



ÇA-VOIR: ESCENA Y METAMORFOSIS EN LA TEORÍA FOTOGRAFICA DE FRANÇOIS SOULAGES

Ça-voir: Scene and Metamorphosis in François Soulages' Photographic Theory

Rodrigo Zúñiga Contreras¹  

¹ Departamento de Teoría de las Artes, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile

RESUMEN

El artículo propone un examen de la teoría fotográfica de François Soulages sustentada en su libro *Esthétique de la photographie* (2005), tomando como principal vía de aproximación lo que aquí denominaré “inherencia de la teatralidad en la fotografía” haciendo eco del sintagma “ça a été joué” elaborado por Soulages para comprender la naturaleza de lo fotográfico analógico. Como veremos, Soulages analiza el acto de la captura fotográfica como una escena compleja de desplazamientos y desvíos que se producen en la interacción entre los agentes involucrados (fotógrafo/a y modelos), en la que tiene principal incidencia el polo pulsional (el “ello”, ça) de los intervinientes. Considerando tres conceptos fundamentales para el análisis de esta escena (el “ça”, la “metamorfosis” y la “apertura al enigma” de la fotografía), buscamos demostrar que, lejos de configurarse como un “saber” (*savoir*) de la realidad, la foto abre camino, más bien, a un ça-voir: una apertura interrogativa y exploratoria, que determina la radical experiencia que siempre es, para Soulages, mirar una foto. Mi propósito es evidenciar que esta idea de un ça-voir, en el que la fotografía convoca, en último término, a la reflexión filosófica, representa un aspecto fundamental de la reflexión estética de Soulages.

Palabras clave: fotografía; Soulages; teatralidad; escena; metamorfosis.

ABSTRACT

This article proposes a critical approach on François Soulages' photographic theory expounded in his book *Esthétique de la photographie* (2005), taking as the main way of approximation what I will call here -echoing the syntagma “ça a été joué” elaborated by Soulages to understand the nature of analog photography- “the theatricality inherent in photography”. As we will see, Soulages analyzes the act of photographic capture as a complex scene of displacements and detours that occur in the interaction between the agents involved (photograph and model/s), in which the drive pole (the “it”, ça) of those involved has the main incidence. Considering three fundamental concepts for the analysis of this scene (the “it”, the “metamorphosis” and the “openness to the enigma” of photography), I seek to demonstrate that, far from configuring itself as a “knowledge” (*savoir*) of reality, the photo opens the way rather to a ça-voir: an interrogative and exploratory opening, which determines the radical experience that looking at a photo always is for Soulages. My purpose is to show that this idea of a ça-voir, in which photography ultimately calls for philosophical reflection, represents a fundamental aspect of Soulages' aesthetic reflection.

Keywords: photography; Soulages; theatricality; scene; metamorphosis.

Fecha de Recepción	2023-03-05
Fecha de Evaluación	2023-06-13
Fecha de Aceptación	2023-07-21

INTRODUCCIÓN. EL ÇA-VOIR DE LA FOTOGRAFÍA

En un momento destacado de su libro *Esthétique de la photographie. La perte et le reste*, uno de los últimos escritos fundamentales de la ‘era analógica’ en fotografía, François Soulages (2005, originalmente publicado en Nathan, en 1998) encamina una acuciante reflexión sobre el retrato fotográfico. Tras analizar la puesta en escena y los procedimientos que marcan la obra de Julia Margaret Cameron (pp. 55-63), en la que la dificultad de discernir a la persona natural que posó ante la cámara, del personaje (real o ficticio) encarnado, se vuelve muchas veces irremontable, el autor profundiza en la idea de que todo acto fotográfico comporta siempre, independientemente de su naturaleza o su género, de si se trata de una persona concreta en una actitud cotidiana o de esa misma persona asumiendo explícitamente un rol, un carácter inherentemente “*théatralisante*” (p. 63). Esto significa que, por el solo hecho de enmarcar a través del visor y de introducir “orden en esa realidad que se quiere captar en fotografía” (p. 57), la toma realizada, fuera un paisaje, un retrato (como ocurre en Cameron) o una naturaleza muerta, entraña una puesta en escena: el modelamiento y la organización de un espacio preparado por parte del/de la fotógrafo/a. ¿No ocurre, entonces, que la fotografía opera desde siempre en términos de teatralidad? ¿No habría, por lo mismo, que repensar la naturaleza de lo fotográfico, por ejemplo, modificando discretamente pero sustancialmente el sintagma célebre de Barthes (1980), “*ça a été*”, ‘eso ha sido’, por “*ça a été joué*”, “eso ha sido puesto en escena” (Soulages, 2005, pp. 63-64)?

Soulages da un paso más todavía. Para esclarecer esta inherencia de lo teatral en toda fotografía, se cuestiona primero si ‘efectivamente’ puede alcanzarse la realidad del ‘objeto a fotografiar’ en una toma cualquiera, dado que en general la foto “se ha desarrollado como si el objeto trascendental fuese accesible y como si la fotografía pudiera restituirlo” (p. 94), lo que califica como actitud “realística” (p. 94). Se trata, sin duda, de una cuestión ontológica, que nos acerca al corazón de un enigma (p. 154): ¿qué captura la foto?, ¿qué nos da a ver? Mi propósito en este artículo es evidenciar que la participación de la palabra “*ça*” resulta fundamental en la búsqueda de una respuesta a estas interrogantes. Soulages propondrá la idea de un ‘*ça-voir*’ (un ‘ver ello’, una apertura exploratoria e interrogativa ante la imagen) para pensar lo fotográfico, como reemplazo del supuesto “saber” (*savoir*) de la realidad que se le suele atribuir. Como demostraré en lo sucesivo, el ‘*ça-voir*’ de la fotografía convoca, en último término, a la reflexión filosófica, lo que representa un aspecto fundamental de la reflexión estética de Soulages.

