

En 1992, los profesores Hubertus von Amelunxen, teórico de la fotografía, y Michael Wetzel, experto en teoría de la literatura, ambos buenos conocedores de la obra de Jacques Derrida, mantuvieron una profunda conversación con el filósofo francés sobre la especificidad del medio fotográfico, y sobre lo que la fotografía nos puede revelar acerca de la naturaleza de la imagen, la mirada y el referente. **Minerva** reproduce los fragmentos más relevantes de esa extensa entrevista y la acompaña con una selección del trabajo de algunos de los grandes fotógrafos del siglo XX.

la fotografía: copia, archivo, firma

ENTREVISTA CON **JACQUES DERRIDA**

HUBERTUS VON AMELUNXEN Y MICHAEL WETZEL

TRADUCCIÓN ANA USEROS

VON AMELUNXEN La *skiografía* significa la sombra, la ausencia de referente. En su obra, *Mémoires d'aveugle*, usted habla de la *skiografía*, que parece prefigurar la huella de un presente ausente. El inventor del negativo fotográfico, William Henry Fox Talbot, denominó a su invento *skiografía* y también *words of light*. En 1837 hizo un cliché fotográfico en el que inscribió el alfabeto, el lugar y la fecha, como si hubiera querido demostrar que todo alfabeto podía entrar en la imagen y que la fotografía iba a ser el primer medio óptico que penetrara en el reino de la escritura y que haría entrar a la escritura en la esencia misma de la imagen. En *Mémoires d'aveugle* usted habla de la *skiografía*, de la escritura de la sombra, como de una memoria simultánea, una memoria del presente, una división del instante. Pero, ¿de dónde viene esa memoria del instante, de dónde procede este archivo del presente?

Es una cuestión de *punto de vista* y ahí usted toca la *punta* de la dificultad. ¿Se puede pensar de otra manera que desde *el punto de vista del punto*? Pero también, ¿se puede pensar desde un *punto* de vista? ¿Cómo se puede imaginar un archivo inmediato, un presente que consista en su propia memoria o en su propia reproducción? En ese caso, que es algo más y algo distinto que un caso, la propia experiencia, la experiencia de lo que llamamos el presente, se constituiría en conservatorio de sí, pero de tal forma que, de un mismo acontecimiento, desde el *punto* del acontecimiento, de su punta, cualquier cosa pudiera perderse y cualquier cosa pudiera conservarse. En efecto, se trata de la punta, y de la cuestión más aguda, la más punzante, acerca de ella. En general concebimos el instante como un punto (*stigmé, Punkt*), cuya puntualidad sería en principio indivisible. Pero, en la situación que evocamos, estaríamos tratando, paradójicamente, de una experiencia de lo singular, de lo no iterable, de lo único, que, sin embargo, sería lo bastante divisible como para que un archivo pudiera desgajarse. Quedaría un archivo que sobreviviría mientras que aquello de lo que es archivo habría desaparecido, un fenómeno normal, sólo que en este caso el archivo no sería simplemente una copia, la re-producción o la huella de otro presente. El archivo estaría constituido por el propio presente, y sería necesario que este presente, en su estructura, fuera divisible y a la vez permaneciera único, irremplazable e idéntico a sí mismo. La estructura del presente debe dividirse para que, incluso cuando el presente se ha perdido, el archivo permanezca y se refiera a aquel como a un referente no reproductible, como a un lugar irremplazable.

No sé si esto nos sirve como introducción a la cuestión específica de la fotografía y si esta ley general no valdría para todo archivo o, en cualquier caso, para todos los fenómenos de la firma en sentido

amplio. Es cierto que la fotografía opera este milagro como tecnología del *milagro*, es decir, dando a ver. Y, por supuesto, se ha dicho muchas veces y Barthes ha insistido en ello, la especificidad del fotograma parece ser esa captura aparentemente irreductible del referente, de aquello que sólo ocurre *una vez*. La fotografía parece decir y dejarse dictar: esto ha ocurrido y sólo ha ocurrido una vez. Es la repetición de lo que sólo ha ocurrido una vez. La referencia, si no el referente, parece aquí imborrable. Esto es lo que dice Barthes, con muy buen sentido. No sé qué piensan ustedes. Me parece que en el textito que he dedicado a Barthes dejo que planeen ciertas reservas a este respecto. Creo que entiendo lo que dice Barthes y me parece necesario lo que apunta. Sólo que me pregunto qué es entonces lo propio de la fotografía. Toda huella original se divide como archivo y conserva su referencia; el manuscrito original de una carta, la firma, por ejemplo. ¿Qué ocurre, en estos últimos casos, cuando la fotografía reproduce ese original sin *hacer visible* un momento singular del mundo, como, por ejemplo, cuando se fotocopia una firma original? La fotocopia es también una fotografía, ¿verdad?

VON AMELUNXEN En efecto, la fotocopia, como la fotografía, retrasa y reproduce el original mediante la luz, pero mientras que la fotografía fragmenta y arruina el espacio, la fotocopia parece conservar el original en el calco. Ahora la nueva tecnología fotográfica nos ofrece cámaras digitales. El soporte es digital y en un disco se guardan numerosas imágenes, como en un magnetófono o en un magnetoscopio. Se puede borrar el registro o bien mostrarlo en una pantalla. Ya no hay negativo. El rastro, aunque sea legible para un ordenador, se convierte en algo invisible para el ojo humano, hasta un punto en el que se cuestiona lo referencial. Así, ¿cuál será entonces el futuro estatus del referente en una producción de imágenes que se dirige a una repetida obliteración?

