

*Fotografía y muerte:
Una aproximación genealógica
Photography and dead: A genealogical approach*

Cristóbal Javier Rojas Gil
Universidad de Málaga (España)

recibido: 06.02.2018

aceptado: 02.05.2018

RESUMEN

De entre las múltiples posibilidades de estudio filosófico que ofrece el fértil asunto de la fotografía, en este ensayo propongo un acercamiento especialmente interesado en explorar y clarificar su extraño vínculo con la idea de *muerte*. Para ello, me serviré de una explicación en clave genealógica con la que propiciar al lector una adecuada inmersión a través de varias etapas diferenciadas en las que será posible advertir la progresiva evolución de este concepto hacia la contemporaneidad que habitamos. Con este trazado se cuestionará su procedencia, hoy heredada como algo perfecto y sin fisuras. Mostrar el equívoco de esto mismo, haciendo hincapié en su fragmentación, en su dispersión y en el viraje que este ha experimentado a lo largo del tiempo, constituirá el principal objetivo de estas páginas.

PALABRAS CLAVE

FOTOGRAFÍA; MUERTE; GENEALOGÍA

ABSTRACT

Among the many possibilities of philosophical study offered by the fertile problema of photography, in this essay I propose an approach especially interested in exploring and clarifying its strange link with the idea of *death*. For this, I will use an explanation in genealogical key with which to propitiate the reader an adequate immersion through differentiated stages in which it will be possible to notice the progressive evolution of this concept towards the contemporaneity. With this layout, its provenance will be questioned, today inherited as something perfect and seamless. Showing the misunderstanding of this, emphasizing its fragmentation, its dispersion and the turn that it has experienced over time, will be the main objective of these pages.

KEYWORDS

PHOTOGRAPHY; DEAD; GENEALOGY

«¿Por qué complicar así una experiencia tan cotidiana como la experiencia de ver una foto? Porque la simplicidad supone una confusión y un derroche. Pensamos en las fotografías en cuanto obras de arte, en cuanto pruebas de una verdad particular, en cuanto réplicas exactas o en cuanto nuevos objetos. Cada fotografía es, en realidad, un medio de comprobación, de confirmación y de construcción de una visión total de la realidad. De ahí el papel crucial de la fotografía en la lucha ideológica. De ahí la necesidad de que entendamos un arma que estamos utilizando y que puede ser utilizada contra nosotros.» (Berger, 2015: 36).

I. INTRODUCCIÓN

GILLES DELEUZE Y FÉLIX GUATTARI estimaron en *¿Qué es la filosofía?*, tomando en consideración la lectura de Nietzsche, que el quehacer filosófico consiste principalmente en una labor creativa, en la que el pensador no ha de darse por satisfecho con la mera aceptación de lo que le es dado por otros, debiendo, por el contrario, emprender una misión de invención constante (1994: 11). *Fabricar, crear, inventar* conceptos: en eso consiste filosofar.

Aunque tales conceptos se suelen presentar como una unidad, acabada y con contornos bien definidos, lo cierto es que se trata de una ilusión: todo concepto es fragmentario, dispar, y está formado por una historia que en ocasiones «zigzaguea, o incluso llega a discurrir por otros problemas o por planos diversos» (Deleuze y Guattari, 1994: 23). Por esta razón, para comprender aquellos conceptos que no ha fabricado él mismo, el filósofo ha de proceder de modo genealogista. Foucault puede ayudarnos a esclarecer esta cuestión (1997: 23):

«Así pues, hacer la genealogía de los valores, de la moral, del ascetismo, del conocimiento, no será jamás partir a la búsqueda de «su origen», despreciando como inaccesibles todos los episodios de la historia; será, al contrario, insistir en las meticulosidades y azares de los comienzos; prestar una atención escrupulosa a su irrisoria mezquindad; prepararse a verlos surgir, al fin sin máscaras [...]»

El filósofo ha de desenvolverse en su investigación como el historiador, a saber, prestando especial atención a las contingencias que con frecuencia pasan inadvertidas, acudiendo a las ruinas del problema abordado con la intención de esclarecer su arqueología y así elevar sobre ella una tesis que permita comprender su desarrollo a lo largo del tiempo. Sólo valiéndose de esta virtud se estará en condiciones de aprehender la síntesis que constituye un determinado concepto.

Debemos, por lo tanto, emprender un viaje al pasado a fin de explicar el presente. Abandonar la pregunta por el «origen» y, en cualquier caso, aventurar hipótesis hermenéuticas sobre su «procedencia». En una palabra: trazar una genealogía con la que comprender los pormenores del problema a lo largo del tiempo y, por encima de todo, «conservar lo que ha sucedido en su propia dispersión» (Foucault, 1997: 27).

Dicho esto, es momento de ir aterrizando en el propósito que encierran estas páginas. Comencemos a dibujar sus contornos citando a Susan Sontag (1996: 80. Cursivas mías):

«Las fotografías afirman la inocencia, la vulnerabilidad de vidas que se dirigen hacia su propia destrucción, y *este lazo entre la fotografía y la muerte* ronda todas las fotografías de personas».

Sontag menciona un nexo que mantiene unidas dos nociones que aparentemente no guardan relación alguna entre ellas. ¿Por qué muerte? ¿Por qué fotografía?

Propiciar un acercamiento a este concepto, formado por las nociones «fotografía» y «muerte», exige, en primer lugar, que seamos capaces de ubicar la génesis de la fotografía. Así, un primer apartado introductorio buscará desentrañar someramente las raíces filosóficas del nacimiento de la fotografía, tratando de teorizar sobre la presencia de una *voluntad* que busca apresar lo efímero y una *realidad* que opone una fuerte resistencia. Esta lucha puede reconocerse persistentemente desde Aristóteles hasta Daguerre y Talbot, atravesando su «historia zigzagueante» diferentes áreas del saber y haciendo escala en figuras de importancia como Alberto Dure-ro o Johannes Kepler. Todos ellos pretendieron hacerse con la imagen de lo fugaz y transitorio.

Tras aproximarnos y teorizar en torno al deseo de aprehensión que hizo nacer la fotografía trataremos de argumentar de qué modo el vínculo al que aludo como *fotografía-muerte*, lejos de ser una opinión individual, azarosa y subjetiva, persiste en el testimonio de fotógrafos y autores destacados por una u otra razón. Además de Sontag, hallamos declaraciones paralelas en los escritos de otros artistas y teóricos del siglo XX, quienes consolidan puentes con los que enlazan obstinadamente nociones afines a esta (tales como «crimen», «delito» o «asesinato») para referirse al objetivo o al proceder fotográfico.

Sólo queda reseñar el que posiblemente sea el punto de mayor impor-

tancia en este trabajo. Por consiguiente, en el apartado cuarto, valiéndome de la metodología apuntada al comienzo, trataré de avanzar paulatinamente en la constatación de una hipótesis coherente con la que precisar el porqué de que este binomio de vocablos haya terminado forjándose como las dos caras de una misma moneda, ocupando un lugar destacado entre los principales temas de la teoría fotográfica.

