



El archivo y las tipologías fotográficas. De la Nueva Objetividad a las nuevas generaciones de fotógrafos en Alemania: 1920-2009

Eirini Grigoriadou

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

UNIVERSIDAD DE BARCELONA
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Departamento de Historia del Arte



Programa de Doctorado: Historia, Teoría y Crítica de las Artes: Arte
Catalán y Conexiones Internacionales. Bienio: 2003-2005

TESIS DOCTORAL

**EL ARCHIVO Y LAS TIPOLOGÍAS FOTOGRÁFICAS. DE LA NUEVA
OBJETIVIDAD A LAS NUEVAS GENERACIONES DE FOTÓGRAFOS EN
ALEMANIA: 1920-2009**

Autora: Eirini Grigoriadou

Directora: Dra. Anna Maria Guasch Ferrer

Barcelona 2010

A mi padre y a la memoria de mi madre

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo no hubiese sido posible sin la ayuda de diversas personas y obviamente quisiera manifestar mi reconocimiento más sincero a ellas. En primer lugar, quiero agradecer a Anna Maria Guasch, mi directora de la tesis doctoral por su apoyo, sus consejos, orientación y aporte de material bibliográfico en el proceso de la investigación, además por su infinita paciencia. Agradezco su rigor y exigencia, su ayuda en todos los momentos en que fue necesario. Asimismo deseo expresar mi gratitud por su confianza y por haber hecho factible nuestra colaboración en sus publicaciones *Autobiografías visuales. Del archivo al índice*, Madrid, Siruela, 2009 y *Arte y Archivo (1920-2010). Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Akal, Arte contemporáneo, en prensa.

A mi familia, en particular a Nuli, mi hermana por sus consejos y a mis padres por su presencia constante, incondicional ayuda y amor. Finalmente quiero agradecer a Marcel quien durante el proceso de la investigación me apoyó y me animó, así como a Juan por su apoyo moral.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	i
ÍNDICE	ii
INTRODUCCIÓN	1
1. Objeto de estudio.....	1
2. Planteamiento del problema.....	3
2.1. Desarrollo del problema y objetivos de la investigación.....	10
3. El marco teórico y la propuesta metodológica de la investigación.....	14
3.1. Estado de la cuestión.....	14
4. Organización y diseño metodológico de la investigación.....	25
1. FUENTES TEÓRICAS DEL ARCHIVO	29
1.1. Michel Foucault y la microfísica de poder archivístico.....	30
1.1.2. El archivo como discurso arqueológico del saber	43
1.1.3. Archivo versus Biblioteca: Espacios de oposición y correlación.....	51
2. FUENTES TEÓRICAS DE LA FOTOGRAFÍA Y DEL ARCHIVO	57
2.1. John Tagg: El campo discursivo de la fotografía.....	61
2.1.1. Fotografías e historias de archivo.....	64
2.2. Allan Sekula: El doble discurso de la fotografía. Cientifismo y esteticismo.....	86
2.2.1. Archivo fotográfico honorífico y represivo.....	90
2.2.2. Archivo fotográfico singular y general.....	103

3. FOTOGRAFÍA, ARCHIVO E HISTORIA.....	123
3.1. Aby Warburg. <i>Atlas Mnemosyne</i>	123
3.1.1. Archivo etnológico: Imágenes del ritual de la serpiente.....	135
3.1.2. El Atlas como cartografía diagramática.....	139
4. FUENTES TEÓRICAS DE LA FOTOGRAFÍA.....	146
4.1. Walter Benjamin. La dialéctica de la imagen fotográfica.....	147
4.1.1. Fotografía, aura y tiempo.....	156
4.1.2. Fotografía, reproducción mecánica y tiempo.....	165
4.1.3. La estetización política del fascismo.....	174
4.2. Siegfried Kracauer. Fotografía y memoria.....	189
4.2.1. Fotografía e historia: Una realidad extraña y familiar.....	209
4.3. Susan Sontag. La fotografía como manera de mirar moderna.....	220
4.3.1. Archivos fotográficos de horrores.....	226
4.4. Roland Barthes. La búsqueda de una ontología fotográfica.....	235
4.4.1. El efecto del <i>Punctum/Studium</i>	244
4.5. Rosalind Krauss. La fotografía y el concepto de índice.....	260
4.5.1. El Índice y el modelo fotográfico de Marcel Duchamp.....	266
4.5.2. Índice y arte contemporáneo.....	275
5. FOTOGRAFÍA Y ARCHIVO EN ALEMANIA. LOS PRECURSORES: 1920-1930.....	284
5.1. Introducción en la tradición fotográfica de la Nueva Objetividad alemana.....	284

5.1.1. La Nueva Objetividad y la Nueva Visión.....	291
5.1.2. El paradigma de archivo y el principio de la serie en la Nueva Objetividad.....	296
5.2. El archivo fotográfico y fisiognómico de August Sander.....	303
5.2.1. La estructura microscópica y macroscópica de los <i>Hombres del siglo XX</i>	312
5.2.2. La utopía de un nuevo orden colectivo.....	321
5.3. Karl Blossfeldt y el archivo fotográfico de historia natural.....	325
5.3.1. La aproximación enciclopédica de la imagen fotográfica.....	332
5.4. Albert Renger-Patzsch: El archivo fotográfico como inventario de objetos.....	337
6. FOTOGRAFÍA Y ARCHIVO EN ALEMANIA: 1960-2009.....	348
6.1. Introducción en la nueva fotografía alemana. Tipologías fotográficas: La escuela de Bernd y Hilla Becher y sus generaciones.....	348
6.1.1. Los modelos de archivo y collage.....	362
6.2. La segunda generación de la Nueva Objetividad. La gramática visual de Bernd y Hilla Becher.....	366
6.2.1. Fotografía, archivo y tiempo.....	380
6.2.2. El peso del tiempo.....	391
6.3. La tercera generación de la Nueva Objetividad. El archivo diagramático de Thomas Struth. I. Estructuras urbanas.....	397
6.3.1. II. Retratos.....	407
6.3.2. III. Museos.....	413
6.3.3. IV. Naturaleza y cultura.....	423
6.4. Thomas Ruff: La gramática del medio fotográfico.....	427

6.4.1. La objetividad y la manipulación del archivo fotográfico.....	432
6.4.2. Entre la realidad y la ficción del archivo fotográfico.....	448
6.5. El sentido del orden visual en el archivo de Andreas Gursky. I. El cuerpo y el espacio.....	456
6.5.1. II. La abstracción racional de la masa y del espacio.....	463
6.5.2. El documento fotográfico y la imagen digital.....	472
6.6. Candida Höfer: Imágenes de espacios de orden. I. Similitudes y diferencias...	481
6.6.1. II. Interconexiones espaciales y temporales en el archivo fotográfico.....	497
CONCLUSIONES.....	504
BIBLIOGRAFÍA.....	511

INTRODUCCIÓN

1. Objeto de estudio

La organización y la clasificación de miembros que pertenecen a grupos de tipos comunes asignan un método, un sistema tipológico. El acto de coleccionar, ordenar, clasificar miembros de tipos comunes en grupos con el propósito de comparar sus estructuras subrayando sus similitudes o diferencias, siempre ha sido asociado a una actividad o procedimiento científico. Sin embargo, fue de interés común para los artistas establecer una posición analítica en el modo de aprehender las cosas y el estudio exhaustivo de estructuras parecía corresponder a tal posición.

¿Cómo definir el acto de organizar, clasificar, el acto de construir tipologías, o cómo describir un ritmo repetitivo de series de imágenes, en fin, cómo podríamos interpretar esta monotonía que se despliega de esta sistematización formal? Si no en términos de un impulso, de un *acto archivístico*.

El objeto de nuestro estudio se centra en aquellos métodos de trabajo que, desde la década de los sesenta hasta la actualidad ciertos artistas desarrollaron mediante un procedimiento singular que se inscribe en la lógica de archivo. Los materiales que los artistas utilizan en sus procedimientos pueden ser imágenes creadas o encontradas (de archivos institucionales, privados, digitales o reproducciones fotográficas de libros, periódicos, postales, etc.), como también pueden ser imágenes re-construidas mediante el uso de retoques manuales, o de procedimientos digitales permitiéndoles reconfigurar posibles realidades.

Los artistas pueden organizar sus imágenes fotográficas en series definidas por temas y presentarlas en una distribución singular o en un sistema reticulado. Sus tipologías pueden invitar a la comparación de estructuras similares en su totalidad, pero diferentes, variables en su singularidad, racionalmente organizadas y presentadas en formaciones cuadrículadas o pueden invitar a la evocación de dicha comparación de modo implícito a través de un sistema menos rígido.

Referimos al paradigma del archivo y a las tipologías fotográficas en este trabajo presupondría trazar una continuidad histórica dentro de las categorías de los procesos artísticos empleados. Algo que legitimaría la estructura de los procedimientos, el modo de selección y organización de los materiales fotográficos.

Esta categorización no obstante, resulta difícil dado que el paradigma del archivo y sus formas correlativas de estructuración (el catálogo, la serie, inventarios, tipologías) se aproximan más a los modelos científicos, administrativos, que a las técnicas y a los procesos de organización y presentación del arte de collage y del fotomontaje de las vanguardias del siglo XX. Parece que el concepto de collage adquiere en las prácticas fotográficas actuales un nuevo significado que se sitúa en la razón archivística con su distribución serial, mecánica y rigurosa.

Además, los propios artistas, cuando se les pregunta acerca de los procedimientos de organización de sus archivos fotográficos reconocen la influencia del modelo de archivo del siglo XIX. Por ejemplo, cuando hablan de las ilustraciones científicas o del principio del catálogo y de los estudios de estructuras comparables dejan explícito que dichos paradigmas científicos pueden ser de igual importancia a nivel artístico. Por otro lado, los artistas a través de sus métodos de organización como también a través de sus técnicas y materiales fotográficos revelan la estructura racional que envuelve el paisaje social.

La práctica fotográfica de los artistas alemanes Bernd y Hilla Becher desarrollada a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta y la de sus discípulos de la Academia de Arte de Düsseldorf, Thomas Ruff, Thomas Struth, Andreas Gursky y Candida Höfer, emergida a mediados de los setenta, han llevado estos procedimientos científicos, administrativos, archivísticos en el discurso del arte contemporáneo reivindicando su re-evaluación.

Si quisiéramos situar una posición artística que se caracteriza por una aproximación analítica, objetiva, científica hacia la realidad e instituida históricamente como un modelo para los artistas de posguerra en Alemania, esa se daría con la aparición de la *Neue Sachlichkeit* (Nueva Objetividad) en los años veinte y treinta. Históricamente veremos que fue en la Alemania de Weimar donde emergió la dominación de fotografías distribuidas en libros bajo una secuencia.

El *Die Welt ist schon*¹ (1928) (*El mundo es bello*) de Albert Renger-Patzsch, el *Urformen der Kunst*² (1928) (*Formas originales del arte*) de Karl Blossfeldt, y el *Antlitz der Zeit*³ (1929) (*El rostro de nuestro tiempo*) de August Sander que forma parte de su incompleto proyecto *Menschen des 20. Jahrhunderts* (*Hombres del siglo XX*), son libros fotográficos que se alejan de lo ordinario: reflejan nuevos modos de organizar el material fotográfico, de aproximarse a la realidad bajo una visión estructural proponiendo así una nueva forma de leer la fotografía.

Precisamente es esta forma de leer la fotografía o su distribución bajo la reunión y el agrupamiento de *familias de objetos dentro de un tipo* que nos ocupará en la tesis presente. La lógica de archivo en las prácticas fotográficas de August Sander, Karl Blossfeldt y Albert Renger-Patzsch, la sistematización a la hora de coleccionar sus imágenes, la exclusión de una posición subjetiva en el uso de la fotografía a favor de una posición neutra y objetiva, así como la maestría técnica, son los criterios de un método que heredarán las nuevas generaciones de fotógrafos en Alemania desde Bernd y Hilla Becher hasta sus discípulos y en general, son los que caracterizaron el deseo de un “nuevo realismo” en la Alemania de Weimar.

2. Planteamiento del problema

El motivo de centrarme en la fotografía alemana, fue en primer lugar, por este procedimiento de organización (tipológico) de conocimiento tan particular empleado en los años veinte y treinta en la República de Weimar y que más tarde se adoptó y se extendió por las siguientes generaciones. Sin embargo, no sólo fue un motivo estructural *singular* lo que llamó mi interés en sus archivos fotográficos, sino también las *pautas* de esta estructura que parecían repetirse en el contexto social, político y presentarse como equivalentes al deseo de orden y control.

¹ Albert Renger-Patzsch, *Die Welt ist schon*, Munich, Kurt Wolf, 1928.

² Karl Blossfeldt, *Urformen der Kunst. Photographische Pflanzenbilder*, Berlin, Ernst Wasmuth, 1928.

³ August Sander, *Antlitz der Zeit: Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts*, Munich, Transmere Verlag, 1929.

Fueron los aspectos ideológicos que englobaban el deseo de organizar el conocimiento de las cosas tan dominados por el pensamiento del positivismo en la historia de Alemania, que una vez más confirmaban que la problemática de archivo y las tipologías fotográficas se originaba en un momento histórico en que la crisis de su identidad nacional, tras la Primera Guerra Mundial, reencontró su “seguridad” en las formaciones tipológicas.

Las tipologías parecían ofrecerse como un medio de salvaguardar la seguridad de un orden social perdido y como un medio de controlarlo. Las tipologías se apoyaban tanto metafóricamente como materialmente. El renacimiento de la pseudociencia de la fisionomía del Johann Kasper Lavater en el siglo XX en Alemania adquirió el peso del *conocimiento absoluto*. Esta teoría, sin embargo, basada en la observación y análisis caracterológico del cuerpo humano inscrito en comparaciones tipológicas, tendría su apoyo en la extrema teoría y aplicación catastrófica por el programa ideológico- racial de los nazis.

Todas estas intersecciones de puntos reflejan la omnipresencia de la estructura racional de archivo y me han hecho ver que el *concepto de tipo* no sólo se integraba en los debates artísticos del período en Alemania de Weimar, sino que también, tenía una historia. Esta historia se define por los procesos sociales, culturales y políticos en cuyas estrategias el *concepto de tipo* cobra un significado que persigue especialmente a la conciencia alemana. De modo que, de la Nueva Objetividad a las nuevas generaciones de fotógrafos en Alemania tal como sugerimos en esta tesis, no sólo significaría respetar la sucesión cronológica de los acontecimientos históricos determinados geográficamente, sino también analizar y estudiar estos fragmentos que designan la existencia de un sistema complejo atravesado por los aspectos ideológicos que subyacen en los archivos y en las tipologías fotográficas. Y por último, significaría examinar las formas y las fuerzas de conocimiento y poder que a su vez están ligadas al archivo y a las tipologías.

Las cuestiones que se plantearían a partir de tal consideración serían: **1.** Cuáles fueron las condiciones que de algún modo han legitimado la operación del principio de archivo en la tradición fotográfica de la Nueva Objetividad en la Alemania de Weimar en los años '20 y '30. **2.** Hasta qué punto el modelo de archivo y el legado fotográfico de la Nueva Objetividad de este período sirvió en la reconsideración de las prácticas fotográficas actuales en Alemania.

Ambas cuestiones nos llevarían a examinar la historia de una serie de creencias formuladas en la cultura de Weimar sobre la naturaleza de la fotografía y sus posibilidades técnicas. Dichas creencias, a su vez, al estar sujetas al impacto que fundamentó la industrialización en Alemania de este período, nos conducirían a considerar el *principio serial y la repetición* en tanto que elementos componentes de una nueva estética que tendría su apoyo en el arte fotográfico de la vanguardia en Alemania. Para los fotógrafos de este período, las *pautas mecanizadas* de la industria llegarán a ser la fuente principal de sus búsquedas artísticas y para la Nueva Objetividad este *ritmo repetitivo, acumulativo* de la industria tendría un sentido especial correspondiente a la sistematización y rigurosidad de su método, a la desdramatización en su aproximación, a la uniformidad de sus materiales fotográficos y fuentes de producción artística, en fin, a la razón archivística.

Por otro lado, estas cuestiones nos llevarían a reconocer que el *redescubrimiento* de la tradición fotográfica de la Nueva Objetividad por los fotógrafos de la posguerra en Alemania, responde tanto a una continuidad histórica y nacional como a una discontinuidad ideológica, al ser las principales intenciones de esta tradición fotográfica reconfiguradas en la década de 1960 por los artistas Bernd y Hilla Becher y por consiguiente por sus discípulos a mediados de los años '70.

De una manera paralela, estas cuestiones nos conducirían a repasar las condiciones históricas, sociales y culturales de la fotografía alemana de posguerra que han contribuido tanto a la *redefinición del significado de archivo* como a la *redefinición del significado de la fotografía*. Deberíamos primero tener en cuenta, si quisiéramos dar el nuevo perfil del archivo en la fotografía actual en Alemania, la aspiración del positivismo que prescribe la cultura de Weimar de entreguerras de construir archivos globales.

1. En primer lugar, la lógica a través del archivo fotográfico de August Sander, la de crear un retrato fisiognómico de la República de Weimar, construyendo una tipología de grupos de clases y profesiones que a su vez se subdividen en otros en un intento de capturar y diseminar la verdad de su época; la lógica de hacer un estudio de formas de plantas estructuradas como si se tratara de un alfabeto (Karl Blossfeldt) o la lógica de hacer un inventario de objetos de la naturaleza y de la industria (Albert Renger-Patzsch) forma parte del pensamiento positivista de aprehender y adquirir racionalmente la totalidad del conocimiento.

Veremos que la estructura racional de archivo en los proyectos fotográficos de los años '20 y '30 en la Alemania de Weimar, obedecía a una aspiración utópica ligada al lenguaje universal de la fotografía. En segundo lugar, la pasión por las estructuras seriales en sus prácticas fotográficas fue un producto de la tecnología de la industria.

Para los artistas de este período, la reproducción mecánica de la cámara fotográfica constituía la forma más adecuada de capturar la magia de la industria con sus ritmos repetitivos y producción serial de sus productos. Fue el modelo tecnológico, de una nueva sociedad transparente, homogénea, colectiva con el que la fotografía se identificó personificando una visión del mundo no jerárquica.

2. Por otra parte, la *recuperación* de la tradición fotográfica de la Nueva Objetividad por los artistas Bernd y Hilla Becher en la década de 1960, fue un acto que por si solo asigna un proceso archivístico: el de salvaguardar, preservar el legado fotográfico de sus antecedentes fundamentando una dialéctica que aparte de ser nacional, además es estructural, metodológica y técnica. Sus fotografías en blanco y negro de arquitecturas industriales documentadas y catalogadas de modo exhaustivo pertenecen a un período histórico de la arquitectura anónima industrial de finales de siglo XIX y principios del siglo XX.

La desaparición progresiva de estos edificios industriales formó parte de la motivación de los Becher de construir un inmenso archivo de la arqueología industrial. Deberíamos recordar por otro lado, en Francia, los archivos fotográficos que Charles Marville produjo del antiguo París alrededor de finales de 1850 antes del nuevo plano urbano de Baron Haussmann, como también los de Eugène Atget de un París preservado únicamente en imágenes, en tanto que proyectos impulsados por este deseo, de salvaguardar, preservar la memoria histórica.

La aproximación enciclopédica de los Becher hacia las estructuras industriales se ve sometida al mismo tiempo, entre una atracción y una resistencia: teniendo en cuenta de que sus objetos industriales distribuidos en series de seis, doce o quince fotografías una al lado de la otra y configuradas sistemáticamente bajo una aparente homogeneidad y continuidad, responden irónicamente y críticamente a la visión democrática, utópica de la modernidad hacia un nuevo orden colectivo sin jerarquías.

Se hace obvio que su mirada melancólica hacia la arquitectura industrial de su pasado en Weimar, *redefine, reinterpreta* la ideología que está sujeta a la estructura racional del archivo identificada con el sueño utópico de la modernidad de un nuevo mundo que culminaría con el programa del fascismo.

Pero bajo la estructura racional que subyace en tal metodología sistemática ¿sería arbitrario que las prácticas artísticas que siguen la generación de Bernd y Hilla Becher han reemplazado la rigidez de su aspecto con una flexibilidad, revelando sus “efectos” y “afectos”?

3. Entendemos que en la actualidad, la estructura racional de archivo toma una forma más “intuitiva” y menos condicionada del sistema formal que dominaba en las prácticas artísticas de los años '60 y '70 del arte minimalista y conceptual. Para la nueva generación de artistas en Alemania especialmente a partir de la década de 1980, el uso de una metodología sistemática se ve sustituida por el uso de una metodología menos sistemática. Al ser servidos por un sistema *aparentemente irracional*, revelan un nuevo perfil del archivo ya no como una estructura cerrada, pasiva y centralizada, sino más bien abierta, activa y descentralizada. Bajo una forma más seductiva que rígida, fascinante que monótona, afectiva que métrica, estos artistas modifican, interrogan la estructura tradicional del archivo. La figura racional del positivismo no parece definirse ahora exclusivamente por una estructura determinada. La rigidez de sus contornos se hace más flexible, más difuminada y dispersa.

Los artistas pueden utilizar la estructura racional del archivo para reinterpretarla, revelando a través de sus imágenes fotográficas los *efectos* que ésta produce. Efectos que ponen en cuestión los “límites” entre el orden y el desorden, lo racional y lo irracional, la realidad y la imaginación, lo concreto y lo abstracto. De modo que estamos ante una estructura de archivo que en las prácticas fotográficas de estos artistas aparece bajo una forma que es a la vez difusa y concreta.

En este sistema de organización oscilado entre la rigurosidad y la flexibilidad, la omnipresencia de la razón, de la estructura geométrica del archivo, en fin, la de *la retícula* es reveladora. El esquema lógico de la retícula que el arte minimalista y conceptual empleó en las décadas de los sesenta y setenta y con la que la obra fotográfica de artistas como Bernd y Hilla Becher ha sido identificada, dependía de un sistema de organización determinado.

A partir de los años ochenta hasta la actualidad, la retícula, empleada por los artistas Thomas Ruff, Thomas Struth, Andreas Gursky y Candida Höfer, se convierte en una *composición formal* en sus imágenes. El uso de la retícula parece servir ahora unos propósitos específicos.

Mediante la repetición sistemática de formas geométricas, de planos y pautas o bien a través de una serie repetitiva de modelos de imágenes, los artistas *visualizan la razón archivística* que atraviesa las relaciones del individuo y su entorno social. Las relaciones que se experimentan en sus imágenes revelan por un lado, la *forma concreta, materializada* de la razón archivística que subyace en los mecanismos de la sociedad contemporánea, y por otro lado, la forma *generalizada, difusa, descentralizada* del poder y sus efectos.

La serie de retratos de Thomas Ruff es un ejemplo claro de las imágenes de identificación policial. Nos recuerdan más a *superficies vacías* que a retratos psicológicos, más a modelos de imágenes que nos invitan a hacer comparaciones, asociaciones con experiencias materiales o comportamientos sociales que a retratos fotográficos tradicionales ligados a la creencia de haber capturado la subjetividad, la personalidad del retratado. Por otro lado, las series de la masa aglomerada que ocupa las fotografías de la bolsa, de los conciertos o de las fábricas de Andreas Gursky, compuesta por una organización formal que recuerda la forma *allover* del Expresionismo abstracto, se identifica más con los flujos de la industria y de la economía capitalista que con su individualidad. El paisaje urbano en la serie de Thomas Struth parece ser una reproducción repetitiva de una pauta que aunque es variable aparece constante. La sistematización de la retícula en las fachadas de los edificios de posguerra que Struth registra confirma tal repetición.

Análogamente las series fotográficas de espacios institucionales (bibliotecas, museos, teatros, archivos o palacios) de Candida Höfer, son lugares que conllevan una estricta racionalización reflejada en todas sus imágenes a través de la omnipresencia de formas geométricas.

En este sentido podríamos hablar de una nueva morfología de archivo cuya sistematización ya no se sitúa en la forma abstracta de la cuadrícula que por sí sola alude a un orden *ideal* del archivo, sino en los *procesos materiales* que estructuran sus propias imágenes.

Además, los procedimientos digitales utilizados por Thomas Ruff y Andreas Gursky en sus prácticas fotográficas en 1987 y 1990 respectivamente, es otra forma de explorar el uso de la estructura racional del archivo, de llevar hasta los límites el principio de la construcción, manipulación de la “realidad” y “objetividad” de la imagen fotográfica. Otra forma de dejar explícito de que no se trata de *capturar la realidad* como creían los fotógrafos de la Nueva Objetividad de los años '20, sino de *construir* una posible realidad suspendida entre la ficción y la realidad. Más que una *representación* de la realidad se tratará de una *exploración de los modos y procesos* que la sociedad contemporánea emplea con sus modelos de imágenes y modelos de comportamientos. Otra forma de imponer la estructura racional bajo un juego lúdico de formas y colores seductivos, de fotografías a escalas gigantescas que *afectan* al espectador y le dotan un papel activo.

En este caso, es a través del uso de la estructura digital, pixelada de los archivos fotográficos que dichos artistas no sólo revelan la expansión y proliferación de la fotografía digital, sino que también reflexionan sobre la estructura de la fotografía examinando y visualizando las *condiciones* de su construcción. De modo que hablaríamos sobre la reflexión de un *cambio en la estructura de la fotografía* y no, de la creencia tradicional de sus inherentes propiedades. Y por consiguiente, sobre el *nuevo aspecto de archivo*, de su *estructura organizativa* aparentemente *irracional* que subyace en la imagen lúdica del ordenador.

Consideramos que cada una de las series de Thomas Ruff, son tipos de imágenes, cada una tiene su propia existencia, tecnología y morfología. Algo que nos permite ver que su interés se dirige a las condiciones que han posibilitado su existencia en tanto que evento singular dependiente cada vez de los usos y los significados que le proporcionan una identidad variable, contingente y no *fija*.

En las prácticas fotográficas actuales serían los procesos de la producción de sus imágenes, los efectos que el propio espacio produce bajo su estructura racional los que posibilitarían *repensar* el papel de la imagen fotográfica a través de las tipologías vinculadas a una época de entretenimiento y de consumo, a una época de apariencias. Junto a la problemática que concierne a la identidad del archivo, una problemática específica en los debates actuales del arte, yuxtaponemos en este estudio, el archivo y las tipologías fotográficas, la problemática de la identidad de la fotografía en las tipologías.

¿Podríamos hablar de la fotografía como un lenguaje universal? ¿De una identidad de la fotografía autónoma, autorreferencial?, y de igual modo nos preguntamos, ¿Podríamos hablar de una identidad de la fotografía cuya historia es lineal, única y homogeneizada?

2.1. Desarrollo del problema y objetivos de la investigación

El hecho de que la fotografía se desarrolla paralelamente al sueño utópico del positivismo, el de construir un archivo universal, fundamentó desde el principio una cuestión central en el discurso fotográfico. Esta cuestión concierne a la creencia de su lenguaje universal como un documento objetivo poseedor de una verdad absoluta, así como a la noción de archivo. La fotografía se identificó con el lenguaje universal de una verdad absoluta y del mismo modo ha sido identificada con el modelo de los archivos globales.

En la exposición organizada por el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) el 23 de octubre de 2008 al 6 de enero de 2009, con el título *Archivo Universal: la condición del documento y la utopía fotográfica moderna*, la identidad de la fotografía se examinó bajo la denominación del documento y se enfocó tanto desde el punto de vista de la categoría del documento definida históricamente en la transición del siglo XIX al XX, como desde el punto de vista del carácter ambivalente de la fotografía suspendida entre el arte y la ciencia, ambas sujetas al principio de la verdad. Desde la invención de la fotografía, la creencia en su lenguaje universal se identificó como mencionamos con el deseo del positivismo posibilitando así su correspondencia con los archivos globales, con una aproximación enciclopédica.

La creencia de formalismo de que la fotografía constituye un lenguaje universal, capaz de poseer todo el conocimiento en tanto que documento de la verdad, transparente, neutro, reduce la fotografía a sus propiedades inherentes sin ninguna referencia en el contexto social y por tanto, su historia a ejemplos de una evolución técnica.

A partir de los años setenta, la identidad de la fotografía *se interroga, se reinterpreta*, en fin, se sitúa en relación con los “procesos”, las “estrategias” y los “mecanismos” sociales que regulan en períodos históricos concretos la producción de su significado.

La emergencia de una mirada sociológica hacia la fotografía y su historia permite plantear cuestiones que van más allá de las formas artísticas, técnicas y los nombres que las han elaborado a lo largo de su historia. Esta iniciativa que se estableció entre artistas, historiadores, teóricos y críticos del arte tanto en Europa como en América, propone un análisis histórico de la fotografía examinando precisamente los *usos* de la fotografía, las *condiciones* sociales, políticas, culturales de una época que hacen de ella una práctica *discursiva*.

