

## Entre imagen y mundo Ensayo fotográfico / topográfico

Margaux Brujère \*

Ecole des hautes études en sciences sociales, Paris, Francia

Théo Décamps \*\*

Département de philosophie. Ecole Normale Supérieure, Francia

---

Recibido: 7/11/2019 – Aprobado: 10/1/2020

### Resumen:

La fotografía se puede manipular, ella nos permite adueñarnos un poco del mundo –abrir una brecha, un abismo. Lo que ella esconde bajo su superficie es, tal vez, un débil reflejo, cutícula, película de nosotros(a)s mismo(a)s, cautivado(a)s y como captado(a)s por su presencia. Lo que ella da siempre está ahí y, sin embargo, parece que huyera una sombra – una sombra oleaginosa y como viscosa, impalpable que buscamos, sin embargo, señalar con el dedo. Entonces, la fotografía como grabado, huella o cicatriz se abre, reabre nuestras heridas y deja brotar lo que no esperábamos ver más: de ella emerge un eco, una voz nos responde, nos sitúa, nos permite sujetarnos mejor y la cuestión del médium retoma su danza en un hechicero juego de espejos: ¿quién pretenderá, el cuerpo o la fotografía, tener la última palabra?

**Palabras clave:** fotografía | archivo | rompecabezas | construcción | mundo | juego | cuerpo | médium | Forensic | Walter Benjamin | conflicto | arquitectura.

### Abstract:

#### Between image and world

#### Photographic / topographic essay.

Photography is an object by which we can grab the world a little – by which we open a breach, an abyss. What it hides beneath its surface may be a tenuous reflection, cuticule, a film of ourselves, captivated and captured by its presence. What it gives is standing still, but a shadow seems to make its own way out – an oily shadow, viscuous and impalpable, that we seek yet to touch. Then comes photography as an engraving, trace or scar, that opens and opens our wounds again, thus letting out what we did not expect to see: an echo emerges, a voice answers us, traces us, and allows to seize us better. The medium and its dance finally enter the place, revealing a magnetic mirror game: who, of the body or the photograph, will claim to be the last one?

**Keywords:** photography | archive | puzzle | construction | world | game | body | medium | Forensic | Walter Benjamin | conflict | architecture.

---

La fotografía propone una visión en la que, aunque no lo parezca, pretende darnos un pedazo del mundo. Nos hace darlo vuelta en todos los sentidos y una vez que lo atrapamos, que lo tenemos entre los dedos, lo sacudimos, nos asombramos, nos acercamos a él... pero nos quedamos siempre esperando más. Terminamos por guardarlo en alguna parte hasta olvidarlo. A esas cámaras en dos dimensiones les cuesta, en principio, hacer surgir su universo – hasta

\* margaux\_brujere@hotmail.fr

\*\* theo.decamps@ens.fr

que de repente (aunque esto sea poco frecuente) una línea aparece; un detalle nos detiene. Un hilo nos atrapa, nos cautiva.

Fotografiar: grabar, cubrir con grava – excavar una muy bella tumba (*a grave*, se diría en inglés), a la luz rasgar, caligrafiar en bellas letras doradas. En realidad, bello *pharmakon* es la fotografía y Teuth que declina gentilmente – no gracias, prescindiré de ella, tengo ya suficiente con extasiarme con las cosas para discurrir además sobre la ausencia; me cuesta ya vivir con una imaginación llena y viva para aburrirme además pensando por medio de imágenes. – No gracias, de verdad, en otra ocasión. Guarda eso junto con la escritura en la buhardilla – o más bien en el sótano. Hablaremos al respecto otro día, tal vez.

La fotografía *nos posee*, sin embargo. Literalmente nos atrapa con sus paisajes. Almacena, aprisiona lo real. La fotografía es la huella que lucha para mantener lo que quisiera huir; calma, fría, con las manos desnudas, arañando, mordiendo. Tal vez, ella también rompe el hielo que nos separa del pasado. Fotografía, como testigo sordo pero en ningún caso ciego, mudo pero no menos abrumador: lo que es necesario ver – lo que es necesario haber visto – del pasado no-visto grabado, que resurge en el presente como un fantasma. Gritos mudos guiados hacia la palabra. Lágrimas invisibles llevadas en el marco, bien recortado y casi cortante, que obstaculizaría su exterior, su invisible que es llevado a la vista y a la mirada.

