la característica es establecida por un tercer término paralelo que sirve de mediación) (véase 2.227). Se ve así que la categoría de los *iconos* de Peirce se halla lejos de limitarse únicamente a las representaciones figurativas (imágenes, pinturas, dibujos), sino que también engloba de hecho a todos los signos construidos a partir de una simple *semejanza de principio* con aquello que designan, de cualquier orden que sea (no sólo visual).

Se habrá comprendido igualmente, a través de estos primeros elementos de definición, que la oposición entre *icono* e *índex* no es en absoluto exclusiva: lo importante en el *icono* es la semejanza con el objeto —ya sea que éste exista o no: Lo importante en el *índex* es que el objeto exista realmente y que sea contiguo al signo del que emana—, ya sea que éste se parezca o no a su objeto. En otros términos, puede haber perfectamente *iconos* indiciales o *índex* icónicos.<sup>7</sup> Este punto es particularmente importante para nuestra perspectiva puesto que, como se verá, el estatuto del signo fotográfico depende de él.

En cuando al *símbolo*, su característica básica es ser *convencional* y *general*:

«Un *símbolo* es un signo que remite al objeto que denota en virtud de *una ley*, de ordinario *una asociación de ideas generales*, que determina la interpretación del *símbolo* por referencia a este objeto. Es pues en sí mismo un *tipo general* o *una ley*» (2.249).

Lo mismo que el *icono*, el *símbolo* no está ligado a la existencia real del objeto al que se refiere. En este sentido, uno y otro, *icono* y *símbolo*, deben ser considerados, dice Peirce, como signos «*mentales*» y «*generales*» (porque están «separados» de las cosas), mientras que el *índex*, siempre será «*físico*» y «*particular*» (porque está

7. Peirce lo afirma claramente: «El *índex* implica pues una especie de *icono*, aunque sea un *icono* de un tipo particular, y no es la semejanza que él tiene con el objeto, lo que constituye un signo, sino su modificación real por el objeto» (2.248).

«unido» a las cosas). Allí donde el icono y el símbolo se distinguen es a otro nivel: en su autonomía de signos mentales y generales, uno pone en juego la semejanza y la similaridad; el otro la asociación por convención, la regla arbitraria, el contrato de ideas. Se comprende en seguida que, en la categoría de los símbolos, hay que colocar evidentemente la mayor parte de las palabras de la lengua («Toda palabra común como “reparto”, “pájaro”, “matrimonio”, es un ejemplo de símbolo. Es aplicable a todo lo que puede realizar la idea adherida a esa palabra; no nos muestra un pájaro ni realiza ante nuestros ojos una donación o un matrimonio, pero supone que somos capaces de imaginar esas cosas y que las tenemos asociadas a la palabra» [2.298]).

Por último, lo mismo que el índice y el icono no son excluyentes uno del otro, así el símbolo tampoco lo es respecto de las otras dos categorías y viceversa. Dicho de otra forma, un mismo signo puede pertenecer a las tres categorías semióticas a la vez. Así, por ejemplo, de la expresión «llueve», Peirce nos dice que «el icono es la imagen mental compuesta de todos los días lluviosos que el sujeto ha vivido; el índice es todo aquello por lo cual distingue ese día y su lugar en su experiencia; el símbolo es el acto mental por el cual califica ese día como lluvioso» (2.348). Las tres categorías semióticas aparecen pues como funciones teóricas distintas de un mismo mensaje y como clases de signos opuestos. Y es porque de hecho ninguna de estas tres categorías existe en estado puro —Peirce insiste en ello— y cada una se apoya siempre, de un modo o de otro según los mensajes, sobre las otras dos.

\* \* \*

Esta es, presentada esquemáticamente en lo que tiene de más fundamental, la famosa tricotomía semiótica. Ahora resulta evidente pues, que el *signo fotográfico*, por su modo constitutivo (la huella luminosa), pertenece de lleno a la categoría de los índices (signos por conexión física), e incluso si los efectos de la imagen foto terminan siendo del orden de la semejanza icónica, o incluso perteneciendo a la categoría de símbolo. Por otra parte, Peirce mismo, en un pasaje importante, no ha dejado de subrayarlo explícitamente:

«Las fotografías, y en particular las fotografías instantáneas, son muy instructivas porque sabemos que en ciertos aspectos *se parecen* exactamente a los objetos que representan. Pero esta semejanza es debida a las fotografías que han sido *producidas en unas circunstancias tales* que estaban físicamente

forzadas a corresponder enteramente a la naturaleza. *Desde este punto de vista*, pues, pertenecen a la segunda clase de signos: los signos por conexión física» (2.281).

Seguramente no es uno de los menores méritos de Ch. S. Peirce haber podido analizar así, *ya en 1895*, el estatuto teórico del signo fotográfico, superando la concepción primitiva y deslumbradora de la foto como mimesis, es decir, haciendo saltar ese verdadero *obstáculo epistemológico* de la semejanza entre la imagen y su referente. Y si ha podido hacer saltar este obstáculo, es porque ha tomado en consideración no sólo el mensaje como tal, sino también y sobre todo el *modo de producción* mismo del signo. Con Peirce nos damos cuenta de que no se puede definir el signo fotográfico fuera de sus «circunstancias»: *no se puede pensar la fotografía fuera de su inscripción referencial y de su eficacia pragmática*.

Se trata aquí de una proposición absolutamente fundamental, cuyas implicaciones teóricas, como veremos, son extremas. Por lo demás, todos los textos más o menos recientes y todas las reflexiones de importancia sobre el hecho fotográfico, cada uno a su manera, no han dejado de subrayar este aspecto, ya se trate de R. Barthes con su *punctum* (inscripción del sujeto) y su *eso ha sido* (inscripción del referente), de Denis Roche con su afirmación radical y existencial de la foto como *imagen-acto*, o de André Bazin que, en una fórmula famosa declara que la característica esencial de la imagen fotográfica debe buscarse «*no en el resultado sino en la génesis*».

Ya he expuesto anteriormente los motivos principales que dan cuenta de la aparición y la generalización, en el campo de los discursos sobre la fotografía, de esas concepciones «ontológicas» sobre el estatuto de la fotografía como *pura huella física de una realidad*. No voy a presentar de nuevo toda una serie de trabajos que se dirigen en este sentido (véase el capítulo precedente y las referencias a Benjamin, Bazin, Barthes, Bonitzer, D. Roche, R. Krauss, etcétera).

Por el contrario, querría subrayar por un momento que todos esos trabajos insisten sobre la «génesis» del dispositivo en detrimento del «resultado». Pues justamente allí, en ese desplazamiento del «punto de vista» (Peirce), en ese cambio de posición epistemológica, se sitúa la novedad teórica de la relación moderna con la fotografía. Si se quiere comprender en qué consiste la originalidad de la imagen fotográfica, obligatoriamente hay que *ver el proceso* más que el producto, y esto en un sentido extensivo; que se tomen en

cuenta no sólo, en el nivel más elemental, las modalidades técnicas de la constitución de la imagen (la huella luminosa), sino también, por una extensión progresiva, *el conjunto de los datos que definen, en todos los niveles, la relación de ésta con su situación referencial*, tanto en el momento de la producción (relación con el referente y con el sujeto-operador: el gesto de la mirada sobre el objeto: momento de la «toma») como el de la recepción (relación con el sujeto-espectador: el gesto de la mirada sobre el signo: momento de la «re-toma» ---de la sorpresa o del error). Es por tanto *todo* el campo de la referencia lo que entra en juego para cada imagen. En ese sentido, la fotografía, es la *necesidad absoluta del punto de vista pragmático*.

\* \*

El desplazamiento epistemológico que implica esta actitud está cargado de consecuencias teóricas diversas. Antes de considerar el conjunto de las *consecuencias positivas* que se derivan de ello (como se sabe, habrá tres de principales: *singularidad, atestigüamiento, designación*), querría primero mencionar una especie de *consecuencia negativa* que tiene que ver con la cuestión de la *mímesis*, y que se halla ya íntegra en el pasaje de Peirce citado anteriormente. Como vimos, Peirce puede, porque se ha visto llevado a considerar el modo mismo de constitución de la imagen, hacer saltar, desde este punto de vista, el obstáculo epistemológico de la semejanza. Lo que nos dice, finalmente, es que la fotografía no es (necesariamente) analógica porque sea (ante todo) indicial. Este punto merece ser desarrollado.

En efecto, la definición mínima que ya adelantamos (la fotografía en *primer lugar* como huella luminosa) implica directamente al menos dos cosas. Por un lado, en el plano técnico, esto significa que el aparato de toma de vista no es en principio indispensable para que haya fotografía —como si todo el dispositivo *óptico* (la cámara oscura, el dispositivo de captación de la imagen) no interviniera más que secundariamente, de segunda mano, en relación con el dispositivo *químico* (sensibilización, revelado y fijado), dado como lo único esencial y propiamente constitutivo. Por otro, en el mismo orden de consecuencias pero a un nivel más teórico, esto quiere decir que la imagen obtenida en estas condiciones mínimas no es *a priori mimética*, no está hecha necesariamente *a imagen* (a semejanza) del objeto del cual constituye la huella. Por cierto, *sucede* que las fotos se asemejan a los objetos, a las personas, a las

situaciones —es incluso el efecto general—, pero justamente este analogismo figurativo no es más que un *efecto*, no es indispensable, es el resultado de una cierta organización de los cristales de halogenuro de plata de la emulsión, que reaccionan al impacto de los rayos luminosos emitidos o reflejados por los objetos del mundo exterior, constituyendo *placas* más o menos diferenciadas que se estructuran ellas mismas progresivamente en imágenes eventualmente reconocibles, como portadoras de las mismas apariencias de los objetos de las que emanan. Son pues leyes físicas (las correspondientes a la proyección de rayos luminosos sobre una superficie fotosensible) las que determinan la relación entre los objetos de partida y sus efectos sobre el soporte fotográfico. Esta relación *puede* desembocar, al final, en la obtención de un efecto de representación mimética, pero ésta no está dada de entrada como tal. Considerada en lo que tiene de más elemental, la foto-huella no implica obligatoriamente la idea de semejanza. Como afirma Max Kozloff, en *Photography and Fascination*: «teóricamente, se puede suponer que un cierto número de fotografías no tienen otro objeto que captar la luz por sí misma».<sup>8</sup>

Por otra parte, existe un tipo de fotografía, con toda una tradición histórica, que corresponde muy exactamente a esta definición elemental: es lo que se llama, en general, el *fotograma*. Desde el punto de vista técnico se trata de fotografías obtenidas sin cámara fotográfica, por la simple acción de la luz; en una cámara oscura, se colocan objetos opacos o translúcidos directamente sobre el papel sensible, se expone el conjunto así compuesto a un rayo luminoso y se revela el resultado. No se pasa pues por un aparato de toma de vista (eliminación de toda la parte óptica del dispositivo fotográfico). No se pasa tampoco por un intermediario (el negativo) antes de revelar un positivo (resultado final); sino que se desemboca directamente en una prueba negativa sobre papel (lo que hace del fotograma una pieza única, no reproducible). Por último, y sobre todo, la imagen final aparece con frecuencia como un simple juego de luz y de sombra, con densidades variables y contornos inciertos. Pero de ningún modo una imagen mimética o figurativa. Por otra parte, con frecuencia se ha calificado a los fotogramas como «composiciones abstractas», «puros juegos formales» y es verdad que muchas veces es difícil, sino imposible, identificar con precisión los objetos que fueron colocados sobre el papel y de los que sólo se percibe la huella, la *sombra blanca*, más o menos deforma-

8. Max Kozloff: *Photography and Fascination. Essays*, Danbury, N. H., Addison House, 1979, pág. 10.

da, definible sólo en términos generales: «círculo», «rejilla», «espiral», «barra», etcétera. Y es porque la *performance* no está evidentemente del lado de la semejanza, de la fidelidad, de la reproducción. Se trata más bien de un trabajo (de laboratorio, justamente) sobre los efectos de la materia luminosa como tal, más allá o más acá de toda idea de mimesis realista. Sólo cuenta, en el fotograma, el principio del depósito, de la sedimentación, de la estratificación de las capas de luz. Asunto de sombras en negativo, la «imagen» fotogramática sólo representa huellas fantasmagóricas de objetos desaparecidos que no subsisten más que de una forma inmaterial de efectos de texturas, de modulaciones, de degradados, de transparencias, de deformaciones, etcétera. Moholy-Nagy, que fue primero pintor, y que abordó la fotografía *por* el fotograma (ha sido uno de los inventores del género), resumía bien el procedimiento con su fórmula célebre: «fotografiar es estructurar por medio de la luz».<sup>9</sup> El fotograma aparece pues literalmente como una verdadera *huella luminosa por contacto* (por lo demás lo que llamamos las «planchas-contacto» se obtienen directamente de la misma forma: son, si se quiere, fotogramas en negativo). Así se comprende que el fotograma sea finalmente un género fotográfico que realiza en su principio la definición mínima de la fotografía. Expresa, por así decirlo, su ontología. Como subraya Rosalind Krauss: «El fotograma no hace más que llevar al límite o volver explícito lo que es verdadero de toda fotografía. Toda fotografía es el resultado de una huella física que ha sido transferida sobre una superficie sensible por las reflexiones de la luz.»<sup>10</sup> En este mismo sentido debe entenderse esta otra afirmación de László Moholy-Nagy: «el fotograma es la esencia misma de la fotografía».<sup>11</sup>

«Comprender el fotograma en esta perspectiva reduce a casi nada todas las discusiones históricas acerca de la paternidad de esta práctica. Es sabido que a este respecto se menciona tanto a Moholy-Nagy, que se dedicó a ello desde 1922, como a Man Ray (que los llamó, desde 1921, por extensión de su propio nombre, “rayografías”, lo que es bastante adecuado), o a Christian Schad y sus aún mejor nombradas “schadogra-

9. Véanse los escritos teóricos de László Moholy-Nagy, en particular *Malerei Fotografie Film* (1ª ed., Munich, 1925) y *Vision Motion* (1ª ed., Chicago, 1947). Véase también la monografía de Andreas Haus, *Moholy-Nagy: photographies, photogrammes*, París. Ed. du Chêne, 1979.

10. Rosalind Krauss: «Notes on the Index: Seventies Art in America», en *October*, nº 3 (parte I) y nº 4 (parte II). Nueva York, MIT Press, 1977 (traducción francesa en *Macula*, nº 5-6, París, 1979, pág. 168).

11. Véase la nota 9.



Figura 2A: Man Ray, *Rayographie*, s.d., c. 1922.



Figura 2B: László Moholy-Nagy, *Photogramme*, 1926.

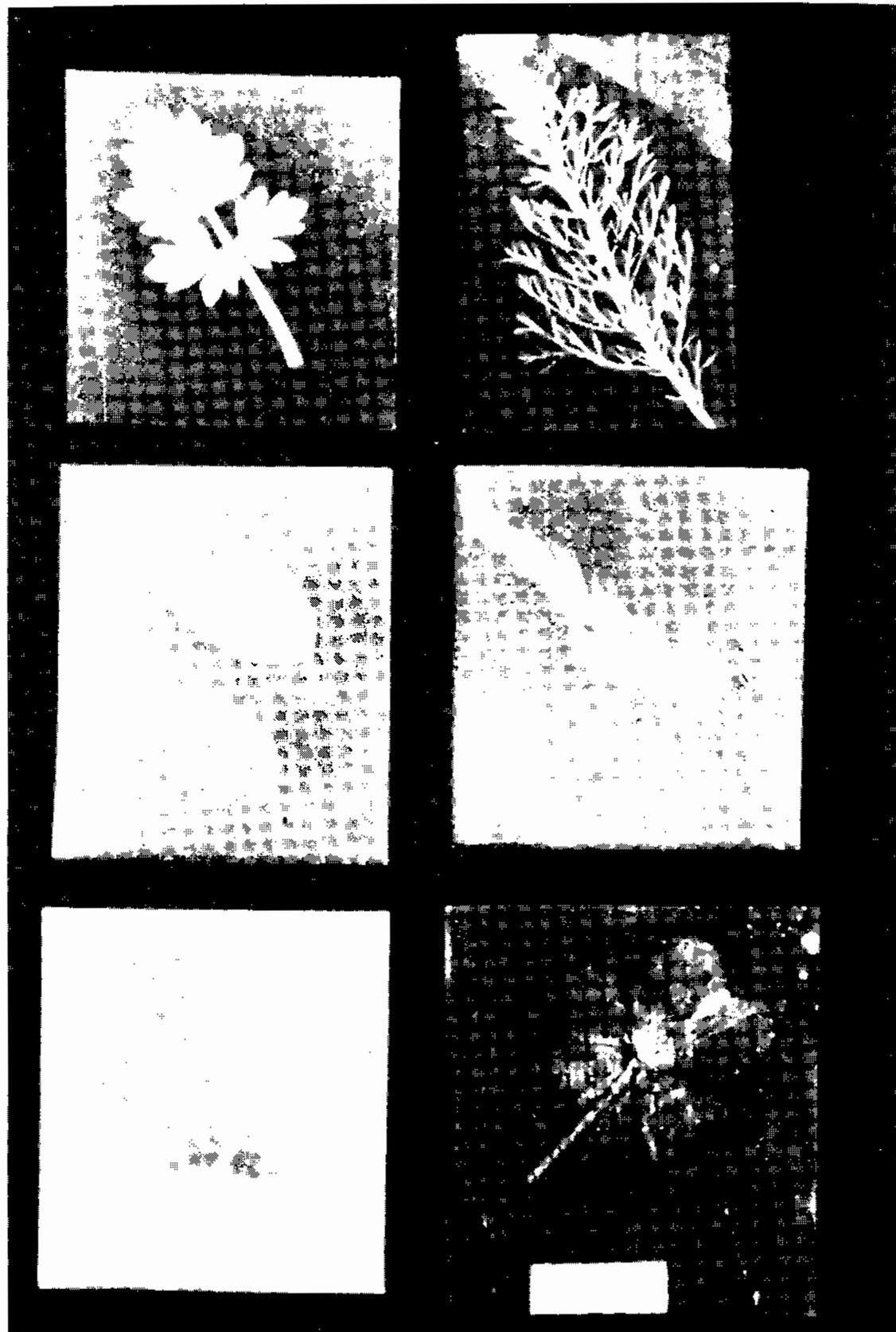


Figura 3: William Henry Fox Talbot. *Photogenic Drawings*, c. 1840.



Figura 4: David Allan. *El origen de la pintura*, 1745  
(Edimburgo. Galerías Nacionales de Escocia).

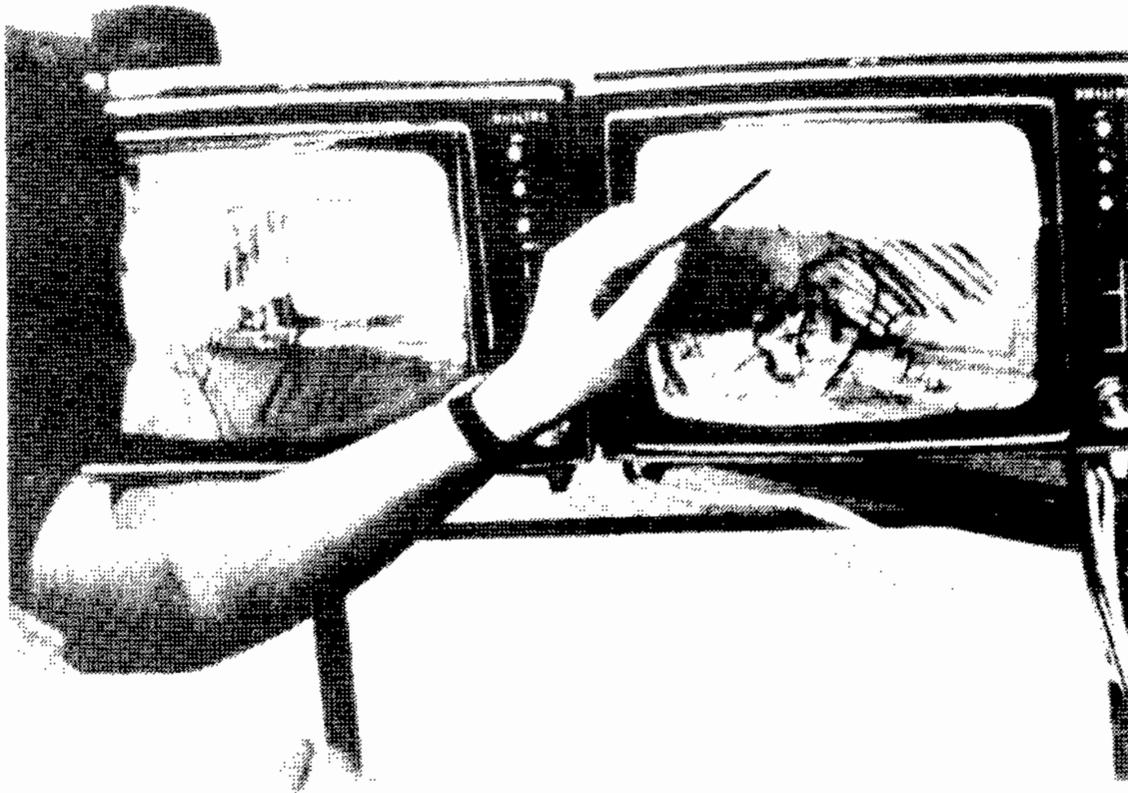


Figura 5: Gérald Minkoff, *Palindrome*, 1971.

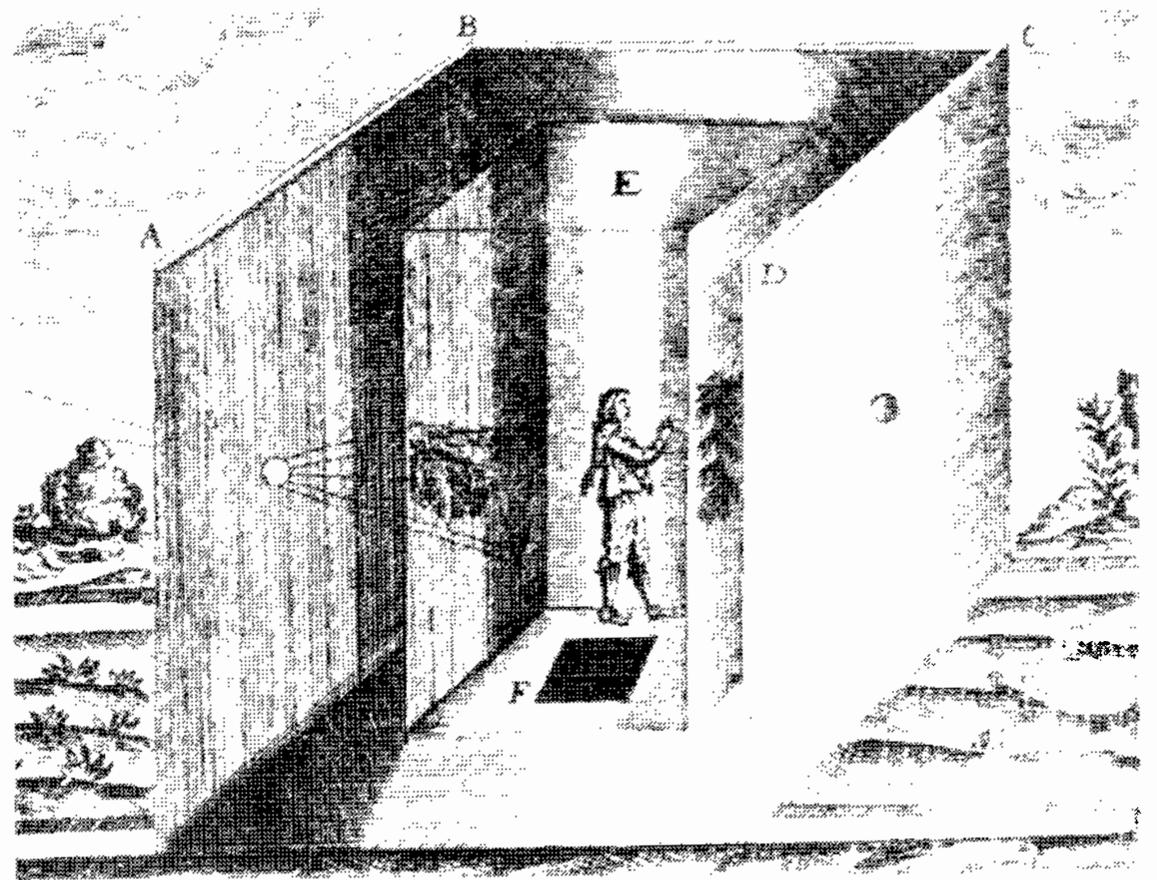


Figura 7: Athanase Kircher, *Cámara oscura transportable*, Roma, 1646.



Figura 6: André Kertész, *Auto-retrato*, 1927.



Figura 8: William Hyde Wollaston, *Cámara lucida*, 1806.



Figura 9: Máquina para retratar perfiles de sombra. siglo XVIII.

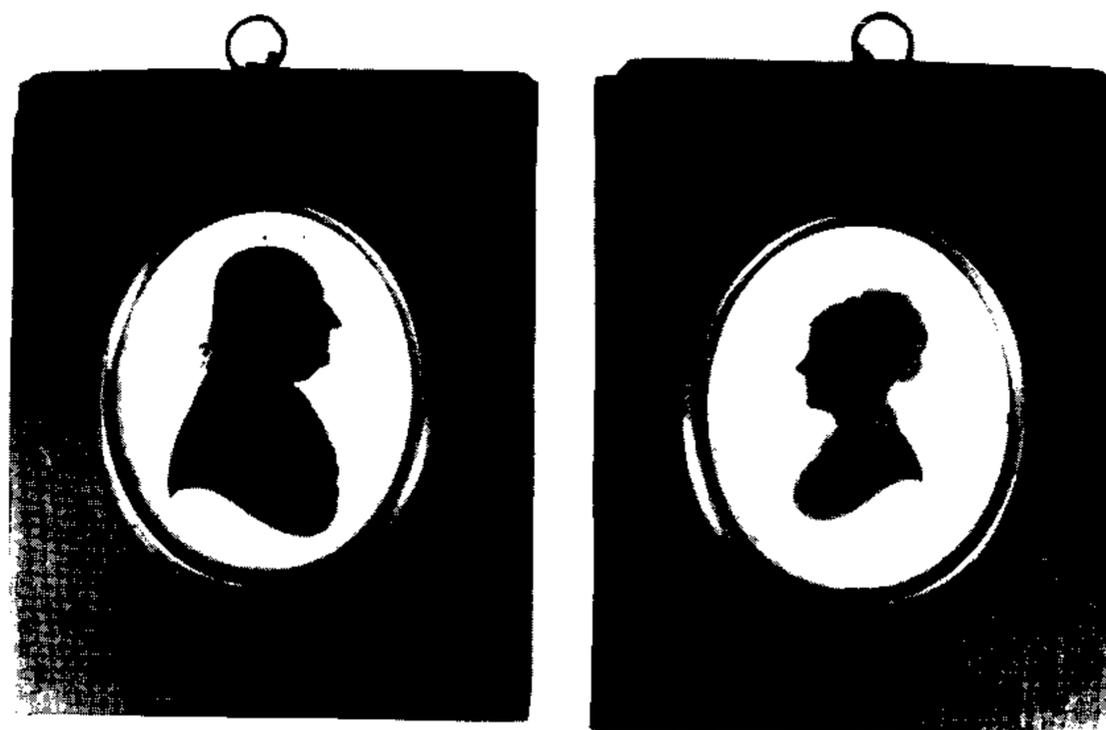


Figura 10A: Perfiles de silueta. c. 1800.



Figura 10B: Retrato a la silueta de Alfred Stieglitz  
(*Camera Work*, n.º 8, Nueva York, 1904).

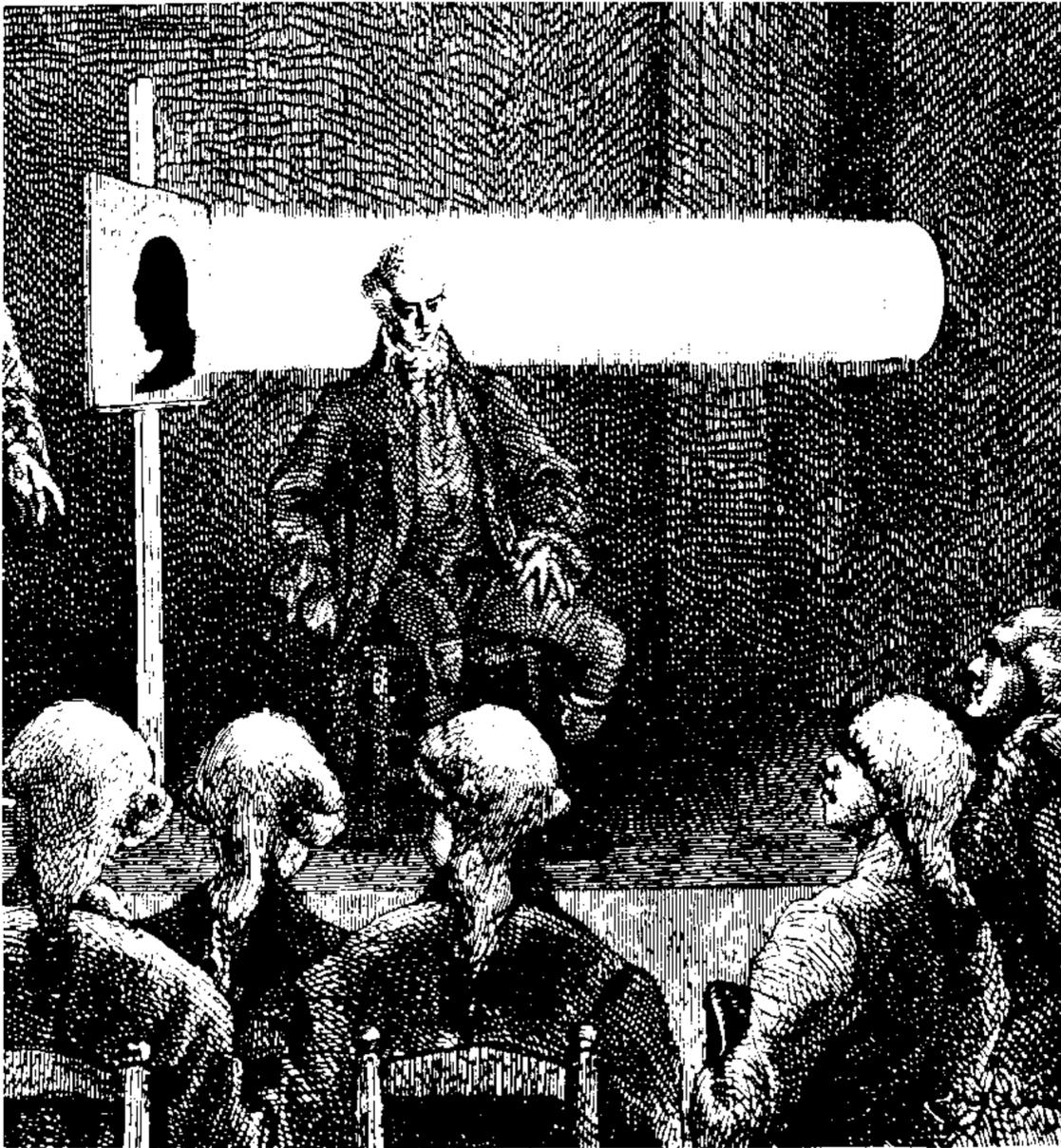


Figura 11: La experiencia del físico francés Hippolyte Charles, 1780.

fías” de 1918 (algún día será necesario cuestionar los juegos de nombres sobre las denominaciones). De hecho, queda claro que todo este debate sobre la “invención” del fotograma alrededor de los años 20 yerra en lo esencial, es decir, en su dimensión teórica: el principio del fotograma nació el día en que nació la fotografía (e incluso antes). ¿Acaso no tenemos auténticos fotogramas desde 1834 con los famosos “photogenic drawings” de W. H. Fox Talbot, imágenes únicas y negativas de hojas de árbol, de cintas, de encajes, etc., obtenidas por depósito directo de esos objetos sobre el papel sensible al nitrato de plata? E incluso mucho antes aún, las experiencias de un Thomas Wedgwood en 1802, o las “siluetas automáticas” obtenidas sin intervención manual del francés Charles ya en 1780 —véase el capítulo siguiente— ¿no son ya legítimamente fotogramas? Una vez más, lo importante no está en esta vana carrera hacia los orígenes históricos, sino en la conciencia de la apuesta teórica que revela el fundamento mismo *de lo* fotográfico: la huella luminosa por contacto, es decir por contigüidad real y física con el referente —mucho antes de cualquier idea de semejanza. La fotografía es la génesis por metonimia (y la metáfora no interviene más que a título de efecto de sentido eventual).»

\* \* \*

La cuestión de la Mímesis en fotografía queda así, si no eliminada, al menos desplazada y situada a su justo nivel, y habiendo pues levantado la hipoteca de la semejanza analógica, podemos ahora abordar con más serenidad las otras consecuencias teóricas, éstas positivas, que se derivan de ese estatuto de índice del signo fotográfico y que son de tipo absolutamente categórico (valen para todo tipo de índice). A fin de sistematizar un poco esta presentación, evocaré estas consecuencias generales a partir de tres principios corolarios: la *singularidad*, el *atestiguamiento* y la *designación*.

A partir del momento en que se considera que el índice (en este caso la imagen fotográfica) se define constitutivamente como la huella física de un objeto real que ha estado ahí en un momento determinado, se hace evidente que esta marca indicial es, en su principio *única*: no remite sino a un solo referente, el «suyo», el mismo que la ha causado. La huella (fotográfica) no puede ser, en el fondo, más que *singular*, tan singular como su referente mismo. Como representación por contacto, *no significa de entrada un concepto*;

*antes que nada, ella designa un objeto o un ser particular, en lo que tiene de absolutamente individual.*

Este principio de singularidad, ligado a la génesis física del índice, había sido subrayado por Peirce porque es uno de los rasgos que diferencia radicalmente los signos indiciales de todos los demás (como hemos visto, los iconos y los símbolos son signos mentales y generales):

«[Los índices] remiten a individuos, a unidades singulares, a colecciones singulares de unidades o a continuos singulares» (2.306).

Mucho más tarde, en *La chambre claire*, Roland Barthes no podía dejar de insistir a su vez y a su modo en esta característica central, rica en implicaciones, especialmente filosóficas:

«Lo que la Fotografía reproduce al infinito no tiene lugar más que una vez; ella repite mecánicamente lo que jamás podrá repetirse existencialmente. En ella, el acontecimiento nunca se supera hacia otra cosa: ella siempre devuelve el corpus que necesito al cuerpo que veo; es el Particular absoluto, la Contingencia soberana, sorda y como animal, el *Tal* (tal foto, y no la Foto), en resumen, la *Tuché*, la Ocasión, el Encuentro, lo Real, en su expresión infatigable.»<sup>12</sup>

Se observará que este principio de singularidad indicial tiene en realidad su origen en la unicidad misma del referente. Por definición, éste no puede jamás repetirse existencialmente; jamás se atraviesa dos veces el mismo río. De modo que, por extensión metonímica, según la lógica de la contigüidad, ese rasgo de unicidad referencial va a caracterizar también *la relación* que se establece entre el signo y su objeto. Sin embargo todos sabemos que una imagen fotográfica puede revelarse centenares e incluso miles de veces. Con frecuencia hemos dicho que la foto era por excelencia la imagen multiplicable y serial, y hemos subrayado también que la fotografía abría la era de la reproducibilidad técnica de las imágenes. Lo que se olvida con frecuencia es que esta reproducibilidad opera sólo *entre signos*. La unicidad, en cambio, no recae sobre esta relación entre signos, recae sobre la relación de cada uno de ellos con el objeto denotado. Las pruebas siempre se revelan a partir de un

12. Roland Barthes: *La chambre claire. Note sur la photographie*. París, coedición Cahiers du cinéma —Gallimard— Seuil, 1980, pág. 15.

mismo negativo, y ese negativo, él —que es la foto propiamente dicha— siempre es único: sólo puede haber uno de un mismo objeto en un momento dado. Las copias positivas no son de hecho sino fotos de foto, «metafotos», imágenes en segundo grado que testimonian simplemente que en fotografía no hay tanto reproducción como re-producción. La fotografía como tal, tomada en su principio —la huella, el negativo, el polaroid, el daguerrotipo, etcétera— es siempre *necesariamente* singular. Esta es la primera y sin duda una de las consecuencias teóricas más importantes que se deducen de esta categoría de índice.

Junto a ella, otras funciones, menos filosóficas tal vez pero también notables y con frecuencia mencionadas en los discursos sobre la foto —las funciones de *atestiguamiento* y de *designación*—, aparecen igualmente como consecuencias directas del principio de contigüidad referencial, cuya *fuerza extensiva* y *propensión a la proyección metonímica* subrayan particularmente.

Comenzaremos por el *principio de atestiguamiento*. Si en efecto la imagen fotográfica es la huella física de un referente único, eso quiere decir, tomando las cosas por el otro extremo, que en el mismo momento que uno se encuentra ante una fotografía, ésta no puede sino *remitir* a la existencia del objeto del cual procede. Es la evidencia misma: por su génesis, la fotografía necesariamente testimonia. Ella atestigua ontológicamente la existencia de lo que da a ver. Esta característica ha sido señalada una y mil veces: la foto certifica, ratifica, autentifica. Pero esto no implica sin embargo que ella *signifique*. Podrían evocarse, en este sentido, innumerables anécdotas y múltiples usos, a partir de la *foto-como-elemento-de-convicción*

(fue sin duda utilizada por primera vez por la policía de París en junio de 1871 para identificar, perseguir y luego ejecutar sin piedad a los comuneros que habían sido «tomados» en las barricadas; luego, su uso se extendió en todas las direcciones, tanto *judicial* —véase su utilización en los procesos donde su estatuto legal siempre ha sido un problema (véase la obra de Ando Gilardi)<sup>13</sup>— como *policial* —véase su papel en las investigaciones, por ejemplo, el tema del *Blow Up* de Antonioni<sup>14</sup>— como *terrorista* —véase el uso probatorio hecho por las

13. Ando Gilardi: *Wanted! Storia, tecnica e estetica della fotografia criminale, signaletica e giudiziaria*, Milán, Ed. Mazzota, 1978.

14. Para un análisis del trabajo sobre la foto en el *Blow Up* de Antonioni, y especialmente sobre las relaciones entre la foto y lo real, una y otro frustrándose

Brigadas Rojas de la foto de Aldo Moro después del falso anuncio de su muerte—)<sup>15</sup>

hasta la *foto de identidad*, en que el valor «testimonial» del índice, como con la huella digital que con frecuencia se le asocia, alcanza de algún modo una eficacia absoluta porque está *legalizada*.

Evocando el paso por la aduana de la Friedrichstrasse cuando se abandona Berlín Este y el hombre en uniforme ausculta largamente, meticulosamente, la foto de vuestro pasaporte, Hervé Guibert señala exactamente: «La foto es la prueba absoluta: unida a las cifras, datos, nombres, sellos y firmas, ella nos asigna el derecho de estar a uno y a otro lado del muro».<sup>16</sup>

Este poder de atestiguamiento de la fotografía, si bien aparece al máximo de su fuerza cuando es usada por la Ley, de hecho está generalizada en aspectos quizá menos evidentes en todos los tipos de foto. En calidad de índice, la fotografía es *por naturaleza* un testimonio irrefutable de la existencia de ciertas realidades. Ella procede ontológicamente como el San Juan de las Epístolas, diciéndonos: «he aquí lo que he visto, he aquí lo que he tocado. Ahora sois vosotros los que tenéis que ver, *tocar con los ojos*».

En este sentido, quien sin duda más ha insistido sobre el principio de atestiguamiento es evidentemente el Barthes de *La chambre claire*. Todo el «*eso ha sido*» que Barthes identifica como el noema de la Fotografía, no afirma otra cosa:

«Vuelvo a pensar en el retrato de William Casby, “nacido esclavo”, fotografiado por Avedon. El noema es aquí intenso, pues el que veo allí *ha sido* esclavo; él *certifica* que la esclavitud ha existido, y no tan lejos de nosotros; y lo certifica no con testimonios históricos sino con un orden nuevo de pruebas, de algún modo experimentales: la prueba-según-Santo-Tomás-que-quería-tocar-al-Cristo-resucitado.»<sup>17</sup>

siempre en alguna parte, véase Richard Martin: «da ( — ), ou comment ce qui était en deçà est passé au-delà et ne s'y trouve plus», comunicación presentada en el Coloquio de Lieja *De la Photographie: pratiques, lectures, théories*, 12 de febrero de 1982, será publicado en las actas editadas por Philippe Dubois.

15. Véase un análisis preciso de estas fotos y de su utilización estratégica en Philippe Dubois: «Moro pris aux mots: une affaire de pragmatique discursive», en *Cahiers J.E.B.*, n.º 1, 1979 (n.º especial *Information et Media*), págs. 125-142.

16. Hervé Guibert: *L'image fantôme*, París, Ed. de Minuit, 1981, pág. 135.

17. Roland Barthes: *La chambre claire*, *op. cit.* (véase nota 12), pág. 125.

«La Fotografía no dice (forzosamente) *lo que ha sido* (...). Ante una foto, la conciencia toma el camino de la certidumbre; la esencia de la Fotografía es ratificar lo que ella representa (...). La Fotografía es indiferente a todo relevo: ella no inventa, es la autenticación misma; no miente nunca; o más bien, puede mentir sobre *el sentido* de la cosa, siendo por naturaleza tendenciosa, pero no puede mentir sobre *su existencia*. Impotente ante las ideas generales, su fuerza es sin embargo superior a todo lo que puede o ha podido concebir el espíritu humano para convencernos de la realidad. Toda fotografía es así un certificado de presencia. Ese certificado es el nuevo gen que su invención ha introducido en la familia de las imágenes.»<sup>18</sup>

En cuanto al *principio de designación*, que define también al índice (fotográfico o no), aparece como muy relacionado con el principio precedente. Muchas veces el mismo Peirce insistió en subrayar ese rasgo indicativo y descriptivo:

«[Los índices] llaman la atención sobre sus objetos por impulsión ciega» (2.306).

«El índice no afirma nada; sólo dice: *Allí*. Se apodera por decirlo así de nuestros ojos y los obliga a mirar un objeto particular. Esto es todo» (3.361).

«Todo lo que llama la atención es un índice. Todo lo que nos sorprende es un índice, en la medida en que marca la unión entre dos posiciones de la experiencia» (2.285).

Una vez más, como emanación física de un referente único, el índice nos obliga literalmente, «por impulso ciego», a dirigir nuestra mirada y nuestra atención sobre *ese* referente y sólo sobre él. La huella indicial, por naturaleza, no sólo atestigua, sino, más dinámicamente aún, designa. Ella *señala* (es de hecho el *punctum* barthesiano). Ella *muestra con el dedo* —es también índice en ese sentido. Incluso Peirce ha jugado repetidas veces con esta ambigüedad de la palabra, tomada en sus acepciones semiótica y digital a la vez: «llamo *índice* al signo que significa su objeto sólo en virtud del hecho de que está realmente en conexión con él, el *índice* de la mano es el tipo de esta clase de signos» (3.361). Llevando más lejos la figura digital del índice, sin duda no carece de importancia recordar esta observación sintomática de Barthes:

18. *Ibid.*, págs. 133-135.

«Para mí, el órgano del fotógrafo no es el ojo (eso me atterraza), es el dedo: lo que está ligado al clic del objetivo, al deslizamiento metálico de las placas... Amo esos ruidos (y ese gesto) de una forma casi voluptuosa.»<sup>19</sup>

Inútil insistir sobre la dimensión psicoanalítica, aquí explícita, que enlaza la noción de índice, en sus dos sentidos, con la del deseo: órgano, deslizamiento, disparador, voluptuosidad, etcétera. Algo del mismo orden trabaja también en la relación amorosa, el cuerpo a cuerpo, que Denis Roche mantiene con su aparato y con el gesto también llamado de la «toma»:

«En el horror del momento ineluctable en que el índice *curvado y rígido* va a apoyarse sobre el disparador (...), en la brutalidad del golpe de pulgar que hace progresar la película muesca tras muesca, cosa que siente bien la falange (...), encadenando desesperadamente foto tras foto, como en esta carrera siempre retenida que hace que apenas se ha gozado haciendo el amor, no se piense en otra cosa que en volver a hacerlo, ya tendido hacia el nuevo momento en que la carga, la plena carga esté en juego una vez más...»<sup>20</sup>

Por tanto, por su génesis, el índice fotográfico muestra con el dedo. Se puede considerar que el índice no es otra cosa que esta potencia indicativa como tal, pura fuerza designadora «vacía» de todo contenido. Peirce decía bien: «el índice no afirma nada; dice sólo: *Allí*». Esto es lo que acerca la foto a esa clase de palabras que se llaman, en lingüística, los *deícticos* (Jakobson utiliza el término embragadores —*shifters*).<sup>21</sup> Se trata, por ejemplo, de pronombres o de ciertos adjetivos, sobre todo demostrativos (*éste, ésta, éstos,*

19. *Ibid.*, pág. 32.

