

La fotografía no existe
Consideraciones ontológicas sobre la actividad fotográfica¹

Alejandro León Cannock

1. Buenas tardes. Antes de comenzar con la lectura de mi ponencia quiero felicitar a los organizadores de este evento por la publicación del tercer número de la Revista Kaypunku y por la creación de este espacio para el intercambio de ideas. La actividad fotográfica ha crecido significativamente en los últimos años en nuestro país –en Lima particularmente–, pero esto no quiere decir que también se haya complejizado. El ámbito de la fotografía está desarrollándose –al igual que otras esferas de las industrias culturales (por ejemplo el cine, las artes plásticas o la educación)– como negocio, por lo tanto como posibilidad comercial y profesional; pero nunca, o muy poco, como *reflexión*. Lastimosamente, esta carencia refuerza prejuicios y estereotipos que nos impiden tener una experiencia crítica del que ha sido y es un medio crucial en la conformación de nuestras representaciones de la realidad y, por tanto, en la constitución del mundo que habitamos. Estoy convencido de que este ciclo de conferencias contribuirá significativamente a abrir un espacio aún inexistente en nuestro medio para la *teoría fotográfica*.

2. Tal vez algunos recuerden las performances filosóficas con las que Diógenes el Cínico escandalizó al pueblo ateniense. Hay una particularmente pertinente para este contexto. Se dice que en una ocasión, a plena luz del día, apareció Diógenes en medio del ágora con una lámpara encendida vociferando “¡busco al Hombre!, ¡busco al Hombre!”. Lo extraño y absurdo de su intervención dejó atónitos a muchos, sin embargo, algunos de los que se encontraban en la plaza comprendieron el sentido encarnado en este gesto filosófico: Diógenes

¹ Ponencia leída en el I Seminario de Arte Latinoamericano Kaypunku-MAC “Indocumentado: del negativo a la posfotografía” (8 – 11 junio 2016).

estaba criticando sarcásticamente la teoría de las ideas de Platón, bien conocida en aquel entonces. Esta, como sabemos, defiende la existencia de una realidad trascendente compuesta por formas ideales (*eidos*) que constituyen el fundamento y la razón de ser de todas las entidades que pueblan nuestro mundo. Así, para Platón, más allá de los múltiples y diferentes seres humanos particulares que existen, han existido y existirán, hay un modelo universal de ser humano a imagen y semejanza del cual han sido engendrados todos los demás. Diógenes, quien siempre asumió una postura radicalmente materialista, se mofaba entonces del postulado idealista platónico. El “Hombre”, para Diógenes, no existe. En el mejor de los casos podría ser una entidad nominal útil para la comunicación, aunque su carácter abstracto es peligroso ya que nos lleva a olvidar, como diría Nietzsche, las fuerzas reales que hacen que, en cada caso, un hombre sea lo que es. Así, el esencialismo platónico sería epistemológicamente reduccionista y políticamente encubridor.

El humor y la ironía, rasgos constitutivos del cinismo de Diógenes, son un poderoso antídoto contra el dogmatismo, es decir, contra cualquier gesto ideológico que pretenda fijar al pensamiento y a la existencia en torno a la universalización de un concepto y que niegue, por tanto, la pluralidad intrínseca a las diferentes esferas de la existencia.

3. Me hubiera gustado iniciar esta ponencia imitando a Diógenes – apropiándome de su gesto estético-político– exclamando angustiosamente: “¡busco a la Fotografía!, ¿alguien ha visto a la Fotografía?”, pero lamentablemente no conseguí una lámpara adecuada. Por ello, me he visto obligado a traducir al lenguaje verbal aquel gesto filosófico, traducción desde la que nace el título de mi ponencia: *la Fotografía no existe*. No soy, claro está, novedoso: me inspiro en una tradición de pensamiento anti-metafísico inaugurada en Occidente por algunos sofistas y por filósofos heterodoxos como Diógenes. Además, seguramente muchos de ustedes estarán pensando

también en la famosa afirmación de aquel sofista (y *performer*) contemporáneo Jacques Lacan: “la mujer no existe”. Espero, al menos, que a pesar de su falta de novedad, el título que he elegido alcance cierto carácter polémico o retórico, y que indique la actitud filosófica y crítica desde la que se despliega mi argumentación.