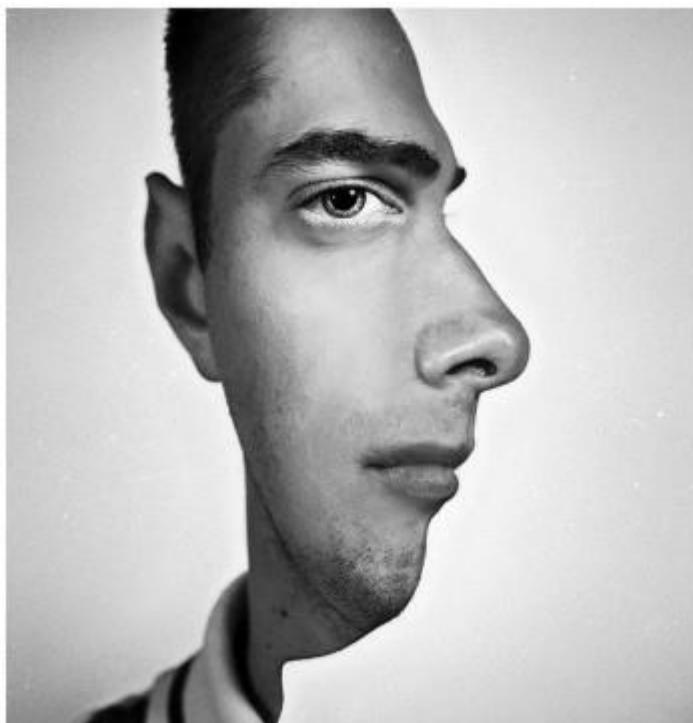


Denis Roche, *Gizeh*. 1981.

Y sin embargo, sucede que el mundo desborda: el marco es flotante. Los miembros: cortados, mutilados. Sobresalen y lo exceden. El mundo, a veces, explota también. ¿Entonces, cómo sería un marco que implosiona cediendo a la presión de su propia superficie? ¿Cómo volver a dar cuerpo y coherencia al mundo y a sus imágenes?

Si la fotografía graba, inscribe, tatúa, fija, amputa, mortifica –¿qué conservar, qué extraer– no seríamos llevados a rechazarla como fanteche de la pulsión de muerte, la primera, tal vez, que busca en nosotros el reposo, el absoluto reposo de la vida, cansada de vivir? Es seguro que ella no tiene valor, no sabría tener valor sino en su correlato intencional que no es nunca aportado de antemano: el momento futuro donde la fotografía es *mirada*, como *re-tomada*, re-integrada, re-ingerida. Cuando la fotografía se presenta de nuevo, entonces se deja constancia

del recuerdo, la anamnesis, el retorno del pleno afecto, de la utopía realizada, de la imaginación imaginada y no imaginadora.



Erwin Blumensfeld, *Autorretrato*. 1945.

Somos dos. Recorremos las distancias entre estas líneas. Dos, queremos preguntarle al médium respecto a lo que está completo o incompleto, perfecto o perfectible. ¿Qué es la fotografía cuando no es ni lo uno ni lo otro? Y ¿qué es una imagen? Para Walter Benjamin, la reproductibilidad de la fotografía causa la pérdida del presente y el distanciamiento de lo real. Reproducir, en efecto, fragmenta. Y aquí, todo da un vuelco; desdoblado, se abre el abismo. El pasado se presenta, se disfraza, lo da todo en otra parte, en otro lugar, pero nunca *aquí* ni *enseguida*. El pasado no se borra, pero subsiste, se traza. Testimonia. La fotografía no es así sino un núcleo pobre y despojado de su carne vivaz, como si fuera de nuestra piel viéramos la huella de nuestro pasado. Es siempre, en alguna parte, transparente. Lo que muestra, lo muestra en bloque, sin poder mostrarse. Como un espejo, presenta por lo tanto su objeto implacable y totalmente. Irremediablemente, sin que el soporte se perciba como tal – ¡eres tú!, decimos frente a una fotografía. Un tiraje da todo su objeto. No le falta nada, pero es el objeto inicial, su sujeto que se le escapa, sin embargo. Lo que ella muestra *tal cual*, no logra nunca mostrarlo *como tal*.

