



Virtualia

Revista digital de la Escuela de la Orientación Lacaniana

SUMARIO

#20

Marzo 2010

Editorial: 20 números no es nada

Por Alejandra Glaze

ENTREVISTAS

Entrevista a Gérard Wajcman

A propósito de su libro *El ojo absoluto*

Por Fabián Fajnwaks

Conversación con Eduardo Medici

Por Viviana Fruchtnicht

Entrevista a Diana Chorne

Del teatro privado al teatro público

Por Alejandra Glaze

Entrevista a Jorge Alemán

Por Miguel Rep

ARTE DE PSICOANALISTAS

El nacimiento de un pintor

Por Francisco-Hugo Freda

Transfiguraciones

Por Germán García

Calei-d'scópico

Por Sérgio de Campos

El síntoma como una metáfora del arte

Por Guillermo A. Belaga

Los instantes del arte

Por Mario Goldenberg

Ética de la mirada y el psicoanálisis

Por Fabián Fajnwaks

Soltar la voz

Por Adriana Rubistein

Pianísimo

Por Néstor Yellati

Dolly

Por Marcela Antelo & Zeca Freitas

“No queda más que viento”

Por Emilio Vaschetto

El ensueño apolíneo

Por Esmeralda Miras

Arte y psicoanálisis

Por Damián Toro C.

Psicoanálisis y Arte: respuesta al vacío

Por Carlos Gustavo Motta

Predador presa

Por Jorge Malachevsky

Pintar el síntoma

Por Mónica Biaggio

Pinceladas Psicoanalíticas

Por Claudio Curutchet

Por un final...

Por Silvia Bermudez

Minimalismo

Por Viviana Fruchtnicht

COMENTARIOS DE LIBROS

Les psychoses et le lien social.

Le noeud défait, de Pierre Naveau

Por Carolina Alcuaz

FOTOGRAFÍA

Ética de la mirada y el psicoanálisis

Fabián Fajnwaks

Empecé a hacer fotos mucho antes de comenzar un análisis, buscando atrapar en las fotos algo que me atraía ya a nivel de la mirada de los objetos, las personas, o las situaciones, y que situaba del lado del detalle, del “divino detalle” como decía Nabokov. Daba curso así a una suerte de fascinación por el “click”, ese momento irreproducible que la foto permite atrapar, con lo que esto tenía ciertamente de satisfacción voyeurista. Buscaba así fijar en la película el *kairos*, el buen momento, queriendo hacer de esta práctica fotográfica algo que satisfacía una búsqueda en aquella época, que llamaría una búsqueda de lo particular, y que fijando en la foto el encuentro con este particular, creía rendirle a mi manera un discreto homenaje.

En su bello ensayo sobre la fotografía, Roland Barthes decía que esta busca atrapar “el evento cuya existencia no podrá repetirse... Lo particular absoluto, la ocasión, el Encuentro, la *Tyché*, lo real en su expresión infatigable”. Era la sensibilidad a este Encuentro entonces la que me convocaba con la cámara, seguramente porque entendiéndome de maravillas con el *automatón*, buscaba yo seguramente en esta práctica, expresiones que se opusieran a la lógica en la que yo vivía. A tal punto que, contrariamente a lo que puntúa Barthes en su ensayo, tomaba el momento del revelado de las fotos y este tratamiento especial en que consiste la ampliación de retrabajar la foto, de centrarse sobre distintos puntos de la foto, como una oportunidad que me permitía desarrollar lo que la apertura del obturador había fijado para siempre, en una *delectatio morosa* frente a la imagen. Dice Barthes: “Ardid del vocabulario: se dice revelar (*développer*, en francés) una foto, pero lo que la acción química revela es *lo irreveleable*, una esencia, lo que no se puede transformar, sino solamente repetir bajo las especies de la insistencia (de la mirada insistente). Lo que acerca la fotografía del *Haiku*, ya que la escritura de un *haiku* tampoco se puede desarrollar: todo está dado, sin provocar el deseo ni aún la posibilidad de una expansión retórica”. Torpemente operaba yo de manera inversa, aspirando a comentar el *haiku* que había obtenido en la foto, intentando revenir sobre lo que la *Tyché* ya había fijado.

