

**André Gunthert.**

***Una ilusión esencial. La fotografía capturada por la teoría.***

**Études photographiques, 34 | Printemps 2016.**

1 En 1977, en una entrevista para el periódico mensual *Le Photographer*, el crítico Angelo Schwartz cuestiona a Roland Barthes: "Hay teorías del cine. ¿Por qué no hay teoría de la fotografía? La respuesta del semiólogo no niega esta antítesis: "Aunque las primeras obras cinematográficas de la época de los hermanos Lumière fueron capturas de lo real (*Arrivée du train, Sortie d'usine/ Llegada del tren, Salida de la fábrica*), el desarrollo del cine fue un desarrollo ficticio; una práctica (o una técnica) que se colocaba bajo el garante de una simple grabación de lo real no podía tener este desarrollo 1. "

2 La observación que revela este diálogo puede parecer extraña. Entre los que contribuyeron a construir el enfoque teórico del medio fotográfico, los nombres de László Moholy-Nagy, Walter Benjamin o Gisèle Freund, por nombrar algunos, parecen apuntar decididamente una historia rica en preguntas. Sin embargo, la percepción que restituye la pregunta de Angelo Schwartz, futuro miembro de la redacción de los *Cahiers de la photographie/Cuadernos de la fotografía*, indica lo repentino del cambio de estado de fotografía entre los años 1970-1980.

### **La fotografía, un objeto teórico.**

3 En su estudio *Les Théories du cinéma depuis 1945/Teorías del cine desde 1945*, Francesco Casetti propone definir como una "teoría" un conjunto coherente de tesis que son objeto de un amplio reconocimiento, entendido como patrimonio común 2. En el momento del diálogo entre Roland Barthes y Angelo Schwartz, el enfoque reflexivo de muchos directores, desde Sergei Eisenstein a Jean-Luc Godard, las obras críticas de *Cuadernos del cine*, o obras especulativas de autores de renombre, como André Bazin, Edgar Morin, Jean Mitry o Christian Metz, ayudaron a dar la imagen al arte cinematográfico de un campo marcado por la preocupación teórica. A pesar de la publicación de algunos volúmenes notables, incluido *Un art moyen /Un arte medio*, editado por Pierre Bourdieu en 1965, y *Photographie et société /Fotografía y sociedad* de Gisèle Freund en 1974 3, o la creación del Festival de Arles en 1970, el campo fotográfico no podía pretender competir con este paisaje.

4 Todo cambió entre 1977 y 1980, con la publicación de dos grandes ensayos que cambiaron drásticamente la visión del medio. *En la fotografía /Sur la photographie* de Susan Sontag, conjunto de artículos publicados en la *New York Review of Books*, reunidos en volumen en 1977 y traducida al francés desde 1979, y *La habitación luminosa (La Chambre claire)* de Roland Barthes, publicada en 1980 y traducido al inglés el año siguiente 4, recibieron una cálida bienvenida de ambos lados del Atlántico. Evocando este punto de inflexión, el historiador François Brunet lo caracteriza como un momento de "desvulgarización de la fotografía", es decir, un proceso de recalificación que tiende a transformarla en una práctica culta, incluso erudita 5.

5 Al comparar *Fotografía y Sociedad* de Gisèle Freund y *En la fotografía* de Susan Sontag, la diferencia de enfoque es obvia. A pesar del esfuerzo de síntesis, el primero de género, que traza un esquema unitario del campo, la historia cronológica de la fotógrafa de origen

alemán, que privilegia la práctica profesional y los medios de comunicación (*mass media*), describe una fotografía pobre y utilitaria. El enfoque de Susan Sontag es bastante diferente. Apertura con una discusión sobre el mito de la cueva de Platón, salpicada de referencias eruditas y críticas de obras, *En la fotografía* ofrece una ambiciosa meditación y no obstante accesible, lo que hace que el medio aparezca como una expresión de alta cultura, un tema cautivador que renueva la reflexión estética.

6 De hecho, es este modelo, muy alejado de los desarrollos anteriores de Roland Barthes en la fotografía 6, reproducida por *La Chambre claire*. Compartiendo con el ensayo de Sontag la promoción del arte fotográfico de un autor, en detrimento de su práctica profesional ordinaria, el semiólogo también toma prestado un enfoque esencialista, lo que hace de la técnica fotográfica la herramienta para cuestionar la representación. Otro rasgo une *La fotografía* y *La habitación luminosa*: el despliegue de una forma de melancolía histórica, que en Barthes se explica por una circunstancia biográfica: la muerte de su madre, cuya imagen invisible está en el corazón del volumen.

7 La dimensión personal, menos aparente en Sontag, se revelará en un libro más tardío, *Sous le signe de Saturne /Bajo el signo de Saturno* 7, cuyo capítulo epónimo está dedicado a Walter Benjamin, y donde sus biógrafos ven un autorretrato de crítica apenas disimulado Americano [...] 8. Su ensayo sobre fotografía rinde un discreto homenaje al filósofo alemán, dedicándole la lista de citas en el apéndice, y está claramente inspirado por él, en sus elecciones estructurales, sus sesgos intelectuales e incluso en su estilo, desde el estimulante reflexión inaugurada en 1931 por la *Petite histoire de la photographie /Pequeña historia de la fotografía* y ampliada en 1936 con *avec L'OEuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique /La Obra de Arte en la era de su reproducibilidad técnica* 9.

8 Más allá de las proximidades formales, el enfoque de Benjamin, Sontag y Barthes tiene en común ver las prácticas fotográficas en su conjunto unificadas por la tecnología, y buscar allí los fundamentos de una estética singular. Esta se caracteriza del mismo modo a partir de una fenomenología de la huella, [que se concibe como] capaz de preservar a través del tiempo "cualquier cosa" 10 de una realidad pasada.