Sin duda, mi intención no es negar lo evidente: la existencia fáctica de un universo fotográfico. Por el contrario, mi objetivo es proponer un análisis empírista y trascendental que dé cuenta de las condiciones reales de existencia (históricas y materiales) que hacen que la fotografía sea lo que es. Por ello, ubicado en aquella tradición anti-metafísica, me gustaría retomar el punto de partida metodológico y epistemológico que Gilles Deleuze propone que debemos seguir si queremos pensar nuestro objeto de estudio inmanentemente para dar cuenta de las fuerzas reales que lo hacen ser lo que es en cada momento. De esta forma, el principio deleuziano “(...) los Universales no explican nada, tienen que ser explicados (...)”², nos permitirá mostrar que es inútil, o en el peor de los casos ideológicamente interesado, hablar de *la Fotografía* si cuando lo hacemos no somos capaces, al mismo tiempo, de dar cuenta de la multiplicidad de determinaciones variables que le da forma, contenido y consistencia a dicho concepto universal en cada espacio-tiempo histórico.

4. Busquemos a *la Fotografía*, entonces. Por ejemplo, cuando en una conversación informal, o incluso en un diálogo académico, decimos: la fotografía es *esto* o *aquello*; la fotografía sirve para *tal* o *cual* cosa; la fotografía ocupa *aquel* lugar en la cultura; la fotografía tiene *esta* función social; o también *eso* no es fotografía; etcétera, ¿cómo usamos el término “fotografía” en cada caso? ¿Cómo sabemos que estamos hablando de lo *mismo*? ¿Qué significado expresa el significante “fotografía”? ¿A qué región de la realidad refiere? ¿Dónde está, pues,

² Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama, 1994, p. 5 (pdf.)

querido Platón, *la Fotografía*? Es claro que en el mundo no existe una entidad material, física, espacio-temporal a la que podamos llamar “fotografía”. Muchos dirán que esto es evidente: que la fotografía tiene solamente una existencia intersubjetiva ideal. Asumiendo que esto es correcto, aun así esa realidad discursiva no es meramente nominal, no es la existencia de un nombre vacío, sin referencia ni significado. El término supuestamente universal *la Fotografía* es consistente porque es mucho más que un cascarón hueco. ¿Pero, qué es, entonces, lo que queremos decir cuando hablamos de *la Fotografía*? Existen, a grandes rasgos, dos caminos para responder esta cuestión. Por un lado, podemos decir que el término “fotografía” es el rostro *conceptual* de una *esencia*; por el otro, que lo es de un *acontecimiento*. Veamos qué diferencia ambas respuestas.

5. Una esencia, como veíamos hace unos minutos, es una entidad universal, necesaria, objetiva y eterna, que se comporta como modelo y fundamento que unifica a una multiplicidad de seres particulares y diferentes en torno a un rasgo común que hace que sean lo que son. Por ello, cuando Sócrates inventó la pregunta *¿qué es X?* nos estaba exigiendo pensar más allá de la singularidades diferenciales en dirección de una forma ideal. Así, la pregunta imprescindible *¿qué es la fotografía?* nos invitaría a responder con la determinación de su esencia, es decir, con la expresión en el orden del lenguaje de lo que algunos especialistas han llamado *lo fotográfico*. Este sería el rasgo último y constante común a todas las manifestaciones fotográficas que se han dado a través del tiempo, y sería por tanto lo que le otorgaría unidad a su historia, consistencia a su identidad y significado a su nombre.