II. VOLUNTAD DE APRESAR Y REALIDAD HUIDIZA

«Me aferro a cada instante con todo el alma; sé que es único, irremplazable, y sin embargo, no movería ni un dedo para impedir su aniquilación. (...) Me inclino sobre cada segundo, trato de agotarlo; no dejo nada sin captar, sin fijar para siempre en mí, nada, ni la ternura fugitiva de esos hermosos ojos, ni los ruidos de la calle, ni la falsa claridad del alba; y, sin embargo, el minuto transcurre y no lo retengo; me gusta que pase.»

Estas palabras, anotadas cuidadosamente por el protagonista de *La náusea* en su diario (Sartre, 1983: 52), nos servirán para introducir el presupuesto inicial sobre el que insistiré en este primer apartado. Lo cierto es que la advertencia de Antoine Roquentin en este fragmento es bastante explícita: la realidad se caracteriza por la fluidez, por ser fugitiva, por una cierta huida. A pesar de su insistencia, a pesar de que «no deja nada sin captar», todo termina por escapársele. El minuto transcurre bajo la atenta mirada del escritor y, sin embargo, se siente incapaz de fijarlo.

La mirada de Roquentin, como la del fotógrafo, lo es siempre de las últimas cosas. Leamos una cita especialmente esclarecedora de Walter Benjamin. El autor, en su *Pequeña historia de la fotografía*, escribe (2013: 21):

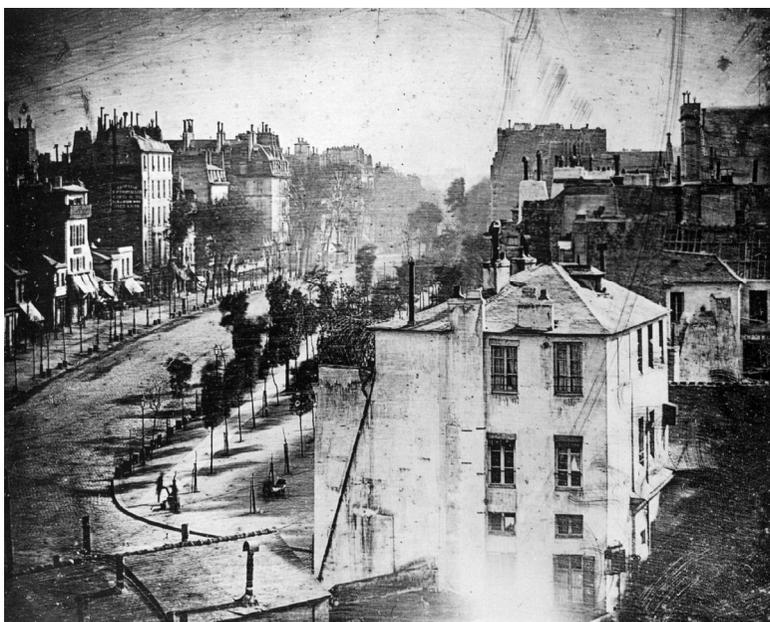
«Quizá en el caso de la fotografía fuera más obvio que había llegado el momento de inventarla, y así lo presintieron varios hombres que perseguían por separado el mismo objetivo: fijar las imágenes de la cámara oscura, que eran conocidas al menos desde Leonardo.»

Benjamin nos invita a creer que el deseo por fijar imágenes que exterioriza Roquentin se puede rastrear al menos desde Leonardo Da Vinci. Con el empeño de justificar y dilucidar lo dicho por Benjamin me permito extender el umbral en el que el anhelo por retener lo efímero se ha dado de un modo persistente. El periodo en el que queda comprendida esta ambición abarca prácticamente todo el transcurso de la historia: la tensión comienza en Aristóteles y culmina en Niépce, Daguerre y Talbot, a los que se le atribuye la paternidad del dispositivo fotográfico.¹

Ofreceré a continuación algunos comentarios sobre la cuestión del na-

cimiento de la fotografía. Pienso que de ello obtendremos algunos elementos que nos servirán para proseguir con nuestra indagación.

El 19 de agosto de 1839 Louis Daguerre marcó un antes y un después en la historia. Acompañado por Arago, Daguerre presentó el invento de la fotografía frente al estupefacto público que le presenciaba en aquella sesión de la Academia de Ciencias. Para exponer su aparato, el *daguerrotipo*, Daguerre quiso mostrarles a sus espectadores una evidencia con la que certificar la eficacia de aquel venerable objeto: la prueba consistía en una fotografía tomada con el artilugio en cuestión, en la que aparecía representada una conocida avenida parisina con una exactitud que saltaba a la vista. La fotografía, hoy clásica, es la de *Boulevard du temple* [II. 1].



[II.1] Louis Daguerre, *Boulevard du temple*, 1838.

Mucho podría decirse sobre este hecho, pues desde el origen de la fotografía puede apreciarse cómo la instantánea es tomada con carácter probatorio. Más adelante se retomará este tema a fin de clarificar algunas cuestiones ulteriores. Ahora bien, antes de proseguir me gustaría atender al tantas veces obviado Fox Talbot. Él también se encontraba por aquellos años investigando el mismo asunto que Daguerre. De hecho, la cámara fo-

tográfica de Talbot (llamada *calotipo*) obtenía fotografías de mejor calidad y solventaba algunos problemas que el daguerrotipo no era capaz de paliar. En su libro *El lápiz de la naturaleza*, confiesa al lector (Citado en: Fontcuberta, 2003: 49):

«Al examinar imágenes fotográficas de un cierto nivel de perfección es recomendable usar una lente grande como las que emplean con frecuencia las personas mayores para leer. Esto amplía los objetos al doble o al triple, dejando entrever a menudo una multitud de detalles previamente inobservados o no sospechados.»²

En esta declaración se percibe el que quizá sea el segundo gran componente de la fotografía, siendo el primero el mencionado carácter probatorio o de evidencia. Talbot intuye que en las instantáneas puede entreverse un sinfín de «detalles previamente inobservados o no sospechados». Esto mismo es lo que le sucedió a Samuel F. B. Morse mientras contemplaba la instantánea de Daguerre, logrando advertir, a partir de una mirada sosegada y sofisticada, un pequeño detalle [Il. 2] que le revelaría un misterio mayor.

El inventor del telégrafo, en una carta a su familia, comentó lo siguiente a propósito de la imagen citada (Souguez, 2011: 56):

«Los objetos en movimiento no dejan huella alguna. El bulevar, aunque constantemente recorrido por una oleada de peatones, era perfectamente desierto, a excepción de una persona que se hacía lustrar las botas. Evidentemente, tenía que mantener los pies inmóviles durante cierto tiempo, uno colocado en el cajón y el otro en el suelo. Por consiguiente, sus botas y sus piernas resultaban bien definidas, mientras ni su cuerpo ni la cabeza eran visibles, por haber estado en movimiento.»

