

André Rouillé
LA FOTOGRAFÍA
ENTRE DOCUMENTO Y ARTE CONTEMPORÁNEO
Edición y traducción
Laura González Flores

Herder

www.herder.com.mx

Título original: *La photographie. Entre document et art contemporain*, París, Éditions Gallimard, 2005

Traducción: Laura González Flores
Diseño de cubierta: Claudio Bado/somosene.com
Cuidado de edición: Gonzalo Vélez
Formación electrónica: somosene.com

Esta obra se terminó de imprimir y encuadernar en 2017
en los talleres de Impresos Vacha, S.A. de C.V.
impresosvacha@yahoo.com.mx

© 2017, Editorial Herder, S. de R.L. de C.V.
Tehuantepec 50, colonia Roma Sur
C.P. 06760, Ciudad de México

© 2005, Éditions Gallimard

ISBN (México): 978-607-7727-57-6
ISBN (España): 978-84-254-3652-9

Este libro fue publicado en el marco del Programa de Apoyo a la Publicación
de la Embajada de Francia en México/IFAL y del Institut Français.



INSTITUT
FRANÇAIS

CNL
CENTRE
NATIONAL
DU LIVRE

La reproducción total o parcial de esta obra sin el consentimiento
expreso de los titulares del Copyright está prohibida al amparo
de la legislación vigente.

Impreso en México / Printed in Mexico

Herder
www.herder.com.mx

www.herder.com.mx

ÍNDICE

Prólogo	
FOTOGRAFÍA Y DEVENIR, por Laura González Flores	15
Introducción	
LA FOTOGRAFÍA AL DERECHO	23
Primera parte	
ENTRE DOCUMENTO Y EXPRESIÓN	35
1. LA MODERNIDAD FOTOGRÁFICA	41
1.1 Imagen-máquina	44
1.2 Visibilidades modernas	54
a. Modos e implicaciones del ver	54
b. Razones del ver	58
c. Modelos del ver	68
d. Inmanencia del ver	79
2. LO VERDADERO FOTOGRÁFICO	83
2.1 La magia de lo verdadero	85
2.2 Enunciados sobre lo verdadero	88
a. La cantidad, sin cualidad	89

b. La máquina de ver	92
c. El culto al referente	94
d. El simulacro	100
e. El registro, la huella	103
f. La certificación	107
2.3 Formas de lo verdadero	111
a. La nitidez	112
b. La transparencia	115
c. La instantaneidad	120
d. La red	125
3. FUNCIONES DEL DOCUMENTO	129
3.1 Archivar	129
3.2 Ordenar	134
a. Fragmentar	134
b. Unificar	138
3.3 Modernizar los saberes	143
a. La ciencia	144
b. La naturaleza	146
c. El cuerpo	149
3.4 Ilustrar	161
3.5 Informar	166
a. Alianza fotografía-prensa	166
b. Las figuras del reportero	170
c. Moral del reportaje	172
4. CRISIS DE LA FOTOGRAFÍA-DOCUMENTO	179
4.1 La fotografía-expresión	180
4.2 Pérdida del vínculo con el mundo	182
a. Decadencia de la imagen-acción	184
b. Cerrazón del mundo a la imagen	186
c. Escenificación del reportaje	188

d. Imágenes de imágenes	191
e. El humanismo, lo humanitario	192
f. La máquina-farándula	196
4.3 Consumación de un orden visual	203
5. RÉGIMEN DE LA FOTOGRAFÍA-EXPRESIÓN	213
5.1 La imagen, la escritura	213
a. La Misión Fotográfica de la DATAR.	214
b. La moda y la publicidad	218
c. La fuerza de las formas	221
5.2 El autor, el sujeto	224
a. Robert Frank	224
b. Raymond Depardon	229
5.3 El Otro, el dialogismo	234
a. Nuevos sujetos, nuevos procedimientos	235
b. El reportaje dialógico	239
c. La fotografía familiar	243
6. LAS TENSIONES DE LA FOTOGRAFÍA	251
6.1 Miseria de la ontología	252
6.2 Polaridades fotográficas	260
a. Entre arte y ciencia	262
b. Entre virtual y actual.	264
c. Entre referencia y composición	268
d. Entre cosas y acontecimientos	271
6.3 Temporalidades fotográficas	275
a. Temporalidades del operador	276
b. Temporalidades del espectador.	279
c. Presente y pasado	284
d. Tiempo de la materia, tiempo de la memoria	288
e. Realización y actualización	295
f. Instantáneas y poses	299

Segunda parte

ENTRE FOTOGRAFÍA Y ARTE	305
7. EL ARTE DE LOS FOTÓGRAFOS	311
7.1 Un arte en controversia: el calotipo	312
a. Nacimiento de un arte fotográfico	312
b. Ofensivas de los adversarios	318
c. Hegemonía de las Bellas Artes	322
7.2 Un arte híbrido: el pictorialismo	328
a. Breve arqueología del Pictorialismo	329
b. Antirrealismo y antimodernidad	331
c. La máquina y la mano	336
d. La intervención, procedimiento de hibridación	338
7.3 Un arte de la máquina: la Nueva Objetividad	344
a. Un arte puramente fotográfico	346
b. Visibilidades modernas: la claridad	349
c. La superficie de las cosas	355
7.4 Un arte del sujeto: la <i>Subjektive Fotografie</i>	360
7.5 Un arte de la materia: la fotografía de creación	362
a. ¿Pobreza de “la” fotografía?	364
b. La materia y la sombra	367
c. Misión de regenerar el arte	371
7.6 Un arte de la mezcla: el neopictorialismo	373
8. LA FOTOGRAFÍA DE LOS ARTISTAS	379
8.1 La fotografía-lo reprimido del arte: el Impresionismo	380
a. Incorporar la fotografía	382
b. Desafiar la fotografía	385
8.2 La fotografía-paradigma del arte: Marcel Duchamp	389
a. La elección	389
b. El registro	391
c. La mirada, la demora	393

8.3 La fotografía-herramienta del arte	396
a. Francis Bacon: pintar en contra de los clichés	397
b. La Máquina-Warhol: despictorizar el arte	403
8.4 La fotografía-vector del arte	409
a. El concepto: arte a propósito del arte	410
b. El cuerpo, la naturaleza: entre acción y mostración	417
8.5 La fotografía-material del arte	428
Tercera parte	
EL ARTE-FOTOGRAFÍA	439
9. FISONOMÍA DEL ARTE-FOTOGRAFÍA	445
9.1 Otro arte en el arte	445
a. Un nuevo material (mimético y tecnológico) para el arte	446
b. Redefiniciones de la producción artística	450
c. Deconstrucción de la originalidad moderna	454
d. Decadencia y permanencia del arte objeto	458
e. Arte-fotografía fuera de la fotografía	463
9.2 Pasajes del arte-fotografía	467
a. De los grandes a los pequeños relatos	469
b. De la profundidad a la superficie	478
c. De lo visible a lo impresentable	485
d. De la alta cultura a la cultura popular	491
e. De los cuerpos a los flujos corporales	496
f. De la huella a la alegoría	503
10. SECULARIZACIONES	513
10.1 Políticas	515
a. Arte crítico	516
b. Hacer arte políticamente	522
c. Volver visible	529
d. Resonancias	539

10.2 Repliegues	544
a. Lo ordinario, lo irrelevante.	545
b. La intimidad, la identidad.	549
10.3 Transversalidades	562
a. Dialogismos.	562
b. Los modelos de negocio.	569
11. CONCLUSIÓN	591
BIBLIOGRAFÍA	599
ÍNDICE DE NOMBRES	619
ÍNDICE DE CONCEPTOS	639



Entre-dos pone al lector en aprietos: al pasar sus páginas, las imágenes se fragmentan y asocian aleatoriamente, como en un *cadáver exquisito*, a otras imágenes con las que acaba creándose un juego de sentidos variable e infinito.