En este sentido, a lo largo de la historia de la fotografía se han realizado varios intentos por determinar dicha esencia del medio. Algunos han sido explícitamente consumados; otros tan solo de forma implícita. Me gustaría mencionar tres tradiciones que han emprendido esta empresa,

pues a partir de ellas se pueden derivar **dos posiciones ontológicas** específicas sobre la naturaleza del medio.

5a. En primer lugar, remontándonos a los orígenes de la fotografía (siglo XIX), podemos encontrar una serie de reflexiones que destacan la naturaleza maquínica del nuevo medio y la supresión de la subjetividad en el proceso de producción de representaciones, por tanto, el carácter esencialmente objetivo del dispositivo fotográfico. De esta forma, la fotografía –entendida como aplicación técnica de los avances científicos obtenidos en el terreno de la óptica y de la química– se concibe como una de las máquinas más importantes en el ambicioso proyecto filosófico, científico y técnico de Occidente: la apropiación del mundo. Hijo de la Revolución Industrial, el dispositivo fotográfico no sería otra cosa que una máquina que interviene, captura, reproduce y transforma (a su imagen y semejanza) la realidad. Perteneciente al sector primario, la fotografía extrae material visual y produce documentos visuales.

Esta comprensión de la fotografía facilitó su inserción en la vida cotidiana del hombre decimonónico y su rápida diseminación a través del campo social. Penetró, prácticamente, todas las esferas de la vida humana, destacándose principalmente en aquellas que necesitaban urgentemente apoyarse en su poder documental: la ciencia y la prensa.

En este contexto ideológico, ante la pregunta socrática *¿qué es la fotografía?* la respuesta sería: un medio *técnico-maquinico de producción de representaciones realistas del mundo*. Esta sería la expresión lingüística de la esencia de la fotografía, *lo fotográfico*. Es decir, lo que, por un lado, la distingue de otras formas de producción de representaciones (por ejemplo el dibujo y la pintura); y lo que, por el otro, le otorga consistencia interna al territorio de la fotografía, unificando la multiplicidad de sus variaciones.

Actualmente, un sentido común fuertemente arraigado sigue definiendo a la fotografía según estos parámetros. No quisiera tener que recordar una vez más la polémica suscitada hace un par de años en torno al 4 Salón Nacional de la Fotografía del ICPNA, pero es inevitable. Esta polémica mostró que, tanto para los usuarios no especializados como para una gran mayoría de profesionales de la fotografía, esta era, esencialmente, un medio *de producción de representaciones realistas del mundo*. Esta creencia expresa la primera posición en torno a la ontología de la fotografía que me gustaría destacar: **el dogmatismo dóxico o el idiotismo.** Este sostiene que la fotografía es representación realista del mundo porque *así son las cosas*. Carente de mediación crítica y de conciencia histórica, esta postura asume que el concepto universal “Fotografía” designa una realidad inmutable e incuestionable que, además, *todo el mundo sabe cuál es*.

5b. En segundo lugar, una tradición manifiestamente esencialista es la del modernismo fotográfico, originada en el MOMA con Beaumont Newhall y Jhon Szarkowski entre los años 1938 y 1964. Ambos, influenciados por el modernismo, especialmente por las teorías de Clement Greenberg, sostienen que existe una esencia única del medio fotográfico. De esta forma, creen que es factible satisfacer las más altas exigencias platónicas.

En *La pintura moderna*, un texto con claras resonancias idealistas, Greenberg afirma:

“Rápidamente resultó que el ámbito de competencia propio de cada arte coincidía con lo que era único en la naturaleza de su medio. (...). Así cada arte se volvería ‘pura’ y en su ‘pureza’ hallaría la garantía de sus patrones de calidad y de su independencia”³.