No le falta razón a Fontcuberta cuando escribe: «La historia de la fotografía puede ser contemplada como un diálogo entre la voluntad de acercarnos a lo real y las dificultades para hacerlo» (2000: 12). En la primigenia fotografía de Daguerre pueden apreciarse los dos componentes enfrentados entre sí: en primer lugar, la intención de fijar para siempre el vaivén de peatones de aquella avenida, y, en el lugar opuesto, la resistencia que la realidad ofrece, impidiéndole al aparato que éste capture el movimiento allí presente. Al pasar por su cámara, aquellos enclaves fotografiados no reproducían fielmente el ajetreo parisino. El movimiento existía sin ser visto, haciéndose visible por medio de fotografías sólo aquello que se presentaba estático.



[Il.2] Detalle advertido por Morse en la fotografía *Boulevard du temple* de Louis Daguerre (1938)

El autor y también fotógrafo Cartier-Bresson nos provee de una expresión que sirve para sintetizar parte de lo dicho hasta el momento: «Fotografiar es retener la respiración cuando todas nuestras facultades se conjugan ante la realidad huidiza» (2004: 11).³ La figura del fotógrafo, tal y como se ha pretendido argumentar, supone el momento cénit de esta voluntad aprehensiva.

Queda sólo una cuestión en el tintero: ¿cómo logra la cámara fotográfica cumplir con el anhelo que se perseguía al menos desde Aristóteles? ¿Cuál es el secreto por el que el aparato consigue *fijar imágenes*? Cito a Susan Sontag: «La vida no consiste en detalles significativos fijados para siempre con un fotonazo. Las fotografías sí» (1996: 91). Sontag augura una respuesta plausible aunque revisable: se logra retener la imagen de lo efímero a fuerza de un golpe, con un fotonazo, empleando la violencia.

III. LA ESCENA DEL CRIMEN: EL FOTÓGRAFO COMO DELINCUENTE

La sentencia de la autora de *Sobre la fotografía* nos pone tras la pista. Para capturar la realidad es necesario emplear la violencia, volverse agresivo.⁴ La fotografía se define entonces como lo opuesto a la vida, aquello que ha de negar lo vivo para existir. Para vencer este duelo el fotógrafo debe disparar con su cámara, lanzarle un fogueo, a fin de que lo fotografiado quede inmóvil y registrado en una imagen. Fotografar, en suma, es participar de la mortalidad de lo fotografiado (Sontag, 1996: 25):

«Todas las fotografías son *memento mori*. Hacer una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa. Precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotografías atestiguan la despiadada disolución del tiempo.»

Pero avancemos con cautela. En el presente epígrafe intentaré mostrar cómo la reflexión de Sontag no es baladí, hallando, por el contrario, diversas resonancias en otros escritores que se erigen como autoridades en la materia sobre la que estamos versando en este momento. Como el detective, propongo que nos acerquemos al lugar en el que se desarrollaron los hechos. Walter Benjamin será el primero en asistirnos en esta misión. En su *Pequeña historia de la fotografía*, publicada en 1931, escribe una misteriosa cita refiriéndose a las instantáneas del fotógrafo Eugène Atget (2013: 52):

«No en vano se han comparado las fotografías de Atget con las del lugar de un crimen. Pero, ¿no es cada rincón de nuestras ciudades un lugar del crimen, no es un criminal cada uno de sus transeúntes?»

La pregunta que plantea Benjamin queda abierta intencionadamente. Siguiendo al alemán, cada transeúnte es un criminal potencial, al igual que cada rincón *de la ciudad* es susceptible de convertirse en la escena del crimen. Señalo intencionadamente la noción de ciudad por parecerme especialmente interesante para lo que aquí se está tratando de clarificar. Asimismo, me apresuro a sugerir una respuesta hermenéutica con la que continuar avanzando en la mejor de las condiciones: el modo en el que cada transeúnte, ubicado en el espacio urbano, aspira a eruirse como criminal es, sin lugar a dudas, portando su cámara fotográfica. Tratemos de razonar esta idea.

Es la ciudad el lugar donde el fotógrafo, disparando con su cámara, desarrolla sus actos «criminales». Este símil figurado por el cual el fotógrafo o sus acciones pueden ser pensadas como motivos delictivos encuentra re-

sonancias en Cartier-Bresson, quien de hecho compara el sino del fotógrafo con aquel caracterizado por cometer *flagrantes delitos*.⁵ A pesar de todo, aún queda algo sin esclarecer: ¿cuáles son los delitos que potencialmente comete el sospechoso en cuestión?

Me permitiré un breve rodeo, un tanto disperso, con el cual indicaré al lector algunos de los lugares principales en los que es posible detectar la latencia de este asunto, con la promesa de retomar esta punta del iceberg más adelante a fin de clarificar el porqué de su existencia. Tres vectores, en forma de argumentos procedentes de diferentes autores, me permitirán sujetar y cohesionar el problema abordado.

En primer lugar me dirijo al testimonio de la fotógrafa y escritora Marga Clark, quien sugiere lo siguiente (1991: 123):

«La fotografía es un instante de captación y de muerte. Se apodera de la imagen de la persona y la transforma en objeto inanimado. La separa, la aísla y traslada a otro espacio y tiempo desconocido y la perpetúa en una estática congelación.»

Un poco más adelante vuelve a insistir Clark, asegurando que la cámara «corta en lo vivo para perpetuar lo muerto» (1991: 126). De lo que se apodera el fotógrafo, puntualiza, es de la *imagen de la persona*. El delito que comete el fotógrafo, alegóricamente, se sostiene en la convicción de que este lleva a término un secuestro, para, posteriormente, efectuar un asesinato.

Muy próximo a estas reflexiones se sitúa Joan Fontcuberta. El escritor y fotógrafo, en su libro *El beso de Judas*, puntualiza en relación a este tema (2000: 70):

«Sin embargo, como señala Celeste Olalquiaga, al revés que el cazador, el fotógrafo no mata el cuerpo, sino la vida de las cosas. Sólo deja la carcasa, el envoltorio, el contorno morfológico: a través del visor cualquier trozo de mundo se transfigura necesariamente en una *naturaleza muerta*, un retazo de naturaleza inquietantemente quieta e inerte.»

En la declaración de Fontcuberta reaparece el concepto de muerte ligado al de fotografía. El fotógrafo sería en este caso que propone Fontcuberta aquel que, como el cazador, pretende matar a su presa.⁶ Sólo así, cuando finalmente consigue arrebatárle la vida, se lo apropia. Haciéndolo suyo consigue «un objeto delgado que puede guardar y volver a mirar» (Sontag, 1996: 27-28). Lo fotografiado se vuelve *necesariamente* una naturaleza muerta.