6. LAS TENSIONES DE LA FOTOGRAFÍA

La concepción ontológica que asimila la fotografía a la reliquia está acompañada de una serie de sólidas convicciones: que la fotografía es el espejo de lo real, que hace posible la manifestación de la objetividad y el automatismo en la imagen, que es asimilable a un auténtico “fenómeno natural”. André Bazin cree firmemente en su “objetividad esencial”, la cual está garantizada, según él, por la sustitución por un ojo fotográfico (precisamente “el objetivo”) del ojo humano. “Por vez primera, entre el objeto inicial y su representación no se interpone más que otro objeto. Por vez primera una imagen del mundo exterior se forma automáticamente sin intervención creadora por parte del hombre, según un determinismo riguroso.”¹

La originalidad de la fotografía en relación con la pintura o el dibujo no habría que buscarla “en el resultado, sino en la génesis”,² en esa “génesis automática” que excluye al hombre.

1 André Bazin (1945), “Ontología de la imagen fotográfica”. En: *¿Qué es el cine?*, 27-28.

2 *Ibid.*, 27.

6.1 MISERIA DE LA ONTOLOGÍA

Los anteriores argumentos de André Bazin que se asocian al redescubrimiento de las teorías del semiótico estadounidense Charles S. Peirce —y, en particular, a su noción de índice— constituirán a partir de los años ochenta y al día de hoy una verdadera *vulgata* dentro de los discursos sobre fotografía (véase el apartado 2.2, “Enunciados sobre lo verdadero”).

Esas nociones de rastro, huella e índice ciertamente han tenido el mérito de distinguir el estatuto semiótico de la fotografía del de las imágenes manuales; han mostrado que la relación entre las cosas y las copias con sales de plata es tanto de contigüidad como de semejanza; también situaron a la fotografía en la conjunción entre una semejanza óptica y una semejanza por contacto. No obstante, estas nociones tuvieron el inmenso inconveniente de relacionar las imágenes a una existencia previa de las cosas, de las que las imágenes simplemente registrarían pasivamente el rastro. La teoría del índice dio lugar a estudios minuciosos sobre el “medio” y el acto fotográficos.³ Pero alimentó un pensamiento global, abstracto, indiferente a las prácticas y a las producciones individuales, a las circunstancias y a las condiciones concretas. Según esa teoría, “la” fotografía es fundamentalmente una categoría de la cual se desprenden leyes generales; no es ni un conjunto de prácticas variables según sus determinantes particulares ni un corpus de obras singulares. Ese rechazo a las singularidades y a los contextos, esa atención exclusiva a la esencia, lleva al pensamiento ontológico a reducir “la” fotografía al funcionamiento elemental de su dispositivo, a su más simple expresión de huella luminosa, de índice, de mecanismo de registro. El paradigma de “la” fotografía es construido así a partir de su grado cero, de su principio técnico, quedando confundido con un simple automatismo, a

3 Ejemplos de ello son los trabajos de Rosalind Krauss, Philippe Dubois, Jean-Marie Schaeffer o, en otro sentido, *La cámara lúcida* de Roland Barthes.

la inversa del pensamiento sobre la pintura, que se nutre generalmente de la infinita singularidad de las obras.

Después de Rosalind Krauss en Estados Unidos,⁴ son quizás Philippe Dubois en *El acto fotográfico*⁵ y, por supuesto, Roland Barthes, a su manera en *La cámara lúcida*, quienes defendieron de la manera más consecuente y sistemática la teoría de la aplicación del índice a la fotografía. ¿Quién pensaría en dudar que “la” fotografía tiene algo en común con la huella, el rastro, el sedimento, la reliquia, la ruina? ¿Quién osaría rebatir que en la fotografía “el referente se adhiere”, como bien escribió Barthes? Incluso si desde 1961 él nunca dejó realmente de sostener que “la” fotografía es “un mensaje sin código”,⁶ es Philippe Dubois quien lo retoma, matizándolo.

Dubois se convierte en un rival de Bazin, Barthes y Peirce al proponer una síntesis de la teoría del índice. Teoría eminentemente reduccionista, en tanto se interesa menos en las fotografías (las imágenes), en los operadores (los hombres), que en “la” fotografía en general (el dispositivo); menos en lo que podría ser común a tal o cual práctica que en el hacer fotográfico “en su principio, en su fondo”.⁷ La fotografía queda así reducida a un “dispositivo teórico: lo fotográfico”, a una “categoría de pensamiento” (significativamente los artículos de Rosalind Krauss sobre fotografía fueron publicados en francés bajo el título *Lo fotográfico*).⁸ La teoría del índice pretende entonces ser una ontología, una aproximación a la esencia de la fotografía comparable a la que intentó Greenberg con la pintura. Pero, ¿mediante qué enfoque esen-

4 Rosalind Krauss (1977), “Notes on the Index: Seventies Art in America”. En: *October*, 3, primavera, 68-81.

5 Philippe Dubois [1987], *El acto fotográfico. De la representación a la recepción* (1994), 57.

6 Roland Barthes [1961], “El mensaje fotográfico”. En: *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces* (2009), 11-30.

7 Dubois [1987], *op. cit.*, 57.

8 Ver Rosalind Krauss [1990], *Lo fotográfico. Teoría sobre los desplazamientos* (2002).

cialista se pasa de las fotografías a lo fotográfico, de las imágenes a una categoría de pensamiento? Mediante una serie de reducciones, oposiciones y cortes, hasta llegar al ser de una fotografía mutilada, reducida a nada, o a muy poco. Así constituido, lo fotográfico (la fotografía) está más cerca del dibujo que de las imágenes y de las prácticas concretas que escapan al trabajo teórico.