En el pasaje que estoy refiriendo (pp. 55-63), después de haber desestimado previamente que el reportaje fotográfico, en la variedad de sus prácticas y cultores, consiga alcanzar el ‘objeto’ que

postula la ideología ‘realística’ (Soulages, 2005, pp. 24-37), Soulages concentra su atención en otro fuerte candidato a lograrlo, el retrato, por entender que es donde mayor insistencia se pone en la revelación de un ser, en la epifanía de la naturaleza verídica de una persona. Pero ya sabemos lo que aquí ocurre: siguiendo la ruta de lo examinado en la obra de Julia Margaret Cameron, el autor ha obtenido conclusiones semejantes a las que arribó antes con el reportaje, lo que le ha valido insistir en el sustrato “*théatralisante*” de la fotografía. Tampoco el retrato accede a la realidad del ‘objeto a fotografiar’. Con claro tono adversativo, escribe:

¿Puede fotografiarse el yo (*moi*) de una persona? Para ello, sería necesario que el yo existiera de manera permanente e idéntica (...) A falta del yo, ¿debemos fotografiar el propio aparato psíquico? (...) ¿No estamos siempre frente a un cuerpo, en todo caso frente a una materia? Pero ese cuerpo, ¿de qué es síntoma, huella o indicio? ¿Del yo? Pero entonces, ¿de qué yo? ¿Del aparato psíquico? ¿Pero en general o en un instante determinado? Más bien, se podría decir que la fotografía nos pone frente al ello (*ça*) del otro. Este ello se afirma como desfasado respecto del yo permanente imposible. (p. 64)

Sigamos el desarrollo de este argumento paso a paso, viendo cómo prosigue; plantea valiosas sugerencias e indicaciones para la reflexión sobre la fotografía. Lo que aparece en un retrato, aduce Soulages, no es la identidad de una persona, no es la persona revelada, sino ‘el ello del otro’, el “*ça de l’autre*”. Es una aseveración genérica, estructural: lo que se pone en escena, es siempre una forma de alteridad, algo que sobrepasa al fenómeno (a la persona fotografiada), aún si se encuentra plenamente en él. Volveremos sobre este punto. Sigamos leyendo:

‘*Eso ha sido puesto en escena*’: esto es cierto no sólo para el ello de quien es fotografiado/a, sino también para el ello de quien fotografía. En efecto, toda foto es trabajada por lo que escapa a quien fotografía y por lo tanto lo/a domina, o sea, entre otras cosas, por el ello de quien fotografía. La relación fotografiado/a /quien fotografía no es neutra. Más aún, no es dominable, porque lo más importante ocurre en el nivel inconsciente. Una foto es ante todo la resultante de relaciones entre ellos (*entre des ça*), entre pulsiones. El ello de quien fotografía actúa un papel, pero además es actuado por el ello del otro y por el propio aparato psíquico. (Soulages, 2005, p. 64)

Como se advierte, la dinámica fotográfica que interesa destacar a Soulages pasa por complejos entrecruzamientos entre los respectivos polos pulsionales (y sus transacciones internas y externas, por así decir) de los agentes del acto fotográfico: quien fotografía/ quien posa para la cámara. Empezamos a comprender la dimensión exacta de la inherencia de lo teatral en la fotografía que el autor está proponiendo. El pasaje culmina así:

‘*Eso ha sido puesto en escena*’: todo el mundo se engaña o puede ser engañado en fotografía —el/la fotografiado/a, el/la fotógrafo/a y quien mira la fotografía. Este/a último/a puede creer que la fotografía es la prueba de lo real, cuando no es más que el indicio de una actuación. Frente a cualquier foto, somos estafados. Eso fue puesto en escena, porque eso ocurrió y ocurre en otra parte distinta de la que se cree. Como en el teatro, el referente, en fotografía, no está allí

donde se piensa ni allí donde uno está ni allí donde uno cree. Acaso la fotografía sólo se refiere a ella misma: por lo demás, es la única condición de posibilidad de su autonomía. (pp. 64-65)

Tenemos, pues, una respuesta a la indagación sobre el retrato: como sucede con el reportaje, aquí tampoco la fotografía ofrece ninguna prueba sobre 'lo real'. Pero además, Soulages define una escena (originaria) compleja, que explica por qué la fotografía no puede de ninguna manera ser entendida en el sentido de la ideología 'realística' que espera la captura de un 'objeto a fotografiar'. Antes me referí a esta escena como la de la 'inherencia de la teatralidad en la fotografía'. Siguiendo lo expuesto por nuestro autor, eso significa que el hecho de tomar una foto, contrario a lo que se pensaría, configura una serie de desplazamientos, desfases, (auto)engaños, omisiones y juegos de roles entre los agentes involucrados. Es una escena barroca, en cierta manera, en la que varios ejes conceptuales están coimplicados, resultando muy difícil establecer una jerarquía entre ellos: de hecho, esos ejes se determinan unos a otros, y se relacionan unos con otros, permanentemente.

Yo destacaría, al menos, tres. Uno de ellos, como se indicó desde un comienzo, es la propia noción "ça", que en Soulages, a semejanza de Barthes pero en claro disentimiento sobre el carácter de lo fotográfico, lo mismo apunta a la segunda tópica psicoanalítica freudiana (el "ello"; Cf. Freud 2000), como al deíctico "eso", "esto". Conuerdo con Caroline Blainvillain (2015) en que el *ça a été joué* "no ha sido plenamente explotado", al haberse retenido únicamente su énfasis teatralizante, y en cambio "el *ça* no parece haber sido escuchado, aún cuando Soulages enuncia claramente su dimensión psicoanalítica" (pp. 92-93). Otro eje es el concepto "metamorfosis", que recorre transversalmente su lectura de la teatralidad fotográfica y la puesta en escena, retomando y profundizando el uso que de él hiciera André Malraux en *Le musée imaginaire*. Un tercero atañe a la concepción de la fotografía como interrogación, como exploración del enigma de lo visible. Este último aspecto resulta determinante para comprender la particular sensibilidad del autor en relación con el 'trabajo' fotográfico —entendido en una doble dimensión: por una parte, el hecho de que, en toda foto, 'trabajan' fuerzas que exceden la aparición fenoménica (sobre todo fuerzas inconscientes) y, por otro lado, que lo fotográfico supone una apertura a 're-trabajar' la matriz original (el negativo), interviniendo su materialidad o su puesta en escena (en una amplia gama de formatos). Se infiere sin dificultad que estos predicamentos tienen especial trascendencia en su idea general de la 'fotograficidad' (Soulages, 2005, pp. 109-133).