La fotografía propone así una apropiación del mundo simplificada y reducida: la reproducción de una misma imagen en tirajes múltiples aleja del mundo, no se lo contiene nunca enteramente. Pero, ¿es posible que hayamos dejado pasar algo? A la luz de Daniel Arasse, sacando de la sombra el caracol arrastrándose sobre *La Anunciación* de Francesco del

Cossa, ¿cómo realizar una conversión de la mirada? *No se ve nada. Y precisamente no se ve nada en lo que miramos. O más bien en lo que vemos, no vemos lo que miramos; por eso, en la espera de aquello que miramos: lo invisible venido en la visión*<sup>1</sup>.

Esta desviación hacia la pintura no busca establecer una equivalencia entre dos media, sino que invita a *volver a ver* la fotografía. A mirarla de otra forma, sin esperar nada de ella, sin necesariamente considerar la cuestión de lo múltiple; podemos detener nuestra mirada en la superficie del cliché. Mirar una fotografía más y más. Proseguir mucho más allá del marco que ella nos impone. Considerar las condiciones de su aparición. En resumen, volver al primer *cómo*: cómo una imagen emerge *al mundo*, cómo la onda se rompe, se profundiza, se dobla, para llevar más lejos el reflejo que se trasluce. Démonos aquí, como indicación, el pensar la superficie, planitud o aspereza. Hagamos que sea necesario, en fin, un pensamiento del mundo para replantear la fotografía.

### [1] Ir tras la incompletitud/ Buscar la fragmentación

Allí donde Benjamin ve el distanciamiento de lo real en la reproductibilidad fotográfica, Friedrich Kittler, por su parte, considera la grabación de lo real como el fin de una humanidad que se fantasmagoriza: la vida misma, los discursos y las voces, los cuerpos desaparecen en beneficio de las imágenes en movimiento, de los mensajes o de los códigos grabados.



Hans Bellmer, *Autorretrato con la muñeca*. Entre 1933 y 1935.

Sin embargo, la vida puede traicionar aún estos mensajes fantasmas; artefactos de grabación, errores de captura. Un dedo sobre el objetivo como una mancha torpe en la parte

superior del marco de la foto o bien el *Larsen* causado por ese teléfono muy cercano al micrófono. Ese mensaje en la grabadora que escuchamos y reescuchamos nos trae definitivamente un poco de vida. Es ciertamente ese otro ausente que hacemos presente. Un fantasma entonces, sin duda. Pero, también una fantasmagoría bien viva a la que se le ha ofrecido todo el espacio, todo el placer de atormentarnos, de habitar el mundo junto a nosotros – un fantasma mucho más *allá* que el simulacro mecánico de la muñeca, pálida efigie, agarrotada y desarticulada.

En nuestros usos torpes de los *media*, en el desplazamiento de estas imágenes de cuerpos fragmentados por el marco de estas voces repentinamente calladas por la memoria limitada de nuestros discos duros, transportamos por el mundo nuestras propias fantasmagorías. La vida persiste a través de nuestros usos accidentales y continúa fuera del marco y de los formatos, manteniéndose en sus discursos, batallando entre los archivos y contra la amenaza de la muerte, como una sombra fluida que se derrama, que prolifera, que rezuma y que palpita, extraña y fascinante. Fluido que se disemina, que se dispersa.

Esta imagen mía, esta voz contenida en el dictáfono, las tengo entre mis dedos; tengo mi cara y mi cuerpo – el espejo me habla, me dice: *eres tú*; los otros me ven en el espejo me señalan con el dedo. A ese sonido deformado por mis primeras palabras responden: *eres tú*. Y veo esta cara, oigo esta voz. Reencuentro mi cuerpo en ellos, me entero que es el mío por la sensación y el dolor. Había aprendido a olvidar que los latidos de mi corazón – sistémicos – no llevaban el compás de las cosas. Que el ritmo de la vida que llevo en mí íntimamente y ahogándome, meciéndome, chocaba a menudo al contacto del tintineo del caos. Y aunque intente olvidar – por la intimidad de los cuerpos, en las horas de la noche, mecido por el sueño y la música – el sonido permanente del corazón y de este influjo nervioso que me mantienen en vigilia, recuerdo con angustia que el silencio y la calma absoluta no existen, porque aún solo(a) en una habitación vacía, me veo siempre confrontado(a) a los ruidos maquinales de mi cuerpo. A estos engranajes, a veces desaceitados y descompuestos, que desde mi nacimiento y desde el lenguaje, llaman ese vacío total, esa vida de conservación permanente contra la muerte y hacia ella. Y entonces, recuerdo que esta foto de Bellmer la había percibido como se percibe su reflejo – desdoblado aquí por el juego de las miradas y me miro doblemente, miro a ese fantasma que me observa, miro a esa muñeca que esquiva mi mirada y reencuentro mi cuerpo doblemente anclado en el papel, siento mi cuerpo oxidado, chirriando, tan mecánico, y siento que, sin embargo, en un instante se evapora como un charco bajo el sol, se desvanece, transparente.