20. Denis Roche: «Entrée des machines», en *Notre Antéfixe*, op. cit. (véase nota 1), pág. 15 y págs. 31-32.

21. Rosalind Krauss resume claramente la problemática: «*Embrayeur* es el término que utiliza Jakobson para designar esa especie de signo lingüístico "vacío", que sólo puede ser "llenado de significación" en la medida en que es "vacío". La palabra "esta" es un signo de esta clase, pues espera en cada uso que le aportemos su referente. (...) Los pronombres personales "yo" y "tú" también son embragadores. Cuando dialogamos, cada locutor utiliza el "yo" y el "tú", los referentes no dejan de cambiar de lugar en el espacio de la conversación. Yo no soy el referente de "yo" más que en la medida que yo soy el que habla. Cuando es el turno del otro, ese "yo" le pertenece». (En «Notes sur l'index», art. cit. —véase nota 10— pág. 165.) El texto de referencia para este tema es: Roman Jakobson, «Les embrayeurs, les catégories verbales et le verbe russe», en *Essais de linguistique générale*, París, Ed. de Minuit, 1963. Véase también Emile Benveniste, «La nature des pronoms», en *Problèmes de linguistique générale*, I, París, Gallimard, 1966

*aquél, aquélla*) o de presentativos (*he aquí, he ahí*), o aún de algunos adverbios de lugar (*aquí, allí*) o de tiempo (*ahora, antes*): signos lingüísticos (Peirce los menciona a todos en sus ejemplos de índice —véase 2.287 a 2.290) que no tienen todo su sentido en sí mismos, pero cuya significación completa depende de la situación de enunciación en la que son utilizados, y cada uso de estos signos les atribuye un referente específico cada vez y por tanto variable en cada caso: su semántica depende de su pragmática. Su único sentido, si se quiere, es precisamente indicar, subrayar, mostrar su relación singular con una situación referencial determinada. Con estos signos se comprende la diferencia entre *significar* y *designar*; su significación en este caso no se constituye más que por su propia designación.

Los discursos sobre la fotografía no han dejado de señalar esta potencia designatoria del índice, como por ejemplo estas declaraciones de Guy Le Quérrec, fotógrafo-periodista, siempre atento a reflexionar sobre su propia práctica:

«La fotografía, para mí, sirve para esto: para señalar con el dedo algo a alguien. Es un poco irreverente. Es: ¿has visto?. Para el niño, el *has visto* es tabú. No queda bien mostrar con el dedo. ¿Si yo hago fotos, es quizá porque soy un mostrador con el dedo contrariado!»<sup>22</sup>

Ciertamente algunos dirán que hay muchos grados y modalidades en las prácticas de designación, que una foto puede llamar nuestra atención *más o menos* sobre su objeto y que puede hacerlo de *diferentes maneras*, ya sea de forma relativamente informal y aleatoria, como en ciertas instantáneas de los reportajes (William Klein), sea por el juego de una colocación muy deliberada de los elementos en la foto, buscando forzar nuestra mirada para que se focalice sobre tal o cual dato, habiendo apartado cuidadosamente las informaciones parásitas (la foto publicitaria, por ejemplo, domina desde hace tiempo los códigos de la disposición indicativa y del exhibicionismo del producto o de la marca). De hecho, este tipo de observaciones<sup>23</sup> testimonia una confusión de niveles. La desig-

22. Resumen de una entrevista de Guy Le Quérrec con Pierre Borhan, en *Voyons voir*, París, Ed. Créatis, 1980, pág. 120.

23. Se encontrará, por ejemplo, en el texto de Henri Van Lier, *Philosophie de la photographie* (texto dactilografiado prepublicado por «Jeunesses et Arts Plastiques asbl», Bruselas, Palais des Beaux-Arts, nov. 1981), que distingue, erróneamente en mi opinión, *indice* e *index* sin hacer distinción entre representación (pues-

nación de la que aquí hablo no actúa *en la escena* fotográfica, en la representación figurada de la imagen; es una designación mucho más esencial, que opera más acá de toda figuración, en el nivel ontológico de la imagen. Es una designación constitutiva de lo fotográfico mismo. Claro es que puede estar más o menos trabajada, tocada, duplicada, mimada, representada *en* los diversos tipos de mensaje, pero esto no nos interesa como tal. Lo que importa en primer lugar, es el *principio* de designación, en tanto que caracteriza necesariamente toda clase de *índex*. Desde este punto de vista, la actitud de Barthes, con su objetivo eidético, del que nunca ha renegado, aun cuando otorga toda su importancia al juego de los efectos, es absolutamente *justa*:

«Una fotografía se encuentra siempre en el extremo de este gesto; ella dice: *¡eso, es eso, es tal!* pero no dice nada más. (...) Mostradle fotos a alguien: Sacará inmediatamente las suyas: "Mire aquí, éste es mi hermano; aquél, mi hijo", etc.; la Fotografía es siempre un canto alternado de "Mire", "Mira", "Fíjate"; señala con el dedo cierto *cara-a-cara* y no puede salir de ese puro lenguaje deíctico.»<sup>24</sup>

En realidad, mirándolo bien, ese poder de designación propia de los signos indiciales acaba valorizando particularmente *la virtualidad extensiva*, el *poder de contaminación* del *índex* fotográfico, lo que se podría llamar, siempre con Barthes, su «fuerza de expansión metonímica»:

«Por fulgurante que sea, el *punctum* tiene, más o menos virtualmente, una fuerza de expansión. Esta fuerza es con frecuencia metonímica.»<sup>25</sup>

y que Jacques Derrida, en su artículo sobre «Les morts de Roland Barthes», precisa en los siguientes términos:

«Recordemos que el *punctum* está fuera del campo y fuera del código. Lugar de la singularidad irremplazable y de lo referencial único, el *punctum* irradia y, esto es lo más sorprendente, se presta a la metonimia. Y desde que se deja arrastrar en sus relevos de sustitución, puede invadirlo todo, obje-

ta en escena del objeto) y principio ontológico del signo (véase en particular el capítulo 3: «La rhétorique des *index*».

24. Roland Barthes: *La chambre claire*, *op. cit.* (véase nota 12), pág. 16.

25. *Ibid.*, pág. 74.

tos y efectos. Este singular que no está en ninguna parte del campo, helo aquí que moviliza todo y por todas partes, se pluraliza (...) El *punctum* (...) induce a la metonimia, y es su fuerza, o más que su fuerza, su *dynamis*, dicho de otra forma, su potencia, su virtualidad.»<sup>26</sup>

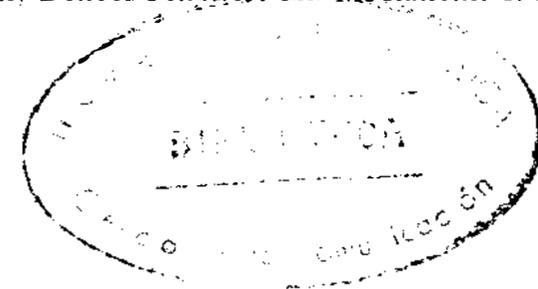
No es uno de los efectos menos sobresalientes de esta lógica de la conexión física haber dotado a la fotografía de esta fuerza de *irradiación*. La unicidad referencial literalmente se propaga por contacto, por los relevos de la metonimia, por el juego de la contigüidad material, como un calor intenso que corre sobre *cuerpos conductores* tocándose uno al otro y acabando, por decirlo así, hasta quemar la imagen en la incandescencia de su singularidad irreducible.<sup>27</sup> Esta es la *pulsión metonímica* y literalmente *movilizadora* de la fotografía; partiendo de casi nada, de un simple punto (*punctum*), de un singular-único, luego se expande, afecta, invade todo el campo. Se precipita. Veremos más adelante que esta *pulsión metonímica* que permite comprender buen número de utilidades de la foto, usos marcados la mayoría de las veces por el sello del deseo y del duelo, que se alimentan singularmente de esta virtualidad irradiante. Los valores de reliquia o de fetiche, tan frecuentemente atribuidos a la imagen fotográfica, encuentran ahí uno de sus puntos de anclaje más claros.

\* \* \*

Antes de considerar algunos de estos usos compulsivos o sentimentales de la foto, querría subrayar brevemente que los diversos datos que se deducen a partir de esta noción de *índex* fotográfico —principios de conexión física, de singularidad, de atestigüamiento, de designación— forman una especie de complejo conceptual, disperso sin duda pero muy coherente, y que en su globalidad importa especialmente, no sólo porque es el fundamento del estatuto del *índex* fotográfico, sino también porque se lo puede considerar

26. Jaques Derrida: «Les morts de Roland Barthes», en *Poétique* (especial *Roland Barthes*), n° 47. París. Seuil. sept. 1981. pág. 286.

27. Recordemos el famoso pasaje de Walter Benjamin: «La más exacta técnica [la fotografía] puede conferir a sus productos un valor mágico como no lo podría tener para nosotros ninguna imagen pintada. A pesar de la destreza técnica del fotógrafo, a pesar del carácter concertado de la actitud impuesta al modelo, el espectador se ve forzado a pesar suyo a buscar en esta imagen la pequeña chispa del azar, aquí y ahora, gracias a lo cual lo real, por decirlo así, ha quemado el carácter de imagen...». («Petite histoire de la photographie» (1933), trad. francesa en W. B., *L'homme, le langage et la culture*, París, Denoël/Gonthier, col. Médiations, 1971, pág. 61.)



como su consecuencia global más importante. En efecto, ligada por su génesis a la unicidad de una situación referencial, atestiguándola y designándola, la imagen indicial tendrá por efecto general *impli-car plenamente al sujeto mismo en la experiencia*, en lo *experimentado* del proceso fotográfico. La actitud del último Barthes, una vez más, es totalmente sintomática en este sentido, pues él no puede, en ningún momento de su recorrido, pensar la fotografía fuera de la relación que mantiene con ella, es decir, fuera de su propia inscripción en y por ella, de cualquier lado que se haga. Inscripción por el sujeto-*spectator* lo más frecuentemente (el *punctum* es la fuerza, la intensidad misma de esta inscripción), pero también inscripción por el sujeto-*spectrum* (la foto del Jardín d'Hiver) e igualmente —Barthes casi no habla de ello pero sin embargo es evidente— inscripción por el sujeto-*operator* (el gesto de la «toma», tan bien trabajado por los autorretratos con disparador automático retardado de Denis Roche).<sup>28</sup> En resumen, no es una de las apuestas menos significativas de esta lógica del índice plantear radicalmente la imagen fotográfica *como impensable fuera del acto mismo que la hace ser*, ya sea que éste pase por el receptor, el productor o el referente de la imagen. Especie de *imagen-acto absoluta*, inseparable de su situación referencial, la fotografía afirma así *su naturaleza esencialmente pragmática: ella encuentra su sentido ante todo en su referencia*. Este punto es insoslayable. Por más que se diga que tal o cual foto termina por encontrar su sentido en sí misma, que su carga simbólica excede a su peso referencial, que sus valores plásticos, sus efectos de composición o de textura la convierten en un mensaje autosuficiente, etcétera, no se podrá olvidar jamás que esta autonomía y esta plenitud de significaciones sólo se establecen por el hecho de sentar, transformar, llenar a posteriori, a título de efectos, una singularidad existencial primera que, en un momento y en un lugar dados, ha llegado a inscribirse sobre un papel muy acertadamente llamado «sensible». *Es esta necesidad absoluta de una dimensión pragmática previa a la constitución de toda semántica* lo que distingue a la fotografía de todos los demás medios de representación.

28. Véase especialmente Denis Roche: «Brève rencontre (L'autoportrait en photographie)», en catálogo de exposición *Autoportraits photographiques*, Paris, Centro Georges Pompidou/Herscher, 1981, págs. 7-11 (véase cap. 4). También en *La disparition des lucioles*, op. cit. (véase nota 1), págs. 97-110.

\* \* \*

Se explican así esencialmente gran número de usos y de valores del médium —valores y usos más o menos personales, íntimos, sentimentales, amorosos, nostálgicos, mortíferos, etcétera—, usos siempre fraguados en los juegos del deseo y de la muerte y que tienden a atribuir a la foto una *fuerza* particular, algo que la convierte en un verdadero *objeto de fe*, más allá de toda racionalidad, de todo principio de realidad o de todo estetismo. La foto, literalmente, como *objeto parcial* (en el sentido freudiano), oscilando entre la *reliquia* y el *fetiché*, llevando la «Revelación» hasta el *milagro*. De un modo más trivial, toda la práctica del álbum de familia se mueve en el mismo sentido: más allá de las poses fijas, de los estereotipos, los clichés, los códigos caducos, más allá de los rituales del ordenamiento cronológico y de la inevitable escansión de los acontecimientos familiares (nacimiento, bautismo, comunión, casamiento, vacaciones, etc.), el álbum de familia es siempre un objeto de veneración, cuidado, trabajado, mantenido como una momia, guardado en un cofre (¡con los primeros dientes del bebé o el mechón de pelo de la abuelita!); se lo abre con emoción, en una especie de ceremonial vagamente religioso, como si se tratara de convocar a los espíritus. Seguramente que lo que confiere semejante valor a estos álbumes no son ni los contenidos representados en sí mismos, ni las cualidades plásticas o estéticas de la composición, ni el grado de semejanza o de realismo de los clichés, sino su dimensión pragmática, su estatuto de índice, su peso irreductible de referencia, el hecho de que se trata de verdaderas *huellas* físicas de personas singulares que han estado ahí y que tienen relaciones particulares con los que miran las fotos. Sólo eso explica el culto del que suelen ser objeto las fotos de familia y que convierte a estos álbumes en una especie de monumentos funerarios, de *kolossoi*,<sup>29</sup> de momias del pasado.<sup>30</sup> André Bazin ya lo había señalado bien:

29. «*Kolossoi*» en el sentido griego original, tal como fue estudiado, por ejemplo, por Jean-Pierre Vernant en «Figuration de l'invisible et catégorie psychologique du double: le colossos» (en *Mythe et pensée chez les Grecs*, t. II, Maspéro, 1974, págs. 65-78). Los *Kolossoi* son «figurillas de remplazo» (Ch. Picard). No son *imágenes* sino *dobles* no figurativos (pág. 67). Son «utilizados por la magia amorosa para evocar al ausente, como lo son en los ritos funerarios para evocar al muerto» (página 71). Los *Kolossoi* se presentan en general bajo la forma de piedras erguidas, semiplantadas en el suelo. «La fijación, la inmovilidad [la petrificación y la erección] definen, en principio, al *colossos*» (pág. 66).

30. Pierre Bourdieu: «Precisamente porque, bajo la apariencia de una evocación del pasado, como se evoca los espíritus, la fotografía lo exorcisa recordándolo como tal, ella ha podido convertirse en uno de los instrumentos privilegiados de la memoria social y recibir la función normalizadora que la sociedad confía a los ritos funerarios, a saber, reavivar indisolublemente la memoria de los desaparecidos y la memoria de su desaparición» (en *Un art mouen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Ed. de Minuit, col. Le sens commun, 1965, pág. 54).

«La imagen puede ser imprecisa, deformada, descolorida, sin valor documental; ella procede por su génesis de la ontología del modelo. De allí el encanto de esas fotografías de los álbumes. Esas sombras grises o sepia, fantasmáticas, casi ilegibles, no son ya los tradicionales retratos de familia, es la presencia inquietante de vidas detenidas en su duración, liberadas de su destino, no por la magia del arte, sino por la virtud de una mecánica impasible; la fotografía no crea eternidad como el arte: ella embalsama el tiempo, lo sustrae solamente a su propia corrupción; (...) la fotografía se beneficia de una transferencia de realidad de la cosa sobre su reproducción. El dibujo más fiel puede darnos más datos acerca del modelo, pero no poseerá jamás, a pesar de nuestro espíritu crítico, *el poder irracional de la fotografía que gana nuestra confianza*. [Como nota:] sería necesario introducir aquí una psicología de la reliquia y del «recuerdo» que se benefician también de una transferencia de realidad que procede del complejo de la momia. Señalemos sólo que el *Santo Sudario de Turín* realiza la síntesis entre la reliquia y la fotografía.»<sup>31</sup>

Henri Van Lier ha subrayado igualmente ese uso sentimental:

«Como huella luminosa, la foto es la presencia íntima de *algo* de una persona, de un lugar, de un objeto. Al mismo tiempo, da la idea más intensa del sólo-una-vez. Fecha despiadadamente a los seres más vivos para nosotros, pero fuera de toda duración. Los pone en un espacio estrictamente localizable, pero fuera de verdaderos lugares. Cada uno de ellos no es más que una fracción de instante y una sección de espacio que ya no podemos vivir ni revivir. (...) Se ve cuánto partido pueden sacar el amor, el odio, la espera, la desolación y el duelo de la fotografía. Mezcladas o en un álbum de familia. O más aún enmarcadas sobre la pared, la chimenea, la mesa. Aquí el marco es presentable. Funciona como relicario, transformando la foto en reliquia, talismán o amuleto. O de todas maneras en sudario o en tumba, que no tiene necesidad de inscripción, pues él mismo es inscripción... *Scriptum, gegrammenon*, esto fue escrito, inscrito. Así ha sido inscrito. Así ella ha quedado inscrita. El o ella fueron los impregnantes desaparecidos de esto. *Séma*, señal y sepultura.»<sup>32</sup>

31. André Bazin: «Ontologie de l'image photographique», *art. cit.* (véase nota 2).

32. Henri Van Lier: *Philosophie de la photographie*, *op. cit.* (véase nota 23), página 53.

Y lo mismo puede decirse con el deseo haciendo las veces de pulsión de muerte. de la foto amorosa, de esas imágenes queridas que cada uno lleva en su cartera o en un bolsillo, cerca del corazón. Siempre la lógica del índice confiere a la imagen esa fuerza sentida violentamente. El deseo nace allí siempre por contigüidad más que por semejanza. Pensemos, por ejemplo, en las relaciones complejas que Kafka, en su correspondencia, mantenía con las fotografías de su novia. Felice Bauer:

«La carterilla que me has dado es *milagrosa*. Gracias a ella, me convierto en otro hombre. (...) Cuando miro tu pequeña foto —la tengo delante— me asombro siempre de *la fuerza* de lo que nos une el uno al otro. Detrás de todo aquello que se muestra, detrás del rostro amado, los ojos serenos, la sonrisa, los hombros que *uno querría pronto estrechar en un abrazo*, detrás de todo ello actúan fuerzas que me son tan próximas y tan indispensables, todo esto es un misterio...» (Carta a Felice del 26 al 27/XII/12).<sup>33</sup>

Este misterio, esta fuerza que trabaja subterráneamente la fotografía, más allá («detrás») de las apariencias, y que es la misma que funda el deseo, es la fuerza pragmática de la ontología indicial, es lo que Barthes llamaba «la extensión metonímica del *punctum*», que *restituye* la presencia física del objeto o del ser única hasta en la imagen. Presencia que afirma la ausencia. Ausencia que afirma la presencia. Distancia establecida y abolida a la vez, y que constituye el deseo mismo: el milagro. Otra carta sobre la fotografía amorosa (como por azar, siempre una carta; sería necesario estudiar las relaciones estrechas que unen lo fotográfico y lo epistolar)<sup>34</sup> testimonia con fuerza esta colusión del deseo y del índice foto, de esta veneración por un tipo de imagen, que procede por contacto más que por mimesis. En 1843, Elizabeth Barrett escribe a su amiga Mary Russel Mitford:

«Desearía tanto tener algo que me recordase todo lo que me

33. Franz Kafka: *Lettres à Felice*, 2 vol., Paris, Gallimard, col. Du monde entier, 1972, t. 1, pág. 238. Se encontrarán elementos de análisis de la relación de Kafka con la fotografía en Philippe Kaeppelin: «Photos d'amour. Une lecture de Franz Kafka», en *Education 2000* (especial: *L'expérience photographique*), n° 17, 1980, págs. 80-86. Y sobre todo en el análisis de Jean-Louis Cornille, «La Faute aux lettres», comunicación presentada en el coloquio de Lieja *De la Photographie: pratiques, lectures, théories*, 12 de febrero de 1982, que será publicada en las actas editadas por Philippe Dubois.

34. A este estudio se dedica Jean-Louis Cornille, *ibid.*

es querido en este mundo. No es simplemente la semejanza lo que es precioso en este caso —sino *las asociaciones y el sentimiento de proximidad que impone este objeto* (...), ¡el hecho de que la sombra misma de la persona esté fijada aquí para siempre! Por eso los retratos me parecen de algún modo *santificados*— y no creo que sea monstruoso decir, aunque mis hermanos protesten con vehemencia, que, de todo lo que un artista pudiera producir de más noble, preferiría guardar un *souvenir* semejante de alguien a quien yo hubiera amado intensamente.»<sup>35</sup>

Es inútil alargar infinitamente la lista de ejemplos. Todas estas prácticas compulsivas de la fotografía sacan lo esencial de su poder no de la significación de su representación o de sus cualidades propias (plásticas o miméticas) sino de su relación originaria con la situación referencial. Es todo lo que hace de ella un *índex* que contribuye a dotar a la fotografía de lo que Bazin denominó «un poder irracional que gana nuestra confianza». Es ese poder irracional, sin ninguna duda, el que guió a Barthes en toda *La chambre claire*. Es también ese poder el que hace precipitarse a Denis Roche de un lado a otro de la «cámara blanca», detrás de su sombra, como detrás de su propia ausencia, hasta la pérdida.<sup>36</sup> Es sólo la naturaleza pragmática del dispositivo fotográfico lo que autoriza y favorece tales deseos, desmesurados e insaciables: *deseos de sujetos ocupados, enamorados, locos de «real», de referencia y de singularidad, irreductiblemente*. Aquí se origina lo que se podría llamar *la pulsión fotográfica*.

\* \*

Hemos hecho así un recorrido por la noción de *índex*, precisando a la vez cuál es su principio fundador y cuáles son sus consecuencias teóricas generales. Todo lo que hemos dicho hasta ahora, aunque por circunstancias, hayamos insistido sistemáticamente en este tipo de *índex* particular que es la fotografía, vale para *todos* los signos de carácter indicial. Aquí sólo hemos tratado de características *genéricas*, definitorias de la categoría como tal. De modo que, para ser completo y preciso, será necesario considerar, en un nuevo apartado, las características *particulares* del *índex-foto*, las que lo diferencian de las otras clases de huellas: una fotografía no

35. Carta citada por Susan Sontag en la breve antología que cierra *La Photographie*, París, Seuil, col. Fiction & Cie. 1979, pág. 201.

36. Véase la nota 28. Este punto es desarrollado en el capítulo 4.

es totalmente semejante a una huella de un paso sobre la arena, a un moldeado, o a una cicatriz.

\* \*

Sin embargo, antes de señalar estos rasgos específicos, querría, para terminar con las consideraciones generales, insistir sobre tres aspectos que son particularmente importantes porque marcan con claridad *los límites de la noción de índex fotográfico*. Existe efectivamente, en mi opinión, un gran peligro que despunta en el horizonte de esta lógica, tal como la hemos presentado hasta ahora, un peligro al cual muchos teóricos no han podido escapar siempre y al que hay que enfrentarse so pena de permitir que la *doxa* (opinión) deforme toda esta actitud ante la foto. Este peligro es el de *una metafísica*, o incluso de una *epifanía* de la *Referencia*. Se podría creer, leyendo lo que se ha dicho anteriormente sobre el irreductible «peso de realidad» que recae sobre la imagen fotográfica —y que por así decirlo está explicado semióticamente y justificado ontológicamente— que la fotografía está de alguna manera *bloqueada* por su inscripción referencial, como si toda fotografía sólo pudiera descansar en su referencia y no tuviera otra cosa que decir sino constatar esta evidencia insuperable. *Pero no debe permitirse que la Referencia llegue a ser, después de la Mimesis, el nuevo obstáculo epistemológico de la teoría de la fotografía*. Las tres observaciones que haré a continuación no tienen otro objetivo que evitar esta clase de absolutismo teórico. Y es precisamente porque hemos recurrido al concepto de *índex* que podremos evitar esta equivocación. No es por cierto uno de los menores méritos de la noción peirciana, al permitir describir con precisión la relación privilegiada que el signo fotográfico mantiene con su objeto, el permitir también, al mismo tiempo, *relativizar este dominio de lo Real* en el estatuto del médium fotográfico.

El primer tipo de observación limitativa tiene que ver con la distinción, clásica por lo demás, entre *sentido y existencia* (cercana a la distinción lógica de G. Frege entre *Sinn* y *Bedeutung* o de aquella, más lingüística, de Saussure, entre *signifié* y *référent*, o también de la de los filósofos anglosajones del lenguaje entre *sign-type* y *sign-token*). Ya hemos demostrado en las páginas precedentes que la fotografía, como *índex*, designaba con fuerza el objeto real, único y singular, al cual la unía físicamente su génesis, ya que ella atestiguaba la *existencia* de este objeto en un momento y en un lugar determinados. Pero hay que tener cuidado de *no tomar esta afirmación de existencia por una explicación de sentido*.

Cuando tal o cual fotografía ofrece ante nuestra mirada interrogante la visión de tal o cual personaje, por ejemplo un hombre uniformado junto a un caballo con sus arneses, estamos seguros de una cosa: ese hombre, ese caballo, esa vestimenta, esos arneses, han existido, han estado efectivamente allí, un día, en esa posición. Pero eso es todo lo que la foto nos dice. Acerca de la significación (general o particular) que hay que atribuir a esta existencia, no sabemos nada.

En ese sentido, podemos decir que la foto no explica, no interpreta, no comenta. Es muda y desnuda, llana y opaca. *Tonta* dirán algunos. Muestra, simplemente, puramente, brutalmente, signos que son semánticamente vacíos o blancos. La fotografía es esencialmente *enigmática*. Ese es un sentimiento que todos aquellos que han mirado una fotografía han experimentado en mayor o menor grado. Así Henri Van Lier:

«La foto puede ser una prueba convincente, instructiva e irrefutable. Eso es tan evidente que ni hay que insistir en ello. Pero, al mismo tiempo, sucede con frecuencia que no se sabe demasiado qué es lo que prueba.»<sup>37</sup>

Así también John Berger:

«De esta fotografía no sé nada. Su técnica permite situarla entre 1900 y 1920. No sé si ha sido tomada en Canadá, en Los Alpes, en Africa del Sur o en otra parte. Lo que se puede ver en ella es un hombre de edad mediana, sonriente, con un caballo. ¿Por qué fue tomada esta foto? ¿Qué sentido tenía para el fotógrafo? ¿Y para el hombre del caballo? (...) ¿Era una foto periodística? ¿Un recuerdo de viaje? ¿Iba destinada al caballo o al hombre? ¿Era el hombre el palafrenero? ¿Comerciante de caballos? ¿O era una fotografía de *plateau* tomada en el transcurso de la filmación de uno de los primeros westerns?

»Uno puede divertirse atribuyéndole distintas significaciones. “El último Mountie”: la sonrisa del hombre se tiñe de nostalgia. “El hombre que incendiaba las granjas”: esa misma sonrisa vira al negro. “Antes de la gran cabalgata”: se puede leer en su sonrisa una cierta aprehensión. “Después de la gran

37. Henri Van Lier: *Philosophie de la photographie*, op. cit. (véase nota 23), pág. 21.

cabalgata”: esta sonrisa se convierte en una mezcla de timidez y satisfacción (...).

»Cualquiera que fuese la historia por nosotros imaginada, cualquiera que fuere la interpretación que le demos, nada se nos impondrá tanto como las *apariencias puras* bajo las cuales se nos presenta esta fotografía. Estas apariencias no nos aportan sentido alguno, pero *están ahí*.»<sup>38</sup>

Se ve pues que si el índice fotográfico, más que cualquier otro medio de representación, implica en algún punto una fuerza, un poder, una plenitud de real, éste opera sólo en el orden de la existencia y en ningún caso en el orden del sentido. El índice se detiene con el «eso ha sido». No llena el lugar de «eso quiere decir». La fuerza referencial no se confunde con ningún potencial de verdad. La contingencia ontológica no se duplica con una hermeneútica.

Segundo tipo de consideraciones, siempre en esta perspectiva tendiente a confundir los riesgos de una absolutización de la Referencia en Fotografía. El principio de la «génesis automática» que funda el estatuto de la fotografía como huella, donde lo «real» mismo vendría a marcarse sobre la placa sensible, este principio debe ser claramente delimitado y colocado en su justo nivel, es decir como un *simple momento* (aunque sea central) en el conjunto del proceso fotográfico. Nunca hay que olvidar, en el análisis, so pena de quedar preso en esta epifanía de la referencia absolutizada, que *antes y después* de ese momento de la inscripción «natural» del mundo sobre la superficie sensible (el momento de la transferencia automática de las apariencias) hay gestos y procesos, por ambas partes, totalmente «culturales», que dependen enteramente de opciones y decisiones humanas, tanto individuales como sociales.

*Antes*: el fotógrafo decide en primer lugar fotografiar (eso no es obvio), luego elige su tema, su tipo de aparato, su película, busca su buena focal, determina su tiempo de exposición, calcula su diafragma, regula su puesta a punto, posiciona el ángulo de visión, operaciones éstas —y muchas otras— constitutivas del acto de la toma y que culminan en la decisión última del disparo en el «momento decisivo», según la fórmula desde ahora ligada al nombre mismo de Cartier-Bresson.<sup>39</sup>

38. John Berger: «Apparences», en J. Berger y Jean Mohr: *Une autre façon de raconter*, París. Maspero, col. Voix, 1981, págs. 86-87.

39. Recordemos la famosa definición de Henri Cartier-Bresson: «Fotografiar es

*Después:* durante el revelado y el positivado todas las elecciones se repiten (formato, papel, operaciones químicas, trucos eventuales); a continuación, la prueba revelada entrará en todo tipo de redes y circuitos, siempre «culturales» (en grados diversos), que definirán los usos de la foto (del álbum de familia a la foto periodística, de la exposición en galerías de arte al uso pornográfico, de la foto de moda a la foto judicial, etcétera).

En otras palabras, el principio de la huella natural no funciona, en toda su «pureza», más que *entre* ese antes y ese después, *entre* esas dos series de códigos y de modelos, durante esa sola fracción de segundo en que se opera la transferencia luminosa misma. Ese es su límite. Sólo entonces, en ese momento infinitesimal, en ese espacio, en esa vacilación de la duración, la foto es un puro acto-huella, que tiene una relación de total intermediación, de co-presencia real, de proximidad física con su referente. Sólo entonces, durante ese relámpago instantáneo, puede decirse que la foto es «mensaje sin código» (R. Barthes), porque es ahí, y sólo ahí entre la luz que emana del objeto y la huella que deja sobre la película, donde el hombre no interviene y no puede intervenir so pena de modificar el carácter fundamental de la fotografía. Pero fuera de ello, fuera del *acto* mismo de la *exposición*, la foto es inmediatamente (re)-tomada, (re)-inscrita en los códigos. En toda clase de códigos que ya no la dejarán, que serán tanto más poderosos, e introducirán tanta más violencia cuanto que, por un instante —el instante mismo de su constitución— ella se les ha escapado. Esta falla, seguramente fundamental, tiene sus consecuencias, pero, repitámoslo, es sólo una falla (o un punto), un *instante de olvido de los códigos*. En todo lo que precede, no he hablado más que de este instante de olvido (he tomado la fotografía en su núcleo). Pero siempre habrá que recordar que este instante constitutivo se halla literalmente delimitado, contenido, presionado por las formas culturales de la representación, cuya labor acabará siempre, a fin de cuentas, marcando más o menos el mensaje fotográfico. Esta es una segunda manera de relativizar la importancia de la referencia en fotografía.

Paréntesis barthesiano. La insistencia con la que Barthes no

---

reconocer, en un mismo instante y en una fracción de segundo, un hecho y la organización rigurosa de las formas percibidas visualmente que expresan y significan ese hecho. Es poner en la misma línea de mira la cabeza, el ojo y el corazón» (en *Images a la sauvette*, París, Ed. Verve, 1952). Como epígrafe a este texto encontramos esta cita del Cardenal de Retz: «No hay nada en este mundo que no tenga un momento decisivo.»

ha dejado de afirmar que la fotografía era un «mensaje sin código», desde sus primeros textos sobre la foto (en 1961 y 1964) hasta su último libro (1980),<sup>40</sup> debe ser cuestionada. Se trata de una fórmula que ha hecho correr mucha tinta, sobre todo en pleno período semioestructuralista (¡sólo se pensaba en el código!), y que no fue bien comprendida porque los semiocensores tampoco comprendieron bien lo que fundaba irreductiblemente la fotografía. Cuando Barthes, en su artículo de 1961, plantea por primera vez la paradoja fotográfica del «mensaje sin código» (la formulación no era sin duda demasiado afortunada, pero los conceptos de entonces no tenían el fuerte pasado teórico que tienen hoy), sitúa en realidad muy claramente su afirmación: la foto se considera «sin código», es decir «pura denotación», relacionada directamente con su «analogon», por su principio constitutivo («el mensaje como tal»). Pero cuando se restituye este mensaje a su proceso de producción y de recepción, Barthes hace hincapié en su reactivación y su inscripción en y por los códigos de connotación. Todo el resto del artículo, por otra parte, está consagrado al análisis de estos «códigos culturales», que siempre han sido, pero sobre todo en esa época, la mayor preocupación de los trabajos de Barthes (véase las *Mythologies*, el *Système de la mode*, etcétera). Cuando vuelve sobre esta cuestión, casi 20 años más tarde, en *La chambre claire*, Barthes sigue siendo muy preciso: «es evidente, dice, [que] hay códigos que vienen a modificar la lectura de la foto» (pág. 138); es lo que llamará el *studium*. Pero «nada puede evitar» que la Fotografía sea en primer lugar una «emanación de lo real pasado». Y por eso la foto *conmueve* al sujeto, es por su poder de contingencia que «apunta» (*punctum*) al espectador. Ya he tenido ocasión de indicar que en el conjunto de este último libro se pondrá todo el acento, justamente, en esta referencialización. Ahí se inscribe todo el trayecto del pensamiento de Barthes y que, como siempre, se da como tal. En ese libro de Muerte, la insistencia sobre la presencia referencial en y por la fotografía es hasta tal punto sistemática, que hay en ello como una *fijación*, una fijación que se origina en el momento único de la génesis por huella directa. Barthes, deliberadamente, en el movimiento de la pulsión de muerte, se entrega al juego de la epifanía del referente. Y la Fotografía, justamente, *está ahí*

40. Se trata seguramente de «Le message photographique», en *Communications* 1, París, Seuil, 1961; de «Rétorique de l'image», en *Communications* 4, 1964; y de *La chambre claire*, *op. cit.* (véase nota 12).

*por eso*. Es ella la que le permite esta insistencia, es por ella, por la «potencia metonímica del *punctum*», que él puede generalizar el instante de la co-presencia singular, sumergirse en «esa pura contingencia» y perderse en ella. *Absolutizar*, para borrarse mejor, una relación de inmediatez con lo único: morir por la foto para reunirse con la imagen de su madre. Barthes no nos propone una reflexión teórica sobre la foto. Hace de la foto un acto teórico y escribe un *texto fotográfico*.<sup>41</sup>

Por último, la tercera y última observación sobre los límites de la noción de índice, seguramente la más importante, introducirá la necesidad de una *distancia* en el núcleo mismo del dispositivo. En efecto, el principio fundador sobre el que he insistido tanto —principio de la conexión física, de la proximidad real, del contacto efectivo entre el signo y su referente—, ese principio podría hacer creer que el índice es producido teleológicamente por una especie de *pulsión a la identificación*, como si la cima, el ideal, lo absoluto del índice se alcanzara cuando el objeto y su representación se acercaran hasta el punto de formar sólo uno, de estar confundidos indisolublemente.

Pero no hay nada de esto, y es conveniente liberar al signo fotográfico de ese *fantasma de una fusión con lo real*. En la fotografía, si hay necesidad (ontológica) de una contigüidad referencial, no hay menos (también ontológicamente) necesidad de *distancia*, de *separación*, de *corte*. Este es un dato absolutamente central. No voy a describir sistemáticamente todas las apuestas ligadas a ese principio, sino simplemente a subrayar aquí que este principio opera a varios niveles. La *distancia interna*, inherente al dispositivo fotográfico, funciona en efecto tanto en el *espacio* como en el *tiempo*.

*En el espacio*: siendo, por su génesis, un signo unido a las cosas, la imagen fotográfica, en tanto signo, está separada espacialmente de lo que ella representa. Y esta separación, este distanciamiento, es absolutamente constitutivo. En primer lugar, corresponde a datos técnicos: ¿no tienen todos los aparatos una palanquita que regula esta distancia? Uno de los datos más importantes que hay que dominar en la toma de vista es la *profundidad de campo*, esa

41. Esta concepción, al menos paradójica, de un Barthes «fotógrafo» ha sido desarrollado por Marc-Em. Melon en «Le photographe photographié», texto de próxima publicación en las actas del coloquio de Lieja *De la Photographie: pratiques, lectures, théories*, editadas por Philippe Dubois. M. E. Melon ha retomado y desarrollado este tema en la memoria de final de carrera: *D'une photographie, l'autre*. Universidad de Lieja, Section Information et Arts de diffusion, oct. 1982.

porción de espacio rigurosamente determinado que delimita un más allá y un más acá de la «escena» (la buena distancia) y su manejo permite toda clase de juegos bien diferenciados en la constitución de la imagen. Por otra parte, si la fotografía tiene algo que ver con la *Medusa* (véase el final del capítulo 3), si, al igual que la Gorgona, fija, capta, inmoviliza todo aquello que cae bajo el peso (o el corte) de su mirada, no hay que olvidar que esta estupefacción sólo puede obtenerse *en la distancia*. El referente que nos deja estupefactos es justamente lo *intocable* de la imagen fotográfica, incluso cuando ésta emana físicamente de él. Obligatoriamente, todo cliché sólo permite ver *en su lugar* una ausencia existencial. Lo que se mira en la película jamás está *ahí*.

Toda foto implica pues que haya, bien diferenciados uno del otro, el *aquí* del signo y el *allí* del referente. Se puede considerar incluso que la eficacia de la fotografía reside en el *movimiento* que va de este *aquí* a ese *allí*. Son esos pasajes, esos desplazamientos, esas idas y venidas, las que hacen literalmente el *juego*, de mil formas diferentes, de la mirada espectral sobre las fotografías. Esto vale tanto para la foto de viajes del aficionado, cuya lógica es elemental: «ésta es una foto mía y de mi familia ante la torre de Pisa: ved, nosotros que estamos *aquí* con vosotros, mirando esta imagen, hemos estado *allí*», como para la foto erótica o pornográfica, cuya misma obscenidad, finalmente, consiste en que muestra (el *aquí* del signo) lo que no se puede tocar (el *allí* del referente): lo imaginario del deseo nace de esa tensión, de la distancia entre lo visible y lo intocable.<sup>42</sup>

Incluso en el caso del *fotograma*, en que el objeto real está sin embargo espacialmente *más cerca* de su representación, puesto que está literalmente *puesto sobre* el papel sensible, incluso en ese caso, la proximidad extrema nunca es identificación. *En ningún momento, en el índice fotográfico, el signo es la cosa*.

Eso es todo lo que distingue la foto de lo que se llama, según Marcel Duchamp, el *ready-made*. Los ready-mades («ya hechos») son objetos manufacturados, más o menos comunes —un urinario, un sacacorchos, una rueda de bicicleta, un secador de botellas, una pala para la nieve—, elegidos por el artista, aislados de su contexto, firmados por él, eventualmente

42. Sobre la relación entre la fotografía y lo obsceno, véase Joseph Bya «La Ph(r)otographie», comunicación para el coloquio de Lieja *De la Photographie: pratiques, lectures, théories*. Aparecerá en las actas

fechados y dotados de un rótulo («Fuente» para el urinario de «R. Mutt» en 1917) y expuestos en una galería o en un museo. Dicho de otra forma, en el ready-made, toda distancia se halla abolida, destruida. *Es el referente mismo que se hace signo*, es el objeto real que se eleva, tal cual, al rango de obra de arte de pleno derecho, y esto por el solo gesto del artista —muestra, fijación, reliquia—. En este caso, sí, el objeto coincide con su propia imagen; hay confusión, identificación de las dos instancias. Y en este sentido, contrariamente a lo que dice por ejemplo un Franco Vaccari,<sup>43</sup> la fotografía *no es* un ready-made, y tampoco estoy seguro de que pueda decirse que el ready-made es un resultado, una radicalización, una «fotografía total» (Vaccari), pues es verdad que se perderían en esta operación todas las apuestas que implica precisamente el principio de la distancia, todos los valores que tienen que ver con esta noción de separación, de fractura, de agujero central. Se trata de una hiancia abierta en el corazón mismo de lo fotográfico. Es indispensable.

*En el tiempo*, esta escisión también es manifiesta. La distinción del *aquí* y el *allí* se superpone a la del *ahora* y el *entonces*. Cada uno sabe en efecto que lo que se nos muestra en una imagen remite a una realidad no sólo *exterior* sino también (y sobre todo) *anterior*. Toda foto sólo nos muestra por principio el pasado, ya sea próximo o lejano. Y esta separación temporal, que hace de la fotografía una representación siempre *retrasada*, diferida, donde no es posible ninguna simultaneidad entre el objeto y su imagen (ésta es una de las grandes diferencias con los mass-media electrónicos: el vídeo y los circuitos cerrados de televisión autorizan lo directo, el *feedback* inmediato, el autocontrol escópico en el instante), esta separación temporal corresponde al proceso técnico del *revelado*, que está necesariamente inscrito en la duración, con sus fases sucesivas obligatorias que van de la imagen latente a la imagen revelada y luego a la imagen fijada. Incluso en el caso de la Polaroid, en que el tiempo de revelado ha sido considerablemente acelerado, ese desfase temporal subsiste, aun cuando se haya reducido a pocos segundos. Como dice John Berger, «entre el momento recogido so-

43. «Lo que se ha dicho de Duchamp puede repetirse para la fotografía: en el fondo cada fotografía es un ready-made. Viceversa, se podría llegar a decir que un ready-made es un objeto que coincide con su propia imagen: es una *fotografía total*» (Franco Vaccari: *La photographie et l'inconscient technologique*, París. Éd. Créatis, 1981, pág. 95).

bre la película y el momento presente de la mirada que uno dirige a la fotografía, *siempre hay un abismo*».<sup>44</sup>

Aquí también, en este abismo, en esta escisión del tiempo se encuentran muchos elementos de la fotografía, en particular todo lo que tiene que ver con la intensidad y la tensión que el *acto fotográfico* mismo suscita en el operador: imaginaos vosotros mismos *en* el acto, con los sentidos aguzados, con todo vuestro ser en tensión a la vez en el control de los parámetros de la toma de vista, en la focalización de la escena y en la espera del «momento decisivo». Observad vuestra situación. Después de haber apoyado vuestro índice, en el relámpago de un solo instante, sobre el disparador y escuchado el clic, una vez la película impresionada, seguros de que ya la imagen está en lo sucesivo dentro de la caja, os encontraréis en la extraña y fascinante posición del que sabe que la imagen está allí, apresada, registrada, pero que todavía no se la puede ver, imagen aún virtual, potencial, que deberá advenir a la mirada. Y aquí interviene absolutamente el tiempo. Como muy bien se dice, la *imagen está latente*, y *vosotros estáis a la espera*. Pero toda vuestra impaciencia no puede nada contra esta fatalidad.