Quizá tenga que ver con el nombre «fotografía» y con su relación con cierta concepción de la fotografía. Con su relación con una historia, quizás acabada, de esa concepción; en todo caso, con la finitud de esa historia. Eso es lo que me inquietaba hace un instante. A partir del acontecimiento y de la posibilidad técnica de la que usted me habla, ¿acaso lo que tenemos a nuestra disposición merece aún el nombre «fotografía»? ¿Es del mismo orden de lo que era posible con la técnica anterior, con un soporte de papel? Si se puede borrar así, si la huella ya no está soportada por un «soporte» —al menos no por un soporte estable de papel—, quiere decir que ya no estamos hablando de un registro de imagen, aunque se registre algo:

el registro de imagen se convertiría en algo indisociable de una producción de imagen y perdería entonces toda referencia a un referente exterior y único. Se trataría (y puede que siempre haya sido así sin que nos diéramos cuenta) de una performatividad fotográfica, algo que puede escandalizar a algunos y que complica singularmente, sin disolverlo, el problema de la referencia y de la verdad. De una verdad *que se hace*, como hubiera dicho San Agustín, tanto como se revela, desvela, explícita, expone o procesa. Algunos cineastas, como Wim Wenders o Greenaway, emplean técnicas de producción de imagen en las que el material esencial no es simplemente la *imagen capturada*, aunque siga habiéndola. La toma de imágenes cede su lugar a la producción de imágenes a partir de un material cualquiera. Se remeda la fotografía o incluso la cinematografía, a la vez que se conduce lo gráfico a una cierta culminación, a lo que algunos considerarían una mayor dignidad, pues se convierte en algo más productor y «performativo» que registrador y «constatativo» o «teoremático» (cosas de mirada y de punto de vista): produce el punto de vista, en lugar de situarse allí u ocuparlo. ¿Tiene esto que ver con lo que antaño llamábamos fotografía o cinematografía o nos introduce en un arte nuevo para el que habría que inventar un nuevo nombre? Esta cuestión nos interesa porque toma en cuenta esta novedad, pero también por lo que puede enseñarnos acerca de lo que *era ya* la estructura de la antigua técnica. ¿No se podría decir que *ya* en la fotografía en sentido clásico había tanto producción como registro de imágenes, tanto acto como mirada, tanto acontecimiento performativo como archivo pasivo? El recurso indispensable a cierto tipo de soporte (no electrónico, como, por ejemplo, el papel) no significaba una pasividad absoluta ni, por tanto, un mero registro sin inscripción productiva. ¿Es necesario recordar que en la fotografía hay todo tipo de iniciativas: no solamente el encuadre, sino también el punto de vista, el cálculo de la luz, el cálculo de la exposición, etc.? Esas intervenciones quizá sean del mismo tipo que las de un tratamiento digital. En cualquier caso, en la medida en la que *pro-*

ducían la imagen y constituían *la imagen*, modificaban la referencia misma, introduciendo en ella la multiplicidad, la divisibilidad, la sustituibilidad, la reemplazabilidad (ahí está, quizá, el lugar de ruptura entre lo fotográfico y un determinado intuicionismo, un determinado principio de principios fenomenológico. Y, a este respecto, me pregunto cómo interpretar la necesidad que siente Barthes de inscribir *La chambre claire* bajo el signo de una vuelta a una fenomenología—sartreana—de la imagen y lo imaginario). Retrospectivamente, el tratamiento digital de la imagen nos obliga más que nunca (aunque no era necesario para hacerlo) a reconsiderar la referencialidad o la supuesta pasividad en relación al referente ya desde la primera época, por llamarla así, de la fotografía, suponiendo que haya habido una única «primera época», porque desde el comienzo hubo diferencias técnicas y, por tanto, estructurales. Habría que revisar la cuestión de la época, así como la de la *epoché*...

VON AMELUNXEN En la fotografía el soporte determinaba el tiempo, el tiempo del posado. La sensibilidad del soporte era un agente activo en el devenir de la imagen, constitutivo para el tiempo y para el futuro de la imagen fotográfica.

Hagamos una pausa sobre esta cuestión del tiempo. Una cronología del instante, la lógica del *stigmé* puntual, guía la interpretación barthesiana (que, por otra parte, es la habitual) del referente imborrable, de lo que no ha ocurrido más que una vez. Esta *Einmaligkeit* supone la simplicidad in-descomponible, más allá de todo análisis, del tiempo del instante: el parpadeo (*Augenblick*) de la vista tomada. Pero si el «una sola vez», si la primera, única y última vez de la toma ocupa ya un tiempo heterogéneo, eso supone una duración diferida (*differante*) y diferenciada: en un fragmento de segundo, la luz puede cambiar y estaríamos ante una divisibilidad de la primera vez. La referencia es compleja, ya no es simple, y durante ese tiempo pueden producirse subacontecimientos, diferenciaciones, modificaciones micrológicas que den lugar a composiciones, a disociaciones y a posibles recomposiciones, a «trucajes», por decirlo así, a artificios que rompen definitivamente con el supuesto naturalismo fenomenológico que vería en la fotografía el milagro de una técnica que se borra a sí misma para entregarnos la virginidad natural, el tiempo mismo, la experiencia inalterable e initerable de una percepción pretécnica (como si hubiera tal cosa). Desde que, en la percepción como toma de vistas, tenemos en cuenta la calculabilidad del tiempo, desde que consideramos el tiempo no como una serie de instantes irreductibles y atómicos, sino como una duración diferencial y más o menos calculable, una duración que es correlativa a una técnica, la cuestión de la referencia se complica y, por tanto, también la cuestión del arte, de la fotografía como *techné*. Una de las cosas que sugiere Barthes en los márgenes de su rico y conmovedor discurso sobre la muerte, el *studium* y el *punctum* (el punto, el apuntar, lo punzante, etc.), es el más allá del arte: sea cual sea el arte del fotógrafo, su intervención, su estilo, hay un punto en el que el acto fotográfico no es un acto artístico, sino que registra pasivamente, y esta pasividad punzante sería el momento de la relación con la muerte; capta una realidad que está allí, que habría estado allí, en un ahora imposible de descomponer. Habría, en resumen, que elegir entre el arte y la muerte. O incluso elegir entre, por una parte, un arte ligado a la técnica y, por otra parte, un arte que excediera el arte y la *techné* para cumplir con un auténtico destino, para *poner a obrar* a la verdad misma (en un sentido próximo a lo que parece decir Heidegger en *El origen de la obra de arte*). Ésta sería la belleza o lo sublime de la fotografía, pero también su cualidad fundamentalmente no artística: de un golpe nos entregaríamos a una experiencia en el fondo no domesticable, a lo que sólo ha ocurrido una vez. Entonces estaríamos pasivos y expuestos, la mirada misma estaría expuesta a la cosa expuesta, en el tiempo sin espesor de una duración nula, en un tiempo de exposición reducido hasta el punto de lo instantáneo. El

Hubert Grooteclaes, «Léo Ferré», 1978.