Percibiendo estos fragmentos míos, descubro que son míos por el uso de las palabras. Estas parcelas me engloban en pequeños pedazos, me recogen, me despliegan. Despojándome de mí mismo(a), arrancándome finas cutículas de piel y de órganos. Estas grabaciones aprovechan de este debilitamiento para robarme mi sombra. Estas superficies son mis espectros. Mis propios vacíos, mis propios intersticios, habitados por el aire. Y es un esfuerzo considerable reunir, confrontarse sin cesar a las cosas, y al exterior cuando la unidad figural de sí no constituye sino una totalidad imposible.

## [2] Reunir los archivos / Reconstruir la historia

Así, cuando Benjamin denuncia la pérdida del aura causada por la reproductibilidad técnica, nos transmite un miedo muy particular, un miedo de niño atemorizado por el *Cuco*, un miedo olvidado, enterrado y profundo; el temor de una fragmentación inevitable del ser. El *des-*

*organismo* es el resultado real y lógico provocado por la multiplicación de la imagen y por su ubicuidad. El cuerpo se divide en los archivos, huellas técnicas, grabaciones analógicas o numéricas realizadas de papeles, cintas magnéticas o códigos programados. Y este «núcleo pobre» de la fotografía que mencionábamos al comienzo no es pobre por la extensión limitada de su territorio, sino pobre porque se conforma con esta limitación. Áreas menores en las cuales es posible investigar con el fin de encontrar una *visibilidad*.

Reunir las imágenes participa de una forma de arqueología corporal de la historia. Apropiación, habitación de un mundo. Difícil realidad – rápidamente centrada, rápidamente atrapada, escrutada. Rápidamente olvidada en la sed de unidad y de coherencia. Con la arqueología, el pasado se muestra por fragmentos, a través de los vestigios de lo que ha sido. La fotografía perfora y apunta – al mundo – lo que hay *que ver*, hace converger nuestra mirada hacia lo notable. Fotografía como reconstrucción, como análisis reconstituyente. Parcela espejo del todo. El fotógrafo es así el analista que «construye lo que ha sido olvidado», que construye privando, arrancando, robando la imagen, haciéndola suya. Y el mundo, como trabajo de lo desconocido contra sí mismo, no refleja sino el de la realidad volteándose, recubriéndose. Intentando borrarse, velar su cara. Y la fotografía obra para arrancar las máscaras, deseosa, portadora de lo desconocido. Siempre, siempre dedicada a moldear lo desconocido.



*En esta imagen, múltiples fotografías son organizadas a fin de modelizar los bombardeos de Rafah gracias a un modelo 3D de la ciudad. 2015. Forensic Architecture ©*

Al mantener fragmentos, marcos de vida, la fotografía *es una arqueología* en su reproductibilidad misma. El Forensic Architecture<sup>ii</sup>, laboratorio pluridisciplinario fundado en Londres en 2010, explicita esta dimensión arqueológica de las imágenes por sus usos desviados de los medios y de la arquitectura, cuando a partir de fotografías tomadas con *smartphones* logra reconstituir la nube de una explosión durante el bombardeo de Rafah por los soldados israelíes en 2014<sup>iii</sup>.

Al reunir las imágenes, se abre un campo ontológico suplementario, recogemos el cuerpo del mundo. Y esta unidad del mundo se mantiene en permanencia trastornada, parcial. Es un rompecabezas incompleto. La visibilidad de lo real no es nunca total, su realidad, nunca perfectamente legible. Este mundo que explota es un conjunto de imágenes cuya distribución es siempre discutida/disputada y discutible.

