

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

**Herder**

[www.herder.com.mx](http://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](http://www.herder.com.mx)

[www.herder.com.mx](http://www.herder.com.mx)

# ÍNDICE

Prólogo	
<b>FOTOGRAFÍA Y DEVENIR, por Laura González Flores</b> .....	15
Introducción	
<b>LA FOTOGRAFÍA AL DERECHO</b> .....	23
Primera parte	
<b>ENTRE DOCUMENTO Y EXPRESIÓN</b> .....	35
<b>1. LA MODERNIDAD FOTOGRÁFICA</b> .....	41
1.1 <b>Imagen-máquina</b> .....	44
1.2 <b>Visibilidades modernas</b> .....	54
a. Modos e implicaciones del ver .....	54
b. Razones del ver .....	58
c. Modelos del ver .....	68
d. Inmanencia del ver .....	79
<b>2. LO VERDADERO FOTOGRÁFICO</b> .....	83
2.1 <b>La magia de lo verdadero</b> .....	85
2.2 <b>Enunciados sobre lo verdadero</b> .....	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
<b>2.3 Formas de lo verdadero</b> . . . . .	111
a. La nitidez . . . . .	112
b. La transparencia . . . . .	115
c. La instantaneidad . . . . .	120
d. La red . . . . .	125
<b>3. FUNCIONES DEL DOCUMENTO</b> . . . . .	129
<b>3.1 Archivar</b> . . . . .	129
<b>3.2 Ordenar</b> . . . . .	134
a. Fragmentar . . . . .	134
b. Unificar . . . . .	138
<b>3.3 Modernizar los saberes</b> . . . . .	143
a. La ciencia . . . . .	144
b. La naturaleza . . . . .	146
c. El cuerpo . . . . .	149
<b>3.4 Ilustrar</b> . . . . .	161
<b>3.5 Informar</b> . . . . .	166
a. Alianza fotografía-prensa . . . . .	166
b. Las figuras del reportero . . . . .	170
c. Moral del reportaje . . . . .	172
<b>4. CRISIS DE LA FOTOGRAFÍA-DOCUMENTO</b> . . . . .	179
<b>4.1 La fotografía-expresión</b> . . . . .	180
<b>4.2 Pérdida del vínculo con el mundo</b> . . . . .	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
<b>4.3 Consumación de un orden visual . . . . .</b>	<b>203</b>
<b>5. RÉGIMEN DE LA FOTOGRAFÍA-EXPRESIÓN . . . . .</b>	<b>213</b>
<b>5.1 La imagen, la escritura . . . . .</b>	<b>213</b>
a. La Misión Fotográfica de la DATAR. . . . .	214
b. La moda y la publicidad . . . . .	218
c. La fuerza de las formas . . . . .	221
<b>5.2 El autor, el sujeto . . . . .</b>	<b>224</b>
a. Robert Frank . . . . .	224
b. Raymond Depardon . . . . .	229
<b>5.3 El Otro, el dialogismo . . . . .</b>	<b>234</b>
a. Nuevos sujetos, nuevos procedimientos . . . . .	235
b. El reportaje dialógico . . . . .	239
c. La fotografía familiar . . . . .	243
<b>6. LAS TENSIONES DE LA FOTOGRAFÍA . . . . .</b>	<b>251</b>
<b>6.1 Miseria de la ontología . . . . .</b>	<b>252</b>
<b>6.2 Polaridades fotográficas . . . . .</b>	<b>260</b>
a. Entre arte y ciencia . . . . .	262
b. Entre virtual y actual. . . . .	264
c. Entre referencia y composición . . . . .	268
d. Entre cosas y acontecimientos . . . . .	271
<b>6.3 Temporalidades fotográficas . . . . .</b>	<b>275</b>
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

**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 *Subjektive Fotografie*** ..... 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 <b>La fotografía-herramienta del arte</b> .....	396
a. Francis Bacon: pintar en contra de los clichés .....	397
b. La Máquina-Warhol: despictorizar el arte .....	403
8.4 <b>La fotografía-vector del arte</b> .....	409
a. El concepto: arte a propósito del arte .....	410
b. El cuerpo, la naturaleza: entre acción y mostración .....	417
8.5 <b>La fotografía-material del arte</b> .....	428

Tercera parte

<b>EL ARTE-FOTOGRAFÍA</b> .....	439
---------------------------------	-----

<b>9. FISONOMÍA DEL ARTE-FOTOGRAFÍA</b> .....	445
---	-----

9.1 <b>Otro arte en el arte</b> .....	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 <b>Pasajes del arte-fotografía</b> .....	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

<b>10. SECULARIZACIONES</b> .....	513
-----------------------------------	-----

10.1 <b>Políticas</b> .....	515
a. Arte crítico .....	516
b. Hacer arte políticamente .....	522
c. Volver visible .....	529
d. Resonancias .....	539

