

Ens.hist.teor.arte

Carlos Figativa, "Jacques Derrida y la fotografía. Relato y serialidad", *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XXI, No. 32 (enero-junio 2017), pp. 7-17.

Universidad de Buenos Aires – FFYL, Buenos Aires, Argentina.

Filósofo de la Universidad del Quindío (Colombia), Magíster en Filosofía de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá, Colombia. Actualmente estudiante de Doctorado en Filosofía de la Universidad de Buenos Aires, para el cual investiga acerca del pensamiento de Jacques Derrida sobre el arte. Ha participado de proyectos de investigación acerca de Maurice Blanchot y del pensamiento estético contemporáneo.

RESUMEN

La serialidad y el relato son aspectos determinantes del modo derridiano de pensar la fotografía. Para dar cuenta de esto, en este artículo se relacionarán con algunos planteamientos acerca de un abordaje deconstructivo del arte. Posteriormente, se hará referencia a textos como *Droit de Regards*, "Aletheia" y *Demeure, Athenés*, a partir de los cuales se plantea que la fotografía implica series de imágenes y relatos que se multiplican y que son indisolubles, aunque sean heterogéneos y así se mantengan.

PALABRAS CLAVE

Fotografía, serialidad, relato, ekphrasis, deconstrucción.

TITLE

Jacques Derrida and photography: 'recit' and seriality

ABSTRACT

Seriality and 'recit' are defining traits of Derrida's way of thinking about photography. In this article, they will be related with statements about a deconstructive approach to the arts. Then, reference will be made to texts as *Droit de Regards*, "Aletheia" and *Demeure, Athenés*, to propose that photography implies a series of images and 'recits' that multiply themselves and are inseparable, in spite of being heterogeneous and remaining so.

KEY WORDS

Photography, seriality, recit, ekphrasis, deconstruction.

Jacques Derrida y la fotografía. Relato y serialidad

Carlos Fisgativa

¿Escenas o historias?

Con el propósito de explorar los usos de lo serial y los comentarios que, agregándose a las imágenes, problematizan las relaciones entre fotografía y lenguaje, escritura e imagen, se remite a los textos que acompañan los catálogos de fotógrafos como Marie-Louise Plissart, Kishin Shinoyama y Jean François Bonhomme. El recorrido por esos textos e imágenes está guiado por la intención de determinar algunos rasgos de un abordaje deconstructivo de cuestiones estéticas y de la historia del arte y, en este caso particular, de la fotografía.

En 1985 se publica un libro que contiene cien páginas de imágenes de Marie-Françoise Plissart titulado *Droit de regard*. La fuerza de este texto, de todo aquello que pone en escena, merece ser explorada. En esta parte se indagan los nexos o divergencias entre la imagen fotográfica y la escritura que son allí problematizados. Asimismo, se señala que las series de fragmentos o imágenes se encadenan para cuestionar la literalidad del relato o de la referencia a algo distinto que las fotos mismas.

Droit de regard es una foto-novela (*Roman-photo*) o libro ilustrado que presenta una colección de imágenes que podrían llegar a contar una historia, a representar acciones o sucesos. Sin embargo, a diferencia de otras obras de este género, las fotografías no están acompañadas por títulos o leyendas que orienten la interpretación. Derrida *agrega* un escrito que se coloca después de la serie de fotografías. No hay un título, prefacio o segmentación en capítulos que lo precedan. Es un “falso diálogo” o poliloquio en el que voces no identificadas se intercalan en comentarios marginales que alternan entre el tuteo y registros menos íntimos, que no se determinan por un “él” o “ella”, pues los géneros y voces se confunden y se deconstruyen.

Un motivo que se repite a lo largo del texto firmado por Derrida sirve de apertura: al observar las imágenes se podrían contar muchísimas historias. Pero se evidencia inmedia-

tamente lo polémico o lo injustificado que resulta el recurrir a relatos, palabras o sucesos para determinar el “sentido” que ordena las secuencias de la *Roman-photo*, por ello, se lee lo siguiente,

No sabrás nunca, tampoco ustedes, todas las historias que ya he podido contarme mirando estas imágenes.

Y a continuación, separado por el guion que indica otra voz o interlocutor cuya replica no se hace esperar...