André Gunthert, también, cuando se le pregunta sobre el aumento del volumen de imágenes numéricas producidas, explica que esta proliferación de imágenes no es tal, no lo es nunca en el sentido en que es nuestra época la que aclara nuestros usos y nuestra manera de producir imágenes. No hay más fotografías hoy que las que había en la época de la película. La multiplicación es asunto de técnica, es asunto de medio de producción. Y no existe exceso, menos aún límite y previsibilidad de los usos; así como la cuestión de esa aura en Benjamin, problemática cuando busca mantener con nostalgia un pasado y un mundo perdido. El pasado construye el presente y asumimos su rompecabezas para reconstituir su totalidad que no es ella misma, sino una enésima parte en el seno de sus otras partes. Porque el rompecabezas es un juego, un juego que no se acaba nunca y que aún acabado no espera sino ser desarmado de nuevo. Fijo, no es sino imagen. Deconstruido es interrogación, manipulación y sobrecogimiento de una totalidad que se deshace y que oscila.

La fragmentación y la multiplicación son las condiciones de la reconstrucción de la historia, puesto que responden a la fragmentación de las cosas, como tragadas de un solo bocado y ya digeridas; son también el medio crítico de replantear la historia escrita a falta de aprenderla de memoria de los libros. Como multiplicación de los lazos que se operan entre las cosas puesto que, sin lugar a dudas, la distancia entre las imágenes nos permite leer el mundo.

### [3] Horizontalidad del paisaje / Verticalidad del cuerpo

¿Es posible trasladar la noción de médium al cuerpo mismo? Después de todo, cuando miro, no miro solo a través de mis propios ojos; mi cuerpo constituye un dispositivo para ver completamente. El afuera, tal como lo percibo ya es entonces relectura. Es ya reescritura.

Había así, desde hacía mucho tiempo, buscado asirme y comprenderme. Entre ese exterior y mi interior, había intentado ponerle palabras a ese yo que ondula, que me habla, que habla en mí y del cual hablo, porque *es de mí que hablo*. Soy mi propio sujeto y sigo a la vez – en un mismo lugar – el sujeto y el origen de mi discurso. Hablo de mí, *desde* mí mismo, de las profundidades más, de mis abismos. El sujeto es *aquel del cual* y *aquel al cual*, no lo olvidemos. Algunas ventanas me abren hacia el exterior, hacia una interioridad de contacto y esas fisuras son igualmente heridas abiertas en mi cuerpo vertical. La boca, los ojos son las únicas aperturas horizontales, aperturas al diaporama del mundo, para beberlo mejor e inundarlo.

Pero ¿qué tiene que ver con la fotografía? La fotografía, en todo caso, no es sino un discurso. Es incluso, tal vez, todo lo contrario. El discurso vive. Es un animal furtivo. Se nos escapa, se desliza en nuestros oídos, se cuela en el aire. La fotografía es un cuadrado incómodo. Lo trituro. Resiste. Y, sin embargo, no puedo evitar decirme: en cierto sentido, ellos se reflejan y, tal vez, la fotografía hace eco, desde lo más profundo de su lugar, al discurso. Escuchémosla. Y miremos más de cerca. Escribo, y las palabras viven fuera de mí, con una vida propia y como soñada. Escribo y comprendo un poco cómo, en mí, ello piensa. Dejo entonces pensar, dejo que el hilo se desenrolle. Escribo y vivo: hago las dos cosas a la vez, inmóvil en mi silla y frente a esa pared de imágenes que he prendido con chinches, me miro. No: miro, y al mirar capto, siento, existo y me siento existir. La experiencia es parte interesada en el resultado. ¡Eh! ¿Cómo si no escribiera? No sentiría ningún placer.

Sin embargo, no siempre escribo. A veces, me sorprenden en flagrante delito de existencia. A veces, desenfundan una cámara fotográfica para capturarme. La escritura cautiva; la cámara fotográfica captura. La experiencia desaparece devorada por el resultado, el substrato. Fija.

Muerta. Todo esto lo conocemos y lo olvidamos rápido. La fotografía capta algo, no sabe todavía qué captar. Y de captar a cautivar sólo hay un paso, una fina barrera. En la escritura me cautivo; el yo de la escritura, lentamente despejado, se refleja siempre al mismo tiempo que se expone: queda lentamente al desnudo. Y se pone a prueba durante este desvelamiento, siente subir lentamente el frío – las piernas, las nalgas, el pubis, el vientre, los hombros –. Todo lo que se mueve alrededor forma una corriente de aire.



Alix-Cléo Roubaud, *Sin título*. Serie «La última habitación», 1973.