Estos tres ejes —el *ça*, la metamorfosis, la apertura al enigma—, cuya interacción tácita o manifiesta en el extenso párrafo citado, revela la singularidad de la reflexión estética de Soulages, serán las señales de ruta de esta indagación. En el camino, tendremos que estar regresando, también, al párrafo de marras. A las preguntas que, haciéndonos eco de Soulages, formulábamos al

comienzo, ¿qué captura la foto?, ¿qué nos da a ver?, podemos, por lo pronto, insinuar que debemos pensarla —y esto como un imperativo— en cuanto “trabajada por una actuación: la actuación de los humanos (*hommes*) y de las cosas” (Soulages, 2005, p. 66). Esta actuación, “*jeu*”, que es también juego, potencia plasmadora de relaciones nuevas, pone de relieve que la índole del saber en fotografía (en el reportaje, en el retrato o donde sea) no dependerá del testimonio o de la exigencia de lo veraz, de una ‘prueba de verdad’ ansiada por la expectativa ‘realística’. Como se señaló en un inicio, a la demanda de saber (*savoir*), responde Soulages con otro desplazamiento, con un juego de palabras: *ça-voir* (‘ver ello’, o si preferimos una opción más cacofónica pero también más exacta, ‘ello-ver’)¹. Esto es lo único que la fotografía puede colmar, pues en ello sí que se da por entera; solo por este singular modo de ‘ver’ se explicita la paradójica experiencia (la radical experiencia: imaginativa, afectiva, memorativa, proyectiva, etc.) que siempre es, en el fondo, mirar una foto:

Así, la fotografía de los seres humanos no debe hacer creer que puede fotografiar el ser por fotografiar: siempre lo deja escapar (*toujours elle le manque*), no fotografiando más que una apariencia visual que depende del punto de vista de un sujeto y de un aparataje técnico. “Vemos”, escribe Lemagny, “pero no sabemos nada”. Es justamente este ver sin saber, este ello-ver (*ça-voir*) que reemplaza el saber de yo veo/yo sé que explora el artista para hacernos ver otra cosa de otro modo y quizá abrirnos así a otro saber. (Soulages, 2005, p. 70)

¿QUÉ ES ESO (ÇA) EN LA FOTO?

Comienzo, entonces, con el primero de los ejes mencionados.

Las interpolaciones al enunciado *ça a été*, al que Barthes (1980) designa como “el noema de la fotografía” (p. 120), han sido recurrentes en las últimas décadas. Dejan ver un reconocimiento sobreentendido a su formulación, pero asimismo una crítica frontal a sus implicancias a la hora de pensar el carácter de lo fotográfico y sus más recientes transformaciones históricas. Bástenos unos pocos ejemplos. Según André Rouillé (2005), con el “*ça a été*” solo se alcanza a formular “la mitad de la fotografía” (p. 294), su aspecto más “inmediato” y “constativo” (p. 293). ¿Qué sería, pues, de la otra mitad, del polo complementario? El mismo Rouillé propondrá el giro “*ça s’est passé*” (“eso pasó”), en el entendido de que en la pregunta ‘¿Qué pasó (que está registrado en la imagen)?’, sobreviene la narración, la ficción, el evento: “Pasó que...” (Rouillé, 2005, p. 290). Serge Tisseron (1996), desde el psicoanálisis, establecerá otra alternativa: “*ça a été vécu*”, “eso ha sido vivido”, abriendo un margen por el que la propia experiencia del fotógrafo, en el acto de trazar sus marcas sobre el mundo (es

¹ El retruécano resulta intraducible en español. He tenido a la vista el texto original en francés y, a modo de consulta, la versión existente en nuestro idioma (Soulages, 2015), en la que precisamente el traductor Victor Goldstein opta por esta fórmula (p. 87), que estimo adecuada, aunque en general he preferido mantener, en lo sucesivo, “*ça-voir*”, para subrayar la homofonía y resonancia con la palabra “*savoir*”. Salvo si se indica otra cosa, las traducciones de los textos son mías.

decir, realizar sus ‘capturas’), adquiere especial relieve (p. 60). Y Quentin Bajac (2010) va a proponer todavía otro conducto de análisis, añadiendo un ‘quizá’ (*peut-être*) al enunciado de Barthes. “Ça a peut-être été” (“eso quizá ha sido”) determinará, en su opinión, una incertidumbre fundamental ante el desvanecimiento de la huella en la era digital (p. 347).

Lo que estas reinterpretaciones exponen (incluida la de Soulages, “ça a été joué”), desde ángulos diversos y no necesariamente coincidentes, es que lo fotográfico excede la lógica indicial-constatativa, que fuera objeto de nutridos análisis en la década del ochenta (Dubois, 1986; Schaeffer, 1987). Para mantenernos dentro de los márgenes de un debate mínimamente controlable, a sabiendas de que son muchos los factores que concurren en estas ‘nuevas versiones’ del noema fotográfico de Barthes (por no indicar más que uno: las diferencias sustantivas entre la fotografía analógica y las prácticas fotodigitales), quisiera ceñirme a lo que Soulages recoge y transforma del noema de Barthes en su propio discurso, cuestión sobre la que ya contamos con pistas importantes que permiten profundizar en la originalidad de su tentativa.

En los pasajes citados anteriormente, Soulages (2005, p. 64) es explícito: lo que aparece en la fotografía, es nombrado genéricamente como “ça”, refiriéndose al ‘ello’ (freudiano): el polo pulsional, situado en el inconsciente. La pulsión (*Trieb*), explica Freud, es una fuerza innata y endógena, “proveniente del propio organismo” (Freud, 1968, p. 14), que responde al principio del placer y exige inmediata satisfacción, requiriendo toda clase de transacciones en la economía psíquica, entre consciente e inconsciente, para su canalización y realización por parte del sujeto. Ahora bien, es evidente que “ça” mienta, asimismo, la función del *shifter*, el signo lingüístico vacío, que depende siempre, para adquirir plena significación, de un referente existencial, lo que explica su pertenencia “a la tipología que denominamos ‘índice’” (Krauss, 2009, p. 212). Diríase entonces que la fórmula de Soulages, “ça a été joué”, sigue puntualmente a Barthes en la adscripción de lo fotográfico al orden de lo inconsciente, vale decir, en la co-pertenencia del orden referencial-deíctico en la imagen (‘es eso, el retrato de X’, ‘es eso, un paisaje de campo’, ‘es eso, mi foto de matrimonio’, etc.) y del polo pulsional en el sujeto, que tensiona la simple constatación deíctica (‘es eso’, lo innombrable, lo que escapa a la referencia, ‘punzándome’)².