³ Clement Greenberg, “La pintura moderna”, en: *La pintura moderna y otros textos*, Madrid: Siruela, 2006 (1969), p. 112

Dicha búsqueda de lo “único en la naturaleza del medio”, esa pureza esencial de la que habla Greenberg, nos recuerda la famosa conversación platónica entre Sócrates y Menón, cuando aquel afirmaba que las diferentes manifestaciones de la virtud

“Aunque sean muchas y de todo tipo, todas tiene una única y misma forma por obra de la cual son y es hacia ella hacia donde ha de dirigir con atención su mirada quien responda a la pregunta y muestre, efectivamente, en qué consiste la virtud”⁴

Inspirado por esta búsqueda de lo esencial, único y puro, John Szarkowski señala, en el catálogo de la exposición “El ojo del fotógrafo”, realizada en 1964 en el MOMA que

“(…) sería posible considerar a la historia del medio [fotográfico] en términos de la progresiva acumulación de conocimientos sobre las características y problemas inherentes al medio”⁵

La historia del modernismo fotográfico es larga y compleja. No es mi intención detenerme ahora en esta problemática, pero sí resaltar que esta tradición también intentó, explícitamente, responder en términos esencialistas a la pregunta socrática *¿qué es la fotografía?* Según Szarkowski, la esencia de la fotografía se halla en “las características inherentes al medio”, es decir, en un conjunto de rasgos intrínsecos y exclusivos que finalmente se identificarán con un grupo de cualidades estéticas (representacionales) que hacen que algo pueda ser calificado como una auténtica “fotografía”. Y que, además, de pasada, le permiten volverse un medio autónomo, libre de funciones sociales, y, por tanto, ingresar al ámbito siempre anhelado de las bellas artes. Szarkowski señala cinco: la cosa en sí, el detalle, el encuadre, el tiempo y el punto de vista.

5c. Finalmente, la tercera tradición esencialistas que quiero mencionar es, tal vez, la más conocida. Me refiero a la tradición indicial,

⁴ Platón, “Menón”, en Diálogos XX, Madrid: Gredos, 72c-d.

⁵ John Szarkowski, El ojo del fotógrafo, 1963.

representada por autores como André Bazin, Roland Barthes y Rosalind Krauss. Todos ellos, a pesar de sus diferencias, coinciden en que la imagen fotográfica se define, en última instancia, como un tipo particular de signo: un *index*. A diferencia de los defensores del formalismo modernista, quienes buscaron la esencia del medio fotográfico en su dimensión óptica, por tanto en su carácter icónico; los intelectuales que conforman la tradición indicial desplazaron su análisis hacia la dimensión química de la fotografía. Lo que identifica y singulariza al medio no es su poder representacional, aspecto que las dos tradiciones previamente mencionadas habían defendido, sino su génesis físico-química.

De esta forma, es cierto que muchas veces las imágenes fotográficas se parecen al referente representado. Y, por ello, son icónicas. Sin embargo, podrían no parecerse y seguir siendo imágenes fotográficas. La semejanza icónica es un atributo secundario, accidental, de una fotografía. Lo que, no obstante, es imprescindible para que podamos, sostienen, hablar de la existencia de una fotografía, es el proceso de contacto físico (luminoso) a partir del cual se gesta la imagen. La fotografía sería el único medio de producción de representaciones que requiere la existencia fáctica del objeto fotografiado para que se produzca una imagen de él. Existe, por tanto, una relación de causalidad natural entre realidad y representación. En este vínculo empírico residiría lo esencialmente fotográfico.

El texto que tal vez expresa esto con mayor claridad es el publicado en 1945 por André Bazin, “Ontología de la imagen fotográfica”. Dice Bazin:

“La imagen puede ser borrosa, estar deformada, descolorida; no tener valor documental; sin embargo, procede siempre por génesis de la ontología del modelo”⁶.

⁶ André Bazin, “Ontología de la imagen fotográfica”, en: *La pintura moderna*, 1945, p. 28.