El tiempo pasa. Lo que habéis fotografiado ha desaparecido, irremediamente. Por otra parte, en términos temporales estrictos, *el objeto desaparece en el instante mismo en que se saca la fotografía*. La fotografía coincide aquí con el *mito de Orfeo*.<sup>45</sup> Al regresar de los infiernos, Orfeo, que no aguanta más, llevado al extremo de su deseo, transgrede por fin la prohibición: corriendo todos los riesgos, se vuelve hacia su Eurídice, la ve, y en la fracción de segundo en que su mirada la reconoce y la capta, de un solo golpe, ella se desvanece. Así toda foto, desde que es tomada, envía para siempre su objeto al reino de las Tinieblas. *Muerto por haber sido visto*. Y luego, cuando la imagen revelada aparezca al fin ante vosotros, el referente, desde hace tiempo, habrá dejado de existir. Nada más que un recuerdo. La aparición (de la imagen: su «revelación») no podrá pues nunca colmar verdaderamente vuestra espera: ¿Pues cómo saber entonces si lo que ahora veis sobre el papel fotosensible es lo mismo que habíais visto? Siempre es demasiado tarde. Siempre faltaréis a la cita. Sólo os queda la foto, frá-

44. John Berger: «Apparences», en *Une autre façon de raconter*, op. cit. (véase nota 38), pág. 87.

45. Sobre este punto, véase Denis Roche, «Le regard d'Orphée», en *Les Cahiers de la photographie*, n.º 4 (*Le corps regardé*), París, 1981, págs. 8-15. Otras figuras mitológicas (Narciso, Medusa) serán evocadas con detalle en el capítulo 3 en todo lo que tienen de «fotográfico».

gil, incierta, casi extraña. Y es la foto la que literalmente se convertirá en vuestro recuerdo, ocupará el lugar de la ausencia. Y esto no dejará de inquietaros extrañamente. Pues, como sabéis, entre la imagen primitivamente captada, en estado de «latencia» y la imagen finalmente «revelada», en ese lapso de tiempo, en ese intervalo, en ese pasaje, han podido pasar precisamente muchas cosas. La imagen latente, siempre imaginaria, fantasma de imagen, no deja de correr todos los riesgos. En la espera de la «Revelación» vuestro espíritu se siente preso de temores y de angustias, y poco importa que éstas sean fundadas o puramente fantasmáticas: en ese momento aún no podéis saberlo, pues os encontraréis necesariamente en el fantasma. Y vuestras dudas no son simplemente técnicas (del tipo: «¿habré hecho un buen encuadre? ¿no me habré movido? ¿habré captado bien ese momento expresivo de un rostro? ¿no arruinaré el revelado, rayaré el negativo, o lo destruiré por accidente?»). Son dudas más esenciales, que tienen que ver con la cuestión de la identidad. Os decís: ¿estará allí la imagen latente (léase a este respecto la historia muy turbadora de «la imagen fantasma» de Hervé Guibert)?<sup>46</sup> ¿No hubo de mi parte, visión imaginaria, sueño en vigilia? Y sobre todo: ¿lo que voy a revelar no será totalmente distinto de lo que esperaba?

Aquí, en este estado de latencia, en este distanciamiento, en el tiempo de este orificio, se manifiesta toda *la relación de la fotografía con la alucinación*. Puesto que hay un desfase temporal entre el objeto y su imagen, puesto que este objeto ha desaparecido necesariamente en el momento en que miro la imagen ¿no hay en juego allí algo fantas(má)tico? ¿No aparece allí la foto como *una imagen de ensueño*, o más bien, para retomar la célebre metáfora de Freud,<sup>47</sup> no se podría decir que la fotografía efectúa, literalmente, *el trabajo del inconsciente*? Por verídica que sea —puesto que sabemos que lo que muestra necesariamente ha existido— la foto, porque es diferida, escindida, agujereada, es también una imagen *vacilante: vacila en la certeza*, exactamente. Y de allí obtiene su singular fascinación. En una foto, yo sé que lo que veo efectivamente ha estado ahí, y sin embargo jamás podría verificarlo verdaderamente, sólo puedo dudar, sólo puede decirme que tal vez no era eso.

El principio de distancia espacio-temporal propia del hecho fo-

46. Hervé Guibert, *L'image fantôme*. París, Ed. de Minuit, 1981, págs. 11-18.

47. Véase, por ejemplo, el capítulo VII de la *Traumdeutung*. Se encontrará un estudio sobre la metáfora en los textos de Freud en Sarah Kofman, *Camera obscura. de l'idéologie*. París, Galélie, 1973 (cap. 2).

tográfico es el contrapunto del principio indicial de la proximidad física. Allí donde el índice señalaba un efecto de certeza, de plenitud, de convergencia, el principio de distancia acaba revelando un efecto de conmoción, de desfase, de hiancia. Para poner un ejemplo, se sabe que esa distancia que hace *temblar* la relación establecida entre la imagen y el mundo es central en un film como *Blow Up* de Antonioni:<sup>48</sup> el revelado revela otra cosa que lo que la latencia nos hacía creer, *algo que no habíamos visto y que está ahí* —y muy inquietante puesto que es indicio de muerte. El tema de la película es la imposibilidad de hacer coincidir lo real con su representación a posteriori, justamente porque entre los dos, en la separación, algo ha pasado y no sólo el tiempo. La distancia fotográfica funciona pues aquí al máximo; confrontando a un obstáculo, a un desacuerdo, a una fisura entre el signo y lo que se cree ser el referente, el sujeto se pone en movimiento, se pone a ir y venir sin cesar primero por la imagen misma, luego entre las imágenes, por fin de la imagen al objeto, del objeto a la imagen, como si corriera tras una hipotética verificación del uno por la otra. Y esas idas y venidas (en la «cámara blanca», diría Denis Roche), lejos de acercarse a la imagen de lo real, van a separar y a relajar cada vez más las dos «realidades». Hasta el punto en que éstas, así referidas, se tornan cada vez más inciertas y terminan literalmente por *perdersse*, diluyéndose al mismo tiempo toda la seguridad identificadora del sujeto. Conmoción generalizada: de lo real, de lo imaginario, de la relación que el sujeto mantiene con uno y otro. Y este sujeto, en su carrera loca entre dos mundos que no coinciden, en su compulsión a atravesar en los dos sentidos la ineluctable distancia fotográfica, se pierde en las apariencias, preso en el juego de los fantasmas, las ficciones, los espejismos, abismándose cada vez más en la fractura que creía colmar —*cavando su propia tumba*.

Este tipo de situación, con las intensas fluctuaciones que implica, constituye en efecto un verdadero campo de cultivo de la Ficción. La distancia fotográfica se convierte en el lugar donde vacilan todas nuestras certezas. Recordemos, por ejemplo, esta afirmación de Peter Handke:

«*Esperar una foto ante un fotomatón; y que saliera otra con otro rostro —así se iniciaría una historia.*»

En el mismo sentido, se podrían recordar numerosísimas decla-

48. Véase el análisis de Richard Martin, citado en la nota 14

raciones hechas por fotógrafos para quienes el corte, la distancia-ción en el proceso, aparece como una fuente de asombro, de fascinación o de angustia, algo que para ellos constituye siempre la base, de una manera u otra, de su pulsión fotográfica. Citaré sólo, como ejemplo, estas declaraciones de Diane Arbus:

«Nada sale como se dice que era. Es algo que jamás he visto, antes de reconocerlo.»

«Algo que me ha asombrado siempre es que uno no pone en la fotografía eso que va a salir, o viceversa, lo que sale no es nunca lo que uno había puesto.»

«Jamás he tomado la foto que tenía intención de tomar. Siempre son mejores o peores.»<sup>49</sup>

La distancia que está en el núcleo de la fotografía, por reducida que sea, es siempre pues un abismo. Todas las fuerzas de lo imaginario pueden alojarse allí. Permite todas las confusiones, todas las desviaciones, todas las inquietudes. Por otra parte, algunos fotógrafos, o algunos enamorados de la imagen, prefieren a veces *no correr el riesgo del revelado*. Aun cuando tienen todo el tiempo para «revelar», para «hacer el cliché», eligen *no* fotografiar, como si quisieran deliberadamente «dejar escapar la oportunidad». Se contentan, según su fórmula, con «fotografiar con los ojos», registrar mentalmente la imagen. Sin más. No quieren ir más lejos. Rechazo de la revelación. No quieren que su «visión» se actualice, se fije, se inscriba con retraso, como si quisieran preservar esa visión privilegiada de toda violación, de toda impureza, de toda obliteración por la imagen efectiva. En lo sucesivo para ellos, esa visión será tanto más perfecta, bella o conmovedora por el hecho que será para siempre imaginaria. Semi-real, semi-soñada. Es, en cierto sentido, la poesía de la *latencia perpetuada*. Se encuentran estas actitudes, por ejemplo, en un Raymond Depardon,<sup>50</sup> o un Hervé Guibert,<sup>51</sup> o un Claude Nori.<sup>52</sup> Para ellos, mirar simplemente, no fotografiar, es a veces tan importante como fotografiar. Sin lugar a dudas, este tipo de posición constituye de hecho un *alargamiento al infinito*, literalmente

49. Afirmaciones extraídas del texto introductorio a la monografía *Diane Arbus* publicada en francés en Ed. du Chêne en 1973.

50. Véase Raymond Depardon: *Correspondance new-yorkaise*, Alain Bergala: *Les absences du photographe*, París, coedición Libération/Ed. de l'Etoile, 1981.

51. Véase la secuencia titulada «L'image parfaite» en Hervé Guibert: *L'image fantôme*, *op. cit.*, (véase nota 46).

52. Véase Claude Nori: *Une fille instantanée*, París, Ed. du Seuil, col. Fiction & Cie, 1980.

*sin término*, de la distancia temporal propia de la fotografía. La distancia aquí es absoluta, irrecuperable.

Como se ve, el principio de una separación a la vez en el tiempo y en el espacio, de una falla irreductible entre signo y referente, este principio es verdaderamente fundamental. Subraya radicalmente que la fotografía, en calidad de índice, por ligada físicamente al objeto que esté, por próxima que se encuentre del objeto al que representa y del cual emana, no por ello está menos separada de él. A la ilusión de una identificación con lo Real, la fotografía opone la necesidad de una escisión constituyente, de una distancia que altere la relación misma de la imagen con su objeto, y en consecuencia nuestra propia relación con uno y otra.

Walter Benjamin, a través de un análisis que sigue otros caminos, había percibido claramente este aspecto central. Me parece, en efecto, que la noción misma de *aura*, que es el núcleo de las teorías benjaminianas de la fotografía, descansa en una definición que da cuenta con bastante exactitud de nuestro doble principio, que constituye todo *el juego* del acto fotográfico: principio de distancia y de proximidad. Conexión y corte (del signo con el referente). De ahí la duplicidad de esta imagen, verdadera «aparición» (en los dos sentidos del término), a la vez *visión espectral* (alucinatoria) por estar cortada, separada, y *huella única*, singular, por ser indicial. Cada palabra de la definición de Benjamin debe tenerse en consideración:

«¿Qué es exactamente el aura? Una trama singular de espacio y de tiempo: *la única aparición de algo lejano, por próximo que esté.*»<sup>53</sup>

\* \* \*

Recapitemos: la fotografía, como todo índice, procede de una conexión física con su referente; es constitutivamente una huella singular, que atestigua la existencia de su objeto y lo señala con el dedo por su poder de extensión metonímica. Es pues por naturaleza un objeto pragmático, inseparable de su situación referencial. Esto implica que la foto no es necesariamente semejante (mimética) ni a priori significativa (portada de significación en sí misma), aun cuando, por supuesto, los efectos de analogismo y los efectos

53. Walter Benjamin: «Petite histoire de la photographie», *art. cit.* (véase nota 27), pág. 70. Esta definición volverá a repetirse al pie de la letra en «L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique», *ibid.*, págs. 146-147.

de sentido, más o menos codificados, acaben interviniendo con frecuencia a posteriori. Estos son los rasgos del *index*.

Junto a éstos, como lo había anunciado, hay otros, esta vez *específicos*, que diferencian el *index* fotográfico de otras especies de signos indiciales. Iré más rápido en el examen de estos rasgos particulares. En primer lugar porque considero que es más importante definir muy precisamente, en todas sus dimensiones e implicaciones teóricas, la categoría *general* de signos de los que procede la fotografía —lo cual, que yo sepa, no había sido hecho hasta ahora— a fin de poner en evidencia el hecho de que la fotografía define una verdadera categoría *epistémica*, irreductible y singular, una nueva forma no sólo de representación, sino más fundamentalmente aún *de pensamiento*, que nos introduce a una nueva relación con los signos, con el tiempo, con el espacio, con lo real, con el sujeto, el ser o el hacer. Después, porque ya se pueden encontrar por todas partes análisis que se esfuerzan por reconocer más o menos precisamente estas características específicas de la huella fotoquímica, aunque en general estos enfoques se hagan con alguna confusión y casi siempre sin principio director, sin un concepto central que permita articular mejor las diversas notaciones heterogéneas que se han señalado. A este respecto, no puedo menos que remitir al estudio reciente de Henri Van Lier, *Philosophie de la photographie*,<sup>54</sup> que me parece una buena tentativa (aunque a veces confusa) de desglosar los rasgos específicos de la huella luminosa.

De manera breve y sintética pasaré revista a cuatro características que me parece completan y precisan el «retrato» del *index* fotográfico. Se puede en efecto considerar que la fotografía, en el campo de los signos indiciales es una huella a la vez *separada, plana, luminosa y discontinua*.

Acabo de evocar el primero de estos rasgos. Hemos visto, en efecto, que si bien el signo fotográfico mantenía con su referente una relación de conexión física, esta conexión operaba siempre a *distancia*, una distancia necesariamente física también, *espacial y temporal* a la vez. Hemos tenido ocasión de señalar de paso, que ese rasgo diferenciaba el *index* fotográfico de esa otra especie de *index* que es el *ready-made*, en que el objeto real no se distingue ya de su representación puesto que es el referente mismo, en su materialidad, el que se hace signo. Pero si la distancia *física* desapa-

54. Henri Van Lier: *Philosophie de la photographie*, op. cit. (véase nota 23).

rece en provecho de una identificación con el objeto, ello no impide que haya una separación de otro orden, *de carácter únicamente conceptual*, entre el *ready-made* mismo (como «signo») y el objeto manufacturado que él es (como «referente»). Aquí la distancia es interiorizada en un objeto único: sólo se manifiesta como separación simbólica.

De la misma manera, el criterio de la distancia espacio-temporal especifica la foto en relación con esas otras formas de *index* que son, por ejemplo, el *happening*, la *performance*, o el *arte corporal* («*body-art*»): estas prácticas artísticas contemporáneas tienen también como principio no ofrecer como signo otra cosa que su referente; más exactamente, no se representan más que a sí mismas, son en sí mismas su propia representación, como si la referencia, la acción, el acontecimiento, el *hic et nunc*, el cuerpo único —a la vez objeto, sujeto y soporte de la obra— pudiera de alguna forma quemar el carácter de signo de la representación; por eso estas prácticas (siempre en principio) pueden denominarse consumatorias, sacrificiales o dilapidadoras; no hay resto, no hay huella, no hay residuo. No hay producto que resulte del acto artístico, no hay obra autónoma, separada, no hay signo estable y fijo que pueda circular a posteriori en lugar de lo que hubo en ese momento.

También desde esta óptica, pero menos radicalmente, el criterio de distancia en el espacio y el tiempo permite marcar la diferencia de estatuto entre esos dos tipos de *index* que son la *foto* y la *ruina*. Si he dicho en otra parte<sup>55</sup> que la fotografía es una ruina de lo real, hay que comprender que sólo lo es en el orden temporal; si la ruina, como vestigio, es la huella física y material de lo que ha estado ahí, no es sin embargo una representación separada (espacial y objetualmente) de su referente; ella *es* éste, pero en otro estado, que lleva la marca, los estigmas del trabajo destructor de los siglos y los años. En la ruina, la distancia es solamente temporal.

Paréntesis borgiano:

«*Del rigor de las ciencias*

... en este imperio, el Arte de la Cartografía conoció una Perfección tal que el Mapa de una sola Provincia ocupaba toda una ciudad y el Mapa del Imperio toda una Provincia.

55. Philippe Dubois: «Figures de ruine. Note pour une esthétique de l'index» en *Rivista d'estetica* (especial: *Estetica delle Rovine*), n.º 8, Turín, 1981, págs. 8-20.

Con el tiempo, esos Mapas Desmesurados dejaron de constituir una satisfacción y los Colegios de Cartógrafos elaboraron un Mapa del Imperio *que tenía el Formato del Imperio y que coincidía con él punto por punto*.

Menos apasionadas por el estudio de la Cartografía, las Generaciones Sigüientes pensaron que ese Mapa Dilatado era inútil y, no sin impiedad, lo abandonaron a la Inclemencia del Sol y los Inviernos.

En los Desiertos del Oeste subsisten Ruinas muy deterioradas del Mapa. Animales y mendigos las habitan.

En todo el país, no hay otras huellas de las disciplinas geográficas. (Suárez Miranda, *Viajes de Varones Prudentes*, Lib. IV, Capítulo XIV, Lérida, 1658.)<sup>56</sup>

Si este texto tiene algún valor ejemplar respecto a mi propósito, es que a través de esta historia de mapa arruinado, o de ruinas cartográficas, lo que se muestra es el trabajo sobre los juegos de distancia y de proximidad en el estatuto del signo cartográfico, comparable aquí al índice fotográfico. En efecto, todos lo habrán percibido: por su deseo de estar lo más cerca posible de lo real (¡de aquí el «rigor de las ciencias!»), por su *exceso* de contigüidad, por su *excesiva* proximidad con su referente, el Mapa borgiano, «de igual Formato que el Imperio y que coincidía con él punto por punto», exactamente como una plancha-contacto o como un fotograma, termina, por obra y gracia de la paradoja, identificándose completamente con el emplazamiento y acaba perdiendo así su distancia de signo. Es por confundirse, por formar una sola cosa con su objeto, que el mapa, literalmente, se arruina: la Ruina, aquí, es la proximidad radicalizada hasta su propia disolución; la Ruina no tiene ya índice.

El segundo rasgo específico que caracteriza al índice fotográfico es que éste es un objeto *plano*: a la vez *liso*, *aplanado* y *chapado*. Como se sabe, la fotografía dispone en general de un soporte *liso*, regular, rígido y uniforme, sobre el cual se distribuyen en plano volúmenes situados a distancia. Este segundo rasgo se halla pues estrechamente ligado al anterior. Ya hemos tenido ocasión de evocar

56. Jorge Luis Borges: *Histoire de l'infamie, Histoire de l'éternité*, París, U.G.E. «10/18», 1951, págs. 129-130.

las problemáticas técnicas de la *puesta a punto* y sobre todo de la *profundidad de campo*, que definen las modalidades y las reglas exactas de la transposición de objetos tridimensionales sobre una superficie sensible bidimensional. En efecto, la profundidad de campo es lo que construye el espacio de la representación, que instituye, en la masa de las informaciones luminosas, recortes que marcan lo que será la «escena» y elimina, de uno y otro lado, las zonas fuera de escena. En otros términos, hay en la imagen-foto algo como un principio de *aplastamiento* de los volúmenes, ligado a las leyes de la proyección luminosa sobre superficie plana; pero este *aplastamiento* está también estratificado, matizado en el plano por el juego de las lentes ópticas (*puesta a punto*) y de su focalización (*profundidad de campo*).

Además, este *aplazamiento* de la imagen fotográfica (que se puede entender tanto en su sentido propio como en su sentido figurado —como su «matidez» y su «mudez» evocadas por Barthes) resulta aún más reforzada por la naturaleza *monocular* del dispositivo óptico: vista con un *ojo de cíclope*, la foto no compone una imagen estereoscópica como la visión humana, hábilmente binocular. Da del objeto una imagen de visión única, es decir estrictamente *plana y sin relieve*.

Por último, en este mismo sentido, se puede afirmar también que la foto está hecha. Es lo que Henri Van Lier llama su *isomorfismo*:

«La estimación de la posición de las fuentes luminosas en la profundidad de campo sólo es posible con la condición de que la emulsión sensible esté dispuesta sobre un soporte rígido y de forma regular. Además, debe mantenerse la escala en el transcurso de la toma de vista: primer plano, plano medio, plano alejado. Por último, es importante que la perspectiva creada por las lentes (gran angular, medio angular y pequeño angular) sea homogénea... Convendremos en designar estas tres condiciones por el término, un poco vago pero suficiente, de isomorfismo... El isomorfismo así concebido en el sentido amplio es una de las propiedades revolucionarias de la fotografía y, en particular, la separa absolutamente de la pintura.»<sup>57</sup>

Vale la pena para insistir en lo que aquí Van Lier señala confu-

57. Henri Van Lier: *op. cit.* (véase nota 23), pág. 7.

samente: a diferencia de la pintura, que es eminentemente polimórfica, en que cada rasgo del cuadro es objeto de una elección distinta del pintor, en que éste puede *en todo momento* corregir lo que ya ha inscrito, reorientar sus líneas de composición, añadir un toque de color, hacer variar a cada pincelada, según su imaginación, una escala o una perspectiva (su visión es binocular), a diferencia pues de la pintura que está regida por un principio de *variación discontinua*, la foto sólo conoce la *variación continua*. Ahí está la gran diferencia: *en la foto, todo se da de una sola vez*. El acto del fotógrafo es *global y único*, sólo puede hacer una elección, de una vez por todas y para la imagen en su totalidad. Puede intervenir, ciertamente, antes y después de esa elección, pero, como ya se ha dicho, no puede intervenir en la constitución misma de la imagen; la exposición de la película se hace globalmente en un solo instante y escapa al operador. Por tanto, éste no puede hacer variar en el *transcurso del juego* la superficie de cm en cm; tampoco puede volverse atrás para mejorar o corregir la imagen —sino a posteriori, y justamente actuando como un pintor, por trucos y manipulaciones en el momento del revelado y el tiraje (como los pictorialistas). De hecho, una vez que se han fijado los datos de la toma de vista, la foto recibe *indiferentemente* todos los volúmenes luminosos susceptibles de impresionarla, situando al mismo tiempo, sin discriminación, lo importante y lo accesorio, lo intencional y lo aleatorio, la forma y lo informe, etcétera. En este sentido uniformizador e isomórfico, en esta concepción de un aplastamiento global e instantáneo sobre la emulsión de los volúmenes luminosos situados a distancia, la fotografía puede calificarse como de *chapada*.

La tercera y cuarta características propias del índice fotográfico están muy vinculadas: se trata de insistir sobre el hecho de que la huella es *luminosa* y que su estructura (su trama) es *discontinua*. Es relativamente obvio que la huella fotográfica difiere por naturaleza de las huellas de los animales de caza sobre la arena o de una huella digital; como su nombre indica, la materia misma de este médium es la *luz*, lo cual introduce la cuestión del soporte fotosensible y de su naturaleza específica.

La luz como tal, se sabe, es un conjunto de ondas electromagnéticas dotadas de propiedades particulares, esencialmente del orden de la *continuidad* y de la *regularidad*. En efecto, estas ondas —de las que el ojo humano, relativamente imitado en esto por la sensibilidad del ojo fotográfico, no percibe más que las más centrales sobre el eje longitudinal— se caracterizan sobre todo por el he-



Figura 12: Caravaggio (atr.), *Narciso*, 1594-1596, Roma, Galería Nacional Corsini.



Figura 13: Caravaggio, *Cabeza de Medusa*  
1596-1598, Florencia, Uffizi.



Figura 14: Henri Maccheroni, *Une des deux mille photos du sexe d'une femme*.

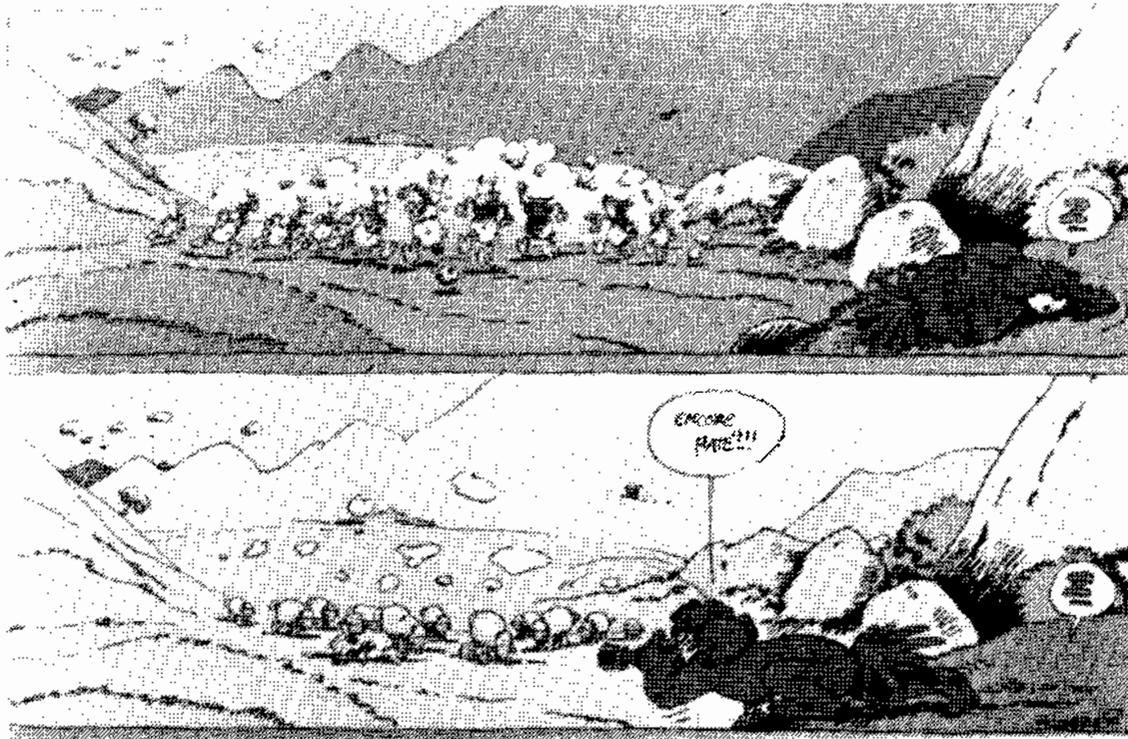


Figura 15: F. Murr. «Encore raté» (en *Hi-yo, c'est l'écho...*, *Génie des alpages* n.º 6, Dargaud, 1981).



Figura 16: El rostro aterrorizado de Fay Wray en *The Mystery of the Wax Museum* (Michael Curtiz, 1933).



Figura 17: Marc Garanger. *Femme algérienne*, 1960 (Ed. Contrejour, 1982).



Figura 18A: François Hers. *Reportaje n.º 9 con Evelyn Feingold*. 1980.

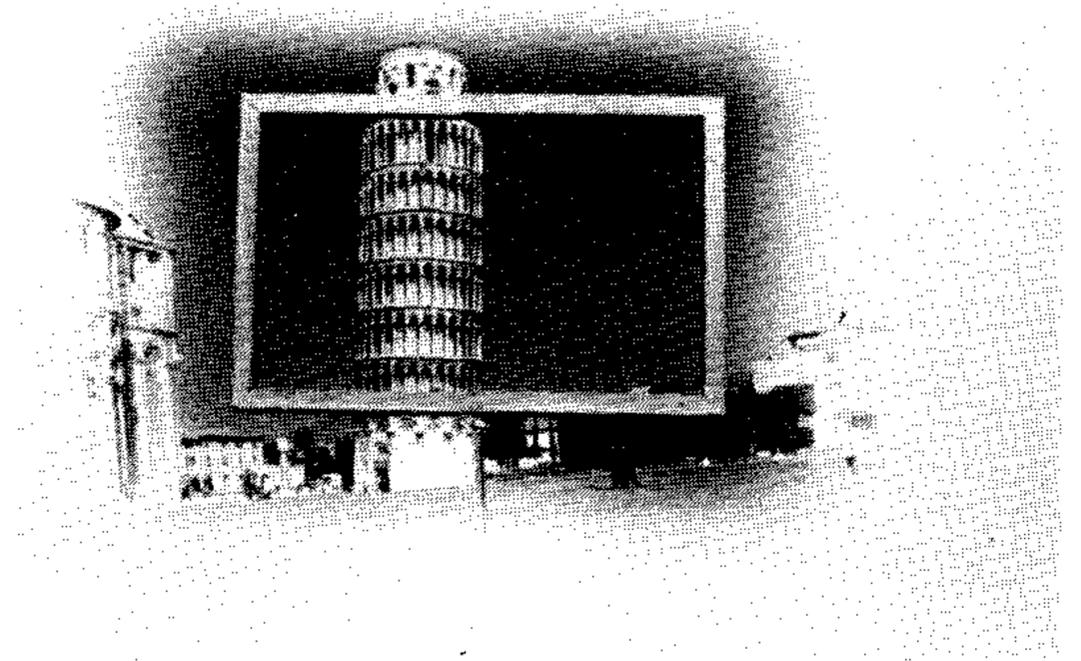


Figura 19: Christian Vogt. *Serie de «marcos»*.



Figura 18B: François Hers. *Reportaje n.º 9 con Evelyn Feingold*. 1980.

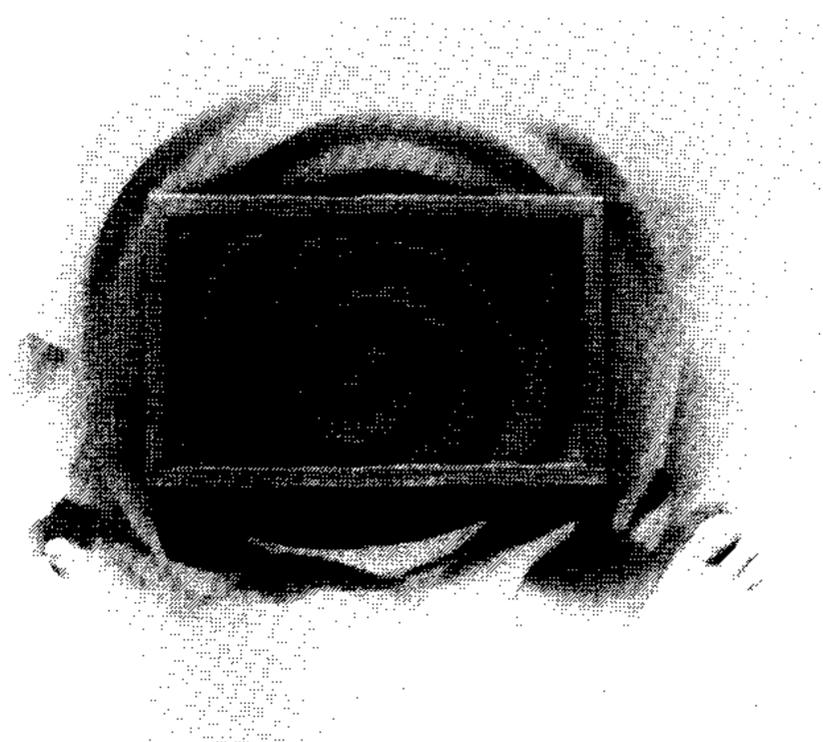


Figura 20: Christian Vogt. *Serie de «marcos»*.

cho de que, en el vacío, su velocidad es *constante*, su dirección *lineal* y sus zonas de interferencia *continuas* y calculables.

Pero, a partir del momento en que esas ondas luminosas homogéneas, emitidas o reflejadas por lo que constituirá el objeto fotografiado (el espectáculo, la escena), atraviesan las lentes del objetivo y llegan a impresionar uniformemente de una sola vez y en un solo instante toda la superficie sensible de la película, a partir de ese momento, a pesar de la característica plana y del isomorfismo del soporte, a pesar de la configuración ondulatoria regular y continua de la materia luminosa, van a introducirse irreductiblemente discontinuidades y granularidades, efectos aleatorios, locales y puntuales, determinados por la estructura misma de la emulsión, que se reflejarán de estrato en estrato en cada etapa del proceso fotográfico. Seguiremos, en este punto, la descripción bastante precisa de Henri Van Lier.

«En primer lugar a pesar de que los cristales de halogenuro deben ser dispuestos lo más regularmente posible en la emulsión fijada sobre el soporte rígido, su disposición y su orientación nunca tienen la regularidad de las ondas luminosas que los alcanzan. Son afectados por ellas según las discontinuidades que dan lugar a un primer tipo de fraccionamiento, o de grano.

Hablando en términos más químicos, las ondas luminosas que operan la transformación de las sales de plata en plata (negra) obtienen este efecto por los aportes de energía luminosa. Pero esta última no es un fenómeno continuo, como las ondas; como toda energía..., es granular, corpuscular, *cuántica*... Los cristales son alcanzados por ella discontinuamente. Por otra parte esas transformaciones... son tan débiles que no dan, en principio, más que una *imagen latente*. Se actúa pues de modo que los cristales transformados induzcan después su transformación a los cristales vecinos todavía no transformados. Esta operación de colonización es el *revelado*. Como, una vez más, se trata de modificaciones químicas, y por tanto de transmisión de energía, esta acción da lugar esta vez a una imagen visible, el negativo, pero donde las discontinuidades de la imagen latente son aumentadas por nuevas discontinuidades, los granos de la película.

Por último, cuando la imagen negativa de la película es transformada en imagen positiva, amplificada o no, sobre el papel, como se trata siempre de modificaciones de halogenuros,

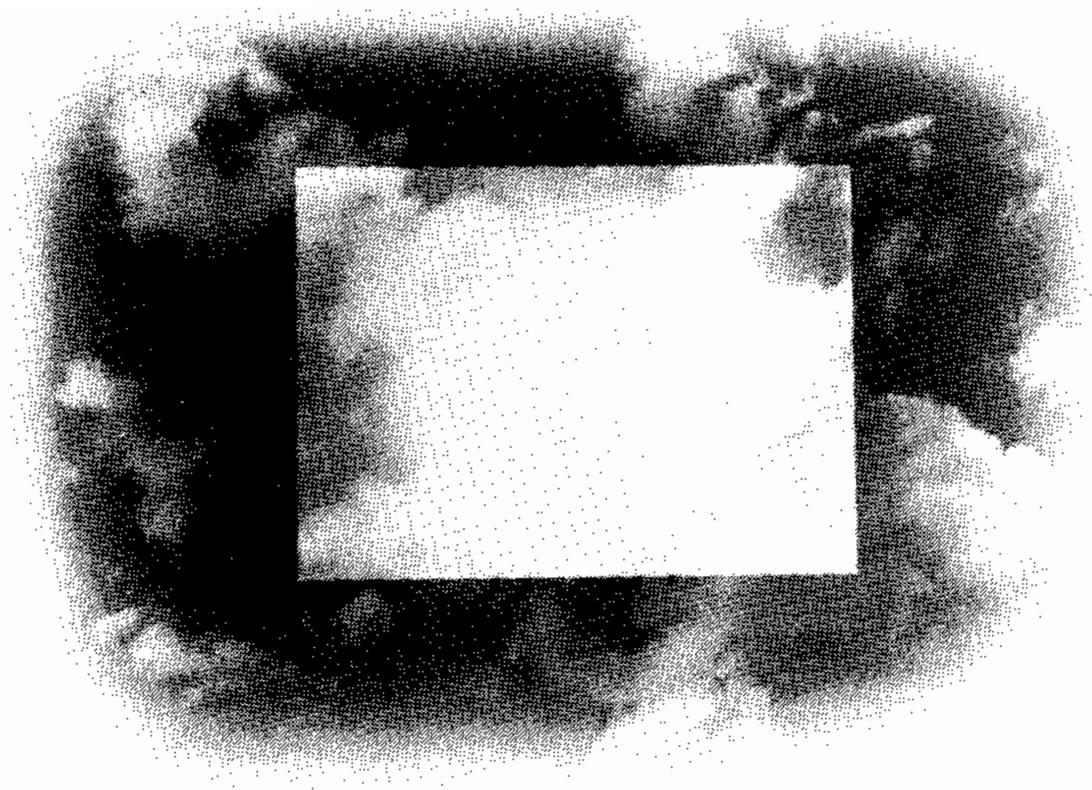


Figura 21: Christian Vogt, *Serie de «marcos»*.

y por tanto de energías químicas, se establece una cuarta granulación, que recoge en sí las tres anteriores. Es el grano de la prueba, el grano en el que se piensa de entrada cuando uno habla de fotos.»<sup>58</sup>

Esta larga cita da cuenta con exactitud de los procesos que definen la estructura específica de la imagen fotográfica: muestra claramente el trabajo de transmutación fundamental del dispositivo fotográfico, que transforma las continuidades luminosas que emanan del objeto en discontinuidades sucesivas puesto que se inscriben en el soporte y se convierten en signos. El índice fotográfico aparece así como un verdadero *objeto fractal* y los granos, o más bien los cristales de halogenuro que componen la superficie sensible pueden considerarse como la unidad última y mínima de la fotografía. Habrá que precisar con varias observaciones el estatuto de esas unidades mínimas y sus modalidades de funcionamiento en la constitución de una imagen «puntillista», diferente de todas las otras.

En primer lugar, hay que señalar que esos granos, esos cristales, esos puntos, no forman, como por ejemplo en pintura, la «tela de fondo» *sobre* la que vendrán a agregarse, depositarse, inscribirse, los signos propiamente pictóricos (la pasta, los pigmentos, los barnices...). El efecto de textura granular de la fotografía es de un orden totalmente diferente: allí los granos no definen el *soporte*, son la *materia misma* de la imagen, la sustancia propia *en y por* la cual la representación se revelará y se fijará.

En segundo lugar, esos mismos granos, que constituyen el cuerpo de la imagen y que están repartidos más o menos uniformemente sobre toda la superficie del soporte, no tienen en sí mismos ninguna relación formal con la «imagen», con la representación analógica de los objetos, con las figuras, la escena, el espectáculo que finalmente reconocerá el observador de la foto. El hecho de poder hacer pasar así el mensaje del *informe corpuscular*, que son los granos del cliché a las *superficies identificables* de la representación constituye uno de los mayores motivos de fascinación de la fotografía. Pues estos granos mínimos, reaccionando cada uno por separado al impacto de los rayos luminosos, y en razón de su ordenamiento aleatorio y de su distribución estadística (del tipo «soy tocado»/«no soy tocado», es decir «me vuelvo negro»/«me quedo blanco»), terminan por producir efectivamente, por reconstruir

58. *Ibid.*, pág. 71.

una representación mimética. En otras palabras, si una imagen fotográfica parece, a fin de cuentas, confrontar un referente existencial continuo con una representación icónica, ella también aparentemente continua (la prueba acabada y semejante), es necesario comprender que para pasar de una continuidad a otra ha sido necesario transitar por una discontinuidad fundamental y constitutiva, ha sido necesario fraccionar las masas luminosas en una miríada aleatoria de puntos, y luego, a partir de ese análisis puntual, lugar de paso *obligado*, recomponer una síntesis, una unidad global y analógica. Pero esta recomposición, cualquiera que fuere la finura de los puntos que han asegurado la transmisión, no puede dejar de conservar irreductiblemente la marca de la difracción. La continuidad reconstituida en la percepción final es siempre ilusoria, incluso si el grano no es visible a simple vista (y por supuesto sí que lo es). Pues es la *naturaleza* misma de la huella la que es discontinua. Y nada puede borrar ese principio genético.

El hecho de que la naturaleza granular del índice fotográfico pueda hacerse visible (por medio de emulsiones de alta sensibilidad, por tirajes con efectos de grano o por amplificaciones) es interesante no sólo porque ello tematiza y espectaculariza un principio teórico constitutivo, sino también porque hace intervenir las relaciones de distancia entre el observador y el plano de la imagen, y subraya así las nociones de confusión, de aleatorio y de uniformidad propias de la naturaleza discontinua de la imagen fotográfica. Todos sabemos en efecto que cuanto más visible es el grano de una prueba, más imprecisa y peor definida es la imagen, más se difuminan los contornos, más se instala una *confusión* figurativa. Ver los granos implica una especie de acercamiento de la mirada, como si se amplificara la textura en exceso, como si el observador se zambullera en la imagen, hasta tal punto cerca de ella que ya no puede percibir, más allá de determinado umbral, que la *trama* misma, el puntillismo puro, informe y aleatorio sin llegar al motivo (casi como cuando se mira de muy de cerca una tela impresionista, o como en la última ampliación de la foto en *Blow Up*, esa en que todo se pierde y se diluye y que se puede comparar con un cuadro abstracto mientras que *quizás* es la foto de un cadáver). Esto significa negativamente que para «leer» una imagen, para reconocer un espectáculo, hay que estar colocado a *la distancia* conveniente: suficientemente lejos para que los granos se borren en provecho de las superficies significantes. Y cuando la trama fotográfica se manifiesta con fragor, cuando la discontinuidad de la textura emerge y se impone, se ve desmoronar al mismo tiempo la continuidad de las figuras, se diluye el analogismo icónico. Y este desvanecimiento

de la escena, corolario de la puesta en evidencia de la sustancia misma del médium, traduce una clara uniformización de la imagen que posee en toda su extensión la misma estructura estallada. El puntillismo es global e indiferente. Recubre toda la superficie del cliché, sin discriminación figurativa, sin tener en cuenta las formas, amalgamando todo lo que está representado en la misma textura, que es la misma de la huella luminosa. Esta uniformización por el material es lo que subrayaba Diane Arbus en un texto esclarecedor sobre la evolución de su práctica, donde se la ve pasar de un extremo al otro:

«En mis comienzos en la fotografía, hacía fotografías muy granuladas. Estaba fascinada por las posibilidades de ese procedimiento porque esos pequeños puntos formaban una especie de tapicería y se traducían por el médium de los puntos. La piel se volvía semejante al agua que se volvía semejante al cielo, y una sólo se preocupaba de la luz y la sombra, muy poco de la carne y de la sangre. Pero después de haber trabajado durante algún tiempo con todos esos pequeños puntos, experimenté el intenso deseo de salir de ello. Quería ver las verdaderas diferencias entre las cosas (...). Quería ver la diferencia entre la carne y la tela, la densidad de las diferentes materias, el aire, el agua y el brillante. Entonces, poco a poco, tuve que aprender las diferentes técnicas para que eso quedara claro. Y comencé a obsesionarme terriblemente por la precisión.»<sup>59</sup>

Por último, una observación acerca de esta estructura discontinua de la huella fotográfica: hay que evitar confundir el fraccionamiento de la imagen-foto con otros tipos de fragmentación y partición icónica, con otros tipos de estructuras discontinuas propias de algunos signos mediáticos. En particular, se evitará asimilar la discontinuidad fotográfica con la que define lo que se denomina la *trama electrónica*. Por cierto, el vídeo y la televisión proceden también de representaciones totalmente constituidas por pequeños puntos. Todo el mundo, por otra parte, es sensible al efecto vibratorio absolutamente singular de estas imágenes, debido a su textura puntillista. Sin embargo, como la química no tiene nada que ver con la electrónica, las dos estructuras de la imagen son muy diferentes. Por una parte, mientras que los cristales de halogenuro de plata, como hemos visto, están lejos de ser absolutamente idénti-

59. Diane Arbus: *op. cit.* (véase nota 49), pág. 7.

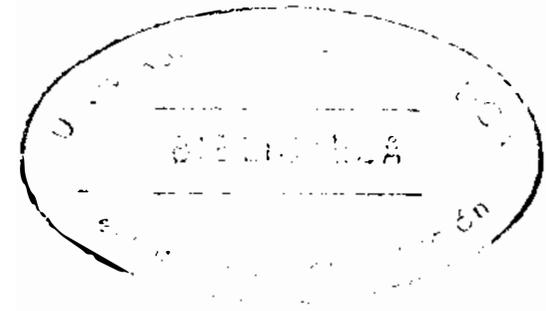
cos, cuando están dispuestos sobre la emulsión, por todas partes, es verdad, pero muy irregularmente, sin orden preciso ni orientación fija, los puntos de la imagen electrónica son todos estatutariamente similares y todos están extendidos regularmente según el modelo arbitrario, fijo y riguroso, que es precisamente *la trama*. La trama electrónica, que define una «imagen» (hay 25 tramas-imágenes que aparecen cada segundo en una pantalla de televisión), es un esquema compuesto, según las normas actuales, por 625 líneas horizontales, y cada línea está constituida por alrededor de 500 puntos. Un cálculo rápido nos arrastra a los abismos de la electrónica; hay pues  $625 \times 500$ , es decir más de 300.000 puntos en una sola trama, y puesto que hay 25 por segundo, esto hace alrededor de 7.500.000 puntos por segundo.

Por otra parte hay que introducir también el factor *temporal*, que marca más radicalmente aún la diferencia con la discontinuidad fotográfica. En efecto, no sólo los puntos electrónicos están dispuestos regularmente según el modelo de la trama, sino que también el factor tiempo interviene a través del *barrido* electrónico de esta trama; y cada punto sólo se ilumina después del precedente y antes del siguiente, es decir que sólo hay un punto iluminado por vez. Las consecuencias de este estado de hecho son considerables para la aprehensión precisa de lo que es una imagen electrónica, que se diferencia por completo de una imagen fotoquímica. En efecto, si en el movimiento del barrido cada punto de la trama se ilumina y se apaga alternativamente (cada  $1/7.500.000^{\circ}$  de segundo), esto significa, hablando con precisión, que la «imagen»-vídeo *no existe como tal*, o al menos que *no existe en el espacio* (nunca hay más que un solo punto a la vez) *sino sólo en el tiempo*. Este es un dato fundamental que se olvida con demasiada frecuencia: la imagen de T.V. es exclusivamente un asunto de tiempo. La imagen tal como creemos verla es una síntesis temporal basada sobre una sucesión, es decir, sobre una infinita discontinuidad espacial (no hay espacio real). Por el contrario, en fotografía, la imagen existe, plenamente, *en el espacio y en el tiempo*, puesto que cada uno de los cristales de halogenuro extendidos sobre la superficie de la emulsión reacciona *al mismo tiempo* a las informaciones luminosas que le llegan (Van Lier repite siempre que «en fotografía, todo es sincronía, es decir todo está adaptado al paso del último fotón»). La foto tiene otra manera de estar *chapada*: en el tiempo. La foto es una verdadera *tajada* de espacio-tiempo. En otros términos, la gran diferencia a tener en cuenta entre la foto y el vídeo sobre el punto específico que nos ocupa es que la *discontinuidad fotoquímica* opera en la *simultaneidad*, mientras que la *discontinuidad electrónica* opera en la su-

*cesividad*. Los efectos que se deducen de ello (no sólo en el plano visual) no son insignificantes. Y volveremos a considerarlos en el capítulo 4 sobre el *corte* fotográfico.