Cortesía del Musée de la Photographie à Charleroi



arte mismo estaría condicionado por el no arte o, lo que es lo mismo, por una hiperestética, por una percepción en cierto sentido inmediata y natural: inmediatamente reproducida, inmediatamente archivada. Pero si admitimos que hay una duración, y que esta duración está constituida por una *techné*, la totalidad del acto fotográfico sería, si no del orden de la *techné*, sí al menos irrecusablemente marcada por ella. Nos emplazaría también a repensar la esencia de la *techné*.

WETZEL Aludimos aquí a la importante cuestión de la memoria pues, a partir de la fotografía, podemos también mostrar que ese acto de registro no es un acto pasivo sino que implica un tratamiento del material, de la información. La relación entre la fotografía y el psicoanálisis, de la que usted habla en *Droits de regards*, está implícita en esta metáfora, en ese paradigma de Freud –el cuaderno mágico–, en el que demuestra que para conservar el trazo hay que renovarlo. Esto es lo que hoy llamamos tratamiento de la información, es decir, que para guardar información hay que tratar los datos. Y en este punto aprecio en su discurso una especie de reticencia frente al ontologismo del referente de Barthes, al menos si hacemos la división temporal entre el acto de la captura y lo que llamamos en fotografía el revelado: el arte interviene también en el revelado, empieza con el tratamiento. Siempre se trata de un tiempo diferido que plantea la cuestión de la intensidad, porque, a mi entender, siempre hay que tomar una decisión, hay que decidir, delimitar, recortar en el momento del revelado. Frente a la temporalidad de la toma, de la referencia objetiva, está también la intervención de otra temporalidad, de un determinado contexto, de un querer-decir.

Aquí el proceso empezaría antes del proceso, antes de lo que en inglés se llama *the process*, el revelado del negativo fotográfico y de la vista así «tomada». En efecto, habría que reelaborar, desde el punto de vista del tiempo, desde el punto de vista del tiempo de la toma de vistas, toda esta cuestión de una autoafección a la vez pasiva y activa. Y para ello habría al menos que disculparse con valentía ante la gran meditación heideggeriana, siguiendo el rastro y la interpretación de Kant. No es algo que vayamos a hacer en una entrevista ni en una fotografía, por muy erudita o por muy libre de clichés que sea. Si la técnica interviene desde la captura y desde el tiempo de exposición, no hay, por supuesto, pasividad pura, pero eso no quiere decir simplemente que la actividad borre la pasividad. Se trata de una estructura distinta, de una especie de *acti/pasividad*, si se puede decir en una palabra. Incluso cuando la técnica interviene de forma más y más complicada y diferenciadora, sigue tratando la pasividad de determinada manera, tratando *con ella*, negociando con ella. En la apertura a la luz y al objeto, la fotografía no lo hace todo. La cuestión de la «materia» *resta*, por muchas comillas que se le ponga, justamente como un *resto* que no se reduce a una sustancia dada, ni siquiera a la presencia onto-lógica de un estar ahí, de un «uno», o de un objeto (*Vorhandene*), ya sea el objeto ante el objetivo (la cosa fotografiada) o el objeto soporte de la impresión, la fotografía que sostenemos en las manos o bajo los ojos y de la que podemos multiplicar los ejemplares.

[...]

VON AMELUNXEN ¿Y si la *techné* de la fotografía nos incitara precisamente a no hacer esa oposición clásica entre *actividad* y *pasividad*, entre el don y la acogida?