De manera que, al contrario de una historia de evolución lineal de la fotografía, hablaríamos de una historia o historias específicas, fragmentadas, sujetas a los “procesos” y a las “condiciones” que regulan el significado de la fotografía en contextos determinados.

Consideraríamos por tanto en esta investigación que la vinculación del concepto de archivo en el campo fotográfico, del archivo y las tipologías fotográficas, es inseparable del desarrollo *histórico* de la fotografía y debe entenderse como parte central de ella. Recordemos que la fotografía legitimó su inscripción en las leyes de la geometría, en una lógica positivista, cuyo carácter de índice ofrecía una transcripción directa de los hechos. Pero no sólo ha sido la objetividad de la fotografía que legitimó su sometimiento a las disciplinas de la ciencia, sino también su fidelidad métrica a la hora de establecer conexiones, relaciones que permiten la *comparación visual* entre tipos de conocimiento. Tanto la fotografía como los sistemas taxonómicos empleados por la ciencia posibilitaron el acceso al conocimiento de las cosas y la posesión de éste, el acceso al orden y a la organización del conocimiento. Sin embargo, no podríamos hablar de un conocimiento autónomo, establecido fuera de su contexto, dado que él es producido por procesos sociales y sirve a intereses específicos.

Si queremos defender esta posición deberíamos ver la fotografía no desde su relación directa con el referente, con la realidad, sino más bien, desde sus funciones y usos en los procesos institucionales y sociales que facilitan los objetivos concretos y los intereses ideológicos de unas personas. La convergencia de caminos entre la ciencia, más específicamente entre las ciencias humanas y sociales y la fotografía verifica que:

1. El estatus de la fotografía como evidencia de puros hechos, como prueba de la realidad no es algo inherente, determinado en sus propiedades
2. El significado de la fotografía no es autónomo, neutro.

Pensamos que era fundamental examinar, describir e identificar desde una perspectiva histórica, así como desde una perspectiva social la relación del archivo con la fotografía con el objetivo de clarificar las cuestiones que atañen tanto al *cambio* del significado del archivo como al de la fotografía desde su posible comparación. Veremos que en el siglo XIX la emergencia de un aparato burocrático, administrativo, de un mecanismo de archivo, definió un cambio en los modos de gestionar la vida cotidiana y la fotografía fue el instrumento adecuado para registrar todo lo que podía considerarse una amenaza para el orden social.

La formación de instituciones con sus técnicas de archivo y el uso de la fotografía como documento de evidencia y prueba formaron parte de un desarrollo paralelo. A través de la introducción y la aplicación de la fotografía en el contexto administrativo, médico o judicial (en los archivos de policía, de los hospitales, de los aparatos judiciales) se hace obvio que el uso y la función de la fotografía se extendió y se integró en un amplio campo de procesos archivísticos (organización, catalogación, clasificación) que al mismo tiempo producía y regulaba su significado.

La fotografía adquirió no sólo un nuevo sentido al ser integrada en un proceso administrativo, estadístico y burocrático que correspondía al de una tecnología de documentación, sino también una nueva forma de conocimiento y poder. La fotografía, de esa manera también se adaptó a un nuevo espacio que sería el *gabinete de archivo*. En este sentido, hablaríamos sobre la emergencia de un *cambio* en el *significado* de la fotografía. Este cambio establecido a finales del siglo XIX requiere la institucionalización de su significado bajo el *modelo de archivo*. Y por consiguiente requiere el examen de la fotografía en relación a los conceptos de evidencia y prueba, como también requiere el examen de su uso y función en momentos históricos concretos. Algo que nos conduciría a una concepción de la fotografía en tanto que *evento histórico*.

En este caso, las leyes positivistas que rigen las propiedades de la fotografía (su precisión y cualidad métrica) ya no aluden a la idea de un *orden ideal*, sino más bien a la *materialización* de su espacio. La fotografía a lo largo de siglo XIX adquirió el poder de una nueva tecnología de conocimiento. Se convirtió en un instrumento de *orden* y *control* como también en un *objetivo* para ciertas disciplinas institucionales.

Además, como veremos en el segundo capítulo de este trabajo, dicho uso institucional de la fotografía con ciertos indicios históricos de su función en los aparatos disciplinarios encuentra su legitimación en el género de retrato. Las preguntas que se desprenderían mediante este tipo de *usos concretos* serían las siguientes:

¿Será un privilegio ser observado por la cámara fotográfica como lo fue en el sentido tradicional, definiendo el estatus social del individuo, o será ahora un nuevo modo de *confinar* y *controlar* el sujeto y su entorno social por medio de colecciones, tipologías y archivos fotográficos?, ¿La industrialización de la fotografía constituyó la democratización del privilegio de ser observado, retratado o más bien dibujó un modo de “exclusión”, “alienación” y “división”?

Fue el deseo de localizar y especificar las diferencias sociales, culturales entre grupos y clases donde el individuo se convirtió tanto en un *caso singular* como en un *tipo*: diferentes disciplinas con la ayuda de la fotografía y junto a los sistemas antropométricos, pudieron observar y medir, catalogar y clasificar el cuerpo en un intento de *identificarlo*, pero también *compararlo* construyendo tipos de grupos o clases sociales. Más allá del registro de los puros hechos de la fotografía lo que se evidencia es la producción de un conocimiento social.

La estructura vertical del archivo será la que instituirá una jerarquía de miradas, la que establecerá: **1.** La creación de archivos fotográficos que sirven en la identificación del individuo **2.** La construcción de tipologías fotográficas compuestas de objetos y sujetos de conocimiento que sirven en la comparación de un individuo con otro, en la comparación de lo que puede considerarse civilizado o primitivo. En otras palabras, la estructura vertical del archivo- el gabinete de archivo- posibilitará la reconsideración de la identidad de la fotografía y sus conceptos relativos de evidencia y prueba de una realidad aparentemente “neutra”.

La relación entre las técnicas de archivo y la fotografía a lo largo de siglo XIX a partir de la formación de estos aparatos de conocimiento, relación que esta tesis examina en el segundo capítulo, nos ayudará a comprender en primer lugar, la estructura racional de los archivos fotográficos y las condiciones de su existencia en diferentes disciplinas, así como los propósitos de dichas tipologías fotográficas. Y en segundo lugar, nos permitirá ver los efectos de dicha operación. De manera que, estos aspectos históricos y teóricos que conciernen a la relación del archivo y las tipologías fotográficas y que recorren esta tesis forman parte del proceso social y cultural, proceso que hizo posible la función de la fotografía como práctica discursiva.

Son estos procesos que del mismo modo permitieron la *reconsideración* del significado del archivo. Entendemos con el archivo no un espacio “ideal”, “atemporal”, el lugar de un saber *único*, de un repositorio cerrado, empolvado y lleno de documentos, sino un espacio “abierto”, fragmentado, discontinuo o una estructura descentralizada y dispersa que divide esta unidad de saber permitiendo cada vez la especificación de *múltiples discursos* en períodos históricos concretos.

El espacio centralizado y unificador sujeto al progreso lineal de la escritura de la historia remite a la unidad de *un saber y verdad absoluto*, mientras que la concepción de un archivo más bien dinámico que inerte implicaría liberar el discurso de saber de su flujo lineal y analizar los discursos, especificar fragmentos y detalles que describen su existencia, las condiciones históricas, sociales, culturales de una época.

Son estas condiciones, estos eventos singulares en su naturaleza, los que interrumpen la sucesión lineal de la historia, los que definen un cambio y por tanto los que permiten su análisis. Tal aproximación se enfocaría en los detalles, en los fragmentos históricos donde el pensamiento de una época se revela bajo los procesos y las estrategias que determinan su especificación. En este sentido, el archivo sería como una práctica discursiva de saber, como el pensamiento de una época que determina su singularidad en tanto que evento. De modo que si entendemos con el archivo el discurso de un saber o los “modos” que una época forma su pensamiento, sus estrategias y operaciones debemos examinar el archivo no desde la perspectiva de un “origen” (tal como lo define la terminología de la palabra griega *arkhé*), sino desde las transformaciones y los cambios que definen su existencia como un evento singular.

3. El marco teórico y la propuesta metodológica de la investigación

3.1. Estado de la cuestión

El propósito del presente trabajo es investigar la relación entre el archivo y la fotografía, determinar las condiciones de dicha conexión, identificar su existencia en aquellas prácticas fotográficas que a través de procedimientos singulares verifican tal existencia. De modo que nuestro objetivo es la realización de un análisis que permite localizar esta relación en diversas fuentes que aportan determinados hechos condicionados por el entorno social, cultural e institucional.

Para proceder a dicha realización decidimos estudiar este fenómeno a partir de una metodología histórica que sustenta la problemática del estudio mediante la convergencia de distintos campos disciplinarios. Campos que dan lugar a las posibles respuestas de las cuestiones que nos ocupan. En este sentido, es necesario determinar cuál es la base teórica y la metodología como fundamentos del estudio.

Las exposiciones *Deep Storage. Collecting, Storing, and Archiving in Art*⁴ (1998), *Interarchive*⁵ (2002), *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*⁶ (2008), y los libros *The Archive. Documents of Contemporary Art*⁷ (2006), *The Big Archive: Art from bureaucracy*⁸ (2008) de Sven Spieker, *Arte y Archivo (1920-2010). Genealogías, tipologías y discontinuidades*⁹ de Anna Maria Guasch Ferrer constituyen entre otros, los indicios de un interés creciente en el concepto de archivo, en las estructuras y procesos archivísticos que fueron adoptados por diferentes prácticas artísticas como un marco conceptual. Pero también exposiciones como *Typologies: Nine Contemporary Photographers*¹⁰ (1991), *In Visible Light: Photography and Clasification in Art, Science and the Everyday*¹¹ (1997), indican con anterioridad el desarrollo paralelo de la fotografía y del archivo.

⁴ Ingrid Schaffner y Matthias Winzen (eds.), *Deep Storage. Collecting, Storing, and Archiving in Art*, Munich/Nueva York Prestel-Verlag, 1998.

⁵ Beatrice von Bismarck, et al., *Interarchive. Archivarische Praktiken und Handlungsräume im zeitgenössischen Kunstfeld/Archival Practices and Sites in the Contemporary Art Field*, Colonia, Verlag der Buchhandlung Walther König, Kunstraum der Universität Lüneburg, 2002.

⁶ Okwui Enwezor, *Archive Fever: Uses of the document in contemporary Art*, Nueva York y Göttingen, Alemania, International Center of Photography y Steidl Publishers, 2008.

⁷ Charles Merewether (ed.), *The Archive. Documents of Contemporary Art*, Cambridge, Mass., The MIT Press, y Londres, Whitechapel, 2006.

⁸ Sven Spieker, *The Big Archive: Art from bureaucracy*, Cambridge, Mass., y Londres, The MIT Press, 2008.

⁹ Anna Maria Guasch Ferrer, *Arte y Archivo (1920-2010). Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Akal, Arte contemporáneo, en prensa.

¹⁰ Sue Henger (ed.), *Typologies: Nine Contemporary Photographers*, California y Nueva York, Newport Harbor Art Museum, Newport Beach y Rizzoli, 1991.

¹¹ Chrissie Iles y Russell Roberts (eds.), *In Visible Light: Photography and Clasification in Art, Science and the Everyday*, Oxford, Museum of Modern Art, 1997.

La revista *History of the Human Sciences*¹² dedicó en 1998 y 1999 dos números especiales al concepto de archivo, ejemplificando la amplia diversidad de campos disciplinarios que exploran bajo diferentes perspectivas la noción de archivo-igualmente compartida por sociólogos, antropólogos, filósofos, museólogos, archivistas o bibliotecarios.

Los libros del filósofo francés Michel Foucault, especialmente *L' Archéologie du savoir*¹³ (*La arqueología del saber*) escrito en 1969, y *Surveiller et punir: Naissance de la prison*¹⁴ (*Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*) publicado en 1975, son de gran importancia en el trabajo presente. Nos proporcionan cuestiones acerca del archivo, de un nuevo modo de análisis histórico situado no en el descubrimiento de un origen, sino en un comienzo relativo bajo el método de una arqueología que según Foucault sería la mejor descripción del archivo. Nos proporcionan también cuestiones que atañen al archivo en tanto que nueva tecnología de poder y conocimiento, denominada por Foucault como “microfísica del poder”.

En el primer capítulo de esta investigación veremos cómo el modelo de archivo al aplicarse en el paisaje social, en la vida cotidiana con la emergencia de nuevas disciplinas de observación y registro a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, dejará de ser el portador de un poder singular y dará paso a un poder múltiple, descentralizado y difuso. Es decir que, se generalizará adaptándose a una serie de instituciones como la escuela, la fábrica, el manicomio, la cárcel en cuyos métodos disciplinarios el sistema de una escritura institucional tendrá una función importante: la producción de saber y poder, la vigilancia y el control del cuerpo social.

Bajo la reflexión de un cambio en el significado de archivo, de esta estructura geométrica que ocupa la tesis de Foucault, sugerimos ver en el segundo capítulo, el equivalente cambio en el significado de la fotografía partiendo de las reflexiones contemporáneas del artista y teórico del arte Allan Sekula.

¹² *History of the Human Sciences*, vol. 11, núm. 4, noviembre, 1998, Londres, Thousand Oaks (California) y Nueva Delhi, SAGE Publications y *History of the Human Sciences*, vol. 12, núm. 4, mayo, 1999, Londres, Thousand Oaks (California) y Nueva Delhi, SAGE Publications.

¹³ Michel Foucault, *L' Archéologie du savoir*, París, Gallimard, 1969 (ed. cast., *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI, 2003).

¹⁴ Michel Foucault, *Surveiller et Punir: Naissance de la Prison*, París, Gallimard, 1975 (ed. cast., *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*, México, Siglo XXI, 1999).

“The Body and the Archive”¹⁵ (1986), (“El cuerpo y el archivo”) de Allan Sekula es de los únicos textos que plantea el cambio del significado de la fotografía y del archivo legitimándolo dentro del contexto del arte. Es fundamental por las siguientes razones: Una es que ve el archivo como un espacio material y no neutro, verificando de este modo la tesis de Michel Foucault. Otra es, que ve la fotografía y su historia desarrollarse dentro del doble discurso de la burguesía: el del arte y de la ciencia en cuya dialéctica localiza la emergencia de la estructura vertical de archivo.

A mediados del siglo XIX el uso de la fotografía forma parte de un sistema de representación que opera simultáneamente de modo afectivo y objetivo, “honorífico” y “represivo”. La fotografía no sólo formó parte de las galerías de arte, sino también de los archivos policiales. Los argumentos de Sekula se sitúan en esta tensión que se forma en los usos de la fotografía poniendo de manifiesto la mirada jerárquica de los archivos fotográficos. El modo en que la fotografía se somete al archivo y el modo en que el archivo se visualiza en una imagen compositiva son los dos núcleos que Sekula encuentra como ejemplares de un archivo singular y general, de un archivo compuesto de fichas o casos específicos y de un archivo compuesto de tipos.

Allan Sekula en su lectura “Archivo: el acceso al saber/poder y las alternativas a la exposición”, establecida dentro del marco del curso-programa de conferencias, *Ideas recibidas. Un vocabulario para la cultura artística contemporánea*, que tuvo lugar en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), 8 de octubre-26 de noviembre 2007, extiende los argumentos expuestos en su texto mencionado. En dicha lectura Sekula señala que el modelo instrumental y archivístico del siglo XIX constituyó el cambio esencial del significado de la fotografía. Su institucionalización responde al modelo del archivo.

Otras reflexiones que son de igual importancia en nuestra tesis serían las del historiador y crítico del arte John Tagg. Para Tagg la historia de la fotografía es todo lo contrario que una unidad. La historia de la fotografía más bien está determinada por una red de relaciones que a su vez determinan cada vez en períodos concretos la posición de la fotografía, su naturaleza y su significado.

¹⁵ Allan Sekula, “The Body and the Archive” en *October*, num. 39, 1986 (ed. cast., “El cuerpo y el archivo”, en Jorge Ribalta y Glória Picazo (eds.), *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003).

En sus ensayos producidos entre 1978 y 1988 recopilados en su libro *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*¹⁶ (1988), (*El peso de la representación: ensayos sobre fotografías e historias*) así como en su libro *Disciplinary Frame: Photographic Truths and the Capture of Meaning*¹⁷ (2009), Tagg se aproxima a la historia de la fotografía desde una perspectiva foucaultiana estudiando los diversos discursos que la constituyen de modo discontinuo y local.

Pensar en la fotografía fuera de lo que la define históricamente en tanto un evento singular sería borrar su identidad. Defender la implicación de la fotografía en las nuevas técnicas de observación y registro que Foucault examinó en las instituciones disciplinarias en los siglos XVIII y XIX, equivale a analizar su función en ellas como medio de archivo y su circulación como discurso social. En qué casos y bajo qué condiciones se requiere realizar archivos fotográficos, cómo y cuándo pueden establecerse como documentos de prueba para revelar la verdad, son algunas de las cuestiones que para Tagg son cruciales en el cambio del significado de la fotografía y en su relación con el poder institucional.

Lo que proponemos a través de estas problemáticas en el segundo capítulo, es ver las reflexiones históricas, teóricas y filosóficas sobre el modo en que la estructura racional del archivo emerge como una nueva forma de saber-poder en el paisaje social. La definición del archivo en tanto que una “escritura o masa documental” donde los discursos de una época se registran y se regulan conlleva consigo misma una nueva forma de poder que produce saber y respectivamente una nueva forma de saber que produce efectos de poder. Y en la misma dirección ver el papel de la fotografía en esta tecnología de archivo, su uso y función en la construcción de tipologías en ciertas disciplinas.

Por otra parte, a lo largo de la tesis, examinaremos el espacio de la *memoria* en el archivo. Otra analogía según la cual la historia se traduce en términos de un *proceso* de recordar. Sería bajo los modos de recordar, imaginar y pensar el pasado en el archivo como un acto que opera contra el olvido y la pérdida de la memoria en la práctica de archivación.

¹⁶ John Tagg, *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*, Nueva York, Macmillan, 1988 (ed. cast., *El peso de la representación: ensayos sobre fotografías e historias*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005).

¹⁷ John Tagg, *Disciplinary Frame: Photographic Truths and the Capture of Meaning*, Minneapolis, University of Minnesota, 2009.

Frente a la imposibilidad y simultáneamente a la posibilidad de hablar de la memoria sin el archivo nos encontramos con el ambiguo papel del archivo en relación con la memoria. Precisamente será esta ambigua relación del archivo con la memoria que nos interesa en la reflexión de Jacques Derrida en *Mal d' archive. Une impression freudienne*¹⁸ (1995), (*Mal de archivo. Una impresión freudiana*) y la que intentaremos abordar en nuestra investigación situándola en relación con ciertos trabajos artísticos en que dicha problemática se hace presente, es decir, la doble tarea del archivo, sería la de preservar la memoria bajo la forma de recuerdo y a la vez destruir, borrar las huellas que ella inscribe.

Veremos que la tensión que fundamenta el archivo contra su propia existencia como memoria (*mnéme* o *anamnesis*) a través *del acto de recordar*, por un lado implica, la singularidad del evento histórico, mientras que por otro, este mismo retorno al origen de un evento, diferencia la memoria o *anamnesis* del *hypómnema*. Si la memoria o *anamnesis* se caracteriza por una experiencia viva, el *hypómnema* se caracteriza por una experiencia que no es original, sino que se basa en las huellas de la memoria. Derrida al servirse del pensamiento freudiano localiza en este retorno a la memoria un movimiento que actúa bajo una re-impresión, una repetición indisociable de la pulsión de muerte y de la destrucción de sus huellas.

En la necesidad de salvaguardar la memoria histórica del olvido, de la amnesia, la fotografía parece ser la herramienta adecuada para establecer bajo una forma narrativa los vínculos entre el pasado y el presente. Es dentro de esta necesidad donde situamos en el tercer capítulo, la construcción de una memoria histórica colectiva que el historiador del arte Aby Warburg reflejó a través de su inacabado proyecto *Atlas Mnemosyne*, no obstante rompiendo la narración lineal de la historia.

La heterogeneidad y discontinuidad de su método de trabajo en *Atlas Mnemosyne* concebido en 1925 y desarrollado extensivamente en 1928 hasta su muerte en 1929, sugiere una lectura menos estilística y formalista de la historia y más abierta, incontorneable e ilimitada.

¹⁸ Jacques Derrida, *Mal d' archive. Une impression freudienne*, Paris, Galilée, 1995 (ed. cast. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid, Trotta, 1997). Conferencia celebrada en Londres el 5 de junio de 1994 en un coloquio con el título *Memory: The Question of Archives*.

Warburg construyó a través de su inmenso archivo visual de fotografías, reproducciones fotográficas de cuadros de arte y material gráfico ordenado temáticamente en más de sesenta paneles, un nuevo modo de examinar el concepto de la historia. Pero no se trataría de una aproximación de la historia a través de una sucesión lineal, jerárquica, sino a través de las fisuras, los fragmentos, los detalles que hacen de ella un evento histórico en cuyas asociaciones discontinuas se evoca mentalmente la reescritura de una memoria histórica.

Esta percepción situaría el archivo o nuestra relación con el archivo en una dimensión que no sería ideal, sino que al contrario sería material. Aunque estructuralmente el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg tiende a ser percibido bajo una forma global y generalizada de conocimiento, no obstante consideramos que dicha forma es atravesada por una constante discontinuidad.

Parece ser que es dentro de esta discontinuidad donde Warburg encuentra los engramas psicológicos de la humanidad inscritos en la memoria, los gestos de expresión corporal oscilados entre los polos extremos de emoción, la pasión y el sufrimiento, en fin, donde parece encontrar la dialéctica entre la memoria y el trauma. Dicho de otro modo, la percepción de Warburg sobre la historia de la humanidad nos ofrecería una experiencia material, a la que uno atraviesa e interroga el archivo no para trazar una comparación evolutiva entre el pasado y el presente, sino para revelar los actos, las operaciones, los procesos, las experiencias de una época que pueden persistir o transformarse en la actualidad. Sería el examen de la historia de la humanidad aproximada de un modo *arqueológico* utilizando el término de Foucault, en que los pensamientos de una época combinados y organizados mediante su heterogéneo material fotográfico y método expositivo se pueden ordenar y reordenar bajo nuevas asociaciones de modo infinito.

Mientras que en el capítulo cuatro, nos centramos en las lecturas teóricas del discurso fotográfico, indispensables en nuestra opinión a la hora de comprender las condiciones históricas, sociales y las ideologías que han determinado la función y el estatus de la fotografía en períodos históricos diferentes. Se trataría de examinar aquellas definiciones que sitúan la fotografía entre un documento objetivo y un objeto de fetiche, entre el aura y la reproductibilidad mecánica, entre la imagen singular, la copia y la serie que a su vez han fundamentado un cambio tanto en la percepción de la realidad como en la percepción del arte.

Dichas reflexiones sobre la naturaleza de la fotografía tienen como objetivo establecer una dialéctica entre el pasado y el presente situándonos entre las problemáticas que han definido el proceso histórico de la fotografía. De ese modo nos ayudan a repensar estas problemáticas, también nos conducen a resituar ciertas cuestiones que parecen cobrar una importancia en los debates actuales del arte. Los escritos de Walter Benjamin, “Kleine Geschichte der Photographie”¹⁹ (1931), (“Pequeña historia de la fotografía”) y “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”²⁰ (1936), (“La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”), y otros de la misma importancia como los de Siegfried Kracauer, “Die Fotografie”²¹ (1927), (“La fotografía”) y “Das Ornament der Masse”²² (1927), (“El ornamento de la masa”) son sin duda influyentes.

Las reflexiones sobre la reproducción mecánica de la imagen y la desaparición de su singularidad, originalidad y aura mediante la revolución técnica de la fotografía, y respectivamente las reflexiones sobre la relación de la imagen fotográfica con la memoria vista a través de la omnipresencia de la fotografía en los medios de comunicación en la cultura de Weimar, parecen plantear la siguiente cuestión:

¿Podríamos hablar del impacto de la reproducción mecánica de la fotografía sin referirnos a los procesos actuales de producción y distribución de imágenes que prefiguran dichas reflexiones?

Hablar del paso de la singularidad, originalidad a la multiplicidad, la copia, la reproducción y serialidad mecánica de la imagen, es hablar de nuevos modos de distribución y circulación en términos de una producción archivística de la imagen fotográfica.

¹⁹ Walter Benjamin, “Kleine Geschichte der Photographie”, en *Die Literarische Welt*, 1931 (ed. cast., “Pequeña historia de la fotografía”, en José Muñoz Millane (ed.), *Sobre la fotografía. Walter Benjamin*, Valencia, Pre-Textos, 2004).

²⁰ Walter Benjamin, “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”, en Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (eds.), *Gesammelte Schriften* 1/2, Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1974 (ed. cast., “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en David Moreno Soto (ed.), *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Itaca, 2003).

²¹ Siegfried Kracauer, “Die Fotografie”, en *Frankfurter Zeitung* 72, 1927 (ed. cast., “La fotografía”, en *Siegfried Kracauer. La fotografía y otros ensayos: El ornamento de la masa I*, Barcelona, Gedisa, 2008).

²² Siegfried Kracauer, “Das Ornament der Masse”, en *Frankfurter Zeitung*, núm. 9/10 junio 1927 (ed. cast., “El ornamento de la masa”, en *Siegfried Kracauer. La fotografía y otros ensayos: El ornamento de la masa I*, Barcelona, Gedisa, 2008).

El cambio que estableció la reproductibilidad técnica sobre los procesos de cognición en la era digital se refleja en el uso de la imagen, en su producción, difusión y circulación, así como en su continuo reciclaje. La inscripción de la imagen en los sistemas de archivación digital no refleja solamente la desaparición de lo original, sino también la construcción virtual de su existencia, su inevitable reconstrucción y diseminación a partir de copias.

Por otro lado, podríamos decir que la diferenciación entre la memoria humana que selecciona sólo lo que tiene significado y la memoria de la fotografía que según Siegfried Kracauer acumula momentos insignificantes, son distinciones que en el archivo electrónico se aniquilan, dado que tanto el sentido como el sin sentido se someten a una máquina inorgánica de memoria, a una nueva tecnología: los bancos de datos.

La experiencia de la fotografía en la sociedad contemporánea, los modos en que percibimos y experimentamos el “sentido” de la “realidad” de la fotografía, el efecto y afecto del realismo fotográfico, los modos de su producción, circulación, recepción y manipulación en una sociedad de espectáculo ligada a las formas de conocimiento y poder, sugieren un cambio. Un cambio en que la memoria personal preservada en los álbumes da paso a la memoria pública preservada en la vida virtual. El modo de recordar un evento histórico se ha reducido en la evocación de la imagen del evento. Recordar a través de las fotografías, recordar la imagen de un acontecimiento histórico y no la historia del evento en las reflexiones de Susan Sontag significa un cambio radical del *uso* de la imagen fotográfica.

Mediante los escritos de Sontag publicados en 1973, en *The New York Review of Books* y recopilados en su libro *On Photography*²³ (1977), (*Sobre la fotografía*), o su libro *Regarding the Pain of Others*²⁴ (2002), (*Ante el dolor de los demás*) y su último texto “Regarding the Torture of Others”²⁵ (2004), (“Ante la tortura de los demás”) el año de su muerte, examinaremos la fotografía bajo la pérdida del sentido de la realidad.

²³ Susan Sontag, *On Photography*, Nueva York, Penguin, 1977 (ed. cast., *Sobre la fotografía*, Madrid, Santillana Ediciones Generales, 2005).

²⁴ Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, Nueva York, Farrar, Straus y Giroux, 2002 (ed. cast., *Ante el dolor de los demás*, Madrid, Suma de Letras, 2004).

²⁵ Susan Sontag, “Regarding the Torture of Others”, en *The New York Times*, 23 de Mayo, 2004 (ed. cast., “Ante la tortura de los demás”, en *Al mismo tiempo. Ensayos y conferencias*, Barcelona, Debolsillo, 2008).

Ante el deseo de construir un archivo de imágenes que refleja los actos, los crímenes políticos de una época, Sontag nos conduce a reflexionar sobre la “naturalización” de los eventos en la imagen y la manipulación de nuestra percepción hacia ellos a través de los medios de comunicación y la difusión electrónica de la imagen fotográfica. Como también sobre la pérdida de la conciencia colectiva y la ética de las imágenes. En definitiva sobre el uso de la imagen fotográfica en la cultura contemporánea.