Y más adelante:

“La existencia del objeto fotográfico participa por el contrario de la existencia del modelo como una huella digital. Por ello se une realmente a la creación natural en lugar de sustituirla por otra distinta”⁷

Roland Barthes en “El mensaje fotográfico” (1961), “Retórica de la imagen” (1964) y, especialmente, *La cámara lúcida* (1980) defiende también el carácter indicial de la fotografía a través de su famosa fórmula “Esto ha sido”, a la que describe como el *noema* de la fotografía. Por su parte, Rosalind Krauss en una serie de artículos escritos a lo largo de dos décadas y publicados finalmente en el volumen *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos* (1990) sostiene una tesis similar: la fotografía es un índice.

Sin duda alguna, ambas posiciones –el formalismo modernista y la tradición indicial– requerirían un análisis mucho más extenso y detallado. No obstante, lo que me interesa resaltar de ellas es que constituyen discursos esencialistas en torno a la naturaleza de la fotografía. Pero, a diferencia del **dogmatismo dóxico** que mencioné hace algunos minutos, estas posturas expresan un **dogmatismo reflexivo**. Son *reflexivas*, pues defienden una idea de lo que es la fotografía que es el resultado de una reflexión analítica en torno a las características y posibilidades del medio; pero son *dogmáticas*, pues consideran que dicha ideas es incuestionable ya que expresa la esencia inmutable del medio. En este sentido, el dogmatismo reflexivo es más dogmático que reflexivo.

6. Las ontologías comentadas –el dogmatismo dóxico y el dogmatismo crítico– expresan, entonces, dos formas de esencialismo. Son, por tanto, discursos que defienden la existencia de un fundamento último que fija la identidad de la fotografía definitivamente, más allá de sus posibles

⁷ André Bazin, “Ontología de la imagen fotográfica”, en: *La pintura moderna*, 1945, p. 29.

variaciones históricas. Me gustaría, para cerrar mi intervención, esbozar una ontología alternativa, surgida de la comprensión del concepto “Fotografía” ya no entendido como el rostro ideal de una esencia, sino de un *acontecimiento*.

Pero, ¿qué es un acontecimiento? Este es un concepto particularmente difícil del pensamiento contemporáneo. Digamos, brevemente, que un acontecimiento no debe ser confundido con un estado de cosas particular, pero tampoco con una esencia universal de corte platónico. El acontecimiento alude a la efectuación concreta, sintética, de una multiplicidad de variables singulares y heterogéneas que, sin embargo, le dan origen y consistencia, es decir, existencia a una situación específica, a un evento. Por ejemplo, el del amor. ¿Existe acaso una esencia ideal o un estado de cosas tangible del amor? ¿No es, más bien, que hallamos, en función de coordinadas históricas y geográficas puntuales, dichas efectuaciones acontecimentales del amor? Entonces, el amor en tanto evento sería, como dice Deleuze, un extra-ser que se desprende de las relaciones que se establecen entre los estados de cosas.

Desde esta perspectiva, nuestros conceptos –el de Amor, el de Hombre o el de Fotografía–, no designarían una supuesta esencia universal e inmutable, trans-histórica, común a todos los casos particulares, sino un acontecimiento singular. La creación y definición de un concepto sería, más bien, la demarcación de un territorio acontecimental en la realidad. Por ello, Deleuze decía que la pregunta esencialista de Sócrates *¿qué es X?* es epistemológicamente reduccionista y políticamente encubridora, pues, amparándose en su aparente búsqueda de neutralidad, en realidad lo que está haciendo es que se ponga entre paréntesis el acto de pensamiento por el cual se determinan las condiciones inmanentes, históricas, plurales y materiales gracias a las cuales una cosa ha llegado a ser lo que es.