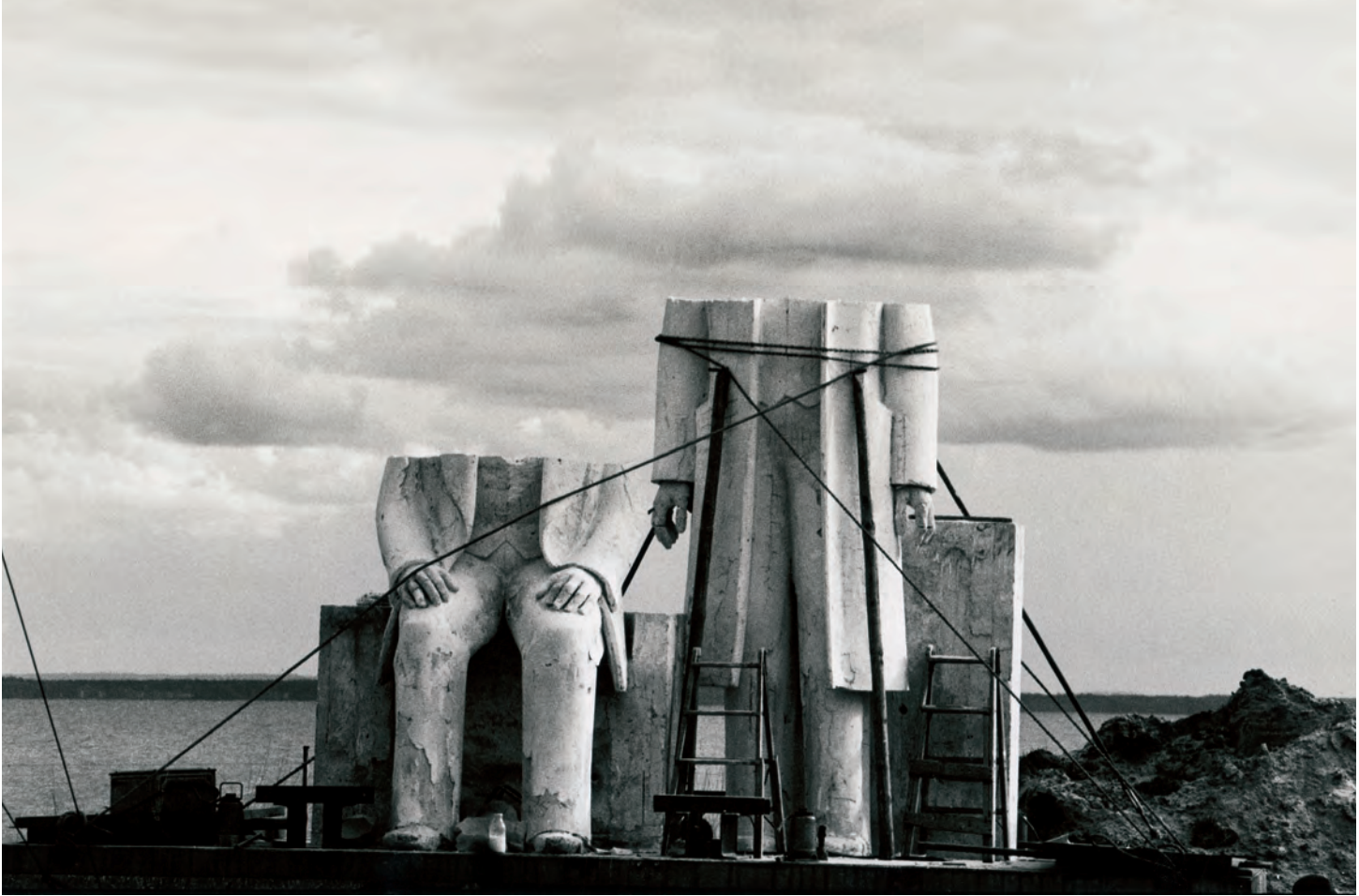
Según una tradición que pertenece tanto al lenguaje vulgar como a la filosofía, pasividad se opone a actividad. Pero el análisis kantiano-heideggeriano (husserliano también, por supuesto) al que hacía alusión hace un momento concierne a una temporalidad como síntesis autoafectiva pura en la que la propia actividad es pasividad. Esta problemática es *indispensable* incluso si en los ambientes en los que se



Anna y Bernhard Blume, de la serie en 12 partes «¿Complicaciones edípicas?», 1977-78. Cortesía de Anna y Bernhard Blume

ejercita un discurso experto sobre fotografía se está poco familiarizado con ella. Es cierto que las mediaciones son numerosas, difíciles y delicadas, pero la ligazón con la especificidad de lo fotográfico quizá se anuncia mejor, si bien indirectamente, en el hecho de que esta mediación sobre la autoafección como temporalidad pasa por el *esquematismo de la imaginación* transcendental. Se trata de la imagen, de la producción de lo fantástico, de una imaginación productora en la constitución misma del tiempo y en la temporalidad originaria.

Si la fotografía digital sin *subjectil* nos permite repensar retrospectivamente lo que podría haber sido la fotografía con *subjectil*, igualmente esta reflexión sobre la autoafección temporal en la percepción (y hay percepción del tiempo tanto como hay un tiempo en toda percepción, ya sea de una imagen, de lo visible o de lo espacial) nos conduce retrospectivamente a decir lo mismo de lo que, en principio, nos parece pre-técnico, es decir, de la percepción; no se puede oponer percepción y técnica; no hay percepción antes de la posibilidad de la iterabilidad proteica; y esta sencilla posibilidad marca de antemano la percepción y la fenomenología de la percepción. En la percepción ya hay operaciones de selección, de duración de la exposición, de filtrado, de revelado; el aparato físico funciona también como un aparato de inscripción y de archivo fotográfico. De nuevo el *Wunderblock* de Freud. Lo mismo que intenté decir hace tiempo sobre la escritura concierne también a la fotografía. Retrospectivamente, en ese retrovisor tecno-histórico, deberíamos re-complicar el análisis o la descripción de lo que se suponía que precedía a la técnica, o a lo que llamamos técnica fotográfica. Deberíamos remontar el camino hasta la *skiagrafia* platónica y hasta



Sibyle Bergemann, del ciclo «Monumento Marx-Engels», 1976-86. Cortesía de Sibyle Bergemann/Ostkreuz

toda escritura de la sombra, antes de la técnica moderna bautizada como «fotografía». Lo que se describe como un juego de sombra y luz es ya una escritura. En la leyenda de Dibutade —que sólo ve, retiene y dibuja la sombra de su amado sobre la pared—, antes de que esta operación se represente a través del dibujo, ¿no es ya un juego entre la luz, la sombra y el archivo? Así, con esta diferencia en la naturalidad —es decir, con la sombra en la luz, el blanco y el negro—, aparece la primera posibilidad técnica en la propia percepción. La diferencia *en* la luz, la diferencia de exposición, si quieren, que no es forzosamente la diferencia entre día y noche, he aquí quizá la primera posibilidad del trazo, del archivo y de todo lo que se sigue: la memoria, la técnica de la memoria, la mnemotécnica, etc.

WETZEL Es un buen momento para referirse a ese pasaje del relato de Balzac, *La obra maestra desconocida*, en el que el pintor habla de la línea y de la luz, y a la tesis, asumida en ese texto de Balzac, de que en la naturaleza no hay líneas. ¿Se podría decir que la línea es la escisión, el momento en el que aparece la *techné*, la tecnología?