² Recuérdese la anotación de Barthes (1980) ante el descubrimiento de la Foto del Invernadero: “Así yo recorría las fotos de mi madre según un camino iniciático que me conducía a este grito, fin de todo lenguaje: “¡es eso!” (p. 167). Tanto en esta exclamación, que se hace eco de otra que está al inicio de su libro, “ça, c’est ça, c’est tel!” (Barthes, 1980, p. 16), como en el noema “ça a été”, se explicita la conjugación de la índole referencial de la foto con la presión ejercida en ella por huellas mnémicas o conatos pulsionales mantenidos en el inconsciente, y que sobre todo quedan en evidencia para el *Spectator* en la instancia del *punctum*.

Hay una insistencia sugerente en François Soulages. Pone el acento del acto fotográfico en el desfase, en el desplazamiento, en la deslocalización inmanente. Pero esta incertidumbre no es necesariamente física, sino psíquica. ¿No se debe, justamente, al protagonismo del *ça*? ¿No es por la pequeña escena de pulsiones que dominan la escena consciente, por el desvío de los propósitos de los agentes provocado por el *ça de l'autre*? En el intercurso entre fotógrafo/a y modelo/s (y espectador/a, una vez expuesta la foto), todo está desplazado, todo está fuera de lugar, toda locación es paradójica. Lo que ocurre en la puesta en escena fotográfica, recordemos, ocurrió y sigue ocurriendo “en otra parte distinta de la que se cree”, no “donde se piensa ni allí donde uno está ni allí donde uno cree” (Soulages, 2005, p. 64). En tal sentido, para Soulages, toda foto sale siempre movida: es “*flou*”, confusa, borrosa, y por ende todos somos ‘estafados’ (“*floués*”) por ella (“*ça a été joué, c’est flou*”, ‘eso ha sido puesto en escena, es confuso’, ha escrito el autor recientemente — Soulages, 2018, pp. 43-45—, retomando y complementando su frase paradigmática, en un texto sobre el uso de las máscaras en la obra del fotógrafo Bernard Koest, si bien juega, en este caso, con el término “*flou*” asociado también a la imagen audiovisual). Su saber es un *ça-voir*: un saber del no saber, o un saber, no del saber, sino del explorar, del trabajo interpretativo del juego de desvíos a partir de sus indicios. Frente a cada imagen fotográfica, nuestro deber como espectadore/as consiste en desandar cuidadosamente la trama establecida por el ‘sentido común’, no para desautorizarla, sino para abrir instancias interpretativas que la complementen y, eventualmente, la disloquen. De hecho, como se deduce de las citas que examinamos antes, nuestra interpretación o ‘lectura consciente’ de una foto compromete nuestra propia —y muchas veces inadvertida— actividad pulsional, cuyas transacciones o lazos más profundos pueden escapárenos por completo. El agente ‘espectador/a’, como es notorio, actúa necesariamente como un factor fundamental de la escena descrita por Soulages, pero en ningún caso vendría a completar o bien a sancionar su sentido final. Visualizar o interpretar la imagen equivale a añadir otro factor —ciertamente ineludible— a la deslocalización inmanente, a la interacción entre agentes que son, cada uno de ellos, ‘trabajados’ por sus propias demandas pulsionales.

Considerando su dinámica escénica, en toda foto hay una cisión originaria, una especie de impropiedad fundamental. Esta consiste en que ella apunta más allá de sí misma, a unas relaciones de fuerzas (relaciones entre ‘ellos’) que, establecidas en la imagen misma, la exceden en todo momento. Bernard Salignon (2017) hablará, con razón, de la “infidelidad” de la fotografía (p. 30), y Caroline Blainvillain (2015) homologará el “*ça a été joué*” a un “*ça a été trompé*” (p. 93), privilegiando en la frase de Soulages los señuelos que, por así expresarlo, se tienden entre ellos (consciente o inconscientemente) los actores de la fotografía. Se diría incluso que, alejándose críticamente de una

lectura ‘constatativa’ de Barthes, basada en su “esperanza de develamiento del objeto” y “certificación de la existencia pasada” (Soulages, 2005, p. 83), el propio Soulages no hace sino radicalizar a Barthes, si asumimos que la lección barthesiana por antonomasia, en relación con la fotografía análoga, habrá sido la última que concedió en *La chambre claire*: la de entender que, en virtud de su tecnología fotosensible y de su capacidad de producir huellas existenciales (*ça a été*), la fotografía actúa sobre el *Spectator* con la posibilidad cierta de promover profundas (e inéditas) conmociones mnémicas de manera ambivalente, que es lo que sucede en la instancia extrema del *punctum*. A mi juicio, la reflexión de Soulages tiende a encontrarse con la de Barthes en la presunción de que aquello que aparece en una foto arrastra consigo el fantasma de otra(s) cosa(s), las que remontan incluso a sucesos o restos mnémicos tan lejanos como la primera infancia, de donde la condición indelegable y personal del acto de mirar una fotografía³. Dado, pues, que ‘mirar una fotografía’ se vuelve un evento ‘proyectivo’ —afectivo y memorativo— susceptible de inducir variadas reacciones y que asume enorme complejidad, ‘lo que aparece’ en una foto cualquiera no es nunca, en definitiva, lo que aparece ahí sin más.