¿Estas imágenes? Sería necesario entonces que ofrezcan algo para ver o para reconocer, finalmente, en el instante en que una intriga se desata. No obstante, he tenido respecto a ellas al menos el sentimiento de que se las ingenian sobre todo para disimularnos algo. Nos fascinan y nos seducen cifrando todas las diagonales: la historia de un secreto que tal vez no existe y que se disputa en silencio en el transcurso de una partida de damas. No quieren mostrar nada.¹

En el aparente “diálogo”, son constantes las objeciones: ¿deben estas imágenes dar a ver o reconocer algo? Puesto que hay un deseo exasperado por contar historias que se soporta en la mirada, deseo que contrasta con un dispositivo fotográfico que no está a entera disposición (técnico, espectral, serial). De allí el intento o el imperativo de no contar historias a partir de las imágenes, pues esas historias fuerzan a las imágenes, ordenan la secuencia de fotografías para ilustrar el sentido, reduciéndolas a las palabras, sin tener en cuenta que el habla es una inútil ilustración de la obra.²

La secuencia de fotos inicia con dos mujeres desnudas acariciándose en una cama, también se las ve discutiendo. Sin embargo, esta narración o descripción supone que las fotos y el discurso estén dotados de sentido, que la historia esté poblada de actores, acciones y emociones identificables y orientada por una interpretación delimitable. No obstante, es todo esto lo que las fotografías mismas ponen en cuestión y lo que el texto firmado por Derrida conmociona una vez más. Se evidencia así que hay un deseo o necesidad de asignar *sujets*, temas, pero también, sujetar, asignar un sentido (o direccionalidad) a la secuencia de imágenes, convertirlas en una historia con un desenlace y un tema a desarrollar. Para ello es necesario identificar los personajes y un carácter que determine sus acciones. De allí también la aparente necesidad de determinar el género de los personajes para ordenar una trama de celos, amor, persecuciones y conflictos. Lo que lleva a que, a partir de la cuestión del género y del medio fotográfico, se replantee también la diferencia sexual, sin limitarse a posiciones duales.

¹ Marie-Françoise Plissart, Jacques Derrida, *Droit de Regards*, Paris: Minuit, 1985, p. i.

² *Ibid.*, p. iv.

Se plantea así la cuestión del género al que pertenecen estas fotografías, pero también el escrito que se les agrega y los seres alguna vez vivientes que han sido fotografiados vestidos, desnudos, acariciándose, huyendo o enojados. Al igual que todos los géneros la *Roman-photo* sería un género híbrido, indecible. Sin embargo, es la cuestión de la generación, de lo genérico, la que es relanzada por la fotografía, por las imágenes y que permite pensar a la vez lo singular y la reiteración serial, de modo que excede el encadenamiento de lo anecdótico, la novela o la narración.

Hay diferentes alusiones a la ley de la mirada y de lo fotográfico en las imágenes: fotos despedazadas que son fotografiadas, un espía con una cámara que es descubierto y perseguido. Hay otra serie de imágenes en la que una pareja de niñas juegan a las damas y que da lugar a otro repliegue serial de las imágenes y los géneros.

No he acabado, precisamente, con este tablero. En una pareja, la *cuestión del género* posa como la diferencia sexual, la fotogramática del género masculino/femenino y su revelación estremecida, el obstáculo entre ellos, entre ellas, entre ella y él por un derecho de mirada. A través del dispositivo óptico de un filtro o de los celos.³

Lo que permite plantear analogías entre la fotografía y el juego de damas con sus cuadros que alternan entre blanco y negro, así como con los movimientos en diagonales o hacia delante, pues en ambos casos hay reglas, hay orden discreto y discreción del orden, series discontinuas y discretas.