### 3. Historias de sombra y mitologías con espejos

*El índice en la historia del arte*



«La noción actual de pluralismo estilístico —uno de los clichés más resistentes de la crítica americana moribunda— debe ser reemplazada por una descripción más eficaz del arte del presente: una descripción que dé cuenta del determinismo histórico que opera en él. Para hacerlo, he creado un nuevo apartado: *el arte del índice*, término que fácilmente se podría reemplazar por otro: *lo fotográfico*.»

Rosalind Krauss<sup>1</sup>

En el capítulo anterior hemos realizado el análisis de la fotografía como índice en la perspectiva de un enfoque *puramente teórico*. Se trató de abordar el hecho fotográfico en su principio, de definir su estatuto teórico particular a partir de sus condiciones de existencia más elementales. Ello nos dio la ocasión de precisar bien todo lo relativo a la originalidad de la relación del signo fotográfico con su referente, aislando los rasgos característicos —tanto generales como específicos— de la noción de *índice* aplicada a la foto, señalando los límites y los peligros de esta concepción, e insistiendo especialmente en los aspectos que ésta revelaba y que nos han permitido finalmente mostrar que la fotografía constituye una verdadera categoría epistémica, una categoría de pensamiento con derecho propio.

1. Rosalind Krauss: «Notes on the Index: Seventies Arts in America», en *October* 3, (parte I) y n.º 4 (parte II), Nueva York, MIT Press, 1977. Traducción francesa en *Macula*, n.º 5-6, París, 1979, pág. 175.

En este capítulo querría proseguir el problema del *índex* fotográfico pero retrospectivamente, es decir, inscribiéndolo en una *dimensión histórica*, no como en el primer capítulo, que presentaba una rápida retrospectiva de la cuestión del *realismo en el campo exclusivo de los discursos sobre la foto*, sino más globalmente, saliendo del campo de la fotografía propiamente dicha e interrogando el conjunto de las prácticas artísticas representativas (de las grutas de Lascaux al arte-performance) desde el punto de vista del *índex*. Este capítulo intenta pues ampliar considerablemente la problemática: si la aparición y el desarrollo del médium fotográfico a partir del siglo XIX permitió, después de tantos siglos de pintura y de dibujo, una nueva relación de la representación con lo real, basada sobre lo que he denominado «la lógica del *índex*», ahora se trata de plantear la siguiente pregunta respecto de la historia: ¿Qué sucede con esta lógica del *índex*, revelada por la fotografía, en las otras prácticas artísticas representativas? Lo cual debe entenderse en dos direcciones diferentes, evolutiva o *prospectiva* y regresiva o *retrospectiva*.

Este capítulo se propone plantear dos preguntas. Por una parte, la lógica del *índex*, que emerge por y en la fotografía, ¿influyó (o invistió) los otros medios de expresión artística que le siguieron, digamos para esquematizar, a partir de comienzos del siglo XX? La respuesta, sin duda, será ampliamente positiva. Se verá, en efecto, —otros ya lo han subrayado— que una parte muy importante del arte contemporáneo —toda su parte innovadora, todo lo que es experimentación y búsqueda de nuevos lenguajes— puede ser considerada, en particular después de Marcel Duchamp, que es seguramente la personalidad central, como una evolución hacia una radicalización de la lógica indicial, como si la fotografía, una vez pasado el tiempo de su instalación y de su generalización, una vez bien arraigada la lógica profunda y «latente» que la definía, se hubiera puesto a «revelar», a impregnar, a nutrir a los artistas, explícitamente o no, hasta el punto de favorecer finalmente una especie de renovación y relanzamiento de las otras prácticas artísticas.

Por otra parte, a fin de evitar que el trabajo tome una dirección proyectiva en exceso, para no caer en la trampa de un puro finalismo histórico, conviene también invertir la perspectiva histórica y plantear la cuestión del *índex* retrospectivamente: ¿No estaba ya la lógica indicial, cuyo modelo detonante parece haber sido la fotografía, presente y activa, bajo formas variadas, en las prácticas representativas *anteriores* a la existencia del medio fotoquímico? Aquí también mostraremos que es necesario responder afirmativamente,

e incluso de manera muy singular, pues se verá que la cuestión del *índex*, de la conexión física singular del signo con su referente, ha sido planteada y trabajada activamente *desde el origen*, en el momento primero y fundador de la representación (es decir, sobre todo en el(los) *mito(s)* del origen).

\* \* \*

En las páginas siguientes abordaremos esencialmente este segundo aspecto (retrospectivo), dado que el primero —la emergencia y la radicalización de la lógica indicial en el arte contemporáneo— ya ha sido puesto en evidencia y notablemente analizado en los trabajos recientes de Rosalind Krauss, a los que remito para mayores detalles.<sup>2</sup> Diré solamente dos palabras acerca de este primer aspecto. Presentaré aquí *muy brevemente* el principio general y algunos puntos de referencia de esta visión histórica sobre *el arte del *índex* en el siglo XX*.

Digamos en primer lugar que la categoría de *índex*, por las implicaciones teóricas y la apertura filosófica que autoriza, aparece como un instrumento conceptual singularmente privilegiado y eficaz cuando se trata de rendir cuenta de manera *positiva* (y no sólo negativa, o reactiva, como se hizo con frecuencia) del funcionamiento de nuevas formas de representación en el arte llamado contemporáneo. En este sentido, la utilización de la noción peirciana se inscribe de hecho en un proyecto global, una de cuyas líneas básicas se refiere a la idea de un *pasaje* de la categoría de icono a la de *índex*, pasaje considerado no sólo como *marca histórica de la modernidad*, sino también, más generalmente como un *desplazamiento teórico*, donde una estética (clásica) de la mimesis, de la analogía y de la semejanza (*el orden de la metáfora*) daría paso a una estética de la huella, del contacto, de la contigüidad referencial (*el orden de la metonimia*).

Los trabajos ya citados de Rosalind Krauss, de una manera general, se inscriben claramente en esta perspectiva. Por una parte, Krauss hace hincapié de una manera especial en Marcel Duchamp —aunque Duchamp no se haya dedicado prácticamente a la fotografía, Krauss muestra que casi la totalidad de su obra puede ser

2. Además del texto citado en la nota 1, véase también «Marcel Duchamp ou le champ de l'imaginaire», en *Langage et Ex-communication I*, actas del coloquio internacional de Lieja editadas por Philippe Dubois e Yves Winkin en *Degrés*, n.º 26-27, Bruselas, 1981.

considerada como una reflexión alrededor de la problemática de la huella, del depósito, del contacto de la proximidad, de la inscripción referencial, por intermedio de figuras siempre pragmáticas como el vaciado, la sombra proyectada, el reporte, el calco, la transferencia directa, el autorretrato, el juego de palabras, el ready-made, etcétera—, y, por otra, en el arte norteamericano de los años 70, desde la danza posmoderna y el trabajo del cuerpo (Deborah Hay) hasta la instalación (trabajo sobre los «antiedificios» de Gordon Matta-Clarck), pasando por ciertas formas de pintura abstracta que sólo tienen sentido cuando se consideran en su situación contextual (por ejemplo, diversos trabajos de artistas realizados para la exposición de mayo de 1976 en P.S. 1 en Nueva York, en particular Michelle Stuart y Lucio Pozzi).

A estos hitos evocados por Krauss se podrían agregar otros, que jalonan prácticamente toda la historia del arte contemporáneo. La fotografía y Marcel Duchamp son por cierto los puntos de partida y de referencia permanentes. Luego, y sin entrar en detalles, pueden citarse mil experiencias. En primer lugar, por ejemplo, todos los artistas plásticos —y son numerosos— que han utilizado la fotografía en su trabajo, justamente por su valor de huella, de cliché, de recuerdo o de marca física (citemos al azar, Robert Rauschenberg, Andy Warhol, David Hockney, Christian Boltanski, Paul Armand Gette, Annette Messager, Jacques Monory, Jochen Gerz, Arnulf Rainer, Dieter Appelt, Gloria Friedman, Roy Adzak, etcétera). A continuación todos los que, sin operar con la fotografía propiamente dicha, centran sus trabajos sobre problemáticas típicamente indiciales: las ceras de Max Ernst, los vaciados sobre el cuerpo de Segal, las huellas del cuerpo de Yves Klein, o las de vestimentas de Recalcati, las huellas digitales de Manzoni, los calcos de Barbara Heinsch, todo el juego con las huellas de Denis Oppenheim, etcétera. Y luego aún, para ser más general, es claro que los principios fundamentales del *land art*, así como de ciertas prácticas de arte conceptual (del *minimal art* a *l'arte povera*) proceden directamente de la lógica indicial, puesto que se trata de «obras» (aquí, evidentemente, la palabra pierde su pertinencia clásica, puesto que ya no hay verdaderamente signos separados, autónomos, plenos, transportables, repetibles, intercambiables, etcétera), de huellas, por tanto, siempre físicamente inscritas en situaciones referenciales determinadas y singulares, que toman todo su sentido de esa relación de contigüidad existencial con su entorno. Por último, para terminar con estas enumeraciones, no podemos dejar de recordar que el *ready-made*, luego el *body-art*, el *art-performance* y todo lo que tiene que ver con la *instalación*, deben ser consideradas como

formas cada vez más radicalizadas de esta lógica del índice. En esas tentativas, como ya he subrayado, el referente como tal, en su materialidad espaciotemporal, se convierte en su propia representación. La proximidad física entre el signo y su objeto se vuelve entonces identificación total. En estos casos, el «contenido» de la obra (como referente externo expresado en un mensaje) se encuentra completamente vacío: «la obra» entonces no nos dice otra cosa que lo que la hace ser obra. Toda la semántica del mensaje reside únicamente en su pragmática (no es el producto o el resultado lo que importa, es el acto mismo por el cual algo sucede —acto del artista, y también acto del espectador). En ese sentido se ha podido hablar de prácticas consumatorias y dilapidadoras: puesto que no hay nada exterior a lo que se nos muestra, y que lo que se nos muestra tiene lugar aquí y ahora, es porque *después* (o *antes*) y en *otro lugar*, no hay (más) nada. No hay resto. Todo ha sido consumado en el instante y el lugar de la referencia. *Entre nosotros*, únicamente. Nos encontramos con experiencias que realizan de cierta manera una especie de *absoluto de la lógica indicial*. Como si, después que la fotografía hubiera hecho aparecer en el campo del arte una nueva relación de la representación con lo real, todo el trabajo de los artistas innovadores hubiera consistido (deliberada o inconscientemente) en una especie de carrera desenfrenada hacia lo absoluto de esta lógica, hacia la práctica de un «índice puro».

Pero aquí conviene ser especialmente prudente desde el punto de vista epistemológico, y es aquí, en la relación de la Historia con la Teoría, que mi perspectiva difiere notablemente de la que guía los análisis de R. Krauss. Tratándose de evitar todo finalismo, me propongo en efecto invertir el evolucionismo que subyace al primer enfoque, sobre la historia misma de la representación, a fin de mostrar que, ya en su primer momento, en su fase primitiva, la pintura misma, como dispositivo teórico, estaba totalmente preocupada por el tema del índice, es decir, por la presencia y la contigüidad del referente, tanto, si no más, que por el problema de la semejanza. Con este gesto de inversión, anulo de algún modo la dimensión teleológica de la problemática.

Adelanto pues aquí mi tesis: la fotografía es un dispositivo teórico que restablece, en calidad de práctica indicial, el dispositivo teórico de la pintura *tomada en su momento «originario»* (*en el fantasma de su origen*). Y esta afirmación transhistórica de una estética del índice, poniendo como entre paréntesis la representación por analogía (el arte del icono) —del que ya se puede decir, para señalar hitos, que sólo se inaugura con el Renacimiento y la construc-

ción en perspectiva para cerrarse con la invención de la fotografía y la generalización actual de las prácticas indiciales— acentuaría en la historia y la teoría del arte la necesidad de una inscripción referencial, es decir, *la imposición irreductible de la dimensión pragmática de la obra de arte*.

\* \* \*

A lo largo de estas páginas procederé por tomas, flashes, encuadres de una serie de *textos*, bien conocidos por los historiadores del arte, que nos remiten al problema del «origen» de la pintura, asignándole cada vez una relación explícita con la lógica del índice, al abrigo de la huella, el calco y sobre todo de la *sombra* y del *espejo*. Ya se trate de orígenes *históricos* (las grutas de Lascaux), *fabulosos* (las historias de sombra de Plinio y de Vasari) o *mitológicos* (los espejos de Narciso y de Medusa), en todos los casos *la representación nació por contacto*. Esto es lo que nos dicen las imágenes primitivas, las fábulas instauradoras, los mitos fundacionales que no necesitan comentarios porque *hablan por sí mismos*.

#### *Lascaux o el Nacimiento del Arte*

Georges Bataille: «Los hombres de la Edad del Reno, en particular de Lascaux, utilizaron por cierto un procedimiento que emplean los australianos de hoy, que consiste en introducir un polvo coloreado en un tubo vacío y soplar. Así se procedía para obtener *las manos* que, en el conjunto de las grutas, son bastante numerosas: se aplicaba la mano sobre la pared y se soplabá alrededor. En Lascaux la utilización de este procedimiento estaba generalizado por los colores informes.»<sup>3</sup>

En Lascaux, es decir, en el «origen» histórico de la pintura, se procedía generalmente por medio de esta técnica primitiva, emparentada con el calco y la huella, del «molde». La relación indicial de proximidad y de contigüidad física entre el signo (la mano pintada) y su objeto (su causa: la mano a pintar) no puede ser aquí más estrecha, más directa, más aplicada («se *aplicaba* la mano»). La imagen obtenida es literalmente una huella, una transposición, el vestigio de una mano desaparecida *que ha estado allí*. Se observará que, en su proceso, esta técnica implica a la vez la presencia

3. Georges Bataille: *Lascaux ou la Naissance de l'Art* (apéndice), París-Ginebra, Skira, 1955.

de una *pantalla* que sirve de *soporte* de inscripción (el muro) así como la *proyección* (que opera bajo la modalidad de soplo), *originada* (el tubo como agujero y como hogar) de una materia (el polvo) que deberá a la vez *colorear, dibujar y fijar* el todo. El resultado, la imagen de un contorno por contacto, aparece así como una *sombra* proyectada, pero una sombra en *negativo*, figura en blanco, como hueco, vaciada, pintura no pintada («se soplabá *alrededor*») obtenida por sustracción, por preservación de un espacio virgen correspondiente a la zona que estaba exactamente recubierta por el referente. Lo presentimos: ya es de una cierta manera todo el dispositivo de la *fotografía*. Las manos con molde de Lascaux son también exactamente comparables a esa especie de foto (que no hace sino explicitar la ontología de *toda* fotografía) que Man Ray llamó «*Rayografías*» y Moholy-Nagy «*Fotogramas*» (véase su análisis en el capítulo precedente): fotografías realizadas sin cámara fotográfica, colocando objetos opacos y translúcidos directamente sobre el papel sensible, exponiendo el conjunto así compuesto a la luz y revelando el resultado. No hay aquí espacio para la mimesis (con frecuencia se ha calificado a estas fotos como «composiciones abstractas»); sólo importan el principio de *depósito* del objeto sobre el soporte y la *proyección* de una luz que dejará virgen, a su imagen, la parte del soporte cubierta por el objeto; la semejanza se borra ante la imperiosa necesidad de la contigüidad.

#### *Historias de sombra*

Plinio consagra el libro 35 de su monumental *Historia Naturalis* a una «historia» de la pintura, una historia no tanto factual como de entrada articulada con la fábula y con cierta forma de imaginario. Inevitablemente se ve enfrentado con la cuestión del origen, y a su imposibilidad: «la cuestión de los orígenes de la pintura, dice, *es oscura*». Se diría incluso que está literalmente *en la sombra*. En efecto, más allá de la gran variedad de interpretaciones (que adjudican este origen a los egipcios y luego a los griegos), casi todos los comentaristas, prosigue Plinio, están de acuerdo al menos en un punto, absolutamente determinante: la pintura nació cuando se «*comenzó a bordear el contorno de la sombra humana*». Este es clásicamente el dispositivo *princeps*, el(la) gesto(a) inaugural, que presenta a la pintura no sólo en su origen, sino también, en su «esencia», y que será continuado como fábula instituyente, a la vez en numerosísimos textos sobre la pintura —y a veces con variaciones singulares e interesantes (Quintiliano, Plutarco, Vasari, Alber-

ti...)—, pero también en la pintura misma, como tema o como motivo iconográfico (véase por ejemplo la tela de Suvée, *Uitvinding tekenkunst*<sup>4</sup> o el grabado de David Allan, *El origen de la pintura*).<sup>5</sup>

Pero Plinio no se contenta con recordar ese principio, por otra parte por todos conocido, del dibujo de la sombra. Va a referir las circunstancias de este origen, va a dar un cuerpo a la fábula. Plinio nos relata en efecto la *historia* de la hija de un alfarero de Sicyone, llamado Dibutades, que estaba enamorada de un joven. Este tuvo que partir un día en un largo viaje. En el momento de la *escena* del adiós (se ve ya cómo la historia es del orden de la representación, de la puesta en escena, del relato, de la ficción), los dos amantes están en una habitación iluminada por un fuego (o una lámpara), que proyecta en el muro la sombra de los jóvenes. Para conjurar la futura ausencia de su amante y conservar una huella física de su presencia actual, en este instante-bisagra lleno de deseo y de temor, la joven tiene la idea de representar sobre el muro, con un carbón, la silueta del otro que allí se proyecta; en el instante último y resplandeciente, y para matar el tiempo, fijar la sombra de aquel que aún está allí pero que pronto estará ausente. (La historia no se detiene allí. Según Plinio, Dibutades puso a continuación arcilla sobre ese dibujo, realizando así la imagen en relieve por una suerte de moldeado de sombra. Poniéndola a cocer en el horno con los otros potes, obtuvo el primer «bajorrelieve» (*typum*) de terracota. Así nació, sobre la huella de la pintura y como su prolongación,<sup>6</sup> la escultura, al menos la escultura por moldeado.)<sup>7</sup>

De esta escena inicial, demasiado famosa, sólo retendremos finalmente algunos datos elementales, que no dejaremos de reencontrar. En primer lugar, para que haya sombra proyectada, por tanto para que la pintura exista, es necesario que haya, como para las manos de Lascaux, una *pantalla*, una pared, un plano receptor e intersector (muro, tela, papel...) que hará oficio de superficie de inscripción. Al mismo tiempo, es necesario que sobre esta pantalla, aquí también, haya una *proyección*, pero esta vez *de luz*, lo que presupone una *fuentes* luminosa, un hogar, algo como un punto de ori-

4. Suvée, *Uitvinding Tekenkunst*, Brujas, Groeningemuseum (Registro 0.132.1).

5. David Allan: *L'origine de la peinture*, 1745, Edimburgo, National Galleries of Scotland.

6. La escultura pasaría pues *por* la pintura.

7. Plinio precisa que ese *typton*, esa «escultura» fue conservada en Corintio en el templo de las Ninfas, hasta el día en que Mummius tomó la ciudad y la arrasó. Es decir, que una vez más *el prototipo ha desaparecido*. Sólo los textos, las descripciones, las fábulas nos mencionan aún su existencia (¿real?, ¿ficticia?).

gen de un rayo (el fuego, la lámpara) y lo que determina una orientación y una organización del espacio *por* la luz. Por último, esta figura de sombra proyectada, puro índice que no existe sino en la presencia de su referente, deberá todavía ser *duplicada por un dibujo* que la *fijará* por calco directo.

Se ve que se ha instituido todo un juego de diferencias respecto de la técnica del molde. En primer lugar, la materia proyectada sobre la pantalla cambia de estatuto; el polvo coloreado es reemplazado por la luz misma. Lo que tiene notablemente como consecuencia limitar el cromatismo a un puro juego de *blanco y negro*, *el inmaterializar* esta materia misma, convertida en impalpable, y también dejarla propagarse, por *autoirradiación*: la sombra es «natural», el «soplo» del hombre como origen motriz de la proyección ya no es necesario. Por otra parte, el mismo proceso de aparición de la sombra es *instantáneo*, se da por entero de una sola vez bajo el impulso luminoso (mientras que la proyección de polvo era progresiva y se hacía parte por parte). Este juego de modificaciones parece acercarnos cada vez más al dispositivo fotográfico: la *indicialidad* opera ahí por el blanco y negro, en el modo de instantaneidad de la toma, sin que el hombre intervenga como emisor y, sobre todo, se da literalmente como *escritura por la luz (fotografía)*.

Queda el problema de la *fijación*, problema crucial especialmente porque plantea la cuestión de la relación del índice con la temporalidad. En efecto, entre la sombra proyectada y el dibujo obtenido por calco de ésta, lo que se juega, más allá de la relación *espacial* de la co-presencia, es la relación *temporal* con la *duración*: la sombra como tal, se ha dicho, no es más que fugacidad; no tiene otro tiempo que el de su referente. En este sentido es un índice casi puro; el principio de la conexión física entre el signo y su objeto funciona ahí en el espacio y en el tiempo. Como dice Leonardo de Vinci, que reflexionó mucho sobre esta cuestión de la sombra «[las sombras] siempre son una compañía, unidas al cuerpo».<sup>8</sup> La sombra afirma siempre un «eso *está* ahí». Mientras que el dibujo de la sombra afirma siempre un «eso *ha estado* ahí». A la pura presencia referencial de una se opone la necesaria anterioridad del otro. El dibujo de la sombra remite la representación a un antes, a una causa previa que se trata de convocar aquí y ahora por medio del signo. Lo esencial, por cierto, es que el dibujo del referente ha *pasado* por la sombra, ha sido mediado por ese puro índice, es su copia

8. Leonardo de Vinci, Ms. 2038 de la Biblioteca Nacional (hojas 21, 22, 29, 30).

por contacto. Pero al mismo tiempo ese pasaje indica un cambio completo de la temporalidad; como sombra, la imagen sólo vivía en el instante, pero dibujada, se inscribe en la duración y en un estado determinado de una vez para siempre. El dibujo, de algún modo, arranca la sombra al tiempo de su referente y la fija y la detiene en un tiempo que le es propio. Por su inscripción, la sombra pierde su indicialidad temporal y remite su indicialidad espacial al pasado. Y esta pérdida de indicialidad, este aumento de iconización, esta autonomización temporal, que, conservando una relación de conexión real con el referente, lo da como anterior, como origen *superado*, se ve que responde claramente a un gran fantasma de toda representación indicial: afirmar la existencia del referente como una prueba irrefutable de lo que tuvo lugar, y al mismo tiempo eternizarlo, fijarlo más allá de su propia ausencia; pero también, en ese mismo movimiento, designar ese referente momificado como ineluctablemente perdido, inaccesible en lo sucesivo como tal por el presente; es al mismo tiempo levantarle una estatua como signo para siempre y remitirlo como referente a una ausencia inexorable, al olvido, a la carencia, a la muerte. Ahí conduce este proceso de fijación del índice, y se puede considerar, globalmente, que esto vale para todos los casos, ya se trate de fijar por medio del dibujo o de la fotografía.

Por cierto que los medios técnicos de uno y otro no son exactamente los mismos (aquí, el trazado manual de un contorno en negro; allí, las prácticas del revelado fotoquímico con el revelador y el fijador), pero, más allá de esta distancia tecnológica, en los dos casos, los rasgos que caracterizan el proceso de fijación coinciden con aquellos que definen las condiciones de aparición de la imagen (de la sombra), es decir, que ya no corresponden a la lógica indicial: *dibujo* de sombra y *fijación* fotográfica no utilizan la luz sino una materia concreta y palpable (carbón, baño fijador): la imagen que se quiere fijar (entintar) sobre el soporte no surge de una sola vez por entero sino que procede de una elaboración progresiva (el dibujo, el revelado fotoquímico exigen cierto tiempo, que puede incluso, en el segundo caso, estar imperativamente determinado); etcétera. En otras palabras, la fotografía, tomada en el resultado visual que acaba ofreciendo, al igual que la representación de la sombra que estaría en el origen de la pintura, no serían estrictamente indiciales sino en su fase primera constitutiva, en las *condiciones de producción* del signo (la transposición directa del referente sobre una pantalla contigua a partir de un juego óptico de proyección luminosa). Pero una vez que la imagen-índice así producida pretende inscribirse de manera estable, fijarse para la memoria, es decir,

cuando la imagen pretende superar a su referente, eternizarlo, congelarlo en la representación y por tanto sustituir, como huella detenida, su ausencia ineluctable, entonces esta imagen pierde una parte de lo que constituía su pureza indicial, pierde su conexión temporal. El índice se autonomiza parcialmente. Se abre a la iconización, es decir a la *muerte*. La fijación iconizante, al sacrificar la indexación en el tiempo referencial, marca el comienzo del trabajo de muerte de la representación. *Momifica*.

Finalmente, una última y breve observación a propósito de la fábula de Plinio, que concierne a la relación que la imagen mantiene con el deseo y el papel del índice en esta relación. Las *circunstancias amorosas* en las que se desarrolla esta historia del nacimiento de la pintura y que la motivan directamente, no son por cierto inocentes. Es particularmente claro que indican una evidente *congruencia entre deseo e índice*. Lo que la fábula plantea en realidad es que, a los ojos del deseo, la representación no vale tanto como semejanza sino como huella.

Para la amante que intenta conjurar la ausencia inminente de aquel a quien ama, lo que verdaderamente importa es encontrar un signo que emane directamente de él, que sea el testimonio de la presencia *real* del cuerpo referencial. La proximidad física que define el estatuto específico del índice corresponde totalmente a las exigencias de la relación amorosa. La moraleja de la fábula es ésta: *la mimesis viene después de la contigüidad, el deseo pasa primero por la metonimia y la pintura nace índice porque la funda el deseo*.

Haciendo eco a esta dimensión descante de la fábula primitiva de la sombra pintada, se podría evocar todo lo que tiene relación con los usos sentimentales de la fotografía (fotos de amor, fotos de muerte, álbumes de familia, etcétera, véase el capítulo anterior). Nos contentaremos con un único texto, fechado en 1843, tomado de una carta escrita por Elizabeth Barrett a su amiga Mary Russel Mitford.<sup>9</sup> Hay aquí resonancias de todo lo que acabamos de decir, como en una repetición de la «escena primitiva»:

«Desearía tanto poseer algo que me recordara a todo lo que me es querido en este mundo. No es simplemente la semejanza lo que es precioso en este caso, sino las asociaciones y el sentimiento de proximidad que impone este objeto... ¡el he-

9. Esta carta de E. Barrett es citada por Susan Sontag en la breve antología que cierra *la Photographie* (Paris, Seuil, col. Fiction & Cie, 1979).

cho de que la *sombra misma* de la persona esté aquí fijada para siempre! Por eso los retratos me parecen como santificados, y no creo en absoluto monstruoso decir, aunque mis hermanos protesten con vehemencia, que preferiría guardar un recuerdo semejante de alguien a quien hubiera amado intensamente a todo lo más noble que un artista hubiera podido producir.»

\*  
\*  
\*

Antes de terminar con estas historias de sombra evocaré aún una variante interesante de esta fábula fundadora, que define de hecho la otra gran versión de la misma historia. Vasari, por ejemplo, al comienzo del *Proemio* de sus *Vite...*, se hace eco de esta variante:

«En mi opinión, el dibujo es el fundamento de la escultura y de la pintura, y el alma misma que concibe y nutre en ella todas las partes de la inteligencia, viene plenamente al mundo en la época del origen de todas las cosas, cuando el Altísimo, después de haber creado el mundo y ornado el ciclo de luces brillantes, descendió a través del éter transparente sobre la tierra firme y, *modelando al hombre, reveló la primera forma de escultura y pintura* en la más admirable invención. ¿Quién puede negar que del hombre como ejemplo viviente, tomaron forma las ideas de estatuas esculpidas y todo lo que concierne al contorno y la posición del cuerpo? (...).

Según Plinio, el arte de pintar fue introducido en Egipto por Gygès el Lidio quien, estando cerca del fuego y mirando su *propia sombra* que se proyectaba sobre el muro, dibujó súbitamente (*subito*) su propio contorno (*contorno se stesso*) con un trozo de carbón...»

Esta versión introduce al menos dos modificaciones notables respecto del relato anterior: en primer lugar introduce la *referencia a Dios* y la *creación del hombre* como modelo original de la representación: a continuación, y siempre refiriéndose al texto de Plinio, transforma el retrato de sombra del *otro* en *autorretrato* de sombra. Consideraremos las implicaciones sucesivas de estos dos cambios.

Tomar como modelo de la representación la Creación del hombre por Dios es a la vez remitir explícitamente el nacimiento de la pintura (y de la escultura) a la inmemorialidad mítica de todo origen («en el tiempo de origen de todas las cosas») y es también poner a Dios como el Gran Pintor Original. Por extensión, es hacer

de todo pintor no justamente un dios, un *creator ex nihilo*, sino un sujeto que ya ha sido creado y que no hace más que imitar, copiar, reproducir (imperfectamente) la obra y el gesto del Gran Genitor, a partir de los materiales mismos que emanan de la Creación realizada por Este (*creatura non potest creare* dice San Agustín). Destinado a no ser más que repetición del origen, re-producción más que creación, repetición de un modelo inaccesible y siempre ya allí, es la actividad misma de la representación la que resulta así inscrita en una lógica de tipo indicial. El índice ya no es el dibujo como tal, el signo pictórico, sino el acto mismo de pintar concebido como calco y como memoria, como relevo y como repetición de la Creación divina, de la que procede *realmente* (en el orden de la creencia) puesto que el pintor es una criatura de Dios y opera con lo que Este le ha proporcionado.

Respecto del segundo punto, que evoca también el famoso autorretrato de sombra de Apeles, se notará en primer lugar que autorreferencializando la representación, la fábula sitúa explícitamente el origen mismo de la pintura *en el narcisismo* (el deseo del otro es allí deseo de sí) —lo que nos remite al primer punto y a lo que lleva implícito: este autorretrato absolutamente original que fue la creación del hombre a *imagen misma de su Creador*, como dice el Génesis.<sup>10</sup> Pronto volveremos a tratar en extensión el tema del narcisismo.

Por otra parte, este deslizamiento narcisista de la «primera» pintura hacia el autorretrato de sombra abre también paso a la *paradoja*. Se sabe que todo autorretrato condensa en la misma persona dos instancias bien distintas del proceso de representación: el objeto a pintar y el sujeto pintor. En el autorretrato de *pintura* esta condensación plantea ya todo tipo de problemas teóricos y prácticos, ligados al hecho de que el sujeto que se toma por objeto debe, en principio, si quiere ser estricto, *pintarse en el acto de pintar*, es decir, incluir en su enunciado el proceso mismo de enunciación de éste. Es la base de la paradoja y todo autorretrato hará trampa con esto.<sup>11</sup> Pero, con el autorretrato *de sombra*, este problema de la in-

10. «Pues, cuando la Biblia nos enseña que Dios hizo al hombre a su imagen, ¿qué quiere decir sino que el hombre es el autorretrato de Jehovah? El hombre, imagen de Dios. ¿De qué Dios? De Dios modelando su propia imagen en el barro, es decir, la imagen de un *creador en proceso de creación*. Tocamos aquí a la esencia del autorretrato: es el único retrato que refleja a un creador en el momento mismo del acto de creación.» (Michel Tournier: *Des clefs et des serrures. Images et proses*, París, Chêne-Hachette, 1979, pág. 99.)

11. Remito para estos problemas de autorretratos en pintura a los trabajos ac-

clusión paradójal de la enunciación en el enunciado, por el hecho de la total conexión física que une signo y referente, resulta prácticamente insuperable. La representación es irrealizable a causa de la naturaleza de puro índice (espacial y temporal) de la sombra. En efecto, en el proceso mismo de la fijación por carbón de la forma de sombra (proceso que, como se dijo, se efectúa progresivamente, en la duración), el objeto que se ha de pintar, la sombra misma, se modifica, se desplaza ligeramente a medida que avanza el dibujo (puesto que, como también dijimos, la sombra se adhiere temporalmente a su referente). El sujeto podrá limitar lo más posible los movimientos de su cuerpo, pero siempre habrá algo (su ojo, su brazo), que deberá escapar a esta fijeza si quiere que la inscripción se constituya. La mano que dibuja en particular jamás podrá dibujarse dibujando; para eso debería detenerse, para inmovilizar su sombra, pero al mismo tiempo detendría así el acto mismo del dibujo. O bien por más que corra tras de sí misma, tan rápido como fuera posible, jamás podrá atraparse. En resumen, en tanto índice, esta mano no podrá jamás realizar verdaderamente la coincidencia, la condensación, la superposición de instancias que funda teóricamente la autorrepresentación.

Dos artistas de vídeo de la Suiza de habla francesa, Jean Otth y Gérard Minkoff, produjeron, cada uno por separado, varias experiencias vídeo que planteaban directamente esta problemática del imposible autorretrato indicial a partir de los medios específicos del medio electrónico, en particular a partir de esta posibilidad, exclusiva del vídeo, de *simultaneizar*, por el circuito cerrado, el *registro* por la cámara y la *difusión* sobre una pantalla —que es exactamente la característica de conexión espacial y temporal de la sombra: el vídeo permite así, a diferencia de la fotografía y del cine, que no pueden suprimir completamente su retraso, aunque pueden reducirlo (polaroid), *actuar totalmente la lógica paradójal del índice* (volveremos a tratar este tema en detalle).

Jean Otth, por ejemplo, ha realizado un videotape donde se le ve, de espaldas, ante un pizarrón sobre el cual un potente proyector proyecta su sombra, intentando en vano rodear con una tiza el contorno de esta sombra que no deja de escapársele, que no se deja circunscribir, rodear. Y ese esfuerzo sin

tuales de René Payant, especialmente a «Picturalité et autoportrait: la fiction de l'autobiographie», en *Degrés (Langage et Ex-communication I)*, n.º 26-27, 1981 (actas del coloquio de Lieja editadas por Philippe Dubois e Yves Winkin).

fin de representación de sí representándose termina finalmente en un garabato de líneas entremezcladas. Además, Otth ejecuta este intento de autorretrato de sombra no mirando directamente, frontalmente, su sombra sobre el pizarrón y con la mano lanzada a su persecución, sino mirando esta mano, esta sombra y toda la escena en una pantalla de vídeo que está a su lado y que difunde lo mismo que nosotros, espectadores, vemos desde un punto de vista situado detrás (el espectador y la cámara —la mirada sobre la escena— están colocados casi en el mismo lugar donde se origina la luz que proyecta la sombra sobre el pizarrón). En otras palabras, utilizando esta mediación escópica de la pantalla de vídeo, a la vez para controlar con la mirada el movimiento de su mano y también para verse, espectador de sí mismo como pintor representándose, de la misma forma nosotros lo vemos desde el lugar donde nace esa luz que permite aparecer a la figura de sombra, utilizando ese monitor de TV como un *intermediario generalizado de la mirada*, la instalación imaginada por Otth complica sabiamente el juego de superposición de instancias: en este circuito, tan bien llamado *cerrado*, como dice el artista, «el monitor, única referencia, presenta en un solo espacio y un solo tiempo el sujeto (el modelo), el pintor (el operador), el soporte (el pizarrón), los signos (intervención de la tiza) y todo el medio técnico (cámara y monitor)». <sup>12</sup> Conjugando la potencia indicial de la sombra y del vídeo, la condensación paradójal se transforma aquí en un verdadero aplastamiento de instancias.

Por su parte, Gérard Minkoff, en una instalación como la realizada en 1971 en la Galleria del Obelisco de Roma o como en la banda titulada *Palindrome*, realiza un trabajo similar sobre el autorretrato imposible, pero esta vez no jugando con su sombra propiamente dicha —ni tampoco con su reflejo en un espejo, que posee las mismas características indiciales de la sombra y que, además, invierte derecha e izquierda— sino reemplazando esta sombra por su imagen simultánea sobre una pantalla de vídeo. Estas obras nos presentan, en efecto, «[su] mano que intenta en vano sobre la pantalla del monitor dibujarse dibujando, poniéndose de espaldas, puesto que, no siendo la pantalla un espejo, no puede ni hacerse cara, ni en-

12. Jean Otth: «Le portillon de Dürer», en *Vidéo-corpus (La vidéographie dans tous ses états)*, Lausana, Instituto de Estudio e Investigación en Información Visual, dossier n.º 10, 1979, págs. 48-49.

frentarse a una realidad que se escapa a su voluntad». <sup>13</sup> Es la puesta en abismo, o la regresión de la referencia en la representación.

Se ve pues que lo que Vasari nos da como el Origen de la pintura es en realidad *la historia de una imposibilidad* figurativa. Teóricamente es imposible representar su propia sombra y toda la historia de la representación se ha constituido para colmar, travestir, evitar esta carencia y este defecto original, para evitarlo y hacer trampas con él, para hallarle sustitutos.

En realidad sólo una cosa podría hacer posible la condensación de instancias del autorretrato de sombra: sería que la representación se lograra *de una sola vez*, que la imagen de sombra en un solo instante fuera apresada, transida, «medusada»: fijada tal cual sobre su soporte. Por otra parte es en este sentido como hay que comprender el *subito* inesperado que se desliza en el texto de Vasari («él dibujó súbitamente su propio contorno»). Es necesario que la duración del proceso de inscripción sea reducida a un gesto único de toma y detención (toma de vida y detención de muerte), es necesario que la sombra sea *fulminada*. Pero, si esta simultaneidad es imposible para el dibujo y su conducción manual, se sabe que la *fotografía* podrá hacerla efectiva. El tiempo —una fracción de segundo— de exponer la película, de congelar en la emulsión la imagen de su propia sombra (e incluso la imagen misma del aparato fotográfico) y he ahí realizada la «representación imposible» (véase por ejemplo el libro de Arthur Tress titulado *Shadow*, totalmente constituido por estos autorretratos de sombra. <sup>14</sup> Por otra parte, en el conjunto de la tradición de los autorretratos fotográficos —una tradición muy extendida, contrariamente a las afirmaciones apresuradas de Michel Tournier—; no hay prácticamente un solo fotógrafo importante que no haya vuelto contra sí su pequeña caja negra —que en toda esta tradición, la representación de sí mismo por la foto de su sombra constituye seguramente una de las 3 o 4 grandes modalidades del «fotoautorretrato»—, junto con el uso del espejo, del disparador a distancia y del disparador con retardo). Basta el tiempo de un flash, de un relámpago, de un rayo de esta despiadada boca de sombra que toma y guarda todo lo que apunta, de esa mirada negra que agrade, absorbe y sella toda referencia para que

la obra de petrificación de la foto despliegue sus efectos. El *Narcisismo indicial del autorretrato sólo puede realizarse teóricamente en la «Medusación» fotográfica*. Volveremos sobre estas dos figuras de origen que son los mitos de Narciso y de Medusa.

### *Los orígenes de la fotografía*

Sin embargo, antes de referirnos a esos dos mitos fundadores —que nos introducirán en la *problemática del espejo*, el otro gran modelo de índice— presentaremos rápidamente algunos aspectos del proceso fotográfico captado en el momento de su constitución y que se inscriben de hecho bastante directamente en la prolongación de las historias de sombra y de calco que acabamos de evocar.

Todos los manuales de historia de la fotografía presentan la invención de ésta como el resultado de la conjunción de dos invenciones previas y distintas: una puramente *óptica*, es la de la cámara oscura (dispositivo de *captación* de la imagen); la otra, esencialmente *química*, es el descubrimiento de la sensibilización por la luz de ciertas sustancias a base de sales de plata (dispositivo de *inscripción* automática). Estos son los dos aspectos del proceso fotográfico, en su movimiento de origen, que yo querría comentar rápidamente para mostrar hasta qué punto están cerca, en su principio —sobre todo el segundo—, de las fábulas anteriormente analizadas.

Sobre el dispositivo óptico mismo seré muy breve. Se sabe que es mucho más antiguo que la fotografía misma, que va ligado a la visión perspectivista del Renacimiento, que se lo utilizaba ya en el siglo XVII bajo la forma de la «linterna mágica» antes de ser la cámara oscura (véase Athanase Kircher, *Ars Magna Lucis et Umbrae*, 1646 y Johannes Zahn, *Oculus artificialis...*, 1702). <sup>15</sup> Se sabe también que el mismo tipo de aparato que servía para *captar* imágenes para pintarlas en seguida, servía igualmente para *proyectar* sobre una pantalla imágenes previamente pintadas o dibujadas. Toma y difusión, ya estaban ligadas, transitaban por la misma «caja» que hacía así oficio de bloque transformador, de cambiador.

Se observará que una de las formas más corrientes de estas ma-

13. Gérald Minkoff: «Copernic = ciné-corp», en *Vidéo-corpus*, *ibíd.*, págs. 43-44. Véase también el catálogo de la retrospectiva *Gérald Minkoff —vidéo 1970-1975* en el ICC de Amberes.

14. Arthur Tress, *Shadow*, Nueva York, Avon publisher, 1975.

15. Hay numerosas obras sobre el tema. Entre las publicaciones recientes se puede consultar Jacques Perriault, *Mémoires de l'ombre et du son. Une archéologie de l'audio-visuel*, París, Flammarion, 1981.

quinarias ópticas es la cámara negra *transportable*, como por ejemplo la dibujada por Kircher en su *Ars Magna...*, que es de grandes dimensiones puesto que permite que un hombre permanezca de pie dentro de la misma cámara, donde puede ver y dibujar las imágenes exteriores que allí se proyectan invirtiéndose. Pues estos dispositivos tenían esta función: permitir pintar o dibujar por *transposición directa* del referente sobre la pantalla-soporte. En su caja, el pintor no tenía más que copiar, reproducir, hacer el calco de la imagen que allí se proyectaba «naturalmente». Y se comprende que estas máquinas debieran ser portátiles: era necesaria la *presencia física* del referente que se iba a pintar, y este referente no podía ser siempre desplazado para ponerlo delante del agujero (ojo) del dispositivo; es pues quizá la *instalación* misma la que era necesario desplazar (delante de un paisaje, por ejemplo). En resumen, se ve que tales dispositivos están también regidos por el principio del índice, tanto a nivel de la aparición de la imagen en la caja, que no puede hacerse sino por contigüidad con su referente, como a nivel de la fijación por medio del dibujo de esta imagen natural, que se hace por calco, copia o contacto. En ese sentido la cámara oscura no es otra cosa que un refinamiento «mecánico» del dibujo por calco de la sombra del amante en la habitación iluminada por el fuego. El principio es el mismo: sólo que se ha codificado, cubificado, mejorado un poco. Y no se cesará de hacerlo a partir de los descubrimientos de la óptica y de la dióptrica (control de la nitidez de la imagen con ayuda de un juego cada vez más elaborado de lentes que se colocan en el agujero; dominio de las condiciones de luminosidad, etcétera). Las cajas de nuestras modernas cámaras fotográficas están al final del camino, con su célula aparejada y sus objetivos intercambiables.

En cuanto a la cámara clara, *cámara lúcida*, inventada en 1807 por W. H. Wollaston, aunque no tiene mucho que ver con la cámara oscura, funciona también según la misma lógica indicial, puesto que es, como la otra, un medio óptico para obtener imágenes por copia directa. Su principio es todavía más simple que el de su hermana oscura: no es otra cosa que un pequeño ocular, provisto de un prisma, de un juego de espejo y de lente, fijado en el extremo de una vara inmóvil, que está fijada a una mesa de dibujo. El «pintor» sólo tiene que pegar su ojo al ocular, « encuadrar » su objeto y dejar que su mano corra sobre el papel, trazando simultáneamente sobre la hoja lo que el ojo percibe. No hay pantalla, ni proyección, ni calco; nada de intermediario. Se pasa directamente del ojo a la mano. Es como si el cuerpo del pintor, o al menos su

cerebro, sirviera de cámara (¿oscura o clara?). De caja de resonancia visual. De hecho, la *cámara lúcida*, incluso si no es utilizada directamente por la fotografía, revela dos elementos característicos del medio fotográfico: por una parte el dispositivo óptico como *prótesis del ojo*:

Compárese el retratista que mira el modelo sentado frente a él únicamente por el ocular de la cámara clara (como por ejemplo se ve en la ilustración de la cubierta del libro de Roland Barthes sobre la fotografía) con estas declaraciones de Cartier-Bresson y de Minor White y con esta publicidad de Minolta:

Henri Cartier-Bresson: «Acababa de descubrir la Leica. Se convirtió en la prolongación de mi mirada, y, desde que la encontré, no me he separado más de ella.»