Por otro lado, nuestra atención a las reflexiones de Roland Barthes sobre todo en *La chambre claire. Note sur la photographie*²⁶ (1980) (*La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*) se centrará en primer lugar, en su búsqueda ontológica de la fotografía, en su intento de encontrar la esencia que subyace en la íntima relación de la fotografía con su referente, en fin, en las cuestiones que atañen a su naturaleza indicial.

En segundo lugar, a través del concepto de *punctum* correspondiente a un *détalle* que en el análisis de Barthes cobra la metáfora de una flecha que sale de la escena para punzarle, veremos cómo la esencia o la realidad de la fotografía se desplaza de la autoridad del índice y al contrario se localiza en el afecto, en la sensación de presencia-ausencia, en la alucinación temporal (en el “aquí y ahora” y en “esto ha sido” que sugiere que ya no existe) que la fotografía se inscribe. Y en tercer lugar, la aparente oposición entre el *punctum/studium* en *La cámara lúcida* nos servirá para identificar la historia de la imagen fotográfica con una *composición* que oscila entre lo subjetivo y lo objetivo, entre una experiencia personal y otra cultural, entre la imaginación y la razón.

A partir de estas consideraciones nos enfocaremos en el cambio que para Rosalind Krauss estableció el concepto de índice en el arte abstracto de los años setenta y en general en el arte contemporáneo. Frente a la historia de una estética tradicional, pictórica, la lógica del índice interrumpe el modelo pictórico e interroga la continuidad estilística de la historia del arte, definiendo un desplazamiento del espacio mitológico del arte moderno al espacio *discursivo* de lo fotográfico en el arte contemporáneo. Un desplazamiento teórico en el que la concepción de un arte pictórico da lugar a la de un arte de índice, de lo fotográfico.

²⁶ Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, París, Cahiers du Cinéma, Gallimard, Seuil, 1980 (ed. cast., *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1989).

Las cuestiones que este cambio planteó conciernen a la estructuración, construcción de la obra de arte y deben examinarse desde la emergencia del objeto teórico de lo fotográfico. Una cuestión sería, la que concierne a la lógica del índice mediante la distinción *ícono-índice-símbolo* del semiótico norteamericano Charles Sanders Peirce que responde al cambio de una estética pictórica a otra fotográfica, indicial. Las huellas, los indicios que definen la condición semiológica de la fotografía posibilitarán una nueva concepción, una re-interpretación de la obra de arte y su función en tanto signo.

Otra sería, la influencia de esta lógica en el arte contemporáneo y sus diferentes expresiones artísticas teniendo en cuenta la contribución fundamental del modelo fotográfico de la obra de Marcel Duchamp que en los trabajos de Rosalind Krauss opera como un antecedente para las prácticas artísticas de los años setenta. En este sentido la noción de índice será analizado más bien desde el punto de vista de su estructuración que desde la perspectiva de una representación realista.

Examinaremos la presencia indicial, muda de la fotografía en su ambigua existencia de presencia-ausencia, de irrealidad real definiendo un cambio en la estructura de la representación. Así como la influencia que fundamentó la fotografía, el elemento de la copia, de la reproducción mecánica y de la repetición en la percepción de la obra de arte en este período histórico. De un modo general veremos también el gesto deíctico, el uso preformativo de la fotografía a través del acto de fotografiar, en que más que representar la realidad, la designa.

Retrocediendo, en el capítulo quinto examinaremos la relación de la fotografía con el archivo tal como surge en la tradición fotográfica de la Nueva Objetividad en Alemania de los años veinte y treinta, a partir de los proyectos fotográficos de August Sander, Karl Blossfeldt y Albert Renger-Patzsch. En este capítulo consideramos necesario incluir una introducción con el propósito de examinar el concepto de la Nueva Objetividad y desde un punto global, pero también local las cuestiones históricas y sociales que atañen a éste y en relación con las prácticas fotográficas de dichos artistas.

El realismo fotográfico, la creencia sobre el estatus mitológico de la objetividad, la cuestión de la autoría en la habilidad técnica de la fotografía y por otra parte, el principio de la serie, el deseo de realizar archivos fotográficos sujeto al orden de un conocimiento universal, formarán parte de nuestro análisis de dicha relación.

Contaremos con escritos de los propios fotógrafos y con otros testimonios (exposiciones y artículos) que intervienen en el debate teórico de lo fotográfico en este período. Mientras que en el capítulo sexto veremos cómo dicha relación se apoya actualmente en las prácticas fotográficas de Bernd y Hilla Becher y en las de la siguiente generación de la Academia de Arte de Düsseldorf, Thomas Ruff, Thomas Struth, Andreas Gursky y Candida Höfer. A través de sus métodos de trabajo, veremos hasta qué punto se mantienen o se transforman las creencias y las nociones mencionadas por la nueva generación de fotógrafos en Alemania.

Publicaciones y entrevistas, catálogos de exposiciones y teorías que conciernen a los métodos tipológicos y la noción de archivo, así como a la identidad de la fotografía en sus aproximaciones fotográficas serán de gran apoyo. En este capítulo igualmente incluimos una introducción que se centra concretamente en el concepto de las tipologías fotográficas entendido bajo la forma de archivo en la llamada “escuela de Becher”. Por otra parte, se enfoca en la cuestión de la legitimación de las prácticas archivísticas en el arte partiendo de la diferenciación entre el arte del collage y del fotomontaje de la vanguardia del siglo XX y las tendencias artísticas que utilizan el sistema, la acumulación y la organización de imágenes a partir de los años sesenta como parte de su metodología. Una metodología que refleja su carácter científico.

4. Organización y diseño metodológico de la investigación

En lo que concierne a la organización de la tesis presente vista de un modo global podríamos considerar dos partes. La primera parte atañe a la noción de archivo, su interrelación con el saber y el poder, así como con la memoria examinada en el campo filosófico, artístico e histórico. Esta misma parte atañe igualmente a la noción de las tipologías fotográficas examinadas desde un punto de vista histórico y teórico que a su vez designan un *cambio* en el significado del archivo y en el significado de la fotografía, concluyendo por último con la parte teórica de la fotografía.

La segunda parte, tiene como objetivo situar la noción de la fotografía y de archivo exclusivamente en el contexto del arte cronológica y geográficamente asignando por un lado, lo que consideramos como antecedentes del procedimiento archivístico y por otro lado, las nuevas generaciones de fotógrafos que adoptan y extienden dicha noción en la actualidad.

A esta última generación añadiremos los modos en que ella se sirve actualmente de la estructura racional de archivo para reconfigurarla, reinterpretarla, en fin, para intervenir en su lógica.

Los capítulos que constituyen ambas partes de la tesis podrían tener una existencia independiente, aunque fija, pero a la vez podrían considerarse dependientes de aquellos aspectos que requieren la interconexión de la fotografía y del archivo tanto con la memoria como con las formas de saber y poder. Si todavía el primer aspecto de esta interconexión se ve ejemplificado en el deseo de salvaguardar en imágenes la memoria histórica, el segundo se refleja en el deseo de ordenar y controlar el conocimiento. Esta misma interdependencia de los capítulos que siguen, nos ayudará ver los diferentes significados que adopta la fotografía y los diferentes procesos en que ella se integra para un fin común: la construcción de archivos fotográficos o la de tipologías fotográficas, aunque en ocasiones dicha organización tipológica tiende a formar parte de una composición formal.

Al esquema organizativo de la tesis corresponderá la urgencia de señalar ciertos puntos básicos. Estos puntos se incluyen en el planteamiento de un plan metodológico concreto, pero también son inseparables de la posibilidad de desarrollar la investigación teniendo en cuenta la naturaleza del problema que nos motiva y ocupa, los objetivos de la tesis y su modalidad analítica:

1. El presente estudio pretende definir la naturaleza del cambio en el significado del archivo y de la fotografía. Nos centramos en la relación inmanente de la fotografía con el archivo, una relación que como indica el título de la tesis, confirma la naturaleza *histórica* de esta problemática al estar íntimamente ligada a la trayectoria de la fotografía, pero también a la del propio *concepto* de archivo. La identificación de un cambio da cuenta necesariamente de las fuerzas materiales, sociales y culturales que afectan el significado de la fotografía y del archivo y que sobre todo alimentan el carácter temporal, histórico del segundo.

2. De una manera lógica el estudio propuesto se sirve del vínculo entre la fotografía y el archivo. Comprende la fundación de esta relación en función de las fuerzas o las condiciones temporales ya existentes y a escala tanto global y comparativa como local y descriptiva explora su desarrollo mediante casos de estudio que legitiman la problemática de este proyecto.

En nuestro campo de investigación se sitúan aquellos artistas que re-definen el concepto de Objetividad y de archivo con prácticas que a menudo reflejan la permanencia de un problema re-formulado o re-planteado a su vez por campos teóricos paralelos.

3. Aunque incluso con frecuencia la comprensión y la identificación del problema que nos ocupa, solicita un enfrentamiento comparativo ante la descripción u observación sistemática de las prácticas, esta comparación no se entiende en términos de evolución, sino en términos de ver qué es lo que diferencia y conecta las prácticas entre ellas, en relación con los campos teóricos que la rodean y con un observador que participa de su propia experiencia.

4. Como objetos de análisis hemos seleccionado prácticas que apuntan a métodos tipológicos, composiciones formales y organizaciones seriales, prácticas de *arte* que, sin embargo, no sólo se comprenden en una dimensión puramente visual y racional, sino que también se perciben en una dimensión afectiva: en su validez artística como *sensación* extraída de lo que se puede percibir con los sentidos o bien como sensación integrada en “construcciones” que el pensamiento experimenta.

5. El objetivo más amplio de la investigación presente es permanecer abierta, aunque selectiva hacia aquellos documentos, datos o informaciones, que como fuentes teóricas y prácticas la apoyan históricamente o confirman su actualidad, influyen su desarrollo, pero también la componen con perspectivas variadas.

1. FUENTES TEÓRICAS DEL ARCHIVO

La cuestión de archivo en la teoría del filósofo francés Michel Foucault forma parte de la historia y de la visión del presente. Su redefinición de archivo nos introduce en nuevos modos de pensar no solamente el pasado, sino también el presente. La comparación que establece Foucault entre el archivo y la práctica de la arqueología, la práctica del conocimiento pretende poner de manifiesto la construcción del significado histórico. El archivo debe ser reconstruido a partir de acontecimientos discontinuos, de eventos que formaron el pensamiento de una época concreta. El valor de la práctica arqueológica sería la especificación y descripción de lo que hasta ahora se había mantenido excluido, oculto, ignorado o indigno de la visibilidad histórica. Precisamente son estos archivos excluidos, marginales los que atraen la mirada crítica de Foucault y nos induce a reflexionar sobre la definición del archivo, su existencia y significado, y examinar la relación entre poder y conocimiento. ¿Qué produce dicha conexión? ¿Qué constituye el archivo y cómo se concibe?

El uso de los sistemas de saber, el modo en que se generan, así como los efectos que regulan la concepción del archivo en su conexión con las fuerzas de poder son algunas de las cuestiones que nos invitan a pensar el archivo en relación a las estrategias y operaciones que lo producen. De las tipologías que se dibujan en su análisis y descripción de esta red de relaciones que envuelven el discurso de archivo en la sociedad disciplinaria a finales del siglo XVIII y principios del XIX, intentaremos examinar la constitución y el desarrollo de aquellas prácticas de documentación cuyas técnicas de observación, vigilancia, disciplina y archivo pretenden transformar el individuo y su entorno.

Estas cuestiones que atañen a las condiciones de la existencia de archivo y su aplicación en el cuerpo social son las que definen la instrumentalización del archivo. A lo largo de nuestra investigación veremos en qué modo el concepto de archivo se integra en el campo del arte contemporáneo y de hecho nos permite a su vez hablar de un arte de archivo.

1.1. Michel Foucault y la microfísica de poder archivístico

Mathurin Milan, ingresó en el Hospital de Charenton el 31 de agosto de 1707: «Su locura consistió siempre en ocultarse de su familia, en llevar una vida oscura en el campo, tener pleitos, prestar con usura y a fondo perdido, en pasear su pobre mente por rutas desconocidas, y en creerse capaz de ocupar los mejores empleos»

Jean Antoine Touzard ingresó en el castillo de Bicêtre el 21 de abril de 1701: «Apóstata recoleto, sedicioso, capaz de los mayores crímenes, sodomita y ateo hasta la saciedad; es un verdadero monstruo de abominación y es preferible que reviente a que quede libre»²⁷.

Michel Foucault en “La vie des hommes infâmes” (1977), (“La vida de los hombres infames”) recuerda que dichos documentos redactados a principios del siglo XVIII, dichas palabras que describen singularidades marginales, eran los que le han servido de modelo para buscar su “razón de ser, a qué instituciones o a qué práctica política se referían”²⁸. El propio autor comenta: “intenté saber por qué había sido de pronto tan importante en una sociedad como la nuestra que estas existencias fuesen «apagadas»”²⁹.

Esta colección de datos, estos fragmentos documentales que Foucault encontró en la Biblioteca Nacional de París, han sido iluminados por un instante gracias a su encuentro con el poder y con todo un mecanismo administrativo, un mecanismo de archivo. El autor añade: “ese poder fue el que provocó las propias palabras que de estos seres nos quedan, bien porque alguien se dirigió a él para denunciar, quejarse, solicitar o suplicar, bien porque el propio poder hubiese decidido intervenir para juzgar y decidir sobre su suerte con breves frases”³⁰.

²⁷ Michel Foucault, “La vie des hommes infâmes”, en *Les Cahiers du chemin*, núm. 29, 1977 (ed. cast. “La vida de los hombres infames”, en Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría (eds.), *Michel Foucault. Estrategias de poder. Obras esenciales*, vol. II, Barcelona, Paidós, 1999, p. 390). Dicho artículo había sido concebido principalmente como introducción a una antología de documentos de archivo.

²⁸ Ibid., p. 391.

²⁹ Ibid., p. 391.

³⁰ Ibid., p. 393.

Estas figuras anónimas que han sido consignadas a permanecer en la oscuridad, en la mudez durante siglos, han *sobrevivido*, “han dejado trazos- breves, incisivos y con frecuencia enigmáticos- gracias a su instantáneo trato con el poder. (...) Únicamente podemos llegar a ellas a través de las declaraciones, las parcialidades tácticas, las mentiras impuestas que suponen los juegos del poder y las relaciones de poder”³¹.

“La vida de los hombres infames” no constituye como señala Foucault un “libro de historia”, sino una “antología de vidas”³², de vidas reales cuya existencia procede de “archivos de encierro, archivos policiales, órdenes reales y *lettres de cachet*”³³. A propósito del descubrimiento de dichos registros de ingresos, el autor comenta que, le ha sido difícil localizar con exactitud la residencia de la “intensidad” de las “cosas dichas contenidas en estos textos”, puesto que no se sabe si, “se debe más al carácter centelleante de las palabras, o a la violencia de los hechos que bullen en ellos”³⁴.

Dichos documentos narran brevemente la vida de hombres ordinarios. Son los que reaniman su existencia, sus aventuras destinadas a permanecer en la oscuridad, en el silencio. Las “cosas dichas” acumuladas en estos textos, ofrecen a Foucault la posibilidad de averiguar cuáles han sido las condiciones sociales, políticas de la existencia de dichos documentos que datan entre 1660 y 1760, la razón por las que estas vidas reales descritas detalladamente y convertidas en nada más que en una *escritura*, fuesen “apagadas” durante mucho tiempo, fuesen indignas hasta ahora de ser narradas. Foucault seducido por estas singularidades no gloriosas, no valoradas por su genialidad, pero sí estigmatizadas de la sociedad por ser ‘desviadas’, trata más bien de analizar su discurso atravesado por el poder que hacer una historia de sus retratos.

³¹ Ibid., p. 393.

³² Ibid., p. 389.

³³ Ibid., p. 396. La *lettre- de- cachet* “no era una ley o un decreto sino una orden del rey referida a una persona a título individual, por la que se le obligaba a hacer alguna cosa. (...) Por medio de una *lettre- de- cachet* se podía arrestar a una persona, privarle de alguna función, etc., por lo que bien puede decirse que era uno de los grandes instrumentos de poder de la monarquía absoluta”. Michel Foucault, *A verdae e as formas jurídicas*, Rio de Janeiro, Pontificia Universidade Católica, 1978. Ciclo de cinco conferencias pronunciadas por Foucault en la Universidad Católica de Río de Janeiro entre los días 21 y 25 de mayo de 1973. (ed. cast., *La verdad y las formas jurídicas*, Barcelona, Gedisa, 1998, pp. 107-108).

³⁴ Michel Foucault, “La vida de los hombres infames”, op. cit., p. 390.

En varias ocasiones, el autor subraya que la comprensión de nuestra sociedad se posibilita mediante sus “límites”, “rechazos”, “negaciones” o “exclusiones”, mediante una aproximación que se apoya menos en la idealidad de los hechos y más en su materialidad, menos en las épocas grandes de los acontecimientos de la historia y más a través de las fisuras, las rupturas, las interrupciones de acontecimientos específicos:

Me parece que hasta el presente los historiadores de nuestra sociedad, de nuestra civilización, han intentado sobre todo penetrar en el secreto íntimo de nuestra civilización, su espíritu, el modo de construir la propia identidad, las cosas a las que la sociedad concede valor. Por el contrario se ha estudiado mucho menos todo aquello que nuestra civilización rechaza. Me pareció interesante intentar comprender nuestra sociedad, y nuestra civilización, mediante sus sistemas de exclusión, sus formas de rechazo, de negación, a través de lo que no se quiere, a través de sus límites, del sentimiento de obligación que incita a suprimir un determinado número de cosas, de personas, de procesos, a través, por tanto, de lo que se deja oculto bajo el mando del olvido, en fin, analizando los sistemas de represión-eliminación propios de la sociedad³⁵.

Los textos ya mencionados por Foucault, son documentos que evidencian la existencia real de estos hombres, son documentos que “han jugado un papel en esa vida real de la que hablan y que, en contrapartida, se encuentran, aunque se expresen de forma inexacta, enfática o hipócrita, atravesados por ella: fragmentos de discursos que arrastran fragmentos de una realidad de la que forman parte”³⁶. En contraste con los retratos de héroes, valorados por su nobleza y gloria, con los retratos de hombres honoríficos, en fin, con las figuras históricas de una leyenda, Foucault se centra en los hombres oscuros, raros, desgraciados. Prefiere incluir en su “antología de vidas”, no lo legendario que “cualquiera que sea su núcleo de realidad, no es nada más, en último término, que la suma de lo que se dice”, sino la “pura existencia verbal”³⁷.

³⁵ “A conversation with Michel Foucault” (Entrevista a J. K. Simon), en *Partisan Review*, núm. 2, vol. 38, abril-junio de 1971 (ed. cast., “Conversación con Michel Foucault”, en Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría (eds.), *Michel Foucault. Estrategias de poder. Obras esenciales*, vol. II, op. cit., pp. 28-29).

³⁶ Michel Foucault, “La vida de los hombres infames”, op. cit., p. 392.

³⁷ *Ibid.*, pp. 394-395.

No la “leyenda dorada”, sino la “leyenda negra”, la cual es “por naturaleza sin tradición, que sólo puede llegar hasta nosotros a través de rupturas, tachaduras, olvidos, entrecruzamientos, reapariciones”³⁸. Esta “pura existencia verbal”, registrada, acumulada en los “archivos de encierro, archivos policiales, órdenes reales y *lettres de cachet*”, describe la vida ordinaria de los hombres infames y es la que hace de estos “seres casi de ficción”³⁹. Han sido estas palabras o estos documentos y no otros, ha sido su *uso* particular que hace de ellos “seres indignos de la memoria de los hombres”⁴⁰. Como dice Thomas Osborne: “El ‘hombre infame’ de Foucault comienza la vida como anónimo, ordinario, pero se transforma mediante el archivo en fantástico-infame”⁴¹.

Foucault nos explica que, si en la Época Clásica, el discurso del poder en la vida diaria se articulaba alrededor de la confesión, de la obligación de “decirlo todo para borrarlo todo”, éste se ve sustituido a finales del siglo XVII, por otro mecanismo: “La gestión es ahora administrativa y ya no religiosa; un mecanismo de archivo y ya no de perdón. (...) La confesión ahora ya no juega el papel eminente que el cristianismo le había conferido. Para este nuevo encasillamiento se utilizan de forma sistemática procedimientos antiguos hasta entonces muy locales, tales como la denuncia, la querrela, la encuesta, el informe, la delación, el interrogatorio. Y todo lo dicho se registra por escrito, se acumula, da lugar a historiales y archivos”⁴².

El nuevo mecanismo “administrativo”, archivístico, ejercido sobre la vida cotidiana, tiene como función el registro y la reunión de “todo lo dicho”, de todo detalle, de toda información mínima que involucra los hombres y sus vidas: “Lo menor deja de pertenecer al silencio, al rumor que circula, o a la confesión fugitiva. Todas estas cosas que constituyen lo ordinario, el detalle sin importancia, la oscuridad, las jornadas sin gloria, la vida común, pueden y deben ser dichas, o mejor escritas. Se convierten así en cosas que pueden ser descritas y registradas en la medida misma en que están atravesadas por los mecanismos del poder político”⁴³.

³⁸ Ibid., p. 395.

³⁹ Ibid., p. 395.

⁴⁰ Ibid., p. 396.

⁴¹ Thomas Osborne, “The Ordinarity of the archive”, en *History of the Human Sciences*, núm. 2, vol. 12, 1999, p. 61.

⁴² Michel Foucault, “La vida de los hombres infames”, op. cit., pp. 398-399.

⁴³ Ibid., pp. 401-402.

A través de esta nueva relación del poder con lo ordinario, nace “una inmensa posibilidad de discursos (...) un nuevo registro de inteligibilidad”⁴⁴, en que el archivo aparece como un “efecto de soberanía (...) la soberanía de las ciencias humanas, de las instituciones de la justicia, de la policía, de la medicina o psiquiatría”⁴⁵. Lo ordinario es atravesado por un poder múltiple, móvil, inestable y no singular, estático o estable, en fin, por un poder archivístico o lo que llama Osborne, por una “razón archivística” donde se implica que “el poder es ordinario”⁴⁶.

Todo lo que constituye lo ordinario adquiere una “razón de archivo” la cual “es un tipo de razón relacionado con el detalle, nos dirige constantemente lejos de la gran generalización, directamente a la particularidad y singularidad del evento”⁴⁷. Los hombres infames de Foucault, se convierten en “*affaires*, sucesos, casos”⁴⁸. En “casos” cuya historia particular registrada y acumulada en archivos, designa el paso de los grandes eventos a los detalles cotidianos, de los hombres honoríficos a los hombres infames, de la “memoria real” a la “memoria archivística (...) del detalle cotidiano”⁴⁹. La más mínima información debe ser archivada. El poder “obliga a actuar y a hablar”⁵⁰.

Fue la propia sociedad que “prestó palabras, giros y frases, rituales de lenguaje, a la masa anónima de las gentes para que pudiesen hablar de sí mismas, y hablar públicamente respetando la triple condición de que ese discurso fuese dirigido y circulase en el interior de un dispositivo de poder preestablecido, que hiciese aparecer el fondo hasta entonces apenas perceptible de las vidas y que, a partir de esta guerra ínfima de pasiones y de intereses, proporcionase al poder la posibilidad de una intervención soberana”⁵¹.

⁴⁴ Ibid., p. 401.

⁴⁵ Thomas Osborne, “The Ordinariness of the archive”, op. cit., p. 62.

⁴⁶ Ibid., p. 59.

⁴⁷ Mike Featherstone, “Archiving Cultures”, en *British Journal of Sociology*, núm 1, vol. 51, enero-marzo 2000, p. 169.

⁴⁸ Michel Foucault, “La vida de los hombres infames”, op. cit., p. 404.

⁴⁹ Thomas Osborne, “The Ordinariness of the archive”, op. cit., p. 59.

⁵⁰ Michel Foucault, “La vida de los hombres infames”, op. cit., p. 405. El archivo habla “en la forma única que tiene de exponer el *Habla* del otro, atrapado entre las relaciones de poder y él mismo, relaciones que (...) las actualiza al verbalizarlas”. Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, París, Seuil, 1989 (ed. cast., *La atracción del archivo*, Valencia, Alfons el Magnánim, IVEI, 1991, p. 27).

⁵¹ Michel Foucault, “La vida de los hombres infames”, op. cit., pp. 404-405.

Lo “banal” como dice Foucault “no podía ser dicho, escrito, descrito, observado, organizado, y valorado, más que en una relación de poder que estaba atravesada por la figura del rey, por su poder real y por el fantasma de su poderío (...) el poder que se ejercerá en la vida cotidiana ya no será el de un monarca a la vez próximo y lejano, omnipotente y caprichoso (...) el poder estará constituido por una espesa red diferenciada, continua, en la que se entrelacen las diversas instituciones de la justicia, de la policía, de la medicina, de la psiquiatría. El discurso que se formará entonces ya no poseerá la vieja teatralidad artificial y torpe, sino que se desplegará mediante un lenguaje que pretenderá ser el de la observación y el de la neutralidad. Lo banal será analizado siguiendo el código, a la vez gris y eficaz de la administración”⁵².

En contraste a la “voz única, instantánea y sin huellas de la confesión”, los trazos que estas vidas reales han dejado, “se organizan en una enorme masa documental y se constituyen así, a través del tiempo, en la memoria que crece sin cesar acerca de todos los males del mundo”⁵³. El interés de Foucault en dichos registros, documentos, en fin, en dichos archivos, que evidencian eventos únicos, reside en su relación con el poder, en su interrelación con una compleja red de poder cuya capacidad de individualizar, diferenciar y organizar el sujeto en multiplicidades singulares, pone en relieve la formación de una nueva forma de saber. En otras palabras, su atención se dirige a las condiciones históricas, sociales, políticas que han posibilitado la formación de un poder-saber y sus cambios en determinados períodos de la historia.

Para Foucault esa forma de poder-saber se articula a través de una relación recíproca. Ya no se trata de un poder negativo que sólo ‘reprime’ o ‘excluye’, sino al contrario, de un poder positivo, de un poder que produce saber. En su entrevista sobre la prisión, señala que “ejercer el poder crea objetos de saber, los hace surgir, acumula informaciones, las utiliza. (...) El ejercicio del poder crea perpetuamente saber e inversamente, el saber conlleva efectos de poder”⁵⁴.

⁵² Ibid., pp. 402-404.

⁵³ Ibid., p. 399.

⁵⁴ Michel Foucault, “Entretien sur la prison: le livre et sa methode”, en *Magazine Littéraire*, 101, junio de 1975 (ed. cast., “Entrevista sobre la prisión : el libro y su método”, en Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría (eds.), *Michel Foucault. Estrategias de poder. Obras esenciales*, vol. II, op. cit., p. 310).

Será a partir del siglo XVIII y principios del XIX, a partir de las nuevas disciplinas de la vigilancia y de registro que, según Foucault, el individuo entrará en un “campo documental”, donde será a la vez objeto y sujeto de conocimiento. Una de las técnicas que se establece en los procedimientos de lo que Foucault denomina “sociedad disciplinaria” o la “edad del control social”⁵⁵ y sobre todo la que introduce el individuo en un “campo documental”, es el examen. Veamos cómo en este periodo, la “razón archivística” del poder disciplinario o de la “escritura disciplinaria”, convierte el hombre en un “caso” singular:

*El examen hace entrar también la individualidad en un campo documental. Deja tras él un archivo entero tenue y minucioso que se constituye al ras de los cuerpos y de los días. El examen que coloca a los individuos en un campo de vigilancia los sitúa igualmente en una red de escritura; los introduce en todo un espesor de documentos que los captan y los inmovilizan. Los procedimientos de examen han sido inmediatamente acompañados de un sistema de registro intenso y de acumulación documental (...) Sobre no pocos puntos, se modela de acuerdo con los métodos tradicionales de la documentación administrativa. Pero con técnicas particulares e innovaciones importantes. Unas conciernen a los métodos de identificación, de señalización o de descripción*⁵⁶.

Las innovaciones del examen residen en la introducción de la escritura y en la fundación de posibles comparaciones puesto que “conciernen la puesta en correlación de estos elementos, la acumulación de los documentos, su puesta en serie, la organización de campos comparativos que permiten clasificar, formar categorías, establecer medias, fijar normas. Los hospitales del siglo XVIII han sido en particular grandes laboratorios para los métodos escriturarios y documentales”⁵⁷.

⁵⁵ Michel Foucault, *La verdad y las formas jurídicas*, op. cit., p. 98.

⁵⁶ Michel Foucault, *Surveiller et Punir: Naissance de la Prison*, París, Gallimard, 1975 (ed. cast., *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*, México, Siglo XXI, 1999, pp. 193-194).