[...] Las dos escenas, escenas hechas una para la otra, se reproducen, no se sabe cuál precede a la otra. Y como inscriben en ellas, además del juego de damas entre las dos pequeñas niñas, el aparato fotográfico entre las manos del personaje femenino, describen, en suma, fotográficamente, ante el objetivo, una historia de la fotografía así como la historia de una fotografía, el objetivo y el encuadre puestos en abismo. Ellas inscriben y describen la *fotografía*. Exponen al mismo tiempo una historia del derecho de mirada, de las leyes modernas de esta nueva tecnología: secreto profesional o utilización policial, derecho de autor, derecho de publicación o de reproducción, los límites enturbiados entre lo público y lo privado, asunto de montaje y de truco [...].⁴

El libro presenta, entonces, un conjunto de imágenes y textos que, a pesar de la heterogeneidad de sus registros, responden a procedimientos similares, al menos desde el modo deconstructivo de tratar la fotografía y la escritura: la serialidad reiterativa que opera según una necesidad reglada, por el retraso o suspensión, por el desplazamiento de elementos en cadenas de remisiones que impiden la estabilización de núcleos semánticos, siguiendo un

³ *Ibid.*, p. ix.

⁴ *Ibid.*, p. ix.

orden que da cabida a lo singular, a la *differance* y que simultáneamente suspende y desplaza las dualidades. Esto es determinante de esta aproximación teórica a las imágenes en general, así como con el caso particular de la fotografía y de la espectralidad en el cine, condensados en textos como *Ecografías de la televisión*,⁵ y la entrevista para *Cahiers du cinema*, titulada “El cine y sus fantasmas” o, especialmente, en el texto *Rodar las palabras*⁶ que trata ampliamente acerca de las relaciones entre imagen y escritura en relación con el cine.

Tanto el texto como las imágenes son series que no se sabe hacia dónde van, cuál es su mensaje; su sentido está siempre expuesto a confusión; los emisores o destinatarios no son determinados unívocamente. Además del tema, es también la configuración del libro. La tensión entre el lenguaje y las fotografías está siempre presente. “Estas historias no son más que series cuyo desenlace se escapa”.⁷ Este enunciado puede servir como definición para este apartado.

Una escritura de la luz (que viene desde Japón)

“La fotografía es una escritura de la luz”. Con esta frase, una *voz en off* da apertura al documental *The Salt of the Earth*⁸ de Wim Wenders sobre Sebastião Salgado. Esto sirve de preámbulo a aquello que Jacques Derrida dice en “Aletheia” acerca de las fotografías de Kishin Shinoyama y el catálogo *Light of the Dark* con la modelo Shinobu Otake. No obstante, habría que agregar que la fotografía como “escritura de la luz” es solo una determinación parcial, ya que es también “escritura de la sombra”. Pues para el filósofo franco-argelino hay un constante ir y venir entre sombra y luz en la fotografía.

El escrito derridiano inicia con esta afirmación: “El fotógrafo se ha ido, ha dicho la verdad. Es ella. Ella se queda sin ningún testigo. Salvo un testigo invisible para atestiguar que ya no hay testigo”.⁹ Lo cual nos indica que la fotografía no solo trata con el tiempo, las ausencias y presencias de lo fotografiado, también el fotógrafo pone en juego su ausencia, su presencia. La retirada del fotógrafo es la retirada de la verdad después de decirla, de verla; por ello, la fotografía implica la retirada del testigo invisible y el testimonio visual de su retirada. La fotografía como resto de cuando no hay nadie para atestiguar, ni fotógrafo ni modelo. El testimonio fotográfico resulta imposible por carecer de palabra y sustento en la voz de alguien, no obstante la toma ocurrió, la imagen fue capturada, congelando el tiempo en la inminencia del acontecimiento. Según lo

⁵ Jacques Derrida, Bernard Stiegler, *Ecografías de la televisión. Entrevistas filmadas*, Buenos Aires: Eudeba, 1995.

⁶ Jacques Derrida, Safaa Fathy, *Rodar las palabras. Al borde un film*, España: Arena Libros, 2004, p. 14.

⁷ Plissart, Derrida, p.vi.

⁸ Wim Wenders, “The Salt of the Earth”, Decia Films, Amazonas Images, 2014.

⁹ Jacques Derrida, “Aletheia”, *Artes de lo visible 1979-2004*, España: El Lago Ediciones, 2013, p. 267.

anterior, se complica el vínculo entre la fotografía y la verdad, la luz y el develamiento, pero, sobre todo, se cuestiona la inevitable tensión entre las imágenes y el lenguaje.