9 Desarrollada sobre todo en *La Chambre claire*, esta última idea se ve reforzada por un artículo de Rosalind Krauss publicado en inglés en 1977, "*Notes sur l'index*" /"Notas sobre el índice", que, desde un contexto diferente, el de la crítica del arte contemporáneo 11, especifica este enfoque onto-tecnológico al definir cualquier fotografía como "el resultado de una huella física que ha sido transferida a una superficie sensible por los reflejos de la luz 12", en el modelo del fotograma.

10 La convergencia de estas tesis, que reúnen por primera vez en un breve espacio de tiempo de reconocidas autoridades de diversos campos, despierta un eco entusiasta en círculos especializados. La década de 1980 verá el repentino multiplicación de pruebas teóricas, que comparten estas premisas, las amplían o discuten 13. La obra de Philippe Dubois, *L'Acte Photographique /El acto fotográfico*, publicada en 1983 antes de experimentar una edición mucho mayor en 1990, proporciona un ejemplo característico de la renovación de la reflexión y despliega la seductora riqueza de un paisaje intelectual en formación, que reúne los escritos de Barthes, Benjamin, Krauss, Bazin, Metz, Peirce o Eco, en la encrucijada de la historia cultural, la semiótica y de las artes visuales 14. En 1990,

Rosalind Krauss puede afirmar sin temor a ser contradecida el carácter de la fotografía como "objeto teórico 15". Como el cine, la consideración intelectual modifica la percepción del medio y contribuye a su reconocimiento como forma cultural legítima.

### **El registro, objeto no identificado.**

11 La efervescencia teórica que acompañó a la fotografía en los años ochenta no solo tuvo características innovadoras. Utiliza el diagrama descrito por Francesco Casetti en el lugar del cine, según el cual la primera caracterización estética de un medio de expresión toma la forma de una defensa ontológica. La tesis de una presencia sustancial, cercana del pensamiento de la reliquia medieval, tampoco es nueva. Esta forma de describir la fotografía corresponde a una idea asociada durante mucho tiempo a los procesos de grabación-restitución, de la que la fotografía constituye el primer ejemplo histórico, pero que solo se nombrará con su aplicación a la grabación sonido, a partir de 1877 16.

12 Antes de su realización técnica, se encuentran formulaciones que ya ilustran la identificación de la grabación como una forma de retención sustancial. Plutarco, Castiglione o Rabelais reproducen la leyenda de las "palabras congeladas" atribuidas a Platón, [según la cuál las] frases o sonidos emitidos durante un duro invierno en el hielo se vuelven audibles cuándo se descongelan 17.

13 En esta versión arcaica, es el sonido original el que se conserva y luego vuelve restituirse. La interpretación de las primeras fotografías, en cambio, no las caracteriza inmediatamente como formas de archivo. En cartas o informes escrito en los primeros meses del año 1839 sobre el daguerrotipo, antes de la divulgación del proceso, incluso más que el aspecto monocromático o la ausencia de movimiento, una característica que llamó particularmente a los observadores fue la delicada definición, que se traduce en una extraordinaria minuciosidad de detalle.

14 Para sensibilizar a sus lectoreres sobre esta dimensión, que es suficiente para distinguir el daguerrotipo de las representaciones manuales, Alexander von Humboldt, Samuel Morse o Jules Janin relatan invariablemente la misma experiencia. Examinando la placa con la ayuda de una lupa, podemos ver aparecer pequeños fenómenos, invisibles a simple vista: hebras de paja en las ventanas de los edificios del Louvre, una ventana rota sellada con papel, el texto de un cartel, la sombra de un pájaro sobre la arena 18.

15 El énfasis en la invisibilidad, la naturaleza no intencional o superflua de estos detalles los oponen a la intencionalidad que hasta entonces había definido la operación figurativa. Es obvio para cualquier contemporáneo que cualquier patrón identificable presente en un pintura, un boceto o un grabado ha sido necesariamente objeto de una elección atestiguada por el acto de dibujar, mientras que los fenómenos revelados por el uso de la lupa muestran que la imagen proporcionada por el instrumento fotográfico es de una naturaleza diferente a la producida por el arte.

16 ¿Pero de qué naturaleza? Si nada ha llegado a nombrar esta categoría sin precedentes, el hecho de que entre la multitud de detalles presentes, solo se destaquen aquellos que se relacionan con el accidente, el desorden o la vicisitud proporciona una valiosa indicación: se ha percibido el tipo de relación con la realidad que ofrece el proceso de registro

automático, cuyo mecanismo de selección es el del corte crudo, no de preferencia razonada. Signos de desorden, los pequeños accidentes del daguerrotipo funcionan como marcadores de la parte incontrolable que constituye la firma del registro.

17 Sin embargo, falta un ingrediente esencial para la apariencia de nuestro carácter ahora familiar. Este ingrediente es el tiempo transcurrido que, volviendo al pasado la operación fotográfica, revela lo que Barthes llama el "esto ha sido", en otras palabras la restitución del evento registrado -el resurgimiento del pasado manifestándose con mayor obviedad a medida que el momento de la consulta se aleja de un presente para siempre congelado-. Esta dimensión a la vez histórica y melancólica se expresa por primera vez en la reflexión filosófica inspirada en la práctica de la fotografía de la escritora inglesa Elizabeth Eastlake, publicada en 1857:

*Nunca se ha tomado ninguna imagen fotográfica, en el cielo, en la tierra o en las aguas debajo de la tierra, de nada, de cualquier escena, incluso si se juzgara deficiente según el criterio del arte, que carezca del especial interés que podemos llamar interés histórico. Cada forma que se dibuja por la luz es la impresión de un momento, hora o edad dados en el gran marcha del tiempo. Las caras de nuestros hijos pueden no ser moldeadas y acabadas con la verdad y la belleza propias del arte, y sin embargo las cosas menores - los mismos zapatos de uno, el juguete favorito de otro - se nos entregan con una fuerza de identidad que el arte ni siquiera pretende **19**.*