Por ello es que, volviendo e insistiendo sobre las interacciones pulsionales en la conformación del acto fotográfico (involucrando a todos los agentes: fotógrafo/a, modelo/s, espectador/as), Soulages remarcará la íntima condición “metamorfoseante” (2005, p. 290) de toda fotografía, siempre. La ‘impropiedad’ fotográfica no tiene signo negativo: por el contrario, es parte de su riqueza. En la foto, todo es flujo, devenir metamorfoseante, a pesar de su aparente fijeza mortuoria. De ahí que la adscripción de lo fotográfico al orden inconsciente adquiera, en la perspectiva del autor, la mayor importancia, pues habilita a pensar una escena y una interacción mediadas por exigencias y transacciones pulsionales entre los agentes, lo que allana la vía para una versión de lo fotográfico como exploración e invención: exploración de sentidos e interpretaciones, exploración (o autoinspección) memorativa, exploración filosófica y también existencial. Fotografiar no supondrá corresponder ni comprobar una realidad pre-dada, planteará nuestro autor, sino “poner en obra proposiciones” que, ante una ineludible e “imponente exterioridad” (Soulages, 2017, p. 12), “trabajen este problema [el de la exterioridad] que no es solamente fotográfico, sino también y sobre todo filosófico y (por ende) existencial” (p. 12).

³ Considero que, aun si el ámbito de las reflexiones tanto de Barthes como de Soulages es el de la tecnología analógica entonces imperante (este último, empero, dedica pasajes significativos a la por entonces gradual entrada de lo numérico-binario), la recepción de una fotografía análoga y la de una fotografía digital, en los términos estrictos de lo que estoy tratando aquí (la remoción y activación mnémicas, la susceptibilidad proyectiva en el *Spectator*, etc.), opera sobre bases similares. Por ese motivo, no hago mayores diferenciaciones en mi exposición. Es evidente, por otro lado, que hay otras circunstancias de recepción, en la era de la conectividad y las redes sociales, que resultan sustancialmente diferentes, cuestión que no es el objetivo de abordaje de este artículo.

◀ NUNCA FIEL, SIEMPRE METAMORFOSEANTE ▶

La ‘metamorfosis’ es una de las nociones operativas fundamentales en *Le musée imaginaire* de André Malraux (2008). El concepto es ampliamente acogido y desarrollado por François Soulages, en particular en el capítulo 12 de su *Esthétique de la photographie* (el último del libro), cuyo tema es el registro. En lo medular, le sirve para consolidar la idea de que la foto “engendra la ficción”, el *ça a été joué* (Soulages, 2005, p. 292), reforzando así su posición contra la perseverante ideología ‘realística’. Ciertamente, los argumentos que recoge de Malraux nos permiten aclarar ciertos aspectos de lo que antes llamamos ‘deslocalización inmanente’ en la escena del acto fotográfico descrita por Soulages.

Como tal, la explicación de la ‘metamorfosis’ resulta sencilla. El punto para Malraux reside en que la foto no solo encuadra y registra, sino que ‘metamorfosea’ aquello que encuadra y registra. En el acto de encuadrar, ya se produce una mutación. Malraux considera con perspicacia que la producción de una imagen fotográfica está determinada por múltiples decisiones en juego, en todo momento. No siempre lo/as espectadore/as tienen clara conciencia de ello. Hay decisiones de iluminación, de ángulo, de profundidad espacial, de juegos de luz y sombra, de cambios de escala, de alteraciones locales, etc., que son capaces de modificar sustancialmente el fenómeno que está siendo capturado —como si la foto encarnara las mismas premisas que operan en el principio de incertidumbre de Heisenberg. Estas decisiones siguen en juego una vez realizada la toma; estuvieron en juego ya antes de la toma, y prosiguen después, en el trabajo del negativo (momento que Soulages, por su parte, analiza con especial detención, por constituir una de las potencialidades dialécticas de la ‘fotograficidad’)⁴.

El análisis conduce a Malraux a sostener que estos acentos ‘imperiosos’ o ‘dramáticos’ que impone la toma fotográfica a los modelos —que en este caso son objetos u obras de arte—, son capaces de crear “verdaderas artes ficticias” (2008, p. 96). La transformación fotográfica de la obra original resulta en una ‘creación por fotografía’: la foto, a través de detalles expresivos o

⁴ Soulages propone que la ‘fotograficidad’ (*photographicité*), “propiedad abstracta que hace la singularidad del hecho fotográfico” (2005, p. 112), está constituida por dos potencialidades dialécticas: lo irreversible (propia del registro indicial y sus huellas existenciales) y lo inacabable (propia del trabajo sobre el negativo y los modos múltiples de presentación y exhibición de las fotografías). Ambas, articuladas en todo momento como matrices principales de la actividad fotográfica, le otorgan un carácter rico y polimorfo a sus productos —o mejor diríamos, a sus avatares: Soulages entiende cada foto singular como un avatar (p. 122), es decir, como un resto dentro de un universo de posibilidades preexistentes que no llegaron a producirse (opciones desechadas en las diversas etapas del trabajo fotográfico). Como se aprecia, al constituir la fotograficidad una relación habitada por una infinidad de posibilidades, y dado que el avatar en fotografía no se limita a la existencia de las fotos efectivamente realizadas, sino que incluye también a las fotos ‘posibles’, es decir a los avatares ‘potencialmente existentes’, las tesis de François Soulages —que asumen centralmente la condición ‘metamorfoseante’ de la actividad fotográfica— dan un giro radical a la comprensión de lo fotográfico tal como venía desarrollándose con el discurso indicial y pragmático que se desarrolló en la década del ochenta.

modificaciones de escala, reaviva elementos del objeto retratado que siempre estuvieron ahí latentemente, pero que, por así decir, no existían para la mirada. Un aspecto llamativo de las deducciones de Malraux —en las que los movimientos escópicos de la cámara, sus trayectorias en torno a los objetos capturados, su habilidad para ‘sondear’ los volúmenes e internarse en ellos a través de una especie de ojo cinematográfico, etc., cobran un papel central—, es que en el ‘museo imaginario’ se establece un nuevo pacto, inesperado tal vez, entre fotografía y escultura —o más genéricamente, entre fotografía y tridimensionalidad. Sin embargo este mixto, la amalgama fotográfico-escultórica, no se explica sin el reconocimiento de los poderes metamorfoseantes de los que es portadora la fotografía. De ahí la insistencia de André Malraux en que la reproducción y la metamorfosis son las potencias fundantes del ‘museo imaginario’. Y de ahí también la de Soulages (2005): la fotografía, cuya virtud metamorfoseante expone hasta qué punto ella está en relación con la ficción más que con la verdad, supondría el caso inédito de un “arte al cuadrado” (*art puissance deux*), en cuanto “juega con el punto de vista del fotógrafo, con el encuadre de la foto y la elección de los parámetros fotográficos” (p. 290), lo cual permite concluir que “es porque la fotografía es un arte de la ficción, que integra en sí las artes ficticias” (p. 292). Y prosigue:

Obteniendo todas estas consecuencias del análisis de Malraux, es posible llegar a pensar que con la fotografía la orfebrería, por ejemplo, se convierte primero en escultura, luego en fotografía, porque primero entra en el universo fotográfico de las formas, luego en el universo de las formas fotográficas; entonces, la foto de orfebrería está no sólo en el mismo pie de igualdad que la foto de escultura, sino que pertenece al mundo global de las fotos, al mundo de la fotografía. No sólo ésta reúne todas las artes, sino que sobre todo las integra en sí, se nutre de ellas: nada puede escapar a la fotografía, tanto la vida cotidiana como las artes, tanto los paisajes como los retratos, etc. (...) La fotografía es el arte de esta totalidad que puede metamorfosear en un mismo movimiento en ficción (fotográfica) y en arte (fotográfico). (Soulages, 2005, pp. 292-293)

Pensada como una potencia inherente en cada registro, la metamorfosis está siempre en acto, como si en toda fotografía la polaridad constatativa (“ça a été”) y la polaridad ficcional-metamorfoseante (“ça a été joué”) formaran un solo vaivén, una oscilación que unas veces mostrara una tendencia más acusada por una polaridad que por otra —dependiendo de las fotos y de sus condiciones de recepción—, pero que nunca, bajo ningún respecto, omitiera definitivamente la presencia de una de ellas. Obras tan diversas como las de Lady Clementina Hawarden, Hippolythe Bayard (su sorprendente “*Autoportrait en noyé*”), Les Krims o Julia Margaret Cameron sin ir más lejos (el ejemplo escogido por Soulages), comparten en este sentido una clara vindicación del polo metamorfoseante/ficcional/*théatralisante*. Esto quiere decir —lo voy a reiterar— que aún si Malraux priorizó el género particular de las ‘fotos de obras de arte’ para dilucidar la potencia metamorfoseante de la fotografía, esta aplica para toda foto, independientemente de su género o

carácter. Es eso lo que expone Soulages en el cierre de la cita mencionada, y es eso también lo que orienta su drástica formulación sobre la ‘deslocalización inmanente’ en el acto fotográfico.

Según este criterio, *métamorphosante* equivale a *théatralisante*. La escena de los agentes fotográficos descrita por Soulages para comprender el juego/actuación que toda fotografía conlleva, es ella misma una escena de metamorfosis: no podría no serlo, como no podría ser nunca, *mutatis mutandis*, una escena que accediese llanamente a lo ‘real’ o lo ‘verídico’. Esta escena que aparece desde siempre ‘fuera de lugar’, ya que nunca del todo “allí donde se piensa ni allí donde uno está ni allí donde uno cree” (Soulages, 2005, p. 64), esta escena de desvíos inconscientes, donde predominan las dinámicas del “ça” y del “flou”, nos obliga a una paradójica convicción: en toda foto, la ‘captura’ (la huella fenoménica de lo existente) apunta más allá de sí misma, hacia ese ‘más allá’ que, sin embargo, ella misma es. La captura es una resta en la que algo valioso queda, pero de la que lo fundamental ha escapado. Por eso, la ‘reconstitución de escena’ de Soulages —su explicación de la inherencia de la teatralidad en lo fotográfico— ha reivindicado la potencia del *ça-voir* como una manera de desaprender lo que esperamos y lo que exigimos de la fotografía, para volver al aprendizaje y a la comprensión de lo que podemos esperar y debiéramos exigir de las polaridades referenciales-pulsionales, constatativas-metamorfoseantes, irreversibles-inacabables, que constituyen lo fotográfico. Tras la pista del autor, estaríamos instigados a subrayar que, lejos de devolvernos la realidad, no hay mejor manera de “interrogar lo visible” (Soulages, 2005, p. 91) que la fotografía, que no hay mejor manera de trabajar inacabablemente aquel problema, que ella. Si una foto es “la combinación improbable de rupturas, metamorfosis y selecciones que dependen de una contingencia radical” (p. 87), el *ça-voir* de la fotografía —esa apertura sensible, afectiva, memorativa, intelectual, existencial del *Spectator*, como la piensa Soulages, siempre alerta a las múltiples determinaciones y coacciones concurrentes en la escena fotografiada — indicaría una señal de ruta filosófica para el problema.

LA INTERROGACIÓN DE LA FOTOGRAFÍA O LA APERTURA AL ENIGMA

La teoría fotográfica de Soulages parte de una premisa fundamental: la fotografía jamás registra lo real, aquello que nuestro autor kantianamente llamará “el objeto a fotografiar *O*” (2005, p. 87) o bien “el objeto infotografiable” (p. 86). Esta incognoscibilidad determinará no solo la posibilidad misma de lo fotográfico, sino además dará sentido a su tarea: “el problema no será ya el del objeto trascendental a fotografiar, sino aquél del objeto fotográfico a construir” (p. 103). Para Soulages, hay

en la fotografía una tensión constitutiva y original hacia la que ella apunta permanentemente por el hecho de no alcanzar el ‘objeto a fotografiar’ (esa particular mixtura entre lo Real lacaniano y el noúmeno kantiano). Esa tensión, en la medida en que despeja la vía para “el objeto fotográfico a construir” (p. 103), demuestra que no es una barrera, sino una posibilidad productiva y una exigencia que emana de las propias condiciones de posibilidad de toda fotografía. Cada foto es una demostración palpitante de esa consumación.