Minor White: «Me ejercito mentalmente sin cesar en fotografiar todo lo que veo.»

Publicidad Minolta (1976): «Es difícil decir en qué momento el aparato deja de ser la prolongación de usted mismo. Con una Minolta 53 mm SLR usted se apodera del mundo que le rodea casi sin esfuerzo... Todo es tan fácil que el aparato se convierte en una parte de usted mismo. El ojo no tiene que apartarse del visor para corregir la puesta a punto... Usted es el aparato y el aparato es usted.»<sup>16</sup>

Por otra parte, y como corolario, el dispositivo óptico como *recorte de lo real* (la función de toma, de selección, de encuadre de la foto, que los ingleses denominan el *cut*). ¿Pues dónde reside el interés que tiene el dibujante cuando mira por su pequeño dispositivo lo que podría también ver directamente y mejor —pues está allí ante sus ojos—, sino precisamente en que la mediación del dispositivo le facilita un marco, es decir, un espacio de representación, de ejes y de relaciones, una *composición*? Evidentemente es inútil insistir sobre la importancia de esta problemática y sobre los innumerables discursos que ella ha suscitado. En resumen, junto al *valor indicial de huella*, de rastro, de testimonio de lo real, junto también a la posibilidad de *reproducibilidad técnica* de la obra (véase Benjamin), la función de *recorte* y de *encuadre* de la real constituye

16. Estas citas (Cartier-Bresson, White, Minolta) provienen de Susan Sontag, *op. cit.* (véase nota 9), págs. 203 y 217.

sin duda una tercera característica fundamental de la fotografía. Esta será el objeto del capítulo 4.

\* \* \*

Vayamos a lo esencial, a la *dimensión química* de este dispositivo mixto que es la fotografía. Ya hemos mostrado, en el capítulo anterior, que esta dimensión diferenciaba ontológicamente la foto de la pintura. La cámara oscura, simple medio de captar la imagen, puede servir tanto a la una como a la otra. Es el descubrimiento de la sensibilidad de las sales de plata a la luz lo que permitirá abandonar el trabajo de calco y de la copia manual de la imagen en provecho de un nuevo medio de registro: *la inscripción automática*. Exactamente aquí volveremos a encontrar nuestras historias de sombras originarias; aquí, la foto, en su principio constitutivo, se reconciliará con las fábulas fundadoras de la pintura.

Querría presentar dos ilustraciones, aparentemente muy cercanas, y, sin embargo, de la una a la otra, está en juego toda la transición de la pintura a la fotografía.

La primera de estas dos imágenes representa un dispositivo particular que nos muestra cómo se fabricaban, a partir del siglo XVIII, los famosos retratos de sombra. La «instalación», muy codificada, se presenta así: se pone el modelo que hay que retratar sobre un asiento. Se le recomienda la mayor inmovilidad. La sesión será larga. A uno de los lados del modelo se dispone una fuente luminosa (aquí sencillamente una vela). Orientada hacia el sujeto sentado, esta luz proyectará sus rayos hacia una pantalla que habrá sido colocada perpendicularmente del otro lado del modelo (del lado de su perfil que ha quedado en la sombra). La distancia respectiva de la fuente luminosa y de la pantalla en relación con el modelo habrá sido determinada de manera tal que la luz, alejada pero sin perder demasiado su potencia, proyecte sobre la pantalla una sombra que sea del tamaño más próximo posible al del modelo (de ahí la gran proximidad de la pantalla respecto del rostro del retratado: la sombra es siempre más grande que su referente pero se vuelve tanto más grande cuanto que el plano receptor se aleja del objeto: es una ley elemental que Leonardo de Vinci ya había formulado con claridad).<sup>17</sup> Esta *pantalla* (de tela o papel) será también, en su otra cara, la *superficie de inscripción* de la imagen. Este soporte inter-

17. Véase por ejemplo la nota «Comment l'ombre projetée n'a jamais même grandeur que sa cause», Ms. 2038, Biblioteca Nacional, 29 v.

sector deberá pues ser relativamente transparente, o más bien translúcido,<sup>18</sup> de modo que la sombra del modelo, proyectada sobre el revés de la pantalla, pueda transparentarse *a través* de ésta, y el pintor, colocado del otro lado, en el lado derecho, no tenga más que trazar, trasladar, marcar el perfil sombreado, *al revés*. Encontramos en este dispositivo todos los datos de la experiencia fundadora de la pintura evocados por Plinio, salvo (¿será verdad?) la relación amorosa, y con una diferencia no menos importante: el pintor ha pasado del otro lado del soporte, ya no está del lado del referente, lo que introduce una insidiosa modificación en la representación: fijándose por el dibujo en el derecho de su envés, la sombra se ha invertido, *exactamente como el reflejo en el espejo*. Será necesario volver sobre las extrañas paradojas teóricas que se derivan de esta inversión (Kant hablaba de ellas como de la propiedad de *incongruencia* especular de los cuerpos en el espacio).<sup>19</sup>

De hecho, esta máquina de sacar retratos proviene de toda una tradición llamada de «*perfiles a la silueta*», que, como se sabe, nació en el siglo XVIII con el nombre de su inventor, Etienne de Silhouette, ministro de Luis XV. Emile Littré relata, en su *Dictionnaire*, esta nota del *Journal officiel* (29 de agosto de 1839):

«El castillo de Bry-sur-Marne fue construido en 1759 por Etienne de Silhouette... Una de las principales distracciones de este señor consistía en trazar una figura alrededor de la sombra de un rostro, a fin de ver el perfil dibujado sobre el muro; muchas salas de su castillo tenían las paredes cubiertas de esas especies de dibujos que llamamos siluetas, por el nombre de su autor, denominación que se ha conservado.»

Estos perfiles, que no exigían otra habilidad que el calco de una

18. De hecho, si fuera completamente transparente (como una placa de vidrio), ese soporte-pantalla llevaría la instalación descrita a algo bastante comparable a la famosa técnica descrita especialmente por Leonardo de Vinci: «Para representar correctamente una escena, toma un vidrio grande como una media hoja de papel folio real y sujétala bien ante los ojos, es decir, *entre tu ojo y lo que quieres representar*. Luego aleja tu ojo unos dos tercios de braza del vidrio, y *fija* tu cabeza por medio de un instrumento de modo que no pueda hacer ningún movimiento: cierra o abre un ojo y con un pincel o un lápiz rojo finamente despuntado *marca sobre el vidrio lo que es visible más allá: reproducélo* a continuación calcando el vidrio sobre un papel, luego pásalo a un papel de calidad superior y píntalo si quieres». Ms. 2038, Biblioteca Nacional 24 r.

19. El texto de referencia es E. Kant *Du premier fondement de la différenciation des régions dans l'espace* (1768), publicado en los *Opuscules précritiques*, París, Vrin, 1970.

sombra proyectada, conocieron un auge considerable. La demanda de estos retratos aumentaba y se buscó un medio de reproducirlas fácilmente y en gran número. El resultado fue la invención, en 1783, del *Physionotrace* de Gilles-Louis Chrétien, dispositivo cuyo principio era de partida muy semejante al anterior, pero que, adosado a un pantógrafo, permitía obtener una copia del perfil grabado sobre cobre, y se podían sacar gran número de pruebas. Beaumont Newhall, en su *Histoire de la photographie*, señala:

«No se cobra nada si el retrato no sale pa' acido» proclamaba una publicidad de un émulo de Chrétien. El instrumento hizo furor y numerosos rostros de la Revolución francesa nos han sido conservados gracias a él. Casi seiscientos de estos perfiles expuestos en el Salon de 1797.»<sup>20</sup>

Se ve bien que toda esta tradición abría paso a la fotografía. Por otra parte, encontramos una serie de estas «siluetas» en la famosa revista de Alfred Stieglitz, *Camera Work* (nº 8), en 1904, y también en el desván de nuestras abuelas hallamos todavía perfiles de sombra recortados en papel negro y pegados sobre fondo blanco.

Esto nos lleva a la segunda ilustración que querría presentar. A primera vista se parece bastante a la primera escena: un modelo sentado, una luz direccional, una pantalla, una sombra. Pero algo muy importante separa este grabado del anterior, algo que funda la fotografía y la distingue del dibujo: aquí, la sombra proyectada sobre la pantalla-soporte se *imprimirá por sí misma*; aquí, la «mano del pintor» no intervendrá en ningún momento en esta inscripción, por lo cual deja de ser un pintor. Esta segunda ilustración evoca pues el descubrimiento del principio de la *exposición fotográfica*: un papel, un soporte cubierto por una capa de nitrato de plata resulta sensible a la luz y a sus variaciones: las registra en su propia materia por gradaciones de blanco y negro. La fotografía como huella luminosa ha sido creada.

Señalemos que esta autoinscripción del referente posee su «modelo»: el rostro de Cristo imprimiéndose directamente sobre el «velo de Verónica», imagen «ajeiropoiética» famosa (*sine manu facta*: hecha sin intervención de la mano), que es de alguna manera el prototipo de la fotografía, su arquetipo, su mito de origen.

20. Beaumont Newhall: *L'histoire de la photographie depuis 1839 et jusqu'à nos jours*. Paris, Ed. Bélier-Prisma, 1967, pág. 12.

Todas las historias de la fotografía (y ya desde el siglo XIX) nos han relatado la arqueología precisa de este principio de impregnación automática de una imagen luminosa sobre una materia fotosensible: desde las primeras y balbuceantes experiencias del físico francés Charles 1780 (esto es lo que representa el grabado anterior) y las del inglés Thomas Wedgwood en 1802 —sin contar los precursores más o menos oscuros como J. H. Schulze en 1727 o el alquimista Fabricius en 1556 con su «luna córnea» — hasta la puesta a punto difícil y progresiva del proceder de Niepce, Daguerre y W. H. F. Talbot. No entraré en los detalles de estos tanteos técnicos.

Simplemente conviene señalar que toda esta dimensión química del proceso fotográfico recubre de hecho varias operaciones distintas, que se fueron resolviendo sucesivamente. En particular no se debe olvidar que la *formación* de una imagen sobre un soporte cubierto de sales de plata sensibles a la luz es una cosa, pero que la *conservación* de las huellas luminosas aparecidas es otra. Hay allí una escisión fundamental que constituye, por ejemplo, toda la diferencia entre los «fracasos» de un Charles y de un Wedgwood y los «logros», de los Niepce, Daguerre y Talbot. En resumen, es todo el problema de la transición de la *exposición* de la emulsión a la *fijación* de la imagen. Es sólo este último aspecto el que permite registrar la imagen de manera estable, lo que hace que se acceda verdaderamente a la fotografía. La foto es *una sombra impresa y fijada*. Talbot, en un texto de 1839 de título explícito,<sup>21</sup> formuló muy bien la problemática: si bien había llegado, por medio de la sensibilización de un soporte a «producir una especie de imagen o de dibujo de sombra que se asemejara de algún modo al objeto del que derivaba», sin embargo era aún «necesario conservar esas imágenes en un dossier y mirarlas sólo a la luz de la vela, porque a la luz del día el mismo proceso natural que había formado la imagen la destruía ennegreciendo todo el papel». <sup>22</sup> En otras palabras, aquello por lo cual la imagen nos es revelada es también aquello por lo cual, en el mismo movimiento, se destruye. El proceso que hace *ser* la fotografía lleva en sí mismo su propia *muerte*. Si se quiere evitar esta autoconsumación, si se quiere conservar la imagen, hay que detener, hay que encontrar un medio de interrumpir el movimiento

21. William Henry Fox Talbot: «Quelques remarques sur l'art du "Photogenic Drawing" o el proceso por el cual los objetos naturales pueden ser reproducidos por sí mismos sin ayuda del lápiz del artista» (en *Bulletin de la Royal Society of Great Britain*, 31 de enero de 1839, texto aparecido en la antología editada por Beaumont Newhall *Photography, Essays and Images, Illustrated Readings in the History of Photography*, Londres, Seeker y Warburg, 1980).

22. *Ibid.*

antes de su término: *es necesario petrificar el proceso mismo*. Sólo después de muchos tanteos Talbot, como Niepce y Daguerre por su parte, llegará a precisar este medio de *fijación*, que detiene el proceso mismo de la sensibilidad a la luz. Sólo cuando este último estadio se haya alcanzado Talbot podrá exclamar:

«El fenómeno que acabo de describir me parece que participa de lo *maravilloso* tanto casi como cualquier otro hecho que la investigación física haya descubierto para nosotros. La más *transitoria* de las cosas, una *sombra*, el emblema proverbial de todo lo que es *efímero* y *momentáneo*, puede ser *encadenada* por el encanto de nuestra "magia natural" y *fijada para siempre* en la posición que parecía destinada a ocupar sólo por un instante.»<sup>23</sup>

La fotografía nunca ha dejado de ser cuestionada por el problema del *tiempo*. Ella lo fija. Detención sobre la imagen. Sombra petrificada. Momificación del *índex*. Foto-Medusa.

#### *Mitologías de espejos: Narciso, Medusa*

Volvamos al problema de los «orígenes» de la representación. He mencionado anteriormente las grandes fábulas clásicas que nos narran historias de sombra; la pintura habría nacido, según ellas, el día en que el hombre tuvo la idea de dibujar los contornos de una sombra proyectada sobre un muro. Se ha subrayado todo lo que acercaba esta representación de los principios constitutivos de la fotografía. Se ha visto todo lo que del *índex* allí estaba en juego. Se ha insistido sobre toda una serie de datos: la relación amorosa y el deseo de conservar las huellas físicas de una presencia destinada a desaparecer, el problema de la temporalidad y el juego complejo entre la duración y el instante, la presencia marcada, en una de las versiones, del autorretrato, con sus imposibilidades y sus paradojas enunciativas, etcétera.

Querría ahora, para terminar este tercer capítulo, abordar dos grandes figuras mitológicas: *Narciso* y *Medusa*. Veremos a continuación que no abandonamos los relatos de «origen»: permaneceremos en el campo del *índex*; siempre estaremos en el terreno del autorretrato y de la paradoja. Simplemente, a la imagen por som-

23. *Ibid.*

bra proyectada le sucederá la imagen reflejada en el espejo. A Plinio y Vasari les sucederán Alberti, Filostrato y Ovidio. Y si bien no hablaremos más directa y explícitamente sobre la fotografía, ésta no dejará de estar presente ni un solo instante, subterráneamente, a lo largo de todas estas páginas. Narciso y Medusa son también mitologías de la fotografía. Sus espejos. Sus Fantasmas.

#### NARCISO

Leone-Battista Alberti, al comienzo de su célebre *Della Pittura*, como es tradición en todos los tratados, se interroga también acerca del problema de los orígenes de la pintura, «esta pintura que, entre amigos, torna presente, por decirlo de algún modo, a la ausencia misma». Como los demás, indica el origen por dibujo de los contornos de la sombra proyectada y recuerda algunos hitos vagamente históricos. Sin embargo, Alberti no perseverará en ese camino. Su proyecto no es de orden histórico-filológico. Reside más bien en una aprehensión no factual de la pintura como dispositivo teórico con sus elementos epistémicos específicos. Y en esta perspectiva eminentemente fundamental Alberti es llevado, en un pasaje célebre y muy citado, a convocar la figura (y toda la fábula) de Narciso, ya que le permite captar la Pintura no tanto en su «origen» como en su «esencia». Este es el famoso pasaje:

«Siendo así, tengo la costumbre de decir a mis amigos, según la fórmula de los poetas, que es Narciso, el que fue convertido en flor, el que habría sido el inventor de la pintura (*inventore della pittura*). Y, por otra parte, si la pintura es la flor de todo arte (*la pittura fiori d'ogni arte*), es pertinente relatar aquí toda la historia de Narciso (*tutta la storia di N.*) ¿Acaso dirías tú que pintar sea otra cosa que abrazar (*abbracciare*) así, con arte, esta superficie, aquí, de la fuente (*quella ivi superficie del fonte*)?»<sup>24</sup>

Evidentemente no voy a proponer un nuevo comentario de este texto difícil (puede leerse el hermoso artículo de Hubert Damisch: «*D'un Narcisse, l'autre*» — véase nota 24). Me contentaré con insistir sobre la última frase, cuyo sentido conviene entender bien para seguir mi argumentación. Señalaré en particular el muy importante *abbracciare*, que hay que entender en todas sus dimensiones, al me-

24. Citado según la traducción de Hubert Damisch, «*D'un Narcisse, l'autre*», en *Nouvelle Revue de psychanalyse (Narcisse)*, n.º 13, 1976, págs. 113-114.

nos en su doble sentido, especial y amoroso: abrazar (una superficie) *con la mirada*, es decir englobar, circunscribir completamente: narcisismo y deseo de totalidad; y abrazar (un cuerpo) con los *brazos* y la *boca*: narcisismo y autoerotismo. Se podrá dar una imagen de este *abbracciare* polisémico mirando por ejemplo el *Narciso* atribuido al Caravaggio, totalmente cerrado, construido sobre una circularidad, specularidad deseante. Por otra parte, subrayaré también, en el texto de Alberti, la insistencia que se pone sobre la *superficie* de la última fórmula, una superficie que parece de algún modo marcada por una ambigüedad de estatuto, de importancia fundamental: *aquí, la fuente*, o aún, si se quiere, el *cuadro* (en el original *tableau*: juego de palabras intraducible al castellano, en que se señala el elemento agua *-eau-* que hay en la palabra *tableau*).

Dicho esto, y puesto que Alberti nos invita a ello, nos detendremos con mayor detalle en esta «historia» de Narciso. ¿Cuáles son las relaciones de la pintura con la mitología narcisista? Entre las diversas «fuentes» antiguas de la fábula (Ovidio, por cierto, pero también Conon, Pausanias, Plotino, Plinio, Filostrato...), nos detendremos un instante en la versión de este último, menos conocido sin duda pero particularmente interesante para nuestra perspectiva.

El texto de Filostrato (*Imágenes* 1, 23) nos importa especialmente en la medida en que es el único que evoca la historia de Narciso *por intermedio de la pintura*. La obra responde por entero a ese género literario, perfectamente codificado y establecido que es la *ekfrasis*, o descripción por medio de textos en prosa de obras de arte que evocan en general temas mitológicos. La cuestión de la existencia real o no de los cuadros descritos no se plantea para nada: lo importante es la descripción como tal, como género de discurso. Dicho de otra forma, y ahí radica precisamente todo el interés de este texto que se presenta como una *galería de retratos*, la evocación de los temas mitológicos está allí siempre trabajada imaginariamente por la cuestión de la representación pictórica.

El 23.º de los *Eikones* de esta Galería se presenta pues como un cuadro que ilustra la leyenda de Narciso. La descripción que hace Filostrato se inaugura con una frase absolutamente decisiva, que comprometerá todo el dispositivo de la pintura, y se comprende inmediatamente cómo prolonga y explicita la fórmula final de Alberti sobre la duplicidad de las superficies:

«Esta fuente pinta los rasgos de Narciso *como* la pintura



Figura 22: Ralph Gibson, *The Enchanted Hand*, 1969 (Nueva York, Museo de Arte Moderno).



Figura 23: Anónimo de la región de Ruán (col. Denis Roche). c. 1900.



Figura 24: Ilse Bing, *Autorretrato con espejos*, 1931.

Figure 20: Alfred Steglinz, *Equivalencias* (1923-1932).

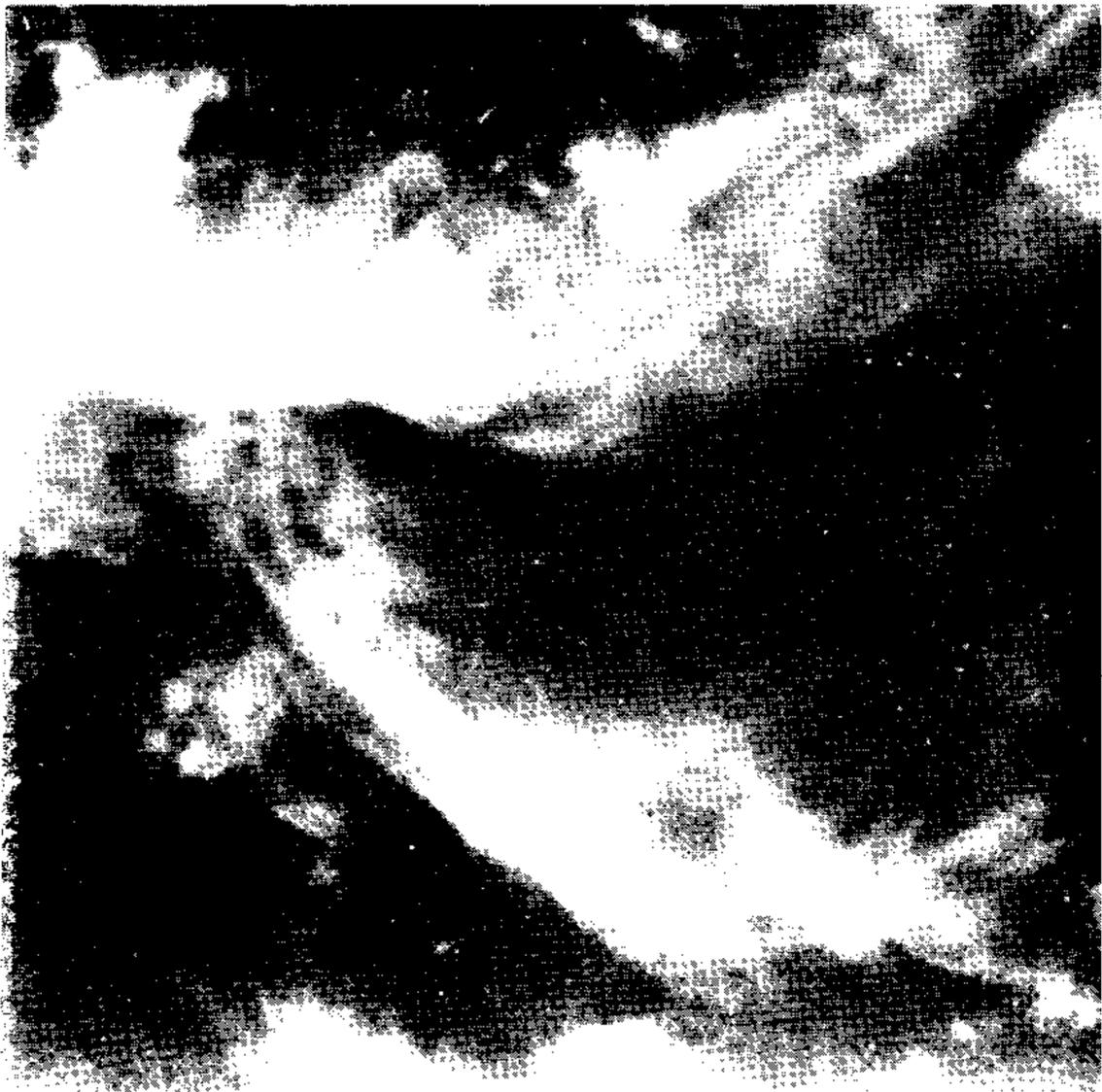


Figure 25: Alfred Steglinz, *Equivalencias* (1923-1932).





Figura 27: Alfred Steglitz. *Equivalencias* (1923-1932).



Figura 28: Alfred Steglitz. *Equivalencias* (1923-1932).



pinta la fuente. a Narciso mismo y a toda su historia.»<sup>25</sup>

Semejante entrada en materia plantea de un solo golpe toda la problemática: *está Narciso ante la fuente; está el espectador ante el cuadro; y en cada caso, es la misma relación la que une el uno con el otro.*

Las consecuencias de esta afirmación son enormes. Si la imagen que observa Narciso en su propio reflejo «pintado» y si el cuadro, como la fuente, es también una pintura «reflejo», entonces lo que refleja será siempre la imagen del espectador que lo observa, que allí se observa. Soy siempre yo pues el que me veo en el cuadro que miro. Yo soy (*como*) Narciso: creo ver a otro pero es siempre una imagen de mí mismo. Lo que la proposición de Filostrato nos revela finalmente es que *toda mirada sobre un cuadro es narcisista.*

Se ve bien que lo que autoriza esta formulación es de hecho la superposición de dos instancias, o más bien de dos niveles de representación, donde uno incluye al otro. *Nivel I* (intradiegético): Narciso mirándose en la fuente, juego de espejo *en* el universo de la representación. La relación indicial está aquí totalmente integrada al enunciado, a la historia pintada. El *frente a frente* que implica mirarse al espejo está, a este nivel, totalmente encerrado en sí mismo, cerrado en los dos protagonistas diegéticos que son Narciso y su reflejo. Nosotros, espectadores, estamos excluidos de esta relación, fuera de juego, obscenos. Somos un tercer término ignorado, neutro; estamos colocados en un «él» *voyeur* de la pareja «yo»/«tú». *Somos mantenidos a distancia (icónica) de su relación de conexión (indicial).* *Nivel II* (extradiegético): el espectador, mirando(se) en el cuadro, juego de espejo ya no en el universo de la representación sino que es la representación misma, como proceso pragmático. La relación narcisista opera aquí en la enunciación, en el discurso pictórico: ya no estamos escindidos por esta relación; por el contrario, estamos allí plena y realmente implicados; el frente a frente con el cuadro nos coloca como protagonistas con pleno derecho («yo» frente a *nuestro* «tú»).

La maniobra de Filostrato, pues, es superponer estos dos niveles, plantear un equivalencia entre el narcisismo del enunciado y el

25. Citado según la traducción francesa de A. Bougot en *Philostrate l'ancien, une Galerie antique*, París, 1881. Se encontrará el texto griego en Clásicos Loeb. Las otras citas que siguen están tomadas de esta misma edición Bougot.

de la enunciación. Encontramos así, por el sesgo del mito de Narciso, todo el juego (paradojal) de superposición de instancias que fundamentaba el autorretrato de sombra. Aquí simplemente el espejo ha reemplazado a la sombra.

De manera general, la condensación de niveles operada por Filostrato tiene como efecto arrojar una *confusión* en la representación, que se ve de este modo afectada por ambigüedades, autoriza deslizamientos y favorece confusiones. Por ejemplo, en su discurso «ekfrástico», Filostrato se dedica a describir algunos detalles menudos, aparentemente insignificantes, y que sólo tienen interés en la medida en que permiten al discurso descriptivo, justamente, jugar con los niveles de representación, introducir la ambigüedad como si se tratara de un *artificio engañoso*:

«Fiel a la verdad, la pintura nos muestra la gota de rocío suspendida en los pétalos: una abeja se posa sobre la flor; no sabría decir si ésta es engañada por la pintura o si no somos nosotros los que nos engañamos creyendo que existe realmente.»

Las cosas se complicarán singularmente cuando, terminando con las vacilaciones, Filostrato vuelve a su tema (Narciso) y hace como si denunciara los engaños e ilusiones de la representación. Sermonando a Narciso, se propone señalar las diferencias de niveles:

«En cuanto a ti, joven, no es una pintura lo que produce tu ilusión, no son colores o una cera engañosa lo que te tiene encadenado; no comprendes que el agua te reproduce tal como tú te contemplas; no te das cuenta del artificio de esta fuente y sin embargo para ello bastaría con inclinarte, pasar de una expresión a otra, agitar la mano, cambiar de actitud; pero, como si acabaras de encontrar a un compañero, te quedas inmóvil, esperando que algo suceda. ¿Crees que la fuente entablará conversación contigo? Pero Narciso no nos escucha: el agua ha cautivado sus ojos y sus orejas...»

Se ve la sutileza de esos juegos de deslizamiento: reafirmando indirectamente la equivalencia especular entre el cuadro y la fuente (así como podemos ser engañados por la imagen de la abeja sobre la flor, así Narciso es engañado por su imagen reproducida en el agua), Filostrato parece adoctrinar a Narciso con el discurso de «no confundir», diciéndole que no se deje coger en la trampa de la representación. *Pero todo este discurso lo hace tuteando directamente a su personaje*. Durante todo el pasaje, no deja de increparlo, de

dirigirse a él: «(tú) no ves que el agua te reproduce..., (tú) no te das cuenta del artificio de esta fuente..., (tú) permaneces inmóvil...» Dicho de otra manera, aunque denuncia el engaño de Narciso que toma su reflejo por una persona «real», Filostrato, en su propio discurso, parece dirigirse a la *imagen* de Narciso como si fuera un personaje «real», tuteándole(la). El espectador Filostrato cae, él mismo, en el juego (trampa) que él denuncia en el otro. Situación paradójica de indecisión de las categorías. Filostrato no puede, por otra parte, más que tropezar con esta paradoja puesto que llega directamente a esta pregunta, casi «moebiana» que dirige a Narciso: «¿Crees que la fuente entablará conversación contigo?» (!) Esta proposición sintetiza maravillosamente toda la circularidad del dispositivo en que enunciado y enunciación se implican especularmente en la contradicción. Para salir de allí sólo hay una solución: el comentarista deberá pasar, en su relato, a la tercera persona, lo cual hace inmediatamente después de su paradójica pregunta: «Pero Narciso no nos escucha: el agua...». Para salir de la paradoja, es necesario *salir del index*, abandonar el juego de los deícticos y volver a lo narrativo. Quedarse en ellos es perderse, como Narciso.

Se observará que este juego de pronombres personales, este tuteo de Narciso por el narrador como reflejo del tuteo especular de Narciso por sí mismo, lo encontramos, bastante idénticamente, en la versión de la fábula que hace Ovidio (*Metamorfosis* III, 430 y sig.). Como eco al célebre monólogo de Narciso en que éste se desliza, en la designación de su reflejo, de un «él» narrativo a un «tú» dialogístico:

«Soy seducido, veo (*video*), pero lo que veo y me seduce no puedo alcanzarlo [así es el narcisismo: yo (me) veo, por tanto no soy, dejo de ser, me desposeo *video ergo non sum*]... Y para aumentar aún mi dolor, ni la inmensidad del mar nos separa, ni un largo camino, ni montañas ni murallas de puertas cerradas: todo lo que impide nuestra unión es una delgada capa de agua [unión en la que veo apuntar, tematizada como tal, la lógica del *index*, el principio de la *juntura*, de la proximidad física del signo con su objeto, contra la idea de un signo *separado*]. *El mismo* aspira a mi abrazo; pues, cada vez que he dirigido los labios a estas límpidas ondas, él, cada vez, con su boca invertida ha intentado alcanzar la mía. Se creería que es posible tocarlo, pues débil es el obstáculo entre nuestros ardores [la pantalla, la pared, la superficie]. ¡Tú, quienquiera que seas, *sal, ven!* ¿Por qué, niño sin igual,

te burlas de mí?» Etcétera. (El resto del «monólogo» prosigue en «yo»/«tú».)

Se ve que Ovidio mismo, en su propio relato, justo después de haber presentado, como narrador exterior a la diégesis, la «verdad» de su personaje, que éste no puede sino ignorar («él se desea, en su ignorancia, a sí mismo. Sus alabanzas, a sí mismo las otorga. Los ardores que experimenta, él mismo los inspira...»), se ve que pasa de golpe de ese «él» de la verdad a un apóstrofe y a un «tú» de la ilusión, y este pasaje corresponde exactamente a la *emergencia de la lógica indicial* en el dispositivo:

«¿Qué ve pues *él mismo*? El lo ignora. Pero lo que él ve lo abraza, y el mismo error que engaña sus ojos excita su codicia. *Niño crédulo*, ¿de qué sirven tus vanos esfuerzos por captar una ausencia fugitiva? ¡El objeto de *tu* deseo no existe! Y el de *tu* amor, si *te* giras, (*tú*) lo harás desaparecer. Esta *sombra* que ves [más de una vez, Ovidio designa el reflejo como *sombra*],<sup>26</sup> es el reflejo de tu imagen. *Ella no es nada por sí misma, contigo aparece, contigo persiste y tu partida lo haría desaparecer*, si tuvieras el valor de partir!»

Este es el fundamento del asunto: *el narcisismo es el index*, el principio de una adherencia real del sujeto a sí mismo como representación, en que el sujeto sólo puede perderse, abismarse —*salvo justamente que salga del index*, que quiebre esa relación especular de copresencia consigo mismo como otro, salvo que renuncie a los deícticos (el autodiálogo «yo»/«tú») para ingresar en lo narrativo («él»). Se encuentra ahí, por cierto, en el campo de la representación indicial (la pintura y su estadio del espejo), esta polaridad elemental de la pareja dialogística (yo/tú), en la medida que es propia de todo sujeto, es decir, que está inscrita en la constitución misma de la subjetividad. Benveniste: «El lenguaje sólo es posible porque cada locutor se pone como *sujeto* remitiendo a sí mismo como *yo* en su discurso. Así, *yo* afirmo a otra persona, aquella que, por exterior que sea el «yo» (*moi*), se convierte en un *eco* al que yo digo *tú* y que me dice *tú*...»<sup>27</sup>

26. Por ejemplo: «Mientras bebe, seducido por la imagen de su belleza, la cual advierte, se enamora de un reflejo sin consistencia, toma por un cuerpo lo que sólo es una *sombra*» (Ovidio, *Métamorphoses* III, 420, y sigs.).

27. Emile Benveniste: «De la subjectivité dans le langage» (1958), en *Problèmes de Linguistique Générale*, I. París. Gallimard. 1966.

## MEDUSA

Recordemos que, a través de estas notas sobre algunas figuras mitológicas, a través de los desdoblamientos de Narciso ante su reflejo, a través de nuestra propia mirada narcicista sobre el cuadro, a través de todos los juegos de superposición de instancias, todos los abismos y todas las pérdidas, a través de la historia de los temores y horrores suscitados por la cabeza de Medusa, a través de esas fijaciones, esas petrificaciones, esas pequeñas muertes, a través de esas rigideces y decapitaciones, sólo se trata de Fotografía, todavía, y más que nunca. E incluso aquello que la funda esencialmente, el autorretrato fotográfico, o la fotografía volviendo sobre sí misma, vuelta del revés como un dedo de guante (un *index*), como los ojos en blanco. He ahí la fotografía tomada en el vértigo del nudo que la ata y del agujero que la distancia.

A fin de desplegar todo el dispositivo planteado por el mito (y la metáfora) de la Medusa seguiremos paso a paso el texto legendario.

Había tres hermanas, tres *Gorgonas*, hijas de divinidades marinas, de las cuales dos eran inmortales y la otra no. Esta última tenía por nombre Medusa, las otras dos Esteno y Eurialis. Se ha dado con frecuencia a Medusa el nombre de Gorgona, pues fue *la* Gorgona por excelencia. *Gorgos* en griego es el nombre mismo del horror: espantoso, terrible, aterrador.

Antes de convertirse en un monstruo de horror y de espanto Medusa era, según la leyenda (Ovidio, *Metamorphosis*, IV, 790-803), una mujer «de radiante belleza, que había suscitado esperanzas y celos en numerosos pretendientes». En particular, «de toda su persona, lo que más atraía las miradas eran sus cabellos». Y por aquello mismo que constituía todo el resplandor de su belleza será castigada por Atenea-la-celosa: por haber seducido a Poseidón que la violó sobre el templo de Minerva —mientras la diosa «apartaba la vista y cubría con su égida su casto rostro»— ella verá como su hermosa cabellera se transforma en un magma hormigueante de serpientes y cualquiera que se le acercara y cayera bajo la mirada de sus ojos seductores quedaría inmediatamente transformado en piedra. Hay así, originariamente, dos medusas en una: la fascinación y la repulsión, la seducción y el horror, uno y otro sellados en el goce mortífero del contacto imposible.

Homero nos hace saber en el canto XI de la Odisea que Medusa vela a la entrada del país de Hades. Pertenece al dominio de la Noche y las Tinieblas, morando en las regiones desérticas del Extremo-Occidente, a las puertas del Infierno, en los confines del Reino de los Muertos cuya entrada vigila ferozmente. Jean-Pierre Vernant escribe:

«La *Gorgona* está en su casa en el país de los muertos cuya entrada prohíbe a todo hombre viviente. Su rol es simétrico al de Cerbero. Impide al vivo penetrar donde los muertos (Cerbero impide al muerto volver con los vivos). (...) Desde el fondo del Hades donde yace, la cabeza de la *Gorgona* vigila. Su máscara expresa y mantiene la alteridad radical del mundo de los muertos al que ningún ser viviente puede acercarse. Para franquear el umbral hubiera sido necesario enfrentar el rostro del terror y ponerse bajo su mirada, haberse transformado a sí mismo, a imagen de la *Gorgona*, en lo que son los muertos: cabezas, cabezas vacías, abandonadas por su fuerza, por su ardor.»<sup>28</sup>

Y añade:

«En la muerte, esa cabeza a la que uno se encuentra reducido, esa cabeza desde ahora inconsistente y sin fuerza, es como la *sombra* de un hombre o como su *reflejo en un espejo*.»<sup>29</sup>

Medusa, pues, absolutamente inalcanzable —aquella a la que no se puede mirar sin morir, sin quedar fijado como estatua, transformado en objeto de representación—. Medusa estaba protegida por sus dos hermanas, que guardaban sus tierras y, dice la fábula, «compartían el uso de un ojo único» para asegurar la vigilancia.

Todos saben que fue Perseo el héroe que tuvo como misión ir a combatir contra las Gorgonas y traer consigo la cabeza cortada de Medusa. Amado por los dioses, Perseo recibió para su expedición los talares alados de Hermes que le permitían volar, el casco y la espada cortante como una navaja de Hades y el famoso escudo de Atena, con la superficie pulida como un espejo. Aquí, para comprender todo el dispositivo, hay que seguir con precisión el relato

28. Jean-Pierre Vernant: «L'autre de l'homme: la face de Gorgo», en *Le racisme, mythes et sciences. Pour Léon Poliakov*, bajo la dirección de Maurice Olender, Bruselas, Ed. Complexe, 1981, págs. 141-155 (cita pág. 144).

29. *Ibid.* pág. 144.

del avance de Perseo, en toda su dimensión simbólica. ¿Cómo puede Perseo luchar contra esa arma absoluta de la mirada que mata en la distancia? ¿Cómo llegar a tener *contacto* con la Medusa? ¿Cómo lograrlo sin hacerse ver? Como se sabe, Perseo, utilizará un *truco*, un truco singular: el de la *retorsión*, por medio de la reflexión en el espejo. El, el débil, que parece vencido de antemano, responderá literalmente al adversario con su propia fuerza asesina. Pero esta inversión ilustre se rodea en el contexto del mito, con una serie de datos conexos, importantes especialmente porque ponen en *perspectiva* el dispositivo-Medusa.<sup>30</sup>

Así, en el relato de Ovidio, Perseo refiere las etapas de su conquista. De entrada, una primera trampa, para penetrar en el territorio prohibido.

«Al pie del Atlas helado, al abrigo de una muralla sólida y gruesa, hay un lugar en cuya entrada habitan las dos hermanas, hijas de Forkis, que comparten el uso de un ojo único. Furtivamente, gracias a una treta hábil, en el momento en que una le pasaba el ojo a la otra, él se apoderó del ojo sustituyendo con su mano la de ella...»

Esta es la primera pieza del dispositivo: el héroe dispone del ojo, un ojo único como en la perspectiva, del que se ha apoderado por medio de una hábil *sustitución* —figura central que guiará toda la *inversión* operada por Perseo— aprovechando el instante vacío de un paso, de una sola fracción de tiempo vacío en que la mirada vigilante de las Gorgonas no se ejercía (el buen momento para tomar, como en la foto, donde lo que se roba es el ojo).

Luego el relato prosigue. Una vez que ha franqueado la entrada prohibida y que tiene el ojo, es necesario que atraviese el espacio, realizar el recorrido de la mirada conduciéndolo al objeto:

«Luego, por senderos ocultos y rutas desviadas, a través de rocas erizadas de bosques escarpados, alcanzó la morada de la Gorgona: aquí y allí, a través de los campos y en los caminos, había visto figuras de hombres y de bestias feroces que habían perdido su apariencia original, petrificados por haber visto a Medusa.»

30. No puedo más que remitir, para un análisis detallado, al notable estudio de Louis Marin sobre el mito de Medusa y su representación en el célebre cuadro de Caravaggio (*Testa di Medusa*), en *Démière la peinture*, París, Galilée, 1977.

Provisto del ojo robado, franqueando el espacio hacia atrás, como remontando el curso de la mirada de Medusa, Perseo se cruza en su camino con todo tipo de figuras, hombres y bestias, fijadas, inmovilizadas, momificadas, transformadas en figuras, en máscaras, en estatuas. «petrificados por haber sido vistos». Perseo pues atraviesa impunemente el campo de muerte de la representación, sembrado de cuerpos marmorizados, de restos y de ruinas humanas.

Una vez que ha realizado su recorrido visual, se encuentra, si puede decirse, al pie de la obra: *frente* al monstruo, a la Mirada inaccesible. Tercera etapa: ¿Cómo lograr, para matarlo, el contacto con el adversario, sin hacerse transir, inmovilizar *sobre el lugar*, allí donde uno está, en el lugar del *punto de vista*, desde donde se observa ese «ojo malo»<sup>31</sup> que parece poder conservar toda su distancia en el alejamiento infinito e inmediatamente mortífero del *punto de fuga*? Ya lo hemos dicho, la treta de Perseo será remontar el espacio de la mirada protegiéndose con el escudo pulido, devolviendo por tanto hacia Medusa su propia mirada mortal, que rebotará en el espejo que le tiende el héroe para alcanzarla a su vez —manera de abatir el punto de vista sobre el punto de fuga, de hacer funcionar al revés la maquinaria de la mirada. Esta es la retorsión: Perseo sustituye su propio ojo, débil y petrificable, por el ojo de bronce de su escudo-espejo, es decir la mirada misma de Medusa, cuya fuerza mortífera se vuelve inmediatamente contra ella. Ojo del horror literalmente *desorbitado*. Medusa petrificada, captada en el *instante mismo* en que ella se petrifica, en que ella congela y se congela de horror.

Es aquí mismo, en el corazón del acto de la «medusación» donde la figura mítica despliega todos sus efectos. Uno de los más importantes es el que tiene que ver con la reversibilidad esencial del dispositivo, con la posibilidad de hacer jugar en el intercambio el terrible ir y venir del frente a frente. Vernant no se equivocó al respecto:

«Ver la Gorgona es mirarla en los ojos y, por el cruce de las miradas, dejar de ser uno mismo, ser viviente, para convertirse, como ella, en potencia de muerte. (...) En el cara a cara de la frontalidad, el hombre se coloca en posición de simetría

31. Jacques Lacan: «El ojo malo es el *fascinum*, es el que tiene por efecto detener el movimiento y literalmente matar la vida. En el momento en que el sujeto se detiene suspendiendo su gesto, es mortificado» (en *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1973, pág. 107).

respecto de los dioses. (...) Se establece, por consiguiente, entre el hombre y el dios, una contigüidad, un intercambio de estatuto que puede llegar hasta la confusión, la identificación, pero en esta proximidad misma se instaura el desgarramiento de sí, la proyección en una alteridad radical, la distancia más grande inscribiéndose en la intimidad y el contacto (...). *Cuando uno mira a Gorgona, es ella la que hace de nosotros ese espejo en que, al transformarnos en piedra, ella mira su cara terrible y se reconoce ella misma en el doble, el fantasma que hemos llegado a ser al enfrentarnos a su ojo.*»<sup>32</sup>

Otro efecto importante que tiene que ver con el *tiempo* propio de la «medusación». Todo el proceso de ida y vuelta de la mirada se hace *en el instante*. Esta noción de *instante*, con el vacío que hay en su hueco, es muy importante. Reflexionemos; para que la espada de oro de Perseo, cortante como una navaja, pueda efectivamente decapitar a Gorgona, es necesaria que esta última no se haya convertido todavía en estatua de piedra, so pena de que el arma se quiebre. En otros términos, hay que ver bien que el golpe de la espada del héroe se asesta en el instante preciso de la «automedusación», en el centro mismo, infinitesimal, de ese instante que *se está* produciendo, en la *distancia*, aunque sea teórica, de ese instante: cuando Medusa no es ya de carne pero todavía no es de piedra, ni una cosa ni otra, sino en el *agujero* que las separa, en el intersticio en que la violencia agresiva que se desata para transir de horror a aquel que ella cree el Otro, se transforma en miedo pánico ante la visión instantánea de que ese otro es ella misma.