18 Como en Benjamin o Barthes, los ejemplos utilizados para dar fe de esta comprensión del relicario implica una dimensión personal o biográfica. El retrato de una persona conocida y amada es la herramienta privilegiada para demostrar la presencia del pasado. ¿Será porque la grabación de sonido apenas se utilizará para fines de archivo familiar, por falta de un modelo preexistente, que su propiedad de reminiscencia histórica será menos cuestionada? (fig. 1)? En cualquier caso, es sorprendente observar que el abundante debate sobre el realismo de la música grabada toma el rumbo contrario. Según Sophie Maïsonneuve, el trabajo crítico y los intercambios entre aficionados construyen la escucha fonográfica progresivamente como una forma específica, que se debe aprender a apreciar independientemente de sus referentes, sean un concierto o la práctica instrumental **20**.



Fig. 1. Placa publicitaria esmaltada *His Master 's Voice* (diseño gráfico de Francis Barraud), v. 1910.

19 Otra característica sorprendente: la discusión sobre los soportes de sonido a menudo implica la comparación con el medio fotográfico <sup>21</sup>. Este es, por supuesto, un precedente histórico, cuyas características son conocidas por los lectores. Pero en el campo de la fotografía, solo podemos notar la escasez de referencias a otras tecnologías de registro <sup>22</sup> y la dificultad de una comprensión global del proceso. Las características de la herramienta fotográfica se presentan fácilmente como únicos o específicos. Este enfoque adquiere rápidamente aspectos paradójicos cuando intenta separar la fotografía y el cine <sup>23</sup>, mientras que estos medios comparten una tecnología común. Además de mostrar que las categorías en el trabajo son más distinciones culturales que antagonismos ontológicos, esta percepción atestigua especialmente por qué el fenómeno de la grabación no se ha entendido correctamente.

20 El ejemplo de la reproducción de sonido, sin embargo, proporcionó una pista interesante. Desde 1923, los dispositivos de registro mecánico son reemplazados por el registro eléctrico, que toma de la radio sus micrófonos, amplificadores y altavoces. Por lo tanto, ya no se trata de un rastro material: el sonido se captura como una señal, una transformación radical desde un punto de vista fenomenológico, que prefigura las diversas metamorfosis de procesos audiovisuales, como video o el pasaje al píxel digital.

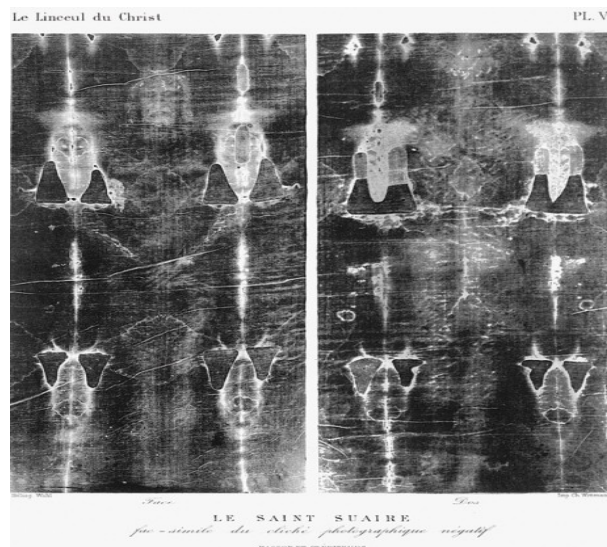
21 El pensamiento del proceso de registro-restitución que acompaña al surgimiento de la fotografía la identifica como un fenómeno de conservación, no de información simbólica, sino como una huella sustancial. La tesis indicial formulada por Rosalind Krauss, sobre la

base de un criterio lógico tomado del sistema semiótico de Charles Sanders Peirce, describe la luz como el vector que imprime una huella material sobre el soporte químico.

22 Defender esta ficción, que va en contra de las leyes de la física 24, supone varios desarrollos importantes. El modelo que permite a Krauss afirmar la existencia de una "relación física 25" entre el objeto y su imagen es la del fotograma, es decir, la formación de una huella por contacto directo sobre el soporte. Un primer problema es que esta imagen, aunque producida en un medio sensible, no es una imagen fotográfica, sino más bien el resultado de un uso creativo del componente químico del dispositivo. Los rayos de luz no ordenados por un dispositivo óptico no pueden producir una imagen de proyección, base sobre la que se funda toda la tecnología fotográfica (compuesta por su parte de grabación de un instrumento óptico, para convertir información de luz, que implica una habitación oscura, un espacio de proyección y un soporte receptor).

23 Necesaria para la explicación de la especificidad del certificado fotográfico, la mitología de la causalidad material que produce la metamorfosis del grano de plata encuentra otros obstáculos. Lo positivo, el resultado real del proceso, aparece necesariamente como una huella de segundo grado, un testimonio de menor valor 26 (fig. 2). ¿Y qué pasa con la reproducción fotográfica impresa, que cambia la naturaleza de la imagen en la edición y la prensa, sustituyendo la impresión plateada por manchas de tinta, sin que por ello se deje de considerar las imágenes como fotografías27?

Fig. 2. Fotografía en negativo de la Sábana Santa de Turín por Secondo Pia, P. Vignon, *Le Linceul du Christ*, 1902.