Barthes subrayaba que el órgano fundamental del fotógrafo no es el ojo, contrariamente a lo que se cree, sino el dedo, dedo que conecta al cliqueo del objetivo, y al deslizamiento metálico de las placas del obturador. El “click” como una manifestación análoga a la apertura del inconsciente. Esto por supuesto, en las cámaras argentícas clásicas; la fotografía digital ha perdido este ruidito mecánico del obturador, que tanto gustaba a Barthes, y ha perdido además con sus *pixels*, el grano de la imagen. En su libro *L'œil Absolu* Gerard Wajcman dice que con las cámaras numéricas no se ha hecho más que exacerbar el hecho que ya no se ve más, que se ha perdido casi definitivamente la capacidad de ver; “Quién no se ha conmovido, delante del enjambre de cámaras compactas y de video que se levantan delante todo paisaje, con la idea que la cámara de fotos es un muro que se levanta como para protegerse de lo real, ¿y así desconectarse de lo que se ve? Tomar una foto en lugar de mirar. Se archivan así estas fotos en los ficheros de las computadoras, se las pone “ en memoria “. Suponiendo enriquecer nuestra memoria, las fotos enriquecen hoy la memoria de nuestras computadoras. Tal es el destino de las imágenes hoy: ser archivadas, es decir, olvidadas. Es por eso que las cámaras de digitales se han transformado en máquinas de olvidar y ya no de ver” [1]. ¿Podríamos interrogar por qué este ensañamiento de nuestro colega Wajcman con las cámaras digitales? ¿Este muro que él describe no existía ya con las cámaras clásicas? Encontramos la respuesta en Susan Sontag, y su no menos bello libro que el de Barthes *Sobre la fotografía*, libro cuya traducción francesa, está dedicada al genial semiólogo. Sontag nos dice allí, en eco y en respuesta casi a la idea de la fotografía como expresión de la *Tyché* que situaba Barthes, que “una foto no es solamente el resultado del encuentro entre un evento y un fotógrafo; la actividad fotográfica misma es un evento en sí” [2]. Es entonces este evento el que parece perderse en la fotografía digital, sumado al hecho que las fotos se archivan, y que el álbum de fotos, es un objeto que parece a su vez en vía de desaparición. “Quien vive en una sociedad industrializada –dice Sontag– se encuentra obligado a renunciar progresivamente a su pasado”. ¿No vivimos hoy en este régimen que se ha generalizado al planeta entero desde que Sontag escribiera esto al final de los años '70? Guardar la memoria de los eventos, grabar lo discontinuo, lo que hace corte, es quizás esto lo que se pierda en el “archivo informático de fotos”.

A la diferencia fundamental que Barthes establecía en su ensayo entre *Studium et punctum* en la lectura de una fotografía, yo le oponía modestamente en mi observación de fotos, la idea que una foto, en tanto imagen, era análoga a los sueños, y que por lo tanto podía ser descifrada, en su composición, como estando estructurada, como aquellos, como un lenguaje, un lenguaje visual. Digamos que si bien la explicación de Barthes me seducía, el *studium* como aplicación, interés o investimento del objeto observado, y el *punctum* como lo que viene a escandir esta contemplación atenta, en un detalle en el punto al que se dirige ineluctablemente la mirada en una fotografía, se trataba para mí en esa época de introducir al inconsciente en estas cuestiones, pensando que para Barthes no lo estaba lo suficiente, lo que hoy me parece lejos de ser cierto. Si como él dice, el *punctum* conecta con el detalle de la foto que atrae la mirada fijándola, pero también con un tiempo muy particular que se conjuga en el "futuro anterior": la imagen de la foto "habrá sido eso" que la foto me muestra. La foto no dice tanto según Barthes lo que ya no es, sino más bien "lo que fue": justamente el evento retratado. Recordemos que Lacan nos dice que el sujeto se conjuga en futuro anterior, lo que nos permite atrapar en esta analogía todo lo que Barthes articula en relación a la foto como incluyendo la Muerte, la Muerte como *éidos* de la foto, y sobre todo la temporalidad de la fotografía, tan distinta a la del cine, no solo por la sucesión de instantes que este representa, sino también por la presencia del relato, por el hecho que el cine es esencialmente una modalidad visual del relato. Casi en eco con Barthes, Susan Sontag dice que "todas las fotos son unos *memento mori*, ya que tomar una foto es asociarse a la condición mortal, vulnerable o inestable de otro ser, o de otra cosa. Es precisamente recortando este instante y fijándolo que todas las fotos testimonian de la obra incesante del tiempo". La fotografía es, para esta autora, un arte elegíaco y forzosamente crepuscular.

Así podríamos decir que existe una relación entre la "ética de la mirada" de la que habla Sontag en su ensayo; ética que se articula con la "soberana contingencia" y con el evento fotográfico en sí mismo, buscando reproducir lo singular del Encuentro, y el "bien-decir" del psicoanálisis: el bien-decir que obliga a poner a resguardo los enunciados que se distinguen del parloteo cotidiano, y a rescatar en el sujeto su posición en la enunciación, su posición en el discurso desde el que habla. Concerniendo una práctica la mirada y la imagen, y otra la palabra, más allá de esta diferencia, es la posición desde donde se mira, o desde donde se habla, que nos interesa aquí. Y si es el deseo del analista es el de obtener la diferencia absoluta, como nos dice Lacan, este deseo no está muy lejos del fotógrafo que se interesa a la *tyché* y a lo particular absoluto, menos, podríamos agregar, o una vez depurado, el fantasma que lo lleva a munirse de una cámara.

Notas

1- Wajcman, Gérard. *L'œil absolu*. Paris. Denoël. 2010. P. 288.

2- Sontag, Susan, *Sur la photographie*. Christian Bourgois éditeur. Paris, 1979 . p. 24.