⁵⁷ *Ibid.*, p. 194. Fue el hospital que ha introducido el individuo en el “campo documental” del examen. La inspección médica gradualmente se convirtió en una “observación regular que pone al enfermo en situación de examen casi perpetuo” (*Ibid.*, p. 190) en situación de un registro documental permanente. De igual modo, la escuela dejó de situar el alumno en un campo de fuerza competitiva con otros alumnos y empezó a integrarle en otro de comparación, de examen, valuando y calificando sus aptitudes.

La unión del poder- saber es una de las innovaciones que se hizo visible en el examen: “El examen combina las técnicas de la jerarquía que vigila y las de la sanción que normaliza. Es una mirada normalizadora, una vigilancia que permite calificar, clasificar y castigar. Establece sobre los individuos una visibilidad a través de la cual se los diferencia y se los sanciona”⁵⁸. Una visibilidad que permite la extracción de informaciones precisas y por consiguiente su clasificación.

Mike Featherstone alude al análisis de Foucault sobre la emergencia de un nuevo saber que el poder disciplinario instituyó mediante sus procedimientos, y afirma que “el crecimiento de la población en el siglo XVIII fue acompañado por el crecimiento del poder disciplinario, a la vez en el sentido de la emergencia de nuevas disciplinas para registrar y analizar las características de las poblaciones (estadísticas, demografía, penología, criminología, etc.), junto a los lugares y complejos institucionales donde este conocimiento era aplicado para disciplinar y normalizar los cuerpos (en prisiones, escuelas, clínicas, hospitales, asilos, cuarteles, etc.). (...) Cada individuo era distinguido de otros por su caso historial. El individuo era formado como una categoría de conocimiento mediante los casos de registros (el archivo) que documentaban las historias de la vida individual dentro de un particular nexo institucional como la escuela, la prisión, el hospital o generalmente a través del estado gubernamental o de las agencias de seguridad”⁵⁹.

No olvidemos que ya en las ciencias naturales, el cuadro taxonómico o el sistema de registro constituía una forma de archivar la información, de acumular y comparar datos y que éste se convertirá igualmente en una de las operaciones más importantes del poder disciplinario para la formación de saber.

La primera de las grandes operaciones de la disciplina es, pues, la constitución de “cuadros vivos” que transforman las multitudes confusas, inútiles o peligrosas, en multiplicidades ordenadas. (...) El cuadro, en el siglo XVIII, es a la vez una técnica de poder y un procedimiento de saber. Se trata de organizar lo múltiple, de procurarse un instrumento para recorrerlo y dominarlo; se trata de imponerle un “orden”⁶⁰.

⁵⁸ Ibid., p. 189.

⁵⁹ Mike Featherstone, “Archive”, en *Theory, Culture & Society*, núm. 2/3, vol. 23, 2006, pp. 591-592.

⁶⁰ Michel Foucault, *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*, op. cit., p. 152.

No obstante, como señala Foucault, la táctica disciplinaria de las ciencias humanas, introduce una innovación en el ‘cuadro’ y por lo tanto, su diferenciación de las ciencias naturales: “Mientras que la taxonomía natural se sitúa sobre el eje que va del carácter a la categoría, la táctica disciplinaria se sitúa sobre el eje que une lo singular con lo múltiple. Permite a la vez la caracterización del individuo como individuo, y la ordenación de una multiplicidad dada. Es la condición primera para el control y el uso de un conjunto de elementos distintos: la base para una microfísica de un poder que se podría llamar “celular” ”⁶¹.

Esta introducción implicará un nuevo modo de registrar, organizar, y archivar el cuerpo, ya no sólo como *unidades generalizadas*, sino también como *singularidades particulares*, allí donde se hará posible la “caracterización del individuo como individuo, y la ordenación de una multiplicidad dada”.

Manuel DeLanda, comenta en torno a la función de los “nuevos archivos” que Foucault analiza: “Lo que era innovador sobre los nuevos archivos era precisamente que objetivaban los individuos no como miembros de una categoría preexistente, sino en toda su unicidad y singularidad. Lejos de ser archivados en términos de sus propiedades compartidas, los seres humanos han sido ligados a todas las series únicas de eventos (médicos, militares, educativos, eventos penales) que les han convertido en lo que son en tanto que individuos históricos- una historia que podría ahora tomar la forma de un archivo mientras que el individuo se ha convertido en el caso”⁶².

Lo que se manifiesta mediante los procedimientos del examen es la formación de un espacio de archivo. En los inventarios y catálogos guardados por estas disciplinas institucionales en cuyas superficies se acumulan, se organizan y se comparan informaciones, no se inscriben figuras legendarias. Al contrario, como dice Foucault “Esta consignación por escrito de las existencias reales no es ya un procedimiento de heroicización; funciona como procedimiento de objetivación y de sometimiento”⁶³.

⁶¹ Ibid., p. 153.

⁶² Manuel DeLanda, “The archive before and after Foucault”, en J. Brouwer, A. Mulder y S. Charlton (eds.), *Information is Alive, Art and Theory on Archiving and Retrieving Data*, Rotterdam, V2_Publishing/NAI Publishers, 2003, p. 11 (Publicado con la ocasión de Dutch Electronic Art Festival 2003, *Data Knitting*, 25 febrero-10 de marzo, 2003, organizado por V2_ en Rotterdam).

⁶³ Michel Foucault, *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*, op. cit., p. 196.

El examen es un procedimiento de escritura cuyo movimiento opera de modo recíproco. Se manifiesta un movimiento que va del saber al poder y del poder al saber; de la producción del archivo (del saber) al acto de archivar (al ejercicio del poder) y del ejercicio del poder a la producción del saber, a este “caso” singular distribuido al mismo tiempo en una población. Mike Featherstone, señala la operación del archivo en esta interrelación de poder-saber:

*Los modos en que este archivo individual fue construido e investigado por una amplia gama de expertos, puede verse como un paso significativo en este proceso del caso historial y de la formación del archivo. Las vidas de la gente se veían como singularidades. Eran identificadas e individualizadas a través de sus registros o archivos, y almacenadas como parte de unas series en los archivos. Efectivamente, esta era una nueva forma de poder, basada no en la ideología del individualismo, sino en la actualidad de la individuación como poblaciones enteras, sus cuerpos e historias de vida se han documentado, diferenciado y registrado en el archivo*⁶⁴.

La función de estos “nuevos archivos”, de estos procedimientos documentales de registro compuestos de un poder “celular” de que Foucault examina, no solamente atraen su atención en *Surveiller et Punir* (1975), (*Vigilar y Castigar*) o en *Histoire de la Sexualité* (1976), (*La Historia de la sexualidad*), sino incluso antes, como en *Histoire de la folie* (1961), (*Historia de la locura*) o en *Naissance de la clinique* (1963), (*El nacimiento de la clínica*). Aunque se trata de investigaciones diferentes, Foucault como un “nuevo cartógrafo”⁶⁵ se ocupa de analizar la interacción entre relaciones de fuerzas y formas políticas o sociales, la forma *difusa* del poder disciplinario, sus efectos y procedimientos, los cambios históricos que surgen en la relación del estado con el individuo. Como dice Gilles Deleuze: “Foucault muestra que el poder no procede de ese modo, ni de ahí: no es tanto una propiedad como una estrategia”⁶⁶.

⁶⁴ Mike Featherstone, “Archive”, op. cit., p. 592.

⁶⁵ Deleuze se refiere a Foucault como un “nuevo cartógrafo” en cuyo modo de análisis histórico se articula un diagrama fluido e inestable, una cartografía de relaciones de fuerzas de poder. Véase el capítulo “Un nuevo cartógrafo”, en Gilles Deleuze, *Foucault*, París, Minuit, 1986 (ed. cast., *Foucault*, Barcelona, Paidós, 1987, pp. 49-71).

⁶⁶ *Ibid.*, p. 51.

Una estrategia que la encontramos de modo ejemplar y bajo la misma forma de poder-saber del examen, en el modelo de Bentham: el panóptico, concebido en 1791. Aunque esta forma arquitectónica pasó a ser un proyecto utópico, sin embargo para Foucault sí que ha sido realizado bajo este tipo de poder que se le hace llamar ‘panoptismo’. Un tipo de poder que, en la realidad se reconoce en nuestra sociedad actual. El panóptico debe ser “comprendido como un modelo generalizable de funcionamiento; una manera de definir las relaciones de poder con la vida cotidiana de los hombres”⁶⁷. Se trata de una forma de poder que pone el individuo en un constante examen, en una *visibilidad* y *vigilancia* permanente, que garantiza el orden y la eficacia del poder como también del saber. Foucault nos explica qué es el panóptico con el siguiente modo:

*Forma arquitectónica que permite un tipo de poder del espíritu sobre el espíritu, una especie de institución que vale tanto para las escuelas como para los hospitales, las prisiones, los reformatorios, los hospicios o las fábricas. El panóptico era un sitio en forma de anillo en medio del cual había un patio con una torre en el centro. El anillo estaba dividido en pequeñas celdas que daban al interior y al exterior y en cada una de esas pequeñas celdas había, según los objetivos de la institución, un niño aprendiendo a escribir, un obrero trabajando, un prisionero expiando sus culpas, un loco actualizando su locura, etc. En la torre central había un vigilante y como cada celda daba al mismo tiempo al exterior y al interior, la mirada del vigilante podía atravesar toda la celda; en ella no había ningún punto de sombra y, por consiguiente, todo lo que el individuo hacía estaba expuesto a la mirada de un vigilante que observaba a través de persianas, postigos semi-cerrados, de tal modo que podía ver todo sin que nadie, a su vez, pudiera verlo*⁶⁸.

El panóptico no solamente constituye el modelo ideal de una institución disciplinaria, sino también un “modelo generalizable” cuyo mecanismo pasa de una disciplina a otra, atraviesa todas sus funciones: “se trata quizá para Bentham de proyectar una institución disciplinaria perfecta; pero se trata también de demostrar cómo se puede “desencerrar” las disciplinas y hacerlas funcionar de manera difusa, múltiple, polivalente en el cuerpo social entero”⁶⁹.

⁶⁷ Michel Foucault, *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*, op. cit., p. 208.

⁶⁸ Michel Foucault, *La verdad y las formas jurídicas*, op. cit., pp. 98-99.

⁶⁹ Michel Foucault, *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*, op. cit., p. 212.

Se trata de ver cómo lo singular se generaliza, cómo un poder local pasa a ser ilocalizable, adquiriendo una forma difusa y múltiple. Es decir, cómo se extiende su territorio, cómo se amplía ocupando lugares cada vez más a una escala mayor y posiciones variables que diseñan su homogeneidad⁷⁰ permitiendo el mejoramiento de su ejercicio y la garantía de “una distribución infinitesimal de las relaciones de poder”⁷¹.

En este sentido hablaríamos de un movimiento que atraviesa lo local para dispersarlo, ampliarlo, generalizarlo “permitiendo conducir los efectos de poder hasta los elementos más sutiles y más lejanos”⁷². La noción de poder panóptico sería cómo se sirve de unas disciplinas cerradas para integrarse en ellas, atravesarlas, posibilitando de este modo un control más eficaz, un control que recorre el más mínimo detalle a la vez próximo y lejano, en fin, un control que sobre todo permite la amplificación y multiplicación de la producción de saberes.

Bruno Latour, señala con respecto a este movimiento que “la ventaja principal del análisis de Foucault no es enfocarse solamente en los archivos, libros de contabilidad, cuadros de tiempo, e instrucciones, sino también en este tipo de instituciones en que dichas inscripciones acaban de ser tan esenciales. La innovación principal es la del “panóptico” que permite emerger la penología, pedagogía, psiquiatría y la medicina clínica como ciencias completas por sus archivos cuidadosamente guardados. El “panóptico” es otro modo de obtener la “consistencia óptica” necesaria para el poder sobre una escala mayor”⁷³.

⁷⁰ En el panóptico, nos dirá Foucault que “no importa (...) quién ejerce el poder. Un individuo cualquiera, tomado casi al azar, puede hacer funcionar la máquina: a falta del director, su familia, los que lo rodean, sus amigos, sus visitantes, sus servidores incluso. Así como es indiferente el motivo que lo anima: la curiosidad de un indiscreto, la malicia de un niño, el apetito de saber de un filósofo que quiere recorrer este museo de la naturaleza humana, o la maldad de los que experimentan un placer en espiar y en castigar. Cuando más numerosos son esos observadores anónimos y pasajeros, más aumentan para el peligro de ser sorprendido y la conciencia inquieta de ser observado. El panóptico es una máquina maravillosa que, a partir de los deseos más diferentes, fabrica efectos homogéneos de poder”, *Ibid.*, pp. 205-206.

⁷¹ *Ibid.*, p. 219.

⁷² *Ibid.*, p. 219.

⁷³ Bruno Latour, “Visualisation and Cognition: Drawing Things Together”, en Henrika Kuklick y Elizabeth Long (eds.), *Knowledge and Society: Studies in the Sociology of Culture Past and Present*, vol. 6, Greenwich, JAI Press, 1986, p. 14.

Entre poder y saber, la institución (sea la prisión, la escuela, el asilo o el hospital) “constituirá el inevitable factor de integración, donde las relaciones de fuerza se articulan en formas: formas de visibilidad, como aparatos institucionales, y formas de enunciabilidad, como sus reglas. En tanto que figura intersticial, la institución será el lugar eminente donde el ejercicio del poder es condición de posibilidad de un saber, y donde el ejercicio del saber se convierte en instrumento del poder. La institución (...) es el lugar de encuentro entre estratos y estrategias, donde archivo de saber y diagrama de poder se mezclan y se interpenetran, sin confundirse”⁷⁴.

El poder archivístico que recorre sus cuerpos y todas sus actividades “deriva de su visualización panóptica, ver sin ser visto”⁷⁵. Es esta permanente visibilidad que hace de ellos “objeto descriptible, analizable” y la que, a la vez, les integra en un “sistema comparativo que permite la medida de fenómenos globales, la descripción de grupos, la caracterización de hechos colectivos, la estimación de las desviaciones de los individuos unos respecto de otros, y su distribución en una “población” ”⁷⁶. Es la “razón archivística” y su relación con un poder múltiple e ilocalizable que hacen del individuo sujeto y objeto de conocimiento. Son los procedimientos de la “escritura disciplinaria” que posibilitan una nueva formación de poder que es la de poder-saber. Foucault, como observa Osborne “considera el archivo como una invención mnemotecnológica”; sus hombres infames constituyen una “arqueología en miniatura de razón archivística”⁷⁷.

⁷⁴ Miguel Morey, “Prólogo”, en Gilles Deleuze, *Foucault*, op. cit., p. 18.

⁷⁵ Eric Ketelaar, “The Panoptical Archive”, en Francis X. Blouin Jr. y William G. Rosenberg (eds.), *Archives, Documentation and Institutions of Social Memory: Essays from the Sawyer Seminar*, Nueva York, University of Michigan Press, 2006, p. 147.

⁷⁶ Michel Foucault, *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*, op. cit., p. 195. En otra ocasión Foucault añade que el poder “era ejercido efectivamente sobre una multiplicidad de hombres como si se ejerciese sobre uno solo”. Entrevista de Jean-Pierre Barou y Michelle Perrot a Michel Foucault, “The Eye of Power”, en Sylvère Lotringer (ed.), *Foucault Live, Collected Interviews, 1961-1984*, Nueva York, Semiotext(e), 1996, p. 230. Esta doble función del poder se encadena con la propia racionalización de los archivos y su infinita multiplicación, proliferación. Latour comenta que “los archivos de archivos se pueden generar y este proceso se puede continuar hasta que pocos hombres se consideren millones como si estuvieran en las palmas de sus manos”. Bruno Latour, “Visualisation and Cognition: Drawing Things Together”, op. cit., p. 26.

⁷⁷ Thomas Osborne, “The Ordinarity of the archive”, op. cit., p. 61.

1.1.2. El archivo como discurso arqueológico del saber

Michel Foucault nos da múltiples ejemplos a través de sus investigaciones que evidencian una percepción histórica diferente, ejemplos que definen distintos modos en que una época articula sus formas de pensar, construye sus discursos. Cuando Foucault hace sus análisis históricos sobre la locura, la prisión o la clínica, lo que atrae su atención no son las propias instituciones, sino los “eventos” históricos, o las “prácticas” en tanto “el lugar de unión entre lo que se dice y lo que se hace”⁷⁸; tampoco son las oposiciones lógicas que períodos dados determinan lo que es normal o anormal, correcto o incorrecto, sino más bien las *condiciones* que han posibilitado tal división.

Foucault parte su análisis de los discursos (de las cosas dichas), del modo en que se forman, existen, se modifican o desaparecen en relación con la época en que se producen. La prisión por ejemplo, como nos dirá Foucault era concebida mediante los textos del siglo XIX como “medio general de castigar, cuando no era eso en absoluto lo que se pensaba en el siglo XVIII”⁷⁹. Estos “eventos” que de una época a otra imponen sus modos de decir, hacer, ver u oír, abren una ruptura. Fragmentan la línea sucesiva de la historia y para Foucault es precisamente dicho cambio que debe ser analizado: “Yo he partido de esta discontinuidad que era en cierto modo la mutación «fenomenal», y he intentado, sin borrarla, explicarla. Así que no se trata de reencontrar una continuidad oculta, sino de saber cuál es la transformación que ha permitido este paso tan apresurado”⁸⁰.

El acontecimiento o “evento” singular es analizado por Foucault como un “proceso”, en cuyo alrededor se articula una dimensión tridimensional, “un «polígono» o, más bien, un «poliedro de inteligibilidad», cuyo número de caras no está definido de antemano y que jamás puede ser considerado como totalmente acabado. Hay que proceder por saturación progresiva y forzosamente incompleta”⁸¹.

⁷⁸ “Mesa redonda del 20 de Mayo de 1978”, en *La imposible prisión: debate con Michel Foucault*, Barcelona, Anagrama, 1982, p. 59 (Publicado por primera vez en Michelle Perrot (ed.), *L'Impossible prison*, París, Seuil, 1980).

⁷⁹ Ibid., pp.59-60.

⁸⁰ Ibid., p. 60.

⁸¹ Ibid., p. 62.

El propio análisis o investigación histórica de Foucault sobre estos eventos singulares, discontinuos, sobre dichos fragmentos históricos o detalles que han sido olvidados, rechazados, define un modo de aproximación que igualmente constituye una fisura, una brecha, un proceso incompleto, inagotable sin rostro definido (multidireccional), sin principio ni fin. Se dirá que, en última instancia, Foucault siempre se ha considerado más un “experimentador” que un interpretador o “teórico”⁸².

Sus libros constituyen una “experiencia-límite”, una “exploración” de experiencias que como dice Foucault “desgarra al sujeto de sí”⁸³. Son libros que no “verifican” simplemente una verdad histórica extraída de “documentos verdaderos”, sino lo importante es que nos ofrecen una experiencia que va más allá de la subjetividad del yo y por esa razón dicha experiencia “podría posibilitar la alteración, la transformación de la relación que llevamos con nosotros mismos y nuestro universo cultural: en una palabra, con nuestro saber”⁸⁴.

Su investigación nos ofrece una experiencia que “no es ni verdadera ni falsa: es siempre una ficción, algo construido, que existe sólo después que se ha vivido, no antes; no es algo «real», sino algo que ha sido realidad”⁸⁵. Pero será esta relación entre la verdad y la ficción, la realidad y el saber de la historia del pasado o lo que llama Foucault “evidencia e invención” que hará ver “qué nos vincula con nuestra modernidad, y al mismo tiempo hará que aparezca modificada ante nosotros”⁸⁶. Hará ver los efectos reales del pasado, de estos eventos históricos en nuestro presente, el modo en que una percepción determinada sigue transformándose en la actualidad y simultáneamente el cambio que ejerce a nuestra relación tanto con las cosas que nos rodean como con nosotros mismos, con nuestra forma de pensar.

⁸² Entrevista de Ducio Trombadori a Michel Foucault en *Colloqui con Foucault*, Milán, 10/17, Cooperativa editrice, 1981, en *El yo minimalista. Conversaciones con Michel Foucault*, Buenos Aires, La Marca, 2003, p. 9.

⁸³ *Ibid.*, p. 10. Sobre la antijetivación del autor, véase Michel Foucault, “¿Qu’ est-ce qu’un auteur?”, *Bulletin de la Société française de philosophie*, año 63, núm. 3, julio-septiembre de 1969, pp. 73-104 [société française de philosophie, 22 de febrero de 1969; debate con M. de Gandillac, L. Goldmann, J. Lacan, J. d’ Ormesson, J. Ullmo, J. Wahl.] (ed. cast., “¿Qué es un autor?”, en Miguel Morey (ed.), *Michel Foucault. Entre filosofía y literatura. Obras esenciales*, vol. I, Barcelona, Paidós, 1999, pp. 329-360).

⁸⁴ *Ibid.*, p. 15.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 15.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 15.

El crimen o la locura, por ejemplo, se concebían de un modo diferente en la época clásica, que en la Edad Media. Lo que implican estas diferentes maneras *de ver* pero también *de decir* el objeto específico del discurso (locura, crimen) de una época dada, su aparición, formación y transformación, es precisamente “la diferencia de los tiempos (...) es esa dispersión que somos y que hacemos”⁸⁷. Como sostiene Deleuze: “cuando la época clásica reunía en un mismo lugar a los locos, los vagabundos, los ociosos, «lo que para nosotros sólo es una sensibilidad indiferenciada, para el hombre clásico era, con toda seguridad, una percepción claramente articulada»”⁸⁸. Una percepción que no es “la manera de ver de un sujeto”⁸⁹, sino la de una época cuyos tipos de discursos, portadores de poder-saber posibilitaron la emergencia de modos de ver y hablar, así como oír un objeto específico.

Las historias de Foucault aíslan “eventos”, entidades (prisión, manicomio, clínica médica, etc.) en que se inscriben maneras de pensar, de *ver* y maneras de *decir*: “Pensar es, en principio, ver y hablar, pero a condición de que el ojo no se quede en las cosas y se eleve hasta las “visibilidades”, a condición de que el lenguaje no se quede en las palabras o en las frases y alcance los enunciados. Es el pensamiento como archivo”⁹⁰, o el pensamiento como saber.

⁸⁷ Foucault se refiere a la historia, a este archivo de lo ‘ya dicho’ y ‘ya visto’: “El análisis del archivo comporta, pues, una región privilegiada: a la vez próxima a nosotros, pero diferente de nuestra actualidad, es la orla del tiempo que rodea nuestro presente, que se ciernen sobre él y que lo indica en su alteridad; es lo que fuera de nosotros, nos delimita (...) su umbral de existencia se halla instaurado por el corte que nos separa de lo que no podemos ya decir (...) nos desune de nuestras continuidades: disipa esa identidad temporal en que nos gusta contemplarnos a nosotros mismos para conjurar las rupturas de la historia. (...) El diagnóstico así entendido no establece la comprobación de nuestra identidad por el juego de las distinciones. Establece que somos diferencia, que nuestra razón es la diferencia de los discursos, nuestra historia la diferencia de los tiempos, nuestro yo la diferencia de las máscaras. Que la diferencia, lejos de ser origen olvidado y recubierto, es esa dispersión que somos y que hacemos”. Michel Foucault, *L’Archéologie du savoir*, París, Gallimard, 1969 (ed. cast., *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI, 2003, pp. 222-223).

⁸⁸ Gilles Deleuze, *Foucault*, op. cit., p. 85.

⁸⁹ Ibid., p. 85.

⁹⁰ Entrevista de Didier Eribon a Gilles Deleuze, en *Pourparlers 1972-1990*, París, Minuit, 1990 (ed. cast., “La vida como obra de arte” en *Conversaciones 1972-1990*, Valencia, Pre-Textos, 1999, p. 155 (Publicada originalmente en *Le Nouvel Observateur*, 23 de agosto de 1986).

Foucault en la *Historia de la sexualidad* (1976) nos da un ejemplo muy revelador acerca de estos modos de cruzarse con una experiencia del “pensamiento como archivo”:

La confesión se abrió, si no a otros dominios, al menos a nuevas maneras de recorrerlos. Ya no se trata sólo de decir lo que se hizo- el acto sexual- y cómo, sino de restituir en él y en torno a él los pensamientos, las obsesiones que lo acompañan, las imágenes, los deseos, las modulaciones y la calidad del placer que lo habitan. Por primera vez sin duda una sociedad se inclinó para solicitar y oír la confidencia misma de los placeres individuales (...) poco a poco se constituyó un gran archivo de los placeres del sexo. Durante mucho tiempo este archivo se disimuló a medida que se constituía. No dejó huellas (así lo quería la confesión cristiana), hasta que la medicina, la psiquiatría y también la pedagogía comenzaron a solidificarlo (...) así las sociedades occidentales comenzaron a llevar el indefinido registro de sus placeres⁹¹.

Cuando Deleuze comenta que el archivo de Foucault es un “archivo audiovisual”⁹², entiende que este último, incluye una experiencia histórica cuyas huellas de lo que se dice y se ve están inscritas. Pero se trata de un “archivo audiovisual” disyuntivo: “existe disyunción entre hablar y ver, entre lo visible y lo enunciable: *lo que se ve nunca aparece en lo que se dice, y a la inversa*”⁹³. A pesar de esta “disyunción” el “límite que separa cada una también es el límite común que las pone en relación”⁹⁴.

La unidad inseparable que existía entre hablar y ver en la forma subjetiva del *pienso*, se interrumpe en la experiencia del *hablo* (en la neutralidad, en este murmullo anónimo del lenguaje). Sin embargo, también entre esas dos formas existen relaciones que permiten una infinita variedad de combinaciones que en su forma general no dejan de interrogar la idealidad de un saber único y unitario.

⁹¹ Michel Foucault, *Histoire de la Sexualité I. La Volonté de Savoir*, París, Gallimard, 1976 (ed. cast., *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*, México, Siglo XXI, 2005, p. 80).

⁹² Gilles Deleuze, *Foucault*, op. cit., p. 78.

⁹³ Ibid., p. 93.

⁹⁴ Ibid., p. 94.

Esta inmensidad del archivo o más bien el modo en que el discurso del archivo permite una tal posibilidad de relaciones inagotables, infinitas, afecta igualmente su conexión con la memoria. El espacio del archivo no se domina por un saber absoluto, “no puede describirse exhaustivamente el archivo de una sociedad, de una cultura o de una civilización; ni aún sin duda el archivo de toda una época (...) no nos es posible describir nuestro propio archivo”⁹⁵.

A través de la masa documental, de esta “pura existencia verbal” en que los detalles minúsculos y los secretos de los “hombres infames” y sus vidas han sido arrancados de la oscuridad y por un instante iluminados mediante su encuentro con el poder para ser enunciados o escritos, en fin, a través de estas palabras provocadas por el poder bien para ser manifestadas u ocultas, permitidas o negadas, lo que se evidencia son las huellas del discurso⁹⁶. Foucault comenta: “estoy perseguido por la existencia del discurso, del hecho de que palabras particulares han sido dichas; estos eventos han funcionado en relación con su situación original, han dejado trazos detrás suyo; permanecen y ejercen, en esta subsistencia incluso dentro de la historia, un cierto número de funciones manifiestas o secretas”⁹⁷. La búsqueda personal de Foucault se dirige hacia las *condiciones* de existencia de los discursos, de estos juegos de la verdad en que el poder atraviesa el campo del saber: obligar la incitación, la *multiplicación* del discurso, de lo que ‘puede ser dicho’, y a la vez permitir, su *supresión* o censura de lo que ‘jamás puede ser dicho’. Dichos imperativos del poder son componentes de un mismo proceso que se aplica cada vez con una táctica estratégica diferente. Es el “pensamiento como estrategia”⁹⁸, como poder.

⁹⁵ Michel Foucault, *La arqueología del saber*, op. cit., p. 221.

⁹⁶ Los hombres infames de Foucault subrayan la ausencia de un ‘Yo’, e implican: “lugares móviles de un murmullo anónimo. El sujeto es siempre algo derivado. Nace y se desvanece en la espesura de lo que dice y de lo que ve (...) el hombre infame (...) el hombre ordinario, el hombre cualquiera bruscamente sacado a la luz por un suceso, una denuncia de los vecinos, una llamada a la policía, un proceso. (...) Es el hombre confrontado con el Poder, obligado a hablar y a dejarse ver (...) el hombre infame es una partícula atrapada entre un haz de luz y una onda acústica”. Entrevista de Claire Parnet a Gilles Deleuze, (1986) “Un retrato de Foucault”, en *Conversaciones 1972-1990*, op. cit., pp. 173-174.

