

Fotografía y memoria. Una aproximación a partir de los escritos de Walter Benjamin, Roland Barthes y Gilles Deleuze.

Natalia Fortuna.

Cita:

Natalia Fortuna (2007). *Fotografía y memoria. Una aproximación a partir de los escritos de Walter Benjamin, Roland Barthes y Gilles Deleuze*. VII Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-106/116>

Fotografía y memoria. Una aproximación a partir de los escritos de Walter Benjamin, Roland Barthes y Gilles Deleuze.

Natalia Fortuny
(UBA / CONICET)
nataliafortuny@yahoo.com.ar

*La humanidad también ha inventado en su extravío crepuscular,
es decir, en el siglo XIX, el símbolo del recuerdo;
ha inventado lo que hubiera parecido imposible;
ha inventado un espejo dotado de memoria.
Ha inventado la fotografía.*

Autor desconocido, citado por Montesquieu

No son muchas las aproximaciones que, desde el campo de los estudios filosóficos y de estética, se han hecho con rigor sobre la fotografía. Esta disciplina de cuño decimonónico, convertida en un rasgo omnipresente y central del siglo XX, ha sido muchas veces considerada un arte menor (cuando no sencillamente una simple 'técnica', en absoluto artística).

La intención de este trabajo es desentrañar algunas de las aristas filosóficas que pueden encontrarse en el campo fotográfico, a partir, precisamente de la relación que mantiene con la memoria y el tiempo –la fotografía como aquello que puede presentar *aquí y ahora* aquello que *ya no es*.

En este abordaje se tomarán los escritos de Walter Benjamin y Roland Barthes, quienes tratan lo fotográfico desde diferentes tesis sobre la memoria (y el tiempo), y también un texto de Gilles Deleuze que, a pesar de no trabajar sobre fotografía específicamente, puede servir como complemento y contrapunto de las dos teorías anteriores.

MAQUINARIAS DEL ARTE

El heterogéneo libro *Sobre la fotografía* (2005) recopila algunos de los artículos que Walter Benjamin escribió, fascinado por las nuevas técnicas de la fotografía¹ y el cine, y las posibilidades que éstas abren (reseñas de libros sobre fotografía, fragmentos de algunas de sus obras –por ej. algunos párrafos de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* y de *Sobre algunos temas de Baudelaire-* y otros escritos).

Benjamin define a nuestra era como la de la reproducción mecanizada del arte. Por supuesto, no se trata de que la posibilidad de reproducción de una obra haya surgido en el siglo XIX (ésta ha existido desde siempre), sino que los alcances de la reproducción *técnica* han permitido independizar las copias del original de un modo como no se había conocido jamás en la historia. Así, la reproducción

mecánica innova en dos sentidos: por un lado, reproduce las pinturas de manera mecanizada a niveles antes impensados (fuera de su contexto original, fuera de la iglesia o el museo: la Mona Lisa en la lata de dulce de batata, en un diario o en una página web), y por otro, permite el surgimiento de nuevas técnicas estrictamente nacidas de esta posibilidad, como la fotografía y el cine.

Esta realidad, que para Benjamin puede ser tan atrofianante y conservadora como revolucionaria (el tono de Benjamin no es exactamente el de un 'nostalgioso'²), consiste en la pérdida del valor aurático de cada obra. El *aura* de la obra de arte es uno de sus conceptos centrales y puede definirse de varios modos: como "la aparición irrepitable de una lejanía, por cerca que pueda hallarse" (Benjamin, 2005: 99), aquello que da el carácter de 'unicidad' a la obra y su existencia irrepitable, lo que la liga a su función ritual y de culto, en fin, el componente que hace singular a la obra –'lo bello'-. El aura tiene un carácter único e insustituible, propio de una trama espacio-temporal concreta, de un *hic et nunc* del original que paradójicamente implica una lejanía (las obras conservan su valor cultural porque, por más cerca que estén de quienes las adoran, refieren algo inalcanzable, inaccesible, una divinidad inasequible). El aura es característica de las obras tradicionales burguesas y de su circulación.