La cuestión de la línea nos reconduce de nuevo a la paradoja del tiempo y de la acti/pasividad. Como saben, en Aristóteles, la cuestión del tiempo está ligada a la cuestión de la *gramma*, que significa, en este caso, la línea. Balzac diría que la diferencia entre la luz y la sombra en la naturaleza, su línea de separación, no es una línea. La línea sólo surge como tal cuando el dibujante incide e inscribe, por ejemplo con su punzón, aun cuando siga una línea natural. Cuando Dibutade sigue la línea de la sombra, está siendo activa, posee un instrumento, una técnica, pero su actividad humana consiste en adaptarse pasivamente a una línea que ya está ahí. Y, por tanto, en la punta del lápiz o en el extremo del punzón, la actividad se rige por un dato, abraza en cierto sentido la pasividad, abraza el punto en el que es pasiva, sigue algo que ya está dado de antemano. Entonces, ¿la línea ya está dada? Eso depende de a qué se llame línea. Pero la posibilidad de la diferencia entre la luz y la sombra traza una línea que después yo puedo, con la punta de mi lápiz, re-trazar. Cuando Dibutade traza,

empieza a re-trazar. Y el *re*-conocimiento (*remarque*)¹ del *re*-trazo es a la vez activo y pasivo. Pero la posibilidad de esta repetición, esta iterabilidad, señala de antemano el umbral mismo de la percepción. Esta pasividad no es pasiva ante algo, ante la luz o la sombra, sino que es pasiva ante una diferencia. Actividad y pasividad se tocan o se articulan a lo largo de una frontera diferencial. Es el propio movimiento del trazo el que es *a priori* fotográfico. Que no haya esperado a la invención de lo que desde hace más de un siglo llamamos «fotografía» no quiere decir que esta técnica no sea un acontecimiento y una mutación irreductible. Pero hay que pensar esa irreductibilidad sobre el telón de fondo de lo que la ha hecho posible.

WETZEL Pero si se sigue esa línea histórica se puede decir al mismo tiempo que la detención, la detención de la línea, se opone a la naturaleza. Si tomamos por ejemplo la pintura de Cézanne, sus series sobre un mismo tema, percibimos el sufrimiento del pintor para detener las líneas, y se percibe también cómo éstas empiezan a desaparecer. La frase de Cézanne: «Hay que darse prisa, todo empieza a desaparecer» demuestra y denuncia a la vez la detención. Es también una forma de abordar la cuestión de la muerte, porque se trata de una detención, de un trazo que, al mismo tiempo, pierde el contacto con la naturaleza; que desaparece y se afirma en la retirada (*retrait*)².

Sí, pero la *retirada* (*retrait*), conservemos esa palabra, designa a la vez el reconocimiento (*remarque*) y el borrado del trazo: la marca se ha retirado. El «gran arte» de esa doble retirada, tanto para la fotografía como para la literatura, la pintura y el dibujo, consiste en atrapar esa línea o ese instante, por supuesto, pero también en dejarlo perderse en el acto mismo de atraparlo, en marcar que «aquello ha ocurrido y se ha perdido» y que todo lo que vemos, conservamos y mira-

1 El francés *remarque* tiene el doble sentido de re-marcar, es decir, volver a marcar, y de darse cuenta, reconocer [N. T.].

2 El término retirada traduce el francés *retrait*, que también puede interpretarse como re-trazo, del verbo retrazar [N. T.].

mos ahora es el ser-perdido de lo que debía perderse, de lo que estaba abocado a perderse. Y la firma de la pérdida quedará marcada en lo que se conserva y no se pierde, en lo que conserva la pérdida. Hay que conservar la pérdida como pérdida, si se puede decir así. Ésa es también la emoción fotográfica, lo punzante de lo que habla Barthes. Se conserva el archivo de «algo» (de alguien o de algo) que ha ocurrido una vez y se ha perdido, y se conserva así, tal cual, como lo no-conservado, una especie de cenotafio, en suma: un túmulo vacío. Pero, ¿hay túmulos que no sean cenotafios? ¿Y fotografía sin *kenosis*?

WETZEL El presente de la fotografía (en el doble sentido de regalo y de presencia) es entonces una falsa apariencia. Eso es lo que Rodin quería decir al constatar que la fotografía era incapaz de atrapar la línea en su retirada, en su movimiento o su tensión. A la inversa, él propuso una especie de escritura coreográfica que quebraba la línea estática de las tomas instantáneas. De ahí la oposición entre la pintura o la escultura, como medios de una temporalidad intensiva, animada, y la fotografía, a la que se despreciaba en tanto medio cronológico.

Se podría soñar con otro archivo: el de los desprecios, lo despreciado y los despreciados. Está ese texto de Baudelaire, que seguramente conocerán, sobre la fotografía y la literatura. Fascinado por la fotografía, le gustaría descalificarla ante la pintura y la literatura. Pero me parece que no cree demasiado en su demostración, presenta una novedad irreductible, el acontecimiento de un arte que desborda su intención, y que envidia de antemano...

VON AMELUNXEN Pero (no hacemos más que paréntesis) creo que Baudelaire ha pensado profundamente la fotografía. Y la ha pensado en tanto *falsa moneda*: esa frase de *La falsa moneda*, una frase central para toda la obra de Baudelaire, y probablemente también para la modernidad —«buscar el mediodía a las dos de la tarde»—, parece apuntar a la fotografía. Luego Baudelaire está en contra del uso que se hacía de la fotografía (la industria del retrato) a la vez que solicita un *pensamiento de la fotografía*.