24 De hecho, el ejemplo de la reproducción de sonido ha demostrado durante mucho tiempo que sustitución de una señal virtual por un rastro físico, sin sin mantener un relación natural con el referente, no modifica en modo alguno el efecto del testimonio, lo cual no es específico de la fotografía, sino que es compartido por todos los sistemas de grabación, desde el cine a las imágenes digitales pasando por el disco y la cinta magnética. Incluso los archivos naturales que constituyen los fósiles por epigenización, donde las partes duras de un organismo son reemplazadas paulatinamente por minerales que toman su forma, no conservan los tejidos originales, sino que los reemplazan por información espacial cuyo nuevo estado es precisamente el que garantiza su preservación en el tiempo (fig. 3).

25 De la misma manera que el micrófono produce su copia electrónica a partir de ondas sonoras, la óptica fotográfica transforma las ondas de luz en señales ordenadas, cuyas características, que son las impuestas por el dispositivo de almacenamiento, difieren de las percibe el ojo humano. El tratamiento no termina ahí.

26 La grabación visual suele implicar una fase de restitución distinta del archivo, cuyo estado inicial no está destinado a ser consultado **28**. Pensar que hay un rastro físico del fenómeno en estas transcripciones no es una cuestión de análisis tecnológico, sino de pensamiento mágico, que atribuye a la fotografía los poderes de la reliquia.

27 Para ser registrado por un dispositivo técnico, cualquier fenómeno debe ser transformado en una señal. Una señal no es una huella dactilar de formato, sino un proceso aplicado a una fuente, que retiene sólo ciertos datos del fenómeno, transformado en información archivable. Esta transformación de la naturaleza permite diversas operaciones, que dan al registro técnico sus cualidades, tales como reproducción, ampliación, corrección o transmisión.

28 La fotografía en blanco y negro, que ha gobernado durante más de un siglo, ofrece una buena ejemplo de reducción de información visible que, si bien impone un aprendizaje de un código de lectura, de ninguna manera impide la reproducción de un efecto de presencia. Esta observación también ayuda a comprender por qué la fotografía digital no ha cambiado fundamentalmente nuestro enfoque para grabar imágenes, como predijo la teoría. **29**.

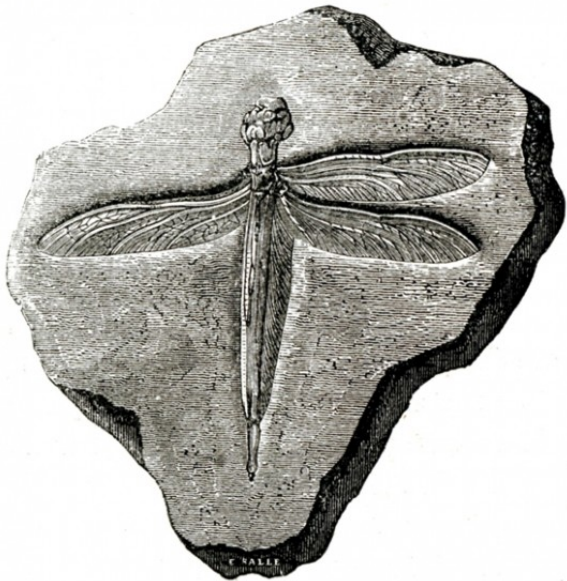


Fig. 3. Fósil de libélula, grabado, L. Figuier, *La Tierra antes del diluvio*, 1864, fig. 158, pág. 215.

### **Lectura documental.**

29 En su *De pictura* (1435), el historiador de arte Leon Battista Alberti ilustra su definición de pintura con un ejemplo famoso: "Plutarco informa que Cassandra, una de las generales de Alejandro, comenzó a temblar por todo su cuerpo mientras miraba una imagen en la que reconocía a Alejandro que ya estaba muerto y vio en ella la majestad del rey **30**. "

30 La observación de un efecto de presencia análogo al atribuido a la fotografía varios siglos antes de la invención del daguerrotipo puede parecer confuso. Hasta que notamos que se trata de un esquema narrativo recurrente, similar al elegido por Walter Benjamin para sustentar su demostración de la especificidad del medio: un retrato de pareja cuyo personaje femenino supuestamente tiene un final trágico (en realidad, el filósofo tiene la esposa equivocada: la mujer de la imagen no es la que se suicidará cortando las venas unos años más tarde, fig. 4), o incluso al marco imaginado por Roland Barthes, que construye el cuestionamiento del "noema" de la fotografía en torno a la muerte de su propia madre 31.



Fig. 4. Karl Dauthendey con su prometida Mlle Friedrich, 1 de septiembre de 1857, San Petersburgo, autorretrato.

31 A su vez, Herta Wolf utiliza el argumento del muerto para significar la continuidad de los medios digitales con la formalidad fotográfica 32. En estos ejemplos, la desaparición de un ser querido no es un factor anecdótico destinado a subrayar un efecto generalizado, sino más bien la fuerza impulsora detrás de la manifestación.

32 Discutiendo el establecimiento de pruebas de imagen en los juicios de Nuremberg, el historiador de cine Christian Delage recuerda que esta se basa en la confirmación por un testigo de la autenticidad de la grabación 33. La demostración del efecto de la presencia, también, se desarrolla no a partir del único examen de la imagen, sino gracias a la citación imaginaria de un testigo. Cassandre en Alberti, Max Dauthendey en Benjamin, o el propio Barthes en *La Chambre Claire*: la movilización de un personaje que conoció a la persona desaparecida tiene como objetivo despertar la empatía del lector, promoviendo de ahí una lectura particular de la imagen.



33 La Chambre Claire ofrece un ejemplo magistral de esta figura, cuando su autor se niega a mostrar al lector la fotografía largamente comentada del jardín de invierno: "en ella, para ti, sin heridas". Lo que se cuenta de esta imagen sólo puede existir para este mediador privilegiado, poseedor del conocimiento íntimo del difunto y representante de la experiencia del duelo.