⁹⁷ Entrevista de Raymond Bellour a Michel Foucault, “The Discourse of History”, en Sylvère Lotringer (ed.), *Foucault Live, Collected Interviews, 1961-1984*, op. cit., p. 27 (Publicado por primera vez en *Les Lettres Francaises*, 15 de junio, 1967).

⁹⁸ Entrevista de Didier Eribon a Gilles Deleuze, “La vida como obra de arte” en *Conversaciones 1972-1990*, op. cit., p. 155.

Foucault ve en las ciencias empíricas estos “lugares de lo que se dice y se ve”, lugares que se articulan con las prácticas sociales y precisamente dicha conexión constituirá para él “una especie de teoría para la historia del saber empírico”⁹⁹, y esta sería la *arqueología*. Pero la aproximación arqueológica de Foucault no significaría determinar un inicio histórico o una línea sucesiva en suma lo que “significa *arché* en Griego”, sino al contrario, significaría analizar líneas fragmentadas, situadas siempre en el medio. Como dice el autor “siempre son los comienzos relativos los que busco, son más las institucionalizaciones o las transformaciones que los establecimientos o fundaciones”¹⁰⁰.

Foucault en su entrevista con Jean-Michel Palmier, habla sobre el concepto de la arqueología:

[La arqueología] *designa algo que podría ser la descripción del archivo y en absoluto el descubrimiento de un origen o el volver a sacar a la luz los huesos del pasado. Con los archivos, entiendo primero la masa de cosas que han sido dichas en una cultura, presentadas, valorizadas, re-utilizadas, repetidas y transformadas. En suma, toda esta masa verbal que ha sido creada por el hombre, investida en sus técnicas y en sus instituciones y tejida dentro de sus existencias y sus historias. Me imagino esta masa de cosas que fueron dichas no de lado del lenguaje y del sistema lingüístico en que se obtienen, sino de lado de las operaciones que la genera. Mi problema podría ser indicado con el siguiente modo: ¿Cómo ocurre que en un período dado algo podría ser dicho y otra cosa no haya sido nunca dicho? En una palabra, es el análisis de las condiciones históricas que explican lo que uno dice o lo que uno rechaza, o lo que uno transforma en la masa de las cosas dichas. El ‘archivo’ aparece entonces como una especie de una gran práctica de discurso, una práctica que tiene sus reglas, sus condiciones, sus funcionamientos y sus efectos*¹⁰¹.

⁹⁹ Entrevista de Jean-Jacques Brochier a Michel Foucault, “The Archaeology of Knowledge”, en Sylvère Lotringer (ed.), *Foucault Live. Collected Interviews, 1961-1984*, op. cit., p. 62. (Publicada por primera vez en *La Quinzaine Littéraire*, abril-mayo de 1969).

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 57.

¹⁰¹ Entrevista de Jean-Michel Palmier a Michel Foucault, “The Birth of a World”, en Sylvère Lotringer (ed.), *Foucault Live...*, op. cit., pp. 65-66. (Publicado por primera vez en *Le Monde des Livres*, 3 de mayo del 1969).

Foucault, al atravesar el archivo, al utilizar esta “masa de cosas que han sido dichas” o el pensamiento que ha sido inscrito en él, le servirá en su investigación no para oponerlo en el presente o para elaborar un cuadro comparativo, sino para buscar a través de la historia lo actual, lo que “continúa a funcionar” o ser alterado. No la identidad fija de lo que somos, sino esa “dispersión que somos”. La arqueología para Foucault es:

*La descripción del archivo. Con el archivo entiendo el conjunto de discursos pronunciados actualmente; y este conjunto de discursos se imagina no sólo como un conjunto de eventos que podrían tener lugar de una vez por todas y que podrían permanecer en suspenso, en el limbo o en el purgatorio de la historia, sino también como un conjunto que continúa funcionando, a ser transformado mediante la historia, y proporcionar la posibilidad de aparecer en otros discursos*¹⁰².

De manera que la arqueología para Foucault “no es una disciplina interpretativa”¹⁰³, no intenta interpretar lo ‘ya dicho’ ni descubrir lo ‘no dicho’, sino más bien “interroga lo ya dicho al nivel de su existencia: de la función enunciativa que se ejerce en él, de la formación discursiva a que pertenece, del sistema general de archivo de que depende. La arqueología describe los discursos como prácticas especificadas en el elemento del archivo”¹⁰⁴. Más que una escritura del pasado, la arqueología es una “reescritura”¹⁰⁵ de la historia. El objeto del arqueólogo o del archivista, en fin, del nuevo historiador ya no sería el de una historia que sigue la sucesión de un progreso, sino, más bien, sería el de “reconstruir los eventos del pasado como si fueran en el presente”¹⁰⁶.

Dichos eventos reconstruidos operan como evidencias de una continua transición. Eventos que aparecen como si fueran una *experiencia* del presente que trazan nuestra actualidad, avisándonos de lo que se está formando.

¹⁰² Entrevista de Jean-Jacques Brochier a Michel Foucault, “The Archaeology of Knowledge”, op. cit., p. 57.

¹⁰³ Michel Foucault, *La arqueología del saber*, op. cit., p. 234.

¹⁰⁴ Ibid., p. 223.

¹⁰⁵ Ibid., p. 235.

¹⁰⁶ Pascal Michon, “Strata, Blocks, Pieces, Spirals, Elastics and Verticals: Six figures of time in Michel Foucault”, en *Time Society*, núm. 2/3, vol. 11, 2002, p. 166.

La arqueología, como sostiene Deleuze “se ocupa de los estratos, precisamente porque no remite obligatoriamente al pasado. Existe una arqueología del presente”¹⁰⁷. Esta nueva historia que Foucault propone el término arqueología, a diferencia de la historia de las ideas, del pensamiento, fija su atención en las diferencias. La historia pretendía “encontrar por debajo de ella una diferencia menor, y por debajo de ésta otra más limitada aún, y esto indefinidamente, hasta el límite ideal, que sería la no diferencia de la absoluta continuidad. La arqueología, en cambio, toma por objeto de su descripción aquello que habitualmente se considera obstáculo: no tiene como objeto superar las diferencias, sino analizarlas, decir en qué consisten precisamente, y *diferenciarlas*”¹⁰⁸.

Gilles Deleuze cuando se refiere a Foucault habla de un “nuevo archivista” señalando que “el nuevo archivista anuncia que ya sólo considerará enunciados. No se ocupará de lo que de mil maneras preocupaba a los archivistas precedentes: las proposiciones y las frases. Desdeñará la jerarquía vertical de las proposiciones que se escalonan unas sobre otras, pero también la lateralidad de las frases en la que cada una parece responder a otra. Móvil, se instalará en una especie de diagonal que hará legible aquello que por lo demás no se podía aprehender, los enunciados”¹⁰⁹.

¹⁰⁷ Gilles Deleuze, *Foucault*, op. cit., p. 78. Deleuze en otra ocasión añade: “las sociedades disciplinarias son nuestro pasado inmediato, lo que estamos dejando de ser (...) se instalan esas nuevas fuerzas que ya están llamando a nuestras puertas. Se trata de las sociedades de control, que están sustituyendo a las disciplinarias. “Control” es el nombre propuesto por Burroughs para designar al nuevo monstruo que Foucault reconoció como nuestro futuro inmediato”. Gilles Deleuze, “Post-scriptum sobre las sociedades de control” en *Conversaciones 1972-1990*, op. cit., p. 278. (Publicado por primera vez en *L' Autre Journal*, núm. 1, mayo de 1990).

¹⁰⁸ Michel Foucault, *La arqueología del saber*, op. cit., p. 287. En otras palabras, la historia como objeto “analítico” no constituirá para la arqueología un plano evolutivo de orden lineal de acontecimientos sucesivos, sino, un plano estratificado de tipos de acontecimientos diferentes que hay que analizar y describir, formar series de series, relaciones de relaciones. Esa sería la tarea de una arqueología del saber cuyo análisis del discurso histórico *se libera* de dos modelos, “del modelo lineal de la palabra (y por una parte al menos de la escritura) en el que todos los acontecimientos se suceden unos a otros (...) y el modelo del flujo de conciencia cuyo presente se escapa siempre de sí mismo en la apertura del porvenir y en la retención del pasado”. *Ibid.*, 284.

¹⁰⁹ Gilles Deleuze, *Foucault*, op. cit., pp. 27-28.

Lo que le interesa a Foucault de los textos, no son las frases y proposiciones que rigen la *unidad* y el privilegio de un sentido lógico del saber a que nos ha acostumbrado la tradición de la biblioteca, sino sus enunciados, los diferentes significados, sentidos que se extraen de las palabras, frases y proposiciones.

El enunciado como dice Foucault “es a la vez no visible y no oculto”¹¹⁰. Foucault como un “nuevo archivista” pretenderá hacer visible lo invisible, hacer ver la correlación entre lo extraño y lo familiar. Foucault hace “ver” como señala John Rajchman “los eventos descritos bajo una nueva luz, o modo diferente- bajo la luz de sus conceptos subyacentes e invisibles”¹¹¹.

La importancia de la comprensión de los enunciados, lo decible en una época, para Foucault, consiste en elaborar una aproximación arqueológica en cuya “superficie de inscripción”¹¹² se evidencian las condiciones de formación y alternación de los diferentes discursos históricos, así como de los conceptos “subyacentes e invisibles”. Pero tal aproximación como mencionamos no significaría determinar un comienzo histórico, un principio y un fin. “Más que estudiar el “arché”, o el origen, estas arqueologías como dice Thomas Flynn examinan el “archivo”¹¹³. Examinan el discurso del archivo o del saber y su continua transformación a través de la historia.

1.1.3. Archivo versus Biblioteca: Espacios de oposición y correlación

Hasta ahora, en la primera parte de nuestro estudio, hemos visto que la aproximación de Foucault sobre el archivo ocupa un lugar material. El autor remite al archivo como una “gestión administrativa”, institucionalizada, como una “escritura documental”, un sistema de registro que organiza, clasifica y controla el cuerpo.

¹¹⁰ Michel Foucault, *La arqueología del saber*, op. cit., p. 184.

¹¹¹ John Rajchman, “The Art of Seeing”, en *October*, núm. 44, primavera 1988, p. 91. En el estudio de Rajchman se examina la parte visual en el pensamiento de Foucault.

¹¹² Entrevista de Robert Maggiori a Gilles Deleuze, “Hender las cosas, hender las palabras”, en *Conversaciones 1972-1990*, op. cit., p. 74 (Publicada por primera vez en *Libération*, 2 y 3 de septiembre de 1986).

¹¹³ Thomas Flynn, “Foucault’s Mapping of History” en Gary Gutting (ed.), *The Cambridge Companion To Foucault*, Nueva York, Cambridge University Press, 2005, p. 30.

Como un mecanismo poderoso del examen, de esta técnica disciplinaria que permite la “identificación”, la “señalización” o la “descripción” del individuo y simultáneamente su comparación con otros grupos, posibilitando de este modo “la medida de fenómenos globales”. No obstante, retrocediendo en el proyecto arqueológico de Foucault, titulado *L'Archéologie du savoir* (1969), (*La arqueología del saber*) la noción de archivo como dice Osborne es mucho más “abstracta”. No se trata tanto de un concepto empírico, sino más bien de un “concepto funcional, expresivo del apriori histórico del pensamiento en una cultura”¹¹⁴. Tal vez, esta abstracción se podría comprender mejor a través de la oposición, e incluso de la relación coexistente, entre dos principios distintos: *el de archivo y el de la biblioteca*.

Foucault nos dirá en *La arqueología del saber* que no entiende con el término archivo “la suma de todos los textos que una cultura ha guardado en su poder como documentos de su propio pasado, o como testimonio de su identidad mantenida; no entiendo tampoco por él las instituciones que, en una sociedad determinada, permiten registrar y conservar los discursos cuya memoria se quiere guardar y cuya libre disposición se quiere mantener”¹¹⁵. El archivo añade Foucault “no tiene el peso de la tradición, ni constituye la biblioteca sin tiempo ni lugar de todas las bibliotecas; pero tampoco es el olvido acogedor que abre a toda palabra nueva el campo de ejercicio de su libertad; entre la tradición y el olvido, hace aparecer las reglas de una práctica que permite a la vez a los enunciados subsistir y modificarse regularmente”¹¹⁶.

El autor niega a concebir el archivo como una materia inerte, como algo que “recoge el polvo de los enunciados que han vuelto a ser inertes y permite el milagro eventual de su resurrección”¹¹⁷. En otras palabras, rechaza las cualidades de la estructura unificada de la biblioteca: un lugar cerrado limitado a reflejarse siempre a sí mismo, un lugar ideal, atemporal en que la unidad del saber reposa en las obras, textos y libros selectos.

¹¹⁴ Thomas Osborne, “The Ordinarity of the archive”, op. cit., p. 53.

¹¹⁵ Michel Foucault, *La arqueología del saber*, op. cit., p. 219.

¹¹⁶ Ibid., p. 221. Giorgio Agamben comenta con respecto al lugar intersticial del archivo que “entre la memoria obsesiva de la tradición, que conoce sólo lo ya dicho, y la excesiva desenvoltura del olvido, que se entrega en exclusiva a lo nunca dicho, el archivo es lo no dicho o lo decible que está inscrito en todo lo dicho por el simple hecho de haber sido enunciado”. Giorgio Agamben, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*, Valencia, Pre-Textos, 2000, pp. 150-151.

¹¹⁷ Michel Foucault, *La arqueología del saber*, op. cit., p. 220.

En contraste a este lugar cerrado y centralizado de la biblioteca, el archivo según Foucault, se dispersa “se da por fragmentos, regiones y niveles”¹¹⁸. Más que *una y única unidad* de saber, el archivo aparece como una “estructura descentralizada”¹¹⁹. Una estructura que *divide, fragmenta, estratifica* dicha unidad posibilitando la *especificación* de múltiples discursos producidos en épocas determinadas. El archivo como señala Foucault “lejos de ser lo que unifica todo cuanto ha sido dicho en ese gran murmullo confuso de *un* discurso, lejos de ser solamente lo que nos asegura existir en medio *del* discurso mantenido, es lo que diferencia *los* discursos en su existencia múltiple y los especifica en su duración propia”¹²⁰.

Este espacio disperso que el discurso del archivo abre, no remite a un lugar contorneable, unitario, como lo es el único y centralizado espacio de la biblioteca. Al contrario, lo que pretende hacer el archivo es liberar el discurso del saber de su hilo progresivo, de la continua evolución de acontecimientos sucesivos que hasta ahora la escritura de la historia promovía en sus narraciones.

Recordemos que, la función del archivo no es unificar “todo cuanto ha sido dicho” en una época dada sino analizar sistemáticamente los discursos “en su existencia múltiple”. Es decir, *localizar y describir* las diferencias de las diferencias, *especificar* cada vez los detalles. Tiene una función *analítica, descriptiva*, en suma, una función que opera de modo *local*. No obstante, en su *forma general*, el archivo no puede ser descriptible. En “su totalidad”, como señala Foucault, “no es descriptible, y es incontorneable en su actualidad”¹²¹.

El archivo llega a constituir una acumulación infinita de grupos y unidades que en “su totalidad” parece *reconsiderar* lo unitario de la biblioteca, bajo su forma difusa e “incontorneable”. En este sentido, el espacio del archivo podría caracterizarse como disperso e infinito, ilimitado y nivelado donde múltiples discursos llegan a ser analizados, fragmentados, diferenciados, especificados, y combinados, multiplicados sin ser delimitados o seleccionados jerárquicamente.

¹¹⁸ Ibid., p. 221.

¹¹⁹ Mike Featherstone, “Archive”, op. cit., p. 596.

¹²⁰ Michel Foucault, *La arqueología del saber*, op. cit., p. 220.

¹²¹ Ibid., p. 221.

Con el fin de extender el espacio limitado, cerrado de la lectura de la biblioteca, Foucault sugiere a través de su proyecto arqueológico “un modo de lectura, unos ciertos procedimientos de lectura que de alguna manera disuelvan efectivamente los prestigios de la biblioteca en nombre de una práctica arqueológica o, en un sentido más literal, de una práctica archivística, de lector archivero”¹²².

Foucault hace del método arqueológico o archivístico su técnica “para descubrir lo que en una época dada es decible, lo que está por debajo de las ciencias, las condiciones del saber”¹²³. Su método arqueológico más que repetir lo que ha sido dicho (algo ya manifestado) o descubrir lo no dicho (lo oculto) en los discursos de una época dada, intenta definir la “existencia” de los discursos. En otra ocasión Foucault añade:

*Mi objeto no es el lenguaje, sino el archivo, es decir la existencia acumulada del discurso. La arqueología, como lo he intentado, es pertinente ni a la geología (como un análisis de bajo-tierra), ni a la genealogía (como descripciones de comienzos y secuencias), es el análisis del discurso en su modalidad de archivo*¹²⁴.

El archivo “define un nivel particular: el de una práctica que hace surgir una multiplicidad de enunciados”¹²⁵. Miguel Morey, propone pensar el archivo en el discurso de Foucault como un “espacio postbibliotecario”, un “espacio post-histórico”¹²⁶. Algo que nos llevaría a entender el archivo como una bifurcación de la biblioteca. Morey comenta al respecto: “el gesto de Foucault parece decirnos que ya no existe un espacio recogido (y hay que subrayar este ya), que ya no existe un espacio que recoja ordenadamente el volumen de todo cuanto hay que saber, porque todo cuanto hay que saber excede cualquier límite y hay tantos itinerarios, tantos recorridos, tantas bibliotecas posibles como individuos interroguen la tradición”¹²⁷.

¹²² Miguel Morey, “El lugar de todos los lugares: consideraciones sobre el archivo”, en *Registros imposibles: El mal de archivo*, Consejería de Cultura y Deportes. Comunidad de Madrid, 2005, p. 18. Esta edición ha sido publicada por la ocasión de las *XII Jornadas de Estudio de la Imagen* que se celebraron entre 7 y 9 de abril de 2005, en Madrid.

¹²³ Antonio Bolívar Botia, *El estructuralismo: De Levi-Strauss a Derrida*, Madrid, Cincel, 1985, p. 128.

¹²⁴ Entrevista de Raymond Bellour a Michel Foucault, “The Discourse of History”, op. cit., p. 27.

¹²⁵ Michel Foucault, *La arqueología del saber*, op. cit., p. 221.

¹²⁶ Miguel Morey, “El lugar de todos los lugares: consideraciones sobre el archivo”, op. cit., p. 16-24.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 17.

Si la biblioteca implica un único sentido, un saber absoluto, el archivo al contrario “tiene por función cobijar aquello que no tiene sentido guardar en la memoria. En este nivel, la oposición entre biblioteca y archivo, es una posición que también enfrenta a una forma de interioridad y una forma de exterioridad. La biblioteca sería un lugar de interiorización posible, mientras que el archivo nace del gesto mediante el cual exteriorizamos nuestra memoria, la depositamos en algún lugar ajeno que no es, desde luego, el lugar de nuestra propia e íntima experiencia. Es un lugar que está ahí, donde los datos están, para cuando la necesidad nos exija ir a buscarlos”¹²⁸.

Frente al espacio “centrado y selecto” de la biblioteca, el archivo se da a “un campo virtualmente inagotable”¹²⁹, a un campo de relaciones infinitas en que se insinúa una libertad del peso de la tradición, de “todo cuanto hay que saber”, de todo lo que se debe o no saber. En el archivo no hay “un criterio de selección que diga que hay textos que merecen estar en él y otros que no tienen la dignidad suficiente como para estar ahí. Porque estar en el archivo no implica ni exige ningún marchamo de nobleza. Y sin embargo la experiencia del saber de una época sólo la podremos restituir si sacamos a la luz todo lo que esta época ha producido bajo el régimen del *hablo*”¹³⁰.

Para Foucault, el “hablo” opera de un modo distinto que la forma interiorizada del “pienso”. El pienso añade el autor “conducía a la certeza indudable del Yo [*Je*] y de su existencia” mientras que el hablo “aleja, dispersa, borra esta existencia y no deja aparecer más que su emplazamiento vacío”¹³¹. Esta *unidad* absoluta que se engloba en el *pienso*, en el sujeto soberano (yo pienso), se dispersa y se equilibra en el espacio descentralizado del archivo bajo “«El habla»” o “«Se habla»”¹³², bajo este “murmullo anónimo en el que se disponen emplazamientos para posibles sujetos”¹³³.

¹²⁸ Ibid., p. 24.

¹²⁹ Ibid., p. 19.

¹³⁰ Ibid., p. 23.

¹³¹ Michel Foucault, “La pensée du dehors”, en *Critique*, núm 229, junio de 1966 (ed. cast., “El pensamiento del afuera”, en Miguel Morey (ed.), *Michel Foucault. Entre filosofía y literatura. Obras esenciales*, vol. I, op. cit., p. 299).

¹³² Gilles Deleuze, *Foucault*, op. cit., p. 33.

¹³³ Ibid., p. 83.

Esta dimensión arqueológica no-jerarquizada que el discurso del archivo abre, permite la configuración de “un orden más profundo, aquel que hace posible emerger toda forma de saber”¹³⁴. Si la historia de las ideas o de los pensamientos “encuentra el punto de equilibrio de su análisis en el elemento del conocimiento (...) la arqueología encuentra el punto de equilibrio de su análisis en el saber, es decir en un dominio en que el sujeto está necesariamente situado y es dependiente, sin que pueda figurar en él jamás como titular”¹³⁵.

El saber, como dice Foucault es “aquello de lo que se puede hablar en una práctica discursiva que así se encuentra especificada (...) el saber de la psiquiatría, en el siglo XIX, no es la suma de aquello que se ha creído verdadero; es el conjunto de las conductas, de las singularidades, de las desviaciones de que se puede hablar en el discurso psiquiátrico”¹³⁶. En este sentido Foucault nos dirá que “hablar es hacer algo, algo distinto a expresar lo que se piensa, traducir lo que se sabe, distinto a poner en juego las estructuras de una lengua”¹³⁷.

¹³⁴ Antonio Bolívar Botia, *El estructuralismo: De Levi-Strauss a Derrida*, op. cit., p. 128.

¹³⁵ Michel Foucault, *La arqueología del saber*, op. cit., p. 307.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 306.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 351.

2. FUENTES TEÓRICAS DE LA FOTOGRAFÍA Y DEL ARCHIVO

La identidad de la fotografía asignada con una cualidad científica y considerada como instrumento de evidencia, documento objetivo de la realidad ha sido objeto de discusión desde la invención del medio y vuelve a ocupar una posición central a mediados de los años setenta en el ámbito fotográfico angloamericano, en las investigaciones de críticos e historiadores como John Tagg, Abigail Solomon-Godeau, Steve Edwards, David Green, Allan Sekula, Martha Rosler o Victor Burgin (el discurso crítico de los tres últimos se revela además en sus propias obras fotográficas).

En sus investigaciones la mirada se vuelve hacia las diferencias, las contradicciones y los conflictos que habitan la historia de la fotografía poniendo en relieve la idea de que tanto la fotografía como su historia no constituyen una producción cultural singular, sino un campo disperso de prácticas específicas desarrolladas en momentos históricos concretos. Abigail Solomon-Godeau sostiene:

*La historia de la fotografía no es la historia de unos hombres extraordinarios, ni mucho menos una sucesión de imágenes extraordinarias, sino la historia de los usos fotográficos*¹³⁸.

Bajo esta perspectiva surge la respuesta de la crítica posmoderna al lenguaje universal de la fotografía, a su naturaleza transparente, neutra, a su fuerza retórica de una verdad absoluta y su aparente democratización. En sus análisis dichos autores insisten que la fotografía adquiere distintos significados según las circunstancias sociales, culturales, en fin, según el contexto de su producción revelando la relatividad, ambigüedad o mutabilidad de su identidad a tal grado que los elementos inherentes de su naturaleza (la fotografía como un “organismo (...) nacido como un todo”¹³⁹) quedan desvanecidos.

¹³⁸ Abigail Solomon-Godeau, “Introduction” en *Photography at the Dock. Essays on Photographic History, Institutions and Practices*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991, p. xxiv.

¹³⁹ John Szarkowski, *The Photographer's Eye*, Museum of Modern Art, Nueva York, 1965, (cat. exp.), s.p.

Allan Sekula observa por ejemplo, de modo revelador que “el significado de una obra de arte debería considerarse contingente, y no inmanente, universal o fijado”, y sigue con este aspecto universal que subyace en la creencia formalista, “La alta cultura del capitalismo tardío está sometida al régimen semántico unificador del formalismo, que neutraliza y nivela: es un sistema universalizador de lectura. Sólo el formalismo puede unir todas las fotografías del mundo en una sala”¹⁴⁰.

La crítica de Sekula hace referencia a la exposición organizada por Edward Steichen *The Family of Man* celebrada en 1955. Steichen calificó su exposición de fotografías reunidas en una sala y “hechas en todas partes del mundo” como un “espejo de elementos universales y emociones”¹⁴¹.

Estos principios ya mencionados por el crítico del arte y fotógrafo estadounidense Allan Sekula los encontramos igualmente en los escritos del historiador del arte inglés John Tagg, quien afirma que cada imagen “pertenece a un momento inconfundible; cada una de ellas debe sus cualidades a condiciones concretas de producción y su significado a convenciones e instituciones. (...) Las cómodas nociones de la historia de la fotografía y las frases sentimentales sobre *The Family of Man* quedan forzosamente descartadas”¹⁴².

¹⁴⁰ Allan Sekula, “Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)”, en *Massachusetts Review*, núm. 4, vol. XIX, invierno 1978 (ed. cast., “Desmantelar la modernidad, reinventar el documental. Notas sobre la política de la representación”, en Jorge Ribalta (ed.), *Efecto Real. Debates posmodernos sobre fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, p. 45).

¹⁴¹ Edward Steichen, “Introduction”, en *The Family of Man*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1986, (cat. exp.), p. 3. Véase Allan Sekula, “Entre la red y el mar azul profundo (reflexiones sobre el tráfico en las fotografías)”, en Jorge Blasco Gallardo y Nuria Enguita Mayo (eds.), *Culturas de archivo*, Fundación Antoni Tapies, Barcelona; Universidad de Valencia y Ediciones Universidad de Salamanca, 2002, (cat. exp.), pp. 129-158.

¹⁴² John Tagg, “Portraits, Power and Production”, en *Ten*, 8, núm. 13, 1984, pp. 20-29. Este artículo fue originalmente basado en un guión elaborado para un curso sobre la Cultura popular celebrado en la Open University, del cual se publicó esta revisión. Más tarde este mismo artículo se reedita bajo el título “A Democracy of the Image: Photographic Portraiture and Commodity Production”, en *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*, Nueva York, Macmillan, 1988 (ed. cast., “Democracia de la imagen: el retrato fotográfico y la producción de mercancías”, en *El peso de la representación: ensayos sobre fotografías e historias*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005, p. 52).

La consideración de la historia moderna de que las fotografías “constituyen la prueba de una historia “oculta” ”¹⁴³ a través de la cual se esconde una realidad (del referente), se contrasta con los argumentos que el posmodernismo establece puesto que “las fotografías nunca son “prueba” de la historia; ellas mismas son lo histórico”¹⁴⁴, son *eventos* históricos.

Tal consideración nos ayudaría a entender históricamente el papel de la fotografía en tanto *prueba* y *evidencia*, documento de lo real, sin embargo no en términos de una “tradición documental continua que considera la posición de la prueba fotográfica como algo neutral y determinado”, sino en los de una “práctica discursiva”. Una práctica sumergida en relaciones de “poder-saber” cuyos diferentes significados dependientes de los usos y funciones de ciertas instituciones han definido y *redefinido* su estatus como prueba, han establecido “dónde y cuándo era necesario realizar archivos fotográficos y en qué condiciones podían servir como prueba”¹⁴⁵.

El interés hacia el *uso* de la fotografía como un *instrumento* de control y vigilancia sobre el cuerpo y el entorno social, de aquellas instituciones investidas de las formas y relaciones de poder que Michel Foucault analizó, como el hospital, la prisión, la escuela o el hospital psiquiátrico, ha sido una iniciativa que la encontramos especialmente en los escritos de Tagg publicados entre mediados de los años setenta y ochenta, algunos de los cuales han sido recopilados en su libro titulado *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories* (1988), (*El peso de la representación: ensayos sobre fotografías e historias*) así como entre otros, en su investigación reciente bajo el título *Disciplinary Frame: Photographic Truths and the Capture of Meaning* (2009).

¹⁴³ John Tagg, “God's Sanitary Law: Slum Clearance and Photography in Late Nineteenth-Century Leeds”, en *The Burden of Representation...*, (ed. cast., “La ley sanitaria de Dios: erradicación de viviendas insalubres y fotografía en el Leeds de finales del siglo XIX”, en *El peso de la representación...*, op. cit., p. 153).