En el cierre de una lúcida reflexión sobre el trabajo desarrollado por el fotógrafo Marc Pataut con niño/as con problemas psiquiátricos, durante una residencia en un hospital de día en 1981-1982 (Soulages, 2005, pp. 142-154; Cf. Picarel, 2016), el autor escribe:

Fotografiar, es experimentar esta distancia y esta separación no suprimibles que nos alejan (*couper*) del objeto, que instauran nuestro punto de vista singular y que deben ser lo que hay que trabajar para el arte: distancia y separación instalan pues el lugar de la creación. Ahí también, se impone una comparación con la búsqueda mística: para Pataut, el problema de lo real reemplaza al problema de Dios, que es, para los místicos, el Distante por excelencia. Sería necesario hablar de “fotografía negativa”, tal como se habla de “teología negativa”. (...) Así, ella es interrogación de lo real, de la verdad y del lenguaje (Soulages, 2005, p. 156).

Cada foto, produciéndose, es interrogación, forcejeo con lo impenetrable. Como se da a entender en la cita, el ‘experimentar esa distancia’ en ningún caso supone coartar o hacer mella en la fenomenalidad de lo fotográfico. Todo lo contrario: precisamente porque ninguna foto, de ninguna manera, puede acceder a lo ‘real imposible de fotografiar’, es que hay ‘fotos’, en plural. Pudiéramos pensar que cada foto es la metamorfosis de lo no alcanzado, su productiva inserción en el orden de la fenomenalidad: un ‘posible’ obtenido —actualizado— a partir de una multiplicidad de alternativas. Fenomenalidad contingente que sustituye la imposible empresa de capturar lo real, la fotografía singulariza, en su escena/juego “de los humanos y las cosas” (Soulages, 2005, p. 66), un corte temporal (una fracción de espacio-tiempo) que, puesto en escena, moviliza una serie de desvíos entre sus agentes participantes, a la manera de un jeroglífico vibrante y activo que no busca necesariamente ser descifrado por sus eventuales espectadore/as, sino —expectativa del *ça-voir* fotográfico— interrogado por la imaginación, por la sensibilidad, por la experiencia misma de quien ve. De donde su continua e incesante interpelación: “La fotografía es ella misma enigma: convoca al receptor a interpretar, a interrogar, a criticar, en suma a crear y a pensar, pero de manera inacabable” (p. 308). Lo inacabable, que hace parte de la definición misma de la fotograficidad —“sorprendente articulación de lo irreversible y de lo inacabable” (Soulages, 2005, p. 115) —, tiene aquí, como en muchos otros lugares, la misión impulsora de la prosecución de la tarea interpretadora e interrogativa, dado que la foto, enigma sin última respuesta, “llama a una recepción poética y a una palabra a la vez siempre necesaria y siempre inadecuada” (p. 308).

Como móvil del pensamiento y de la reflexión sensible, la fotografía tiene, para Soulages, todas las características de un señuelo vital, de una carnada que, ofreciendo algo ‘para ver’ —una fenomenalidad cualquiera—, nos instiga íntimamente a elaborar, con todos nuestros sentidos, nuestras memorias y nuestras facultades, el problema mismo de lo visible, de la apertura del mundo para nosotros, de la apertura de nosotros para nuestro entorno y nuestro mundo. Para evitar cualquier equívoco con términos como ‘enigma’ o ‘misterio’, recalquemos lo que posiblemente resulta ya bastante obvio; que Soulages hace de ellos un uso ‘materialista’, en el sentido de que indican una faena intelectual, humana, que no culmina en ningún momento verdaderamente. Por eso, también, su reiterado uso de la palabra —del concepto— ‘trabajo’. Ya vimos anteriormente, a raíz de la concurrencia del ‘ello’ (*ça*) en el “*ça a été joué*”, que toda fotografía es ‘trabajada’ (*est travaillée*) por lo que escapa a quien fotografía (Soulages, 2005, p. 64) y en general, por la dinámica de los desvíos que cruzan toda la escena y que la deslocalizan. Asimismo, el ‘trabajo del negativo’ (pp. 107-134) y el ‘trabajo de presentación’ de las fotos (pp. 281, 291, 308) conforman un par de operaciones, deducidas de la fotogracidad tal como la elabora Soulages, que revelan con claridad el vínculo indiscernible entre lo ‘inacabable’ y el ‘trabajo’ como labor ininterrumpida, en virtud de la interrogación permanente, y de la versatilidad de formatos, del hacer fotográfico.

El desvío existente entre la fotografía y lo real que señala una y otra vez Soulages (p. 77) es aquello que debe ‘trabajarse’, que impone ser ‘trabajado’, lo cual equivale siempre a decir, en este contexto, ser interrogado, ser explorado. La brecha no se cierra jamás: el trabajo prosigue, la reflexión le acompaña. Cada foto, hemos visto, es una “contingencia radical” (p. 87) que nunca cesa de apuntar a esa brecha que ella misma —cada una de ellas, múltiples e incalculables— es, a esa brecha que la excede pero que también la constituye. Este aspecto ontológico de la reflexión de Soulages resulta del mayor interés, entre otras razones, porque esa misma observación que anotábamos antes sobre la ‘fotografía negativa’ se traduce, en su meditación sobre la estética de la fotografía, no en una paralización ante la sublimidad de lo real negado al sujeto, sino en una reivindicación de su ‘trabajo’ (plástico, imaginativo, intelectual, afectivo, etc.) y de su búsqueda filosófica y existencial. Por ello, finalmente, “la fotografía convoca a la filosofía” (Soulages, 2005, pp. 81, 302, 308-309).

La fotografía trabaja y es trabajada por fuerzas que en ella se encarnan y que asimismo la exceden. Tales sobrepasamientos, tales desvíos, actúan también: lo hacen tanto en la escena misma fotografiada (como vimos al inicio del artículo) como en el plano ontológico de la producción fotográfica. Toda la indagación de nuestro autor sobre el ‘objeto fotográfico’ tiene que ver con ello.