Roland Barthes, centrado en el mismo eje que motivan estos pensamientos, será quien nos aporte el pilar que considero definitivo. El autor

de *La cámara lúcida*, obra en la que se pregunta por la fotografía tomando como guía la atracción que siente hacia ciertas instantáneas concretas, caracteriza el resultado del acto fotográfico como *cadáver*. Frente a la mirada del fotógrafo permanece, inmóvil, lo muerto por haber sido visto. Además de esta apreciación controvertida y cargada de perversidad traigo a colación otra en la que el autor hace una alusión similar integrando la anterior. Escribe Barthes (2013: 104):

«Todos esos jóvenes fotógrafos que se agitan por el mundo consagrándose a la captura de la actualidad no saben que son agentes de la Muerte. Es la manera como nuestro tiempo asume la Muerte: con la excusa denegadora de lo locamente vivo, de lo cual el Fotógrafo constituye de algún modo el profesional.»

Fotógrafos como «agentes de la muerte». Aun sopesando incurrir en un cierto abuso de citas, me permito indicar otra reflexión del mismo autor en la que muerte y fotografía aparecen coexistiendo. Dice así (2013: 35):

«El fotógrafo lo sabe perfectamente, y él mismo tiene miedo (aunque sólo sea por razones comerciales) de esta muerte en la cual su gesto va a embalsamarme. (...) Diríase que, aterrado, el Fotógrafo debe luchar tremendamente para que la Fotografía no sea la Muerte. Pero yo, objeto ya, no lucho.»

Esta última cita es particularmente interesante. De ella quisiera extraer una idea importante: «Su gesto va a embalsamarme» escribe Barthes. Volveremos sobre este asunto un poco más abajo.

Clark, Fontcuberta y Barthes nos permiten comprender de qué modo este nudo que mantiene unidos los motivos, aparentemente tan dispares, de fotografía y muerte, es más importante de lo que pudiera parecer a priori. Habiendo esclarecido qué es lo que hallamos en la *escena del crimen* (algo inmóvil, un «cadáver»), así como quién es el sospechoso al que buscamos (el fotógrafo), es pertinente afrontar el desafío de ofrecer una respuesta satisfactoria a la cuestión que forma un vértice con las dos ya descritas. Es la siguiente: el crimen que se le atribuye a nuestro sospechoso es, de uno u otro modo, aquel que se relaciona en alguna medida con la mortalidad.

IV. EXPLORACIÓN GENEALÓGICA DEL VÍNCULO FOTOGRAFÍA-MUERTE

Con la intención de dilucidar algunos de los factores que han contribuido a modelar el problema sobre el que aquí se está investigando propongo aventurar una genealogía compuesta por tres episodios sucesivos que nos conducirán, de la forma más ordenada y clara posible, hacia la compren-

sión de nuestra actualidad, en la que, quizás con mayor frecuencia de la que pudiéramos suponer, las nociones *muerte* y *fotografía* aparecen como dependientes la una de la otra.

IV.1. PRIMER EPISODIO. FOTOGRAFIAR MUERTOS

La primera aplicación importante de la fotografía surge en calidad de usurpación: el retrato, que hasta ese momento había sido un ámbito reservado a la pintura, pronto fue viéndose marginado en detrimento de la naciente disciplina fotográfica. En torno a la cuestión señalada surgió un importante debate, en el que además de discutir lo dicho también se postulaba la opción de elevar la práctica fotográfica al rango de artística. Doy a leer unas líneas escritas por Baudelaire a sabiendas de que no es necesario aclarar a qué lado de la polémica se posicionó el poeta (2013: 110. Cursivas mías):

«Si se permite a la fotografía suplir el arte en alguna de sus funciones, pronto lo habrá reemplazado o corrompido por completo, al hallar una alianza natural en la tontería y la multitud. Ha de limitarse a su verdadero deber, el de servir a las ciencias y las artes, y con suma humildad, como la imprenta y la estenografía, que ni crearon ni reemplazaron a la literatura. Que enriquezca el álbum del viajero y preste a sus ojos la precisión que le faltaría a su memoria, que adorne la biblioteca del naturalista, aumente los animales microscópicos, incluso refuerce con información las hipótesis del astrónomo; que sea, en definitiva, la secretaria y notaria de cuantos necesiten en su profesión una absoluta exactitud material: en ese punto nada es mejor. *Que salve del olvido* las ruinas colgantes, los objetos preciosos cuya forma va a desaparecer y que piden un lugar en los archivos de nuestra memoria: cosechará aplausos y agradecimientos.»

En el fragmento citado detecto dos consideraciones que quisiera destacar. «Que salve del olvido», enfatiza Baudelaire, a la par que nos asegura que la fotografía nos facilita una «absoluta exactitud material». Retengamos estas premisas, pues ambas pueden servirnos para comprender por qué, además del retrato convencional, la primera gran aplicación de la fotografía fue precisamente la de obtener de los difuntos el que sería su *último retrato*.⁷

El año en el que oficialmente se dio a conocer el daguerrotipo coincide exactamente con el de la aparición de una tradición tan misteriosa como siniestra: la fotografía mortuoria. No es necesario sumergirse demasiado en este fenómeno socio-cultural para advertir la coexistencia del retrato fotográfico y el asunto de la muerte.

La fotografía de difuntos significaba para los allegados el *esto ha sido* del que habla Barthes. Permitía proveerse de una prueba con la que hacer frente a la melancolía del luto, *immortalizar* lo que ha sido alcanzado por la muerte. (El gesto, como decía Barthes hace sólo un momento, logra «embalsamar» al modelo). En una palabra: el acto fotográfico implica la apropiación de la imagen del fallecido [Il. 3]. Y todo ello participando de un proceso en el que en todo caso el observador reconoce el carácter de *rastro*. Expliquemos esto: a diferencia de la pintura, en las fotografías el observador obtiene una impresión aparentemente más «real» de lo representado. Le parece que puede perseguir lo que allí está viendo, por constituir una captura de la realidad que habitualmente percibe a través de sus sentidos. Piensa, dicho en otros términos, que la fotografía constituye el «reflejo» de lo real.



[Il. 3] Esta fotografía constituye un ejemplo de lo que venimos comentado: un matrimonio burgués, del siglo XIX, posa junto a su hija fallecida.

Para seguir filosofando sobre las ramificaciones que nos ofrece este asunto, leamos una fina precisión de Barthes: «La Fotografía no dice (forzosamente) *lo que ya no es*, sino tan sólo y sin duda alguna *lo que ha sido*. Tal sutileza es decisiva» (2013: 98). ¿En qué medida podemos confiar en aquello que se nos muestra por medio de fotografías? ¿Hasta qué punto

podemos asegurar que de hecho sea ella garantía de lo real, evidencia de *lo que ha sido*? Hagamos un alto en el camino a fin de responder estas cuestiones y, con ello, comprender la «sutileza» que subraya el autor.