Es exactamente esta *visión instantánea*, este corte tanto en el tiempo como en el espacio, lo que nos muestra el cuadro de la «Cabeza de Medusa» pintado por Caravaggio. Se ve toda la diferencia con el «Narciso» del mismo autor. Aquí, la representación frontal nos coloca directamente, a nosotros, espectadores del cuadro, en el juego del cara a cara (auto)-petrificante (recordemos que en la Grecia antigua, *todas* las representaciones de la cabeza de Gorgona, sin la menor excepción, y al contrario de las convenciones figurativas de la época, nos la muestran igualmente *de frente*; véase Vernant). Es una forma de reduplicar, en la propia pragmática del cuadro (la enunciación), el dispositivo-Medusa que allí está representado (el enunciado). Pero, además, en el Caravaggio hay el hecho de que ese *soporte* del cuadro está identificado, él mismo, con el objeto mí-

32. Jean-Pierre Vernant: «L'autre de l'homme: la face de la Gorgô», *art. cit.* (véase nota 28), págs. 152-153.

tico del escudo-espejo —y todo se intensifica si sabemos que, según algunos historiadores del arte, todo indica en los rasgos del rostro de esta Medusa caravagiesca, ¡un autorretrato del pintor joven! El cara a cara de la Medusa consigo misma, *donde todo se unuda* (vaivén instantáneo de la mirada mortífera, agresión y horror, rigidez y decapitación, erección y castración, etcétera), es así no sólo del orden de lo representado de la historia pintada, sino que constituye la representación misma. Como dice Louis Marin, que ha analizado espléndidamente todo este dispositivo (*Détruire la peinture*), «es un cuadro de *decapitación*, no el relato icónico de una decapitación, sino la decapitación misma, puesto que el cuadro mismo es en sí mismo una cabeza cortada». <sup>33</sup> Y en ese sentido, esta obra de horror es un emblema de toda (auto-)representación.

Para terminar, volvamos al cuadro. Una vez dado el *golpe* —un rayo retornado— se sabe lo que sucedió con la cabeza cortada; se inscribe para siempre sobre el escudo —el espejo, como el papel fotográfico, deja imprimir la imagen por la sola fuerza de la mirada petrificante—; y sobre todo, continúa ejerciendo sistemáticamente su potencia más allá de su propia muerte. Atlas, Fineo, Polidectes y tantos otros adversarios de Perseo hicieron la aplastante experiencia. Esta perpetuación de la «medusación» en la representación fue tal, que la cara de la Gorgona (pintada, esculpida, grabada, etcétera) se convirtió en un símbolo terrible de la potencia guerrera tanto ofensiva como defensiva: Atena lleva desde entonces, en el mito y en la mayor parte de sus representaciones, la cabeza de Medusa en el centro de su egida, o sobre su escudo, signo de que ella puede así transformar en piedra a todos sus enemigos por su mera aparición terrible. De la misma manera, son innumerables las representaciones de la cabeza de Medusa en los escudos y petos de los Príncipes, en los desfiles y en los combates. El rostro juega ahí plenamente su rol de *apotropaïon*: congelar de terror al adversario erigiéndose como fuerza literalmente imposible de mirar, obligándolo a abandonar, a apartarse del Terror paralizante. (Véase por ejemplo el escudo y el peto adornados con la cabeza apotropeica, que se encuentran en el museo de Bargello en Florencia y que pertenecían a Cosme I de Médicis, precisamente el mismo que recibió como regalo (¡de bodas!) el cuadro-escudo pintado por Caravaggio.)

Así erigida como mascarón de proa, esta máscara petrificante, siempre ante nuestra mirada como si fuera nuestro propio espejo,

33. Louis Marin: *Détruire la peinture, op. cit.* (véase nota 30), pág. 133.

designa, en el centro mismo de toda figuración, la angustia absoluta y fascinante de ver allí nuestra propia imagen, de gozar y morir por ello; nuestra propia imagen siempre enmascarada en su misma exhibición y siempre exhibida detrás y por su máscara misma.

Vernant: «la cara de Gorgona es una máscara; pero en lugar de llevarla sobre sí mismo para mimar al dios, esta figura produce el efecto de máscara simplemente cuando nos mira a los ojos. Como si esta máscara no hubiera abandonado nuestro rostro, no se nos hubiera separado sino para fijarse ante nosotros, como nuestra sombra o nuestro reflejo en el espejo, sin que podamos apartarnos de ella. Es nuestra mirada la que queda prisionera en la máscara». <sup>34</sup>

La ambivalencia de la figura en este sentido es total, y constituye de hecho toda su potencia de nudo y de agujero; atracción y repulsión, violencia y temor, vida y muerte, erección y castración, masculino y femenino...

En su interpretación del mito (*Das Medusenhaupt*) Freud ha señalado especialmente esta ambivalencia sistemática:

«Si la cabeza de la Medusa sustituye la representación de los genitales femeninos, o si más bien aísla su efecto de pasmo, de terror, de su acción placentera, cabe recordar, por otro lado, que la ostentación de los genitales se considera como un acto apotropeico. (...) También el miembro viril erecto tiene acción apotropeica, pero merced a otro mecanismo. (...) Decapitar es igual a castrar. El terror a la Medusa es pues, un terror a la castración relacionado con la vista de algo. (...) En las obras de arte suele representarse el cabello de la cabeza de la Medusa en forma de serpientes, las cuales derivan a su vez del complejo de castración. Y es notable que, a pesar de ser horribles en sí mismas, contribuyen realmente a mitigar el horror, pues sustituyen el pene, cuya ausencia es precisamente la causa de ese horror. He aquí confirmada la regla técnica según la cual la multiplicación de los símbolos fálicos significa la castración. La visión de la cabeza de la Medusa paraliza de terror a quien la contempla, lo petrifica. ¡Una vez más el mismo origen del complejo de castración y la misma transformación del efecto! Quedar rígido significa efectivamente la erec-

34. Jean-Pierre Vernant: «L'autre de l'homme: la face de Gorgô», *art. cit.* (véase nota 28), pág. 153.

ción, es decir, en la situación original se ofrece un consuelo al espectador: todavía posee un pene, y el ponerse rígido viene a confirmárselo.»<sup>35</sup>

Aquí, pues, no una foto (un cliché), sino *la fotografía misma*, lo absoluto de la mirada, su espejo, su máscara.

«No hay nada  
Sino un sexo. Sino una sola foto del sexo de una mujer.  
Por tanto: sino un nada sólo sexo. (...)  
¿Dónde se encuentra aquel que puede hacer mantener, lo que sea, expresar un sentido, el que sea, delante de eso? (...)  
Observar el sexo de una mujer desnuda, con las piernas abiertas, *mirarlo*, es enfrentarse con lo prohibido absoluto: con aquello que no puede ser visto. Pena merecida, condenación, peligro inmanente, nada; nada puede ser pensado ni imaginado en ese instante de *caos opaco absoluto*. (...)  
En el fondo, el que mira el sexo de una mujer desnuda, piernas abiertas, se enfrenta a la Medusa, a la efigie terrible, a la cabellera de serpientes, a ese rostro que es una boca sin mentira y sin verdad, boca de sombra mortal, «rostro» en abismo, mirada fijamente contemplada. No se puede hacer más: uno está mudo y muerto.»

Denis Roche  
*Le regard d'Orphée*

«A continuación me levanté y, apartando las piernas de Simone, que se había acostado de lado, me encontré frente a lo que, así me lo imagino, había esperado siempre de la misma forma en que una guillotina espera el cuello que debe cortar. Me parecía incluso que mis ojos sobresalían de la cabeza como si se hubieran vuelto eréctiles a fuerza de horror; vi exactamente, en la vagina peluda de Simone, el ojo azul claro de Mercelle que me miraba llorando lágrimas de orina.»

Georges Bataille  
*Historia del Ojo*

35. Sigmund Freud: *Das Medusenhaupt* (14 de mayo de 1922), en *G. W.*, XVII (1941), 47. Trad. francesa por J. D. Nasio y G. Taillandier en *Ornicar* N.º 5, París, invierno 1975-1976, págs. 86-87.

#### 4. El golpe del corte

*La cuestión del espacio y del tiempo en el acto fotográfico*

Después del *index*, el *corte*. Después de la cuestión de la relación de la imagen con lo real, la cuestión de su relación con el *espacio* y el *tiempo*. Aquí todo gira alrededor de la noción de *corte*. La imagen fotográfica, en tanto es indisociable del acto que la constituye, no sólo es una huella luminosa, es también una huella trabajada por un gesto radical, que la crea por entero de un solo golpe, el gesto del corte, del *cut*, que hace caer sus golpes a la vez sobre el hilo de la duración y en el continuum de la extensión. Temporalmente, en efecto —ya lo hemos repetido bastante—, la imagen-acto fotográfico interrumpe, detiene, fija, inmoviliza, separa, despega la duración captando sólo un instante. Espacialmente, de la misma manera, fracciona, elige, extrae, aísla, capta, corta una porción de extensión. La foto aparece así, en el sentido fuerte, como una *tajada*, una tajada única y singular de espacio-tiempo, literalmente *cortada en vivo*. Huella tomada en préstamo, sustraída a una doble continuidad. Pequeño bloque de *estando-allí*, pequeña porción de aquí-ahora, robada a un doble infinito. Se puede decir que el fotógrafo, en el extremo opuesto del pintor, trabaja siempre *con el cuchillo*, haciendo pasar, en cada visión, en cada toma, en cada maniobra, el mundo que lo rodea por el filo de su navaja.

● Querría interrogar ahora este trabajo de corte fotográfico, bajo sus diversos aspectos y con sus apuestas esenciales. Abordaré sucesivamente la cuestión del *corte temporal*, primero, y la del *corte espacial* después, sabiendo que los dos cortes tienen partes vinculadas, que se constituyen absolutamente en el mismo movimiento: el del acto fotográfico mismo.

Señalemos antes de comenzar que el principio general de la *imagen-acto* que ha guiado todo este trabajo, conduce lógicamente a considerar que *toda fotografía es un golpe*, todo acto (de toma de vista o de mirada en la imagen) es un intento de «dar un golpe», exactamente igual que en una partida de ajedrez: se tienen miras (más o menos claras), se pasa al acto y se ve lo que salió después del corte (golpe). Ese es el *juego*. La cuestión de la Verdad o del Sentido no está planteada —al menos en lo absoluto. La cuestión es la de la pertinencia o de la eficacia contingente: fracasa o resulta como golpe. La fotografía, en ese sentido, es una partida siempre en juego en que cada jugador (el fotógrafo, el espectador, el referente) *se arriesga* intentando dar un buen golpe. Serán válidas todas las tretas. Habrá que aprovechar todas las ocasiones. Y cada vez que se ha jugado, se repite un nuevo golpe (la *compulsión a la repetición* es algo esencial al acto fotográfico; no se toma *una* foto, sino por frustración; se toma siempre una serie —ametrallamos primero, seleccionamos después—; sólo produce satisfacción fotografiar a ese precio; repetir no tal o cual sujeto, sino *repetir la toma* de ese sujeto, repetir el acto mismo, recomenzar siempre, recomenzar eso, como en la pasión del juego o en el acto sexual: no poder dejar de dar ese golpe).<sup>1</sup> Y a cada golpe que se da, pueden cambiar todos los datos, eventualmente deben rehacerse todos los cálculos. En fotografía todo es cosa de *golpe por golpe*. Es la lógica del acto: local, transitoria, singular. Siempre *rehecha*, la foto, en su principio, es del orden del performativo, en la acepción lingüística de la palabra (cuando decir es hacer) tanto como en su significación artística (la «performance»).

Por supuesto que en esta perspectiva del acto fotográfico como golpe en un juego, funciona un cierto número de reglas, implícitas o no, trabaja un cierto número de códigos, aceptados o desbaratados por los jugadores. Sólo los golpes de uno de los códigos nos detendrán en este capítulo, *los golpes del corte*. Están en el nú-

1. Denis Roche es sin duda uno de quienes más han insistido sobre este aspecto repetitivo (y en su caso inmediato, instantáneo) del acto de la toma: «Desde que un instante es captado, hay que captar en seguida el instante siguiente. Es lo que distingue fundamentalmente la fotografía de cualquier otro arte... la fotografía me parece jugar ante todo como *instantánea repetitiva*, que debe ser inmediatamente repetida una vez que ha tenido lugar... esto tiene relación inmediatamente con el sexo», «Photographe. Entretien avec Gilles Delavaud», en *Education 2000*, n.º 10, septiembre 1978; también en Denis Roche. *La disparition des lucioles (réflexions sur l'acte photographique)*, París, Ed. de l'Etoile, col. Ecrit sur l'image, 1982, pág. 71. Léase igualmente su entrevista con Alain Pomarède («Le rideau déchiré», en *Art présent*, n.º 8, primavera 1979; también en *La disparition des lucioles*, especialmente págs. 114-115).

cleo del acto y constituyen indiscutiblemente una cuestión teórica.

## I. EL CORTE TEMPORAL

Comenzaré con tres breves relatos, que son como pequeños flashes, pequeños clichés, pequeñas anamnesis. Tres reflexiones acerca de la discontinuidad fundamental de la temporalidad fotográfica.

### 1. *Mi memoria detenida*

Esta es una anécdota banal, un recuerdo personal desencadenado por una fotografía. A la edad de 5 años, de vacaciones en la costa belga, en Ostende, me encontré, en un día de junio, embarcado en uno de esos rituales juegos de playa organizados para los niños a fin de ocuparlos, es decir, para hacerlos, de cierta forma, *matar el tiempo*. El concurso de que se trataba era una trivial carrera a pie sobre el muelle: 300 metros a cubrir por precios irrisorios. Sucede que ese día, por azar, me encontré bastante separado del grueso de los corredores cuando faltaban 25 m para la llegada. Cuando ya tenía prácticamente ganada la carrera, veo, detrás de las barreras que encerraban a los padres y familias, a mi propio padre, al que imagino más bien contento, y que apunta en mi dirección su aparato de fotos para fijar la hazaña para la posteridad. A la vista del aparato, ante la idea sin duda de estar «preso» en la película, *me detengo en seco* y miro a mi padre que me fija. Recobrado de su sorpresa —pero ya hecha la foto—, en vano mi padre me alienta y me grita para que continúe. Nada que hacer. Quedo allí, inmóvil ante los gritos, completamente paralizado —*la foto está justamente allí para mostrarlo*. El resto de participantes del concurso, que habían quedado atrás, terminaron desfilando a mis espaldas. Ni siquiera llegué a cruzar la línea de llegada.

Por insignificante que parezca, esta anécdota tiene hoy para mí un valor ejemplar: *la foto (me) detiene*. El curso del tiempo, bajo la forma de la carrera (que siempre es contra el tiempo), continúa fluyendo a mis espaldas. Y yo lo ignoro, abstraído como estoy de ese tiempo, de ese tiempo que corre. Yo me he detenido, de una vez y para siempre la foto me ha inmovilizado. El curso, la carrera, el Tiempo ya no corren *ante los ojos* de la fotografía. El acto fotográfico corta, el obturador guillotina la duración, instala una especie de fuera del tiempo (fuera del tiempo, fuera de concurso). Y como sujeto captado en ese fuera-del-tiempo, preso en la captación,

en y bajo el corte fotográfico, yo quedo como suspendido, transido, fijado en una imagen que me aparece hoy, cuando la miro, no como el *recuerdo de una carrera* (la carrera-que-hubiera-podido-ganar), sino como un *recuerdo de detención*, de fijación, de escapada del mundo que continúa sin mí. Esta foto no me restituye la memoria de un recorrido temporal sino más bien la memoria de una experiencia de corte radical de la continuidad, corte que funda el acto fotográfico mismo. En ese sentido, sin negar totalmente la existencia de una temporalidad continua, y por tanto la posibilidad de memoria del mundo, la fotografía me vuelve absolutamente extraño a eso, que se desarrolla en otra parte, fuera de mí. Mi propia memoria fotográfica —mi memoria como fotografía y mi fotografía como memoria— me coloca en una especie de instante vacío, en un *agujero del tiempo*. Y si se pretende llenar ese agujero, es decir, devolver ese recuerdo detenido al movimiento de su recorrido, volver a ponerme en el contexto, reinscribirme en el tiempo de la historia, entonces sólo puede hacerse desde el exterior, *sacándome de mi foto*, arrancándome de mi corte y hundiéndome en una memoria que no es la mía, volviendo a unir desde afuera y a posteriori el tiempo cortado, es decir, haciendo de esta reconstitución una ficción, un metafantasma. Considero que era para mí absolutamente imposible, una vez *tomado*, volver a salir para franquear la línea de llegada: estaba del otro lado, de una vez por todas.

## 2. La mirada con eclipses: ¡no se mueva!

Se trata de un juego infantil. Recuerde. Tiran a suertes y le eligen maestro del juego. Comienza apoyando la nariz contra la pared, de espalda a los compañeros, que se mantienen a una buena distancia sobre la línea de partida. El juego comienza. Usted golpea tres veces sobre la pared diciendo algo así como «un, dos, tres, ya lo vi», luego se da la vuelta bruscamente hacia los otros jugadores. Estos, durante un corto lapso de tiempo en el que usted cuenta de espaldas, han avanzado todo lo posible hacia usted. Pero en el momento en que se da vuelta, deben estar en una posición rigurosamente inmóvil. Los que son sorprendidos en flagrante delito de movimiento son eliminados. *Están muertos respecto al juego*. El que llega primero a la pared sin que usted haya podido verlo moviéndose, es decir, *el que ha podido desplazarse sin haber sido visto más que inmóvil*, ése ha ganado. El lo reemplaza y el juego recomienza.

Otra vez una historia de carreras, de mirada y de inmovilidad.

En este juego, el movimiento tal como aparece a los ojos del que cuenta sólo es una serie de posiciones fijas, separadas, fuera del hilo de la duración. El desplazamiento como tal no existe para él y puede decirse que su memoria es en ese sentido puramente fotográfica: sus vueltas hacia los compañeros *detienen* su carrera; Orfeo cuya Eurídice es el movimiento mismo: bajo su *corte* sólo se puede estar inmóvil, petrificado; sus miradas escanden tomas de vista «medusantes» a lo largo de todo el recorrido de los jugadores. Corta el movimiento en inmovilizaciones, y esas poses fijas son las que fundan el movimiento por «blancos». Especie de epilepsia al revés («el pequeño mal-ausencia»).<sup>2</sup> Las elipses del sujeto, esos momentos de ausencia de su mirada, eso es todo el juego de la foto: *¡no se mueva!*

## 3. La flecha rota o el pensamiento de lo discontinuo

Las dos experiencias que acabamos de mencionar hacen pensar, evidentemente, de manera inmediata, en la famosa concepción instantancista y discontinua del movimiento en la filosofía eleática. El ilustre Zenón, Zenón de Elea, en efecto, quiso probar que el movimiento no existía. Argumento: se dice que el movimiento existe porque, si yo tiro una flecha con mi arco, ésta irá del punto A (el arco) al punto B (el blanco), y que eso es el movimiento. Yo respondo que en verdad esa flecha no deja de estar inmóvil, que no puede, en realidad y como tal, sino ocupar una posición diferente en el espacio a cada instante. Dicho de otra forma, en cada fragmento de tiempo, aunque fuera infinitesimal, incluso teórico, la flecha *está* fija. Nunca se puede decir estrictamente, *aquí-ahora, se mueve*. Inmóvil ahora y siempre tomada entre dos inmovilidades, una que le ha precedido y otra que le seguirá. El movimiento pues, es una ilusión, no existe en este tiempo. Sólo es concebible en la ficción de un tiempo memorial, es decir si uno se deja caer en la ilusión que resulta de la suma de los diferentes momentos de inmovilidad, si uno se construye una falsa síntesis poniendo en continuidad los instantes de no-movimiento.

Este tipo de pensamiento, que a su modo da cuenta de un gran número de experiencias en los más diversos campos,<sup>3</sup> se encuentra

2. Véanse los análisis de Paul Virilio en su *Esthétique de la disparition*, Paris, Balland, 1980.

3. Véase, entre otros Philippe Dubois: «L'invitation au voyage (Marcher ou la fin des temps modernes)», en *Plus Moins Zéro* (revista de arte contemporáneo), n.º 32-33, Ginebra, mayo 1981, págs. 36-38, así como «Clichés: les mythologies sont de-

evidentemente en el centro de la siguiente afirmación: la temporalidad como la piensa Zenón implica una cronología que no acumula, que no inscribe, que no totaliza, que no se capitaliza en una memoria plena y continua; por el contrario es una temporalidad de *golpe por golpe*, del instante, del olvido, un tiempo sin antecedente ni posteridad, un tiempo de singularidad en que cada toma se establece, un tiempo de la pulsación temporal misma, una memoria desligada, uno de cuyos modelos teóricos me parece ser la fotografía. (Y, más allá de la foto, más aún, el cine. Zenón ha sido el primero en pensar el dispositivo-cinc.)

A partir de estos tres breves relatos podemos deducir cierto número de observaciones más globales en cuanto al estatuto y a las implicaciones de este principio del corte temporal. Toda la relación del acto fotográfico con la temporalidad se juega aquí, en su extrema complejidad, y veremos que la noción de *instante* (único, puntual, etcétera), que se da con tanta frecuencia como consubstancial a la idea misma que se tiene del acto fotográfico, es de hecho una noción menos evidente y menos simple de lo que parece, en particular porque no excluye ni una cierta relación con la duración ni la existencia de una gran *movilidad* interior. El instante fotográfico es un instante eminentemente *paradójico*. Desarrollaremos, rápidamente y según una lógica progresiva, tres de estas reflexiones generales. Están lejos de ser limitativas o excluyentes.

#### a) *Todo, de un solo golpe*

Más cerca del procedimiento técnico y de la reacción química, podemos decir, para empezar, que la emulsión fotográfica, esa superficie tan sensible, reacciona *entera y de un solo golpe* a la información luminosa que viene literalmente a *golpearla*. Como lo señala Henri Van Lier:

«Sobre la película, luego sobre el papel de prueba, todos los momentos de la toma de vista son alineados sobre aquel en que se produjo la obturación, en otras palabras, sobre el paso del último fotón. Así, el negativo impresionado es una huella fechable en una ínfima fracción de segundo, pero sin duración interna del impacto.»<sup>4</sup>

venues photographiques», próxima aparición en las actas del coloquio de Nimega: *Au grain du mythe*, en *C.R.I.N.*, n.º 5, Groninga, 1983.

4. Henri Van Lier: *Philosophie de la photographie*, *op. cit.* (véase capítulo 2, nota 23), pág. 9.

En este sentido la huella fotoquímica puede ser llamada *sincrónica*. Todos los cristales de halogenuro que componen la trama puntillista de la superficie sensible son tocados simultáneamente y sobre todo, al mismo tiempo, son *separadas de su fuente luminosa por un corte*. En este lugar no insistiré sobre ese aspecto y sus implicaciones; ya he hablado de ello anteriormente (al final del capítulo 2), al analizar las características específicas de isomorfismo (la huella a placas) y de simultaneidad (la huella discontinua) del rastro fotográfico.

Recordaré simplemente que ese rasgo de sincronismo distingue radicalmente a la fotografía de la pintura. Allí donde el fotógrafo *corta*, el pintor *compone*; allí donde la película fotosensible recibe la imagen (aunque sea latente) *de un solo golpe* y en *toda* su superficie y sin que el operador pueda cambiar nada en el curso del juego (en el tiempo de la exposición), la tela que se pinta sólo puede recibir *progresivamente* la imagen que se construye lentamente, pincelada a pincelada y línea a línea, con detenciones, movimientos de distanciamiento y acercamiento, en el control centímetro a centímetro de la superficie, con esquemas, esbozos, correcciones, recomienzos, retoques, en resumen, con la posibilidad para el pintor de intervenir y modificar *a cada instante* el proceso de inscripción de la imagen. Para el fotógrafo sólo hay una elección, una elección única, global, y que es irremediable. Pues una vez dado el golpe (hecho el corte), todo está dicho, inscrito, fijado. Es decir, que ya no se puede intervenir sobre la imagen *que se hace*. Si son posibles las manipulaciones —como las pictorialistas—, es después del *golpe* (*corte*), y justamente tratando la foto *como una pintura*. El pintor, en efecto, despliega de manera muy distinta su relación con el tiempo. A cada paso de su ejecución puede hacer variar separadamente sus elecciones. La pintura capta el tiempo a cada pincelada, y el cuadro, teóricamente, nunca está terminado, detenido, inmovilizado en un estado determinado. Trabajo interminable de la pintura. Captación instantánea y tajante de la fotografía. Este es un primer rasgo, simple, si no evidente. Pero conviene, al menos, no *detenerse* ahí. A partir de aquí comienza a desarrollarse la paradoja del instante fotográfico.

b) *De una vez para siempre lo muerto apresa lo vivo (la foto como tanatografía)*

Si el acto fotográfico reduce el hilo del tiempo a un punto, si hace de la duración que corre infinitamente un simple instante detenido, no es menos claro que ese simple punto, ese corto lapso, ese momento único tomado del continuo del tiempo referencial, se convierta, una vez tomado, en un instante *perpetuo*: una fracción de segundo, es verdad, pero «eternizado», tomada *de una vez para siempre*, destinada (ella también) a durar, pero en el estado mismo en que ha sido captada y cortada. Para recobrar la fórmula lapidaria registrada por Denis Roche: «El tiempo de la foto no es el del Tiempo». Dicho de otro modo, el fragmento de tiempo aislado por el gesto fotográfico, una vez que es cogido por el dispositivo, cazado por el agujero (la caja) negro(a), pasa de un golpe definitivamente al «otro mundo». Y se juega así una temporalidad contra otra. Ese fragmento de tiempo abandona el tiempo crónico, real, evolutivo, el tiempo que pasa como un río, *nuestro* tiempo de seres humanos, inscritos en la duración, para entrar en una temporalidad nueva, separada y simbólica, la de la foto: temporalidad que, ella también, *dura*, tan infinita (en principio) como la primera, pero infinita en la inmovilidad total, fijada en la interminable duración de las estatuas. El pequeño trozo de tiempo, una vez salido del mundo, se instala definitivamente en el más allá a-crónico e inmutable de la imagen. Penetra para siempre en algo como el *fuera-del-tiempo-de-la-muerte*. Detención (definitiva) sobre la imagen.

El acto fotográfico implica pues no sólo un gesto de *corte* en la continuidad de lo real sino también la idea de un *paso*, de un salto irreductible. El acto fotográfico, al cortar, hace pasar al otro lado (del corte): de un tiempo evolutivo a un tiempo fijado, del instante a la perpetuación, del movimiento de la inmovilidad, del mundo de los vivos al reino de los muertos, de la luz a las tinieblas, de la carne a la piedra.

Y esta travesía no se hace, ciertamente, sin temor y sin angustia. Se trata, incluso del terror absoluto. La foto literalmente *congela de horror*.<sup>5</sup> Encontramos una vez más la famosa figura de la

5. Véase Philippe Dubois: «Glacé d'effroi. Les figures de la peur, ou les passions, de l'expression à la représentation (Mythologies de la Photographie I)», en *Carré Magazin* n.º 2 (especial: *Peur*), Lieja, abril 1982, págs. 34-39; versión corregida en *Traverses* n.º 25 (especial: *La peur*), París, Centro Georges Pompidou, junio 1982, págs. 136-147.

Medusa. ¿Es necesario recordar (véase el final del capítulo 3) que la apabullante Gorgona vela precisamente en las puertas del Hades (Reino de la Noche y País de los Muertos) cuyo acceso prohíbe a todo ser humano marcando así el corte absoluto, lo que Vernant llama «la alteridad radical» entre dos mundos?<sup>6</sup> Pero al mismo tiempo (y así es como produce su efecto el acto de la «medusación»), todo ser viviente que entra en el campo ciego, vulnerable bajo la mirada insoportable y mortífera, este ser vivo no puede sino, exactamente, *pasar por ello*, es decir, ser él mismo, de un solo golpe (de ojo) y para siempre, transformado, *a imagen de la Medusa*, en lo que son los muertos: fijado, transido, convertido en estatua por haber sido visto, por haberse visto a sí mismo como otro. La «medusación fotográfica» no es otra cosa que ese paso, infernal y especular.

Es necesario comprender también que en ese paso no sólo hay una pérdida. Este paso también debe entenderse en un sentido positivo, como en la momificación, la congelación o la vitrificación, donde finalmente habrá otra forma de supervivencia, por el corte y en la fijación de las apariencias (una vez cortada, la cabeza de medusa no deja de ejercer su poder estupefaciente, hasta en sus representaciones simbólicas. Y es precisamente el hecho de ser decapitada en el acto mismo de la «medusación» lo que asegura a la cabeza de Gorgona la perpetuación activa de su poder apotropeico).<sup>7</sup> Y precisamente de esto se trata en toda fotografía: *cortar en lo vivo para perpetuar lo muerto*. De un golpe de bisturí, decapitar el tiempo, seleccionar el instante y embalsamarlo bajo (sobre) vendas de película transparente, de plano y a la vista, a fin de conservarlo y preservarlo de *su propia pérdida*. Robarlo para poder guardarlo, y poder mostrarlo para siempre. Arrancarlo a la fuga ininterrumpida que lo hubiera conducido a la disolución para petrificarlo de una vez por todas en sus apariencias detenidas. Y así, en cierto modo —y éste es el problema paradójico— *salvarlo de la desaparición haciéndolo desaparecer*. Como esos animales de tiempos inmemoriales que hoy podemos conocer porque estuvieron fosilizados. Como esos insectos congelados en el ámbar y que fueron cogidos en vivo y transformados literalmente en «naturalezas muertas». Como esos cortes para el microscopio, bajo el vidrio, habiendo cesado toda vida, cortados, pero ofrecidos a nuestra mirada atenta.

6. Jean Pierre Vernant: «L'heure de l'homme: la face de Gorgô» en *Le racisme: mythes et sciences. Pour Léon Poliakov*, Bajo la dirección de Maurice Olender, Bruselas, Ed. Complexe, 1981, págs. 141-155.

7. Véase aquí mismo, al final del capítulo 3.

En esta perspectiva pueden resultar muy sintomáticas estas declaraciones, teñidas de una ingenuidad que funciona literalmente *a contrario*, de Adolphe-Eugène Disdéri, el inventor del famoso retrato «Tarjeta de visita» (1854), que evoca así su experiencia del *Portrait après décès*:

«Por nuestra parte hemos hecho una multitud de retratos después de la muerte; pero lo confesamos francamente, no sin repugnancia. ¿Por qué, por otra parte, para tener el retrato de un padre, de un amigo, de un niño, esperar que la muerte venga a robarnoslos? ¿Acaso nuestros ojos no se posan más gustosamente sobre los rasgos llenos de vida y de animación que sobre rasgos contraídos por las convulsiones de la agonía? (...) Cada vez que hemos sido llamados para hacer un retrato de un muerto, hemos vestido al muerto con las ropas que llevaba de costumbre. Hemos recomendado que se le dejaran los ojos abiertos, lo hemos sentado junto a una mesa y para operar hemos esperado siete u ocho horas. De esta forma hemos podido captar el momento en que, al desaparecer las contracciones de la agonía, nos era permitido reproducir una apariencia de vida. Es el único medio de obtener un retrato conveniente, y que no recuerde a la persona por la cual es querido ese momento tan doloroso que le ha quitado a quien amaba.»<sup>8</sup>

Aquí tenemos, exactamente *invertido*, literalmente captado en un discurso de retorno por denegación, un relato que testimonia por su otra cara el poder de muerte del gesto fotográfico; aquí la imagen nos es dada como un *intento* de «reproducir las apariencias de la vida» porque está destinada, en su acto mismo, a producir (a hacer) lo muerto. Si Disdéri (como la mayoría de los retratistas) insiste tanto en la necesidad de volver «vivos» los rasgos del rostro en la toma fotográfica, sobre el hecho, como hermosamente dice, de que «es necesario que el fotógrafo haga algo más que *fotografiar*: es necesario que *biografíe*» (*ibíd.*), es porque justamente señala allí, inconscientemente, invirtiendo una angustia subterránea, el hecho de que la fotografía en realidad, siempre, lo quiera o no, *tanatografía* todo aquello que capta. El deseo de vida manifestado por Disdéri y tantos otros es la señal *a contrario*, el revés, de su temor ante el poder mortífero del acto fotográfico.

El acto fotográfico, en su poder de estupefacción, arroja sobre

8. Adolphe-Eugène Disdéri: *Renseignements photographiques indispensables à tous*. París, 1855, págs. 25-26.

el mundo, en cada golpe, en cada toma, un velo transparente y paralizante. Como si fuera un baño de fijado, no deja de fijarlo en sus rigideces y contracturas, dando a toda figura viviente la inmovilidad de las piedras, aunque éstas sean piedras de papel: *papel congelado*, para qué decirlo, papel helado de espanto, transido, literalmente *peliculizado* para la eternidad. Cubriéndolo todo con una tenue película capturante:

Puede encontrarse un ejemplo interesante —casi literal— de toda esta «tanatografía» en el filme *The Mystery of the Wax Museum* (título en francés: *Masques de cire*) realizada en 1933 por Michael Curtiz, cineasta de Hollywood especializado en el cine negro y fantástico. El papel de heroína de esta película lo hace la actriz norteamericana Fay Wray (un nombre que en inglés, nos evoca su doble: *fey wraith*, el espectro de la muerte). En la foto de la página siguiente vemos el rostro «medusado» de esta actriz, detalle de un fotograma de primer plano tomado de *Masques de cire*.

Fay Wray es con toda seguridad una de las grandes figuras del terror cinematográfico. Su grito de terror, su mirada estupefacta, su cuerpo rígido se han fijado en las películas de numerosos filmes de terror de los años treinta. Recordemos, por ejemplo, el único personaje femenino de *The Most Dangerous Game* (*Les chasses du Comte Zaroff*). Y sobre todo, la inolvidable heroína del fabuloso *King Kong*: era ella también, gritando de miedo, transida, aterrorizada por el monstruo, y al mismo tiempo acariciada, examinada cuidadosamente, conducida por él a lo alto del *Imperio*, en una mezcla de éxtasis y de horror, desvanecida, arrebatada.

El rostro petrificado de Fay Wray es pues un poco la máscara de todos los miedos cinematográficos, fijada en su código expresivo y en sus rigideces repetidas. Pura *imagen* del terror. El fósil inmemorial del miedo. Y en el filme de Curtiz, en esta historia, justamente, de máscaras y de cera, esta figura toma un sentido absolutamente particular; se convierte en la metáfora ejemplar, *en la diégesis*, de la «medusación» operada por el acto mismo de la *toma de vista* (en la medida que se revela literalmente como *toma de vida*).

¿Qué nos narra en realidad *The Mystery of the Wax Museum*? El filme se desarrolla a partir de la figura matriarcal, emblemática, de un singular «escultor», un creador de figuras, il-

mado Ivan Gregor. De *Gregor a Gorgona*, la historia se abrirá paso. Después del incendio de su museo de cera, que lo ha mutilado terriblemente, habiendo perdido el uso de sus manos y llevando un máscara que oculta sus rasgos desfigurados. Ivan Gregor decide reconstruir su museo y proseguir, a su modo, loco y mortífero, su obra de escultor: En lo sucesivo operará sobre cuerpos vivos: sus «esculturas» serán como momias literalmente *tomadas en vivo*, puesto que, después de haber atraído a sus víctimas (seducción), las matará y pondrá sobre la piel de sus cuerpos una delgada película de cera que las transforma instantáneamente en estatuas. Así reconstituye su fúnebre museo con efigies «más aproximadas como naturaleza». Fay Wray será su víctima predilecta. Su belleza la destina a convertirse en la perla del Wax Museum (Gregor ve en ella la sosia perfecta de la Mujer Perdida: su María Antonieta destruida en el incendio). La gran escena de la película será la de la captura de Fay Wray. Seducida, fascinada, cautivada por la belleza (la máscara) del escultor, pero descubriendo pronto que ha caído en una trampa, la heroína resistirá y en su defensa obstinada, con un movimiento brusco, arrancará la máscara de su verdugo. En ese instante, la fascinación se convertirá de un solo golpe en repulsión. *Eso es la foto*. Fay Wray, puede decirse, *no se podrá librar de ello*. El temor reemplazará a la cera. El miedo la congelará sobre la película. Digo bien, *eso es la foto*. La foto representa, de frente, el rostro de Fay Wray en el momento mismo en que descubre, pasmada, el horror del rostro mutilado de Gregor/Gorgona, que la fija hasta morir. Mirada de horror, hipnotizada, paralizada en el intercambio especular con la mirada mortífera del terror. «Medusada» (hecha película, fotografiada) y por ello mismo, en el juego pragmático de la frontalidad de la imagen, «medusante» a su vez, imagen hecha película de nuestra propia «medusación». Irreductible circularidad/especularidad del efecto-Medusa, instituido por la reciprocidad del frente a frente y en la zona misma de la mirada cortante/cortada. Estas, por cierto, la imagen misma del cine (no sólo del de terror), de todo el cine, y por tanto también (y sobre todo) la imagen misma de la fotografía. La detención en la imagen, hecha película, mostrada, para ser vista, para verse en el terror, *como un ojo desorbitado*. La detención de (pequeña) muerte.

Se puede comparar este tema, y todo lo que constituye lo esencial de *Masques de cire*, con esa otra película eminentemente

mente simbólica y no menos apabullante: *Peeping Tom* (en francés: *Le Voyeur*), realizada en 1960 por Michael Powell. Se trata de la historia de otro singular «tomador de imágenes», locamente enamorado de figuras de horror congeladas y hechas película. Este cineasta demente se complace en realidad en matar mujeres al mismo tiempo (cuestión de golpe) que las filma con ayuda de un arma (fálica: un puñal telescópico) disimulada en su cámara (encontramos aquí, tomado *al pie de la letra*, a la vez una realidad histórica técnica —hubo un tiempo, no tan lejano, en que pululaban los aparatos fotográficos «ocultos» en revólveres, fusiles, etcétera— y una metáfora recibida del lenguaje fotográfico, donde sólo se habla de «shoot», «cargar», «apuntar», «tirar», de «cazador de imágenes», de «safari-foto», etcétera). Asunto pues de muerte y de inscripción fílmica, estrictamente concomitantes. Mujeres «muertas en directo», si se quiere, pero muertas por lo mismo que las fija sobre la película. Peor aún: mujeres muertas también de *verse* morir. Pues en su perversidad suprema, el cineasta asesino ha fijado sobre su cámara un espejo en el cual sus víctimas pueden verse presas del terror más absoluto y leer en su rostro la culminación de su propia muerte. El *voyeur* registra pues no sólo la muerte en directo por una cámara que mata, capta también (y sobre todo, aquí reside su goce) la *mirada* misma que sus víctimas dirigen sobre su propia muerte, capta los efectos de terror que se marcan sobre los rostros ante el espectáculo mismo de la muerte que los está alcanzando. En resumen, mujeres muertas al menos tres veces: por el puñal, por la cámara, por el espejo. Mujeres muertas *por haber pasado por ello*. Y en cierto modo, para el maestro de obras, mujeres revivificadas en ese mismo acto, convertidas en deseables por y en el registro de su propia muerte vista en sus propios ojos. Pues, hay que decir que el tomador de vistas y de vidas no está interesado para nada en la existencia real, carnal, de sus «modelos»: no las toca; sus cuerpos, sus gritos, sus vidas no existen para él. A sus ojos (ojos de *voyeur*, justamente, y no hay mejor definición del voyeurismo que este filme) sólo cuenta, definitivamente intocable, su imagen en la película, en la medida que le restituye, perpetuada y repetible a gusto, su experiencia de la muerte vivida en el instante mismo de su congelación definitiva: el *voyeur* no deja de proyectar sus filmes mortíferos, en su casa, sobre la pantalla de sus fantasmas. Repetición mortífera que constituye su mayor placer.



c) *En el corte mismo, eso no deja de transcurrir*

El corte temporal que implica el acto fotográfico no es pues sólo reducción de una temporalidad dada en un simple punto (instantáneo), es también transición (incluso superación) de ese punto hacia una nueva inscripción en la duración: tiempo de la detención, ciertamente, pero también y por ello mismo, tiempo de la perpetuación (en el otro mundo) de lo que sólo tuvo lugar una vez.

Me gustaría proseguir en esta dirección de una mayor atención en el «instante fotográfico», llevar más lejos todavía la paradoja temporal y *dinamizar* más lo que podría haber de «fijacionista» en la concepción de una detención definitiva sobre la imagen. Querría, en efecto, mostrar que en el instante captado y fijado por el dispositivo, en esa ínfima fracción de tiempo, se insinúa y se instala una resquebrajadura, una grieta, un abismo irreductible, es decir que en ese simple punto fijo se abre y se despliega todo un espacio, autorizando, incluso suscitando, un movimiento interno, una *carrera* que no deja de hacer correr al «sujeto» fotográfico. El vacío inmóvil instituido por el corte será así, paradójicamente, atravesado por intensos vaivenes, idas y venidas en el seno mismo del *acto* fotográfico.

Denis Roche,<sup>9</sup> en acción: «En el autorretrato, hay que armar el aparato, colocarse delante, esperar el disparador, volver, rearmar, volver a colocarse, etcétera. Pero una foto tomada con disparador retardado, a 125<sup>o</sup> o 500<sup>o</sup> de segundo, engloba, aunque mágicamente, todo el tiempo de la operación de cada una de las fotos. Como si la instantánea hubiera captado el tiempo bastante largo del encuadre, el desplazamiento, los 30 segundos de retardo. Todo eso es captado. Y probablemente en ese tipo de fotos se siente más la duración y el movimiento, el ir y venir. En este momento, estoy haciendo una serie de fotos para una revista, con autorretratos de espalda y de frente. Es decir que registro la ida hacia el lugar donde tomo la foto, la foto que se toma en el momento en que estoy ahí, luego la foto que se toma cuando vuelvo. Intento tomar el conjunto tiempo y espacio.» («Photographies. Entretien avec Gilles Delavaud», *art. cit.* —véase nota 1.)

Ya he tenido ocasión, en el capítulo 2, de insistir sobre la *dis-*

9. Denis Roche: «Photographier. Entretien avec Gilles Delavaud», *art. cit.* (véase nota 1), pág. 79.

*tancia* (espacial y temporal) fundamental que se encuentra en el centro del dispositivo fotográfico y que introduce, en la lógica indicial de la conexión física, el principio de una distancia, de un alejamiento, de un desprendimiento tal en relación con lo real que no sólo toda idea de identificación o de fusión del signo con su referente queda por ello deshecha, sino también que la vacilación misma que implica semejante separación acaba quebrantando la certeza representativa de la imagen (de ahí la alucinación) y literalmente *pone en movimiento* al sujeto. Es, para decirlo de algún modo, el *efecto-Blow Up* de la fotografía: el hecho de que la revelación descubra otra cosa que lo que la latencia nos hacía creer, algo que no habíamos visto y que necesariamente estuvo ahí. Y este obstáculo, esta falla, este desfase (amplificado por el retraso temporal debido al revelado de la imagen), ineluctablemente induce al sujeto al movimiento, al desplazamiento, a la travesía. Confrontado a dos universos que no coinciden, el sujeto, primero asombrado, intrigado, luego inquieto, angustiado, por fin perdido, preso cada vez más en una vertiginosa espiral, se pone a ir y a venir sin descanso primero por la imagen, luego entre las imágenes, luego de la imagen al objeto, del objeto a la imagen, *en el dispositivo*, como si corriera tras una adecuación imposible, como si se tratara de atrapar un retardo por principio irrecuperable. Pues, evidentemente, cuanto más va y viene intentando unir los dos cabos, más se abre el abismo, más se amplía y profundiza la grieta, hasta el punto en que el sujeto sólo puede literalmente hundirse en ella y perderse allí para siempre —absorbido, tragado por su loco giro, abismándose cada vez más en la fractura que creía colmar: cavando su propia tumba, desvanecida la realidad a ambos lados, flotando, suspendido en el movimiento de sus infinitas idas y venidas.

Creo que no hay medio mejor para dar cuenta de esta loca carrera en el interior del corte fotográfico que relatar aquí, para terminar, el fascinante relato que hace Denis Roche de la experiencia de sus «autorretratos con disparador retardado». Por el *juego* (no sólo técnico) del *retardo* introducido en el dispositivo, el *acontecimiento* que constituye el acto fotográfico resulta, por decirlo así, estirado, alargado, extendido, lo que permitirá precisamente manifestar *al pie de la letra* el principio de la carrera, del «ir y venir en la cámara blanca»,<sup>10</sup> en la medida que se encuentra absolutamente en el centro mismo del acto y del corte. Quizá nunca se ha captado tan de

10. Denis Roche: «Aller et retour dans la chambre blanche», en *Créatis*, n.º 11, 1979, sin página; también en *La disparition des lucioles*, *op. cit.* (véase nota 1), pág. 11-24.

cerca el *poder de movilización del pequeño bloque de aquí y ahora*. Este es el «breve encuentro» de Denis Roche:

«El más antiguo autorretrato de dos del que me acuerdo lo tomé en el claustro del pequeño convento de San Onofrio en Roma, sobre las pendientes del Janículo, el día de la Ascensión de 1971. Dos cosas sin duda contribuyeron a este autorretrato —y digo justamente «contribuir», apresado otra vez por la sensación experimentada con frecuencia de que el autorretrato fotográfico es el nacimiento y la desaparición de un *acontecimiento* en juego—, en primer lugar una cierta idea del mundo-tiempo y del mundo-espacio como continente único, simbolizada por el rectángulo muy cerrado, columnas y arca-das finas sobre dos pisos, encerrándonos en primer lugar a nosotros mismos y, para terminar, la idea como reduplicación: encerrándonos en el espacio del visor que nos miraba contenidos en el claustro, haciéndonos ser, *allí y entonces*, en lo que mucho más tarde he denominado la “cámara blanca”. (...)