Si bien, el título del texto puede inducir a pensar que la fotografía está al servicio de la verdad como representación o adecuación, no hay referencia objetiva a nada, no hay constatación, pero sí performatividad de lo fotográfico y testimonio de la ausencia del referente, así como del testigo. Esto contradice el carácter constataivo que Roland Barthes le confiere a la fotografía¹⁰ y tiene como consecuencia no solo problematizar lo fotográfico sino también el lenguaje.

Ante las fotografías de Shinoyama, en particular, a propósito de una imagen en la que la modelo está en un espacio oscuro junto a una ventana por la que ingresa la luz que cae sobre su rostro y su pecho desnudo, Derrida plantea preguntas como estas: ¿qué veo? ¿Cómo respondo ante lo que veo? ¿Sin fotógrafo presente, cómo es posible la verdad? Pero estas imágenes que en silencio preguntan o cuestionan el “querer decir”, dan a pensar la lengua, evidencian el nexo o hiato indecible entre la imagen y las palabras puesto bajo la luz de lo fotográfico.

*¿Light of the Dark? ¿qué quiere decir? [...] Y la pregunta resuena entonces en el cuerpo mismo de las imágenes, directamente sobre el cuerpo cautivo de estas imágenes, la llevan como a un niño, le viene a los labios a esta joven que, no obstante, se calla y se expone en silencio al silencio: pero ¿qué es pues, una palabra? ¿qué es un nombre?*¹¹

La fotografía no dice palabra alguna, es muda y enseña el silencio, pero da a pensar la palabra, el nombre por los movimientos indecisos de la lengua. Se trata de un decir fotográfico, del habla espectral, de ahí que la fotografía, al igual que el cine, sean también un medio para los espectros. Sin embargo, se debe precisar que se apela a un registro del lenguaje en el que la *Aletheia* (de las imágenes fotográficas) dice una verdad que no remite al ver, al ser, al saber ni al poder. ¿De qué luz se trata entonces?

Light es quizá un adjetivo: *ligero* (¿cómo se dice “ligero” en japonés?). Esta joven es la ligereza misma de un cuerpo de imagen. No hay nada más ligero que una imagen, la imagen de la sensatez no pesa nada. Como toda imagen, *esta*, esta imagen, esta mujer de aquí viene de la noche y se vuelve sin esperar a la noche como su elemento primitivo. Se divide entre el día y la noche, dice sin frase la división de la luz y de la sombra. Nace ahí, muere ahí, llevada por la noche, pero como el más ligero de los simulacros.¹²

¹⁰ Roland Barthes, *La cámara lucida*, Buenos Aires: Paidós, 2016, p. 137.

¹¹ Derrida, “Aletheia”, p. 267.

¹² *Ibid.*, p. 268.

Algo que se puede destacar a partir de esta cita es que no solo las fotografías hablan, sino que hacen hablar, de manera que también Derrida incursiona en la narración o descripción, por más que evite subsumir la imagen a la escritura. Lo que lleva a esta pregunta (en la que se hace eco de otros problemas planteados por el autor): ¿Cómo no hablar sobre las fotografías?¹³

Al tratar sobre estas tomas se entra en el “relato gráfico” que también pone en relación la cuestión del género sexual y el discursivo, la cuestión del *Gender* y del *gendering*, del género y la generación y lo generatriz está presente porque se presenta el cuerpo fotografiado de la mujer como pregunta, como pose que interroga, que se expone y propone su desnudez.

Efectivamente, esta gran obra fotográfica no dice palabra. Permanece muda, cierto, y aparentemente se contenta con enseñar tácitamente una escena de silencio: una joven *se expone* a la luz y al, incluso durante un instante parece exponerse a la muerte como una virgen, una novia, una esposa, una madre entre día y noche, pero sin hablar nunca. Y, sin embargo, el título da, desde el título en inglés, a pensar la lengua, incluso promete tocar el cuerpo de la palabra en el juego de las lenguas. Hace mover una lengua que se eclipsa ante la cámara, la pone al desnudo en sus movimientos indecisos, inacabados, inocentes y perversos a la vez. Inminencia de la lengua. Por otro lado en este relato fotográfico no hay sino la inminencia en la que todo se esboza, se anuncia y parece prepararse (para todos los acontecimientos del mundo, el amor, el matrimonio, el nacimiento, la muerte, su orden cíclico así pues, reversible y, así pues, ahistórico y así pues, el reto de toda narración), pero aparentemente en estos preparativos nada ocurre. Vienen las palabras.¹⁴