Dice Benjamin (2005: 97): "Generalizando, podría afirmarse que la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones, sustituye la ocurrencia irrepitable de lo reproducido por su ocurrencia masiva. Esta técnica, además, actualiza lo reproducido al permitir a la reproducción salir al encuentro del receptor en cualquier contexto en que se halle". Es esta subversión de la tradición, incluso, la que haría posible, en sus palabras, la 'regeneración de la humanidad'. Y los sujetos históricos de este nuevo modo de percepción deberían ser, precisamente, las masas, ya que ellas son quienes aspiran a acercar espacial y humanamente las cosas, quienes ansían superar lo irrepitable a partir de la reproducción.

Así, la fotografía permite por primera vez en la historia la decadencia del aura de la obra, su emancipación del ritual; hecho que ni siquiera había sucedido con la secularización del arte, ya que entonces el lugar del aura había pasado a estar en la 'autenticidad' (que reemplazó y mantuvo el valor de culto, la función cultural de la obra). Esto le permite a Benjamin considerar la posibilidad de que, una vez desechado este criterio de autenticidad³, sea la política aquella praxis que funde el arte.

Pero aún dentro del campo de lo fotográfico, lo ritual encuentra, según Benjamin, su última trinchera en el gesto de la cara: "En las primeras fotografías el aura nos hace señales por vez postrera en la expresión fugaz de un rostro humano. Y eso es lo que constituye su belleza melancólica e incomparable. Pero cuando el hombre se retira de la fotografía, entonces el valor de exhibición se enfrenta por vez primera al valor de culto, superándolo" (Benjamin, 2005: 106). Y es cuando la obra adquiere su peso histórico y su autonomía, al interpelar al receptor desde una

nueva función política, ya no desde el -siempre reaccionario- campo de lo sobrenatural o mágico.

AURA Y MEMORIA

En uno de los párrafos de su ensayo “Sobre algunos temas de Baudelaire”⁴ Benjamin relaciona su teoría del aura con un concepto proustiano de memoria, mientras persigue al poeta simbolista en su relación de amor-odio con la técnica recién nacida. “Si llamamos aura a las representaciones que aposentadas en la *mémoire involontaire*, luchan por agruparse alrededor de un objeto sensible, esa aura del objeto sensible corresponderá también a la experiencia que en cuanto manejo, se deposita en un objeto utilitario. Los procedimientos basados en la cámara y en otros aparatos similares posteriores amplían el radio de la *mémoire volontaire*; hacen posible fijar mediante el aparato y siempre que se quiera, un suceso en su imagen y en su sonido. Se convierten así en logros esenciales de una sociedad en la que el ejercicio de las cosas se atrofia.” (Benjamin, 2005: 145)

Para hablar de lo bello, Benjamin (2005: 147) retoma dos versos de Baudelaire: “¡Ah, tú fuiste en tiempos ya vividos / mi hermana o mi esposa!”. Lo bello aquí es el pasado, que escapa al recuerdo, a la memoria voluntaria y a la conciencia. Se trata de lo aurático, del regreso ‘aquí y ahora’ de una experiencia pasada, merced a la memoria involuntaria.

Este instante proustiano irrepetible en que el arte rescata lo bello de las profundidades del tiempo ya no ocurre en la reproducción técnica: allí no hay lugar para lo bello, ni para el soplo de lo singular. La huella del original se ha perdido. El aura es reemplazada por el shock (del tiempo y los espacios modernos –propios de la ciudad, como paradigma de la modernidad-). El arte de la cultura técnica capitalista es necesariamente postaurático: ya no hay pasado u original que recuperar. La copia es su elemento.

STUDIUM Y PUNCTUM

En *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*, Roland Barthes escribe el adiós – amoroso, sentimental y claro- a su madre.

Joaquim Sala-Sanahuja, quien prologa la edición castellana, habla de la intención del autor: “...de lo que se trata al mismo tiempo es de extraer de la memoria a través de la fotografía –en este caso de la foto del Invernadero-, la presencia, el retorno del ser en un tiempo pasado, a fin de someterse –pero es una sumisión enfermiza, de corte proustiano- al placer de la nostalgia” (Barthes, 2006).

En este plan, entonces, Barthes comienza dividiendo a la fotografía en dos usos: aquellas fotos de dominio público y aquellas que corresponden a la esfera privada.