»El autorretrato en el claustro de San Onofrio había además *dicho* esto: evidentemente he considerado el claustro en su mayor dimensión puesto que era rectangular y le dije a F., que íbamos a sentarnos en un extremo, en el intercolumnio central y que pondría mi aparato en el otro extremo, bien en frente. Tenía entonces una Zeiss 24 × 36, del tipo Icarex, y su disparador con retardo era lo que era, es decir, que operaba una cuenta atrás de apenas una quincena de segundos, lo que era bastante poco. Una vez instalados F. y el aparato en cada extremo del recinto y uno mirando al otro como en el momento en que los dos adversarios, en un torneo que podría terminar mal, se disponen a lanzarse uno contra el otro, armé el disparador, disparé, y me precipité corriendo hacia el lugar “vacío y mudo” que me había destinado pocos segundos antes (¡ah, esa “falta” delimitada en el visor!) junto a F., huyendo en suma de este acontecimiento que nacía a mis espaldas y que se extendería ante mí inexorablemente. Sólo se verificó esto: que el lapso de tiempo que me otorgaba el disparador era justamente el lapso de tiempo que necesitaría un campeón de carreras a pie para franquear la longitud de dicho claustro. Escuché el clic cuando al final de la carrera me daba la vuelta para sentarme serenamente junto a mi compañera. Como una flecha entre dos espaldas, *que no había fa-*

*llado del todo*. F. reía a más no poder. Tuve que hacerlo varias veces, repitiendo el encuentro entre los dos tiempos. Y me vi por cierto obligado a hacer algo, puesto que sólo tenía un disparador, de tipo no variable, y un solo claustro cuya longitud era imposible reducir. Yo hacía intentos, estirando mi brazo al máximo, el cuerpo ya tendido hacia el extremo de la pista, los pies como acomodados en los *starting-blocs* (puestos de partida), en resumen, dispuesto a “hacer la cámara a fondo”, a cubrir el espacio de la foto en un tiempo dado, lo que les parecerá como un simple juego de palabras, pero se trata de la definición misma del imperativo fotográfico, y desde hace diez años exactamente jamás me fue dado encontrarme en unas condiciones de autorretrato en que pudiera decirme: ahora estoy más cerca de la apuesta, el tiempo del que dispongo y el espacio que hay que cubrir son exactamente lo mismo. El espacio-tiempo reducido al *estando-allí* de un cubo de luz, o más bien de un paralelepípedo rectángulo de la luz: en la cámara blanca.»<sup>11</sup>

## II. EL CORTE ESPACIAL

Una parte no despreciable de lo que acabamos de decir sobre el corte temporal podría ser repetido, casi igual, respecto del corte espacial. Pero de todos modos habremos de mencionar otros datos más específicamente ligados a la noción de *espacio* en fotografía. Si el gesto es el mismo (el corte) —y no puede no serlo porque el acto es único y global, cortando en el mismo movimiento el espacio y el tiempo indisociables respecto a la acción—, por el contrario el eje (espacial) sobre el cual aplica sus golpes (cortes) es diferente por naturaleza del eje temporal. Es conveniente detenerse en las consecuencias teóricas que se derivan de ello.

Comencemos desde el principio: por ejemplo, el espacio fotográfico respecto del espacio pictórico. Por un lado *el recorte*, por el otro *el marco*. El *espacio pictórico* corresponde en efecto a un *marco dado*, es un espacio dado de antemano, una superficie más o menos virgen que el pintor llenará de signos. Este espacio está en principio ahí, y el pintor sólo tiene que introducir ahí su tema; se trata

11. Denis Roche: «Brève rencontre (L'autoportrait en photographie)», en el catálogo d'exposición *Autoportraits photographiques*, París, Centro Georges Pompidou/Herscher, 1981, págs. 7-11; también en *La disparition des lucioles*, op. cit. (véase nota 1), págs. 97-110.

de la *adjunción*. Y de entrada, *compone* en función de los límites que le son dados, esboza la organización de las formas, distribuye la superficie, reserva zonas, dispone sus capas coloreadas, desliza toques de amarillo o de rojo, etcétera. Es decir que el marco pictórico es un universo cerrado, que se basta a sí mismo, sin abertura —André Bazin ya había comprendido bien esto: «el marco (de pintura) polariza el espacio hacia el interior... es centrípeto».<sup>12</sup> Espacio cerrado, autónomo, completo desde el principio, donde el pintor puede moverse poco a poco, donde puede construir a su gusto, fabricar progresivamente su imagen en el espacio cerrado del campo. El pintor se expande como una mancha de aceite, dice Denis Roche,<sup>13</sup> a partir de algo a cuyo alrededor no hay nada. Y el mundo no padece ninguna amputación por su construcción.

El espacio fotográfico no está dado. Pero tampoco se construye. Por el contrario es un espacio a tomar (o a dejar), una selección en el mundo, una *sustracción* que se opera *en bloque*. Justamente en esto, el fotógrafo no puede llenar progresivamente el marco vacío y virgen. Su gesto consiste más bien en sustraer de un golpe todo un espacio «pleno», ya lleno, a un continuo. La cuestión del espacio, para él, no consiste en *meter adentro*, sino en *sacar* una sola pieza. Asunto de extracción, de salida de una contigüidad infinita, y esto —hay que insistir en ello— cualquiera que fuere la construcción previa de que hubiera sido objeto la «escena» y cualesquiera que hubiesen sido los arreglos y las manipulaciones posteriores al golpe (reencuadre, amplificado, montaje, etcétera). Dicho de otra forma, más allá de toda intención o de todo efecto de composición, el fotógrafo, de entrada, siempre corta, da un tajo, hiere lo visible. Cada vista, cada toma es ineluctablemente un golpe de hacha que retiene un trozo de real y excluye, rechaza, despoja el entorno (el fuera-de-marco, el fuera-de-campo, del que volveremos a hablar en seguida). Sin duda, toda la *violencia*<sup>14</sup> (y la depredación) del acto fotográfico procede en lo esencial de este gesto de *cut*. Es irremediable. Es él y sólo él, lo que determina la imagen, la imagen como un todo. En el espacio literalmente tallado de una pieza y en vivo por el acto fotográfico, haya o no puesta en es-

12. André Bazin: «Peinture et cinéma», en *Qu'est-ce que le cinéma?*, t. II (*Le cinéma et les autres arts*), París, Ed. du Cerf, 1959, pág. 128.

13. Denis Roche: «Vers la table de montage», texto introductorio a la recopilación *John Heartfield. Photomontages antinazis*, París, Ed. du Chêne, 1978, págs. 7-13; también en *La disparition des lucioles*, *op. cit.* (véase note 1) págs. 123-130.

14. «Sabes, se habla siempre de la violencia del río que desborda sus cauces. Pero nunca se habla de la violencia de los cauces que apresan el río» (Jean-Luc Godard, en *Número deux*).

cena, todo se da por entero de un solo golpe. Ese es, en su estatuto principal, el golpe del corte. Y con esto lo dejamos.

Por el contrario, insistiré en las páginas siguientes en las consecuencias teóricas de este gesto del corte en cuanto a la definición de un espacio *propriadamente* fotográfico. Estas consecuencias serán de tres órdenes que harán actuar, sucesivamente, en primer lugar, la relación del recorte con el *fuera-de-cuadro* (el espacio fotográfico y su exterioridad en el momento de la producción de la imagen), luego su relación con el *marco* propriadamente dicho y la *composición* (el espacio fotográfico en sí mismo, en su autonomía de mensaje visual); por último, su relación con el *espacio topológico* del sujeto que percibe (el espacio fotográfico y su exterioridad en el momento de la recepción de la imagen). Con esto, acabaré articulando mi posición a partir de cuatro grandes categorías: *espacio referencial*, *espacio representado*, *espacio de representación* y *espacio topológico*. Cada fotografía materializa siempre una articulación entre esos cuatro espacios en el gesto mismo de la toma y con efectos extraordinariamente variables.

El espacio fotográfico, en tanto corte, extracción, selección, separación, toma, aislamiento, cercamiento, es decir, como espacio siempre necesariamente *parcial* (en relación con el infinito del espacio referencial), implica pues *constitutivamente* un resto, un residuo, un otro: el fuera-de-campo, o el espacio «off». Es el estatuto de esta porción de espacio excluido del marco y ausente de lo visible fotográfico lo que querría evocar en parte, *en su relación* con el espacio retenido, que constituye el «campo» de la foto.

En primer lugar subrayar ese punto que se refiere a la extrema importancia de este espacio *off para* el campo mismo, y que el esteta norteamericano Stanley Cavell no duda en considerar como definitivo de la esencia misma de la *experiencia* fotográfica:

«Lo que sucede en una fotografía, es que ésta tiene un fin. (...) Cuando una fotografía es recortada, el resto del mundo queda separado. La presencia virtual del resto del mundo y su exclusión explícita son tan esenciales a la experiencia de una fotografía como lo que ella representa explícitamente.»<sup>15</sup>

15. Stanley Cavell: *The World Viewed*, Nueva York, Viking Press, 1971, página 24, citado por Rosalind Krauss, «Stieglitz: Equivalents», en *October* n.º 11, Nueva York, 1979, págs. 133-134. La traducción es mía.

Dicho de otra manera, lo que una fotografía no muestra es tan importante como lo que muestra. Más exactamente, hay una *relación* —dada como inevitable, existencial, irresistible— del afuera con el adentro, que hace que toda la fotografía se lea como portadora de una «presencia virtual», como ligada consubstancialmente a algo que no está allí, ante nuestros ojos, que ha sido apartado, pero que se revela allí *como excluido*. El espacio *off*, no retenido por el corte, ausente como tal del campo de la representación, siempre está marcado originariamente por su relación de contigüidad con el espacio inscrito en el marco: *ese ausente se lo sabe presente, pero fuera-de-campo*, se sabe que estaba allí en el momento de la toma, pero a un lado. La lógica del *index* (véase supra) trabaja pues también la relación del campo con el fuera-del-marco. Es esta relación la que hace que, ante toda foto, experimentemos ese sentimiento de un más allá de la imagen perfectamente existencial. Toda fotografía, por la visión parcial que nos presenta, se duplica necesariamente con una *presencia invisible*, con una *exterioridad* de principio, significada por el gesto mismo de recorte que implica el acto fotográfico.

Hay que evitar confundir, sin embargo, la relación campo/fuera-de-campo en fotografía con su muy famoso homólogo cinematográfico. Por cierto, hay un gran número de datos comparables (y volveremos sobre ellos), pero la forma en que *estatutariamente* cada uno de los dos medios de comunicación hace funcionar su exterioridad virtual es radicalmente diferente. Comencemos por el cine. El cine plantea su fuera-de-campo a través de la *continuidad* y la *narratividad*, y, en consecuencia, le confiere una dinámica y una densidad explícitamente imaginarios; de entrada lo aloja por entero en el campo de la ficción que construye y que él mismo es.

A. Bazin: «Cuando un personaje sale del campo de la cámara, admitimos que escapa al campo visual, pero *sigue* existiendo, idéntico a sí mismo, en otro punto del decorado, que nos queda oculto.»<sup>16</sup>

P. Bonitzer: «El campo visual, en el cine, se acompaña pues de un campo ciego. (...) El cine quiere simplemente que lo que tiene lugar en la contigüidad del fuera-de-campo *tenga tanta importancia desde el punto de vista dramático* como lo

16. André Bazin: «Théâtre et cinéma», en *Qu'est-ce que le cinéma?*, t. II (*Le cinéma et les autres arts*) op. cit. (véase nota 12), pág. 100.

que tiene lugar en el interior del cuadro. *Todo el campo visual es dramatizado.*»<sup>17</sup>

El fuera-de-campo cinematográfico, porque se inscribe en el movimiento y está tomado en la duración —es lo que se encuentra en el principio del montaje—, es un espacio siempre activo diegéticamente, investido por el juego del relato: un personaje que se ve salir del campo a la derecha es seguido imaginariamente en un espacio *off*, puede cumplir allí una acción y regresar ulteriormente al campo visual.

Por el contrario, el fuera-de-campo fotográfico, lejos de operar por continuidad y narratividad, se da siempre en la detención, en un estricto corte temporal, cortada toda continuidad, en una convulsión instantánea. Un «personaje» (noción completamente inadecuada en fotografía, precisamente porque la parte esencial de un personaje se constituye por lo imaginario del fuera-de-campo narrativo) jamás podrá *salir* del espacio fotográfico para volver «más tarde». Cuando está en el campo, está allí, cogido de una vez por todas, como los insectos en el ámbar, fuera de toda duración, de todo movimiento, de toda consistencia ficcional. *Cuerpo literal*. Por eso, el fuera-de-campo fotográfico no tiene este valor de *dinamización* (narrativa, psicológica, etcétera), no es un lugar de relanzamiento y de relevo del relato, no forma parte de un conjunto más vasto donde tendría un estatuto funcional, como una pieza articulando una estructura que la subsumiese y le atribuyese una finalidad más allá de sí misma. En fotografía, el fuera-de-campo no es otra cosa que lo excluido singular, inmediato y detenido de un estando-allí visible. Este es el *estatuto* fundamentalmente diferente de los dos tipos de espacio *off*: en foto el fuera-de-campo es *literal*, en el cine es *metafórico*.

Dicho esto, no es menos cierto que algunos de los *signos* que aseguran el anclaje fuera-de-campo en el espacio representado pueden ser del mismo orden en los dos medios, incluso cuando no funcionan exactamente de la misma manera. Así podemos distinguir, me parece, al menos tres o cuatro categorías corrientes de índices embragadores de fuera-de-campo, tres o cuatro tipos usuales de signos que marcan en el espacio del cuadro la presencia más o menos activa de una exterioridad virtual. Se trata, en primer lugar, de los *indicadores de movimiento y de desplazamiento*, sobre todo de «per-

17. Pascal Bonitzer: *Le champ aveugle. Essais sur le cinéma*, París, coedición Cahiers du cinéma/Gallimard, 1982, págs. 96-97.

sonajes». Estas marcas, por supuesto, son mucho más funcionales en el cine, puesto que ahí lo imaginario *corre* siempre por anticipado, puesto que ahí la representación del desplazamiento se muestra *en su desenvolvimiento mismo* (se está íntegramente en la ilusión de la continuidad y del movimiento — 24 veces por segundo).

En la fotografía, las cosas suceden de manera muy diferente. Sin entrar en los detalles (con frecuencia complejos) de una reflexión acerca de la representación del movimiento en fotografía, puede decirse, muy banalmente, y para esquematizar, que hay dos posiciones *extremas*, cuyo efecto en cuanto al fuera-de-campo será el mismo (insisto en que se trata de los extremos, pues hay innumerables casos intermedios): o bien —basta con pensar aquí en los comienzos de la fotografía— el tiempo de exposición es de una duración tal que los desplazamientos, pura y simplemente, *no* se inscriben sobre la superficie sensible, o se desdibujan, se diluyen, se borran relativamente. El movimiento va demasiado rápido y la película es demasiado lenta. Nada subsiste del tiempo que pasa, sino tal vez un halo, una aura singular. O bien, a la inversa —y es la emergencia de lo instantáneo, el perfeccionamiento creciente de las emulsiones cada vez más rápidas—, la foto *detiene* el movimiento, lo detiene *en seco*, para decirlo de algún modo, y a veces con tanta agudeza que supera de lejos los umbrales de nuestra percepción. Dicho de otra forma, la instantánea no nos restituye el movimiento más que un solo instante, inmovilizado, atrapado con frecuencia en el apogeo de su recorrido. Pero, en los dos casos (extremos, recordémoslo), puede decirse que la representación fotográfica del movimiento engendra un fuera-de-campo muy particular: *pone fuera del campo al tiempo mismo* (la duración crónica). Esto es evidente en el primer caso: el movimiento desaparece por sí mismo, todo lo que se mueve, justamente, *pasa*, hace caso omiso de la inscripción, se desliza sobre la película, la roza sin dejar huellas, o apenas nada. El tiempo derrapa y desaparece. Sólo queda lo inmóvil, lo fijado de antemano, lo que de alguna manera está ya fuera del tiempo. En el segundo caso, lo instantáneo pone también el tiempo fuera-de-campo, pero de otra manera; no por la ausencia sino por la detención, no por el exceso de indefinición, que llega hasta la disolución, sino por lo demasiado limpio que fija y suspende. Para convencerse de ello basta pensar en todos los géneros de la «foto de movimiento»: por ejemplo en las fotos de danza que casi siempre nos muestran cuerpos *aéreos*, elevados, libres, desembarazados de la gravedad que los clavaba al suelo, literalmente flotantes en el espacio. Piruetas en película de cuerpos que parecen «fuera-del-tiempo», como comúnmente se dice. Cuerpos verdaderamente *suspen-*

*didos*. Como la frase: «Oh, tiempo, suspende tu vuelo». La foto de movimiento nunca nos dice nada más. De hecho, ella exaspera así, haciéndolo más manifiesto, un rasgo (la puesta fuera-de-campo del tiempo crónico) que caracteriza a toda fotografía. Esto ya ha sido bastante señalado a propósito del corte temporal.

La segunda categoría de indicios de fuera-de-campo son los *juegos de miradas* de los personajes, tan importantes en la organización de todo el espacio representativo. Aquí también, el cine y la fotografía funcionan de manera diferente y sobre todo nos hacen percibir tipos bien distintos de espacio fuera-de-campo. Todos sabemos, en efecto, que en cine lo que se llama la «mirada a la cámara» está prácticamente desterrada de los usos tradicionales: un personaje no debe, salvo en casos particulares y efectos deliberados, mirar en dirección a la cámara. La mirada de la cámara, invisible como tal puesto que es la condición de existencia de la imagen misma, es una ida sin retorno. Si esa mirada fundadora se cruza con otra, que la remonta, si es remitida a sí misma por una mirada (visible) que emana del interior mismo de la escena que ella hace existir, entonces será literalmente *devuelta en su totalidad*. El riesgo, en efecto, es quebrar el universo cerrado de la ficción, marcar en el campo la presencia del operador —es decir, del cine mismo—, mientras que precisamente la ficción tradicional se construye sobre la ausencia o sobre la desaparición de lo que constituye su origen (de ahí ciertos filmes, llamados «modernistas», que intentan quebrar esta ocultación, resistir explícitamente la presencia de la situación de enunciación de la película, aunque sea el precio de una nueva ficción).<sup>18</sup> Pues, tradicionalmente en el cine, las miradas embragadoras del fuera-de-campo se vuelven más bien hacia los *espacios laterales* del campo: a derecha o a izquierda (la panorámica es su prolongación actualizadora) o a veces hacia lo alto o hacia lo bajo (de ahí los *travellings* verticales y los juegos de picado y contra-picado en las escenas de escaleras, de montaña, etcétera). El espacio *off* del cine se extiende en general más allá de los bordes del cuadro; es una extensión lateral del plano recortado por la cámara; lo imaginario desborda el corte por los costados.

Por el contrario, en fotografía, se sabe que la «mirada a la cá-

18. Véase toda la tradición de los «filmes en el filme» y de los efectos de abismo cinematográficos donde es el cine mismo, en su acción, el que se nos muestra. Por ejemplo, para limitarse a algunos clásicos: *El hombre de la cámara* (Dziga Vertov), *Le Cameraman* (Buster Keaton), *Ocho y medio* (Fellini), *Tout est à vendre* (A. Wajda), *La noche americana* (Fr. Truffant), *Pasión* (J.-L. Godard), *El estado de las cosas* (Wim Wenders), *Identificazione di una donna* (Antonioni), etcétera.

maras» es una cosa corriente, recibida, incluso instituida. Casi todo el retrato (individual o colectivo) —y esto a pesar de las innumerables excepciones— funciona sobre el principio fundamental del *frente a frente* entre el fotógrafo y el modelo. Sin duda la mirada no está siempre exactamente en el eje óptico del aparato, pero al menos está en posición *frontal*. De entrada, se establece un espacio totalmente distinto al fuera-de-campo, un fuera-de-campo que no es lateral, que no se prolonga más allá de los bordes del cuadro, pero un fuera-de-campo que actúa en la *profundidad* de la imagen, o más bien en su *avanzada*, que no desborda por los costados sino por delante, razón que lo convierte en el origen del corte. Un fuera-de-campo que posiciona explícitamente al operador, que lo integra más o menos como interlocutor invisible, *que designa su lugar* y que es el lugar de la mirada constituyente de la escena y del campo mismo. A la lateralidad del fuera-de-campo cinematográfico vuelto sobre sí mismo, en su encierro ficcional, en la ausencia simulada de toda instancia enunciativa, la fotografía opone así un fuera-de-campo que opera en la frontalidad, es decir, un fuera-de-campo *abierto*, que marca más o menos la presencia del sujeto de la enunciación.

Encontramos un buen ejemplo de esta designación, a través de la mirada frontal, de la posición fuera-de-campo de la enunciación fotográfica, en las fotografías de *mujeres argelinas* que Marc Garanger realizó en 1960 y que han sido publicadas recientemente.<sup>19</sup> Se conoce la historia de estas imágenes, «situación fotográfica extrema» de la que nacieron: el ejército francés en Argelia había decidido realizar el fichaje sistemático de cada autóctono dotándolo de un «carnet de identidad francés»; Marc Garanger se vio obligado a hacer desfilar ante su pequeña caja negra a casi 200 personas por día. Entre la población así filtrada, cuadrículada, devorada, había evidentemente un gran número de mujeres argelinas, a las que la disposición ordenaba *bajarse el velo* ante el objetivo. Terrible desnudamiento de los rostros de las mujeres, despreciando todas las tradiciones del lugar. Se adivina la relación de fuerza, de aplastamiento, la agresión, la humillación que implicaba semejante situación. En resumen, toda la violencia y obcecación del colonialismo. Y, sin embargo, cuando uno mira esas fotos de mujeres argelinas sin velo, literalmente expuestas al *voyeurismo* policial del ocupante, cuando se las observa en la desnudez del rostro y especialmente en la total y firme frontalidad de su mirada —de lleno en el eje, en

19. Marc Garanger: *Femmes algériennes*, París. Ed. Contrejour, 1982.

*nuestra mirada*— hay que rendirse ante la evidencia: jamás el menor signo de vergüenza, de fuga o de derrota. Por el contrario, sólo la certeza, la fuerza tranquila, el resplandor inquebrantable. De hecho, el «milagro» de estas fotos reside totalmente en la *inversión* que se opera en y por el estricto cara a cara. Porque ellas focalizan su mirada en el objetivo mismo que las viola e intenta robar su identidad, porque en ningún momento sus ojos se apartan; todas estas mujeres, en su absoluta rectitud, no sólo asumen plenamente la mirada que el ocupante hace recaer sobre ellas, con todo lo que implica de ignominia, sino que y sobre todo *nos las devuelven*, la devuelven a él (nosotros)-mismo(s). Posicionando al operador en su acto, y ante él, enfrentando todo el dispositivo del cual él sólo es un actor, cada una de estas mujeres parece decirnos: «ustedes han querido verme, imponerme su mirada, me han obligado a quitarme el velo. Y bien, ahora mírenlo, miren directamente a mis ojos, y allí de algún modo se verán ustedes mismos, descubrirán de qué está hecha su propia mirada». La mirada estrictamente frontal de estas mujeres, designando con el vigor más claro, como una flecha que da en el blanco, la posición del enunciativo fotográfico que se cree al abrigo en su fuera-de-campo, funciona así como la mejor y la más implacable respuesta a la coacción a la que fueron sometidas; nos obligan a su vez a reconocer ahí el insoportable desprecio que tuvieron que soportar. Retorno del fuera-de-campo por el campo en el juego de la frontalidad de la mirada. Transformación de la *toma* fotográfico-militar tendiente a instituir una «identidad francesa», en una especie de afirmación de independencia por la mirada produciendo un efecto inverso: una *retoma* (recuperación) de identidad. Las mujeres argelinas de Garanger, en ese sentido, remitiendo a su lugar la enunciación policial, nos la arrojan a la cara.

Obsérvese que esta forma de manifestar, por la mirada frontal de los sujetos fotografiados, la presencia invisible de la mirada constituyente de la imagen misma, puede a veces ser juzgada insuficiente por algunos fotógrafos. Pienso por ejemplo en algunos trabajos de François Hers con Evelyne Feingold:<sup>20</sup> para él, la mirada frontal no señala con bastante *fuerza* la relación del modelo con el fuera-de-campo enunciativo, y sobre todo no da una idea suficientemente clara de la relación de *violencia* y de *resistencia* que se instala entre el modelo y el fotógrafo en la situación cerrada de la toma de vista. De ahí

20. Véase François Hers: «Reportage n.º 9 avec Evelyne Feingold», en *Éducation 2000*, n.º 17 (*L'expérience photographique*), París, 1980, págs. 32-35.

su idea de intervenir *físicamente* en el campo como fotógrafo: Hers introduce en el cuadro partes de su cuerpo, en particular uno de sus brazos ---con el otro sostiene el aparato---, brazo con el que coge, agarra, sacude a la modelo (violencia) y contra el cual la modelo lucha y se debate (resistencia). Se observará que en esta experiencia, en que la acción misma de la toma se convierte en el objetivo principal de la foto, que en este antagonismo, donde la distancia de la mirada es sustituida por un contacto directo y físico (el fotógrafo toca por fin el cuerpo de la modelo), que en este dispositivo en que el fuera-de-campo enunciativo es más directamente activo que en otras partes, el juego de la mirada, precisamente, *no funciona*. En ningún momento, en toda la serie de clichés de Hers, los ojos de la modelo se dirigen a la cámara. La presencia del cuerpo fotografiante no se inscribe ahí más que en la ausencia de mirada del cuerpo fotografiado.

Por último, una tercera categoría importante de signos embragadores de fuera-de-campo, después de los movimientos y los desplazamientos de personajes en el campo, después de los juegos de miradas enviados hacia el exterior y las intervenciones de fragmentos de cuerpo, son toda una serie de elementos ligados a lo que se denomina el «decorado»: puertas o ventanas, más o menos entreabiertas, fondos o dobles fondos, escenario; espejos; cuadros; recortes de todo tipo; en resumen, todo lo que es susceptible de indicar o de introducir en el interior del espacio homogéneo y cerrado del campo, fragmentos de otros espacios, en principio contiguos o más o menos exteriores al espacio primero. Estos fuera-de-campo, producidos por dispositivos de (re)encuadres internos, pueden señalar o trasladar al interior del cuadro espacios situados indiferentemente en la lateralidad o en la avanzada frontal (papel tradicional de los espejos y de toda superficie reflectante, sobre todo cuando está situada perpendicularmente al eje óptico —es una de las grandes modalidades del autorretrato), pero también espacios situados siempre sobre el eje de la profundidad, pero *detrás* y no delante de la «imagen», que surgen por decirlo así, *a su espalda*, ante ella. Conjunto muy diverso de espacios *off*, pues, que suponen todos un encerramiento, una circunscripción tridimensional, una especie de *puesta en caja* de la escena primitiva, y a continuación un boquete en esta caja, una abertura (aunque sea virtual), una *fuga* (en todos los sentidos de la palabra) que nos descubre espacios suplementarios, más o menos ocultos o mostrados.

Se ve que abordamos aquí toda la problemática de la arquitec-

tura espacial del campo fotográfico, con su extrema complejidad potencial, su poder de heterogeneidad, sus agujeros y aberturas, la multiplicación de sus *cuts*, sus numerosos efectos compositivos de apariencia engañosa, de espacio trucado, de falsa perspectiva, etcétera, y, más particularmente, que estamos tocando la antigua cuestión del *corte en el corte* (o del cuadro dentro del cuadro). No se trata de detallar toda esta problemática. Para eso sería necesario dedicarse a una multitud de análisis precisos, que adquirirían proporciones desmesuradas en relación con mi objetivo. Me contentaré pues aquí, a título más ilustrativo que analítico y más tipológico que teórico, con pasar revista, muy sumariamente, a una serie de casos, donde cada uno ilustra una modalidad particular de esta multiplicación de recortes en el interior mismo del cuadro. Estos ejemplos serán ordenados en cuatro series sucesivas.

Antes de enumerarlos conviene sin embargo subrayar bien esto: que al término de este recorrido acabaremos constatando que la cuestión *real* del fuera-de-campo no ha sido planteada, en su principio *primero*, por *ninguna* de esas cuatro series. Todo lo que habremos visto son intentos de interiorizar la cuestión. Pero, al hacerlo, cada vez, no se habrá hecho otra cosa que *abordar* el problema en un segundo grado, hundirlo un poco más en la ficción, sin tomarlo jamás efectivamente por sí mismo en su totalidad. Integrando poco o mucho, según las modalidades que veremos, las zonas fuera-de-campo en el campo, estos trabajos no pueden hacer olvidar que su mismo campo general, siempre y necesariamente, procede de un corte principal, externo, que subsume a todos los demás y que es propiamente irrepresentable puesto que es la condición de posibilidad de la representación misma. Fingir ponerlo en escena *en* el cuadro sólo es hacer retroceder un paso el verdadero corte. Es proceder por regresión. Siempre habrá un nuevo recorte para «precisar» el otro (es un problema que los lingüistas y los lógicos conocen bien). Por eso, después de haber pasado revista a estas cuatro series de fuera-de-campo representadas e introducidas por esos juegos de decorado, abordaremos finalmente, para terminar, un caso en que la cuestión de las relaciones entre el recorte y el fuera-de-cuadro se plantea de manera absoluta y existencial, en primer grado, en la «pureza» del acto fotográfico: se tratará de las *Equivalences* de Alfred Stieglitz. Dicho esto, comencemos con nuestras cuatro series.

La primera es la de los *fuera-de-campo por efecto de (re)centrado* y se define por la inserción de un marco representado en el marco mismo (el primero) de la representación —pero *sólo un marco*,

un marco *vacío*, sin soporte interno propio, desprovisto de todo «contenido» representativo nuevo, que no transmite propiamente hablando ni siquiera un fuera-de-campo particular, contentándose, finalmente, con ejercer una función de localización encuadrante de una parte del espacio del campo. Esta categoría mínima se encuentra ilustrada en la famosa serie de «marcos» fotografiados por Christian Vogt. Podrían hacerse muchas observaciones a propósito de estas composiciones. Aquí señalaremos simplemente que no se puede mirar estos trabajos muy elaborados sin preguntarse sobre las relaciones que se establecen entre el recorte primero, ineluctable por ser constitutivo de la fotografía misma, y el marco en segundo grado, bruto y vacío, interiorizado, puesto en escena en el interior del primero. De hecho, estas relaciones no están concebidas tanto como se podría creer en el modo de la analogía, la homología o la identificación (la puesta en abismo tradicional) como sobre el modo de *oposición* sistemática; cuanto más el marco segundo, figurado, aparece como un «verdadero» marco, cerrado, limpio, de límites bien netos, pura circunscripción, tanto más el recorte primero, el que constituye la foto, queda diluido, borroneado, flotante, fundido en los degradados que van hacia lo blanco del papel, sin límites netamente marcados ---como si el efecto de tragaluz del marco interior no se instituyera plenamente más que en la desaparición aparente e ilusoria de la función de recorte de la foto como tal. Por otra parte, todo el espacio que el marco representado delimita en su seno corresponde en general a un campo de nitidez, mientras que el fuera-de-campo de ese segundo marco constituye una zona de indefinición más o menos importante. El efecto de focalización en una zona de espacio privilegiado en el campo general es aquí evidente. Además, toda una serie de rasgos más puntuales refuerzan, según los casos, la construcción oposicional entre los dos espacios/marcos: zona más clara *contra* zona más oscura (véase las nubes), juego sobre lo recto y lo oblicuo, respecto de los bordes del marco (véase la torre de Pisa), juego con el atrás y el delante, el adentro y el afuera, la lateralidad y la profundidad, etcétera. Se ve pues que no es posible aquí considerar que el marco representado funciona solamente como una cita, un doble, una metáfora interiorizada del marco de la representación fotográfica misma: si hay efectos de representación en el campo global del «fuera-de-campo» del marco interior, y efectos de representación del (re)centraje en el campo (el espacio encuadrado en el marco), sin embargo los dos «marcos», el enmarcado y el enmarcante, siguen siendo completamente heterogéneos uno respecto a otro. Aquí un marco, en el sentido estricto del término, visible, asumido y subrayado como tal y allí un simple recorte, invisible, difuminado, dilui-

do, fundido —y, sin embargo, eficaz, puesto que constituye la foto misma. Pero este recorte externo y constitutivo no puede sino poseer él mismo, como sabemos, fuera-de-campos, esta vez realmente invisibles y exteriores, que apuntan a todas direcciones y que Vogt no intenta ocultar (véanse esos pequeños trozos de pies, esas manos que sostienen el marco, los espacios abiertos, fragmentos todos que se prolongan virtualmente más allá de la foto). Es decir que el dispositivo vogtiano del marco en el marco no plantea finalmente la cuestión *real* del fuera-de-campo, aunque aparenta tematizarla. Si el marco representado introduce en el campo general un efecto de localización-focalización (aislando una porción de espacio, poniéndola en evidencia como unidad y como totalidad), este efecto queda prácticamente sin consecuencias: ni *rompe*, ni quiebra, ni disloca la homogeneidad del campo general, ni *oculta*, enmascara y oblitera una porción del espacio global, ni tampoco *inserta*, adjunta, incrusta un espacio nuevo en el marco primero.

En cuanto a la segunda serie, la que yo denominaría de los *fuera-de-campo por fuga*, se define más bien por el juego de los recortes «naturales» inscritos en el espacio referencial y que pueden llegar a desmultiplicar, agujereándolo, el espacio representado: puertas, ventanas, vanos y aberturas diversas que dan sobre un campo nuevo, inesperado o no, situado «detrás» del campo cerrado de la representación. De hecho, en tales casos, el principio de los recortes encajados funciona muy simplemente: el campo (la caja escénica) y el fuera-de-campo (que las aberturas dejan entrever) constituyen un *espacio continuo y homogéneo en el plano referencial*. No hay, en principio, truco ni manipulación sino la de la elección del *punto de vista*, que deberá ser atentamente determinado puesto que de él dependerá el encajamiento y por tanto todo lo que deberá verse por las aberturas de la escena. Aparte de esa elección de ángulo de visión, no hay aquí sino un *cut* para constituir, de una sola vez, *todo* el espacio fotográfico, campo y fuera de-campo *enfilada*, me atrevo a decir (a veces, precisamente, con juegos visuales sobre este efecto de enfilada, sobre estas perspectivas que pasan a través de una serie de aberturas sucesivas, que aceleran el estrechamiento de la visión y marcan una multiplicidad de planos interpuestos, portadores todos de una carga de fuera-de-campo potencial). El problema de la exterioridad virtual respecto del campo se plantea pues aquí, en cierto sentido, en el interior mismo del marco, en su hilado, en su fuga, en la contigüidad espacio-temporal de lo representado fotográfico, en la profundidad diegética del enunciado. De ahí el uso de esos juegos de recortes y de aberturas «naturales» en las composiciones con efecto narrativo o de suspense, o

de inquietud surrealizante. Así es la famosa foto de Ralph Gibson (*The Enchanted Hand*, 1969), que nos muestra en el extremo de un corredor vacío una puerta entreabierta, una luz extraña, que viene «de atrás» y una sola mano, surgida por el resquicio, muy destacada en un violento contraluz, presta a posarse sobre la manija de la puerta... El espectador, en este caso, debe suplir lo que no ve dando cuerpo (¿y alma?) a la mano: lo imaginario del fuera-de-campo funciona, en estos casos, de manera totalmente cinematográfica. Debe construirse su(s) ficción(es).

Una tercera serie, que opera inversamente a la anterior, donde el fuera-de-campo remite no a la diégesis (el espacio del enunciado) sino al espacio mismo de la enunciación, podría ser aquella de los *fuera-de-campo por obliteración* (pura y simple): se trata de todo lo que introduce, en el campo de base enmarcado por la toma de vista, espacios neutralizantes, de todas las formas, de todos los colores y todas las naturalezas (por ejemplo cuadrados negros, o rectángulos blancos, o pequeños corazones rojos, o halos fantasmáticos engendrados por la imprevisible alquimia de la emulsión, etcétera), ocultadores o velos de algún tipo que sirven para cubrir algunas porciones del campo y producen un efecto de *enmascaramiento* puntual, de borrado, de eliminación parcial. Mientras que Vogt sólo introducía en el campo de lo *representado* un marco vacío, un tragaluz transparente, es decir, finalmente cuatro *líneas* cerradas sobre sí mismas, aquí se trata de hacer surgir en el campo de la *representación*, *superficies*, plenas como superficies (opacas) pero vacías de todo contenido representativo. Se conocen numerosos trabajos de artistas-fotógrafos que proceden así a enmascaramientos parciales de la superficie fotográfica, por medio de las manipulaciones más diversas (pintura, papel, adhesivo, raspado, embadurnado, etcétera) y con efectos y juegos muy variables (véanse por ejemplo algunos trabajos —sobre todo sus autorretratos— de Arnulf Rainer, Erik Dietman, Gloria Friedman, Mareel Broodthaers, Robert Rauschenberg, también Christian Vogt, etcétera). También se conocen ciertos usos fetichistas de la foto, en que ésta es tratada literalmente como el sustituto exacto de lo que representa (así, por ejemplo, la historia de la mujer celosa que en el álbum de familia, ha raspado y arañado minuciosamente, en todas las fotos en que su marido figuraba en compañía de otras mujeres, los rostros de estas últimas a fin de volverlas irreconocibles, borrarlas furiosamente, desfigurarlas, como si les hubiera arrojado vitriolo). A veces incluso, esos efectos de ocultación y borrado, lejos de ser deliberados, son puros productos del azar, marcas del tiempo que corrompen ciertas zonas de un cliché, disuelve, come, roe desde

dentro, en extrañas eflorescencias químicas, los rasgos de un rostro o de un decorado (véase el cliché anónimo de la región de Ruán, hacia 1900, publicado por Denis Roche, véase sobre todo la serie de 89 placas sobre las prostitutas de Storyville-New Orleans tomadas por E. J. Bellocq hacia 1912 y que fueron descubiertas después de su muerte en un cajón de su escritorio, todas estropeadas, picadas, arañadas, corroídas por misteriosas reacciones químicas). En otro registro todavía, todos los dispositivos de censura que operan sobre la foto pornográfica (o algunas fotos sensacionalistas) proceden de manera semejante por medio de la adhesión de pequeñas superficies obliterantes que disimulan ya sea el sexo, ya la vista, ya otros rasgos del rostro. En todos los casos, el espacio global del campo fotográfico resulta desestructurado, quebrado, fragmentado por las carencias, los vacíos, los agujeros del negativo, por obturaciones: *por la ausencia representativa*. Y sobre todo, en todos estos casos, estas ausencias, estas tachaduras, estos borrados remiten de manera absolutamente clara a todo lo que constituye la foto en cuanto tal, tanto a su estatuto material de objeto como a su instancia de enunciación. El fuera-de-campo designado por estas manipulaciones recae sobre el cliché mismo y no puede ser otro que el *sujeto* de la representación como tal. A la inversa de los fuera-de-campo que se añaden en la profundidad del espacio representado por el sesgo de recortes de aberturas inscritas en el enunciado, esta nueva categoría de fuera-de-campo se instituye más bien por simple sustracción de una parte de espacio de representación, que funciona así, negativamente a modo de un espejo negro, refiriéndose en primer lugar a la enunciación general de la figura. Así, en las fotos pornográficas expuestas en los escaparates de un cinc, en que las partes sexuales, y sus manipulaciones han sido tachadas, muy minuciosamente, con ayuda de un adhesivo rojo, lo que se ve de entrada, antes aún que los cuerpos y sus entrelazamientos, es el *gesto* mismo de la censura, devoradora y castradora. Mirar esos clichés, es imaginarse a la cajera, o al gerente de la sala, provisto de su rollo de cinta adhesiva, recubriendo, de modo a la vez ajustado (casi al milímetro) y sugestivo, en una indiferencia apresurada, las partes delicadas de la foto, enmascarando (y por tanto subrayando al mismo tiempo) las zonas literalmente no mirables.

Por último, con la cuarta serie abordamos, al parecer, más completamente el problema. Se trata esta vez de los *fuera-de-campo por incrustación*. El modelo, en este caso, son todas las *fotos con espejo* (o al menos con superficie reflectante): en todos los casos se trata de insertar, por el juego del reflejo, en el interior del espacio «real» enmarcado por el aparato (el campo), uno (o varios) frag-

mento(s) de espacios «virtuales», exteriores al marco primero pero contiguos y contemporáneos del mismo. Esta integración de una imagen en la imagen por medio del espejo produce una serie de efectos en los que encontramos, agrupados, los efectos destacados por las categorías precedentes: en primer lugar, el fragmento de fuera-de-campo que es el reflejo ocupa él mismo un espacio en el campo, es decir, que enmascara, tapa, se apropia de una porción de éste, como en los casos de obliteración. Sólo que, a diferencia de estos últimos, la superficie obliterante aquí no es neutra ni indiferenciada, no manifiesta una máscara, un agujero, una ausencia, sino por el contrario una *presencia* representativa nueva y suplementaria. En otras palabras, el fuera-de-campo especular, en la medida que es una representación plena y no sólo una pura opacidad, no se contenta con ocultar una parte del espacio del campo (supresión), funciona también por adhesión, adición, inscripción de un espacio figurativo en otro. Y este efecto, que es la incrustación propiamente dicha, comporta todo tipo de consecuencias, especialmente en lo que respecta a la función de focalización-recentrado en el campo: cuestión del recorte del espejo en el recorte de la foto; o incluso en cuanto a los tipos de relaciones que pueden establecerse entre los dos espacios.

En este sentido conviene distinguir, por una parte, los casos en que el espejo interno refleja una porción de espacio que efectivamente está situado fuera del campo y, por otra parte, aquellos en que el espejo remite a una zona de espacio *ya* situado en el campo pero que se percibe así bajo un nuevo ángulo. En el primer caso, el espacio realmente *off* reflejado en el espejo puede encontrarse tanto en la lateralidad de la imagen (más allá de los bordes exteriores del marco), en las ranuras, en el universo prolongado de la ficción —ejerce entonces esencialmente funciones «narrativas» en el enunciado diegético de la foto, como en el cine (véase supra)— tanto en su frontalidad (según el modelo del espejo de los Arnolfini), es decir, remitiendo al lugar mismo de la mirada constitutiva de lo que estamos mirando: véanse en este sentido todos los autorretratos realizados por un frente a frente con el espejo, donde el campo, por decirlo así, se vuelve del revés como un dedo de guante, puesto que nos muestra su exacto contracampo, es decir su enunciación misma, captada en la acción que la constituye, manera de operar, en el mismo instante, el ir y volver del sujeto al objeto —que aquí son una misma cosa—, manera de llevar a cabo literalmente una *revulsión* de la mirada fotográfica. En cuanto a los casos en que el espejo refleja una parte de espacio *ya* situada en el campo (estos casos no son excluyentes de los anteriores: ambos pueden

acoplarse en el mismo cliché, como en el interesante *Autoportrait aux miroirs* de Ilse Bing, 1931), su intención es evidentemente revelarnos los elementos del campo que, o bien no pueden ser vistos directamente desde el lugar en que se ha tomado la foto, o bien eran visibles pero no desde el nuevo ángulo que nos permite el espejo. En los dos casos, se ve bien que se trata principalmente de *multiplicar las miradas* en el interior del campo, evitar lo plano de la visión monocular del aparato (regido por los principios de la proyección de volúmenes luminosos sobre un plano), no copiando el efecto estereoscópico de la mirada humana (que es siempre centralizadora) sino marcando mucho más radicalmente, en toda su heterogeneidad, una visión estallada y polimórfica del espacio fotográfico.

Por otra parte, se puede considerar que se trata aquí de uno de los efectos generales propios de toda la categoría de los fuera-de-campo por incrustación: introduciéndose en el campo por el sesgo de los reflejos, el fuera-de-campo especular hace estallar la unidad y la homogeneidad del cuadro: hay (al menos) dos espacios en uno, y no siempre es fácil situarlos espacialmente y definirlos estructuralmente uno en relación al otro, tan complejo puede resultar el juego de los ejes ópticos y de los ángulos de reflexión. Por otra parte, si se multiplican los espejos en el campo, si se los dispone según ángulos diversos, se llega muy pronto a una fragmentación completa del espacio representado —a veces hasta el punto de no poder encontrarse en lo arquitectónico de la foto, de no poder distinguir lo que es reflejo, o reflejo de reflejo (etcétera), de aquello que no lo es, es decir, llegar a un punto tal en la organización de los fragmentos de espacio en el cuadro que ya no se puede diferenciar entre los diversos grados (del cero al infinito) de representación y, por tanto, entre lo que proviene del *campo* fotográfico propiamente dicho y lo que es del orden de sus *fuera-de-campo*, reunidos por las imbricaciones de los reflejos. El espacio fotográfico entonces, como en un cuadro cubista, ya no es sino un laberinto, un palacio de espejos, una feria de ilusiones. La cuestión del campo y del fuera-de-campo se diluye en sí misma, pierde su pertinencia en el vértigo de la multiplicación de recortes y de marcos que se implican unos a otros infinitamente.