La segunda reducción consiste en devaluar el ícono en provecho del índice; en optar por el registro sobre la imitación, por el rastro sobre la semejanza. Optar por uno en lugar de pensar en la fecundidad de un diálogo entre los dos. “La foto es primero índice —señala Dubois—; sólo después puede volverse semejante (ícono) y adquirir un sentido (símbolo).”⁹ Jerarquizar, instalar una curiosa sucesión (primero, después) y optar de hecho por el índice: eso ciertamente busca liberarse de los discursos polarizados de la semejanza que durante más de un siglo redujeron la fotografía a un simple espejo de lo real. No obstante, eso llegó a veces a concepciones tan caricaturescas como la de Jean-Marie Schaeffer, para quien la naturaleza precaria que atribuye (arbitrariamente) a la fotografía se basa en la naturaleza particular del “signo fotográfico, el cual siempre está caracterizado por una tensión entre su función indicial y su función icónica”.¹⁰ En lugar de ver, como Jean-Marie Schaeffer, en esta tensión entre el índice e ícono una causa de inestabilidad, complejidad, ambigüedad y, por último, precariedad,¹¹ más bien se debería considerar a la inversa esta mezcla de principios diferentes como un factor de vitalidad, de fuerza y de riqueza (siempre que pudiéramos hablar en términos que no hicieran sino invertir las riesgosas problemáticas de la precariedad o de la pobreza de la fotografía). Schaeffer está manifiestamente molesto por el “estatuto ambiguo de este signo” fotográfico que viene a alterar las categorías

9 *Ibid.*, 50.

10 Jean-Marie Schaeffer [1987], *La imagen precaria* (1990), 39.

11 *Ibid.*, 117.

convencionales de la semiótica al combinar dos funciones ordinariamente separadas, aunque al leerlo la precariedad parece residir menos en la fotografía que en la manera en que Schaeffer intenta delimitarla.

La tercera reducción, que deriva directamente de la anterior, consiste en privilegiar el “dispositivo químico” en detrimento del “dispositivo óptico” y en designar al fotograma como la expresión más pura de la teoría del índice. El fotograma es en efecto una huella luminosa no mimética, obtenida en el laboratorio pero sin dispositivo óptico y mediante la disposición de objetos sobre una hoja de papel sensible y de la acción directa de la luz. Practicado con maestría por Man Ray y Lázsló Moholy-Nagy, el fotograma logra comprobar que “considerada en su aspecto más elemental, la foto-huella no implica por fuerza la idea de semejanza”. Más aún: para Dubois el fotograma “realiza en su principio la definición mínima de la fotografía y expresa, por así decirlo, su ontología.”¹² Se percibe aquí un extraño eco de la propuesta de Roland Barthes, quien declaraba en 1970, a propósito del cine, que “lo filmico no puede ser captado en el film ‘en situación’, ‘en movimiento’, ‘al natural’, sino tan sólo, por muy paradójico que parezca, en ese formidable artificio que es el fotograma”.¹³ En lo fotográfico, el fotograma sirve para separar la fotografía de la analogía; en lo filmico, el fotograma sirve para afirmar que “‘el movimiento’ que es considerado como esencia del film no sería en absoluto animación, flujo, movilidad, ‘vida’, copia”.¹⁴ Tanto en lo fotográfico como en lo cinematográfico, el fotograma se pone al servicio de un pensamiento ontológico, esencialista, opuesto al de los procesos y acciones de los artistas del periodo de entreguerras.

En cuarto lugar, la teoría del índice procede a una reducción tecnicista de la fotografía al concentrar la atención en el soporte, en el

12 Dubois [1987], *El acto fotográfico* (1994), 67.

13 Roland Barthes, “El tercer sentido” (1970). En: *Lo obvio y lo obtuso* (2009), 74.

14 *Ibid*, 75.

nivel microscópico del grano y la superficie sensible. Lejos de la esfera macroscópica de las funciones sociales, de los aspectos económicos, de los códigos culturales y de la estética, la imagen fotográfica se remite “a su nivel más elemental”, a su “definición mínima”, llanamente técnica y material, ésa de una imagen que “aparece *de entrada*, simple y únicamente como una *huella luminosa*, más precisamente como el *rastros, fijado sobre un soporte bidimensional sensibilizado mediante cristales de halogenuro de plata...*”.¹⁵ Estos cristales de la superficie sensible asegurarían además “la unidad última y mínima de la fotografía”, al tiempo que justificarían la fascinación por esta imagen, que hace “pasar el mensaje de lo informe corpuscular que son los granos del negativo a las zonas identificables de la representación”. Esa especie de miopía que mantiene el análisis en el nivel del soporte y de los componentes elementales de la imagen es necesaria para la postura ontológica que busca el ser mismo de “la” fotografía en su supuesta esencia, en el funcionamiento del dispositivo, en aquello que es *en sí*. La técnica, la materialidad de la imagen y el apego a su funcionamiento elemental son, para la ontología, una manera de suprimir las prácticas y las imágenes singulares, las circunstancias y las condiciones concretas, y de remitir finalmente “la” fotografía a una categoría estable respecto de las leyes naturales y universales. Poco importa que se trate de fotografía de moda, de publicidad, de prensa o de familia; que aparezca en una página de periódico o en un álbum familiar, en los muros de una ciudad o en las paredes de un museo: sus leyes esenciales son las mismas. Las de una máquina célibe, insensible a la historia, al contexto, a los usos. Volver a la pluralidad de las prácticas, las imágenes y las obras y restituir su densidad histórica, social y estética equivale, al contrario, a afirmar que “la” fotografía “sólo puede interpretarse [...] por su ley de desarrollo, no por sus invariantes” (Theodor Adorno).¹⁶ Esto

15 Dubois [1987], *El acto fotográfico* (1994), 55.

16 Theodor W. Adorno [1970], *Teoría estética* (2004), 22.

consiste en no disociar el análisis del dispositivo y el medio del estudio concreto del campo fotográfico y de sus transformaciones. Por ejemplo, ¿qué mecanismos (sociales), qué condiciones (económicas), qué circunstancias (culturales) y qué situaciones (institucionales) rigen hoy en día la afirmación de la fotografía en el arte contemporáneo, del que hasta ayer estaba radicalmente excluida? ¿En qué se distingue esta fotografía producida sobre “las ruinas del museo”¹⁷ de un arte fotográfico? ¿Cómo evolucionan las relaciones entre las prácticas documentales, las artísticas y las de aficionados? ¿Cuándo y cómo prevalece el valor artístico de una fotografía impresa sobre su valor económico, medido éste en tiempo de trabajo, en unidades de superficie y en costo de los materiales empleados? Estas preguntas y muchas otras más son precisamente las que la ontología desecha para quedarse con una sola: la del ser de “la” fotografía, que se remite a un solo criterio: el de su técnica más elemental.