Al trabajar con las fotografías públicas, Barthes empieza a delinear las características principales de este arte.

En principio, Barthes creará que la fotografía es el reino de la contingencia, ya que repite mecánicamente algo que jamás podrá repetirse existencialmente (es el *Tal*: “la *tuché*, la Ocasión, el Encuentro...” Barthes, 2006: 29). Esto implica que la foto sea, a la vez, el retorno de lo muerto, el *spectrum*. La muerte es el *eidos* de cada fotografía. Por ello Barthes la acerca al teatro, por su relación con el culto de los muertos: “la foto es como un teatro primitivo, como un Cuadro Viviente, la figuración del aspecto inmóvil y pintarrajeado bajo el cual vemos a los muertos” (Barthes, 2006: 65). La fotografía transforma a los sujetos en objetos. Al igual que el haiku, presenta ante el espectador una inmovilidad viviente, un tiempo atascado⁵.

Barthes también encuentra, y este razonamiento lo acerca a la postura deleuzeana esbozada más adelante, que la fotografía –al menos la ‘buena’, aquella que interesa y atrapa- supone la copresencia de dos elementos discontinuos, heterogéneos.

El primero de estos dos temas, el *Studium*, supone el reino de la cultura, aquello que quien mira reconoce en función de su saber. Aquí el interés está relacionado a lo histórico, lo político y lo social. Aquí la foto habla al intelecto, a la educación, a los conocimientos anteriores que se activan con su contemplación, al entendimiento tácito del espectador y las intenciones del fotógrafo.

El *Punctum*, por el contrario, está relacionado al goce y dolor, a lo que no se puede nombrar. Es aquello de la foto que ‘punza’ a quien mira. Aquello que no se busca conscientemente en la imagen sino que sale de ella como una flecha hacia el espectador. “*Punctum* es también: pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad. El *punctum* de una foto es ese azar que en ella *me despunta* (pero que también me lastima, me punza)” (Barthes, 2006: 59). El *punctum* es un suplemento: algo que el espectador añade y que sin embargo ya está en la foto (cualquier análisis es insuficiente para percibir el *punctum*). Así, Barthes cree que la foto es herida y aventura: ‘tal foto me adviene, tal otra no’.

MADRE EN EL RETRATO

Al revisar las fotos privadas, Barthes abre el juego de la fotografía hacia el campo de la memoria. Tras la muerte de su madre, mira las fotos viejas y busca en ellas a su amada⁶. ¿Está la madre en esas fotos? ¿Late en ellas la esencia de su identidad? ¿Es posible que le devuelvan algo de ese ser único y perdido para siempre?

En principio, Barthes encuentra que son falsas e inauténticas, que nada hay en esas meras copias de la verdad de su madre. Hasta dar con una en particular: la ‘foto del invernadero’, que acerca a Barthes a ese ser único e irrepetible que

acaba de morir. Esa foto “era perfectamente esencial, certificaba para mí, utópicamente, *la ciencia imposible del ser único* ” (Barthes, 2006: 113). Esta imagen no acompaña, como otras, al texto de Barthes: solo es verdadera para él. Sólo a él esa foto lo hiere y punza, lo reencuentra con su madre *tal como ella era en sí misma*.

Así llega Barthes al nudo de su argumentación sobre la relación de la fotografía con el tiempo: hay en ella a la vez realidad y pasado. Esta doble posición conjunta se expresa en lo que Barthes cree es el noema de la fotografía: el “*esto ha sido*” o “lo intratable”. Lo que se ve está diferido pero ha estado presente, allí, delante de la cámara. Verdad y realidad se confunden en una emoción única. La interpretación se detiene frente a la evidencia del “*esto ha sido*”. Es la ‘loca verdad’ de la emanación de lo real en el pasado, más magia que arte.⁷

En esta línea, John Berger (1998:70) sostiene que “a diferencia de otras imágenes visuales, la fotografía no es una imitación o una interpretación de un sujeto, sino una verdadera huella de éste”. La evidencia de la huella, de lo que ‘estuvo ahí’ y dejó su marca real, imprimiendo su reflejo de luz sobre material fotosensible. Por otra parte, Susan Sontag (1981) cree que “aunque en cierto sentido la cámara sí captura la realidad y no sólo la interpreta, las fotografías son una interpretación del mundo tanto como las pinturas y los dibujos”. Y Joan Fontcuberta (1997) afirma que la fotografía es, como todo arte, una mentira que nos permite decir la verdad (el *Guernica* de Picasso, por ejemplo, como testimonio de la guerra, o el uso de fotografías intervenidas o retocadas para narrar un acontecimiento).