Para evitar esta falsa neutralidad, Deleuze, siguiendo a Nietzsche, plantea que un método que nos puede ayudar a comprender de forma más rica y compleja la realidad expresada en un concepto –Fotografía, por ejemplo–. A dicha estrategia epistemológica Deleuze la llama “el método de dramatización”, el cual reemplaza la pregunta esencialista *¿qué es?* por un conjunto de preguntas de corte pluralista: *¿quién quiere? ¿por qué? ¿para qué? ¿cuándo? ¿dónde? ¿cómo?* A través de estas cuestiones se busca determinar las fuerzas reales que en un determinado momento del tiempo se apropien de algo haciendo que sea lo que es, es decir, otorgándole su identidad, significado y valor.

Así, nuestra pregunta ontológica de partida *¿qué es la fotografía?* podría ser respondida si, y solo si, la respuesta a la que se arriba es el resultado de haber respondido antes todo el conjunto de preguntas pluralistas que se puedan plantear: *¿quién quiere que la fotografía sea tal cosa? ¿por qué? ¿para qué? ¿dónde?* Etcétera.

7. Esta forma de abordar la cuestión de la ontología de la fotografía nos lleva a la tradición de reflexión teórica que tal vez ha abordado este problema con mayor interés: el posmodernismo. Según los pensadores posmodernos, entre los que destacan Allan Sekula, Victor Burgin y Abigail Solomon-Godeau, la fotografía no posee una identidad fija, es decir, una esencia. Por el contrario, para ellos el término abstracto “Fotografía” solo cobra significado en función de la red de relaciones de poder en la que se inscriba. De esta forma, si bien todos ellos insisten en la misma idea, a saber, que existe una dependencia ontológica que subordina el sentido y el valor de la fotografía a los contextos en los que se produce, circula y se consume, tal vez sea Jhon Tagg quien, apoyándose en la metodología de Michel Foucault, insiste con mayor claridad en el carácter *diferencial* de la fotografía:

“La fotografía como tal carece de identidad. Su situación como tecnología varía según qué relaciones de poder la impregnán. Su naturaleza como práctica, depende de las instituciones y de los

agentes que la definen y la utilizan. Sus funciones como modo de producción cultural están ligadas a unas condiciones de existencia, definidas, y sus productos son significativos y legibles solamente dentro de difusiones específicas. Su historia no tiene unidad. Es un paseo por un campo de espacios institucionales. Lo que debemos estudiar es ese campo, no la fotografía como tal”⁸.

Quiero destacar esta última afirmación: “lo que debemos estudiar, dice Tagg, es ese campo, no la fotografía como tal”. Según el marco teórico que hemos venido proponiendo, Tagg estaría invitándonos a olvidar las indagaciones metafísicas en torno a una supuesta esencia última de la fotografía, no solo por inútiles sino, principalmente, por ideológicamente perversas. Por el contrario, en la misma línea propuesta por Deleuze, Tagg nos empuja a estudiar el “campo de espacios institucionales, esto es, en la línea de análisis propuesta por Deleuze, el plano de inmanencia, absolutamente materialista e histórica, en el que se establecen cada vez las coordenadas del acontecimiento al que llamamos “Fotografía”. El estudio de este campo acontecimental no es otro que el análisis de las variables que le dan forma, contenido y consistencia al concepto, siempre singular, fotografía.

8. De esta forma, al lado del **dogmatismo dóxico** y del **dogmatismo reflexivo**, existe un **pluralismo crítico**. Este promueve un empirismo trascendental como método analítico para dar cuenta de las condiciones reales que hacen constantemente factible el acontecimiento “fotografía”.

El pluralismo crítico es consciente de que en nuestras transacciones cotidianas con el mundo nos enfrentamos a una *multiplicidad de singularidades variables*: imágenes fotográficas que circulan en diferentes soportes (analógicas o digitales); dispositivos fotográficos de diferente índole (desde teléfonos hasta cámaras profesionales); profesionales de la fotografía abismalmente distintos; usos sociales del dispositivo fotográfico heterogéneos (publicidad, periodismo, arte,

⁸ Jhon Tagg, *El peso de la representación*, p. (12)

ciencia); funciones también disímiles (archivar, testimoniar, retratar, persuadir, comunicar, informar); entre otras. De tal forma, para el pluralismo crítico, el concepto “Fotografía” sirve básicamente para darle forma, contenido y consistencia a estas variables.