34 Cualquiera que haya tenido el dolor de perder a un ser querido sabe que la muerte transforma cualquier rastro u objeto en reliquia. Una prenda de vestir, un par de zapatos, un lugar, un contestador automático grabando... una interminable lista de fenómenos se transforma de repente en señales que apuntan a la ausencia del difunto, en un clima de hiperestesia bien descrito por Roland Barthes.

35 La actualización de esta construcción narrativa permite establecer que el efecto de la presencia no es una propiedad de la fotografía, sino una proyección de la recepción. Lo que hace un signo, la transformación de un objeto en un símbolo, no entra en la categoría de fenómenos, sino a través del trabajo de la mirada y la interpretación. Mediante la exacerbación de la ausencia, el duelo produce una momentánea intensificación de la atención. Usar esta circunstancia para enfatizar las características de la grabación visual es un arte más que una ciencia.

36 Esta inversión de perspectiva se puede aplicar de manera más general a las tesis de la fotografía como prueba o como impresión. Nada más normal que considerar que una grabación está dotada de cualidades propicias para el uso documental. Sin embargo, ¿está esto garantizado por sus condiciones técnicas de producción? La propia noción de impronta o prueba (términos que solo adquieren significado cuando se asocian con un determinante: impronta de ..., prueba de ...), requiere invocar la existencia de un contexto que Carlo Ginzburg describe como el "método Zadig", practicado tanto por Georges Cuvier como por Sherlock Holmes: una investigación deductiva basada en la interpretación de pistas<sup>35</sup>.

37 La pista entendida en el sentido de la investigación policial es también una señal que se refiere a una realidad ausente. Más que por el tipo de relación que tiene con su referente, es formada por la mirada experta, la única capaz de dar sentido a los accidentes menores que pasarían desapercibidos para la gente corriente. Prueba o impresión no son objetos autónomos: sólo se convierten en rastros en virtud de una relación semiótica *establecida por la encuesta*, que reconstruye la correlación borrada por la desaparición de la causa <sup>36</sup>.

38 ¿Qué pasa cuando una fotografía deja de estar vinculada a su referente? En el caso del retrato de la pareja Dauthendey, donde Benjamin confunde a la primera y segunda esposa, ninguno de los dramas que relata existe en la imagen que se ofrece a la lectura. Diremos que este error no quita mérito al hecho de que la fotografía representa de hecho un "esto ha sido", y que el problema de la información que guía la lectura de una imagen no entra en el ámbito del enfoque ontológico <sup>37</sup>.

39 Sin embargo, la cuestión del efecto de la presencia cambia radicalmente cuando uno se da cuenta de que la iconografía movilizada por las teorías esencialistas pertenece exclusivamente al registro documental. ¿Qué sucede cuando enfrentamos la tesis ontológica con una imagen ficticia? Si tomamos prestada una fotografía publicitaria que analiza Bourdieu, como la de la marca Végétaline, que muestra a un joven extasiado al ver

sus patatas fritas levitando (en realidad pegadas en un vaso) **38**, ¿podemos todavía decir "esto ha sido"? "(fig. 5)? Por el contrario, parece que tal imagen, cuando se lee como la puesta en escena de una situación artificial, no logra producir el sentimiento de eventualidad del que surge el efecto de testimonio. Las fotos de los bancos de imágenes, que ofrecen temas genéricos realizados a título ilustrativo, también dan testimonio de lo que puede ser una fotografía desprovista de todo rastro: un simple material visual, destinado a ser objeto de una posterior contextualización, limpio de detalles que inscriban una situación en la historia. El mismo Barthes lo indica cuando habla de cine: "Desde un punto de vista fenomenológico, el cine comienza a diferenciarse de la fotografía; porque el cine (de ficción) combina dos posturas: el "esto ha sido" del actor y el del papel"**39**. La confesión es importante. Porque si dejamos de lado la confusión que atribuye a la pareja fotografía / cine (que en realidad es una polaridad documento / ficción, pues hay una fotografía de ficción como hay cine documental), Barthes admite aquí que la ficción, a priori, contradice el efecto de la presencia.



Fig. 5. Anuncio de Végétaline, agencia Synergie,

1961.

40 El semiólogo va más allá. "No puedo a ver o volver a ver en una película a actores que sé que están muertos sin una especie de melancolía: la melancolía misma de Fotografía"**40**. En otras palabras, En otras palabras, una imagen ficticia se puede leer como un documento, a partir de información externa que modifica su percepción y devuelve la dimensión histórica que desencadena la lectura documental de la imagen, observación similar a la que propone el historiador Marc Ferro cuando explica que podemos ver una película de ficción por sus lapsus o los detalles reveladores que proporciona sobre su tiempo **41**.

41 ¿Barthes se dio cuenta de que estaba intercambiando aquí los principios del enfoque esencialista, basado en la especificidad técnica de la fotografía, por un enfoque contextual, como el definido por el sociólogo Howard Becker**42**? Lo confirma de hecho con la negativa de mostrar a sus lectores la fotografía del Jardín de invierno. "Ella solo existe para mí **43**",

confiesa el semiólogo, refutando *finalmente* la objetividad de los criterios tecnológicos, a favor de una primacía de la subjetividad.