Estos comentarios se hacen respecto a una foto en la que la misma Shinobu Otake se encuentra rodeada por las flores blancas de un jardín vestida de negro y blanco. Lo que lleva a decir que se tiene así simultáneamente a la niña virgen, la prometida en el momento del matrimonio y la muerta condensadas en una foto: se da el retraso y aplazamiento del siempre “ya” que retorna incesantemente, pero también la inminencia de lo que está por ocurrir, suspendido en el instante del “todavía no” que se conserva como “todavía no” en la fotografía.

También se retoma aquí un tema planteado respecto al cine, por la relación entre imágenes, mirada y deseo, pero tratándose ahora de la fotografía hay una situación de aislamiento, ya que ella aparece sola, también él (quien mira o quien toma la foto), de allí surge el deseo pero también la distancia, el tercero excluido.

Ella parece, y parece sola. Absolutamente sola, absoluta, desligada de todo. Solamente visible, visible pero sin testigo, salvo el ojo que no dice “yo”, el tercero excluido entre ella y yo. Que yo

¹³ Jacques Derrida, “Comment ne pas parler. Dénégations”, *Psyché. Invention de l'autre*, París: Galilée, 1987, pp. 535-595.

¹⁴ Derrida, “Aletheia”, pp. 267-268.

advierto. Ella se queda sola conmigo, que estoy solo mirándola sola expuesta en una luz o ante un ojo invisible. Que me convierto. Puesto que así me convertiría.¹⁵

Lo alegórico es también una cuestión que problematiza el nexo de lenguaje e imagen. Ya que lo alegórico se supone que es tal porque remite a otra cosa. Si la fotografía es alegoría, lo es de sí misma, no de algo más ni de la verdad, opera como remisión incesante que no requiere de un referente. Autorreferencialidad y división que hacen pensar en series que retornan sobre sí mismas y no refieren a fenómenos u objetos. Ya que para Derrida es cuestión de su-poner y ex-poner. Esto contrasta con algunos de los planteamientos de Roland Barthes en *La cámara lucida*, cuando se ocupa de la existencia del referente como puesto, al *spectrum* como aquello que una vez estuvo ahí, y que alguna vez toco por emanaciones materiales el soporte foto-químico de la fotografía analógica (lo que a pesar de la separación hace que el *spectator* sea tocado por la luz y aporta cierta inmediatez a la fotografía¹⁶):

Cuando Barthes da semejante alcance al tacto en la experiencia fotográfica, lo hace en la medida en que aquello de que uno está privado, tanto en la espectralidad como en la mirada dirigida hacia las imágenes, el cine, la televisión, sin duda es, justamente, la sensibilidad táctil. El deseo de tocar, el efecto o afecto táctil, resulta entonces convocado con violencia por la frustración misma, convocado a volver, como un parecido a los lugares atormentados por su ausencia.¹⁷

Para dar cierre a esta parte, y antes de continuar con fotos y relatos venidos de Atenas, cabe señalar que “Aletheia” no solo remite a la modelo y al fotógrafo japonés para tratar de ofrecer otra versión de la paradoja entre visibilidad e invisibilidad, luz y sombra, sino que, en una alusión literaria para hablar de la escritura de la sombra, Derrida recuerda el *Elogio de la sombra* de Junichirô Tanizaki, un relato acerca de la construcción de una vivienda en Japón en un momento en que la electricidad estaba transformando los modos del habitar, lo cual suscitó estas reflexiones por parte del filósofo sobre las formas no occidentales de conjugar luces y sombras.¹⁸

Un viaje fotográfico por Atenas

Demeure, Athènes es el texto que acompaña el catálogo de Jean-François Bonhomme y que reúne fotografías realizadas en Atenas durante un periodo 15 años a las plazas, los cafés,

¹⁵ *Ibid.*, p. 275.

¹⁶ Barthes, p. 134.