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

a él,  
que sólo tenía ojos  
para ella

[www.herder.com.mx](http://www.herder.com.mx)

[www.herder.com.mx](http://www.herder.com.mx)

## PRÓLOGO

# FOTOGRAFÍA Y DEVENIR

**D**epositaria de una gama de funciones virtuales, la fotografía es un medio técnico que se actualiza continua y pluralmente en el ámbito sociocultural. Ésa es la idea central del presente libro de André Rouillé, quien claramente se desmarca de la definición ontológica de la fotografía impuesta por algunos teóricos —los más relevantes André Bazin y Roland Barthes— para en cambio describirla como un “devenir” manifiesto en una multiplicidad de funciones y formas de la fotografía a lo largo de sus casi dos siglos de historia.

No obstante, este texto no busca proponer otra historia de la fotografía ni resumir sus debates actuales. La inmensa tarea que aquí emprende Rouillé rebasa el situar hechos, datos, obras y autores en un marco espacial y temporal discreto. Esto, pese a que el autor movilizce la amplia experiencia histórica de sus obras anteriores, tales como *El imperio de la fotografía 1839-1870* (1982), *El cuerpo y su imagen: fotografías del siglo XIX* (1986), *La fotografía en Francia: textos y controversias 1816-1871* (1989) y, por supuesto, *La historia de la fotografía* (1986),<sup>1</sup> volumen coordinado con Jean-Claude Lemagny. Más allá de

1 André Rouillé (1982), *L'Empire de la photographie 1839-1870*; Rouillé (1986), *Le corps et son image: photographies du XIXème siècle*; Rouillé (1986), *La Photographie*

la historia, la verdadera apuesta de este libro es poner “la fotografía al derecho”, es decir, pensarla como una técnica en continuo proceso de transformación, *fluida* y plural, inherentemente vinculada a la producción y reproducción de la praxis económica y social. Y si bien lo anterior podría recordar la teoría del gusto como forma simbólico-ideológica de Pierre Bourdieu,<sup>2</sup> habría que subrayar aquí que André Rouillé más bien sigue el materialismo de Theodor Adorno.<sup>3</sup> A lo largo de su libro se percibirá en los argumentos del autor la influencia de esa sentencia adorniana que propone que “la forma es el contenido sedimentado”.<sup>4</sup>

El proyecto de Adorno de una estética dialéctica también influye la propuesta de este libro. Contraria a la perspectiva esencialista de Barthes que es sometida a una fuerte crítica por su “inherente” (y simplista) realismo, la concepción de la fotografía de Rouillé busca explicar la constructibilidad de la fotografía mediante el complejo y fluctuante tejido entre técnica, capitalismo e imagen: así, más que de una progresión cronológica, la historia de la fotografía surge de una trama dialéctica que se desarrolla a lo largo del texto y de la que se desprenden las múltiples visibilidades de lo fotográfico.

Lejos de concebir instrumentalmente a la fotografía como una “herramienta” para representar personas, cosas y acciones, Rouillé la entiende como una técnica a la vez productiva y reproductiva que opera dialécticamente en el seno de la lógica capitalista e industrial. Todas las sociedades tienen su imagen y la del tardocapitalismo industrial es la fotografía: entender las repercusiones de la fotografía

---

*en France, textes et controverses : une anthologie 1816-1871*; Jean-Claude Lemagny y André Rouillé [1986], *Historia de la fotografía* (1988).

2 El “gusto” como la formación de la mente, el cuerpo y las expectativas en relación con el habitus o marco social. Ver Pierre Bourdieu (1992), *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*.

3 Theodor Adorno [1970], *Teoría estética* (2004).

4 *Ibid.*, Adorno, 14.

como forma técnica desde el materialismo implica comprender cómo la lógica de producción masiva e industrial de objetos afecta irremisiblemente al ámbito de las imágenes fotográficas. Pero no sólo como sugiriera Walter Benjamin atendiendo a la relación de mecanicidad y reproductibilidad,<sup>5</sup> sino sobre todo como propone Adorno, considerando la especificidad dialéctica de forma y contenido en las producciones concretas. O como plantea Gilbert Simondon<sup>6</sup> (1958), otro autor cuyas ideas permean el texto de Rouillé, concibiendo la técnica como un “modo de existencia” propio de las imágenes.