42 Finalmente, la especificidad del efecto de la presencia fotográfica no habrá sido demostrada por la teoría ontológica. Al tomar en consideración solo obras de carácter documental, solo podría ofrecer una observación tautológica: la imagen documental produce una impresión de documento. Fue en sus intuiciones secundarias donde Barthes estuvo más cerca de ver la verdad. Lo que hace de una fuente un evento ambientado en la historia, y da la ilusión vertiginosa de "tocar lo real", es un contexto de lectura documental, lo que Arlette Farge llama "el gusto del archivo". 44 "

43 ¿Crea la fotografía un efecto de presencia? Sí, como cualquier archivo, que ofrece un estado definitivamente congelado del pasado: un estancamiento del tiempo más que una transferencia de la realidad. Como muestra el uso ficticio del registro de imágenes, la percepción de su dimensión archivística, aunque siempre posible, no está impuesta por su naturaleza o su formato. Esta lectura histórica requiere la movilización de información contextual, que no depende del documento como tal, sino de la relación que se establece con él a partir de hechos posteriores. La ilusión de tocar una realidad pasada surge de esta consulta informada del archivo, que restablece la proximidad tanto más valiosa cuanto más distante o inaccesible parece aquello que muestra. El componente psicológico del argumento a favor del realismo indicial confirma el carácter imaginario de este acercamiento.

44 La década de 1980 dotó al campo fotográfico de una narrativa atractiva y del prestigio de la teoría. Hasta entonces percibida como una forma utilitaria, la fotografía llamó la atención a los intelectuales y ellos le confirieron una legitimidad cultural sin precedentes. A diferencia del cine, esta revalorización se produjo sin el apoyo de un movimiento creativo contemporáneo, basado en la historia del medio y en la dimensión personal de las prácticas vernáculas. Este punto de inflexión teórico dejó huellas profundas. Dando un apoyo erudito a una intuición común del hecho de registrar, ofreció un modelo simplificado, lo que convirtió a la operación técnica en garante de la preservación de la historia. Con el abandono de la intencionalidad del arte, la teoría esencialista se refirió a la fotografía como el cumplimiento del destino occidental de las imágenes 45: una copia superlativa, todo totalmente absorbido por el sistema y por su referente. Este estatus de imagen por excelencia, si bien confiere a la fotografía un carácter cautivador, también la encierra en un estado paradójico, alejada del mundo de la producción iconográfica y del conocimiento visual secular.

## NOTAS

1. Roland BARTHES, « Sur la photographie » (entrevista con Angelo Schwartz y Guy Mandery, publicado en *Le Photographe*, febrero de 1980), en *OEuvres complètes*, ed. E. Marty (debajo de OC), París, Umbral, 1995, t. 3, pág. 1236.
2. Francesco CASSETTI, *Les Théories du cinéma since 1945* (traducido del italiano por S. Saffi), París, Armand Colin, 1993.
3. Pierre BOURDIEU (dir.), *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, París, Minuit, 1965; Gisèle FREUND, *Photographie et société*, París, Seuil, 1974.

4. Susan SONTAG, *La Photographie* (1977, traducido del estadounidense por G.-H. Durand y G. Durand), París, Seuil, 1979 (una segunda traducción de Philippe Blanchard será publicada en 1982 por Christian Bourgois bajo el título *Sur la Photographie*); Roland BARTHES, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, París, Éditions de l'Étoile / Gallimard / Seuil, 1980 (OC, t. 3, p. 1105-1200).
5. François BRUNET, *La Naissance de l'idée de photographie*, París, PUF, 2000, p. 5.
6. Roland BARTHES, « Photos-choc », *Mythologies*, París, Seuil, 1957, p. 105-107 (OC, t. 1, págs.626-628); id., « Le message photographique », *Communications*, No. 1, 1961, p. 127-138 (OC, t.1, págs.938-950).
7. Susan SONTAG, *Sous le signe de Saturne* (1980, traducido del estadounidense por Ph. Blanchard, R. Louit, Brigitte Legars), París, Christian Bourgois, 2013.
8. Carl ROLLYSON, Lisa PADDOCK, *Susan Sontag. The Making of an Icon*, Nueva York, Norton y Company, 2000, pág. 215.
9. Walter BENJAMIN, « Petite histoire de la photographie » (1931, traducido del alemán por A.Gunthert), *Études Photographiques*, no 1, noviembre de 1996, p. 7-38; « L'OEuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » (1ª versión, 1935, traducido del alemán por Rainer Rochlitz), en *OEuvres*, París, Gallimard, 2000, t. 3, págs. 67-113. Poco conocidos en el momento de su publicación, estos artículos fueron notados por su publicación en colecciones póstumas (*Illuminationen. Ausgewählte Schriften* 1, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1955, por « L'OEuvre d'art... »; *Angelus Novus. Ausgewählte Schriften* 2, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1966, por la « Petite histoire... » ; *OEuvres. 2. Poésie et révolution*, París, Denöel, 1971, en la traducción francesa de Maurice de Gandillac; *Illuminations. Essays and Reflections*, ed. Hannah Arendt, traducción al inglés de Harry Zohn, Nueva York, Schocken Books, 1968;« Short History of Photography » , traducción al inglés de Phil Patton, *Artforum*, 15-6, febrero de 1977, págs. 46-51). Susan Sontag cita varias veces « L'OEuvre d'art... » Roland Barthes, que no incluye a Benjamin en su bibliografía, menciona en 1977 en su entrevista con Angelo Schwartz « le texte de Walter Benjamin » (presumiblemente « L'OEuvre d'art... »), pero sin siquiera referirse a ella en su obra.
10. “Pero la fotografía nos enfrenta a algo nuevo y único: en cada pescadora de New Haven que baja los ojos con un pudor tan seductor, tan indolente, queda algo que no se consume en el testimonio del arte del fotógrafo [David Octavius] Hill, algo que no puede silenciarse, que es indomable y reclama el nombre de la que vivió aquí y está aquí todavía realmente, sin querer jamás entrar en el arte del todo, Walter BENJAMIN,« Petite histoire de la photographie », *op. cit.*, págs. 9.
11. Johanne LAMOUREUX, « La critique post-moderne et le modèle photographique », *Études Photographiques*, no 1, noviembre de 1996, págs. 109-115.
12. Rosalind KRAUSS, “Notas sobre el índice. Arte de los años setenta en América (1) ”, octubre, no 3, 1977, p.75, trad. del inglés de J.-P. Criqui, "Notes sur l'index", en *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, París, Macula, 1993, p. 69 (una primera traducción francesa de este artículo por Priscille Michaud apareció en el número 5-6 de la revista *Macula* en 1979, pero este texto era desconocido por Susan Sontag como por Roland Barthes).
13. Entre estas producciones, podemos recordar notablemente: Victor BURGIN (dir.), *Thinking Photography*, Londres, The Macmillan Press, 1982 (con contribuciones de Walter Benjamin, Umberto Eco, Allan Sekula, John Tagg); Henri VAN LIER, *Philosophie der Fotografie*, París, The Cuadernos de fotografía, 1983; Vilém FLUSSER, *Für eine Philosophie der Fotografie*, Göttingen, European Photography, 1983; Jean-Marie SCHAEFFER, *L'Image précaire. Du dispositif photographique*, París, Seuil, 1987, o las