¹⁷ Jacques Derrida, Bernard Stiegler, *Ecografías de la televisión. Entrevistas filmadas*, Buenos Aires: Eudeba, 1995, pp. 143.

¹⁸ Junichiro Tanizake, *El elogio de la sombra*, España: Siruela, 2016, p. 18.

las personas en el mercado, los lugares de culto, de turismo. Se reseña así el tiempo en el que Bohnomme también vio transformarse o desaparecer algunos de estos lugares, siendo esta una memoria de la ciudad que ha muerto muchas veces y de la cual la fotografía guarda y reúne sus ruinas hipomnéscas, memoria visual invade la historia de una ciudad que está viva pero reflexiona sobre sus propias muertes y lleva consigo sus duelos, al igual que el fotógrafo.¹⁹

El filósofo cuenta las circunstancias que lo llevan escribir y sus meditaciones acerca de qué forma podría tomar el texto en respuesta a la especificidad de las fotos. La forma que se elige es serial, ya que permite la reiteración de elementos singulares, de las “tomas”, pero también habilita la *puesta en abismo* (repetición ilimitada) de estos elementos, retornando sobre sí mismos.

El relato de un viaje de Jacques Derrida a Atenas también es uno de los motivos del texto, siendo entonces una memoria de los lugares y los recorridos, un registro del viaje en compañía de las fotos que lo llevaron por las plazas, las tiendas de antigüedades, los templos en ruina o las estatuas decapitadas. Un viaje fotográfico en el que Derrida se imaginó al fotógrafo haciendo este mismo camino e intentó seguir sus pasos por estos lugares silenciosos. Aquel viaje y relato están marcados por la intensa temperatura, por un sol que quema y deslumbra. De allí que Derrida hable de una *heliografía*, de una luz solar que cae sobre los mármoles, las columnas, las piedras, sobre el mar. Lo cual contrasta con la *skiografía*, aquella escritura de la sombra y de la ligereza, de la liviandad mencionada más arriba.

En este diario de viaje se consigna que el día 3 de julio se decidió que sería un libro de epitafios o espectros, instantáneas o fragmentos de memorias con una forma serial y aforística, con sombra y luz para dispersar los puntos de vista y de perspectiva: “intentando todo el tiempo reunir las en la secuencia misma de su separación, algo así como un relato incesantemente interrumpido, pero también como aquellas piedras funerarias que permanecen erigidas en la *Calle de las tumbas*”.²⁰ En esta calle se reúnen monumentos funerarios como el de Apolodoro, que tiene una inscripción en bajo relieve y que es fotografiado tanto por Bonhomme como por Derrida.

Por otra parte, el duelo y la muerte son otros de los motivos del texto y, en general, de esta forma de pensar la fotografía. Por ellos, comentando otras fotografías del cementerio Kerameikos y sus alrededores, se señala que estas significan por sí mismas la muerte ocurrida o prometida.²¹ Estos elementos se condensan en una frase que Derrida dice le asaltó repentinamente al meditar qué decir o escribir sobre estas imágenes y que vino acompañada por el deseo de grabarla en piedra, sin retraso, así como se graban en piedra y se exponen al sol los epitafios y las instantáneas. *Nous nous devons a la mort* en francés, lo que se traduce aquí (insuficientemente) como “Nos debemos a la muerte” y que la versión en inglés vierte de este modo: “We owe ourselves to death”. Derrida insiste en que esa frase no le pertenece y que no se hace responsable de ella, por el contrario, es

¹⁹ Jacques Derrida, *Demeure*, Athènes Photographies de Jean-François Bonhomme, Paris: Galilée, 2009, p. 16.

²⁰ Derrida, *Demeure*, p. 10.

²¹ *Ibid.*, pp. 10-11.

su rehén. Una sentencia que no se deja tomar, es impregnable, que hay que guardar sin dejarse tomar, que se repite sin obedecer a la intención o voluntad, así como la serialidad fotográfica: “Nos debemos a la muerte, nos debemos a la muerte, nos debemos a la muerte, nos debemos a la muerte: esta sentencia continúa repitiéndose en mi mente, tan llena de sol, pero sin reproducirse”.²²

La serialidad, su ir y volver, su repetición, interrupción y supervivencia son formas del duelo, de portar los muertos, pero no solo en tanto contenido de las imágenes sino en su forma; cada foto, entonces, cada elemento singular de la serie como inscripción funeraria con nombre propio que guarda aquello que porta. Así como en el duelo el sobreviviente lleva en sí la muerte del otro.