Esta búsqueda ontológica de la esencia de “la” fotografía realiza una quinta reducción: la del tiempo fotográfico al instante de la toma, entre el momento de la inscripción ‘natural’ del mundo sobre la superficie sensible y el momento de la transferencia automática de apariencias.¹⁸ Philippe Dubois admite ciertamente que el tiempo fotográfico rebasa, de manera previa y ascendente, “este simple momento (aunque sea central)”.¹⁹ No obstante, esta distinción entre un antes (el tiempo de la toma) y un después (el tiempo de la imagen), ubicados a uno y otro lado del instante “central” del disparo, no hace sino reforzar su papel supuestamente decisivo y legitimar la idea de que la imagen fotográfica sea el fruto de una cesura temporal, incluso de una verdadera desconexión con la cultura. En efecto, la toma es considerada por

17 Douglas Crimp [1980], “En las ruinas del museo”. En: Hal Foster (1985), *La posmodernidad*, 75.

18 Dubois [1987], *El acto fotográfico* (1994), 81.

19 *Ibidem*.

los esencialistas como una discontinuidad, una falla “natural” en el interior de una constelación (el antes y el después) de gestos, decisiones y procesos que son totalmente culturales, humanos y sociales. Dicho de otro modo, la toma sería un “instante de olvido de los códigos” dentro de un tiempo fotográfico reconocido, por otro lado, como permeable a una densa red de códigos.²⁰ Así, Dubois logra matizar felizmente la apreciación controvertida de Barthes, quien por treinta años consideró a la fotografía como un “mensaje sin código”,²¹ pero sin lograr cuestionar su problemática. El “momento de inscripción natural” y el “instante de olvido de los códigos” hacen profundo eco del “mensaje sin código” y del “esto ha sido” de Barthes, así como del “instante decisivo” de Cartier-Bresson. Estas nociones que retoman la antigua oposición entre naturaleza y cultura entienden los actos fotográficos como acentos naturales en el terreno supuestamente heterogéneo de la cultura. Después de haber sido restringida a una superficie y a sales de plata, la fotografía se encuentra aquí, en el instante del contacto material y “automático” de la luz sobre la superficie sensible. Una vez más, la técnica y la materia anulan todos los otros determinantes y apuntalan una ficción: la de “la ‘génesis automática’, fundamento del estatuto de la fotografía como huella”.²²

De hecho, la teoría del índice fracasa al entender la fotografía en su devenir y en sus infinitas variaciones porque la encierra en las categorías de la semiótica (sea ésta la peirciana) y porque es demasiado esencialista para evitar los principales escollos metodológicos de la lingüística. La teoría del índice se ocupa de la fotografía de la misma manera en que la lingüística se ocupa de la lengua al postular que “habría una máquina abstracta de la lengua, que no recurriría a ningún factor

20 *Ibid.*, 84.

21 Roland Barthes, “Retórica de la imagen” [1964]. En: *Lo obvio y lo obtuso* (2009), 39.

22 Dubois [1980], *El acto fotográfico* (1994), 83.

‘extrínseco’”²³ (Gilles Deleuze y Félix Guattari). El proyecto de esta teoría del índice equivaldría entonces a describir el funcionamiento de la fotografía como una “máquina célibe” y a extraer de ésta sus principios esenciales. Al hacerlo así, se aplana la pluralidad de sus variaciones en un esquema funcional y material abstracto. Ahora bien, si bien es indudable que la fotografía funciona diferente del dibujo, si bien es de primera importancia deducir las consecuencias teóricas del tránsito de la imagen manual a la imagen registrada químicamente —el procedimiento o las imágenes, la génesis automática o la producción manual, el índice o el ícono, la huella o la semejanza, la química o la óptica, la naturaleza o la cultura, etcétera—, es de lo más discutible relacionar la fotografía con una serie de oposiciones binarias y extraer de esa serie “lo fotográfico”, conservando sólo el primer componente de cada binomio. Reduccionista y mutilante, esa perspectiva postula además que habría constantes o universales de la fotografía, que permitirían definirla como un sistema homogéneo.²⁴ La teoría del índice cree así en la existencia de invariantes estructurales de “la” fotografía, y los busca en la materia y la técnica elementales del procedimiento. De ese modo, la materia y la técnica acaban sosteniendo una postura que asocia el esencialismo del razonamiento ontológico con los encantamientos pragmáticos —curiosa asociación, basada en Peirce, cuya pragmática pretendía ser resueltamente antimetafísica—.

La fotografía no sólo queda reducida a la huella física de un objeto real que estuvo ahí en un momento dado del tiempo: algunos no dudan en confundir la imagen con la cosa. Barthes es quizás quien se mantuvo más fiel a esta concepción, según la cual “tal foto, en efecto, jamás se distingue de su referente (de lo que ella representa)”. En *La cámara lúcida* no deja de reformular la falsa evidencia:

23 Deleuze y Guattari [1980], *Mil mesetas* (1994), 90.

24 *Ibid.*, 96.

Por naturaleza, la Fotografía (hemos de aceptar por comodidad este universal, que por el momento sólo nos remite a la repetición incansable de la contingencia) tiene algo de tautológico: en la fotografía una pipa es siempre una pipa, irreductiblemente. Diríase que la Fotografía lleva siempre su referente consigo.²⁵

En suma, concluye, “el referente se adhiere”.²⁶ Barthes escribe esto en 1980, justo en el momento en el que aparecen obras que manifiestamente contradicen sus postulados. Él ve en la fotografía un calco y no un mapa; pero sobre todo, al no considerar sino los referentes materiales y al asimilar la imagen a su referente, se limita al mundo de las cosas concretas y reduce la realidad a un dato registrable.

6.2 POLARIDADES FOTOGRÁFICAS

Las evoluciones de la fotografía y su lugar en el nuevo universo de las imágenes invitan a insistir más en los procesos que en la huella, más en la expresión que en la designación, la descripción, la toma, el registro. La teoría del índice es demasiado abstracta, demasiado indiferente a las imágenes, demasiado esencialista, demasiado reduccionista como para ser operativa, en particular, en estos tiempos de profundas transformaciones y de redefinición de las relaciones entre las imágenes. La vulgata del índice se encierra en los límites inmutables de la esencia en un momento en que se necesita entender los devenires. Sean artísticas o no, las fotos van cada vez más allá de la certificación para elevarse a la problemática, rebasan sus referentes materiales para significar cuestiones más generales. La expresión tiende a prevalecer sobre el testimonio, sobre la afirmación de existencia.

25 Barthes [1980], *La cámara lúcida* (1989), 30-31.

26 *Ibid.*, 32.

La fotografía aprehendida por la teoría del índice y consagrada por los reportajes canónicos es una fotografía de cosas y de estados de cosas, de sustancias materiales. Es una fotografía anclada en el aquí y ahora, y en la materia del mundo. Una fotografía territorializada, de la que Barthes sostendrá con razón que “siempre lleva su referente consigo”. Sin embargo, eso no es, cómo él cree, toda la fotografía; ni siquiera es su forma elemental y esencial que él presenta bajo los rasgos de esta quimera hemipléjica: huella sin semejanza, química sin óptica, mensaje sin código, dispositivo sin imagen, referencia sin composición. No toda la fotografía cabe en el funcionamiento mínimo de su dispositivo técnico, como no toda la pintura se reduce al par pincel-lienzo. El trabajo de los fotógrafos, incluso el de los más apegados al valor documental de las imágenes, nunca ha dejado de romper con el aquí y ahora, de transitar de los estados de cosas y las huellas, a los acontecimientos y las expresiones.