Con esta cuarta y última categoría, que lleva la problemática hasta el extremo (indecible) de su lógica, he terminado con los fuera-de-campo que proceden por medio de elementos de «decorado» (después de aquellos ligados a los movimientos en el campo y aquellos determinados por las miradas de los personajes). Parecería

pues, al final de este recorrido, que ya hemos agotado poco más o menos la cuestión de fuera-de-campo en fotografía. Sin embargo, quisiera decir que, hasta ahora, no hemos hecho otra cosa que hablar de dispositivos periféricos, de sucedáneos, de epifenómenos. Queda por abordar, en efecto, un último aspecto y no de los menos importantes (en realidad es el primer aspecto, sin duda el único verdaderamente pertinente) y que he dejado para el final, por ser lo mejor. Hasta aquí, en cierto modo, sólo se ha tratado de fuera-de-campos marcados en el campo (por medio de embragadores de todo tipo). ¿Pero no es lo propio del fuera-de-campo, precisamente, ser *absolutamente* exterior al campo, no estar presente de ninguna forma en él —ni siquiera por indicios, a fortiori por porciones más vastas (espejos)? La categoría que ahora quería abordar —y que en mi opinión es la única que plantea verdaderamente la problemática— compromete el fuera-de-campo en lo que tiene de más esencial y más elemental. Se trata de una categoría que constituye prácticamente la antítesis total de las fotos de arquitectura espacial compleja y compuesta, lo contrario incluso de las fotos con puesta en abismo, o marco en el marco, o juego en los espejos, etcétera.

Quiero hablar aquí de las fotos en que el gesto del recorte funciona, por decirlo así, «*en estado puro*», donde no hay nada más para construir la foto que un *cut* único, primero, constituyente. En este tipo de foto, la cuestión del fuera-de-campo, también (y como veremos no sólo ella), se plantea en lo que tiene de más agudo y más esencial puesto que *no hay en ella* indicios particulares, marcas específicas, embragadores notorios, que permitan relacionar algún espacio *off* más o menos claramente designado, al espacio representado. Ningún movimiento de personaje como vector direccional susceptible de prolongarse más allá de los bordes del marco; ninguna mirada orientada hacia el exterior del campo y que transporta nuestro imaginario; ninguna fuga en perspectiva; ninguna obliteración castradora; ninguna incrustación ni ecos reproducidos a voluntad. *Sólo un recorte* —el de toda foto. Recorte bruto y brutal, no vacío, sino virgen de todo signo especial y explícito de una exterioridad precisa. Y, sin embargo, incluso en esa virginidad, en esa aparente neutralidad del espacio fotográfico, incluso en ese encerramiento de la representación sobre sí misma, el fuera-de-campo está ahí irreductible, y sin duda allí más intensamente presente, más constitutivo de la foto que en cualquier otra parte.

El caso que me interesa y que para mí es ejemplar, es la serie

de clichés de nubes tomados por Alfred Stieglitz durante casi un decenio (de 1923 a 1932), después de cuarenta años de práctica fotográfica y reunidos bajo el nombre de *Equivalencias* (en inglés *Equivalents*). Se podrían hacer numerosas reflexiones sobre estas fotos de nubes. Por otra parte se han hecho muchas, incluso Stieglitz mismo («How I came to photograph clouds», 1923)<sup>21</sup> hasta Rosalind Krauss, por ejemplo (cuyo texto «Stieglitz/*Equivalents*»<sup>22</sup> coincide en lo esencial con el punto de vista que guía mi estudio). Sin pretender realizar un análisis completo (¿se hace un análisis completo alguna vez?) de estas *Equivalencias* nublosas, querría sin embargo detenerme sobre algunos aspectos de estos clichés y hacer así una especie de emblema final, es decir, cerrar con nubes este pequeño libro, de la misma manera que lo había abierto con el autorretrato de Michael Snow. Entre *Authorization* y *Equivalents* se encuentran, en cierto sentido, todas las apuestas del acto fotográfico.

Veremos, en efecto, que los cielos fotográficos de Stieglitz plantean, en su misma esencia, *toda* la cuestión del espacio en fotografía; no sólo la del corte y del fuera-de-campo (que remite al espacio referencial en el momento de la producción de la imagen), sino también la del encuadre y los efectos de composición interna que necesariamente se siguen y también la de la relación entre el espacio fotográfico propiamente dicho y el espacio topológico del sujeto que percibe en el momento de la contemplación de la imagen. Dentro de un instante detallaré estos diferentes puntos.

Pero conviene en primer lugar decir que estas fotos, si se reflexiona sobre ellas, van todavía más lejos: las *Equivalencias* stieglitzianas pueden comprenderse no sólo como un planteamiento teórico de la cuestión del espacio en todas sus formas sino también, y de manera más general, como una definición en todos sus aspectos de la imagen-acto fotográfico como tal. La serie de nubes, no como un conjunto de fotos (clichés) sino como *la fotografía misma*. Esto parecía estar particularmente claro para Stieglitz, puesto que escribió en 1923:

«He querido fotografiar las nubes para descubrir lo que me habían enseñado cuarenta años de fotografía. A través de las

21. Alfred Stieglitz: «How I came to photograph clouds», en *The Amateur Photographer and Photography*, vol. 56, n.º 1819, 1923, pág. 255; reeditado en la antología de Nathan Lyons, *Photographers on Photography*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1966, págs. 110-112.

22. Rosalind Krauss: «Stieglitz/*Equivalents*», en *October*, n.º 11, Nueva York, MIT Press, invierno 1979, págs. 129-140.

nubes, poner sobre el papel mi filosofía de la vida —mostrar que mis fotografías no se debían al contenido ni a los temas: a los árboles singulares, a los rostros, a los interiores, ni a datos particulares—, las nubes ahí para todo el mundo —hasta ahora no hay impuesto sobre las nubes— son libres.»<sup>23</sup>

Y más adelante, con mayor claridad:

«Mi objetivo es cada vez más que mis *fotografías se parezcan a fotografías*, que no sean vistas a menos que se tengan *ojos* para *ver* y que sin embargo cualquiera que las haya visto una vez no las olvide jamás.»<sup>24</sup>

Una de las razones que convierten a estas *Equivalencias* en fotos que no tienen, en última instancia, otro tema que la fotografía misma, reside en la naturaleza particular del objeto fotografiado (las nubes), y en sus relaciones, no desprovistas de analogía, con la naturaleza indicial de la imagen fotográfica. Se sabe, en efecto —y el libro de Hubert Damisch sobre la *Théorie du nuage*<sup>25</sup> ha despedido claramente las apuestas de este dispositivo, especialmente en la historia de la pintura, que no ha cesado de perseguir los cielos—, que la nube es en primer lugar una sustancia corpuscular sin contorno, sin forma definida, sin cuerpo propio, una especie de velo, de cortina, una capa de vapores, un condensado de auras —y sobre todo, algo que no existe por sí solo. Es decir, que la nube aparece como objeto visual (visible y por tanto figurable, tanto en pintura como en fotografía), porque funciona como *huella*, como *reflejo*, como *revelador* de algo a lo que está físicamente ligada; por ejemplo, la nube, en sí misma incolora es lo que, gracias a la reflexión, da materia a la luz, la actualiza, la torna visible. Como señala Aristóteles (*Meteorológicas*, III, 2-6), las nubes tienen esta propiedad que hace que funcionen en su masa «como espejos, pero espejos que sólo reflejan colores» —el efecto-puesta de sol, si se quiere. O bien la nube es vista como *huella meteorológica*, como efecto visible que manifiesta ante nuestra mirada la acción de una serie de fenómenos atmosféricos por sí mismos invisibles (y por lo tanto irrepresentables), como el viento, la tempestad, la tormenta, el diluvio, etcétera. (Véanse los numerosos consejos de Leonardo

23. Alfred Stieglitz: «How I came to photograph clouds», *art. cit.* (véase nota 21), págs. 111-112. Traducción mía.

24. *Ibid.*

25. Hubert Damisch: *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*. París, Seuil, 1972.

de Vinci en sus *Cuadernos*: «Para representar el viento, además de la inclinación de las ramas..., representarás las nubes...». «Si quieres representar convenientemente la tempestad, considera e inscribe exactamente sus efectos...; para representar bien el huracán, harás en primer lugar las nubes, dispersas y quebradas, arrastradas por la carrera de los vientos», etcétera.)<sup>26</sup> En resumen, se ve que la nube, directamente conectada a su entorno natural, es de hecho un verdadero *signo-index* y que, en ese sentido, su naturaleza coincide precisamente con la del signo fotográfico (véase capítulo 2): como la nube con sus miríadas de puntos de vapor de agua suspendidos, la fotografía, con sus miríadas de cristales de halogenuro, capta y refleja en su materia misma, en la discontinuidad de sus granos, las variaciones luminosas que la rodean. Ambas, la nube y la fotografía, son pues auténticas *máquinas de luz*, velos, tramas, trampas, reveladores, pantallas, cortinas, espectros, fantasmas de luz. El fotograma (Moholy-Nagy, Man Ray, etcétera) es sin duda, en este sentido, la «*nube fotográfica*» tipo: se distinguen ahí no tanto las formas de los objetos como los juegos de luz y de sombra, de claro-oscuros, de huellas fantasmáticas parecidas a velos flotantes. Como en esas visiones imaginadas a medias, donde se ven en las nubes figuras más o menos antropomórficas (véase Leonardo, Plinio, Filostrato, etcétera), las formas eventuales aquí sólo pueden ser proyectadas, reconstituidas, incluso imaginadas. No hay de hecho sino un juego de manchas, de puntos, de granos, diversamente coloreados, que únicamente la percepción puede organizar en motivos. Es decir que el fotograma (la foto en su principio indicial de huella, más allá de todo reconocimiento por un sujeto) es, ante todo, como una nube, un puro juego con la materia luminosa misma, sin forma a priori, sin línea ni contorno ni figura. La foto como nebulosa, en que las figuras sólo se forman secundariamente, y casi con esta sola diferencia (importante), que la una fija, detiene, inmoviliza la luz en un lugar y un tiempo dados, mientras que la otra pasa, siempre movable, cambiante, produciendo la lluvia y el buen tiempo allí por donde pasa.

Se comprende mejor entonces el sentido que pueden adquirir las *Equivalencias* de Stieglitz y se comprende claramente al mismo tiempo el título que subsume la serie: fotografiando sistemáticamente, durante casi nueve años, todo tipo de nubes sobre el fondo del cielo, Stieglitz estudiaba e instituía en efecto, con la tenacidad que le es característica, *equivalentes*. Como él mismo afirma, actuaba

26. Las citas de Leonardo y de Aristóteles se encuentran en Hubert Damisch, *Théorie du nuage. op. cit.*, pág. 56 y 192-193.

de forma tal que «sus fotografías se parecieran a fotografías». Pues cuando la fotografía se pone a representar nubes (se sabe que es un motivo predilecto, que ha fascinado a numerosos fotógrafos en la historia), de hecho, sólo representa su propio proceso representativo, representa (y no es una metáfora) su modo constitutivo, se muestra emblemáticamente como índice. *Nube de papel y nebulosas fotoquímicas: autorretratos de la fotografía por ella misma*. Estas son, en toda su amplitud, las *Equivalencias* de Stieglitz.

Volvamos a la cuestión más particular del corte *espacial*, tal como la pone en juego esta serie de clichés. He dicho antes que las nubes stieglitzianas plantean teóricamente la cuestión del espacio en fotografía *en todas sus dimensiones*. Abordaré sucesivamente los tres aspectos de esta cuestión: 1) la relación con el espacio referencial de la toma de vista, o el fuera-de-campo de la producción; 2) el encuadre y la composición interna; 3) la relación con el espacio topológico del espectador o el fuera-de-campo de la recepción.

Sobre el primer punto, el caso de las *Equivalencias* no puede ser más claro. ¿Cómo no ver, en efecto, en esta serie, el gesto prácticamente *absoluto* del recorte, el acto sistemático (que dura nueve años) de la selección y del *cut*? Y si esta práctica del *cut* adquiere aquí, más que en cualquier otra parte, un valor de absoluto, es justamente porque recae sobre el espacio celeste. Es evidente que el gesto de Stieglitz (no dejar de enfocar, de encuadrar, de sacar fotos de las nubes) tiene que ver fundamentalmente con la relación entre el *espacio fotográfico mismo*, siempre necesariamente *finito*, limitado, cerrado, rodeado, y un espacio *referencial* en este caso y por definición absolutamente *infinito*, ilimitado, sin frontera y sin línea de detención (no hay borde en el cielo y el horizonte, como se sabe, sólo es horizonte por no poder ser nunca alcanzado). Toda la intensidad de estas fotos reside en la distancia extrema, en la oposición radical (aquí subrayada y asumida, pero que de hecho es la de todo acto fotográfico) entre la finitud espacial de la imagen y el infinito referencial del que ella procede (por substracción), que es aquí el Infinito por excelencia: el Cielo. Nos encontramos aquí frente a algo que es la antítesis del cuadro en pintura, que no tiene nada que ver en su principio con la ideología del microcosmos completo en sí mismo y a *imagen* del mundo. Stieglitz nos ofrece solamente, como diamantes sin pulir, verdaderos *fragmentos de infinito*, tallados en la misma materia luminosa. Es la imagen del gesto del recorte en estado puro. Y el fuera-de-campo (la idea de infinito) es aquí más fuerte y más irreductible que en cualquier otra parte.

asombrosamente presente y activo cuando uno se sumerge de lleno en estos clichés. Y es con estas fotos que adquiere verdaderamente su sentido la frase de Denis Roche cuando proclama que «*el marco, en la foto, es un horizonte plegado en cuatro y que se muerde la cola*». Al pie de la letra.

En cuanto al segundo aspecto, el que se refiere a los efectos de encuadre y de composición interna originados por el recorte, está planteado por las *Equivalencias* con no menos rigor y pureza. Es también, en cierto modo, lo que la historia del arte fotográfico ha visto y retenido especialmente en estos clichés. La dimensión plástica es en ellos más que evidente; basta con ojear el conjunto de fotos (aquí la idea de *serie* es esencial) para ser capturado por la amplitud de efectos, extraordinariamente variados, de densidades, de texturas, de degradados, de configuraciones, etcétera... Aquí todo parece un problema de composición formal con la materia luminosa misma (foto igual a nube).<sup>27</sup> Lo importante no es sin embargo dirigir este tipo de discurso sobre la plasticidad del trabajo de Stieglitz. En primer lugar, porque sería, una vez más, retrotraerlo a sus orígenes pictóricos y sostener sobre la foto un discurso de pintura. A continuación y sobre todo porque sería presuponer en Stieglitz un *proyecto* composicional para cada golpe (corte) operado en la masa celeste, mientras que todo el interés de las *Equivalencias* reside precisamente en el hecho de que nos muestran que la composición es esencialmente un *efecto* del recorte, tanto más inevitable cuanto que no es deliberado. Como afirma precisamente Rosalind Krauss:

«en estas fotografías de nubes se revela no tanto el sentido de una composición hallada o fortuita, la posibilidad de algún arreglo accidental, sino más bien un sentido de la resistencia del objeto al ordenamiento interno, un postulado de la *irrelevancia* composicional».<sup>28</sup>

27. Es sin duda a este trabajo de composición a lo que el mismo Stieglitz se refería en su larga comparación con la música: «Sabía exactamente lo que buscaba. Le había dicho a Mlle. O'Keeffe que quería hacer una serie de fotografías ante las cuales Ernst Bloch (el gran compositor) pudiera exclamar: ¡Música! ¡Esto es música! ¿Cómo diablos lo ha hecho usted? Y él señalaría los violines, las flautas, los oboes, los cobres, lleno de entusiasmo, y diría que escribiría una sinfonía llamada "nubes". No como la de Debussy, algo más fuerte, mucho más fuerte...». («How I came to photograph clouds», *art. cit.* (véase nota 21), pág. 112. La traducción es mía.)

28. Rosalind Krauss: «Stieglitz/*Equivalents*», *art. cit.* (véase nota 22) pág. 134. La traducción es mía.

El papel organizador del recorte es particularmente puesto de relieve por las *Equivalencias* porque el cielo es esencialmente no-compuesto. Aquí no hay una puesta en escena del objeto en función de un proyecto de creación estética (la voluntad del fotógrafo de crear tal o cual valor plástico). Hay solamente un gesto del recorte, de fragmentación del tejido continuo del espacio celeste. Y es este único gesto el que, cualquiera que fueren las intenciones, engendra siempre efectos de composición —se los domine o no. Hay que subrayar aquí, esencialmente, el estatuto y el modo constitutivo de esos efectos compositivos, *en la medida que son una consecuencia del acto mismo del corte espacial*.

A partir del momento en que el acto fotográfico efectúa un recorte en el continuum del espacio referencial, esta porción de espacio elegida, transportada a la película y luego al papel, se organiza de manera autónoma. El recorte le ha dado un marco y ese marco se hace encuadre, organización interna del campo a partir de la referencia de los bordes del marco. Todo marco instituye necesariamente un sistema de posicionamiento de los elementos presentes en su espacio en relación con los límites que lo circunscriben. En otras palabras, todo corte fotográfico establece una articulación entre un *espacio representado* (el interior de la imagen, el espacio de su contenido, que es la zona de espacio referencial transferida a la foto) y un *espacio de representación* (la imagen como soporte de inscripción, el espacio del continente, que está construido arbitrariamente por los bordes del marco). Y esta articulación entre espacio representado y espacio de representación es lo que define el *espacio fotográfico* propiamente dicho.

Se observará que las figuras del espacio representado siempre se organizan, en el interior del campo, en relación con el espacio de representación. A partir de los ejes ortogonales de encuadramiento se determina el sistema de posiciones (izquierda, derecha, alto, bajo, centro) y el de las proporciones (un tercio, un cuarto, un quinto, etcétera, en longitud o en altura). Por supuesto, esta organización posicional implica todo un juego de valores plásticos extremadamente complejo, sutil, variable, impresivo y cultural: es la *composición*. Un mismo motivo no tendrá igual «valor plástico», es decir, no producirá el mismo efecto según esté colocado de lleno en el centro del espacio o en una esquina, a lo alto a la izquierda o abajo a la derecha, según que las líneas que lo estructuran sean o no paralelas a los bordes del marco, según que las masas oscuras o claras se repartan uniformemente sobre toda la superficie o se reúnan por zonas generando eventuales dinamismos en las con-

figuraciones, etcétera. Incluso a este respecto hay todo un *código* de valores en función de la distribución de los motivos en el espacio de representación. Las «reglas» de la composición académica (por ejemplo la regla del «tercio-altura» para el horizonte, o del «tercio-ancho» para las verticales del plano anterior) son una de las actualizaciones posibles, aunque envejecidas (se las encuentra en los manuales) de estas codificaciones. Junto a ellas existen otros efectos, más o menos convencionales, más o menos implícitos, más o menos fluctuantes, que no dejan de operar en la plasticidad de las imágenes. La serie de *Equivalencias*, con todos sus juegos de texturas, de gradaciones, de dinimizaciones formales, nos ofrece una bella muestra de esos códigos y esos valores fluctuantes. Otra regla, más esencial porque compromete la relación del espacio fotográfico con el espacio referencial (del fotógrafo y del espectador), es la de la *homología de estructura entre espacio representado y espacio de representación*. Ella exige que el horizonte, en la foto, sea horizontal, que las torres de una catedral o que el tronco de un álamo sean bien verticales: es decir, paralelos a los bordes del marco. Volveremos en detalle sobre este principio cuando tratemos la cuestión del espacio topológico del sujeto perceptor. Lo que no se debe perder de vista en ningún momento es que, de hecho, todas estas estrategias compositivas, cualquiera que fuere su eficacia o su valor exacto, *son inherentes a todo recorte*. No son (sólo) el producto de un proyecto estético, de una intención artística previa, de una puesta en escena deliberada de lo real, son (también y en primer lugar) una consecuencia ineluctable del principio mismo del corte espacial en la medida que éste da un marco a la representación. Las instantáneas, las fotos de reportajes, tomadas más o menos a ojo de buen cubero, están tan trabajadas por los efectos compositivos como las fotos justamente llamadas «de composición», preparadas, minuciosamente ordenadas antes del golpe. Una buena parte de la obra de Cartier-Bresson está ahí para mostrárnoslo. Lo esencial es que, arrancando al mundo un pedazo de espacio, el acto fotográfico haga de éste un nuevo mundo (espacio representado) cuya organización interna se elabore a partir de la forma misma generada por el recorte. El espacio de representación es por tanto el operador principal del acto fotográfico (tanto en la producción como en la recepción). Todo pasa por él (en la imagen). Conviene que lo examinemos con mayor precisión.

Lo que hay que comprender a este respecto es que el espacio de representación fotográfico (el marco de la imagen) se define, en casi

todos los casos (hay algunas excepciones, raras y marginales.)<sup>29</sup> por una estricta *estructuración ortogonal* (rectangular o cuadrada según los casos, y de formato variable, pero siempre constituida por un circuito de horizontales y verticales). Todos saben que esta «*cuadrificación*» del espacio de inscripción (cuadro y cuadrado proceden etimológicamente del mismo término: *quadrum*) no tiene nada de dato natural sino que, por el contrario, es totalmente arbitraria, completamente predeterminada, construida, modelada según un esquema espacial tan viejo como el mundo. En realidad, la imagen, tal como se constituye directamente al salir de las lentes del objetivo, es en primer lugar circular (véase las antiguas *cámara oscura* sin lente, en que la imagen que aparecía filtrada por un simple agujero era redonda), semejante, en suma, a la que se forma en el fondo de nuestra retina cuando percibimos normalmente el mundo. Por tanto, el espacio de representación fotográfica no se talla sobre el patrón ortogonal por un mimetismo naturalista, para deslizarse sobre el modelo de nuestra percepción ordinaria. Un corte por otra parte literal, puesto que este patrón implica un nuevo gesto de recorte, que actúa en el interior mismo del espacio seleccionado sólo por el objetivo y que, en esta representación circular original, aísla un rectángulo o un cuadrado central que se convertirá en la imagen tal como nosotros la veremos (el objetivo mismo está concebido en función de esta selección puesto que lo que se pierde en este segundo recorte, los bordes desligados de la imagen circular, es el lugar donde se manifiestan todas las distorsiones y todas las perturbaciones ópticas; no se retiene, en fin, como espacio representado sino lo que puede ser efectivamente reconocido como homólogo al espacio referencial (realismo óptico que sólo los grandes angulares y el «fish-eye» con sus efectos periféricos de curvatura, pueden transgredir, pero según el estetismo instituido que ya conocemos). La operación de reencuadre interno que inscribe el recorte cuadrangular en la figura circular de partida se hace por medio de un dispositivo mecánico, funcional, absolutamente simple, que ha sido introducido con este fin en la caja entre el objetivo y la película sensible: es lo que se llama, y no por azar, *la ventana*. Ella es el verdadero embragador de la relación entre espacio representado y espacio de representación. Es un operador central que define, por su circunscripción rectangular, una estructuración espacial absolutamente fundamental. Se encuentra, por lo demás, en toda la práctica fotográfica, donde no cesa, bajo todo tipo de formas, de repetir

29. Por ejemplo, en los pictorialistas, que amaban bastante las formas y formatos extraños: triangulares, hexagonales, muy alargados verticalmente u horizontalmente, etcétera.

el gesto del encuadre (o del rectángulo) en todos los estadios del proceso: ventana en la caja, espejo y visor en las reflex, ventana en las amplificadoras, marcadores para los papeles, y hasta el *passe-partout* en los enmarcados para exposición: sólo rectángulos y cuadrados que se repiten hasta el infinito.

Este modelo cuadrático, modelo instalado deliberadamente para forzar al espacio de representación fotográfico a plegársele, modelo eminentemente cultural (no volveremos a trazar aquí la historia de la figura cuadrangular, con sus innumerables valores y consecuencias; tampoco insistiremos en la imposición ejercida por los códigos dominantes de la representación, como la pintura y todo el juego de sus ventanas, portillos, tavolettas, etcétera), ese modelo, conviene no tanto explicarlo histórica y culturalmente como comprender bien sus razones *respecto de la cuestión del sujeto*. Aquí veremos desarrollarse el tema importante y con frecuencia despreciado, de las relaciones entre *espacio fotográfico* y *espacio topológico* del sujeto perceptor. Aquí veremos hasta qué punto las *Equivalencias* de Stieglitz han hecho avanzar —hasta su límite teórico— la problemática del espacio en fotografía. Aquí las fotos de nubes revelarán su singular potencia de acción.

Aclaro en primer lugar que denomino *espacio topológico* al espacio referencial del sujeto perceptor en el momento en que mira la foto y en la relación que él mantiene con el espacio de ésta. De una manera general, en efecto, la topología —utilizaré aquí la palabra en este sentido— es lo que define espacialmente nuestra presencia en el mundo. Es algo totalmente decisivo para nosotros, en el plano existencial (véase los trabajos de Piaget), puesto que eso funda toda la conciencia que tenemos de la presencia en el mundo de nuestro propio cuerpo. Globalmente, parece que nuestra inscripción topológica en el universo terrestre está definida por una estructuración tan simple como constitutiva; somos seres levantados, verticales, erguidos en perpendicularidad respecto de la horizontalidad del suelo. Esta es nuestra ortogonalidad fundamental. Este tipo de definición especial de nuestra existencia terrestre entra en juego cada vez que miramos una imagen, pues pone en correspondencia la ortogonalidad del espacio fotográfico y la ortogonalidad de nuestra inscripción topológica. En otras palabras, de la misma forma en que, cuando se toma una foto, se instala todo un juego de relaciones entre el espacio referencial en el que se busca y elige, y el espacio finalmente tomado que constituye el espacio fotográfico, así, pero en el otro extremo del acto, toda contemplación de

una fotografía establece un sistema de relaciones entre el espacio fotográfico como tal y el espacio topológico del que mira.<sup>30</sup> Esta es, en toda su amplitud, la cadena de articulaciones espaciales que constituye la imagen-acto fotográfico: hace intervenir uno y otro en cuatro categorías de espacios (referencial, representado, de representación, topológico), formando los dos del medio el espacio fotográfico propiamente dicho y los dos extremos uniéndose por su estatuto en su principio de exterioridad en relación con la imagen misma.

Conviene examinar precisamente las *articulaciones* que se establecen entre estos diferentes espacios. Tomemos el caso más habitual (antes de volver a las *Equivalencias*). Una fotografía «normal» —normalmente sacada y normalmente mirada—, es decir una fotografía *armoniosa* (por ejemplo un paisaje tradicional) obtiene su «armonía» precisamente de la *adecuación*, de la *homología*, de lo que yo llamaría la *congruencia* entre la organización interna de cada uno de estos cuatro espacios: el espacio referencial es lo que es, ordenado ortogonalmente, como se sabe, puesto que se está ahí; cuando un fotógrafo recorta un trozo de espacio, lo hace de manera tal —permaneciendo de pie y dirigiendo hacia las cosas una mirada horizontal— que el espacio representado en la foto quede en perfecto acuerdo estructural con el espacio de representación que lo capta (el horizonte será paralelo a las horizontales del marco; la vertical de los árboles, de las casas, de las personas, etcétera, corresponderá lo más exactamente posible a la verticalidad de los bordes izquierdo y derecho del cuadro); por fin, esta foto ordinaria y equilibrada, la miraremos como de ordinario: manteniéndola bien recta ante nuestros ojos, sin balancearla, haciendo corresponder las ortogonales del espacio representado y del espacio de representación —ya homogéneas entre sí— con nuestra posición (topológica) en el espacio. Es así como, en la contemplación «normal» de un cliché «normal» que ha sido «normalmente» tomado, los espacios se articulan entre ellos; hay entre todos total convergencia de estruc-

30. Se ve que esta problemática, que plantea la cuestión del lugar de la mirada y de la relación de espacio que se juega en la confrontación entre la foto y el espectador, puede resultar particularmente pertinente, por ejemplo en las situaciones de presentación de las fotos en los lugares de exposición; la forma en que la imagen será dispuesta sobre la pared de la galería no es neutra o indiferente: implica toda nuestra relación con la obra. Por otra parte, algunos artistas —pienso aquí en personas como Jan Dibbets, H.P. Mol, Michael Snow, etcétera— han sabido jugar muy sutilmente con esta relación espacial —hasta el punto de integrar con frecuencia el lugar y el modo de exposición, incluido el lugar del espectador, en la obra misma. Eso es lo que yo llamaría *Foto-instalación* (véase en la introducción algunas observaciones sobre *Authorization* de Michael Snow).

turación interna; todas las horizontales (todas las verticales) quedan horizontales (verticales) —es decir, paralelas unas a las otras— en todos los espacios. Y es esta educación axial entre todos los espacios, esta congruencia general la que organiza de hecho todo nuestro acuerdo espacial con la imagen. Se obtiene esencialmente a partir del punto de vista en que se ha tomado la foto y por el juego de esos embragadores de congruencia que son los bordes del cuadro. Es el acto mismo de la toma de vista el que, por medio de un operador de representación estructurada ortogonalmente (el rectángulo de la ventana), genera la homología estructurante entre los cuatro espacios. Eso quiere decir que se saca una foto *exactamente como se mira al mundo*. Y es porque la toma de vista se identifica con nuestra mirada (esto es todo el acto fotográfico) que el espacio de la foto parece «*naturalmente*» congruente con el espacio real, tal como lo capta nuestra percepción corriente.

Pero es precisamente esta pretendida *naturalidad* de la congruencia entre los diversos espacios lo que cuestionan las fotografías de nubes de Stieglitz. ¿Qué sucede en efecto con las *Equivalencias* cuando uno se interroga sobre el tipo de relación espacial que el espectador mantiene con estas imágenes? Y bien, he aquí esto, a la vez elemental y terriblemente turbador: que las relaciones entre el espacio fotográfico de estos clichés y el espacio propiamente topológico del sujeto que percibe son totalmente *flotantes*, inciertas, librado cada uno de ellos a su total independencia. Para el que mira, las *Equivalencias* de Stieglitz no tienen, en efecto, literalmente, *sentido* (es decir, que los tienen todos: todos los sentidos valen —siempre equivalencias). El que mira puede, sin problema de visión o de reconocimiento, poner los clichés *en completo desorden*; puede inclinarlos, ponerlos sobre cualquiera de los costados, girarlos en todas las posiciones. Siempre serán fotos de nubes. Serán siempre plausibles espacial y estéticamente, cualquiera que fuere su orientación en relación con el espacio existencial del que mira. Por otra parte, Stieglitz mismo ha jugado en diversas ocasiones con esta polivalencia espacial exponiendo o publicando distintas veces los mismos clichés en diferentes orientaciones.

En otras palabras, el espacio fotográfico de los clichés de Stieglitz es un espacio *no-determinado* respecto de nuestra posición topológica: es un espacio que no tiene izquierda o derecha, donde no sabemos qué es lo que está arriba y lo que está abajo. Un espacio móvil e independiente del mundo. Una imagen enteramente libe-

rada, radicalmente *cortada* de sus amarras, flotando en pleno cielo, exactamente como una nube.

Se ve bien que lo que autoriza la autonomía espacial absoluta de estas fotos de nubes es que allí sólo vemos nubes, es que en el campo de lo representado no figura ningún elemento que permita anclar las nubes en relación con los ejes estructurantes de nuestro espacio terrestre. Las *Equivalencias* son imágenes sin fundamentos, «*without grounds*» para utilizar la fórmula de R. Krauss<sup>31</sup> (al menos para la mayoría de ellas, pues hay algunas excepciones). Stieglitz ha excluido del campo fotográfico toda indicación que vincula la imagen con la tierra firme: ha dejado fuera de la representación todo lo que nos hubiera permitido situarnos en relación con el espacio representado: ningún rastro de suelo, de horizonte, de montaña, de rama de árbol, etcétera. Nuestros medios usuales de reconocimiento espacial —todo lo que se determina aquí abajo en relación con el horizonte y con nuestra verticalidad de individuos atados al suelo por el peso de la atracción terrestre y de la gravedad—, todo lo que nos hubiera permitido organizar y confirmar, en el espacio de la foto, nuestra presencia topológica, todo ello ha sido radicalmente eliminado por Stieglitz. Nuestra necesidad de orientación se encuentra ahí sistemáticamente decepcionada. Cada imagen de la serie nos hace experimentar una ausencia fundamental: si bien ella participa realmente del continuo del universo (la foto como selección, etcétera), carece absolutamente de este elemento, el más primario, de nuestra relación con el mundo y que constituye nuestra orientación respecto de la tierra firme. En ese sentido, para citar por última vez el estudio de R. Krauss, el corte practicado por Stieglitz es verdaderamente radical, corta no sólo en la masa de las nubes sino que también nos separa de las imágenes mismas:

«Va más allá del simple hecho de arrancar algo a un continuum más vasto, llena la imagen de tal forma que la percibimos como algo que nos es arrancado a *nosotros*, como si ya no fuera la posible extensión de la experiencia de nuestra ocupación física propia del mundo, cuando las fotografías siempre habían parecido serlo de manera creíble.»<sup>32</sup>

En otras palabras, ésta es la razón de que los clichés de Stieglitz tengan para mí un valor ejemplar: demuestran por medio de la imagen que no hay ninguna correlación de principio, ninguna ade-

cuación obligada, ninguna homología «natural» entre los diversos espacios que se articulan para constituir la fotografía, y más particularmente entre el espacio de la foto como tal y el espacio de nuestra mirada sobre él. Suprimiendo en el espacio representado de estos clichés todo indicador de ortogonalidad, que hubiera permitido establecer un efecto de congruencia con el espacio topológico del sujeto perceptor, Stieglitz autonomiza el espacio mismo de la representación, lo libera de todo lazo, lo restituye a su independencia y a su movilidad propia. Ante las *Equivalencias* quedamos *desposeídos* de nuestro poder sobre el espacio fotográfico. Por eso estas imágenes, cuando uno se hunde en ellas, producen en nosotros esa extraordinaria sensación de inestabilidad, de pérdida de equilibrio hasta el punto de poder experimentar, literalmente, *vértigo*. Imágenes que giran, que giran, que dan vueltas. Imágenes suspendidas, despegadas, aéreas. Imágenes que vuelan. Las *Equivalencias* son de hecho verdaderas *fotografías aéreas invertidas*. Despojándolas de todo eje de referencia interior, Stieglitz las libera de sus pies de plomo. Stieglitz proporciona alas a la fotografía.

31. Rosalind Krauss: «Stieglitz/*Equivalents*», *art. cit.* (véase nota 22), pág. 175.

32. Rosalind Krauss: *Ibid.*, pág. 135. La traducción es mía.

## Indice de nombres

- Adzak, Roy, 106  
Alberti, Leone-Battista, 109, 127, 128  
Allan, David, 110 y n  
Antonioni, Michelangelo, 67 y n, 89, 163n  
Apeles, 115  
Appelt, Dieter, 106  
Arbus, Diane, 33, 40-42, 90, 100 y n  
Aristóteles, 176, 177n  
Arnault, 58n  
Arnheim, Rudolf, 19n, 33-36, 36n  
Agustín, San, 115  
Avedon, Richard, 41, 68
- Baltauss, Richard, 41n  
Barrett, Elizabeth, 77, 113 y n  
Barthes, Roland, 21 y n, 30-34, 43, 45 y n, 46, 47, 50 y n, 55 y n, 61, 66 y n, 68n, 69, 72 y n, 74, 77, 78, 82, 83, 84 y n, 95, 121  
Bataille, Georges, 108 y n, 140  
Baudelaire, Charles, 23 y n, 24 y n, 25, 35  
Baudry, Jean-Louis, 33, 36 y n, 44  
Bauer, Felice, 77  
Bazin, André, 12n, 26, 27 y n, 30, 31, 32, 35, 43, 48, 54 y n, 61, 75, 76n, 160n  
Bellocq, E. J., 171  
Benjamin, Walter, 26 y n, 43, 44n, 61, 73n, 91 y n, 121  
Benveniste, Emile, 70n, 132  
Bergala, Alain, 38 y n, 45  
Berger, John, 80, 81n, 87n
- Bing, Ilse, 173  
Bloch, Ernst, 179n  
Boltanski, Christian, 106  
Bonitzer, Pascal, 44, 45n, 61, 160, 161n  
Borges, Jorge Luis, 94n  
Borhan, Pierre, 71n  
Bougot, A., 129  
Bourdieu, Pierre, 33, 36, 37, 75n  
Brassai, 26, 40  
Broodthaers, Marcel, 170  
Burks, A. W., 57n  
Bya, Joseph, 85n
- Caffin, Charles H., 34n  
Capa, Robert, 38  
Caravaggio, 128, 137-139  
Carjat, 23  
Cartier-Bresson, Henri, 81 y n, 121 y n  
Casby, William, 68  
Cavell, Stanley, 159 y n  
Comolli, Jean-Louis, 25n  
Conon, 128  
Cornille, Jean-Louis, 77n  
Cros, Charles, 28  
Curtiz, Michael, 151
- Charles, Jacques, A. C., 65, 125  
Chretien, Gilles-Louis, 124  
Chevrier, Jean-François, 41n
- Daguerre, Charles Louis Mandé, 22, 26, 125, 126  
Damisch, Hubert, 33, 36, 37n, 127n, 176 y n, 177n

- Debussy, Claude, 179n  
 Deledalle, Gérard, 57n  
 Delavaud, Gilles, 154  
 Depardon, Raymond, 90 y n  
 Derrida, Jacques, 21 y n, 72, 73n  
 Dibbets, Jan, 184n  
 Dietman, Erik, 170  
 Disderi, Adolphe-Eugène, 150 y n  
 Donné, 28  
 Dubois, Jacques, 33n  
 Dubois, Philippe, 18, 33n, 68n, 77n, 93n, 105n, 148n  
 Duchamp, Marcel, 85, 86n, 104-106  
 Ducos Du Hauron, 28  
  
 Eastlake, Elizabeth, 33, 34n  
 Eco, Umberto, 32 y n, 44  
 Edeline, Francis, 33n  
 Ernst, Max, 106  
 Eurídice, 87  
  
 Fabricius, 125  
 Feingold, Evelyne, 165 y n  
 Fellini, Federico, 163n  
 Filostrato, 127, 128, 129, 130, 177  
 Fizeau, Hippolyte, 28  
 Frege, Gottlob, 79  
 Freud, Sigmund, 88 y n, 140n  
 Friedman, Gloria, 106, 170  
  
 Garanger, Marc, 164 y n  
 Gerz, Jochen, 106  
 Gette, Paul-Armand, 106  
 Gilardi, Ando, 67 y n  
 Gibson, Ralph, 170  
 Godard, Jean-Luc, 42, 158n, 163n  
 Goldberg, Vicky, 39n  
 Gorgonas, véase Medusa  
 Guibert, Hervé, 68 y n, 88 y n, 90 y n  
 Gygés, el Lidio, 114  
  
 Handke, Peter, 89  
 Haus, Andreas, 64n  
 Hay, Deborah, 106  
 Heartfield, John, 158n  
 Heinisch, Barbara, 106  
 Hers, François, 165 y n, 166  
 Herskövits, Melville, 39  
 Hill, David Octavius, 43  
 Hockney, David, 106  
 Holmes, Olivier Wendell, 28, 29n  
 Homero, 134  
  
 Jakobson, Roman, 70  
  
 Janouch, Gustav, 41 y n  
 Juan, San, 68  
  
 Kaepelin, Philippe, 77n  
 Kafka, Franz, 41, 77 y n  
 Kant, Emmanuel, 123 y n  
 Keaton, Buster, 163n  
 Kircher, Athanase, 119, 120  
 Klein, William, 71  
 Klein, Yves, 106  
 Klinkenberg, Jean-Marie, 33n  
 Kofman, Sarah, 88n  
 Kozloff, Max, 63 y n  
 Kracauer, Siegfried, 33, 35n  
 Krauss, Rosalind, 37n, 47n, 61, 64 y n, 70n, 103 y n, 105, 106, 107, 175 y n, 179 y n, 186 y n  
  
 Lacan, Jacques, 136n  
 Le Quérrec, Guy, 71 y n  
 Lindekens, René, 32, 33n  
 Littré, Emile, 123  
 Lyons, Nathan, 175n  
  
 Man Ray, 109, 177  
 Manzoni, Piero, 106  
 Marin, Louis, 135, 138 y n  
 Martin, Richard, 68n, 89n  
 Matta-Clarck, Gordon, 106  
 Medusa, 108, 119, 127, 133-136, 152  
 Melon, Marc-Emmanuel, 84n  
 Messenger, Annette, 106  
 Metz, Christian, 32 y n, 44  
 Minguet, Philippe, 33n  
 Minkoff, Gérald, 116, 117, 118n  
 Mitford, Mary Russel, 77, 113  
 Moholy-Nagy, László, 49, 64 y n, 109, 177  
 Mohr, Jean, 81n  
 Mol, H. P., 184n  
 Monory, J., 106  
 Moro, Aldo, 68  
 Mu, Grupo, 32, 33n  
 Munier, Roger, 29  
  
 Nadar, 23, 28  
 Narciso, 108, 119, 127-132  
 Newhall, Beaumont, 29n, 34n, 124 y n  
 Nicolai, Berlin, 34  
 Nicole, 58n  
 Niepce, 28, 125  
 Nori, Claude, 90 y n  
  
 O'Keeffe, Georgia, 181n  
 Olender, Maurice, 134n

- Oppenheim, Denis, 106  
 Orfeo, 87 y n, 147  
 Otth, Jean, 116  
 Ovidio, 127, 128, 131, 132 y n, 133, 135  
  
 Pausanias, 128  
 Payant, René, 116n  
 Peirce, Charles Sanders, 21 y n, 31, 43, 47, 48 y n, 49, 50, 56, 57 y n, 59 y n, 60, 61, 62, 66, 69, 71  
 Perriault, Jacques, 120n  
 Piaget, Jean, 185  
 Picasso, Pablo, 26-27  
 Plinio, 108, 109, 110 y n, 113-115, 127, 128  
 Plotonio, 128  
 Plutarco, 110  
 Pomarede, Alain, 144n  
 Powell, Michael, 153  
 Pozzi, Lucio, 106  
  
 Quintiliano, 109  
  
 Rainer, Arnulf, 106, 170  
 Rauschenberg, Robert, 106, 170  
 Recalcati, 106  
 Retz, Cardenal de, 82n  
 Roche, Denis, 11 y n, 48 y n, 53 y n, 54, 56, 61, 70 y n, 74 y n, 78, 87n, 89, 140, 142, 156, 157n, 158 y n, 171, 179  
 Rouille, André, 25n  
  
 Saussure, Ferdinand de, 79  
 Schad, Christian, 64  
 Schulze J. H., 125  
 Segal, George, 106  
 Skulla, Alan, 39 y n  
 Silhouette, Etienne de, 123  
 Snow, Michael, 12-17, 175, 184n  
 Sontag, Susan, 40 y n, 78n, 113n, 121n  
  
 Stieglitz, Alfred, 124, 175, 176n, 179 y n, 183-187  
 Stuart, Michelle, 106  
 Suárez Miranda, 94  
 Suvée, 110 y n  
  
 Taine, Hippolyte, 23  
 Talbot, William Henry Fox, 28, 65, 125 y n, 126  
 Tournier, Michel, 22n, 115n, 118  
 Tress, Arthur, 118 y n  
 Truffaut, François, 163n  
  
 Vaccari, Franco, 86  
 Van Cauwenberge, Geneviève, 19  
 Van Lier, Henri, 47n, 71n, 76 y n, 80 y n, 92 y n, 95 y n, 97, 101, 146 y n  
 Vasari, Giorgio, 108, 109, 118, 127  
 Vernant, Jean-Pierre, 75n, 134 y n, 137 y n, 139 y n, 149n  
 Vertov, Dziga, 163n  
 Vinci, Leonardo de, 111 y n, 122, 123n, 176-177 y n  
 Virilio, Paul, 145n  
 Vogt, Christian, 168, 170  
  
 Wajda, Andrej, 163n  
 Warholl, Andy, 106  
 Wedgwood, Thomas, 65, 125  
 Weis, P., 57n  
 Wenders, Wim, 163n  
 Wheatstone, Ch., 28  
 Whipple, John Adams, 28  
 White, Minor, 121 y n  
 Winkin, Yves, 105n  
 Wollaston, W. H., 120  
 Wray, Fay, 151, 152  
  
 Zahn, Johannes, 119  
 Zenón, de Elea, 145, 146