Esto motiva un relato más y propone o hace fantasear algunas imágenes que se confunden en un registro ficcional, narrativo, con la disquisición filosófica: Atenas fue el lugar de la sentencia y muerte de Sócrates. Lo cual dice Derrida que le generó el deseo fantástico de fotografiar a Sócrates en el momento de una visión delirante, del sueño en el que se le indica cuándo llegaría su muerte, o de obtener una instantánea de algún momento de la espera, de “esa demora entre la pronunciación del veredicto y el sabor del *pharmakon* en su boca”.²³

Derrida también comenta las tomas frente a la Acrópolis en las que se ve al fotógrafo con sus instrumentos instalados para su labor, con impresiones colgando con pinzas de una cuerda, las cuales serían imágenes del fotógrafo y de la fotografía gracias a un mecanismo de diferimiento y suplemento técnico que hace posible el autorretrato...

Me pregunto si él no habría puesto frente a él, frente a ustedes, una figura arcaica de este mecanismo de retraso con el objetivo de fotografiar la fotografía y su fotógrafo, para dar a ver todo de la fotografía, en orden a exponer todo de este libro. ¿Qué habría hecho exactamente él, el auto-fotógrafo de este libro, el autor, entonces, de este autorretrato?²⁴

También son relevantes en la serie aquellas fotos en las que aparecen aparatos mecánicos o electrónicos, por ejemplo radios, teléfonos, televisores, las cámaras montadas sobre sus trípodes y rodeadas de impresiones colgadas con pinzas. Derrida dedica largos comentarios a estas imágenes autorreferenciales, que, como todas las imágenes, tienen el carácter reiterativo de cada fotografía, pero también muestran y dicen algo sobre el fotógrafo, sobre la historia de la reproductibilidad técnica, de la comunicación y del envío de imágenes, signos y sonidos.

²² *Ibid.*, pp. 20-21.

²³ *Ibid.*, p. 33.

²⁴ *Ibid.*, p. 21.

¿Cómo no hablar sobre las imágenes?

Tal y como se desarrolló en los apartados precedentes, la forma en que Jacques Derrida se aproxima a las obras o teorías del arte es, por lo menos, extraña y aparentemente contradictoria. Si bien se resiste a realizar análisis teóricos especializados o desde un punto de vista experto, escribió cientos de páginas sobre pintura, cine y fotografía. De este modo reconoce que hay en las obras de arte aspectos que no logran ser tratados por un discurso lógico-ontológico y, por lo tanto, no es solo el lenguaje lo que se queda corto en el intento de dar cuenta de las obras de arte, sino que las obras permanecen ajenas a una total interpretación o apropiación por los teóricos y espectadores. Esta imposibilidad de asimilación conceptual, de reducción hermenéutica²⁵ podría hacer pensar en estética de la negatividad, como plantea Christoph Menke.²⁶ No obstante, consideramos que esto da cuenta de la alteridad de las obras y de que hay restos²⁷ indecibles que no son accesibles por la interpretación, como acertadamente afirma Ginette Michaud, quien encuentra en este aspecto un modo de cuestionar las teorías filosóficas sobre el arte, de deconstruir la estética, lo cual pasa por la deconstrucción del sujeto y de la obra como objeto.²⁸ Por otro lado, en lo que respecta a la fotografía, Michaud plantea que:

Derrida se muestra con frecuencia reticente a todo desciframiento de la imagen fotográfica, a esquivar o a evitar toda retórica en su lugar [...] Más aún, explícita incluso su alejamiento respecto de todo discurso, teórico u otro, colocado sobre la fotografía; él expresará en muchas ocasiones la misma contención (por no decir desconfianza o duda radical) a propósito de todo comentario acerca de la pintura o también sobre el poema: toda interpretación, toda hermenéutica siendo para él radicalmente cuestionada e igualmente consideradas como imposibles o impertinentes, es decir, no tocantes a los asuntos del arte con la justeza/justicia necesaria considerando el testimonio que conlleva.²⁹

La vertiente de interpretación que plantea Michaud es acorde con la propuesta de este escrito y además nos remite a las imbricaciones entre textos e imágenes en el abordaje deconstructivo del arte y remite a una problemática constante en la historia del arte: la *ekphrasis*.³⁰ Sin embargo, la perspectiva derridiana contrasta con otra versión de la relación entre arte y discurso,

²⁵ *Ibid.*, p. 43.