Robert Frank o Raymond Depardon, Marc Pataut u Olivier Pasquier, los fotógrafos de la DATAR, y muchos otros más —de hecho todos los que se asocian a la dinámica de la expresión—, contradicen esas concepciones básicamente materiales tanto de la fotografía como de la realidad. Ciertamente, sus imágenes registran químicamente los rastros luminosos de cosas materiales y se distinguen así de los dibujos, grabados y pinturas. Pero no se agotan en la designación como insiste Barthes, para quien “la Fotografía nunca es más que un canto alternativo de ‘Vea’, ‘Ve’, ‘Vea esto’, señala con el dedo *cierto vis-a-vis* y no puede salirse de ese puro lenguaje deíctico”.²⁷ Esos alegatos extravagantes respecto de los trabajos y las obras desprecian las imágenes, privilegian el índice, rechazan el ícono, ignoran la escritura y muestran un desconocimiento del propio proceso fotográfico: proceden de una propuesta teórica que busca acceder al ser de la fotografía excluyendo facetas enteras de aquello que la constituye, limitando a un solo polo lo que

27 *Ibid.*, 30.

siempre oscila en la tensión entre posturas heterogéneas, eliminando sistemáticamente uno de la dinámica que es siempre (al menos) doble. En efecto, la fotografía es siempre y a la vez: ciencia y arte, registro y enunciación, índice e ícono, referencia y composición, aquí y allá, actual y virtual, documento y expresión, función y sensación. Puesto que el camino hacia el ser (el “es”) está marcado por exclusiones (de “o”), es importante considerar cómo las singularidades de la fotografía residen en sus maneras de mezclar, de aliar e incluso producir un mestizaje de sus principios heterogéneos. En lugar de, por ejemplo, considerarla como ícono o calco de lo real, olvidando el índice o, por el contrario, tomar partido por el índice negando el ícono, habría que pensar cómo las funciones indicial e icónica forman en ella, por primera vez en la historia, una alianza original. En otras palabras: se ha de superar el punto de vista ontológico sobre el ser de la fotografía en favor de las alianzas y las mezclas; pasar del “o” que excluye, al “y” que incluye. Dejar de considerar a la fotografía como una máquina abstracta que obedece sólo a sus mecanismos internos, constantes y universales, para concebirla como práctica social plural, cambiante. No aislar el punto de vista material, de las dimensiones sociales, económicas y, por supuesto, estéticas, ni separar el dispositivo técnico de las prácticas, de los usos y de las imágenes. Abandonar la concepción abstracta, que construye la ficción de la homogeneidad de la fotografía reducida a un esbozo para comprender la dinámica producida por la presencia de principios heterogéneos en su interior. Pasar de los invariantes al devenir, de la ficción de homogeneidad a la fecundidad de la heterogeneidad.

a. Entre arte y ciencia

Ciertamente, la fotografía surge desde sus inicios como una imagen profundamente escindida y tironeada entre la ciencia y el arte. Esta escisión se manifiesta muy pronto en la oposición entre prácticas —el daguerrotipo (nítido, sobre metal) y el positivo directo (de formas desdibujadas,

sobre papel)—, en las diferencias de personalidades —Daguerre y Bayard—, entre las instituciones que respectivamente los respaldan —la Academia de Ciencias y la Academia de Bellas Artes—, así como en los puntos de vista adoptados ante el nuevo procedimiento.

En 1839, François Arago, un científico, anuncia triunfalmente la invención de la fotografía ante la Academia de Ciencias y la Academia de Bellas Artes reunidas, tomando abiertamente partido por Daguerre y la ciencia, y contra de Niepce y Bayard. Dos meses después, Désiré Raoul-Rochette presenta solamente ante la Academia de Bellas Artes los positivos directos sobre papel de Bayard como una feliz alternativa a las imágenes sobre metal de Daguerre: son “auténticos dibujos” de “un efecto en verdad encantador”, que, “como las pinturas a la acuarela, se pueden llevar de viaje, clasificarse en un álbum o pasarse de mano en mano”.²⁸ Desde finales de los cuarenta del XIX, esta oposición entre el daguerrotipo y el positivo directo de Bayard, es decir, entre el metal y el papel, enfrentó a los adeptos de lo nítido con los defensores de los contornos borrosos, a los partidarios del negativo en vidrio con los del negativo en papel, a la “gente del oficio” con los artistas. A través de estas oposiciones se expresan de hecho las diferencias entre usos del procedimiento (la ciencia o el arte, el oficio o la creación, la “utilidad” o la “curiosidad”), instituciones (Daguerre es apoyado por Arago de la Academia de Ciencias y Bayard, por Rochette de la Academia de Bellas Artes) y concepciones estéticas: lo liso y compacto contra lo rugoso y fibroso del soporte, la delgadez y superficialidad de la película contra la profundidad de la imagen.

A todo lo largo de la historia de la fotografía, las prácticas, los actores, los usos, las imágenes, las formas, así como las técnicas utilizadas no han dejado de oscilar entre estos dos polos, la ciencia y el arte, firmemente establecidos desde los primeros días. Esta especie de fractura interna ha nutrido las infinitas controversias y la extraordinaria

28 Rouillé (1989), *La Photographie en France*, 65-70.

incomprensión de la que, desde un inicio y sin cesar, la fotografía ha sido el blanco. La virulencia de las reacciones que ésta ha sufrido no ha sido sino una respuesta a la violencia de los trastornos que generó en los modelos seculares de pensamiento desde mediados del siglo XIX, al sellar una unión juzgada contra natura entre el arte, la ciencia y la técnica. ¿Puede un arte ser tecnológico? Ésa es la interrogante que la fotografía no ha dejado de plantear. Después de un siglo y medio de respuestas negativas categóricas y de exclusión sistemática del terreno del arte legítimo, la fotografía está hoy, como se verá, en vías de ocupar un lugar fundamental en éste. Esto, porque los mundos del arte, la fotografía y las imágenes, así como la sociedad en su conjunto, se han transformado profundamente. No obstante, los mecanismos de estos cambios permanecen inaccesibles a las miradas encerradas en la materialidad microscópica de las imágenes, ciegas a las fuerzas sociales macroscópicas que actúan sobre ellas.

b. Entre virtual y actual

El pensamiento ontológico, que interroga al ser de la fotografía y busca su esencia en el funcionamiento elemental del procedimiento, desemboca en una concepción profundamente material (aunque no materialista, desde luego) de ésta. La reducción del proceso a su dispositivo físico también sirve para sostener una concepción metafísica binaria: por un lado, la representación de las cosas del mundo; por otro, la constatación de su existencia. Oscila entre la esencia (de la fotografía) y la existencia (de las cosas); en Barthes, entre el famoso “es un mensaje sin código” (esencia) y el no menos célebre “esto ha sido” (existencia). Asociada así a un grado cero, la fotografía queda encerrada en un frente a frente, en una relación binaria de exterioridad con el mundo concreto de las cosas y los estados de cosas que supuestamente representa.

Es la posición del “espejo que conserva todas las huellas”,²⁹ que combina el discurso de la mimesis (el espejo, es decir, la semejanza y la representación) y la teoría del índice (el registro, la memoria, la certificación).

Considerar a la fotografía así enmascara la manera en que ésta enfrenta el caos del mundo. El caos se caracteriza “menos por su desorden que por la velocidad infinita con que se disipa cualquier forma que se esboce ahí”.³⁰ Ante el caos, que es un estado perpetuo de surgimientos y de desapariciones, la ciencia, a diferencia del arte y de la filosofía, traza un plano de referencia que produce “una especie de detención sobre la imagen, una fantástica desaceleración”.³¹ La fotografía bien podría proceder de manera análoga, esto es, más por desaceleración que por registro, actualizando un real virtual más que reproduciendo un real dado.