La fotografía me cautiva. De manera diferente me hace a un lado detrás de la fina fachada que finge olvidar. Entonces, con plenitud, es sólo con el placer de ver y de tomar lo que ha sido tomado – como un cazador, he ahí el furtivo goce de apretar el gatillo que se reanima cuando disea su presa. Taxidermizar la realidad, es querer totalizar un exterior insondable.

¿Cómo, entonces, mantener las cosas? ¿Qué materia darles? ¿Cómo ver? Y ¿qué es mirar? En el cuadro de *La Anunciación* de Francesco del Cossa visto por Arasse, el caracol ejecuta literalmente una inversión del punto de fuga de la imagen. Este cuadro, como *ventana abierta al mundo*, se transforma entonces en horizonte espejo, cuyas líneas de fuga se extienden para atrapar al que mira en los espacios de un paisaje en devenir. El acto de ver ejerce así el ser que sólo se sobrecoge en el presente, pero con proyección de sus estados de cuerpos hacia cuerpos potenciales y diferidos, en su calidad de diferir sin cesar.

Proyección de la mirada, antes en el mundo, en lo más profundo de sus abismos para sondearlo, probarlo – y el ojo, entonces, no es más que un simple médium proyectado hacia el sentir, hacia el objeto, el mundo-objeto –. El ojo, como en el caso del caracol, no es más, entonces, que un instrumento del tacto lanzado hacia adelante; solo tiene sentido en el palpar. Cuando el caracol observa, entra por los ojos, lanza su mirada, la lanza *hacia delante* para tocar con los ojos.

El mirador es un caminante que comprime con sus pasos los territorios de lo real y de la ficción. Las imágenes son sus refugios, pequeñas casas reconfortantes entre las cuales se puede desplazar según sus deseos. Son cajas en las cuales siempre puede alojarse; conchas que



siempre aceptan recogerlo; murallas frente al mundo tanto como ventanas; aspilleras de donde puede lanzar una mirada inquieta y furtiva. Poco importa el marco, el exterior reina. Lo imprevisible. El accidente. La vida es aquella que está apostada fuera de los límites de la imagen y en el espejo al que nos reenvía. Mira las imágenes, te dirán quién eres y cómo miras. Te dirán de donde miras, de donde hablas, hacia donde te proyectas. Mirar, hablar, es siempre aprender más de sí que del mundo – si al menos hubiera un mundo fuera de este *horizonte* que rompe mi verticalidad.

La escritura de sí es entonces algo no perfectible; es un devenir. Una topografía. Una lenta cartografía. Una maduración lenta y volcánica, un movimiento de lava, una inscripción de sí en las imágenes del mundo. A falta de explicar las imágenes, describirlas, ejercitarse siempre en describirlas. Y en sus márgenes escribir, escribir en sus intersticios, escribir en sus vacíos. En su juego, escribir en el eco del vacío, en el murmullo de la valva, escribir *entre* ellas, escribir para restituir las a un mundo que, muy a menudo, y como la llama de una vela, titila.

Traducción: Mariella Aita y Derek Humphreys

### **Bibliografía**

- Barthes, Roland, *La Chambre claire*, Gallimard, 1980, 200 p.
- Benjamin, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Allia, 2003, 96 p.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *L'Anti-Édipe*, éditions de Minuit, 1972, 493 p.
- Derrida, Jacques, *La dissémination*, éditions du Seuil, 1972, 416 p.
- Derrida, Jacques, *Mal d'archive*, éditions Galilée, 1995, 168 p.
- Nachtergaeel, Magali, *Les Mythologies individuelles: Récit de soi et photographie au XXe siècle*, éditions Rodopi, 2012, 292 p.
- Weizman, Eyal, *Violence at the Threshold of Detectability*, Zone Books, 2017, 376 p.

---

<sup>i</sup> Daniel Arasse, *On n'y voit rien*. Ediciones Denoël, 2000.

<sup>ii</sup> Eyal Weizman, arquitecto israelí, es su creador. Este laboratorio responde a la urbanización de la guerra y constituye expedientes de pruebas con el apoyo de técnicas llamadas «médico-legales». Estas técnicas de investigación, habitualmente utilizadas por los Estados, sirven aquí a las poblaciones civiles durante los juicios que acusan, muy a menudo, jefes de guerra o los Estados mismos. La ONU es así uno de los principales mandantes del Forensic.

<sup>iii</sup> La reconstitución por modelización 3D del Forensic Architecture se puede ver en su sitio en este sitio: <https://forensic-architecture.org/investigation/the-bombing-of-rafa>