La fotografía dice *lo que ha sido* y no *lo que ya no es*. Esto es así en tanto que ella es testigo y no testimonio: muestra un objeto, pero no nos dice nada sobre él, con independencia de la imagen representada. En una instantánea, el objeto que contemplamos queda retratado como *lo que ha sido*, aunque efectivamente esto no nos proporcione ninguna pista sobre el modo actual de aquella cosa. Precisamente por estas razones tiende a pensarse que la fotografía no *dice* en sentido estricto, limitándose, por el contrario, a *mostrar*, a modo de sugerencia.

El caso de la fotografía post-mortem queda hasta cierto punto exento de caer preso del error que supone la dicotomía descrita. A fin de cuentas, este tipo de actividad melancólica, dedicada a fotografiar a personas sin vida, se define en su uso: son fotografías que los familiares entregan a sus allegados en memoria de la persona fallecida, y por lo tanto, la duda sobre si la persona realmente está viva o no, se desvanece en la puesta en práctica. Sin embargo, en 1840 nos asalta un suceso que nos obliga a contemplar una excepción: Hypollyte Bayard, consciente de este enfrentamiento esencial del que participa la fotografía, consigue *extrañarnos* [Il. 4].



[Il. 4] Hypollyte Bayard, *Le noyé* (El ahogado), 1840.

Mirando la instantánea indicada, en la que aparece Bayard con los ojos cerrados y con síntomas mortuorios, vemos el que podría ser el retrato fotográfico de un cadáver. Así lo certifica el texto que aparece junto a la imagen de Bayard, en el cual se lee lo que sigue (Citado en Souguez, 2011: 99):

«El cadáver del señor que ven ustedes es el del señor Bayard [...]. La Academia, el rey y cuantos vieron sus dibujos los admiraron como lo están ustedes admirando ahora. Ello le ha valido mucho honor y no le ha reportado un céntimo. El gobierno, que dio demasiado al señor Daguerre, dijo que no podía hacer nada por el señor Bayard y el infortunado se ahogó.»⁸

La fotografía muestra un indicio que queda confirmado por el texto que la acompaña. En principio no hallamos en ella nada diferente a lo que pudiéramos encontrar en el catálogo *Le dernier portrait*, exposición dedicada a fotografías de personas fallecidas... ¿o quizás sí? La respuesta es sorprendentemente afirmativa: Bayard, al contrario de lo que sugiere la fotografía y la carta que la acompaña, no está muerto en el momento en el que es fotografiado. Su fotografía nos ha engañado.

Dos consideraciones pueden derivarse de este hecho. En primer lugar, es preciso mencionar que el ejemplo de Bayard constituye la que podríamos llamar la *evidencia de la mentira*.⁹ La fotografía, gracias a esa fama que la acompaña al menos desde Baudelaire y por la que se erige como garante de lo real, propicia en ocasiones una mentira con un alto grado de verosimilitud, en la que debido a tal sofisticación, difícilmente somos capaces de advertir el engaño. En segundo lugar, y de modo complementario a lo ya dicho, lo expuesto ilustra cómo efectivamente la fotografía está más próxima a la *sugerencia* por medio de la mostración que al *decir* por medio de las palabras. Dice Auster: «esas fotografías expresan lo indecible» (2012: 139); sentencia que encuentra un respaldo teórico en la obra de Flusser, quien considera que las fotografías, al contrario que la escritura, no se *leen* sino que han de *descifrarse*.¹⁰

IV.2. SEGUNDO EPISODIO. FOTOGRAFIAR MUERTES

Continuemos con la búsqueda de factores que nos ayuden a comprender el desarrollo de este vínculo. Dejemos que sea Flusser quien nos introduzca en la siguiente cuestión que hemos de contemplar. El autor de *Una filosofía de la fotografía* escribe (2001: 185):

«Efectivamente, la fotografía está unida inseparablemente a la guerra, y eso no sólo porque dio la primera prueba de su mayoría de edad en la guerra de Secesión, sino también, y sobre todo, porque tiene por su esencia una función rompedora de la historia, comparable a la guerra.»

Analicemos con calma lo que se nos dice. En consecuencia, nos referiremos en primer lugar a la «mayoría de edad» mencionada y, en segundo,

a la función que se le atribuye a la foto como «rompedora de la historia».

El conflicto bélico al que remite Flusser (la guerra de Secesión en este caso) tuvo lugar entre los años 1861 y 1865. Fue Mathew Brady quien representó con su cámara dichos enclaves. La fotografía quedó desde ese momento «unida inseparablemente a la guerra», como apunta el autor, y con ella, a la muerte. Quisiera aventurar una conjetura sobre este suceso: siendo la tradición de la fotografía mortuoria un primer indicio embrionario de la unión *fotografía-muerte*, este segundo acontecimiento, el de la fotografía de guerra, supone el momento en el que alcanza su «mayoría de edad». Y lo es al menos por dos razones: porque se superpone a los obstáculos de su etapa inicial, alcanzando una considerable solvencia con respecto al tema estrictamente técnico (mayor capacidad y precisión a la hora de fijar imágenes); y porque poniéndose al servicio de un conflicto de tales dimensiones y retratando con una veracidad atroz los hechos que allí estaban ocurriendo consiguió destrozar la idealización ingenua que envolvía el motivo de la guerra: fotografías de cadáveres, de grandes edificios reducidos a ruinas, de civiles abatidos, entre otras perturbadoras escenas, lograron introducir bruscamente a la fotografía en su periodo de madurez.

Demorémonos un poco más en el estudio de este motivo sirviéndonos en este momento de la icónica fotografía de 1936 titulada *Muerte de un miliciano*, tomada por Robert Capa en la Guerra Civil española [Il. 5]. Este recurso allanará el acceso hacia la segunda parte de la cita que nos está sirviendo como guía en este episodio.

La fotografía de Capa ilustra de un modo ejemplar el paradigma al que estimo referirme en este momento. La imagen muestra a un individuo siendo alcanzado por una bala enemiga (de hecho, en ella podemos comprender una ilusión: parece *como si* el fotógrafo fuera el asesino del soldado). La fotografía lo es, por lo tanto, de *la muerte* del miliciano y no del soldado *muerto*. Esta distinción me parece de vital importancia: la fotografía de guerra lo es de lo móvil y no de lo inmóvil, busca atrapar el instante decisivo y no simplemente registrar lo que yace cadáver. Del velatorio hemos pasado a la batalla bélica, y con ello, queda al descubierto un giro subversivo que va perfilándose en su avance: el movimiento que partía desde la tradición dedicada a *fotografiar muertos* en este momento se desvía hacia otra que toma como su objeto el de *fotografiar muertes*. Las dos nociones, fotografía y muerte, insisten en su ligazón, aunque su predicado

se ve modificado.