Así, Barthes encuentra que esta ‘fuerza constativa’ que atañe más al tiempo que al objeto, este ‘poder de autenticación’, es el poder de la fotografía. “La fotografía no rememora el pasado (no hay nada proustiano en una foto). El efecto que produce en mí no es la restitución de lo abolido (por el tiempo, por la distancia), sino el testimonio de que lo que veo ha sido” (Barthes, 2006: 128). Este énfasis, esta intensidad, corresponde al *punctum* de la fotografía, que no es otra cosa que el Tiempo. “El *punctum* es: va a morir [...]. La fotografía me expresa la muerte en futuro” (Barthes, 2006: 146). En el papel de cada foto ocurre a la vez la presencia (la pseudopresencia) del objeto en imagen, además de la certera ausencia de éste (el signo de esta ausencia es, precisamente, la propia fotografía). Así, según Barthes, la fotografía es falsa a nivel de la percepción y verdadera a nivel del tiempo. Constata, en la seguridad del ‘algo ha sido’, el certero ‘ya no será’. En la misma dirección, Susan Sontag (2006: 25) cree que “todas las fotografías son *memento mori*. Tomar una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa. Precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotografías atestiguan el paso despiadado del tiempo.”

MEMORIA Y SIGNO

Gilles Deleuze es uno de los teóricos contemporáneos que ha reflexionado acerca del lugar de la memoria en el arte. A partir del análisis de la obra de Marcel Proust,

En Busca del Tiempo Perdido, Deleuze presenta una tesis que encuentra lo esencial en el signo y la producción de verdad, y no en la memoria ni el tiempo (se trata del aprender, antes que el recordar). En su libro *Proust y los signos*, Deleuze (1972) se aleja de los estudios focalizados en lo intelectual, la razón, la memoria, finalmente, aquello que corresponda al *logos*. La posición deleuzeana estará construida alrededor de las ideas de Arte -su estatuto particular-, Signo, Verdad, Aprendizaje y Esencia. Aunque este autor no trabaje específicamente el campo de la fotografía, podrá verse que no es arriesgado trasladar su argumentación hacia esa disciplina.

Deleuze (1972: 23) desmenuza el universo proustiano a partir de los mundos contruidos por cuatro tipos de signos: "signos mundanos vacíos, signos embusteros del amor, signos sensibles materiales [y] signos esenciales del arte (que transforman a todos los demás)". Así, todos los signos convergen en los del arte y demuestran su superioridad, ya que son los únicos completamente inmateriales. Los otros signos implican siempre alguna materialidad en su origen, su forma e incluso su desarrollo. Aquellos que, por ejemplo, necesitan de la intervención de la memoria -una cualidad compartida por una expresión presente y una pasada- implican siempre algo material (un olor, un sabor, como con la magdalena, o incluso un producto imaginado).

Hay en los signos del arte, a su vez, una unidad que los instala por sobre los signos de la vida: se trata de su *esencia*. Con este concepto, Deleuze señala y retoma cierto platonismo en la obra de Proust, ya que la esencia será la Diferencia última, la que permite concebir al ser, la diferencia interna como punto de vista de un sujeto único absoluto. Cabe aquí la mención del concepto de *complicación*, aquello que envuelve lo múltiple en lo Uno y afirma lo Uno de lo múltiple. Así, las esencias son un punto de vista superior que unifica lo heteróclito.

Pero no hay unidad en las esencias. No es el *logos*, no hay un Todo que totalice los fragmentos, sino un todo hecho de múltiples. Se trata de lo que Deleuze llama la comunicación resultante de un juego de partes no comunicantes: su unidad es posterior; ni facticia ni ficticia, sino que *surge*. Sólo la estructura formal de la obra de arte otorga unidad y funciona como la dimensión transversal que comunica las partes -da unidad y totalidad sin unificar ni totalizar objetos o sujetos-. Es el anti-logos, la máquina que depende del funcionamiento de las piezas separadas, en lugar del *logos* como órgano y todo, garante de sentido. Es la idea de lo no subsumible, de múltiples siempre irreductibles sin un *logos* que apacigüe la diferencia. En fin, de lo singular.