Así, la apuesta de este libro es ambiciosa porque busca proponer un marco teórico que no sólo rebase la identificación de técnicas, autores y obras en una línea de tiempo (la historia de la fotografía), sino que también vaya más allá de la valorización estética de esas obras (la historia del arte). De ahí que el libro no sólo se constituya como una crítica de la noción realista y esencialista de la fotografía “sin código” de Barthes (y de aquellos que la desarrollan ulteriormente como Philippe Dubois), sino también de la escuela esteticista de los años ochenta, que la piensa como “fotografía de creación” (Jean-Claude Lemagny), o posteriormente, como “fotografía plástica” (Dominique Baqué).<sup>7</sup>

Comprender la operación y significación de los tipos de “escritura” fotográfica implica para Rouillé seguir una estrategia metodológica en varios pasos. El primero es, como hemos dicho antes, elaborar una crítica de la fotografía como referencia (deconstruyendo a Barthes y a los seguidores de Charles Sanders Peirce). El segundo consiste en intentar ir más allá de las aproximaciones propias de la historia del arte,

5 Walter Benjamin [1946], “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En: *Discursos Interrumpidos I* (1973).

6 Gilbert Simondon [1958], *Du mode d'existence des objets techniques* (1989).

7 Philippe Dubois [1987], *El acto fotográfico* (1994); Jean-Claude Lemagny (1992), *L'Ombre et le Temps*; Dominique Baqué [1998], *La fotografía plástica. Un arte paradójico* (2003).

trascendiendo tanto la poética (la consideración de la forma expresiva de los fotógrafos) como la estética (la valoración de la imagen por los espectadores mediante la relación forma-contenido). En ambos casos, el autor elude pensar la fotografía como resultado de una capacidad poética y subjetiva “creativa” de los fotógrafos-autores, como hace Lemagny en su apuesta de un “arte fotográfico”. Pero aquí se abre el verdadero reto para nuestro autor: si el valor de la fotografía no recae en la acción del autor o el espectador, tampoco puede reducirse a la categoría de un producto simbólico y superestructural de una base económica, como sugiere la aproximación sociológica de Bourdieu.

¿Cómo, entonces, hablar de la pragmática —por no decir de la política— de la fotografía? Aquí Rouillé no sólo se inspira en Adorno sino en Gilles Deleuze para abordar la complejidad de la fotografía a partir de la figura de tejido o red: una condición mediática y conectiva de la fotografía que le permite ser, a la vez, técnica y manual, productiva y reproductiva. A veces dialéctica, pero a veces paradójica, la fotografía pone de manifiesto las tensiones entre objetos y sujetos, formas y materiales, representaciones y fuerzas. En suma: la fotografía no sólo *reproduce*, sino que *produce* la realidad social de modo performativo.

Así, Rouillé describe el desarrollo histórico y estético de la fotografía mediante la relación variable entre su forma y algún otro factor como su función (documento *vs.* expresión, primera parte: *Entre documento y expresión*); su intención expresiva (índice *vs.* escritura, segunda parte: *Entre fotografía y arte*); y su ámbito de difusión (el mundo de la fotografía *vs.* el mundo del arte, segunda y tercera parte: *El arte-fotografía*). Marcadas por valores antinómicos, las anteriores relaciones perfilan un *campo de fuerzas contradictorias* en el que las imágenes oscilan *fluyendo*. Ese campo móvil y variante es el sustento de las múltiples alternativas de inserción de las imágenes en la praxis social. De este modo, comprender la(s) fotografía(s) más allá de su estética y poética y, sobre todo, abordar su capacidad dialécti-

ca de crear, de moverse y de producir *visibilidades* en el campo de lo social —su pragmática, su política— constituyen la meta de este libro. En pocas palabras, el bosquejar la noción de la fotografía como vector.

De este libro se ha de destacar una cuestión que lo distingue de otros textos: el lugar que ocupa la técnica en la concepción de la fotografía. Ignorada por Barthes o considerada como sustento de la esencia indicial (lo testimonial) y de la abolición de la manualidad en Bazin (la precisión), la técnica fotográfica es en Rouillé un elemento fundamental para elaborar una crítica de la fotografía. Elemento indispensable pero *reprimido* en la producción del arte, el factor mecánico se considera aquí en conciencia y profundidad (el *Erkenntnis* de Adorno) con el fin de discriminar su función al interior de las distintas formas fotográficas. En el Impresionismo, por ejemplo, la máquina desempeña un papel paradójico: o bien es una condición técnica a superar por medio del valor del gesto manual, o bien constituye la fuente de una nueva visibilidad, diferente y plenamente moderna, que se adopta.

Otra cuestión que se reprime en las historias de la fotografía escritas desde el centro es su inevitable perspectiva dominante y colonial. De ahí que en esta edición en español dirigida al público hispano-americano se agradezca la generosidad del autor de aceptar que la selección de imágenes *dislocara* su texto mediante la inclusión de fotografías producidas en estas latitudes.