[Il. 5] Robert Capa, *Muerte de un miliciano*, 1936

Termino la sección regresando a la cita que nos ha servido de brújula. Hacia el final del fragmento citado podíamos leer cómo la fotografía tiene, esencialmente, una capacidad de «romper la historia». ¿Por qué *romper*? Porque en la foto no hay una sucesión de hechos como sí lo hay en una narración histórica.¹¹ La imagen del objeto que ha pasado a través de la cámara se detiene, permaneciendo fijado, en un movimiento de circularidad que le mantiene preso e incapacitándole la huida, y con ello, haciéndose visible. Con ello se logra «visualizar lo que no fluye sino gira permaneciendo en el mismo lugar como una peonza» (Flusser, 2001: 186). La elección del fotógrafo queda perpetuada en el instante que construye cuando dispara con su cámara. Un instante en el que no es concebible la transición de una fase a otra: lo representado no tiene porvenir. Así, en la imagen del miliciano, la persona abatida nunca caerá al suelo. Nunca terminará de morir en la foto.

Susan Sontag, sopesando esta condición, asegura en su libro (1996: 178):

«La guerra y la fotografía ahora parecen inseparables [...] En el mundo real algo *está* sucediendo y nadie sabe qué *va* a suceder. En el mundo de las imágenes *ha* sucedido y siempre *seguirá* sucediendo así.»

IV.3. TERCER EPISODIO. FOTOGRAFIAR MATA

En la segunda mitad del siglo XX parece emerger una tendencia que compara la actividad fotográfica con el sino de la muerte del objeto fotografiado. Hemos dicho algo anteriormente sobre esta cuestión, remitiéndonos a Fontcuberta y a Barthes, entre otros. El fotógrafo es entendido en tanto que transgresor de límites, el cual además de fotografiar lo que carece de vida o lo que previsiblemente está en condiciones de perderla, ahora también *mata*, convirtiéndose en un asesino. Proyectemos algo de luz sobre esta oscuridad, y con ello, clarifiquemos en la medida de lo posible el viraje que acontece a este concepto.

Dos fechas me permitirán ubicar la escena: 1960 y 1968. En estos años se gesta la última mutación del tema sobre el que venimos ensayando. Procedo con el estudio.

En 1960 se estrena la película de Michael Powell titulada *Peeping Tom*. El argumento del filme es el siguiente: un individuo, perturbado y psicópata, mata a mujeres al fotografiarlas con su cámara [Il. 6]. Sontag nos explica algo más acerca de este fotógrafo-delincuente (1996: 23):

«[...] mata a las mujeres al fotografiarlas, con un arma escondida en la cámara. Nunca jamás las toca. No desea sus cuerpos; quiere la presencia de esas mujeres en forma de imágenes filmicas —las que las muestran experimentando la muerte— que luego proyecta en su casa para su placer solitario.»



[Il. 6] Fotograma de la película de M. Powell *Peeping Tom*, 1960.

¿Qué quiere el asesino? Fotografías en las que, como en el caso de la instantánea *Muerte de un miliciano* de Capa, se ha capturado el trance entre

lo vivo y lo muerto. El criminal quiere aquellas representaciones visuales en las que las mujeres aparecen experimentando la muerte (muerte que ha provocado él mismo a partir del disparo de su cámara). Sólo eso: tras la foto, jamás las toca.

A la par que desenmascaramos la oscura actividad delictiva del psicópata algo nos invita a relajarnos. Estamos a salvo porque el criminal pertenece a la ficción, y por ende, la distancia que nos separa es también aquella nos protege.

Discutamos ahora el otro frente postulado. *Ejecución en Saigón* es el título de la fotografía que tomó Eddie Adams en 1968, la cual le hizo merecedor del premio Pulitzer al año siguiente [II. 7]. Exponiéndose al peligro, poniendo en riesgo su vida, Adams fotografió una acción en la que se percibe un horror indescriptible. En la instantánea observamos a un general que dispara a bocajarro a un individuo maniatado e indefenso. La fotografía de Adams, como la de Capa o las del psicópata de *Peeping Tom*, lo es de la transición de la vida hacia la muerte.

Leamos parte de la posterior declaración del fotógrafo. Dice Adams:

«I won a Pulitzer Prize in 1969 for a photograph of one man shooting another. Two people died in that photograph: the recipient of the bullet and GENERAL NGUYEN NGOC LOAN. The general killed the Viet Cong; I killed the general with my camera. Still photographs are the most powerful weapon in the world. I killed the general with my camera.»



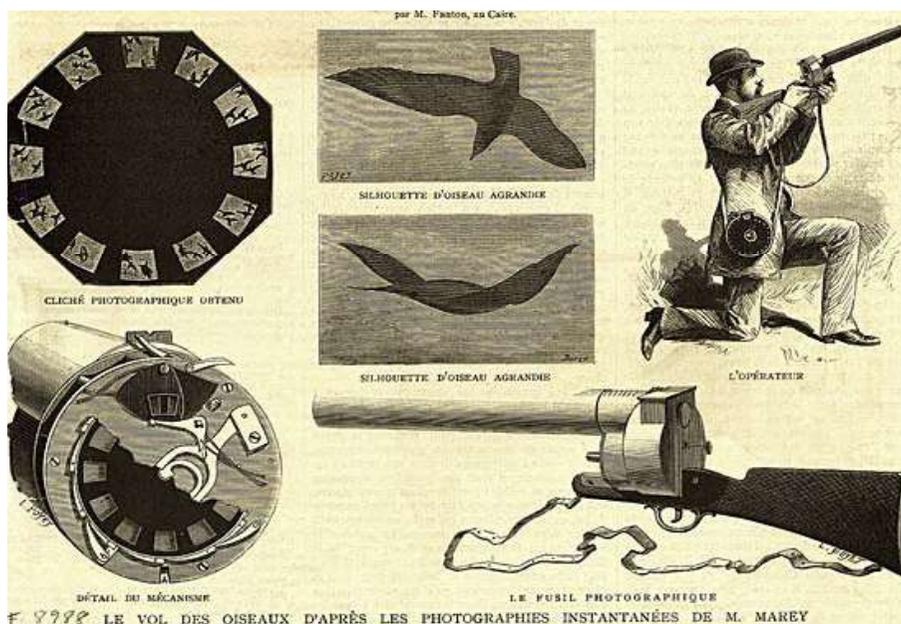
[II. 7] Eddie Adams, *Ejecución en Saigón*, 1968.

El compasivo fotógrafo insiste, hasta en dos ocasiones, incriminándose a sí mismo y desvelando su implicación en el delito. «Maté al general con mi cámara», confiesa, aunque lo cierto es que realmente no mató a nadie aquel día. El fotógrafo emplea la expresión en un sentido figurado (*ficticio*), lo hace metafóricamente, todo ello para alegar que su gesto fue lo que le arrebató la vida al general. Su fotografía, la de la ejecución a sangre fría, le sirvió para incriminar al general, el cual jamás consiguió que su vida volviera a la normalidad.

Aun sin cumplir estrictamente con la pesadilla de la película ficticia a la que nos hemos referido unos párrafos más arriba, confirmamos en la declaración del arrepentido fotógrafo una meticulosidad que evidencia el implacable giro del que participa el concepto *fotografía-muerte* hacia el presente. Adams manifiesta una convicción por medio de su metáfora: la cámara de fotos puede emplearse como un arma de fuego. Indaguemos las profundidades y posibilidades de la singular intuición expresada.