¹⁴⁴ John Tagg, “The Burden of Representation: Photography and the Growth of the State”, en *Ten.* 8, núm. 14, 1984, pp. 10-12 (ed. cast., “Prueba, verdad y orden: los archivos fotográficos y el crecimiento del Estado”, en *El peso de la representación...*, op. cit., p. 87).

¹⁴⁵ John Tagg, “Introducción”, en *El peso de la representación...*, op. cit., p. 13.

En la misma dirección, los análisis de Sekula y específicamente su artículo “The Body and the Archive”, (“El cuerpo y el archivo”), publicado en la revista *October* en 1986, han contribuido de modo significativo en una lectura sociológica y estructural de la fotografía y su historia. En sus estudios inaugurales el significado de la fotografía y su discurso, así como el modelo de archivo se examinan dentro de las contradicciones, conflictos y crisis que envuelven la historia de la fotografía. En otras palabras los escritos de Sekula consideran lo que Abigail Solomon-Godeau señaló al identificar el paso de la “*historia de unos hombres extraordinarios*” a la “*historia de los usos fotográficos*”, de las fotografías singulares a la acumulación de fotografías discontinuas cuya historia no es autónoma, sino contingente.

A través de los análisis de estos dos autores intentaremos ver cuáles son y cómo se producen las condiciones de existencia de la fotografía como documento o evidencia de la realidad y portadora de un poder de evocar la ‘verdad’ y cómo nace su posición como medio de archivo, su uso y función en este gran archivo burocrático o máquina discursiva en que la fotografía y su historia se desarrolla. Tanto los ensayos de Tagg como los de Sekula nos permitirán examinar en este capítulo la relación entre fotografía y poder, mediante su visión de la fotografía ligada a una red de fuerzas que la despliegan.

Teniendo en cuenta que sus escritos reciben la teoría del poder de Foucault en relación con el archivo y la sitúan en el contexto del discurso fotográfico, nos encontramos ante un proceso que plantea cuestiones que conciernen al realismo fotográfico, al cambio del significado de la fotografía al ser desplazada a una economía de relaciones que verifican su complicidad en la tecnología de poder-conocimiento, en fin, a la conexión que se establece desde un principio entre las tipologías y el archivo. Consideramos fundamental su contribución en la comprensión de la fotografía y su historia como instancias de fuerzas sociales y de este modo intentaremos identificar dicha conexión en prácticas que la sustentan como resultado de negociaciones y estrategias desarrollándola en el campo fotográfico.

2.1. John Tagg: El campo discursivo de la fotografía

Michel Foucault nos dice en el sumario de su curso en el Collège de France (1970-1971) titulado “Histoire des systèmes de pensée”:

*Las prácticas discursivas no son puras y simples formas de producir discurso. Se encarnan en procesos técnicos, en instituciones, en patrones de comportamiento general, en formas pedagógicas que a la vez las imponen y las mantienen*¹⁴⁶.

Y en otra ocasión sostiene:

*Quería sustituir el análisis del propio discurso en sus condiciones de formación, en las series de sus modificaciones, y en el juego de sus dependencias y de sus modificaciones, y en el juego de sus dependencias y de sus correlaciones (...) uno podría tratar con la historia de prácticas discursivas en sus relaciones específicas que las ubican a otras prácticas*¹⁴⁷.

Para Tagg, las reflexiones de Foucault son fundamentales, recordándonos que el objeto de estudio es el discurso y las instituciones que enmarcan la fotografía y no la fotografía en sí. Las fotografías en el planteamiento de Tagg son “prácticas discursivas”, tecnologías cuya historia se produce y se negocia alrededor y dentro de procesos, estrategias, técnicas, instituciones y aparatos gubernamentales. Es en este sentido que su interés no se centra en la historia de la fotografía en tanto que *unidad* singular única y unificadora en que las imágenes son transparentes, fijadas en una narración homogénea.

Al contrario, diremos que Tagg se centra en este campo *diverso, discontinuo* de prácticas e historias donde la producción del significado de las imágenes se desplaza continuamente según las *condiciones* de su existencia en un contexto específico. Las condiciones que han posibilitado y de las que depende su existencia, circulación y consumo en diversos discursos.

¹⁴⁶ Michel Foucault, “History of Systems of Thought”, en Donald F. Bouchard (ed.), *Language, Counter-Memory, Practice. Selected essays and interviews by Michel Foucault*, Ithaca, Nueva York, Cornell University Press, 1977, 1992, p. 200.

¹⁴⁷ Entrevista de Michel Foucault a la revista *Esprit*, “History, Discourse and Discontinuity”, en Sylvère Lotringer (ed.), *Foucault Live, Collected Interviews, 1961-1984*, Nueva York, Semiotext(e), 1996, p. 43. (Publicado por primera vez en *Esprit*, núm. 371, mayo de 1968, como “Réponse à une question”).

Como sostiene el autor, ha sido Foucault quien proporcionó un “análisis materialista en el ámbito concreto de la historia real” y elaboró “discursos que en sí mismos funcionan como formidables herramientas de control y poder, produciendo un nuevo ámbito de objetos que son a la vez objetivos e instrumentos”¹⁴⁸.

Tagg siguiendo la teoría de Foucault sobre la emergencia y formación de una nueva tecnología o nueva “microfísica” de poder y conocimiento investida en una ‘red institucional’ en las sociedades europeas a lo largo de los siglos XVIII y XIX, desarrollada extensivamente en su libro *Surveiller et Punir: Naissance de la Prison* (1975), (*Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*) la ubica en relación con el complejo proceso histórico, con la propia historia de la fotografía. Tal aproximación le posibilita ver en los nuevos modos de análisis histórico de Foucault, el surgimiento de otro “sentido de la tecnología”¹⁴⁹ fotográfica. Un sentido que le permite *reconsiderar* su *identidad* histórica y cuestionar la teoría de los críticos formalistas sobre la autonomía del medio fotográfico, el lenguaje universal de la fotografía (promovida del departamento de Fotografía del MoMA)¹⁵⁰.

Es en el contexto de instituciones de tipo médico, legal, pedagógico, administrativo en que encontramos el uso y la función de la fotografía como “medio de archivo y como fuente de prueba”¹⁵¹ y es allí donde sugiere Tagg que veamos la fotografía si queremos estudiar las relaciones de poder que se le han sido otorgadas a finales de siglo XIX para revelar una verdad. Será en este contexto más amplio de los nuevos métodos de producción y consumo de los años 1880 y 1890, donde la *expansión* de la fotografía en nuevos ámbitos –científicos, académicos, técnicos- le ha permitido nuevas aplicaciones y usos, al margen de su prestigioso “aura”, o creación artística.

¹⁴⁸ John Tagg, “Power and Photography, Part I, A Means of Surveillance- The Photograph as Evidence in Law”, en *Screen Education*, núm. 36, otoño de 1980 (ed. cast., “Poder y fotografía- Parte I, Un medio de vigilancia: la fotografía como prueba jurídica”, en *El peso de la representación...*, op. cit., pp. 93-94).

¹⁴⁹ John Tagg, “Democracia de la imagen: el retrato fotográfico y la producción de mercancías”, op. cit., p. 275.

¹⁵⁰ Véase Christopher Phillips, “El tribunal de la fotografía”, en Jorge Ribalta y Glória Picazo (eds.), *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003, pp. 53-96.

¹⁵¹ John Tagg, “Prueba, verdad y orden: los archivos fotográficos...”, op. cit., p. 81.

Veremos que la expansión industrial de la fotografía (sobre todo el género del retrato fotográfico) ha sido marcada por un cambio en que “el eje político de la representación” cambió totalmente: el “privilegio” de ser uno observado, descrito se convierte en un método de dominación, de sometimiento y vigilancia¹⁵².

En dicho desarrollo histórico y crecimiento técnico de la fotografía, el “privilegio” se desplaza de las manos de los profesionales y ‘se democratiza’ en las manos de los comerciantes y los aficionados. Pero como dice Tagg: ¿No existe una contradicción entre el argumento de que el desarrollo de la fotografía como tecnología de vigilancia y archivo entrañaba una radical inversión del eje político de la representación, y el reconocimiento del movimiento opuesto en la dispersión y la aparente “democratización” de la fotografía, a raíz de la aparición de equipos y servicios accesibles a un amplio mercado de aficionados?¹⁵³.

La supuesta homogeneidad que la industrialización de la fotografía instituyó a través de su reproductibilidad técnica, no sólo transformó el *triumfo* de la democratización en el *control* de los vigilados, sino además *dividió, jerarquizó, niveló* las prácticas fotográficas, la propia producción y el consumo social, *restringió* el acceso al conocimiento técnico puesto que se requería ahora un conocimiento específico, profesional. Para Tagg dicha contradicción no reside en el argumento, sino en el “proceso de desarrollo histórico”¹⁵⁴. Lo que este “desarrollo histórico” implica es la creación de “nuevas divisiones de poder, tanto de los detentadores y controladores de los medios de producción cultural con respecto a los desposeídos, como entre los instruidos y no instruidos en los lenguajes culturales apropiados”¹⁵⁵.

Las diferencias, contradicciones y divisiones –fotografía artística e instrumental, profesionales y aficionados, propiedad privada y pública-, que se producen en el “proceso de desarrollo histórico” de la fotografía ponen claramente de manifiesto la *dependencia* del proceso fotográfico de todo un ensamblaje técnico y tecnológico, de toda una red de poder y conocimiento que producen y controlan su significado, así como las condiciones de su existencia en contextos específicos y en general en el mercado cultural de la producción.

¹⁵² John Tagg, “Democracia de la imagen: el retrato fotográfico...”, op. cit., pp. 78-79.

¹⁵³ John Tagg, “Introducción”, op. cit., p. 26.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 26.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 26.

Si habláramos de una historia de la fotografía ésta sería la “historia de una industria”¹⁵⁶ en que la “unidad, la esencia e integridad de la “fotografía” se invocaba y se definía sólo localmente y discontinuamente”¹⁵⁷. El objetivo de esta retrospectiva a las afirmaciones y creencias sobre la naturaleza de la fotografía y su significado, así como su historia ha sido con el propósito de ver las oposiciones que subyacen en el discurso fotográfico y las problemáticas que el enfoque de dichos críticos plantea sobre la producción de prácticas fotográficas y teorías de la fotografía y su historia. La crítica posmoderna hacia la aproximación formalista de la fotografía y la vuelta hacia una reconsideración de la identidad histórica de la fotografía emergida en los años setenta, se puede resumir en los siguientes comentarios: “Necesitamos con urgencia una sociología radical de la fotografía que nos imponga, nos revele, la naturaleza y las implicaciones históricas y estructurales de nuestro revisionismo fotográfico actual”¹⁵⁸, “Necesitamos una sociología de la imagen basada históricamente”¹⁵⁹.

2.1.1. Fotografías e historias de archivo

Uno de los objetos centrales de la investigación de Tagg es el concepto de la prueba y de archivo. Sin embargo, dichos conceptos se aproximan no como algo *neutro* e *inherente* en la naturaleza de la fotografía, sino como un elemento *contingente*, un elemento que ha sido *producido* y *asimilado* en los discursos de diferentes aparatos de dominación institucional o en palabras de Tagg son “los modos en los que la fotografía ha estado históricamente implicada en la tecnología del poder-conocimiento, de la que los procedimientos de prueba forman parte”¹⁶⁰.

¹⁵⁶ John Tagg, “Democracia de la imagen: el retrato fotográfico...”, op. cit., p. 54.

¹⁵⁷ John Tagg, “The Discontinuous City: Picturing and the Discursive Field”, en Norman Bryson, Michael Ann Holly y Keith Moxey (eds.), *Visual Culture, Images and Interpretations*, Hanover y Londres, Wesleyan University Press, 1994, p. 92.

¹⁵⁸ Rosalind Krauss y Annette Michelson, “Fotografía: número especial. Editorial de la revista *October* nº 5”, en Jorge Ribalta (ed.), *Efecto Real. Debates posmodernos sobre fotografía*, op. cit., p. 147.

¹⁵⁹ Allan Sekula, “On the Invention of Photographic Meaning”, en Victor Burgin (ed.), *Thinking Photography*, Londres, MacMillan Press, 1982, p. 87.

¹⁶⁰ John Tagg, “Prueba, verdad y orden: los archivos fotográficos ...”, op. cit., p. 87.

Es en el contexto institucional donde “tomó forma la documentación y la evidencia fotográficas (...) la posición de la fotografía como elemento de prueba y archivo (al igual que su condición de arte) es algo que, antes de consolidarse, tenía que producirse y negociarse”¹⁶¹. La integración del registro fotográfico en instituciones como el sistema policial, la medicina, psiquiatría, etc., dependía:

*Del desarrollo de una máquina compuesta (...) en que la cámara (...) fue conectada a esta otra gran máquina del siglo XIX, el archivo vertical del gabinete, que, cuando era combinada con la estructura clasificatoria del catálogo, constituía una nueva tecnología de información que podría radicalmente redirigir las funciones públicas y legislativas del archivo. (...) El estatus de la fotografía como registro no era dado o tecnológicamente garantizado; tenía que ser producido*¹⁶².

El campo de espacios institucionales que producen y regulan el significado de la fotografía y construyen una multiplicidad de historias, de archivos específicos en su descripción local, pero dispersos en su totalidad, es considerado por Tagg como una “nueva estrategia de gobernación”¹⁶³. Estas documentaciones que se acumulan, se coleccionan y circulan en dichos espacios toman la forma y forman parte de un archivo ligado no a una institución concreta sino a una red institucional.

En otra ocasión Tagg refiriéndose al complejo industrial y urbano del siglo XIX, añade que “es la imaginación de un nuevo modo de gobernación que es, a la vez, un régimen disciplinario y un campo de ciencia- el campo de la antropología, anatomía comparativa, criminología, medicina, psiquiatría, salud pública, y sociología”¹⁶⁴.

¹⁶¹ John Tagg, “Introducción”, op. cit., p. 13.

¹⁶² John Tagg, “The One-Eyed Man and the One-Armed Man: Camera, Culture, and the State”, en *Disciplinary Frame: Photographic Truths and the Capture of Meaning*, Minneapolis, University of Minnesota, 2009, pp. 13-14. Sobre esta maquinaria discursiva de que depende la fotografía y su función, véase también Steve Edwards, “The Camera at work: John Tagg in conversation with Steve Edwards”. Disponible en línea. <<http://channel.tate.org.uk/media/26186150001>> [Consulta 19/6/2009].

¹⁶³ John Tagg, “Introducción”, op. cit., p. 12.

¹⁶⁴ John Tagg, “The Discontinuous City: Picturing and the Discursive Field”, op. cit., p. 88.

De modo similar, Elizabeth Edwards sostiene que el acto de coleccionar, así como la circulación e intercambio de fotografías antropológicas en el siglo XIX, era “tanto una faceta de sociabilidad disciplinaria como una pragmática científica. La circulación de fotografías formó un territorio común que ligaba el antropólogo al antropólogo; operaban como objetos que fijaban momentos dentro de relaciones (...) estos intercambios operaban o dentro de, o se superponían con, instituciones que eran parte de un archivo”¹⁶⁵.

Las colecciones, el intercambio, la distribución, la circulación y consumo de fotografías, en fin, las *relaciones sociales* producidas entre “un régimen disciplinario y un campo de ciencia” son importantes en la comprensión del archivo y del estatus de la fotografía como evidencia. Tal posición es necesaria “si entendemos los micro-intercambios que hacen el ‘archivo’, donde el ‘archivo antropológico’ emerge como una acumulación de micro-relaciones en que los objetos se involucran. (...) Sin la comprensión de estos mecanismos, las fotografías no se pueden utilizar completamente como evidencia”¹⁶⁶.

En dichos aparatos disciplinarios la idea de la *prueba*, de la evidencia contiene su propia historia. No obstante, una historia general de singularidades. Para Tagg, como sostiene Goffrey Batchen: “La historia de la fotografía es, por tanto, la historia colectiva y variopinta de esas mismas instituciones y discursos. Una historia de la fotografía policial, por ejemplo, sería inseparable de una historia de las prácticas e instituciones de la criminología y del sistema judicial. De ello se deduce que la fotografía carece de una historia propia, coherente o unificada, al margen de una selectiva documentación de sus diversos usos y efectos”¹⁶⁷.

El enfoque de Tagg se centra precisamente en los “diversos usos y efectos” de la fotografía y por esa razón, reconsidera el término documental acuñado por el crítico cinematográfico John Grierson en 1926.

¹⁶⁵ Elizabeth Edwards, *Raw Histories: Photographs, Anthropology and Museums*, Nueva York, Berg Publishers, 2001, p. 30. Sobre este aspecto véase también a Jennifer Tucker, “The Historian, the Picture, and the Archive”, en *Isis*, vol. 97, 2006, pp. 111-120.

¹⁶⁶ Elizabeth Edwards, *Raw Histories...*, op. cit., pp. 28-29.

¹⁶⁷ Geoffrey Batchen, *Burning with desire. The conception of Photography*, Cambridge, Massachusetts Institute of Technology, 1997 (ed. cast., *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, p. 13).

Aunque el énfasis de lo ‘documental’ está en la “evidencia” donde los “hechos hablan por sí mismos”¹⁶⁸ algo que refuerza la objetividad y la inmediatez fotográfica así como su estatus de verdad, Tagg sitúa lo documental o más bien su ‘tradición’ en territorios que no son autónomos, sino sujetos a procesos históricos *concretos* dejando fuera sus valores transcendentales:

*Lo “documental” fue como tal un proceso posterior, correspondiente tanto a una fase distinta de la historia del Estado capitalista como a una etapa distinta de la lucha en torno a la articulación, el uso y la posición de la retórica realista*¹⁶⁹.

Las prácticas fotográficas, por ejemplo, de los años treinta en Estados Unidos -el programa reformista del New Deal de Franklin Roosevelt-, puede que hayan incorporado en la posición científica de la fotografía como evidencia o prueba de lo real una cualidad afectiva, pero no obstante deben ser entendidas como una respuesta a una crisis específica que no es solamente económica, social, cultural, sino también es la crisis de la “representación misma: de los medios de realización del sentido que denominamos experiencia social.”¹⁷⁰.

La “especificidad del documental”, nos dice Tagg, está ligada a una “estrategia social concreta: un plan liberal, corporativista, para negociar la crisis económica, política y cultural mediante un programa limitado de reformas estructurales, medidas de beneficencia y una intervención cultural destinada a reestructurar el orden del discurso”¹⁷¹. Del mismo modo, la implicación de la fotografía en el programa reformista (la erradicación de barriadas insalubres y de viviendas para la clase obrera en Leeds) propagado a finales del siglo XIX y principios del XX, en Inglaterra, en la zona Quarry Hill de Leeds, o anteriormente la reforma de la zona Mulberry Bend, en Nueva York, dirigida por Jacob Riis, deben entenderse como una extensión política sujeta a aparatos institucionales como el parlamento y los tribunales de justicia.

¹⁶⁸ William Stott, *Documentary Expression and Thirties America*, Nueva York, Oxford University Press, 1973, p. 14.

¹⁶⁹ John Tagg, “Introducción”, op. cit., p. 15.

¹⁷⁰ John Tagg, “Introducción”, op. cit., p. 16.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 16.

Teniendo en cuenta las relaciones de ‘dependencia’ en la producción del significado fotográfico, podemos, como escribe Tagg:

*Descartar sin temor la opinión de que el eje político de la representación en la documentación de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, así como la ulterior acumulación de un archivo sistemático de sujetos sociales, raciales y sexuales subordinados, puedan considerarse fenómenos ‘progresistas’ o signos de una democratización de la cultura pictórica. Si existe una continuidad, por tanto, reside en el desarrollo de sistemas de producción, administración y poder, no en una ‘tradicón documental’ basada en las supuestas cualidades inherentes del medio fotográfico, que reflejaría una progresiva implicación con la realidad o que respondería a una demanda popular*¹⁷².

Si existe una conexión entre la documentación y lo ‘documental’, ésta emerge “no vía la cámara prístina, sino vía las instituciones, los discursos, y los sistemas de poder que invisten la cámara”¹⁷³. La noción de *realismo* en la fotografía se desplaza más allá de su existencia natural u ontológica en que en ella se hace afirmar la *verdad* abrumadora de lo real, de lo que algo ha estado allí en el pasado en un momento determinado.

Tagg no ve la relación de la imagen fotográfica con el referente (con lo real) como una conexión o esencia existencial. No traduce la *evidencia*, la *prueba* de su existencia, de “lo que había sido” en términos fenomenológicos, y en lo que Roland Barthes denominó como una “emanación de lo real en el pasado: una magia”¹⁷⁴. Al contrario, la interconecta con su contexto material, social, cultural y político insinuando que su valor de prueba está conectado con toda una red de procesos, prácticas, instituciones, técnicas, estrategias que dotan la fotografía con un significado cada vez diferente.

¹⁷² Ibid., p. 18.

¹⁷³ John Tagg, “The Plane of Decent Seeing: Documentary and the Rhetoric of Recruitment”, en *Disciplinary Frame: Photographic Truths and the Capture of Meaning*, op. cit., p. 54.

¹⁷⁴ Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, París, Cahiers du Cinéma, Gallimard, Seuil, 1980 (ed. cast., *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1989, p. 154).

Su punto de vista se resume en el siguiente comentario:

Debemos atender no a ninguna ‘magia’ del medio, sino a los procesos conscientes e inconscientes, las prácticas e instituciones a través de las cuales la fotografía puede provocar una fantasía, asumir un significado y ejercer un efecto. Lo que es real no sólo es el elemento material, sino también el sistema discursivo del que también forma parte la imagen que contiene. No es hacia la realidad del pasado, sino de los significados presentes y de los sistemas discursivos presentes y de los sistemas discursivos cambiantes, hacia donde debemos, por tanto, volver nuestra atención. Que una fotografía pueda ser llevada al estrado como prueba, por ejemplo, no depende de un hecho natural o existencial, sino de un proceso social, semiótico. (...) La idea misma sobre qué es lo que constituye una prueba tiene una historia (...) que implica técnicas y procedimientos definidos, instituciones concretas y relaciones sociales específicas -es decir, relaciones de poder-. Es a partir de este contexto más amplio que debemos analizar la historia de la evidencia fotográfica. El problema es histórico, no existencial¹⁷⁵.

A partir de la reafirmación de Barthes sobre el realismo “mágico” de la fotografía, Tagg sugiere que la posición de la fotografía como *prueba* de lo real, no debe ser vista como algo singular que alude exclusivamente al pasado, a una existencia ya pasada, sino como un “proceso” disperso dependiente de contextos específicos. Es decir de momentos históricos determinados que hacen de ella no una fotografía absoluta, sino un campo de múltiples *fotografías* que se refieren a múltiples *historias* y discursos específicos. La fotografía en tanto evidencia depende de “los significados presentes y de los sistemas discursivos presentes y de los sistemas discursivos cambiantes”. La “idea misma sobre qué es lo que constituye una prueba tiene una historia” y esa misma historia no es coherente ni universal, sino *dispersa, concreta, discontinua* y *contingente*. Para Tagg, la identidad de la fotografía y por tanto su historia no es fija, es *móvil, variable*, siempre interconectada con los *usos* y las *funciones* de diferentes organismos e instituciones, de distintos sistemas discursivos. Su significado que se hace pasar por ‘verdadero’ no es existencial, al contrario es *producido* y sujeto a las condiciones de su *uso*.

¹⁷⁵ John Tagg, “Introducción”, op. cit., p. 11.

El interés de Tagg no reside en la fotografía como tal, en sus características inherentes que hacen de ella un medio artístico autónomo, sino más bien en la topografía de distintos ámbitos que hacen de ella una *historia dispersa de fotografías*.

*La fotografía como tal carece de identidad. Su posición como tecnología varía con las relaciones de poder que la impregnan. Su naturaleza como práctica depende de las instituciones y de los agentes que la definen y la ponen en funcionamiento. Su función como modo de producción cultural está vinculada a unas condiciones de existencia definidas, y sus productos son significativos y legibles solamente dentro de usos específicos que se le dan. Su historia no tiene unidad. Es un revoloteo por un campo de espacios institucionales. Lo que debemos estudiar es ese campo, no la fotografía como tal*¹⁷⁶.

Vamos a ver la implicación de la fotografía y especialmente el uso de la fotografía en el siglo XIX, en este campo de espacios institucionales, o más bien, examinar una historia diferente que para Tagg tiene menos que ver con el campo privilegiado de la fotografía artística que con su ausencia del privilegio. Se trata de la fotografía instrumental investida de un poder precisamente por su rechazo al privilegio de la propiedad artística. No obstante, no se trata del poder de la cámara, sino del poder que ha sido otorgado a la fotografía siendo ligada a los usos y funciones de tales instituciones:

*Al igual que el Estado, la cámara nunca es neutral. Las representaciones que produce están sumamente codificadas y el poder que ejerce nunca es su propio poder. Como medio de registro, llega a la escena investida con una autoridad especial para interrumpir, mostrar y transformar la vida cotidiana; con un poder para ver y registrar. (...) No se trata del poder de la cámara, sino del poder de los aparatos del Estado local que hacen uso de ella, que garantiza la autoridad de las imágenes que construye para mostrarlas como prueba o para registrar una verdad*¹⁷⁷.

¹⁷⁶ John Tagg, "Prueba, verdad y orden: los archivos fotográficos...", op. cit., p. 85.

¹⁷⁷ Ibid., p. 85.

Lejos de las pretensiones del valor humanístico que la “tradición” documental intentó instaurar en dichos documentos fotográficos, han de ser ahora analizados en relación a estas breves historias de “objetivación y sometimiento” que Foucault analizó, entrelazadas con relaciones de poder-saber donde el uno implica y produce al otro.

Los argumentos de la tradición documental -apoyados en la inmediatez del medio fotográfico, en sus pretensiones de reintroducir en su discurso la verdad “oculta” y su tendencia de convertir la evidencia, el puro registro en un sentimentalismo en que el espectador podría participar en una experiencia social-, dejaron al margen la *crítica* social. La atención hacia la ‘verdad’ de los puros hechos, de las injusticias de la sociedad que la práctica documental de los años treinta quiso revelar y transformar, se enfocaba en la retórica de la verdad fotográfica, pero se desenfocaba de las condiciones sociales y culturales de su *producción*; se centraba más en los *efectos* ilusorios del ‘realismo’ fotográfico y menos en las *causas* de su producción.

Como escribe Martha Rosler: “Esta postura no consideraba que dichas injusticias fuesen inherentes al sistema social que las toleraba; el supuesto de que eran toleradas y no generadas por él constituye la falacia básica de la asistencia social (...) reformadores como Riis y Margaret Sanger apelaron enérgicamente al temor, alertando de que los estragos de la pobreza- el crimen, la inmoralidad, la prostitución, la enfermedad y el radicalismo- podían amenazar la salud y seguridad de la buena sociedad, y sus llamamientos a menudo perseguían despertar el interés egoísta de los privilegiados”¹⁷⁸.

De modo similar Sekula comenta: “La fotografía documental ha acumulado montañas de pruebas. Y sin embargo, en esta presentación pictórica de la “realidad” científica y legalista, a la vez el género ha contribuido mucho al espectáculo, a la excitación de la retina, al voyeurismo, al terror, la envidia y la nostalgia; y, en cambio, sólo un poco a la comprensión crítica del mundo social”¹⁷⁹. El ‘realismo’ de la fotografía documental reformista de los años treinta ha mostrado la pobreza, la miseria urbana pero era incapaz de mostrar sus causas o “penetrar esta apariencia”¹⁸⁰ del realismo.

¹⁷⁸ Martha Rosler, “Dentro, alrededor y otras reflexiones. Sobre la fotografía documental”, en Jorge Ribalta (ed.), *Efecto Real. Debates posmodernos sobre fotografía*, op. cit., p. 71.

¹⁷⁹ Allan Sekula, “Desmantelar la modernidad, reinventar el documental. Notas sobre la política de la representación”, op. cit., p. 41.

¹⁸⁰ Steve Edwards, “Disastrous Documents”, en *Ten.* 8, núm. 15, 1984, p. 21.

Fue incapaz de revelar las *condiciones* de su producción que ciertos campos institucionales le han asignado la ‘autoridad’ de funcionar “como prueba o para registrar una verdad” siempre inherente en las tecnologías de poder. Es necesario, observa David Green: “comprender las relaciones históricas que han unido las políticas de reforma con la maquinaria del control social. Central en dicha comprensión debe ser la crítica a las suposiciones del ‘realismo’ fotográfico y sus afirmaciones a la ‘verdad’. (...) Necesitamos empezar a formular un discurso fotográfico que no intente situar a sí mismo en relación con lo ‘real’, sino dentro de la mediación del significado, y que corte con la idea de la transcripción directa de la realidad”¹⁸¹. De un modo parecido Tagg sostiene:

*Debemos olvidar los argumentos de una desacreditada tradición documental de lucha “por” la “verdad” o “en” favor de “la verdad”, para ver que se trata de una batalla que debe dirigirse hacia las normas, operativas en nuestra sociedad, según las cuales las representaciones “verdaderas” y “falsas” están separadas. (...) Es una batalla (...) que se refiere a los efectos específicos de poder de esta verdad y al papel económico y político que cumple*¹⁸².