La generalización de la instantaneidad ha hecho que se olvide la larga aventura de la fotografía con la velocidad. Las numerosas y asiduas investigaciones sólo lograron, durante décadas, disminuir la velocidad del movimiento. El empleo por parte de los primeros retratistas del reposacabezas para inmovilizar a sus modelos, o las estelas fantasmagóricas de personas en movimiento en las vistas urbanas de Charles Marville en los sesenta del XIX o, más recientemente, los dispositivos electrónicos concebidos por Harold E. Edgerton para fotografiar proyectiles ultrarrápidos como las balas de fusil: algunos de tantos episodios de esta aventura que, en cada ocasión, moviliza nuevos recursos científicos. Como la ciencia y con ella, la fotografía renuncia al infinito en favor de lo finito y actualiza lo virtual en un estado de cosas. Este paso de lo infinito-virtual a lo finito-actual es lo que caracteriza el plano de referencia, tanto en ciencia como en fotografía.

29 La expresión proviene de un artículo de Jules Janin publicado en 1839 en *L'Artiste*. En: Rouillé (1989), *La Photographie en France*, 46-51.

30 Gilles Deleuze y Félix Guattari (1991), *Qu'est-ce que la philosophie?*, 111.

31 *Ibid.*, 112.

Evidentemente, lo virtual no debe confundirse con la comprensión común que lo opone a la realidad, que comúnmente se reduce a cosas materiales y tangibles. Lo virtual designa aquí lo que sólo existe en potencia y no en acto.⁵² Es una velocidad infinita, es un lugar de problemas para los cuales lo actual propone soluciones concretas: la semilla es una flor virtual que eventualmente se actualizará por germinación. Lo actual (la solución) no tiene ninguna semejanza con lo virtual (el problema). Pero lo virtual y lo actual no se oponen a lo real, sino que son dos formas diferentes de lo real. Las palabras de la lengua hablada, por poner otro ejemplo, son plenamente reales: tienen una estructura fonética sólida, pero carecen de forma absoluta y de lugar asignado. Son entidades virtuales que sólo esperan actualizarse por vía de la pronunciación de un locutor determinado en un lugar siempre preciso y bajo una forma particular (en tal frase, con tal acento, tal entonación, tal timbre de voz, etcétera).

La pronunciación-actualización de una palabra siempre es una creación desemejante e infinitamente variable, en ningún caso, su reproducción. Del mismo modo, fotografiar una ciudad no se limita a reproducir sus edificios, sus transeúntes o sus escenas urbanas. La ciudad existe bien materialmente: se puede recorrer el espacio, estudiar el mapa, admirar los edificios. Pero esta ciudad material no es accesible a la mirada o a la fotografía sino a través de puntos y ángulos de vista que sí son inmateriales. Cada recorrido por la ciudad despliega una infinidad de vistas efímeras que se deshacen con el movimiento, que cambian con las perspectivas, que varían con los puntos de vista. Inmateriales, estos objetivos o blancos de la mirada no son cosas, no pertenecen a la ciudad, sino que llegan a atribuirse a ella para multiplicarla, para hacerla entrar en variaciones infinitas. Una misma ciudad (material) encierra tantas ciudades (virtuales) como objetivos, perspectivas o recorridos. Las tomas fotográficas no son la reproducción de fragmentos

52 Pierre Lévy (1995), *Qu'est-ce que le virtuel?*

de la ciudad material, sino actualizaciones (finitas) de esas ciudades virtuales (infinitas). Son menos registros que desaceleraciones.

El fotógrafo no reencuentra las cosas sino mediante blancos de la mirada, a lo largo de recorridos y dentro de un sistema gobernado por la perspectiva geométrica. No fotografía cosas, sino relaciones que indisolublemente combinan cosas y estados de cosas materiales con entidades incorpóreas, en particular, los blancos de su mirada. Además, sus fotos son tanto la imagen de las cosas (materiales) como de las maneras (inmateriales) de verlas fotográficamente. Si “el referente se adhiere”, su manera de adherirse requiere inevitablemente inscribirse con él en la imagen. Al no considerar de hecho sino la mitad material de lo real, Barthes encierra a la fotografía en el dominio de las sustancias y las huellas, excluyendo los blancos de la mirada, las posturas y, como se verá, las enunciaciones fotográficas. Sin embargo, esta imagen fotográfica no es una simple huella de cosas materiales, sino la actualización de una relación fotográfica (inmaterial) a un estado de cosas (material): el paso de un infinito-virtual a un finito-actual.

La imagen no está considerada aquí como la reproducción de un original preexistente a ella y al cual se conformaría estrictamente. Las cuestiones platónicas de original y copia, modelo y simulacro, de semejanza, referente, etcétera, pierden por consiguiente su pertinencia y exclusividad. Para el ideal documental, lo visible era un invariante dado, cuya función era representar con la mayor fidelidad posible (aunque lo hiciera solamente según el parecido exterior de la simulación). Ése es, desde entonces, lo que adviene al término del proceso fotográfico. Al proceder por cortes, trazando planos de referencia, no se fotografía *lo* real, ni siquiera *en* lo real, sino *con* lo real. La extensión de lo real abarca más que las cosas y los cuerpos que jamás se inscriben en la imagen de modo independiente de los factores incorpóreos (problemas, flujos, afectos, sensaciones, intensidades...). Indefectiblemente ligadas a las cosas materiales (a la Tierra), las imágenes fotográficas captan tam-

bién “las fuerzas de un Cosmos energético, informal e inmaterial”.³³ Oscilando entre el mundo de las sustancias y el universo de los flujos, las imágenes fotográficas actualizan lo virtual sobre un plano de referencia y dentro de un sistema de coordenadas.

En el caso de las fotografías de la figura humana, del retrato más banal a la foto policiaca asociada a un sistema de coordenadas muy explícito, no se confunden el retrato, la cabeza y el rostro. La cabeza, con sus formas, sus movimientos y sus órganos, forma parte del cuerpo, pero no es un rostro. Y es que los rostros son los productos de una “máquina abstracta de *rostridad*”, que Deleuze y Guattari describen como un “sistema *pared blanca-agujero negro*”.³⁴ Los rostros producidos por esta máquina no se le parecen y nunca son idénticos entre sí. El rostro no es una cosa dada, sino una realidad volátil y efímera, una variación infinita a partir de los elementos de la cabeza y en función de las situaciones (en particular del poder).³⁵ “Velocidad infinita de nacimiento y de expansión”:³⁶ el rostro es un virtual que el fotógrafo ha de desacelerar, actualizar en la materia de una imagen. Un retrato.

c. Entre referencia y composición

Las incomprendiones más serias y las más encendidas críticas las debe la fotografía a su naturaleza de imagen tecnológica, al hecho de ser considerada una “imagen sin hombre”. La sobrevaloración de sus capacidades referenciales culminó con la asimilación de la imagen fotográfica a la verdad. La subestimación de sus modos de enunciación consistió en excluir la fotografía del arte. El elogio del documento y la negación del valor artístico son dos caras de una misma postura.