Las relaciones entre arte y fotografía a lo largo de los siglos XIX y XX ocupan un lugar central en el argumento de este texto, porque —y esto quedará muy claro al lector— el “arte de los fotógrafos” y “la fotografía de los artistas” son formas radicalmente diferentes de manifestación de lo fotográfico, generalmente confundidas en los textos sobre fotografía. Más que una cuestión de evolución de formas en la historia del medio (y aquí Rouillé se distancia radicalmente de Baqué

y Lemagny, e incluso de Chévrier)<sup>8</sup> y de la eventual consideración artística de la fotografía en el mundo del arte, lo que este texto desarrolla es la evolución de funciones de lo fotográfico producida por un cambio sistémico de un mundo de objetos (modernidad) a un mundo de informaciones (posmodernidad cibernética). En este sentido, resulta muy propositiva esa descripción que hace Rouillé de la evolución de la relación entre fotografía y arte como una adopción progresiva de funciones diferentes que van de la fotografía-represión (Impresionismo), a la fotografía-paradigma (Duchamp), a la fotografía-herramienta (Andy Warhol, Francis Bacon) y a la fotografía-vector (el Land Art, el arte conceptual). Esos protocolos diferentes que implican distintas variables de lo fotográfico y lo artístico permiten al autor proponer en la parte final del libro (*El arte-fotografía*) una aproximación a la fotografía con ecos adornianos: la de la fotografía como material del arte.

Plenamente inmersa en la lógica posmoderna de apropiación, cita, pastiche y serie, la fotografía como material del arte no sólo acaba por abolir concluyentemente cualquier consideración genérica y estilística de la fotografía en relación con el arte, sino por redefinir la lógica de la producción artística contemporánea. Surgida de la alianza (y en esta noción Rouillé sigue a Deleuze y Guattari)<sup>9</sup> entre una materia fotográfica y una concepción y un modo de circulación artísticos, el arte-fotografía de las postrimerías del siglo XX cumple con dos propósitos poco descritos en la historiografía del arte contemporáneo: el primero, resarcir la ausencia de objetos en un campo artístico amenazado por la desmaterialización y deslocalización de las obras de arte, y el segundo, emprender un profundo movimiento de secularización del arte.

Esta secularización se vuelve patente en la admisión de formas y contenidos no aceptados anteriormente en el arte: el de los peque-

8 Jean-François Chévrier (2006), *La fotografía, entre las bellas artes y los medios de comunicación*.

9 Deleuze y Guattari [1980], “Devenir-intenso, devenir-animal, devenir-imperceptible”. En: *Mil mesetas* (1994.)

ños y “ordinarios” relatos (Christian Boltanski), lo cotidiano y banal (Jeff Wall), lo irrelevante (Fischli y Weiss), lo impresentable y carnal (Gilbert & George), lo mediático (Martha Rosler) y lo reiterativo (Andreas Gursky). Sin pretender hacer una “historia” comprensiva del arte-fotografía contemporáneo, Rouillé sí propone en esta última parte del texto un muy útil marco de referencias para la comprensión crítica del arte contemporáneo que usa fotografía. Y, para concluir, el autor describe la relevancia de ese momento de simultáneo auge y derrumbe de la fotografía causado por la irreversible adopción y popularización de la fotografía numérica o digital.

Esa *otra fotografía* digital no sólo consiste en un cambio técnico de lo analógico a lo numérico, sino algo mucho más trascendente: un cambio de naturaleza de lo fotográfico. Si la fotografía del siglo XX ya era utilizada como un vector, la fotografía digital solamente será eso: una imagen en flujo cuya plena expresión sólo tiene sentido en tránsito, una fotografía múltiple, mutante, interactiva y en red. Si la secularización del arte ya implicaba el colapso de categorías como “obra”, “autor” y “lugar”, la fotografía digital siempre se dirige a un *otro-lado* de las cosas, a un *allá*. La comprensión de ese *otro-lado* queda como una tarea futura y pendiente: explicar la compleja mudanza epistemológica y pragmática de ese medio que se asoció a lo real-posible y que se llamó *fotografía*, y que en su versión numérica se asocia con lo virtual-actual, pero que aún no se sabe cómo llamar propiamente. Tal vez, como una fotografía-simulacro asumida en toda plenitud.

Laura González-Flores  
México, septiembre de 2016

[www.herder.com.mx](http://www.herder.com.mx)

# INTRODUCCIÓN

## LA FOTOGRAFÍA AL DERECHO

La legitimidad cultural y artística de la fotografía es reciente. Hacia los años setenta se observó una clara inversión de tendencia en Francia y el mundo occidental con la creación de numerosos festivales, revistas y galerías; con la publicación de obras; con la apertura de escuelas especializadas y departamentos universitarios; con la realización de estudios y trabajos de investigación históricos y teóricos; con la formación de colecciones públicas y privadas de obra fotográfica; con la entrada de las obras en los museos; con el uso creciente del proceso fotográfico por los artistas visuales; y, finalmente, con el nacimiento de un mercado. En suma: la práctica fotográfica y sus producciones se desplazaron del estricto territorio de lo útil al de la cultura y el arte.