No se trata de una lucha de lo universal y lo verdadero, sino de una lucha concreta sujeta a problemas específicos como afirma Foucault:

*La verdad no está fuera del poder, ni carece de poder (...) La verdad es de este mundo (...) Cada sociedad posee su régimen de verdad, su «política general de la verdad»: es decir, define los tipos de discursos que acoge y hace funcionar como verdaderos (...) La «verdad» está ligada circularmente a los sistemas de poder que la producen y la mantienen, y a los efectos de poder que induce y que la acompañan, al «régimen» de verdad*¹⁸³.

¹⁸¹ David Green, “A Map of Depravity”, en *Ten.* 8, núm. 18, 1985, p. 39.

¹⁸² John Tagg, “Poder y Fotografía- Parte I, Un medio de vigilancia: la fotografía como prueba jurídica”, op. cit., p. 123.

¹⁸³ Entrevista de Michel Foucault a M. Fontana “Verita et pouvoir”, en *L’ Arc*, 70, número especial, 1971, pp. 16-26. (ed. cast., “Verdad y poder”, en Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría (eds.), *Michel Foucault, Estrategias de poder. Obras esenciales*, vol. II, Barcelona, Paidós, 1999, p. 53-55).

La ‘verdad’ que la fotografía ofrece no es neutra ni absoluta, sino al contrario “*producida*” y “*mantenida*” por una nueva forma de poder-saber. Como mencionamos anteriormente la documentación fotográfica se desarrolló paralelamente con la emergencia y la formación de nuevos aparatos disciplinarios (hospital, prisiones, manicomios, policía) durante el siglo XIX, y a su vez con ciencias como la criminología, psiquiatría, criminalística, etc., como también con profesiones especializadas.

En parte, como dice Green fue “la creencia en la naturaleza objetiva del proceso fotográfico que garantizó su posición privilegiada en los procedimientos de la investigación científica y eso significó que la imagen fotográfica podría considerarse como una forma de la verdad empírica o evidencia de lo real. Pero lo que aquí se trata claramente no era el descubrimiento de verdades preexistentes que la cámara tan meticulosamente revelaba, sino la construcción de nuevos tipos de conocimiento sobre el individuo en términos de rasgos fisiológicos visibles en que es posible medir y comparar cada individuo con otro”¹⁸⁴. Esta nueva “tecnología del poder” llamada por Foucault como una “microfísica”, que interviene y circula en los detalles minúsculos de la vida cotidiana, ha sometido el individuo y su espacio en un inmenso archivo de información, documentación.

La técnica fotográfica a veces junto a sistemas antropométricos se utilizaron por estos aparatos disciplinarios para documentar e identificar, el criminal, el loco, los enfermos, los pobres y niños vagabundos, o tipos raciales como en el caso de la fotografía antropológica. En dichos archivos de poder disciplinario o llamados por Tagg como “otros documentos”- comunes y triviales”¹⁸⁵, tanto el *cuerpo* como su *entorno* se convierten en campos determinados de conocimiento. Lo que se define en dichas documentaciones fotográficas no son las “verdades preexistentes” de puros hechos, sino el conocimiento que se extrae de éstas. Son los nuevos conocimientos y su relación al “contexto social de su producción, evaluación y uso”¹⁸⁶.

¹⁸⁴ David Green, “On Foucault: Disciplinary Power and Photography”, en Jessica Evans (ed.), *The Camerawork Essays. Context and Meaning in Photography*, Londres, Rivers Oram Press, 1997, p. 128.

¹⁸⁵ John Tagg, “The Plane of Decent Seeing...”, op. cit., p. 54.

¹⁸⁶ David Green, “Veins of Resemblance: Photography and Eugenics”, en *The Oxford Art Journal*, núm. 2, vol. 7, 1984, p. 4.

En este sentido, las documentaciones fotográficas evidencian las *huellas de un poder* que producen saber -informaciones reunidas y portadoras de casos específicos-, como también, las *huellas de un saber* que producen poder:

Hay cuerpos y espacios. Los cuerpos- trabajadores, vagabundos, criminales, pacientes, locos, pobres, razas colonizadas- son fotografiados uno a uno: aislados en un espacio estrecho, cerrado; convertidos en rostros enteros y sometidos a una mirada sin respuesta posible: forzados a rendirse ante el más minucioso escrutinio de gestos y rasgos. Cada dispositivo es el trazo de un poder sin palabras, duplicado en innumerables imágenes, cada vez que el fotógrafo prepara una toma, en la celda de una comisaría, una prisión, una misión, un hospital, un manicomio o una escuela. También los espacios- territorios inexplorados, regiones fronterizas, guetos urbanos, barriadas obreras, escenas de crímenes- se enfrentan con la frontalidad y se cotejan con un espacio ideal: un espacio despejado, un espacio saludable, un espacio de líneas de visión sin obstáculos, abierto a la visión y la supervisión, un espacio deseable donde los cuerpos se transformarán en sujetos libres de enfermedades, ordenados, dóciles y disciplinados; un espacio, en el sentido de Foucault, de una nueva estrategia de poder-conocimiento¹⁸⁷.

Sea en el ámbito del cuerpo o del entorno social, la posición de la fotografía como prueba de lo real debe ser investigada tanto en el “contexto de las prácticas de archivo y de los nuevos discursos centrados en el cuerpo” como en los “discursos del entorno social”¹⁸⁸. Sería una equivocación ver los discursos de finales de siglo XIX como si se tratara de una separación de los sentidos, puesto que según Tagg se trata más bien de una “complementación” que de una sustitución.

¹⁸⁷ John Tagg, “Prueba, verdad y orden: los archivos fotográficos...”, op. cit., p. 86.

¹⁸⁸ John Tagg, “Introducción”, op. cit., p. 13. Del mismo modo Steve Edwards aludiendo a la fotografía documental de los años treinta en Inglaterra y a la yuxtaposición de imágenes que revelan por un lado, la sucia Inglaterra del Norte y por otro lado, el orden limpio del Sur, así como su intención de reformar, de iluminar sus habitantes y entornos situándolos en el régimen de la verdad, sostiene que: “En lo documental de los años treinta es dicha yuxtaposición del cuerpo-entorno la que constituía el momento crucial en relacionar los significantes del declive industrial del Norte con la población para pronunciar una amenaza al orden social (...) La investigación documental de los años treinta, debe ser vista como un momento significativo en la difusión de esta vigilancia disciplinaria”. Steve Edwards, “Disastrous Documents”, op. cit., pp. 16-19.

En estos archivos de documentación lo que se redefine es el orden social: el *deseo* de una nueva visión de la sociedad -una vida próspera, saludable, protegida o libre de cualquier tipo de contaminación y desviación-, constituida de un *cuerpo* y *entorno homogéneo, dócil y disciplinado*. La noción de la pobreza, de la inmigración, definía un derrumbe moral: la enfermedad, la criminalidad, la oscuridad, en otras palabras, el desorden, se traducían en tanto pesadilla y terror para la ideología capitalista del nuevo mundo. Ante las desigualdades sociales, la *reforma* del entorno de igual modo que la *vigilancia* y la *normalización* del cuerpo fueron elementos de una evolución, de un supuesto progreso que garantizaba el orden.

Como sostiene Alan Trachtenberg: “Para esta época de la metrópolis es también la época de la reforma, de esfuerzos más concertados, colectivos por parte de dueños y titulares de propiedad, recientemente provocando sus potenciales fuerzas metropolitanas, llevando el control de la realidad urbana, para definirla, formarla, y ordenarla según un evolvente ideal urbano, una Ciudad Celestial laica de avenidas bien formadas, parques saludables, habitaciones privadas cómodas y seguras, y elegantes edificios públicos”¹⁸⁹.

Al igual que la zona Quarry Hill de Leeds, en Inglaterra, que fue documentada y llevada al estrado como prueba de la miseria urbana y con el fin de transformarla en un nuevo orden, la zona Mulberry Bend, en Nueva York fue detalladamente registrada por el anteriormente reportero policial Jacob Riis con el propósito de su reforma social contra las barriadas pobres en su publicación *How The Other Half Lives (Cómo vive la otra mitad)* en 1890¹⁹⁰. La fotografía se integra tal como sostiene Tagg “en una argumentación, y la argumentación forma parte de una lucha política sobre programas de vivienda. No se trata solamente de algo que se desarrolla *alrededor* de las imágenes. Las fotos no son solamente una *contribución* a la lucha, sino también un *lugar de* esa lucha: el punto donde los poderes convergen a la vez que se producen”¹⁹¹.

¹⁸⁹ Alan Trachtenberg, *The Incorporation of America, Culture & Society in the Gilded Age*, Nueva York, Harper & Collins, 1982, p. 104.

¹⁹⁰ Véase David Leviatin (ed.), Jacob A. Riis, *How the Other Half Lives: Studies Among the Tenements of New York*, Nueva York, Bedford Books, 1996.

¹⁹¹ John Tagg, “La ley sanitaria de Dios: erradicación de viviendas insalubres y fotografía en el Leeds de finales del siglo XIX”, op. cit., p. 192.

Las prácticas documentales de las viviendas, de los cuerpos marginados, desviados- locos, delincuentes formaban parte de un poder disciplinario y normalizador cuyas técnicas de *vigilancia*, *reforma* y *archivo* establecían un nuevo régimen de poder, verdad y sentido. El poder central e inmutable del monarca se convierte en el siglo XIX en un poder difuso y móvil que interviene en los mínimos detalles del campo social dejando tras si un archivo meticulosamente detallado en que los hombres y sus historias podrían ser registrados y comparados con otros, en fin, controlados y vigilados.

En los procedimientos disciplinarios se observa una “inversión del eje político de la individualización” ya que ésta es “ “descendente”: a medida que el poder se vuelve más anónimo y más funcional, aquellos sobre los que se ejerce tienden a estar más fuertemente individualizados; y por vigilancias más que por ceremonias, por observaciones más que por relatos conmemorativos, por medidas comparativas que tienen la “norma” por referencia, y no por genealogías que dan los antepasados como puntos de mira; por “desviaciones” más que por hechos señalados”¹⁹², como señala Foucault.

Todo el campo social se había convertido en “series de ‘estudios de caso’ ” considerados como “campos de signos naturales (...) signos de culpa; signos de evidencia que podrían ser leídos exhaustivamente; signos que podrían ser transcritos sin distorsión y fijados en los lenguajes transparentes de evidencia y documentación”¹⁹³.

La nueva técnica que posibilitó tales “estudios de caso” fue el “examen” que para Foucault constituía un método disciplinario en que el individuo se sometía a una permanente observación y descripción que permitía la clasificación, comparación y evaluación de historiales, diagnósticos y casos biográficos, en resumen, la construcción de archivos de información. Como dice Foucault: “Esta descriptibilidad nueva es tanto más marcada cuanto que el encuadramiento disciplinario es estricto: el niño, el enfermo, el loco, el condenado pasarán a ser, cada vez más fácilmente a partir del siglo XVIII y según una pendiente que es la de los mecanismos de disciplina, objeto de decisiones individuales y de relatos biográficos” ¹⁹⁴.

¹⁹² Michel Foucault, *Surveiller et Punir: Naissance de la Prison*, París, Gallimard, 1975 (ed. cast., *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*, México, Siglo XXI, 1999, p. 197).

¹⁹³ John Tagg, “The Discontinuous City: Picturing and the Discursive Field”, op. cit., p. 89.

¹⁹⁴ Michel Foucault, *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*, op. cit., p. 196.

Es en este sentido que Tagg propone ver la aparición de lo “documental” como “prueba de un “caso” en relación a “este desarrollo del examen y a un cierto método disciplinario, así como a esa crucial inversión del eje político de la individualización que es un elemento integral de la vigilancia”¹⁹⁵. No hablamos del “privilegio” de ser uno observado, descrito por la cámara fotográfica como si se tratara de una “ceremonia” con el propósito de hacer la crónica de su vida o de “relatos conmemorativos”, sino de la dominación, de ser uno vigilado, controlado, hablamos de la autoridad que la cámara adquiere a ser ligada a relaciones de dependencia o en palabras de Tagg, se trata de “la transmisión de poder en el espacio sináptico de examen de la cámara”¹⁹⁶.

Son varios los ejemplos del uso y de la función de la fotografía en dichos “casos” estigmatizados por amenazar el orden social, algunos de los cuales analizaremos más extensivamente en el siguiente capítulo.

No obstante, podríamos ver bajo qué condiciones en el caso del trabajo policial el uso de la fotografía se convierte en *instrumento* de la ley y bajo qué modos se crea un nuevo concepto de evidencia a la hora de leer los signos de la identidad que la fotografía registra. Tagg nos dirá que: “El desarrollo de la fuerza policial era un elemento integral de este proceso de cambio que se inició en el siglo XVIII y que, en la era del capitalismo, propició un cambio decisivo del poder total del monarca hacia un ejercicio del poder infinitamente pequeño, el necesario para la disciplina y la explotación productiva de los cuerpos acumulados en gran número. Para ser eficaz, esta nueva estrategia de poder necesitaba un instrumento de vigilancia permanente, exhaustivo, omnipresente, capaz de hacer todo visible, siempre y cuando ella misma pudiera mantenerse invisible”¹⁹⁷. El poder policial alcanza el del panoptismo, una forma de poder que determina como sostiene Foucault un saber: “un saber de vigilancia, de examen, organizado alrededor de la norma, por el control de los individuos durante toda su existencia”¹⁹⁸.

¹⁹⁵ John Tagg, “Poder y fotografía- Parte I, Un medio de vigilancia: la fotografía como prueba jurídica”, op. cit., p. 117.

¹⁹⁶ John Tagg, “Poder y fotografía...”, op. cit., p. 118.

¹⁹⁷ John Tagg, “Poder y fotografía...”, op. cit., p. 96.

¹⁹⁸ Michel Foucault, *A verdae e as formas jurídicas*, Rio de Janeiro, Pontificia Universidade Católica, 1978. Ciclo de cinco conferencias pronunciadas por Foucault en la Universidad Católica de Rio de Janeiro entre los días 21 y 25 de mayo de 1973. (ed. cast., *La verdad y las formas jurídicas*, Barcelona, Gedisa, 1998, p. 100).

Todo este tipo de observación y vigilancia que la policía instituyó a causa de dicha ‘amenaza criminal’ del orden social debía reunirse, “acumularse” en “una serie de informes y de registros; a lo largo de todo el siglo XVIII, un inmenso texto policiaco tiende a cubrir la sociedad gracias a una organización documental compleja. Y a diferencia de los métodos de la escritura judicial o administrativa, lo que se registra así son conductas, actitudes, virtualidades, sospechas- una toma en cuenta permanente del comportamiento de los individuos”¹⁹⁹. Si antes la identidad del criminal era identificada a través de marcas físicas que posibilitaban su reconocimiento y operaban como una evidencia física del poder soberano en que la culpa se hacía visible públicamente mediante el espectáculo del castigo, en el siglo XIX, dichas marcas de identidad entran en un régimen de vigilancia y control, de observación y anotación, de examen y archivo, en otras palabras se convierten en pruebas científicas.

Tom Gunning sostiene que ha sido la emergencia de un nuevo concepto de evidencia en la criminología que abrazó tanto la fotografía como la detención: “Las marcas del cuerpo eran más bien trazadas y medidas que marcadas (...) El siglo XIX evidenció la reorganización de la jerarquía de la prueba judicial, en tanto que el valor anteriormente ligado al testimonio del testigo fue reemplazado por la reputación científica del análisis de los índices (...) Este nuevo concepto de evidencia transformó ambos la lógica narrativa de los signos de la culpa y los métodos del reconocimiento. En vez de leer los signos convencionales escritos en el cuerpo criminal con la fuerza del poder soberano, la detención era aproximada como una ciencia, empleando cuidadosas medidas y observación, privilegiando regímenes de conocimiento”²⁰⁰.

¹⁹⁹ Michel Foucault, *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*, op. cit., p. 217.

²⁰⁰ Tom Gunning, “Tracing the Individual Body: Photography, Detectives, and Early Cinema”, en Leo Charney y Vanessa R. Schwartz (eds.), *Cinema and the Invention of Modern Life*, Berkeley y Los Angeles, California, University of California Press, 1995, pp. 21-22. De modo similar Paul Virilio dice: “La superación de la confesión. En la Edad Media se tortura a un cuerpo “que conoce la verdad” y que debe dejarla escapar a pesar de él mismo. En el siglo XIX, la tortura es abolida no por humanidad sino porque se dieron cuenta de que todo acto (todo movimiento humano) deja exteriormente huellas, una traza material involuntaria. A partir de entonces *se hace hablar científicamente* a las pruebas, de alguna manera se las hace ‘confesar’ en lugar del sospechoso, disponiendo esas trazas materiales según un discurso/recorrido coherente”. Paul Virilio, *Vitesse et politique*, París, Galilée, 1977 (ed. cast., *Velocidad y política*, Argentina, La marca, 2006, p. 37).

En este nuevo concepto de evidencia, el uso de la fotografía tuvo un papel importante en el establecimiento de la identidad desplazándola a un archivo de documentación. Una tal identificación entre el cuerpo y los signos informativos de la fotografía u otros sistemas de medidas era eficaz sólo dentro de un espacio ya racionalizado. Tagg compartiendo el argumento de Sekula sobre la necesidad de un medio de organización eficaz para la clasificación de los signos fotográficos, dice que fue “la estructura del gabinete de archivo y el sistema décimo de clasificación que ella soporta la que organiza el sistema de sustituciones y equivalencias dentro del cual los signos fotográficos son dispuestos”²⁰¹.

No obstante, el espacio racionalizado cuyo índice es el archivo constituye un ideal, que como dice Tagg “sólo la imaginación burocrática” podría ver el gabinete de archivo “funcionando como un sistema de lenguaje ideal”²⁰². De igual modo nos recuerda que: “De Foucault, hemos aprendido a ver su arquitectura ideal como una máquina disciplinaria: un aparato de individuación y categorización comparativa; un instrumento para regular el territorio y el conocimiento, interpretándolos como objetos de adjudicación tecnocrática”²⁰³.

Hay otro aspecto que para Tagg envuelve el gabinete de archivo en tanto que una “tecnología de historia” que, sin embargo, conlleva dos asuntos *paradójicos*, *ambiguos* que conciernen al tiempo y a la durabilidad de la historia. Cuando estos dos asuntos coinciden, la historia aparece “como una máquina que se utiliza en el proceso de la producción eficaz del conocimiento”²⁰⁴. La rígida estructura del gabinete de archivo por un lado, salvaguarda el tiempo de la historia alcanzando lo intemporal, pero por otro lado, al someterlo a sistemas de producción y consumo presentes, cambiantes, a un ciclo cerrado de constante producción y consumo, aproxima paradójicamente lo real.

²⁰¹ John Tagg, “The Pencil of History: Photography, History, Archive”, en *Disciplinary Frame: Photographic Truths and the Capture of Meaning*, op. cit., p. 223. La versión anterior de este artículo se titula “The Pencil of History”, en Patrice Petro (ed.), *Fugitive Images: from photography to video*, Bloomington y Indianapolis, Indiana University Press, 1995, p. 285-303. Véase también, Allan Sekula, “The Body and the Archive” en *October*, vol. 39, 1986 (ed. cast., “El cuerpo y el archivo”, en Jorge Ribalta y Glória Picazo (eds.), *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, op. cit., pp. 133-200).

²⁰² Ibid., p. 223.

²⁰³ Ibid., p. 223.

²⁰⁴ Ibid., p. 224.

Es decir, aproxima el tiempo real del capitalismo cuya durabilidad, sin embargo se *prolonga* constantemente hasta el punto de considerarse de nuevo una atemporalidad o más bien entrar en ésta. Como dice Tagg: “Por un lado, el gabinete sólidamente construido es un medio para prolongar la fecha de caducidad de la historia. Por otro lado, al menos en la imaginaria del empirismo y en el manejo de la economía de información, su estructura rígida ofrece la promesa de cerrar el circuito de lectura-signo-referente, que aquí difícilmente se separa del circuito producción-consumo-beneficio”²⁰⁵.

Por otra parte, Tagg se refiere al aparato fotográfico como “un mecanismo compuesto en que las tecnologías burocráticas administrativas del archivo eran emparejadas a los mecanismos de captura de la identificación construidos en el sistema operativo de la máquina de ilustrar. Esta era la plataforma para la utilidad del ensamblaje a la soberanía y el Estado: la cámara y el gabinete de archivo”²⁰⁶. La aplicación de la fotografía en el registro de escenas de crimen así como en la identificación del criminal fue utilizada dentro de un campo institucional y discursivo.

Como nos dice el antiguo inspector jefe de policía de la ciudad de Birmingham en Inglaterra Harold Pountney: “El servicio policial en este país fue introducido aproximadamente al mismo tiempo que la invención del proceso fotográfico y durante más de cien años ambas cosas han progresado juntas. Las fuerzas policiales se han expandido y se han convertido en más eficaces del mismo modo que los procesos y los equipos fotográficos han evolucionado y se han hecho disponibles más fácilmente. En el desarrollo temprano de la policía se reconoció el valor de las fotografías para el propósito de la identificación, y los oficiales de estas tempranas fuerzas policiales no tardaron en apropiarse la nueva ciencia de la fotografía ayudándoles en establecer la identidad de una persona”²⁰⁷.

²⁰⁵ Ibid., p. 224

²⁰⁶ John Tagg, “The One-Eyed Man and the One-Armed Man...”, en *Disciplinary Frame: Photographic Truths...*, op. cit., p. 15. En la misma dirección Tagg, sostiene que la arquitectura del panóptico no era sólo “un aparato puramente visual”, sino también, “una máquina de verdad- una máquina para producir documentaciones, un archivo, una maquinaria de conocimiento, necesariamente incorporando un sistema de almacenamiento y recuperación de la información, en otras palabras, una *máquina de discurso*”. Ibid., p. 17.

²⁰⁷ Harold Pountney, *Police Photography*, Londres, Elsevier, 1971, p. 1.

En las fotografías de prisioneros tomadas en 1860 para la policía de Birmingham (1), uno podría confundirse y pensar que dichas fotografías podrían servir otros propósitos, de ser por ejemplo expuestas en galerías de arte. Sin embargo, las fotografías de prisioneros de Birmingham pertenecían a otro tipo de galerías, a las Rogues Gallery. Una vez más Tagg comenta que “la enorme accesibilidad de la fotografía expandida a los aficionados no democratiza las estructuras corporativas industriales, o erosionan el estatus de los artistas profesionales, técnicos o interpretes expertos. Un museo honorífico de cultura coexiste con el álbum familiar y el archivo policial”²⁰⁸.

Los archivos fotográficos utilizados por la fuerza policial como evidencias no son neutros ni ofrecen una verdad absoluta, sino que contienen las huellas de un poder institucional. Como dice Allan Sekula: “los archivos no son neutros; contienen el poder inherente en la acumulación, colección”²⁰⁹.

En dicha “acumulación” y “colección” fotográfica el individuo se convierte en un objeto de estudio, de conocimiento, de información. Un objeto de estudio que como nos dice Tagg debe ser detalladamente observado, analizado, clasificado, en fin, vigilado y controlado: “el cuerpo hecho objeto; dividido y estudiado; encerrado en una estructura celular de espacio cuya arquitectura es el índice de archivo; domesticado y obligado a entregar su verdad; separado e individualizado; sojuzgado y convertido en súbdito. Cuando se acumulan, esas imágenes vienen a ser una nueva representación de la sociedad. En este caso, el uso de la fotografía, un proceso que permite hacer precisas tomas de archivo de forma rápida y barata, se sostiene claramente en todo un conjunto de suposiciones sobre la realidad de la fotografía y lo real “en” la fotografía”²¹⁰.

En otras palabras, este fue “el sueño de una sociedad de seguridad (...) cuyo modelo era el reformatorio humano y científico. La vigilancia sería su aparato de limitación, el registro sería su prisión; el archivo sería su arquitectura carcelaria”²¹¹.

²⁰⁸ John Tagg, “Totalled Machines: Criticism, Photography and Technological Change”, en *New Formations*, núm. 7, primavera 1989, p. 32.

²⁰⁹ Allan Sekula, “Reading an archive: photography between labour and capital”, en Jessica Evans y Stuart Hall (eds.), *Visual Culture: The Reader*, Londres, California y New Delhi, Sage Publications y The Open University, (1999, 2005), p. 184.

²¹⁰ John Tagg, “Poder y fotografía...”, op. cit., pp. 101-102.

²¹¹ John Tagg, “The One-Eyed Man and the One-Armed Man...”, op. cit., p. 16.

Estas “suposiciones” que atañen a la realidad de la fotografía y lo real “en” ella, permitieron la introducción de la fotografía en los aparatos disciplinarios y tribunales de justicia y su función como medio de archivo y prueba. La realidad de la fotografía se convirtió en un “nuevo tipo humano: un “testigo”, un “detective”, y un “descubridor””²¹² o en palabras de Elizabeth Edwards un “ “testigo virtual” de observación científica”²¹³.

Pountney aludiendo a la precisión objetiva de la fotografía, subraya su valor de evidencia en un tribunal de justicia y nos da un ejemplo claro de la posición de la fotografía como “testigo virtual”: “Cuando un testigo describe una escena de crimen en el tribunal, lo hace como si lo viera él mismo, y otro testigo describiendo la misma escena puede dar una descripción diferente porque la vio de modo diferente. Eso puede causar una confusión en las mentes del jurado (...) No obstante, si una fotografía de la escena se produce y ambos testigos están de acuerdo que la imagen representa la escena tal como ellos la han visto, entonces no puede haber ninguna confusión”²¹⁴.

La fotografía ha sido valorada como prueba de la verdad bajo la teoría del “testimonio pictórico” apoyada en el testimonio del testigo que testifica sobre la representación de una escena, objeto o persona, y a la vez aceptada en los tribunales bajo la “teoría del testigo silencioso” la cual sustituye el testimonio oral²¹⁵.

²¹² Jennifer Tucker, “Photography as Witness, Detective, and Impostor: Visual Representation in Victorian Science”, en Bernard Lightman (ed.), *Victorian Science in Context*, Chicago, The University of Chicago, 1997, p. 380.

²¹³ Elizabeth Edwards, “Ordering Others: Photography, Anthropologies and Taxonomies”, en Chrissie Iles y Russell Roberts (eds.), *In Visible Light: Photography and Clasification in Art, Science and the Everyday*, Oxford, Museum of Modern Art, el 16 de marzo-6 de julio de 1997, (cat. exp.), p. 55.

²¹⁴ Harold Pountney, *Police Photography*, op. cit., p. 3.

²¹⁵ John W. Strong, et. al., *McCormick On Evidence*, Nueva York, Westlaw y West Group, 1999, p. 343. Por ejemplo, en *Bergner v. State*, el Tribunal de Apelación comenta: “La “teoría del testigo silencioso” para la admisión de la evidencia fotográfica permite el uso de fotografías en el tribunal como evidencia substantiva opuesta a la mera evidencia demostrativa. De este modo, bajo la teoría del testigo silencioso, no hay necesidad de un testigo para testificar una fotografía que representa con precisión lo que el o ella observó; la fotografía “habla por sí misma”. Citado por Robert R. Blackburn y Daniel T. Gilbert (eds.), *Photographic Enforcement of Traffic Laws*, Nueva York, Transportation Research Board, 1995, p. 29. Sobre la historia del uso de la evidencia fotográfica en el siglo XIX, en los tribunales, véase Jennifer Mnookin, “The Image of Truth: Photographic Evidence and the Power of Analogy”, en *Yale Journal of*

Por supuesto que cualquier distorsión o retoque fotográfico no está permitido en dichos aparatos de estado, puesto que su valor, como evidencia o como una precisa imagen de registro, sería ilegítimo. Es por esta razón que Pountney insiste en que la producción de las fotografías debe ser realizada por fotógrafos policiales ‘profesionales’ y tener el ‘conocimiento’ y la experiencia adecuada sobre las técnicas fotográficas para presentarlas ante un tribunal y solamente dichas condiciones le harán un “testigo experto”²¹⁶ o según Tagg, un “testigo de la verdad”²¹⁷.