Un retroceso de aproximadamente cien años nos permite arribar la época en la que la cámara de fotos comienza a definirse como arma de fuego. El comienzo de esta definición puede ubicarse en el momento, no exento de azar y accidentalidad, en el que un investigador llamado Thompson construye una cámara de fotos portátil con la particularidad de que su forma es similar a la de un revólver. Su invento, que data de 1862, adquiere el nombre de *Revolver camera*.

El paradigma que comienza con Thompson se extiende a través de otros inventores que en consonancia con el citado también utilizan el esquema modélico del arma de fuego para construir sus cámaras fotográficas. El *revólver fotográfico* de Jansenn (1874), el *fusil fotográfico* del doctor Marey (1882) y el *photo-revolver* poche de Enjalbert (1882-1892) son algunos ejemplos que sirven para atestiguar este proceso. Todos los aparatos enumerados, integrados en una secuencia que según hemos argumentado abarca desde 1862 hasta 1892, son estrictamente *fotográficos* [II. 8]. Cualquier tipo de «muerte» asociada a los disparos realizados con estas cámaras responde a un uso metafórico o figurativo de la expresión.



[Il. 8] En esta imagen se muestra el funcionamiento del reconocido «fusil fotográfico» inventado por el Dr. Marey. Este aparato permitía capturar imágenes en el transcurso de su movimiento, permitiendo así analizar el galope del caballo o movimiento seguido por las aves en su vuelo.

Adentrándonos en el siglo XX advertimos que el periplo que perseguíamos al fin ha terminado por concluir. En 1938 Abraham Kurnick idea una cámara de fotos que además de fotografiar a su presa también la mata [Il. 9]. Dispara balas y toma fotografías, logrando, como en la película de Michael Powell, capturar el instante en el que el fotografiado pierde la vida para siempre. Unos años más tarde, en 1956, una cámara de fotos con características similares a la de Kurnick, denominada Doryu 2-16, es empleada por los policías de Japón para abatir a los criminales que intentan huir. Fotografiar con los inventos de Kurnick o Koakimoto supone, en sentido tan veraz como siniestro, la muerte de lo fotografiado.



[Il. 9] Imagen del revólver de Kurnick. Como puede apreciarse, el objeto cuenta con un cañón por el que dispara balas y, además, un objetivo por el que obtiene fotografías de la escena.

Quisiera llamar la atención sobre un asunto no exento de ironía: la ilusión que percibíamos en la instantánea de Capa, así como en la declaración de Adams, finalmente termina cumpliéndose. La realidad supera la ficción: el fotógrafo, criminal y delincuente, puede ser un asesino en sentido estricto.

V. CONCLUSIÓN

Poner entre paréntesis el concepto de *fotografía-muerte* y afrontar su pormenorizado estudio filosófico nos ha permitido proponer una manera plausible de comprender cómo éste ha ido gestándose a lo largo del tiempo, formándose a partir de sedimentos de diferente índole. Piénsese que explorar y clarificar en la medida de lo posible este motivo se revelaba como la intención primordial de estas páginas al inicio. Arribado el final, es hora de dilucidar y hacer acopio de materiales de cuanto se ha indagado.

Siguiendo una minuciosa genealogía en tres episodios pudimos detectar cómo desde la fotografía mortuoria hacia la fotografía como arma, con una escala intermedia en el fenómeno denominado fotografiar muertes, el

viraje ha ido perfilándose por diversas razones que, lejos de responder a una Verdad oculta, lo hacen determinándose a propósito de diferentes accidentes que se suceden sin una causalidad establecida. He aquí sus fisuras y equívocos: el concepto *fotografía-muerte* no emerge concluido sino que va tomando forma en su impredecible transcurso. Una forma irregular que va cobrando sentido sostenida en el devenir histórico que va haciendo del citado concepto lo que hoy es.

Esta consideración permite confirmar la sospecha que desde el inicio amenazaba con aflorar. Permitamos que sea Foucault quien lo anote (1997: 18):

«Ahora bien, si el genealogista se toma la molestia de escuchar la historia más bien que añadir fe a la metafísica, ¿qué descubre? Que detrás de las cosas hay «otra cosa bien distinta»: no su secreto esencial y sin fecha, sino el secreto de que no tienen esencia, o de que su esencia fue construida pieza a pieza a partir de figuras extrañas a ella. ¿La razón? Que ha nacido de una forma del todo «razonable», –del azar–»

«El secreto de que no tienen esencia», escribe el autor de *Las palabras y las cosas*. Vale la pena asirnos mínimamente en la afirmación de Diane Arbus, quien sopesa que «una fotografía implica un secreto acerca de un secreto» (Citado en Sontag, 1996: 121).

Debemos hacerlo notar, y es que el estudio aquí afrontado no nos revela nada diferente a lo dicho por Arbus: la fotografía sigue huyendo de nosotros, de nuestra incansable voluntad de captura y reducción a exhaustiva aprehensión cognoscitiva. Con tentativa escapista (común por cierto a la «realidad huidiza» que discutíamos con Sartre y Cartier-Bresson más arriba), la fotografía sigue mostrándonos opaca. Eterna prófuga de nuestra intelección, continuamos siendo incapaces de descifrar sus enigmas (sin poder descifrar «el secreto» que ella es). Por ello, la *esencia* del concepto afrontado es su no-esencia; es, en definitiva, la de su azarosa construcción. De ahí que se vuelva necesario alentar al lector a imaginar caminos paralelos desde los que pensar los interrogantes aquí discutidos. Autores y escenas diferentes podrían servirnos para descubrir la presencia de motivos adyacentes al que aquí se ha tratado de clarificar.

Y es que sobre fotografía aún no está todo dicho. Apenas se ha empezado a decir algo. Se vuelve pertinente por tanto reflexionar sobre ella misma y sus usos, si bien esto implica hacerlo sobre un arma que puede, como matizaba John Berger al comienzo, utilizarse contra nosotros mismos.

VI. CODA

Para finalizar el relato que nos ocupa ofreceré, a modo de coda, dos imágenes fotográficas extraídas directamente de nuestra contemporaneidad. Valiéndome de estos signos del presente delinearé algunos senderos en forma de comentarios por los que seguir preguntándonos por la cuestión que nos concierne.

La primera, tomada por Osman Sagirli en el año 2014, muestra a un niño sirio de apenas cuatro años que alza los brazos indicando su rendición al ser apuntado con la cámara del fotógrafo [Il. 10]. Una pregunta amenaza con despuntarnos. Sólo la enuncio: ¿el pequeño *confunde* o *identifica* la cámara con un arma?



[Il. 10] Instantánea tomada por Osman Sagirli, 2014.