Esta consagración estuvo acompañada de una nueva mirada de la fotografía. Si bien durante mucho tiempo se la consideró como una simple herramienta de la que uno se sirve, sus productos son cada vez más apreciados por sí mismos. Al uso práctico del dispositivo siguió la atención sensible y reflexiva prestada a las imágenes. Las prácticas y las creaciones, los lugares y los circuitos de difusión, así como las formas, valores, usos y actores de la fotografía cambiaron.

No obstante, los éxitos de la fotografía en los territorios del arte y la cultura aparecen en el momento de decadencia histórica y sin duda

irreversible de sus usos prácticos. En efecto, se mostrará que la fotografía aparece con la sociedad industrial, en estrecha relación con sus fenómenos más emblemáticos —el auge de las metrópolis y de la economía monetaria, la industrialización, la transformación del espacio, el tiempo y las comunicaciones—, pero también con la democracia. Todo aquello asociado a su carácter mecánico designó a la fotografía, hacia mediados del siglo XIX, como la imagen de la sociedad industrial, la mejor para documentarla, para servirle de herramienta y para actualizar sus valores. Por su parte, la sociedad industrial ha sido para la fotografía su condición de posibilidad, su principal objeto y su paradigma. Ahora bien: a lo largo de las últimas décadas esta sociedad ha experimentado transformaciones de tal envergadura que la fotografía ya no es capaz de satisfacer todas sus necesidades de imágenes. En todos los grandes campos —la información, la medicina, la ciencia, la defensa militar, etcétera— ha competido o, incluso, ha sido suplantada por nuevas imágenes tecnológicamente mejor adaptadas a las nuevas condiciones técnicas y económicas de producción y uso. Regida por los principios físicos de la termodinámica, la fotografía convenía a la sociedad industrial moderna; hoy difícilmente responde a las necesidades de una sociedad informática basada en redes digitales. A este respecto se precisará que la mal llamada “fotografía digital” no es de ninguna manera una declinación digital de la fotografía. Las separa una ruptura radical: la diferencia no es de grado, sino de naturaleza.

Las transformaciones que han afectado al mismo tiempo a las sociedades occidentales, a todo el territorio de las imágenes y, en particular, a la fotografía, son recientes. Recientes e inmensas: basta con imaginar la velocidad con que la televisión afianzó su hegemonía o con advertir el auge creciente de las redes digitales e Internet.

En el campo de las investigaciones, las teorías y las publicaciones, la fotografía es un objeto nuevo, tan nuevo como su reconocimiento cultural. Es por esta razón que la fotografía continúa ampliamente inexplorada, ignorada o menospreciada por autores y teóricos; general-

mente subestimada en su interés y complejidad; a veces, incluso maltratada o pensada a la ligera. La fotografía ciertamente ha motivado en la pluma de agudos y reconocidos autores un conjunto de consideraciones generales y de discursos superficiales asociados a un desconocimiento evidente (a veces, jovialmente reivindicado). En la mayoría de los casos, la pintura de caballete o incluso el grabado continúan siendo la norma implícita y la referencia indudable. Todo esto carecería de importancia si otros autores defendieran perspectivas más agudas con un talento similar. Pero no es el caso. Lo que conduce a la situación paradójica de que los autores más citados en lo tocante a la fotografía son aquellos que más ampliamente la han menospreciado.

Ésa es la ambición de este ensayo: contribuir de alguna manera a poner “la fotografía al derecho”. No concediendo una verdad de ningún tipo ni trazando una línea a seguir, sino fijando un programa a la vez ambicioso y modesto: el de interrogar las nociones principales que componen la doxa (opinión) de la fotografía, esas falsas verdades que, repetidas sin cesar, han adquirido la fuerza de la evidencia; trazar nuevas direcciones de pensamiento, experimentar con nuevas herramientas teóricas para abordar la fotografía; contribuir a que la cultura fotográfica no se edifique sobre un inmenso vacío del pensamiento...

La fotografía es el objeto de este libro: en su pluralidad y sus devenires, del documento al arte contemporáneo; en su historicidad, desde su aparición a mediados del siglo XIX hasta la alianza “arte-fotografía” de hoy en día.

Historicidad, pluralidad, devenires: en contrasentido de esa suerte de monocultura del índice que ha dominado los discursos sobre la fotografía desde inicios de los años ochenta. Mientras se afirma una cultura fotográfica aparece en Estados Unidos y Francia un conjunto de obras y textos fuertemente inspirados en las teorías semióticas del estadounidense Charles S. Peirce. Éstas proponen, no sin pertinencia, recurrir a la noción de índice para distinguir la naturaleza de la fotografía de la

del dibujo, que remitiría más bien al ícono. De un lado, la representación, el ícono, la imitación; del otro, el registro, el índice, la huella. Y un conjunto de oposiciones binarias: el artista y el operador; las artes liberales y las artes mecánicas; la originalidad y unicidad de la obra, y la semejanza y multiplicidad de los tirajes.