²⁶ Christoph Menke, *Estética y negatividad*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 41.

²⁷ *Ibid.*, p. 212.

²⁸ Ginette Michaud, *Jacques Derrida, L'art du contretemps*, Canada: Editions Nota Bene, 2014, p. 220.

²⁹ Ginette Michaud, "Ombres potées. Quelques remarques autour des skiagraphies de Jacques Derrida" (2001), Adney Jdey, *Derrida et la question de l'art, déconstructions de l'esthétique*, Nantes: Editions Cécile Defaut, 2011, p. 335.

³⁰ Michaud, *Jacques*, p. 245.

imagen y lenguaje que se apoya en los planteamientos de Jas Elsner en *Art history as Ekphrasis*³¹, texto en el que se parte de que la historia del arte es necesariamente descriptiva y que imágenes y objetos solicitan la *ekphrasis*, por lo cual es inevitable caer en el discurso interpretativo sobre el arte.³² Por su parte, Derrida dice que las imágenes fotográficas hacen hablar o escribir, pero también que el discurso quiere imponerse a las imágenes.³³ Mientras que, según Elsner, la fotografía está orientada hacia una particular descripción, que es siempre una descripción visual encuadrada pero se justifica esta interpretación porque es relacionar, remite a un “ser ahí” y un sujeto entre los cuales se da el ejercicio interpretativo. De modo que:

La fotografía es un tipo de *ekphrasis* al interior de otra *ekphrasis* -un encuadre visual interpretativo al interior de un encuadre textual interpretativo. La fotografía promete aquella línea de fondo de “ser ahí” (*thereness*) en la cual el argumento del texto se puede finalmente soportar³⁴.

Precisamente, la cuestión de la *ekphrasis* ubica los análisis derridianos en la estela de problemas insistentes en la historia del arte, la poética, la estética, pero también de lo fotográfico. Sin dar por resueltas estas cuestiones, se puede afirmar que el pensamiento derridiano de la fotografía testimonia la resistencia de las imágenes o las obras a la interpretación, permite deconstruir los modos de “ver” y de “decir” a propósito de las imágenes y, a diferencia de la interpretación de Elsner (compartida por Andrew Benjamin³⁵), Derrida pone en cuestión el sujeto que ordena lo relational, sujeto para el cual se da la singularidad de la obra y quien hace la descripción.

*

Tal y como se elaboró a lo largo de este escrito, la tensión entre escritura e imágenes es persistente. Tanto en la *Roman-photo* como en el catálogo de la modelo japonesa y en las fotografías de la ciudad de Atenas se problematiza ampliamente el hiato entre la fotografía y la escritura que se entrecruzan sin jerarquizarse o reducirse a ser la simple traducción entre registros de lenguajes diversos. Por el contrario, fotografía y lenguaje, desde la perspectiva derridiana, se enmarcan en la serialidad reiterativa que altera cada elemento en el desplazamiento alusivo y autorreferencial de imágenes y escritura. Este movimiento serial no supone un sentido rector o una reserva esencial que dirija las palabras y las imágenes. El relato o las posibles descripciones que se hacen de las imágenes también siguen el ordenamiento serial, reiterativo y autorremisional, son montajes provisionales, contingentes y desmontables.

³¹ Jas Elsner, “Art History as Ekphrasis”, en *Art History*, vol. 33, 1 (2010), pp. 10-27.

³² *Ibid.*, p. 13.

³³ Plissart, Derrida, p. vii.

³⁴ Elsner, p. 24.

³⁵ Andrew Benjamin, “Art’s Work: Derrida and Artaud an Atlan”, Zeynep Direk, Leonard Lawlor (Eds.) *Derrida companion*, Oxford: Blackwell, 2014, pp. 391- 411.