revistas *Les Cahiers de la Photographie* (1981-1990), creadas por Claude Nori, Bernard Plossu y Gilles Mora, y *Photographies* (1982-1985), dirigida por Jean-François Cabrero.

14. Philippe DUBOIS, *L'Acte photographique et autres essais*, 2ª ed., París, Nathan, 1990.

15. Rosalind KRAUSS, *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*. Para una teoría de las lagunas (traducida del estadounidense por M. Bloch y J. Kempf, prefacio H. Damisch), París, Macula, 1990, p. 12.

16. La carta depositada por Charles Cros en la Academia de Ciencias el 30 de abril de 1877 lleva el título: "Proceso de grabación y reproducción de fenómenos percibidos por la audición".

17. PLUTARQUE, *De profectibus in virtute*, 15; Baldassar CASTIGLIONE, *Le Livre du courtisan* (1528, trad. del italiano, ed. A. Pons), París, Gérard Lebovici, 1987, p. 178;

François RABELAIS, *Le Quart Livre* (1548, ed. R. Marichal), Ginebra, Droz, 1967, pág. 224-230.

18. Alexander VON HUMBOLDT, carta del 25 de febrero de 1839, citada en Carl Gustav CARUS, *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten* (1865), Dresde, Ver. Bücherfreunde, 1931, vol. Yo, p. 76 pies cuadrados; Samuel MORSE, carta del 9 de marzo de 1839, citada en Helmut y Alison GERNSEIM, L. J. M. *Daguerre. The History of the Diorama and the Daguerreotype*, Nueva York, Dover, 1968 (2ª ed. Reseña), pág. 89-90; Jules JANIN, "Le Daguerotype" [sic], *The Artist*, segunda serie, vol. 2, no 11, 28 de enero de 1839, pág. 145-148.

19. Elizabeth EASTLAKE, « Et pourtant des choses mineures... » (« Photography », *The Quarterly Review*, vol. CI, no 202, abril de 1857, ed. crítica de F. Brunet), *Études photographiques*, no 14, enero 2004, pág. 116-117.

20. Sophie MAISONNEUVE, *L'Invention du disque, 1877-1949. Genèse de l'usage des médias musicaux contemporains*, París, Editions des archive contemporaines, p. 153.

21. André COEUROY, Georges CLARENCE, *Le Phonographe*, París, Éditions Kra, 1929, p. 105.

22. R. BARTHES, durante la elaboración de la tesis de "esto ha sido", declara experimentar "este mismo sentimiento mientras escucha las voces de los cantantes desaparecidos", *La Chambre claire, op. cit.*, pág. 124 (OC, t. 3, pág. 1165).

23. "En la foto, algo aterrizó frente al agujerito y se quedó ahí para siempre [...]; Pero en el cine, algo ha sucedido frente a este mismo agujerito: la pose es llevada y negada por la secuencia continua de imágenes: es otra fenomenología y, por tanto, otro arte que comienza", R. BARTHES, *ibid.*, p. 123 (OC, t. 3, pág. 1164).

24. Como indica Jean-Marc Lévy-Leblond, "la transparencia de un medio, o su opacidad, [...] resultan de un mecanismo muy complejo: los fotones de luz incidente son absorbidos por las cargas eléctricas del medio [...] y los ponen en movimiento; estas cargas luego reemiten nuevos fotones, etc. Por lo tanto, son solo los resultados de estos procesos repetidos de absorción y reemisión los que permiten establecer si el cuerpo deja pasar la luz o la bloquea y cómo. Por lo tanto, es solo el resultado de estas absorciones y reemisiones los que establece si el cuerpo deja pasar la luz o la bloquea y cómo la bloquea". En otras palabras: "Los fotones que entran en una placa de vidrio no son los que salen. [...] De hecho, hubo una renovación completa de estos componentes de la luz dentro del material", Jean-Marc LÉVY-LEBLOND, *La Vitesse et l'ombre. Aux limites de la science*, París, Seuil, 2006. p. 28-29.

25. "A diferencia de los símbolos, los índices establecen su significado en el eje de una relación física con su referente. Estas son las marcas o rastros de una causa particular y

esa causa es la cosa a la que se refieren, el objeto que significan ", R. KRAUSS," Notes sur l'index ", op.cit., pág. 64.

**26.** Una ilustración notable de esta devaluación ontológica se puede encontrar con el ejemplo propuesto por André Bazin como "síntesis de la reliquia y la fotografía": la Fotografía (negativa) del pseudo-sudario de Turín, presentada como huella de una huella, cuando es un dispositivo complejo y teatral (la imagen negativa se utiliza en un paradójicamente para reforzar la visibilidad de la pseudoimpresión borrada, pero también para evocar imágenes heurísticas de la radiografía, que produce un efecto de revelación tan espectacular como engañoso), André BAZIN, « *Ontologie de l'image photographique* », *Qu'est-ce que le cinéma?* París, ed. du Cerf, 1981, pág. 14.