Pero más allá de su fecundidad teórica, las nociones de rastro, huella o índice han presentado el inmenso inconveniente de nutrir un pensamiento global, abstracto, esencialista; de proponer un acercamiento totalmente idealista y ontológico de la fotografía; de remitir las imágenes a la existencia previa de cosas cuyo rastro no habrían de registrar sino pasivamente. Según esa teoría, “la” fotografía es ante todo una categoría conveniente para desprender de ella leyes generales; no es ni conjunto de prácticas variables según sus determinaciones particulares ni un corpus de obras singulares. Ese rechazo a las singularidades y los contextos, esa atención prestada exclusivamente a la esencia, conduce a reducir “la” fotografía al funcionamiento elemental de su dispositivo, a su más simple expresión de huella luminosa, de índice, de mecanismo de registro. Así, el paradigma de la fotografía es construido a partir de su grado cero, de su principio técnico, asimilado frecuentemente a un mero automatismo.

Roland Barthes es quizás quien ha ido más lejos en esta dirección, en todo el conjunto de su obra, sobre todo, en la última, *La cámara lúcida*.<sup>1</sup> Mostraremos cómo el ya famoso “esto ha sido” (*ça-a-été*) no es sino una proyección, un ser teórico sin realidad, fabricado a la medida, que coloca la fotografía bajo una cuádruple autoridad: la de la cosa (el “referente que se adhiere”), la de un pasado considerado como un presente remoto, la de la representación y la de las sustancias. El “esto” barthesiano no es más que la cosa material representada, aquella supuesta como preexistente a la imagen y que hubo de ser registrada en

1 Roland Barthes [1980], *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía* (1989), 136. En el aparato crítico se distinguen, cuando son distintas, el año de la edición consultada (entre paréntesis) de la fecha de la primera edición del texto [entre corchetes].

una imagen totalmente transparente. La noción del “esto ha sido” encierra a la fotografía en el corsé de una problemática metafísica del ser y de la existencia, reduce la realidad a meras sustancias, rebaja las imágenes “siempre invisibles” a las cosas e ignora por completo las formas fotográficas.

Ahora bien: la fotografía, incluso la documental, no representa automáticamente lo real y no toma el lugar de una cosa exterior. El dogma de la huella enmascara el hecho de que la fotografía —como el discurso y las otras imágenes, y según sus propios medios— hace ser: construida parte por parte la fotografía fabrica y hace advenir mundos. Mientras que la huella va de la cosa (preexistente) a la imagen, lo que importa es explorar cómo la imagen produce lo real. Lo que equivale a defender la autonomía relativa de las imágenes y sus formas frente a sus referentes, y a revalorar la parte de la escritura de cara al registro.

Al abandonar el universo desencarnado de las esencias puras se llega al mundo vivo y plural de las prácticas, las obras, los pasajes y las alianzas, porque en sí, en singular, “la” fotografía no existe. En el mundo real siempre se trata de prácticas y obras particulares en contextos, territorios y condiciones, con intenciones y actores determinados. Inseparables, entonces, de los devenires y de una historicidad. Por ejemplo, la actual situación de sincrónica decadencia del documento y del surgimiento de las prácticas artísticas y culturales de la fotografía varía según los sectores y se da en un cierto nivel de evolución de las sociedades industriales, del mundo de las imágenes y del arte.

Aún conjugada en singular, “la” fotografía está concebida en este texto siempre en plural, en sus singularidades y devenires, a fin de poder aprehender los procesos y los acontecimientos en los que se sitúa.

En su conjunto, la propuesta está organizada en torno a tres grandes partes: un pasaje, una frontera, una alianza.

La primera parte, “Entre documento y expresión”, trata de aquello que durante mucho tiempo se consideró como la fotografía simplemente utilitaria. No para fijarla en una esencia, sino para analizar sus funcionamiento y evoluciones. Al describir los mecanismos de lo “verdadero fotográfico” y de la “crisis de la fotografía-documento”, así como de los cambios ocurridos en el marco de esta crisis entre el documento y la expresión, insistimos en una evidencia olvidada con demasiada frecuencia: la fotografía no es en sí un documento (no más que cualquier otra imagen, por cierto), sólo queda dotada de un valor documental variable según las circunstancias. De ahí que este valor documental, después de haber conocido niveles muy altos en la fase floreciente de la sociedad industrial, decline con ella; de ahí, también, que la pérdida de hegemonía de la “fotografía-documento” abra el campo a otras prácticas hasta entonces marginadas o embrionarias, en particular, la “fotografía-expresión”.

Contrario a lo que establece la doxa, la fotografía-documento no asegura la relación directa —ni tampoco más corta o transparente— con las cosas. No pone lo real y la imagen frente a frente, en una relación binaria de adherencia. Entre lo real y la imagen se interpone siempre una serie infinita de otras imágenes, invisibles pero operativas, que se constituyen según un orden visual, en prescripciones icónicas, en esquemas estéticos. Incluso cuando está en contacto con las cosas, el fotógrafo no está más cerca de lo real que el pintor cuando trabaja delante de su lienzo.