De esta forma, el pluralismo crítico reconoce que establecer una idea de la fotografía es cognitivamente útil y prácticamente eficiente, pues nos permite pensar con claridad una región de la realidad al otorgarle unidad, estabilidad, consistencia, inteligibilidad y comunicabilidad. Sin embargo, esta eficacia tranquilizadora del concepto muchas veces nos empuja a creer que la Fotografía se identifica, de una vez y para siempre, con los rasgos hegemónicos que se le atribuyen a su acontecimiento en un momento dado de la historia. Cuando esto ocurre, nos desplazamos sigilosamente hacia el dogmatismo reflexivo y, en el peor de los casos, hacia el dóxico.

Pero el pluralismo no olvida, gracias a su conciencia histórica, que la mutabilidad es un rasgo inherente a todo acontecimiento y que, a lo largo del tiempo como decía el viejo Heráclito, *todo cambia*. Se modifican por tanto constantemente los contenidos que territorializan el concepto “Fotografía”. Así, pues, el concepto no es nunca una región estática, invariable y rígida, a pasear de que muchos, individuos o grupos, ya sea por interés, dogmatismo o necesidad, así lo quisieran. La *multiplicidad de variables fotográficas* cambia constantemente: se inventan nuevos procesos y materiales; la tecnología evoluciona y se modifica el dispositivo; los usos y las funciones varían, algunas dejan de existir, otras aparecen, debido los cambios en la estructura de la sociedad; surgen nuevas profesiones, otras desaparecen; se establecen alianzas y pactos con instituciones y disciplinas que en el pasado se mantenían distantes; en fin, el movimiento y la mutación de la existencia histórica, material, del ser humano afectan, también, a los modos de ser de dichas variables fotográficas.

Sin embargo, dichas modificaciones no son suficientemente radicales e imprevistas como para que desaparezcan completamente las líneas de continuidad y se pierda sin nostalgia la unidad del nombre. Las mutaciones se dan por etapas, por partes, por sub-regiones, a diferentes velocidades, se traslanan, generándose una evolución orgánica que, a pesar de ser un proceso de diferenciación constante, no nos impide seguir hablando de la fotografía, como si tuviese una identidad esencial. Se podría decir, entonces, que eso que llamamos “fotografía” sigue siendo, de alguna manera, lo *mismo* desde su invención en 1839, aunque siempre está *siendo otra*, con mayor radicalidad hoy en día luego de la invención de la tecnología digital.

Por ello, para cerrar esta ponencia, vale la pena citar a Geoffrey Batchen quien, en su imprescindible libro *Arder en deseo. La concepción de la fotografía*, sostiene:

“Dondequiera que hayamos mirado, los orígenes de la fotografía aparecen inscritos en un juego dinámico de diferencias (el juego de la *différance*) que rehúsa asentarse en ninguno de los polos de identificación existentes (naturaleza, cultura, las características intrínsecas del medio, las exigencias del contexto)” (Batchen 2004: 203).

Para Batchen, el *arché* de la fotografía, es decir, su origen y fundamento, no es un principio estable que le otorgue una unidad sólida al medio; por el contrario, más bien parece estar marcado por un juego de diferencias radical. Esto es, por una *multiplicidad de determinaciones variables*. Este nacimiento diferencial sería la razón, según Batchen, de que a lo largo de su historia, y a pesar de los incansables intentos realizados, haya sido imposible establecer de una vez para siempre la identidad de la fotografía. Por ello, como señalan algunos autores, la fotografía sería como el dios Proteo: un objeto teórico difícil de pensar⁹.

⁹ “Why has it becomes so difficult to think about photography?” (Baetens 2007: 54).