La segunda imagen que sugiero fue tomada en 2016 por Burhan Ozbilici [Il. 11]. La fotografía, titulada *Un asesinato en Turquía*, revela la posición de una *escena del crimen* en sentido estricto. En la fotografía vemos al embajador ruso tumbado en el suelo y a su violento asesino alzando el arma junto a él en señal de protesta. Señalo un indicio de interés perceptible en la foto: el primer disparo que recibió el delincuente, aquel que logró perpetuar el acto e hizo a su autor merecedor del World Press Photo al año siguiente, fue el del fotógrafo. Capturó el instante decisivo, el trance, en el que una vez más alguien se halla pendiendo del hilo que separa lo vivo de lo muerto.



[Il. 11]. Burhan Ozbilici, *Un asesinato en Turquía*, 2016.
Fotografía ganadora del World Press Photo 2017.

Ambas pruebas nos conducen a una última reflexión: hay una implicación ética además de estética en toda fotografía. Para conseguir la representación fotográfica el sujeto ha de pactar con la escena que se propone reproducir algo así como un *pacto de no intervención*: obtener una imagen fija de aquello que se observa supone irremediabilmente acordar que no se va a mediar en lo mirado. De la misma forma que la fotografía sólo muestra, el fotógrafo también debe guardar silencio, limitándose a mirar. Mira (como Capa al soldado abatido, como Ozbilici al asesino del embajador; como mira Kant, en síntesis, a la naturaleza que se abre ante él) de modo estático y estético: lo hace paralizado, permaneciendo a distancia y de modo desinteresado.

Pero aún hay algo más que no quisiera pasar por alto en mis comentarios finales. La intensidad del *memento mori* que percibimos en la segunda instantánea propuesta nos permite aproximarnos de manera óptima a la creencia manifestada por Sontag algunas páginas más arriba por la que toda fotografía, sin lugar a dudas, participa activamente en la mortalidad. La fotografía del culpable fue tomada sólo un segundo antes de que este

fuera abatido a tiros por los policías, muriendo, y con ello, desapareciendo para siempre. La foto de Ozbilici, en un sentido tan veraz que impresiona, lo es de las últimas cosas.

En pos de un último consuelo, me permito citar a Paul Auster (2008: 11):

«Éstas son las últimas cosas —escribía ella—. Desaparecen una a una y no vuelven nunca más. Puedo hablarte de las que yo he visto, de las que ya no existen; pero dudo que haya tiempo para ello. Ahora todo ocurre tan rápidamente que no puedo seguir el ritmo. No espero que me entiendas. Tú no has visto nada de esto y, aunque lo intentaras, jamás podrías imaginártelo. Éstas son las últimas cosas.»

NOTAS:

1 En lo que podríamos denominar *pre-historia* de la fotografía, previo a 1839, hallamos investigaciones de figuras tan importantes como Alberto Durero, Johannes Kepler o Josiah Wedgwood. Todo este trayecto que parte desde Aristóteles y culmina en Daguerre puede consultarse en: Sougez, 2011: 13-26.

2 Se corresponde con un fragmento de *El lápiz de la naturaleza* (1846), concretamente la lámina XIII.

3 Así lo expresa Benjamin: «Día a día se hace más acuciante la necesidad de adueñarse del objeto en la máxima cercanía de la imagen o, más bien, de la copia» (2013: 42).

4 Me parece significativa esta sentencia de Ortega: «Las cosas reales son cuerpos, es decir, algo impenetrable que responde violentamente a toda agresión» (1996: 86).

5 Confiesa Cartier-Bresson: «Había descubierto la Leica: se convirtió en la prolongación de mi ojo y ya no me abandonó jamás. Caminaba durante todo el día, con el espíritu tenso, buscando en las calles la oportunidad, de tomar fotografías del natural como si fueran flagrantes delitos» (2004: 16).

6 Vilém Flusser, en *Una filosofía de la fotografía*, también reflexiona sobre este asunto del fotógrafo como cazador cuando describe el gesto fotográfico (véase: Flusser, 2001: 33 y ss).

7 Véase el catálogo citado en la bibliografía *Le dernier portrait*. Esta exposición tuvo lugar en el Musée d'Orsay entre el 5 de marzo y el 26 de mayo de 2002.

8 Para comprender lo que motivó que Bayard se «quitara la vida» figuradamente remito al lector a las páginas 95-100 pertenecientes a la misma obra.

9 Joan Fontcuberta en *El beso de Judas* trata de una manera implacable y por extenso los pormenores que se derivan de este suceso. (Véase: Fontcuberta, 2000).

10 «Hoy en día casi todo el mundo posee una cámara y toma fotos, lo mismo que casi todo el mundo ha aprendido a escribir y fabricar textos. Quien sabe escribir, también sabe leer; pero no todo aquel que sepa tomar fotos, necesariamente, sabrá descifrar fotos.» (Flusser, 2001: 55).

11 Escribe Sontag: «Las cámaras reducen la experiencia a miniaturas, transforman la historia en espectáculo» (1996: 120). Cursivas mías.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Auster, P.: *El país de las últimas cosas*. Traducción de M. Eugenia Ciocchini. Barcelona: Anagrama, 2008.

Auster, P.: *La invención de la soledad*. Traducción de M. Eugenia Ciocchini. Barcelona: Seix Barral, 2012.

Barthes, R.: *La cámara lúcida*. Traducción de Joaquín Sala-Sanahuja. Barcelona: Editorial Paidós, 2013.

Baudelaire, C.: *El pintor de la vida moderna*. Traducción de Martín Schifino. Madrid: Taurus, 2013.

Benjamin, W.: *Sobre la fotografía*. Traducción de José Muñoz Millanes. Valencia: Pre-textos, 2013.

Berger, J.: *Para entender la fotografía*. Traducción de Pilar Vázquez. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2015.

Clark, M.: *Impresiones fotográficas*. El universo actual de la representación. Madrid: Instituto de Estética y Teoría de las Artes, 1991.

Deleuze, G., y Guattari, F.: *¿Qué es la filosofía?* Traducción de Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 1994.

Flusser, V.: *Una filosofía de la fotografía*. Traducción de Thomas Schilling. Madrid: Editorial síntesis, 2001.

Fontcuberta, J. (ed.): *Estética fotográfica*. Una selección de textos. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.

Fontcuberta, J.: *El beso de Judas*. Fotografía y verdad. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2000.

Foucault, M.: *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Traducción de José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-Textos, 1997.

Ortega y Gasset, J.: *El espectador. Tomo II*. Madrid: Espasa Calpe, 1966.

Sartre, J. P.: *La náusea*. Traducción de Aurora Bernádez. Barcelona: Seix Barral, 1983.

Sontag, S.: *Sobre la fotografía*. Traducción de Carlos Gardini. Barcelona: Edhasa, 1996.

Sougez, M.-L.: *Historia de la fotografía*. Madrid: Cátedra, 2011.

VV. AA.: *Le dernier portrait*. Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2002.

CRISTOBAL JAVIER ROJAS GIL es graduado en Filosofía por la Universidad de Málaga.

Líneas de investigación:

Estética y teoría de las artes.

Dirección electrónica: javirojasgil@gmail.com