Mientras que la fotografía-documento se basa en la creencia de ser una huella directa, la fotografía-expresión asume su carácter indirecto. Del documento a la expresión se confirman las principales represiones de la ideología documental: la imagen, con sus formas y su escritura; el autor, con su subjetividad; y el Otro, en tanto está implicado dialógicamente en el proceso fotográfico.

Este pasaje del documento a la expresión se traduce en profundos trastornos de los procedimientos y las producciones fotográficos,

así como del régimen de verdad, porque la verdad del documento no es la verdad de la expresión. Históricamente, esta transición se desencadena cuando la fotografía-documento comienza a perder contacto con el mundo que, hacia finales del siglo XIX, se ha vuelto demasiado complejo para ella; pero, sobre todo, cuando el mismo mundo comienza a ser el objeto de un movimiento de profunda desconfianza, cuando se comienza a dejar de creer en ese mundo. Finalmente, pudo darse una vasta transición del documento a la expresión porque, en el nivel de las imágenes y de las prácticas, el documento con la reputación de ser el más puro es, de hecho, inseparable de una expresión: de una escritura, de una subjetividad y de un destinatario, por mucho que se los redujera o reprimiera. Y porque, en pocas palabras, la diferencia entre el documento y la expresión no es de naturaleza, sino de grado.

La segunda parte, “Entre fotografía y arte”, está dedicada a dos territorios separados por una nítida frontera: de un lado, “el arte de los fotógrafos”; del otro, “la fotografía de los artistas”. En respuesta a la inmensa confusión que generalmente reina con respecto a las relaciones entre fotografía y arte, delimitamos y exploramos estos dos territorios para mostrar su disyunción cultural, económica, social y estética. Su hermeticidad fundamental.

El “arte de los fotógrafos” y la “fotografía de los artistas” están totalmente separados porque las concepciones y prácticas del arte, tanto como las de la fotografía, difieren radicalmente de una y otra parte. El arte de los fotógrafos es en todos sentidos distinto del arte de los artistas, así como la fotografía de los fotógrafos no se parece para nada a la fotografía de los artistas. Y no sólo desde el punto de vista técnico, evidentemente. En efecto, todo separa los universos del arte y de la fotografía: las problemáticas y la forma de las producciones, los horizontes culturales, los espacios sociales, los lugares, las redes, los actores, de aquí que los tránsitos de un universo al otro sean verdaderamente excepcionales. El “arte de los fotógrafos” designa un propósito artístico dentro

del terreno fotográfico, mientras que la “fotografía de los artistas” se refiere a la práctica o al uso de la fotografía por parte de los artistas en el marco de su arte y como respuesta a cuestiones específicamente artísticas.

La noción de “fotografía de los artistas” no sólo responde a la función de subrayar la frontera que separa las prácticas fotográficas de los artistas de las prácticas artísticas de los fotógrafos; también pretende recusar la expresión comodín de “fotografía como medio del arte”. Para ello, fue necesario primero investigar la historia y caracterizar los usos de la fotografía por parte de los artistas; luego definir el territorio de la “fotografía de los artistas” como algo enteramente distinto del “arte de los fotógrafos”; y, finalmente, revalorar la noción de “material” en el ámbito del arte contemporáneo.

Antes de representar el papel de material del arte contemporáneo, la fotografía ha desempeñado, uno a uno, el de elemento reprimido del arte (con el Impresionismo), de paradigma del arte (con Marcel Duchamp), de herramienta del arte (con Francis Bacon y, de otro modo, con Andy Warhol) y de vector del arte (con el arte conceptual y del cuerpo, y el Land Art). No es sino hacia los años ochenta (y como un eco de los experimentos de las vanguardias a principios de siglo, pero en condiciones y con formas totalmente diferentes) cuando la fotografía fue adoptada por los artistas plásticos como un auténtico material artístico. Hemos insistido en que el “devenir material” de la fotografía debe poco a los fotógrafos: los artistas son sus principales actores y la foto se inscribe totalmente en el campo del arte como una respuesta a sus evoluciones tanto estéticas como económicas.

Al ser uniformemente utilizada, la noción de “medio” —importada imprudentemente de la comunicación y de la pintura moderna, demasiado ajena a las relaciones entre fotografía y arte, y empleada fuera de contexto— aplana las diferencias de grado entre los distintos usos que los artistas hacen de la fotografía (como elemento reprimido, paradigma, instrumento o vector del arte). Pero sobre todo, la noción

de “medio” no permite comprender que el empleo de la fotografía como material del arte contemporáneo corresponde a una auténtica ruptura, a un cambio de naturaleza en las relaciones entre el arte y la fotografía. Como herramienta o vector, la fotografía era utilizada sin ser trabajada especialmente (el tratamiento intencionalmente pobre de las impresiones equivalía a un rechazo ostensible del saber fotográfico) y sin incluso darle un valor propio (los clichés se solían combinar con mapas, dibujos u objetos). Como material del arte, por el contrario, las fotografías suelen exponerse solas, después de ser objeto de un trabajo estético y técnico, a menudo importante y sofisticado. Mientras que antes los artistas rara vez producían las copias que exponían, hoy dominan perfectamente el procedimiento y sus imágenes generalmente son de excelente calidad técnica y, en ocasiones, de tamaño monumental. La fotografía ha rebasado su antiguo papel subalterno y accesorio para convertirse en un componente central de las obras: su material.