33 Deleuze y Guattari [1980], *Mil mesetas* (1994), 346.

34 *Ibid.*, 173.

35 *Ibid.*, 222.

36 Deleuze y Guattari (1991), *Qu'est-ce que la philosophie?*, 112.

La sobrevaloración documental de la fotografía llevó a considerarla como un observador total, como el instrumento capaz por excelencia de satisfacer la fantasía de ver todas las cosas del mundo entero, sin límites y sin deformación. La retórica de Ernest Lacan en la Exposición Universal de 1855 fue elocuente a ese respecto. Pero hasta las más bellas utopías tropiezan con el hecho de que los fotógrafos no son sino observadores parciales. No por falta de competencia ni por exceso de subjetividad, sino por la perspectiva óptica que los mantiene sujetos al vértice de una pirámide. El observador parcial percibe y experimenta, reconoce y selecciona, pero no ve jamás sino en función del lugar que le asigna el dispositivo en el que está inscrito. Ver otra cosa obliga a ocupar otro lugar, es decir, a optar por otro dispositivo o a adaptar el propio. Todavía en el siglo XIX, en la Prefectura de Policía de París, Alphonse Bertillon regula los procedimientos fotográficos con una precisión extrema con el objetivo de extraer de los cuerpos de los delincuentes algo más de lo que entonces saben ver los retratistas. Emprende su proyecto con tanta resolución como el puesto que ocupa, que no es el del fotógrafo en el vértice de la pirámide perspectivista, sino el del policía a cargo de un archivo. Sin embargo, pese a las nuevas visibilidades que logra producir, la fotografía se muestra mal adaptada a sus fines represivos. Hace falta, entonces, agregarle otro dispositivo: la antropometría descriptiva, que supone otro tipo de observador parcial, otro sujeto percibido, otro modo de percepción y otro tipo de imagen: la fotografía *analógica* redoblada por una imagen *numérica*, ésa de las mediciones del cuerpo.

Como la ciencia y todos los sistemas de referencia, es *en* las cosas y los cuerpos mismos que la fotografía dispone de sus observadores parciales. Lo que cada uno de ellos pueda ver en específico, eso que podrá aprehender solo, por su parte, no depende de su subjetividad, sino de la pertinencia de su punto de vista. Ese punto de vista óptimo en las cosas y los cuerpos deriva tanto de los instrumentos (la perspectiva lineal de los ópticos, la sensibilidad de las películas, el obturador, etcétera) como de

los procedimientos que el observador ponga en marcha. Es por ello que el punto de vista ideal del reportaje humanista difiere radicalmente de los puntos de vista de los reportajes dialógicos. Cada punto de vista consiste en una configuración particular de percepciones y afectos, así como de distancias, duraciones, encuadres, velocidades, formas, etcétera, es decir, de enunciaciones propiamente fotográficas. Así es como la fotografía y la ciencia, por cierto, encuentran el arte.³⁷

La imagen fotográfica, desde la más elaborada hasta la más espontánea, no remite entonces de forma directa —sin enunciación, sin escritura, sin estilo, sea voluntario o no— a un objeto, ni a percepciones o a impresiones. La imagen más transparente en apariencia no es un simple reflejo de estados de cosas, ya que nunca es independiente de un proceso de enunciación y de un trabajo sobre el material, por burdos que éstos sean. La imagen se ancla a las cosas (de las que conserva un rastro) y a la vivencia del fotógrafo (sus percepciones y afecciones), mientras que la enunciación y el trabajo sobre el material la desprenden y abstraen de las cosas y de la vivencia. Al ser la referencia tan inseparable de una composición, la fotografía se sitúa en la intersección entre un plano de referencia, el de la ciencia, y un plano de composición, el del arte, (aquí el arte no es ese espacio social cuyas fronteras siempre se prestan a incontables controversias, sino, con la filosofía y la ciencia, uno de los grandes medios para afrontar el caos), porque son a la vez fotografía e imagen, las imágenes fotográficas oscilan perpetuamente entre la ciencia y el arte, entre la referencia y la composición. Nunca son la una sin la otra, incluso una y otra ocupan lugares variables según las prácticas.

Sin duda nos hallamos aquí en las antípodas de los discursos de la mimesis y del índice, los que, a pesar de sus diferencias, tienen en común reducir la fotografía a una sola de sus dimensiones y privilegiar la referencia en detrimento de la composición. Al encerrarse dentro de

37 *Ibid.*, 126.

los límites del dispositivo técnico y rechazar las imágenes, al elegir la ciencia excluyendo el arte, los discursos de la mimesis y del índice restringen a la fotografía al “plano de la referencia”. Para ellos, el mundo se reduce de hecho a una colección de cosas materiales. Reducción burda, puesto que las imágenes pueden retener en sus pliegues mucho más que cosas: esas entidades no materiales y no existentes que son los acontecimientos.

d. Entre cosas y acontecimientos

Que la fotografía no sólo tiene que ver con el mundo físico y material de las cosas existentes, sino también con el mundo inmaterial de los acontecimientos no existentes, es una evidencia compartida por todos los que intentan escapar al yugo de la representación desde el interior del campo documental. Eso significa conceder más atención a las imágenes, tomar en cuenta los elementos reprimidos de las concepciones esencialistas: la escritura, el sujeto, el dialogismo. En otras palabras, la imagen, el autor, el Otro. La imagen fotográfica, que siempre designa cosas y estados de cosas, expresa simultáneamente a los acontecimientos. No es simplemente la huella semejante de las cosas existentes, ella también expresa los acontecimientos incorpóreos no existentes —esos acontecimientos que sobrevienen a las cosas, que resultan de su mezcla, que se llevan a cabo en ellas, pero que no comparten sus cualidades físicas, puesto que no son, como ellas, sustancias—.

Cuando fotografía en el estilo de retratos de actores a los marginados condenados a una profunda invisibilidad social, Olivier Pasquier participa en ese acontecimiento que los “eleva a la dignidad de gente famosa”. Ese acontecimiento se efectúa al interior de la máquina-fotografía mediante una mezcla singular de cosas (las cámaras, las lámparas, etcétera) y cuerpos (los de los modelos y el del operador), es decir, por medio de un ajuste de distancias, por la adopción de un registro de posturas corporales, por el despliegue de una panoplia de ins-

trumentos y objetos, por la regulación técnica de las relaciones entre las cámaras y los cuerpos, por la elección de ángulos y puntos de vista, por la acción de cierta escritura en relación con ciertos códigos estéticos y sociales, etcétera. El acontecimiento “elevar a la dignidad de gente famosa” no se da sino hasta que realizan algunas variaciones de las infinitas que pueden tener estos parámetros, cuando se logran ciertas de las mezclas posibles entre las cosas y los cuerpos reunidos. A partir de las mismas cosas y los mismos cuerpos, otras variaciones, otras mezclas, actualizarían otro acontecimiento, totalmente diferente, como por ejemplo “denunciar el desamparo”.