**27.** Como atestigua, por ejemplo, R. BARTHES, "Le message Photographique" (art. Cit., Nota 6), que propone una semiótica de la fotografía a partir de la observación de la imagen de prensa en contexto.

**28.** Entre los procesos fotográficos, solo Polaroid, un sistema muy sofisticado, propuso una solución satisfactoria que permite la lectura directa del documento resultante de la operación grabación, pero que requiere un formato reducido y sin posibilidad de reproducción. Recordemos que el daguerrotipo, también destinado a la consulta de la prueba original, tiene un gran defecto resultante de esta economía: el de presentar una imagen invertida.

**29.** André GUNTHERT, *L'Image partagée. La photographie numérique*, París, Textuel, 2015, p. 23-27.

**30.** Leon Battista ALBERTI, *De la peinture* ( traducido del latín por J.-L. Schefer), París, Macula, 1992, p. 131.

**31.** André GUNTHERT, "El complejo Gradiva. Teoría de la fotografía, el duelo y la resurrección ", *Études Photographiques*, no 2, mayo de 1997, p. 115-128.

**32.** Herta WOLF, "Mostrar y / o demostrar. Índice y / o índice ", *Études Photographiques*, no 34, Mayo de 2016, pág. 18-31.

**33.** Christian DELAGE, *La Vérité par l'image. De Nuremberg au procès Milosevic*, París, Denoël, 2006.

**34.** R. BARTHES, *La Chambre claire*, op. cit., pág. 115 (OC, t. 3, pág. 1161).

**35.** Alusión al personaje de Voltaire, que describe al perro de la reina sin haberla visto: Carlo GINZBURG, "Traces. Raíces de un paradigma índice ", *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire* (traducido del italiano por M. Aymard et al.), París, Flammarion, 1989, p. 139-180.

**36.** Incluso la identificación del rastro no es suficiente, en ausencia del conocimiento que permita descodificar. En 1835, el reverendo Hitchcock, un naturalista aficionado, descubrió una serie de huellas masivas en Nueva Inglaterra, que interpretó como las huellas fósiles de aves gigantes. "Hitchcock murió sin saber que los animales" pachydactyl "o" leptodactyl "de los cuales había recogido las huellas no eran pájaros, sino dinosaurios ", Claudine COHEN, *La Méthode de Zadig. La trace, le fossile, la preuve*, París, Seuil, 2011, p. 47.

**37.** Gisèle Freund describe con precisión cómo la modificación del título modifica la lectura imagen (G. FREUND, *Photographie et société*, op. cit., p. 154-155).

**38.** P. BOURDIEU, *Un art moyen*, op. cit., enfermo. no 11.

**39.** R. BARTHES, *La Chambre claire*, op. cit., pág. 124 (OC, t. 3, pág. 1165). Gérard Lagneau, en su análisis de la fotografía publicitaria, habla de "teatro realista", P. BOURDIEU, *Un art moyen*, op. cit., pág. 208.

**40.** *Ibid.*

**41.** Marc FERRO, *Cinéma et histoire*, París, Denoël / Gonthier, 1977, p. 104-105.

42. Howard BECKER, « Sociologie visuelle, photographie documentaire et photojournalisme : tout (ou presque) est affaire de contexte » (1995, traducido del estadounidense por J. Kempf), *Communications*, no 71, 2001, pág. 333-351.
43. R. BARTHES, *La Chambre claire, op. cit.*, pág. 115 (OC, t. 3, pág. 1161).
44. "El archivo petrifica estos momentos fortuitos y desordenados; cada vez, quien lo lee, toca o descubre siente primero un efecto de certeza. La palabra hablada, el objeto encontrado, las huellas dejadas se convierten en figuras de la realidad. Como si la prueba de lo que fue el pasado finalmente estuviera ahí, definitiva y cerca. Como si, al desplegar el archivo hubiéramos obtenido el privilegio de "tocar lo real" , Arlette FARGE, *Le Goût de l'archive*, París, Seuil, 1989, p. 18.
45. Louis MARIN, *Des pouvoirs de l'image. Gloses*, París, Seuil, 1993, pág. 10.

## RESÚMEN

Durante mucho tiempo una intuición difusa, el índice de realismo atribuido a la fotografía tomó la forma de una teoría misma con el trabajo de Susan Sontag, Roland Barthes, Rosalind Krauss (y retrospectivamente Walter Benjamin), entre 1977 y 1990. Esta teoría se basó en el postulado de una identidad de la fotografía conferida por su técnica, que determina una estética de la huella. En la encrucijada de la historia cultural, la semiótica y las artes visuales, este enfoque contribuyó al reconocimiento de la fotografía como una forma cultural legítima. Mostrando las paradojas y confusiones de la teoría, este artículo despliega dos objeciones importantes. El realismo de índice aísla la fotografía de las tecnologías de registro e ignora las características de esta categoría archivística, limitando la demostración de la especificidad fotográfica a una tautología. Es un argumento psicológico que mantiene la ilusión de una transferencia de presencia, mientras que esto resulta de proyecciones subjetivas y un contexto de lectura documental.

## AUTOR

ANDRÉ GUNTHERT

André Gunthert es profesor de historia visual en la École des Hautes Etudes en sciences sociales (EHESS). Especialista en historia de la fotografía, amplió su campo de estudio a los usos sociales de las imágenes, y es uno de los primeros en analizar el paso a la era digital (Imagen compartida. Fotografía digital, Textuel, 2015). Su investigación actual está dedicada a los sistemas narrativos de la cultura visual.