A nivel del arte, se erige el *estilo* como productor de sus propias resonancias. De manera semejante a la memoria involuntaria, el estilo hace resonar dos objetos diferentes y desprende de ellos una imagen, pero reemplaza las determinaciones de un producto inconsciente por las condiciones libres de la producción artística. Se trata de asociaciones más profundas que no dependen de contigüidades vividas. Así, la esencia artística relaciona dos objetos diferentes: *produce* esta relación, no la encuentra.

El arte no puede, entonces, apoyarse en la memoria involuntaria⁸, ni en la imaginación o las figuras inconscientes, sino que las supera y se explica por el pensamiento puro como facultad de las esencias. La obra de arte se vuelve así el único medio para recobrar el tiempo perdido en sentido pleno, porque contiene los signos más altos, cuyo sentido está *complicado* en el tiempo de la eternidad. La obra de arte como único camino a lo universal -frente a la singularidad inconsciente de la memoria involuntaria-.

Por caminos diversos, convergen aquí Deleuze y Benjamin, al distanciar el poder revolucionario de las obras del concepto de memoria involuntaria (por individual, el primero; por burguesa, el segundo). Según esta posición, las fotografías no apelarían a la memoria. Encuentran otros caminos, no los de la inteligencia y ni siquiera los de la memoria involuntaria. Su condición de *obra de arte* las hace alojar en su seno una Diferencia, fruto de la puesta en relación de heterogeneidades (en consonancia con la manera en que Barthes describe a la fotografía, como la copresencia de dos elementos discontinuos, heterogéneos). Y es la presentación siempre presente de este sentido, la que la vuelve capaz de recobrar el tiempo que ya no es, aún en su dolorosa profundidad. Una idea que también se acerca al concepto barthesiano de *punctum*: aquello 'intratable' (finalmente, la Diferencia) que percibo en una fotografía –no a nivel conciente o cultural- es la mueca del tiempo allí atascado, ese señalar mudo hacia la ausencia.

Las fotografías funcionan bajo la forma de una advertencia: la del *memento mori* (anuncian insistentemente *la propia* muerte, son iniciáticas de la inevitable finitud). Por ello, su poder no reside en la nostalgia. La advertencia respecto de la finitud reemplaza a una posible mirada melancólica del pasado. Al igual que la novela de Proust⁹, las fotografías se orientan hacia adelante. El saberse mortal concierne tanto más al futuro, de modo inevitable, que al pasado. Aquí, sin embargo, habrá una diferencia con el pensamiento de Barthes, quien cree que en las fotos no hay futuro: "Inmóvil, la fotografía vuelve de la presentación hacia la retención" (Barthes, 2006: 139).

Según Deleuze, en cada obra hay una esencia estética, que funciona como experiencia siempre nueva en el espectador y que lo provoca desde un presente - el del sentido- hacia el futuro, antes que remitirse a un pasado (indescriptible) como sostén.

FOTOGRAFÍA Y FUTURO

Pareciera que lo obvio ante la relación de la fotografía con el tiempo sería pensarla arraigada al pasado, a la manera barthesiana del "*esto ha sido*". Sin embargo, encontramos en estos autores (paradójicamente aún en el mismo Barthes) un señalamiento -desde cada foto- hacia el presente y el futuro.

En principio, Benjamin, marxista y surrealista, al encontrar estas nuevas obras carentes del aura propia de la burguesía y su criterio de autenticidad, ve la oportunidad de un arte fundado en la praxis política. Hay un futuro aquí, y es el futuro de la revolución, de un nuevo orden, ya no sostenido por la memoria involuntaria, sino permitido por la liberación del objeto del aura (aunque la atrofia progresiva de la experiencia sea también compañera de esta modernidad). Así, será la politización del arte el camino a ahondar en el horizonte postaurático: un arte ligado a los azares del aquí y ahora (un cadáver tan exquisito como lo son las figuras en las fotografías, en su simplicidad reproducible de papel y plata).