Como lo hemos venido refiriendo aquí, el análisis ontológico y productivo de Soulages dice relación no solo con las fotos existentes, sino con la fotografía ‘posible’, es decir, con las “potencialidades fotográficas” (p. 112) de lo irreversible y lo inacabable. Dicho de otra manera, en el marco de la fotografía análoga en que se inscribe su explicación, lo que explora el autor es el paso de la matriz (singular) a los negativos (en plural: el trabajo inacabable del negativo), pero también, *mutatis mutandis*, el paso de los posibles previos de la matriz, de las decisiones que la antecedieron (plural) a un resultado concreto (singular). Singular a plural, plural a singular, o para plantearlo en el orden sucesivo que corresponde: a las muchas opciones que se presentaron para la realización del acto fotográfico, una se realizó, se ‘puso en escena’ y se obtuvo un negativo signado por el tiempo irreversible; tras la obtención del negativo correspondiente, se pueden producir copias idénticas del mismo o bien —y esto resulta mucho más interesante— “un número infinito de fotos totalmente diferentes” (Soulages, 2005, p. 115), dimensión que el autor asume como el “inacabable trabajo del negativo” (p. 115). El orden de lo posible compete, como se aprecia, tanto a aquello que precede a la “irreversible obtención generalizada del negativo” (p. 115), como a aquello que viene después de tal obtención, y que forma parte fundamental de la historia, la práctica y el desarrollo de los lenguajes fotográficos, en sus modos diversos de presentación y circulación. En síntesis, la consideración de lo fotográfico como una *praxis* que exige ser pensada en relación con la modalidad ontológica de lo ‘posible’, y comprometida con el incesante trabajo de interrogación y de sondeo en torno a los fenómenos del mundo —y a los límites y proyecciones de nuestra experiencia con ellos—, refuerza, desde otro ángulo, la idea central del *ça-voir* fotográfico planteado por François Soulages.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Lo valioso de esta comprensión y explicitación del acaecer fotográfico desarrolladas por Soulages en *Esthétique de la photographie*, aun para nosotros, hoy, en plena época digital, es que asumía en su momento que la fotografía no era, nunca había sido, “del orden de lo mismo, sino de lo otro” (p. 95). Y eso quiere decir: del orden del avatar y no de la copia, del orden de la metamorfosis y no de la simple réplica. La foto siempre estuvo habitada, más allá de cualquier determinismo ‘realístico’ que le pudo ser impuesto, por el descentramiento del origen y del original. Me permito decirlo así: la insurrección de los posibles, de las metamorfosis y las hibridaciones, anidó quizá en los márgenes de la práctica fotográfica, en el fuera de canon (a veces en los alrededores), pero siempre tuvo a su centro mismo de rehén. No podemos olvidar, parece decir Soulages, que a pesar de las hegemonías ‘referenciales’, miméticas o indiciales, lo propio de la fotografía nunca fue el sencillo aparecer de lo que aparece como dado de suyo, sino siempre, sin excepción, la producción de un avatar: una

encarnación posible de una matriz; una matriz abierta, a su vez, en cada etapa de la obtención de la imagen, a una multiplicidad de alternativas.

Se entiende, pues, que la radicalidad de su ‘ser contingente’, de su ser avatar, de su ser un resto (Soulages, 2005, p. 115), otorgue a la fotografía una especie de primicia en su calidad de trabajo singularmente orientado por la incertidumbre humana, es decir, por el enigma, por el carácter más hondo de la existencia. ¿Qué captura la foto?, ¿qué nos da a ver? Insistamos todavía: ¿qué nos da a experimentar, revelándonos así nuestra propia contingencia? Entre las polaridades referenciales-pulsionales, constatativas-metamorfoseantes, irreversibles-inacabables, la ruta escogida por Soulages plantea que vivir en medio de la fotografía significa, por necesidad, vivir filosóficamente; que la interrogación de lo visible significa encarnar el *ça-voir* en un trabajo interpretativo intenso, en el que la existencia misma está comprometida. Seguir los indicios, seguir los restos, escudriñar sus interacciones en la escena siempre borrosa de la imagen que vemos, aprender siempre a mirar — y a sentir— de nuevo, con el cuerpo y la imaginación, con la inteligencia analítica y la fuerza afectiva. Quizá sea esta, insinúa Soulages, la mayor paradoja de la fotografía: cuando supuestamente se trataba nada más que de comprobar y devolvernos lo real ya conocido, nos incita a preguntarnos, sin fin, por aquello que tenemos ante nuestros ojos.

REFERENCIAS

- Bajac, Q. (2010). *La photographie du daguerréotype au numérique*. Gallimard.
- Barthes, R. (1980). *La chambre claire. Note sur la photographie*. Cahiers du Cinéma, Gallimard, du Seuil.
- Blanvillain, C. (2015). *Photographie et schizophrénie*. L'Harmattan.
- Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico* (G. Baravalle, Trad.). Paidós.
- Freud, S. (1968). *Métapsychologie* (J. Laplanche y J.-G. Pontalis, Trad.). Gallimard.
- Freud, S. (2000). *El yo y el ello y otros escritos de metapsicología* (R. Rey Ardid y L. López-Ballesteros y de Torres, Trad.). Alianza.
- Krauss, R. (2009). Notas sobre el índice. En R. Krauss, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos* (A. Gómez Cedillo, Trad.) (pp. 209-223). Alianza.
- Malraux, A. (2008). *Le musée imaginaire*. Gallimard.
- Picarel, G. (2016). *Photographie et altérité. Interrogations à partir de Marc Pataut*. L'Harmattan.
- Rouillé, A. (2005). *La photographie. Entre document et art contemporain*. Gallimard.

► **Artículos:** Ça-voir: escena y metamorfosis en la teoría fotográfica de François Soulages

Salignon, B. (2017). Quand la photographie a son dehors au-dedans. En F. Soulages y G. Picarel (Eds.), *Photographie et extériorité* (pp. 27-32). L'Harmattan.

Schaeffer, J.-M. (1987). *L'image précaire. Du dispositif photographique*. du Seuil.

Soulages, F. (2005). *Esthétique de la photographie. La perte et le reste*. Armand Colin. (Trabajo original publicado en Nathan en 1998).

Soulages, F. (2015). *Estética de la fotografía* (V. Goldstein, Trad.). La Marca.

Soulages, F. (2017). L'extériorité imphotographiable. En F. Soulages y G. Picarel (Eds.), *Photographie et extériorité* (pp. 11-26). L'Harmattan.

Soulages, F. (2018). Le baroque chez Koest. En F. Soulages y S. Armache Jamoussi (Eds.), *Masques et identités. À partir de Bernard Koest* (pp. 25-48). L'Harmattan.

Tisseron, S. (1996). *Le mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*. Les Belles Lettres.