Está en contra de determinada explotación —periodística o de otro tipo— de la fotografía, pero empieza a abrirse a lo que podría o debería ser, a lo que ya es el arte de la fotografía. En *La falsa moneda*, donde deja hablar al narrador, caben las interpretaciones o las especulaciones más contradictorias. Pero hay otro pasaje en *L'École paienne* en el que Baudelaire relata una escena análoga: un artista presume de dar falsa moneda a un pobre. No se trata de una ficción sino de un discurso firmado por Baudelaire, un texto polémico asumido por el autor. Baudelaire enuncia un juicio moral, condena al artista que presume de haber engañado a otro, toma partido por lo auténtico contra el simulacro. Al mismo tiempo, sabe que la literatura participa *también* de la falsa moneda, es decir, de la falsa moneda *posible*. En su postura frente a la fotografía probablemente encontremos la misma paradoja o la misma inestabilidad entre dos posturas, una más moralizante, a favor de lo auténtico y lo original, otra mucho más perversa que remeda la primera, ya que el simulacro es siempre simulacro *de* lo auténtico.

WETZEL Pero tal vez sucede lo mismo en el caso del presente fotográfico. ¿Qué quiere decir dar(se en) una fotografía, hacer el regalo de una fotografía de uno mismo? Nos damos pero, a la vez, no arriesgamos nada, porque nos guardamos, nos damos conservándonos. Desde el punto de vista de la «moralina» (en el sentido de Nietzsche) se podría decir que es un riesgo bajo reserva, porque no nos damos a nosotros mismos; es como si la fotografía fuera una superficie de protección (una pantalla) entre uno y otro. Pero, al mismo tiempo, nos damos mejor, nos damos por completo, nos exponemos, en un doble sentido.

Un paréntesis: hubo un breve período de la historia (cuyo relato y sociología habría que hacer) durante el que era habitual regalar fotografías firmadas. Los «grandes hombres» lo hacían; Freud y Heidegger, por ejemplo. Tanto ellos como los que la recibían pensaban que era el *presente* máspreciado, un símbolo inestimable, casi, incluso, una alianza. La mayoría de las veces se trataba de una cabeza o un rostro, un *retrato* firmado para los discípulos o los admiradores. Hoy sólo nos imaginamos a las estrellas del espectáculo firmando fotografías. Sería raro y ridículo en el caso de un «pensador».

VON AMELUNXEN Schopenhauer, que era un firme partidario de la fotografía, se hacía fotografiar muy frecuentemente en daguerrotipos o calotipos. Una vez, con cierta malicia, envió a su amigo Frauenstädtter una fotografía *sin firmar*. Quería saber si su retrato fotográfico igualaba su firma.

La aparición de la firma es interesante. ¿Qué hace una firma? De algún modo transforma el retrato fotográfico en autorretrato (de ahí el riesgo suplementario de complacencia narcisista: lo cómico no está ausente nunca, el ridículo, quiero decir). Se trata también de dejar un sello de autenticidad: *sobreimprimiendo* (escritura sobre escritura: un nombre que dice «presente» en voz alta y que remite performativamente al donante sobre una *foto-grafía* muda), señalamos e invitamos a señalar que esta fotografía ha sido entregada por el sujeto de la fotografía; lo que tiene valor no es tener una fotografía de Freud, se pueden comprar en una tienda, sino poseer un retrato que se puede ver pero que también nos mira y que lleva una firma de puño y letra del sujeto. No sólo autentifica al sujeto de la fotografía, sino también el regalo y al sujeto que lo recibe, el destinatario cuyo nombre se inscribe también al pie de esa cabeza. Presente sin precio, rareza absoluta, acontecimiento único, capitalización infinita e irrisoria a un tiempo de un fetiche irremplazable en la época de la reproductibilidad técnica, de la que es simultáneamente testigo. Los reyes no podían dedicar tantos retratos pintados, no podían multiplicar las dedicatorias de sí (conoció a una cantante americana, sorprendente por otra parte, que dedicaba fulgurantemente sus fotos escribiendo entre los dos nombres —el suyo y el del otro—, «love'ye»).

Nos podría sorprender ver a alguien como Heidegger, que se alzó tan a menudo contra las técnicas de reproducción (la máquina de escribir, por ejemplo, en oposición a la escritura manuscrita) ceder al rito de la fotografía dedicada. Regalar un manuscrito original sería otra cosa: no hay más que uno, al menos como hipótesis. Ofrecer una fotografía es como regalar una fotocopia, algo que sería muy grosero, demasiado grosero, de no ser porque la firma le devuelve un poco de su singularidad y de su supuesta autenticidad. Heidegger en algún sitio escribe más o menos esto: antes se consideraba de mala educación enviar una carta escrita a máquina, pero hoy, desgraciadamente, se escribe a máquina para ahorrar al otro el tiempo de descifrar. (Otro paréntesis: la historia de la cortesía. Toda la historia de la cortesía es una historia de la técnica y, en primer lugar, de esa técnica que es la ritualización. Lo que se dice de la cortesía vale evidentemente para la cultura en general, empezando por la marca y la lengua). Sin la firma, el regalo de un retrato fotográfico se habría ganado el mismo suspiro reprobatorio por parte de Heidegger. Porque la firma no es, por derecho propio, reproductible. Al menos no técnicamente (y aún es más complicado: he intentado demostrar en otro sitio que la unicidad del acontecimiento de la firma consiste en una determinada iterabilidad). En el caso de la fotografía firmada, el acontecimiento no es reproductible. En principio, no debe ocurrir más de una vez, y esa singularidad no la garantiza ni la fotografía ni la firma sino el nombre de aquel al que va dedicada. Es el contrato que liga los dos nombres. El mismo retrato fotográfico puede ser firmado tantas veces como se quiera. Pero sólo lleva una vez el nombre de quien lo recibe. El sello del original es el lugar de destino; y la ver-

dadera firma del regalo pertenece entonces a aquel que no hace sino recibirlo (o desear recibirlo con un deseo que pone en movimiento al firmante, por muy narcisista que siga siendo ese movimiento).