La tercera parte, “El arte-fotografía”, trata las estrategias estéticas de la fotografía-material, el tránsito de la fotografía de su antiguo estatuto de instrumento al de material del arte contemporáneo. La alianza arte-fotografía que se constituye así es lo suficientemente inaudita como para producir una deriva en el arte y provocar el nacimiento de un “otro arte dentro del arte”.

El arte-fotografía, ese otro arte dentro del arte, se desarrolla a partir del brusco regreso a la figuración manifiesto en la Bienal de Venecia de 1980, donde se revela un cierto estado de agotamiento de la pintura pura tal y como la defendieron los artistas modernos,<sup>2</sup> en particular, los adeptos al expresionismo abstracto estadounidense. Al levantarse el do-

2 N. de la T. En la versión original francesa el autor utiliza el término “modernista”. En este libro se optó por utilizar “moderno” para calificar los valores y la fotografía de la modernidad, y no “modernista”, que se prestaría a confusión al referir este último término al modernismo como ese ismo artístico de inicios del siglo XX equivalente al *Art Nouveau* (i.e., el *modernismo* de Gaudí).

ble candado moderno de la pureza y la abstracción, la fotografía puede adquirir, en tanto materia y mimesis —es decir, como material mimético—, la legitimidad artística que le había sido negada hasta entonces. A partir de ese momento se hace posible su plena integración en las prácticas artísticas. Ésta será tan rápida e importante como para cuestionar la hegemonía moderna de la mano en las obras, y para implicar al arte-fotografía en la vasta corriente de desobjetivación y desmaterialización del arte que marca todo el siglo XX. Lo suficiente como para favorecer la decadencia del objeto en el arte y para simultáneamente contribuir a regresar el arte al objeto.

La pérdida del oficio de artista y de las nociones tradicionales de talento e interioridad, así como la desmaterialización de las obras —es decir, la relativización (aunque no desaparición total) del arte objeto— se inscriben en la misma dinámica que el advenimiento de la fotografía en el arte. La alianza arte-fotografía se presenta así como el resultado de una fuerte decadencia de los valores materiales y artesanales del arte; como el efecto de un proceso que desplazaba las obras-objeto hechas para la mirada, a las propuestas sin forma material definida, hechas para el pensamiento o para provocar actitudes. El arte-fotografía es entonces el producto y el estímulo de un desplazamiento de los criterios artísticos: la hegemonía del modelo pictórico es desmantelada por la de la fotografía, pese a su aparente déficit de materialidad y subjetividad.

En esta derrota del arte-objeto (único, artesanal, subjetivo, etcétera) tal y como lo defendió ardientemente la pintura moderna, el arte-fotografía interpreta de hecho un doble juego, a la vez favoreciendo esa derrota y atenuándola, porque el arte-fotografía no opone a los objetos artísticos canónicos (manuales) un no-objeto (performance, concepto, diálogo, obra virtual), sino una especie de cuasi objeto (tecnológico). Cuasi objeto en tanto infradelgado y afectado de un déficit de materia, pero objeto al fin y al cabo, lo que asegura, de hecho, una permanencia del objeto a contra corriente del movimiento de desma-

terialización del arte. También, el arte-fotográfico contribuye, en el campo artístico de fines del siglo XX, a llenar parcialmente el vacío de la pintura, a darle un impulso renovado a un cierto mercado del arte y a salvar los principales valores (muy maltrechos) del mundo del arte.

El “quiebre de la modernidad” que sirvió de marco general al éxito del arte-fotografía también define sus grandes rasgos.<sup>3</sup> Las obras siguen las orientaciones del periodo de la posmodernidad: los “grandes relatos” ceden su lugar a una profusión de pequeños relatos y la alta cultura da lugar al surgimiento de una cultura popular. Se observa un regreso a las preocupaciones locales, íntimas y cotidianas, así como al empleo de la fotografía para darles cuerpo y forma.

De manera más general, el arte-fotografía contribuye a secularizar el arte, a inventar relaciones que pueden establecerse con el mundo actual, con su novedad, su diversidad y su extrema complejidad. Esto, justo en un momento en que se derrumban las certezas de antaño.

3 Jean-François Lyotard [1986], *La posmodernidad (explicada a los niños)* (1994), 40.