Aunque Barthes aparenta ser es el más nostálgico de los tres, aquel que mira más al pasado (buscando allí a su madre y creyendo que la fotografía es retención, en el sentido fenomenológico del término), este autor sostiene también que no hay nada proustiano en una foto. En su teoría, hay al menos dos cuestiones que señalan hacia el presente y el futuro. Por un lado, la foto es el reino de la contingencia, y por el otro, Barthes sostiene que la fotografía es la muerte en futuro. Se trata del *punctum* del 'va a morir'. "[En cada fotografía,] yo leo al mismo tiempo: esto será y esto ha sido; observo horrorizado un futuro anterior en el que lo que se ventila es la muerte. Dándome el pasado absoluto de la pose (aoristo), la fotografía me expresa la muerte en futuro" (Barthes, 2006: 146). Una especie de futuro atrapado entonces en la misma anterioridad de la fotografía: un futuro inexorable de muerte.

Por esta razón, Barthes no se decide por si la fotografía está cuerda o loca. Cuerda, por su realismo. Loca, precisamente por este juego con la carta del Tiempo, "movimiento propiamente revulsivo, que trastoca el curso de la cosa y que yo llamaré, para acabar, *éxtasis* fotográfico" (Barthes, 2006: 178). Se dan en ella, a la vez, un atascamiento de la imagen en el tiempo y la consecuente desaparición del futuro como posibilidad, anticipando sin embargo el futuro de la propia ausencia en el mundo.

Así como Barthes quiere recuperar a su madre (y en cierta forma, la recupera, en la fotografía del invernadero¹⁰), según Deleuze el arte es el único capaz de recuperar el tiempo perdido. Y es en su puesta en relación de dos heterogeneidades¹¹ que permite autonomizar a la obra de su pasado, del anclaje a un pasado en particular, para volverla indeterminada, permanentemente presente y singular. Antes que conmemoración hay aprendizaje, como en toda obra de arte según Deleuze: el sentido insiste, más que persistir de un momento anterior, *insiste* en la obra, en el tiempo y espacio de su contemplación. Así el aprendizaje (contradictorio, paradójal, en suma: múltiple) señala al futuro, como el tiempo de la revolución y politización del arte en Benjamin, dos autores conmovidos por los azares y multiplicidades de las vanguardias.

Este apuntar hacia el presente y el futuro es una característica interesante de revisar, puestos a pensar un campo como el de la fotografía, usualmente ligado al pasado y forzado a ser mera narración o prueba de lo vivido, a ser un canto del pasado ya fatalmente ausente en el tiempo de contemplación de la fotografía.

BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, Roland (2006): *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Buenos Aires. Paidós.
- , (1999): *Mitologías*. México. Siglo XXI.
- Benjamin, Walter (2005): *Sobre la fotografía*. Valencia. Pre-textos.
- , (1990): *Infancia en Berlín hacia 1900*. Buenos Aires, Alfaguara.
- Berger, John (1998): *Mirar*. Buenos Aires, De La Flor.
- Burke, Edmund (1995): Fragmentos de *Indagación filosófica acerca del origen de nuestras ideas de lo sublime y lo bello*. En Susana Cella, *Irlandeses*. Buenos Aires, Alianza.
- Burucúa, Emilio José (2002): "Después del Holocausto, ¿qué?". En *Ramona - Revista de Artes Visuales*. N°24, junio 2002. Buenos Aires, Fundación Start.
- Castoriadis, Cornelius (1993): *La Institución imaginaria de la sociedad*, vol. 1. Buenos Aires, Tusquets.
- Deleuze, Gilles (1972): *Proust y los signos*. Barcelona, Anagrama.
- , (2002): *Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid, Arena Libros.
- Derrida, Jacques (1989) *Márgenes de la Filosofía*. Madrid, Cátedra.
- Dubois, Philippe (1986): *El acto fotográfico*. Barcelona, Paidós.
- Fontcuberta, Joan (1997): *El Beso de Judas - Fotografía y Verdad*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Foucault, Michel (1991): *Arqueología del saber*. México, Siglo XXI.
- , (1999): *Entre filosofía y literatura*. Barcelona, Paidós.
- Guasch, Ana María (2000): *El arte último del Siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid, Alianza Forma.
- Huyssen, Andreas (2002): *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Jameson, Fredric (1991): *Ensayos sobre el Posmodernismo*. Buenos Aires, Imago Mundi.
- Kant, Immanuel (1997): *Prolegómenos a toda metafísica del porvenir. Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime. Crítica del Juicio*. México, Porrúa.
- Merleau-Ponty, Maurice (1957): *Fenomenología de la percepción*. México, F.C.E.
- Proust, Marcel (1996): *En busca del tiempo perdido - 1. Por el camino de Swann*. Buenos Aires, Alianza. Trad: Pedro Salinas.
- Ruhrberg, K., Schneckenburger, M., Fricke, C., Honnef, K. (2001): *Arte del siglo XX*. Barcelona, Taschen.
- Sontag, Susan (2006): *Sobre la fotografía*. Buenos Aires, Alfaguara.
- Soulages, Francois (2005): *Estética de la fotografía*. Buenos Aires, La marca.