WETZEL Se puede apreciar aquí un compromiso fuerte contra la ideología de masa que ya había criticado Baudelaire. Según la famosa tesis de Benjamin, esa ideología surgió con la explotación en masa de los medios de reproducción: es la llegada de la estadística, del mayor número, de la media. Heidegger hablaba de la expresión el «uno», el «*man*». Lo que se puede ver en la fotografía no es el yo, es el «uno» de mi yo, es decir, mi doble estadístico. Era el momento de los procedimientos de identificación por comparación (como en las iconografías criminales de Bertillon, las tipologías patológicas, etnológicas etc.), en palabras de Heidegger, del *Gestell*. Y la firma pretende interrumpir ese proceso.

Sublimarlo...



Alexander Rodchenko, «Ojo», 1924

WETZEL ...apropiárselo, autenticarlo.

¿Qué diferencia hay entre regalar un libro —por ejemplo, un ejemplar dedicado de *Sein und Zeit*— y regalar una fotografía *firmada*? En la fotografía, el autor, si se puede decir así, no está solamente representado (con su cabeza, sus ojos y su boca), también firma de su puño y letra. El libro sólo lo representa como su producto. No es un doble inmediatamente visible de él mismo. Supongo que, presos de un determinado academicismo social y estético, esos «grandes autores» nunca regalaban una fotografía suya menos convencional, una fotografía de cuerpo entero o la fotografía de una parte del cuerpo más susceptible de fetichizarse: un pie, una mano, tal vez una toma de espaldas. Ofrecen un doble original, un doble convertido en original gracias a la firma «auténtica» bajo la cabeza. Suposición y fun-

damento del derecho: no se nos identifica por los pies, sino por la mirada y la boca, por lo que se dirige a otro, de cara.

WETZEL Y de perfil. De todas formas, siempre vuelve a la fotografía una especie de creencia, una creencia visual en el ser-ahí, en palabras de Heidegger, en la *Vorhandenheit*, en el puro «hay».

Heidegger quizá diría algo así: cuando se regala un retrato, lo que cuenta es, en primer lugar, el contenido (lo que se muestra, no el soporte y todo lo que es reproducible, sino, por decirlo así, el referente único). Pero ese «contenido» no es del orden de la *Vorhandenheit* o de la *Zuhandenheit*, es el *Dasein*, es una existencia bajo la forma del *Dasein* que está *da*, ahí, que tiene un mundo, que está en el mundo, en la *Erschlossenheit* que abre el mundo, «en la verdad» o en la verdad de la no verdad, etc. Y hay que pensar la fotografía a partir de esta *Erschlossenheit*, aunque sea problematizando lo que dice Heidegger. Lo que vemos a través del retrato, más allá de la doble reproducción, es el *Dasein*. Por eso habría que distinguir entre la fotografía del rostro o de las manos (en las que se reúnen los rasgos que marcan de manera más inmediata el *Dasein*, la vista, la palabra, la mano que da o saluda, etc.) y la fotografía de otra cosa. Es cierto que si un amigo llega y os da una fotografía de su despacho y se puede distinguir una taza o una jarra sobre la mesa, diríamos: «Atención, una taza: esto no es simplemente un objeto material, el *vorhanden* se determina a partir del don, de la ofrenda, del regalo». Puedo ofrecer a un amigo una fotografía de mi casa, de mi despacho, de mi mesa, o de mis libros que tenga ese valor de hospitalidad. La fotografía está aún marcada por todas las posibilidades del *Dasein*.

WETZEL Pero, por lo que respecta al *Dasein* en fotografía, ¿que papel juega la mirada en el retrato fotográfico?

Se diría que el retrato capta los ojos, es decir, la mirada. Por eso, entre otras cosas, hay un objeto como la fotografía. Se supone que la mirada es lo que un sujeto no puede ver de sí mismo. Cuando nos miramos en un espejo nos vemos o bien siendo vistos o bien viéndolo, pero no las dos cosas a la vez. En principio se piensa que la cámara —fotográfica o cinematográfica— debería sorprender una mirada que los ojos que se miran no pueden ver. Ustedes me ven ahora, hablando, y me fotografian, pero con una mirada que yo no puedo ver. Y entonces, cuando yo le entrego a alguien mi mirada, el doble fotografiado de mi mirada, le estoy dando algo que yo veo pero que no puedo ver. Hay ahí una situación de heteronomía: yo me doy al otro ahí donde yo no puedo darme a mí mismo, viéndome ver. No me puedo ver ni percibirme dando. Puedo verme siendo visto, pero no puedo verme viendo. Es una experiencia de donar lo que no puede volver a mí. Evidentemente, en este don y en esta heteronomía no puede faltar una escalada infinita del narcisismo, en cualquier caso teóricamente determinable como ausente: mírame, he aquí mi imagen, éste es mi cuerpo, etc. Pero, a la vez, ese narcisismo regala, en la medida en que lo que da ya no vuelve, se pierde. Se pierde porque se entrega el signo de una mirada que no puede verse. En este punto, el narcisismo se interrumpe o se fuerza a una escalada infinita en la que ya no puede decidirse entre la renuncia y la prometida reapropiación. Dar una fotografía puede ser un gesto grave: yo doy como si me diera yo mismo, como si entregara incluso mi narcisismo imposible, los ojos que no pueden verse, que ven y que ven que no pueden verse. Es como la erótica de la mirada, la mirada intercambiada: una escena erótica empieza siempre por un intercambio de miradas que se cruzan, y que se cruzan en el punto en el que cada una de las miradas no puede reapropiarse y, por tanto, se da, se entrega desarmada. Es un gesto que, en ciertas ocasiones, puede ser más expuesto, más ofensivo y más intenso que «hacer el amor». La mirada está desnuda y sin poder verse. Expuesta y sobreexpuesta, como la desnudez.