Marc Pataut tiene razón en insistir en el papel central de los aparatos y del cuerpo en las imágenes. Con la lenta y pesada cámara que utiliza, los intercambios y mezclas corporales durante el proceso fotográfico no pueden efectivamente ser los mismos que con las cámaras de formato universal de 35 mm, ligeras y rápidas, adaptadas al ojo. Mientras que esas cámaras pequeñas tienden a suprimir al cuerpo en provecho del ojo, a desencarnar el proceso fotográfico, la corpulencia de Pataut y la pesadez de su cámara logran, por el contrario, devolverle su anclaje corporal. A Pataut le gusta repetir que se puede fotografiar con el vientre, que fotografiar no pasa únicamente por el ojo y el cuadro, sino que resulta de los cuerpos y de sus combinaciones.

Fotografiar consiste en actualizar un acontecimiento que no existe fuera de la imagen que lo expresa, pero que difiere de ella en naturaleza.⁵⁸ Los periodistas afirman con razón a este respecto, como hacen a menudo, que los medios “crean el acontecimiento”, porque la actualización es una creación: la imagen no reproduce el acontecimiento, ella lo expresa. La noción de acontecimiento abre líneas de pensamiento que divergen radicalmente de aquellas que definen las nociones de registro, índice, rastro, huella. El pensamiento del acontecimiento rompe con la concepción de la fotografía que se adhiere sin más a las cosas y a los cuer-

58 Deleuze (1969), *Logique du sens*, 213.

pos, que está desprovista de formas singulares y que no expresa nada; saca a la fotografía del *impasse* conceptual que constituye su aplanamiento sobre el universo restringido de las sustancias y de la afirmación de existencia. La fotografía, nota Philippe Dubois, “no explica, no interpreta, no comenta”.³⁹ Pero, ¿qué imagen podría? Luego, en un impulso totalmente barthesiano, agrega: “La fotografía está muda y desnuda, es chata y opaca. Bruta, dirían algunos. Permite ver de manera simple, directa y brutal signos que están semánticamente vacíos o en blanco.”⁴⁰ La existencia, nada más que la existencia: la pura designación. Ni significación ni sentido. Sentido que, entre paréntesis, las imágenes, sean fotográficas o no, nunca explicarán, porque la explicación se desprende de la lengua, no de las imágenes, que sólo pueden expresar.

La noción de acontecimiento permite por el contrario afirmar de manera contundente que el fotografiar jamás se reduce a un mero registrar o a un simple dar a ver, sino que consiste en un simultáneo designar (cuerpos, cosas y estados de cosas) y expresar (acontecimientos, sentido). Más precisamente, la designación, que asocia semejanza y huella en distintos grados, involucra la expresión. La designación, que es representativa, implica la expresión, que no es representativa. En la imagen —como ocurre en la lengua, por lo demás— cohabitan en realidad varios registros, cada uno dotado de un tipo particular de referente. La designación es una relación indicial e icónica con los estados de las cosas exteriores, es la parte deíctica de la imagen, su manera de señalar eso, aquello, allá, ahora, etcétera. Los referentes de la designación, a la cual la teoría del índice reduce casi por completo la fotografía, son cosas y cuerpos materiales.

Sin embargo, en la imagen intervienen también otros referentes que desafían las leyes físicas. Estos referentes son los “incorpóreos” que escapan a los poderes figurativos de la óptica y de la química, que no

39 Dubois [1987], *El acto fotográfico* (1994), 81-82.

40 *Ibid.*

pueden representarse en forma directa, pero que, no por ello, dejan de insertarse en la imagen (según otras vías distintas que las de la huella material). La imagen está en efecto siempre ligada, a menudo profundamente, a un sujeto, a un “yo”, a sus acciones, afectos y percepciones, a sus infinitas singularidades. Esta relación entre la imagen y su “yo” es la *manifestación* que la teoría del índice parece ignorar, mientras que ciertas posturas inspiradas en las concepciones tradicionales del arte la sobrevaloran. Para éstas, el artista es el “yo” al que remite casi totalmente la obra. En cuanto al registro conceptual, la significación es sin duda el referente más precario, puesto que las imágenes, a diferencia de la lengua, no mantienen sino relaciones siempre frágiles e inciertas con los conceptos. En fin, la expresión, el registro del sentido, es esa parte fundamental de la imagen, en particular de la fotográfica, que no representa (cuerpos, cosas, sustancias), sino que expresa acontecimientos, sentido.⁴¹ Estos registros, siempre inseparablemente mezclados, están presentes en las imágenes de manera desigual. Mientras que la designación predomina en la fotografía-documento, la manifestación es sin ninguna duda importante en la fotografía artística y la expresión ocupa un lugar central en lo que llamamos “fotografía-expresión”.

¿Pero cómo puede la designación envolver a la expresión? ¿Cómo puede la fotografía, considerada intangiblemente atada a las cosas y a los cuerpos, automáticamente impregnada de materia, irremediabilmente sometida al poder de la objetividad, abrirse a lo incorpóreo, es decir, a los acontecimientos y al sentido? Puede hacerlo en razón de la estructura doble del acontecimiento, que se encarna en las cosas en las que se manifiesta y que es lo expresado por las imágenes. En fotografía, la designación puede involucrar a la expresión sobre todo porque las imágenes tienen esa valiosa particularidad de ser dobles, de combinar un dispositivo (que designa las cosas) y unas formas (que expresan el sentido y el acontecimiento). El acontecimiento no es lo que ocurre (el accidente),

41 Deleuze (1969), *Logique du sens*, 22-50.

sino aquello que es designado en lo que ha ocurrido y se ha expresado en los pliegues de las imágenes. Es por su enorme capacidad para designar y expresar que la fotografía y los medios logran “crear el acontecimiento” a partir de lo que ocurre, por banal que sea. La designación, que concierne a cuerpos y cosas, puede involucrar la expresión, que concierne a los acontecimientos incorpóreos porque un evento está indisolublemente encarnado en las cosas y expresado por las imágenes.

Desprender el breve instante de la manifestación de un vasto pasado-futuro, seleccionar lo que se debe designar, es decir, aislar un espacio material y temporal, es eso precisamente lo que el dispositivo fotográfico permite de manera ejemplar y en lo que yace su poder de designación. Pero la designación de estados de cosas existentes no llega a involucrar la expresión (y entonces, no existe el acontecimiento) si no se ponen en práctica, en cada ocasión, una forma, una escritura y un estilo singulares. Es así como, a falta de una escritura adaptada, faltan los acontecimientos en las imágenes más perfectamente descriptivas de las cosas. Es así como, al descuidar las imágenes a favor del dispositivo, se reduce la fotografía a las cosas y a las sustancias, lejos de los acontecimientos y el sentido. Es así como se privilegia el tiempo cronológico de la máquina en detrimento de la parte no cronológica del tiempo fotográfico.

6.3 TEMPORALIDADES FOTOGRÁFICAS

La compleja cuestión del tiempo fotográfico puede sin duda formularse así: ¿cómo logran las imágenes evitar la tiranía del tiempo cronológico del dispositivo para abrirse al tiempo no cronológico de la vida y de los acontecimientos? Evidentemente, por medio de las formas y la expresión. El documento estricto respeta la cronología, mientras que la expresión busca los medios para detenerla. El tiempo no es, sin embargo, el mismo para el operador enfrentado al acontecimiento que para el espectador colocado ante la imagen.