Notas

¹ Cuyo surgimiento, remarca Benjamin, coincide con la aparición del socialismo.

² Más bien, Benjamin piensa a la máquina fotográfica con una mirada dialéctica (aunque sin síntesis): “sorprendente y cruel”, al decir de Baudelaire.

³ El desechar este criterio y suponer que “no tiene ningún sentido preguntarse por la copia auténtica” (Benjamin, 2005: 103) de todos modos es un gesto que puede ser revisado, a la luz del mercado del arte fotográfico actual. Basta pensar que cada fotógrafo saca al mercado un número finito de copias (y lo explicita, al igual que sucede con los grabados, comprometiéndose a no copiar más de la cantidad establecida), o que cada copia adquiere por poco el estatuto de original si se piensa en su circulación o su precio (cf. la obra '99 Cents II, Diptych, del alemán Andreas Gursky que en febrero pasado logró un récord al adjudicarse por u\$s 3,3 millones, el precio más alto pagado en una subasta por una obra fotográfica). También Susan Sontag (2006) diferencia las copias sacadas del propio negativo, más ‘originales’ que otras reproducciones de la obra en, por ejemplo, revistas o libros. Y Andreas Huyssen (2002) cree que hoy en día, es la digitalización la que vuelve aurática la fotografía “original”. Esta discusión resulta interesante pero excede, sin embargo, los límites y propósitos del presente trabajo.

⁴ Aparecido en el año de la muerte de Benjamin, 1940.

⁵ Puede relacionarse también con los parientes occidentales del haiku: el imagismo de Ezra Pound o el objetivismo de William Carlos Williams (y su “No ideas but in things”).

⁶ La madre es, en este libro de Barthes, su amada y compañera. Por cierto, una de las fotos artísticas que ilustra el libro y que más lo afecta es la de Nadar: *Madre o mujer del artista*. Una inestabilidad similar (de sentido, de afectos, de relación) se lee también, por otra parte, en los versos de Baudelaire que Benjamin había elegido para hablar de lo bello: “¡Ah, tú fuiste en tiempos ya vividos / mi hermana o mi esposa!”

⁷ Francois Soulages (2005: 32) sostiene que “la doctrina del ‘eso fue’ de Barthes parece mitológica. Tal vez habría que reemplazarla por un ‘eso fue actuado’ que nos permite esclarecer mejor la índole de la fotografía. Delante de una foto lo único que podemos decir es: ‘eso fue actuado’, afirmando de ese modo que la escena fue puesta en escena y actuada ante la cámara y el fotógrafo; no es ni el reflejo ni la prueba de lo real; nos embaucaron”.

⁸ Por supuesto que ello no debe restarle nada de importancia a la actitud que supone la memoria involuntaria, que rompe con la percepción consciente y la memoria voluntaria.

⁹ Esta es la tesis deleuzeana: la *Recherche...* se orienta a un tiempo futuro.

¹⁰ Esto es posible a partir de la llaneza y superficialidad de la fotografía, de ahí lo de *camera lucida* antes que *obscura*.

¹¹ Similar a la fotografía como ‘noesis sin noema’, al decir de Barthes.