Ralph Gibson, del ciclo «Infanta», 1987. Cortesía de Ralph Gibson

APRENDER POR FIN A VIVIR: ENTREVISTA CON JEAN BIRNBAUM, Madrid, Amorfortu, 2006
 DAR LA MUERTE, Barcelona, Paidós, 2006
 SOBRE UN TONO APOCALÍPTICO ADOPTADO RECIENTEMENTE EN FILOSOFÍA, México, Siglo Veintiuno, 2006
 CANALLAS: DOS ENSAYOS SOBRE LA RAZÓN, Madrid, Trotta, 2005
 CADA VEZ ÚNICA, EL FIN DEL MUNDO, Valencia, Pre-Textos, 2005
 ACABADOS, Madrid, Trotta, 2004
 RODAR LAS PALABRAS, Madrid, Arena Libros, 2004 [con Safaa Fathy]
 PAPEL MÁQUINA: LA CINTA DE MÁQUINA DE ESCRIBIR Y OTRAS RESPUESTAS, Madrid, Trotta, 2003
 EL SIGLO Y EL PERDÓN; FE Y SABER, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2003
 Y MAÑANA, QUÉ... México, Fondo de Cultura Económica, 2003 [con Elisabeth Roudinesco]
 SCHIBBOLETH: PARA PAUL CELAN, Madrid, Arena Libros, 2002
 LA UNIVERSIDAD SIN CONDICIÓN, Madrid, Trotta, 2002
 EL MONOLINGÜISMO DEL OTRO O LA PRÓTESIS DE ORIGEN, Buenos Aires, Manantial, 2002
 ULISES GRAMÓFONO; DOS PALABRAS PARA JOYCE, Buenos Aires, Tres Haces, 2002
 ¡PALABRA!: INSTANTÁNEAS FILOSÓFICAS, Madrid, Trotta, 2001
 LA TARJETA POSTAL: DE SÓCRATES A FREUD Y MÁS ALLÁ, México, Siglo Veintiuno, 2001
 LA VERDAD EN PINTURA, Buenos Aires, Paidós, 2001
 LA HOSPITALIDAD, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2000
 INTRODUCCIÓN A «EL ORIGEN DE LA GEOMETRÍA» DE HUSSERL, Buenos Aires, Manantial, 2000
 NO ESCRIBO SIN LUZ ARTIFICIAL, Valladolid, Cuatro Ediciones, 1999
 ADIÓS A EMMANUEL LÉVINAS: PALABRA DE ACOGIDA, Madrid, Trotta, 1998
 APORÍAS: MORIR-ESPERARSE (EN) «LOS LÍMITES DE LA VERDAD», Barcelona, Paidós, 1998

LA DESCONSTRUCCIÓN EN LAS FRONTERAS DE LA FILOSOFÍA: LA RETIRADA DE LA METÁFORA, Barcelona, Paidós, 1998
 ESPECTROS DE MARX: EL ESTADO DE LA DEUDA, EL TRABAJO DEL DUELO Y LA NUEVA INTERNACIONAL, Madrid, Trotta, 1999
 POLÍTICAS DE LA AMISTAD, seguido de EL OÍDO DE HEIDEGGER, Madrid, Trotta, 1998
 CÓMO NO HABLAR, Y OTROS TEXTOS, Barcelona, Proyecto A, 1997
 ESPOLONES: LOS ESTILOS DE NIETZSCHE, Valencia, Pre-Textos, 1997
 FUERZA DE LEY: EL FUNDAMENTO MÍSTICO DE LA AUTORIDAD, Madrid, Tecnos, 1997
 HISTORIA DE LA MENTIRA, PROLEGÓMENOS, Buenos Aires, Oficina de Publicaciones de la Universidad, 1997
 EL TIEMPO DE UNA TESIS: DECONSTRUCCIÓN E IMPLICACIONES CONCEPTUALES, Valladolid, Proyecto A, 1997
 RESISTENCIAS DEL PSICOANÁLISIS, Buenos Aires, Paidós, 1997
 COSMOPOLITAS DE TODOS LOS PAÍSES, UN ESFUERZO MÁS, Valladolid, Cuatro Ediciones, 1996
 MAL DE ARCHIVO: UNA IMPRESIÓN FREUDIANA, Madrid, Trotta, 1996
 DAR (EL) TIEMPO I: LA MONEDA FALSA, Barcelona, Paidós, 1995
 EL LENGUAJE Y LAS INSTITUCIONES FILOSÓFICAS, Barcelona, Paidós, 1995
 LA VOZ Y EL FENÓMENO, Valencia, Pre-Textos, 1993
 EL OTRO CABO: LA DEMOCRACIA, PARA OTRO DÍA, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1992
 TEORÍA LITERARIA Y DECONSTRUCCIÓN, Madrid, Arco Libros, 1990
 LA ESCRITURA Y LA DIFERENCIA, Barcelona, Anthropos, 1989
 DEL ESPÍRITU (HEIDEGGER Y LA PREGUNTA), Valencia, Pre-Textos, 1989
 MÁRCENES DE LA FILOSOFÍA, Madrid, Cátedra, 1989
 MEMORIAS PARA PAUL DE MAN, Barcelona: Gedisa, 1989
 DE LA GRAMATOLOGÍA, México, Siglo Veintiuno, 1984
 LA FILOSOFÍA COMO INSTITUCIÓN, Barcelona, Granica, 1984
 DOCE LECCIONES DE FILOSOFÍA, Barcelona, Granica, 1983 [et al.]
 POSICIONES, Valencia, Pre-Textos, 1976
 LA DISEMINACIÓN, Madrid, Fundamentos, 1975
 EL PENSAMIENTO DE ANTONIN ARTAUD, Buenos Aires, Caldén, 1975 [con Julia Kristeva]
 DOS ENSAYOS, Barcelona, Anagrama, 1972

Entrevista publicada originalmente en Hubertus von Amelnunxen (ed.), *Theorie der Fotografie IV, 1980-1995*, cuarto volumen de la compilación *Theorie der Fotografie, 1839-1995*, Múnich, Schirmer/Mosel, 2000.

Jaroslav Rössler, sin título, 1931. Cortesía de Sylva Vitová