Una vez más Tagg vuelve a relacionar la fotografía, o mejor dicho el ‘realismo’ fotográfico, esta conexión esencial que la imagen establece con el referente, no en términos existenciales, sino materiales, históricos. Al aludir al manual de la fotografía policial que Pountney publicó y que en líneas generales lo que se enfatiza es su cualidad directa, precisión y objetividad que la permiten integrarse en los tribunales como evidencia judicial, Tagg pone de manifiesto que su realismo está incorporado en un “régimen de verdad” que la “produce y la mantiene”. En la sala del tribunal “la fotografía llegó a funcionar como fuente de prueba: una función que se sustentaba en el predominio del “modo realista” en las formaciones discursivas de las sociedades capitalistas”²¹⁸.

Pero también es allí, en esos tribunales de justicia donde la fotografía se convierte en *objeto de la ley*. Tagg nos recuerda que fue en estas salas donde tuvo lugar el “trabajo ideológico” de la ley “de separar el uso instrumental de la fotografía de su función como arte, que estaba estrechamente unida a su valor como mercancía...la disputa sobre la posición artística de la fotografía se resolvería no en el debate estético, sino en los tribunales”²¹⁹. La relación de la fotografía con la ley no es para Tagg solamente represiva sino también productiva, sobre todo “productora de una *verdad* en

Law & the Humanities, núm. 1, vol. 10, 1998, pp. 1-74, y Tal Golan, *Laws of Men and Laws of Nature: The History of Scientific Expert Testimony in England and America*, Nueva York, Harvard College, 2004.

²¹⁶ Harold Pountney, *Police Photography*, op. cit., p. 4.

²¹⁷ John Tagg, “Poder y fotografía...”, op. cit., p. 126.

²¹⁸ John Tagg, “A Legal Reality: The Photograph as Property in Law”, en *Screen Education*, núm. 37, invierno de 1981 (ed. cast., “Una realidad legal: la fotografía como propiedad jurídica”, en *El peso de la representación...*, op. cit., p. 136).

²¹⁹ *Ibid.*, pp. 136-137.

la fotografía que se aceptaba como prueba, así como de la potencial posición de la fotografía como la *propiedad de un sujeto creativo*”²²⁰.

Fue la ley que privó a la fotografía de la protección legislativa y por consiguiente al fotógrafo de sus derechos como productor, autor de una propiedad privada pero también fue la misma ley que bajo el peso de la industria fotográfica la transformó en un medio creativo del sujeto y se vio obligada a reconocer la fotografía como propiedad y el fotógrafo como creador. Como señala Tagg: “A medida que la industria concedió importancia a la fotografía, se produjeron los más inesperados efectos jurídicos: el servil fotógrafo fue considerado un artista y creador, puesto que las relaciones de producción así lo exigían”²²¹.

De nuevo Tagg a través de la teoría de Bernard Edelman sobre la relación de la fotografía con la ley (el antiguo debate de la naturaleza de la fotografía como medio de creación subjetiva o mera reproducción mecánica discutido dentro de los tribunales y las negociaciones que subyacen en el proceso histórico de la fotografía en torno a la propiedad de la ley y el sujeto como creador) intenta trazar las condiciones históricas de la identidad de la fotografía siempre dependientes de relaciones de poder que integran “el problema de lo real en la representación artística (...) en la cuestión más amplia de la producción y la regulación de la verdad y de sentido en la sociedad en su conjunto”²²².

La atención de Tagg no se dirige a la fotografía en sí y a los diferentes nombres que reivindican su invención, sino más bien a las fotografías y las historias que se construyen mediante procesos, tácticas, estrategias, procedimientos, y que hacen de ellas “fragmentos de una visión materialista de la historia”²²³.

²²⁰ Ibid., p. 137.

²²¹ John Tagg, “Una realidad legal...”, op. cit., p. 145.

²²² Ibid., p. 151. Véase Bernard Edelman, *Le droit saisi par la photographie. Eléments pour une théorie marxiste du droit*, París, Maspero, 1973 (ed. cast., *La práctica ideológica del derecho. Elementos para una teoría marxista del derecho*, Madrid, Tecnos, 1980) y Gisèle Freund, *Photographie et société*, París, Seuil, 1974 (ed. cast., *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 1993).

²²³ John Tagg, “Contacts/Worksheets: Notes on Photography, History and Representation”, en T. Denté y J. Spence (eds.), *Photography/Politics: One*, Londres, Photography Workshop, 1979 (ed. cast., “Contactos/Hojas de trabajo: notas sobre fotografía, historia y representación”, en *El peso de la representación...*, op. cit., p. 253).

Parece que el interés en una “arqueología de la fotografía” que David Bate propone en su artículo “The archaeology of photography: rereading Michel Foucault and the archaeology of knowledge” (2007), preguntando “dónde y por qué emerge como tal” o “cuál era el uso de la fotografía, y qué objetos regulares aparecen al otro lado de las superficies de todas esas fotografías”²²⁴, corresponde a tal visión.

²²⁴ Véase David Bate, “The archaeology of photography: rereading Michel Foucault and the archaeology of knowledge”, en *Afterimage*, núm. 3, vol. 35, noviembre- diciembre 2007, pp. 3-6. (Número especial sobre la fotografía y el archivo).

2.2. Allan Sekula: El doble discurso de la fotografía. Cientifismo y Esteticismo

Allan Sekula en su artículo “The Traffic in Photographs” (1981), traza el doble discurso que rodeó la práctica fotográfica desde su invención. Este discurso nos dice el autor:

*Habla paradójicamente de disciplina y libertad, de verdades rigurosas y deseos liberados*²²⁵.

La fotografía sometida en dichos discursos paradójicos, ambivalentes se deja suspendida entre el ámbito de la ciencia y el del arte. Por un lado, el mito del objetivismo (cientifismo) dota a las fotografías el estatus de funcionar como “documentos”, y por otro lado, el mito del subjetivismo (esteticismo) les dota el estatus de operar como “objetos de fetiche”, ligadas a su vez a un “poder informativo” y “afectivo”, así como a la “verdad de la ciencia”, y a la “verdad de la magia”²²⁶. Allí donde la fotografía se rodea por una aura única, prestigiosa.

Esta fe a la ‘verdad’ fotográfica, al poder de su realismo objetivo o en palabras de Sekula “realismo instrumental” siempre ha sido yuxtapuesta a otra fe, a su realismo mágico o “sentimental”²²⁷. Es en este sentido que para Sekula la fotografía es “perseguida por dos fantasmas: el de la ciencia burguesa y el del arte burgués. El primer caso implica la verdad de las apariencias sobre el mundo reducido a un ensamblaje positivo de acontecimientos, a una constelación de objetos de conocimiento y posesión”, mientras que el segundo “nos ofrece un sujeto reconstruido en la persona iluminosa del artista”²²⁸.

²²⁵ Allan Sekula, “The Traffic in Photographs”, en Benjamin H. D. Buchloh, Serge Guilbaut y David Solkin (eds.), *Modernism and Modernity: The Vancouver Conference Papers*, Canada, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 2004, p. 121.

²²⁶ Allan Sekula, “On the Invention of Photographic Meaning”, en Victor Burgin (ed.), *Thinking Photography*, Londres, MacMillan Press, 1982, p. 94.

²²⁷ Allan Sekula, “Reading an archive: photography between labour and capital”, en Jessica Evans y Stuart Hall (eds.), *Visual Culture: The Reader*, Londres, California y Nueva Delhi, Sage Publications y The Open University, 2005, p. 191.

²²⁸ Allan Sekula, “The Traffic in Photographs”, op. cit., p. 122.

Estas diferencias o ideologías que cubren tanto el objetivismo como el subjetivismo de la fotografía, deben ser entendidas dentro de una dialéctica social, política sujeta a la “crisis sostenida en el centro mismo de la cultura burguesa”²²⁹. Una crisis que concierna a “la amenaza y la promesa de la máquina” que, por un lado, la cultura burguesa la “rechaza” y por otro lado, la “acepta”²³⁰. Sekula refiriéndose al planteamiento de su proyecto crítico sobre este doble movimiento de la fotografía y su discurso o en sus propios términos sobre el “tráfico de fotografías” comenta:

Veo ahora mi propio proyecto crítico como un intento de comprender el carácter social del “tráfico de fotografías”. Tomando literalmente, este tráfico implica la producción social, la circulación y la recepción de fotografías en una sociedad basada en la producción y el intercambio de mercancías. Entendido metafóricamente, la idea de tráfico sugiere el modo especial en que el significado fotográfico- y el propio discurso de la fotografía- se caracteriza por una incesante oscilación entre lo que Lukács denominaba las “antinomias del pensamiento burgués”. Se trata siempre de un movimiento entre el objetivismo y el subjetivismo²³¹.

Del mismo modo, argumenta que en la segunda mitad del siglo XIX surge una tensión entre los *usos* fotográficos que:

Satisfacen una concepción burguesa del ser y usos que intentan establecer y delimitar el terreno del otro. De este modo cada obra de arte fotográfico tiene su reverso oculto y objetivizador en los archivos de la policía. Teniendo en cuenta que la sociedad burguesa depende de la defensa sistemática de las relaciones de la propiedad, teniendo en cuenta que las bases legales del yo radican en los derechos de propiedad, cada retrato apropiado de un “hombre de letras” hecho de un “hombre de letras” tiene su equivalencia en la fotografía del archivo policial. Ambos intentos son motivados por la incomoda creencia en la categoría del individuo²³².

²²⁹ Ibid., p. 122.

²³⁰ Ibid., p. 124.

²³¹ Allan Sekula, “Introduction”, en *Photography Against the Grain: Essays and Photo Works 1973-1983*, Halifax, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1984, p. xv.

²³² Allan Sekula, “The Traffic in Photographs”, op. cit., p. 124.

Esta “incomoda creencia” pone de manifiesto la obsesión del pensamiento del siglo XIX en la clasificación y en el orden social. Sekula afirma que el sistema doble de la fotografía sobre el cuerpo en el siglo XIX, es “un sistema de representación capaz de funcionar a la vez de forma *honorífica y represiva*”²³³. Sin embargo, lo que distingue estas dos diferentes formas de representación son los *usos y papeles* que ocupan en dicho sistema de clasificación social.

Los ejemplos que nos da Sekula del archivo fotográfico de Leslie Shedden producido entre 1948 y 1968, en su artículo “Photography and Labour: reading an archive” y de la figura criminal, en “The Body and the Archive”, visualizan dichas “antinomias del pensamiento burgués” que persiguen la fotografía. Los archivos fotográficos lejos de ser neutros “mantienen en su propia estructura una conexión oculta entre el conocimiento y el poder”²³⁴. La fotografía desde el principio se identificó no sólo “con el sueño de un lenguaje universal, sino también con el establecimiento de archivos globales y repositorios”²³⁵.

La posición que implica tal identificación es la del Charles Baudelaire en “El público moderno y la fotografía” (1859), quien sitúa el uso de la fotografía en el servicio de los archivos como asistente de la memoria: “Que enriquezca rápidamente el álbum del viajero y devuelva a sus ojos la precisión que falte a su memoria, que orne la biblioteca del naturalista, exagere los animales microscópicos, consolide incluso con algunas informaciones las hipótesis del astrónomo; que sea, por último, la secretaria y la libreta de cualquiera que necesite en su profesión de una absoluta exactitud material, hasta ahí tanto mejor. Que salve del olvido las ruinas colgantes, los libros, las estampas y los manuscritos que el tiempo devora, las cosas preciosas cuya forma va a desaparecer y que piden un lugar en los archivos de nuestra memoria”²³⁶.

²³³ Allan Sekula, “The Body and the Archive” en *October*, num. 39, 1986 (ed. cast., “El cuerpo y el archivo”, en Jorge Ribalta y Glória Picazo (eds.), *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003, p. 137).

²³⁴ Allan Sekula, “Reading an archive: photography between labour and capital”, op. cit., p. 186.

²³⁵ *Ibid.*, p. 184.

²³⁶ Charles Baudelaire, “Salón de 1859. Cartas al Sr. Director de la Revue Francaise”, en *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, Machado Libros, 2005, p. 233 (Aparecido los días 10, 20 de junio, 1, 20 de julio de 1859 en *Revue Francaise* con el título “Lettre à M. le Directeur de la Revue Franchise sur le Salon de 1859”).

Mientras que el escritor, poeta y físico americano Oliver Wendell Holmes, en el mismo año, en su artículo “The Stereoscope and the Stereograph” traduce las colecciones fotográficas como un vasto archivo de imágenes, de memorias que deben ser almacenadas, preservadas e incluso ‘intercambiables’ como los libros en una biblioteca: “de modo que pueda devenir algo parecido a una moneda universal”²³⁷.

La visión de Holmes sobre el futuro de la fotografía y su lugar en un archivo global, así como la correspondencia que establece al comparar la fotografía con una moneda, no remite sólo a “una economía global política de los signos, también estamos invitados a imaginar un epistemológico tesoro oculto, una enciclopedia organizada en relación a una jerarquía global de conocimiento y poder”²³⁸. El archivo fotográfico se identifica con un lenguaje universal, independiente de su significado y uso, sin embargo para Sekula no constituye un lenguaje autónomo, sino que depende siempre de un amplio sistema discursivo que lo construye. La fotografía desde el principio fue condenada al servicio de dos miradas, privadas y públicas: “una hacia arriba, a nuestros “superiores”, y otra hacia abajo, a nuestros “inferiores” ”, constituyentes de una “escala vertical”²³⁹. Esta es la estructura (“vertical”) del archivo “capaz de funcionar a la vez de forma *honorífica* y *represiva*”.

Nuestro análisis se centrará en las *condiciones* que prefiguran para Sekula el ambiguo discurso de la fotografía y su sometimiento en aquellas categorías del *individuo* y su *espacio* que definen lo “honorífico” y lo “represivo”, o “la normalidad versus la aberración, la salud versus la patología, y la seguridad nacional versus el peligro social”²⁴⁰, en fin, se centrará en la institucionalización de la fotografía bajo el modelo de archivo.

²³⁷ Oliver Wendell Holmes, “The Stereoscope and the Stereograph”, en *Atlantic Monthly*, núm. 20, vol. 3, junio 1859, p. 748.

²³⁸ Allan Sekula, “The Traffic in Photographs”, op. cit., p. 147.

²³⁹ Allan Sekula, “El cuerpo y el archivo”, op. cit., p. 139.

²⁴⁰ Jacqueline Urla y Jennifer Terry, “Introduction: Mapping Embodied Deviance”, en Jennifer Terry y Jacqueline Urla (eds.), *Deviant Bodies: Critical Perspectives on Difference in Science and Popular Culture*, Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 1995, p. 1.

2.2.1. Archivo fotográfico honorífico y represivo

La fotografía desde su invención contribuyó a la *legitimación de la identidad*. Precisamente, es en el retrato fotográfico donde encontramos esta contribución que, como dice Gisèle Freund “corresponde a una fase particular de la evolución social: el ascenso de amplias capas de la sociedad hacia un mayor significado político y social”²⁴¹. El retrato fotográfico constituirá el nuevo medio de expresión reflejando a su vez los cambios políticos y sociales de la época²⁴². Será en este contexto de cambios que el uso del retrato fotográfico en el siglo XIX dibujará los indicios de una visión *jerárquica*. Una visión que, sin embargo ya había sido adaptada en la vieja tradición del retrato pictórico. Es bien conocido que los retratos pictóricos implicaban la expresión de la *individualidad* y la de su estatus social. Si en el retrato pictórico y en el de la miniatura²⁴³ se reflejaba el *poder* de la aristocracia, más tarde la afirmación de su poder se desplazará en el retrato fotográfico mediante su nuevo y establecido “rostro burgués” personificado en la emergente clase media.

Sin embargo, como dice John Tagg: “No fue en las exaltadas alturas del arte autónomo donde el retrato fotográfico logró su lugar perdurable, sino en una industria profana que decoraba los espacios más acogedores del hogar burgués. Y no sólo allí, también encontraron un lugar en los archivos -en comisarías, hospitales, escuelas y cárceles- y en documentos oficiales de todo tipo”²⁴⁴.

²⁴¹ Gisèle Freund, *Photographie et société*, París, Seuil, 1974 (ed. cast., *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 1993, p. 13).

²⁴² “A medida que subía la burguesía, y que se consolidaba su poder político, cambiaba la clientela y el gusto se transformaba. El tipo ideal deja de ser suntuoso: en su lugar aparece el rostro burgués”. *Ibid.*, p. 7

²⁴³ “Al igual que los grandes retratos, las miniaturas en general registraban las clases altas y el ascenso de las móviles clases medias, donde se incluía la aristocracia de las propiedades, comerciantes, y profesionales”. Robin Jaffee Frank, “Introduction”, en *Love and Loss: American Portrait and Mourning Miniatures*, New Haven y Londres, Yale University Art Gallery, 3 de octubre-30 de diciembre 2000, (cat. exp.), pp. 3-5.

²⁴⁴ John Tagg, “Portraits, Power and Production”, en *Ten.* 8, núm. 13, 1984, pp. 20-29. Reeditado bajo el título “A Democracy of the Image: Photographic Portraiture and Commodity Production”, en *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*, Nueva York, Macmillan, 1988 (ed. cast., “Democracia de la imagen: el retrato fotográfico y la producción de mercancías”, en *El peso de la representación: ensayos sobre fotografías e historias*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005, p. 78).

En ambos casos, el individuo está bajo una *descripción*, cuya representación, tiende a ser monumental y a la vez documental, ceremonial e instrumental. Nos encontramos ante una *imagen* social y un *documento* científico. Ante el retrato “honorífico” del ‘dominante’ y el retrato “represivo” del ‘dominado’ (1) (el último, localizado en “un lugar en los archivos”). A partir de esta “jerarquía del gusto (...) las convenciones honoríficas estuvieron en condiciones de proliferar de arriba hacia abajo (...) la fotografía empezó a (...) definir tanto el aspecto general (tipología) y el caso particular de desviación y patología sociales”²⁴⁵.

Concretamente es en el retrato “represivo” donde el rostro humano se integra en un sistema descriptivo de “características negativas”²⁴⁶, en un *sistema de archivo*, en un *proceso* “burocrático” y no solamente en un puro “empirismo óptico”: “Si examinamos el modo en que la fotografía fue utilizada por la policía de finales del siglo XIX, encontraremos abundantes evidencias de una crisis de fe en el empirismo óptico (...) La cámara se integra en un conjunto más amplio: un sistema de “inteligencia” burocrático, administrativo y estadístico. Este sistema se puede calificar como una forma sofisticada del archivo. El artefacto central de este sistema no es la cámara sino el gabinete de archivo”²⁴⁷.

La fotografía empezó en otras palabras, a integrarse en un sistema archivístico donde la observación condujo al examen, a la catalogación, clasificación y almacenamiento de datos, obtenidos de medidas y calculaciones precisas, extendiendo y combinando su cualidad geométrica con otras ciencias, *materializando su espacio* bajo la forma de un “gabinete” de archivo, de información o documentación (2).

²⁴⁵ Allan Sekula, “El cuerpo y el archivo”, op. cit., p. 137.

²⁴⁶ Peter Hamilton sostiene que el papel de la fotografía en estas dos formas de representación es el de la vigilancia. En el retrato honorífico “el sujeto tiene un interés claro en sostener” dicha forma de vigilancia extendiendo su estatus social, cultural. Mientras que en el retrato represivo la forma de vigilancia cambia, “los rostros son capturados con el propósito de ser clasificados y controlados dentro de un archivo o ‘base de datos’”. Peter Hamilton, “The Beautiful and the Damned”, en Peter Hamilton y Roger Hargreaves, (eds.), *The Beautiful and the Damned: The Creation of Identity in Nineteenth Century Photography*, Londres, Lund Humphries y The National Portrait Gallery, 6 de junio-7 de octubre 2001, (cat. exp.), pp. 2-4.

²⁴⁷ Allan Sekula, “El cuerpo y el archivo”, op. cit., p. 146.

Sekula al considerar las observaciones de Michel Foucault sobre la conversión del cuerpo humano a lo largo del siglo XIX en una “escritura” institucional estructurada de modo celular y aplicada en aparatos como la prisión, el manicomio, la escuela o la fábrica, sugiere ver dicha escritura documental en los términos de Foucault: de producción, control de saber, y no sólo en los de una represión.

Foucault, resume este punto de vista cuando se refiere al “privilegio” de una descripción “honorífica” y a la “dominación” de una descripción “represiva” del individuo:

Durante mucho tiempo la individualidad común -la de abajo y de todo el mundo- se ha mantenido por bajo del umbral de descripción. Ser mirado, observado, referido detalladamente, seguido a diario por una escritura ininterrumpida, era un privilegio. La crónica de un hombre, el relato de su vida, su historiografía relatada al hilo de su existencia formaban parte de los rituales de su poderío. Ahora bien, los procedimientos disciplinarios invierten esa relación, rebajan el umbral de la individualidad descriptible y hace de esa descripción un medio de control y un método de dominación. No ya monumento para una memoria futura, sino documento para una utilización eventual²⁴⁸.

Teniendo en cuenta el *uso* de esta “escritura” documental sobre el cuerpo cuya función social tenía incluso perspectivas de corrección y en general contenía visiones ‘terapéuticas’, nos ayudaría a entender el *uso* que se hace de la fotografía en dichas instituciones, así como el *significado* que le dotan cuyo nuevo espacio se definiría en términos de materialidad. Como señala Sekula “Aproximadamente entre 1885 y 1900, se inventó un modelo institucional del significado fotográfico: el modelo del archivo. Este modelo respondía a la necesidad de reunir y ordenar inmensas colecciones funcionales de fotografías”²⁴⁹.

²⁴⁸ Michel Foucault, *Surveiller et Punir: Naissance de la prison*, París, Gallimard, 1975 (ed. cast., *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*, Madrid, Siglo XXI, 1999, p. 196).

²⁴⁹ Allan Sekula, “Walker Evans and The Police”, en Jean-François Chevrier, Allan Sekula y Benjamin Buchloh (eds.), *Walker Evans & Dan Graham*, Witte de With, Center for Contemporary Art, Rotterdam, 29 de agosto-11 de octubre 1992, (cat. exp.), p. 193.

La fotografía y específicamente el retrato fotográfico al expandirse en el campo de las prácticas documentales de tipo judicial, legal o medicina se adapta a un *modelo* de archivo: de reunión y almacenamiento de información implicando por tanto su cualidad *geométrica*- su detallada fidelidad *métrica*²⁵⁰. En este sentido hablaríamos sobre el *uso* de su función *particular*, incorporada en el *proceso* de la propia institución que es el de medir, clasificar y controlar el cuerpo, pero también es el de “corregir” su “conducta”²⁵¹ haciendo de éste una *ficha* almacenada. Es decir una *información* identificada rápidamente en el “gabinete de archivo”. Eso equivaldría a la *redefinición* de la geometría: el concepto de la geometría en tanto lógica y orden se redefine *bajo una multiplicidad de significados*. Se somete a una *práctica* cuyos *propósitos son específicos*, tienen una función concreta que no remiten a su concepto -racionalización y orden-, sino a sus fines culturales: que se pueden traducir en términos de confinamiento, de disciplina, control o reformación.

Es el momento donde la geometría adquiere significados que dibujan su uso particular, pasando de lo genérico (concepto de orden) a lo específico (significado del espacio material), de lo invisible a lo visible, de lo inmaterial a lo material, de la teoría a la práctica. Bajo las observaciones de Foucault que atañen a estos aparatos de nuevo conocimiento, se da a conocer la táctica diagramática de lo geométrico y la idea de que sus esquemas lógicos podían servir en la *práctica* como *instrumentos* eficaces de control y disciplina: estudio analítico de los movimientos, reducción al individualismo de la multiplicidad, sometimiento de los lugares y de los cuerpos en tipos y categorías.

²⁵⁰ Considerando la fotografía como un instrumento que “fija” un momento en el tiempo”, de igual modo “los archivos “fijan” un momento en el tiempo”, es decir, “fijan” la información registrada en su contexto administrativo, legal y fiscal”. En este sentido, tanto la fotografía como el archivo “han prometido la posesión y control del saber mediante la posesión y control de la información registrada”. Ambos operan como registros de la experiencia material cartografiando el espacio real. Joan M. Schwartz, “Records of Simple Truth and Precision, Photography, Archives, and the Illusion of Control”, en Francis X. Blouin JR. y William G. Rosenberg (eds.), *Archives, Documentation and Institutions of Social Memory: Essays from the Sawyer Seminar*, Nueva York, University of Michigan Press, 2006, p. 76. Lady Elizabeth Eastlake de manera similar, alude a la precisión fotográfica, a su naturaleza geométrica, y relaciona el retrato con la fijación de un espacio geográfico: “Estos mapas faciales llamados retratos fotográficos” son nada más que “puntos precisos de referencia y medidas”. Lady Elizabeth Eastlake, “Photography”, publicado originalmente en *Quarterly Review*, vol. 101, 1857, y reeditado en Alan Trachtenberg (ed.), *Classic Essays on Photography*, Nueva York, Leete’s Island Books, 1980, p. 65.

²⁵¹ Michel Foucault, *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*, op. cit., p. 196.

En el paso del “hombre memorable” al “hombre calculable” es donde se revela una “nueva tecnología del poder y otra anatomía política del cuerpo”²⁵². Es en este *cambio* donde la fotografía durante el siglo XIX, servirá como instrumento de evidencia, de *prueba* policial, judicial, así como herramienta de diagnóstico fisiognómica e incluso de *reforma* en la clínica psiquiátrica. Es decir que su uso servirá en la clasificación y comparación de un individuo con otro, permitiendo de este modo el control absoluto del hombre bajo su conversión en objeto de conocimiento. Como señala Tagg: “el eje político de la representación se había invertido por completo, dado que ser reproducido en imagen ya no era un privilegio, sino el lastre de la nueva clase de los vigilados”²⁵³.

El rostro que meticulosamente se integra en este examen analítico y preciso, es el del criminal, del enfermo, del loco, del pobre de la clase trabajadora, en fin es el rostro del “Otro”, que ejemplifica la “clase peligrosa”²⁵⁴ de la sociedad. En este detallado examen, se calcula la *desviación* del hombre: sus aspectos de “inferioridad”²⁵⁵.

La amenaza que la burguesía veía en el rostro del “Otro”, se traducía en términos de una “patología urbana” en el sentido de que la ‘salud’ y por consiguiente el orden de la sociedad estaba en peligro; algo que como explica Louis Chevalier, este síntoma patológico se originó “cuando comenzó la epidemia de cólera en 1832, el primer pensamiento de la gente era las prisiones (...) porque las prisiones eran consideradas como las primeras fuentes de infección”²⁵⁶.

²⁵² Ibid., p. 198.

²⁵³ John Tagg, “Democracia de la imagen: el retrato fotográfico y la producción de mercancías”, op. cit., pp. 78-79.

²⁵⁴ El “vocabulario” de la burguesía hacia la ‘Otra’ mitad, incluía caracterismos como “bárbaros”, “salvajes” y “vagabundos” o “nómadas”. Louis Chevalier, *Classes Laborieuses et Classes Dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIX siècle*, Paris, Librairie Plon, 1958 (ed. ingl., *Labouring Classes and Dangerous Classes in Paris During the First Half of the Nineteenth Century*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1973, p. 371).

²⁵⁵ Como dice David Green “la superficie” del cuerpo “se examinó continuamente para los signos de su inferioridad innata física, mental y moral”. David Green, “On Foucault: Disciplinary Power and Photography”, en *The Camerawork Essays. Context and Meaning in Photography*, Londres, Rivers Oram Press, 1997, p. 128.

²⁵⁶ Louis Chevalier, *Labouring Classes and Dangerous Classes...*, op. cit., p. 48.

La clase peligrosa constituía una sociedad diferente, apartada de su ‘otro’ yo. La oscuridad, la miseria, la enfermedad correspondía al crimen, a la violencia, a la prostitución y para la burguesía el ‘miedo’ hacia esta clase “salvaje”, hacia el desorden social, garantizaba la defensa de sus bienes y su diferenciación: “La “civilización” requería la “crueldad” en contra de su propia distinción”²⁵⁷.

En este ambiente patológico, la ciencia de la estadística desarrollada en la primera mitad del siglo XIX, la ciencia que “reconoce y mide la desigualdad”, fue la que describió “las bases biológicas de la historia social”²⁵⁸. El estadista “simplemente respondía a la preocupación general de la gente que consideraba el crimen como la expresión de una sociedad enferma”²⁵⁹.

Era la propia sociedad que se sentía amenazada, pero no por el hombre criminal que rompe la ley, sino por la “clase peligrosa”. La sociedad penal que definía el hombre criminal como alguien que infringe la ley se ve sustituida por la sociedad disciplinaria cuya función es examinar su comportamiento, de lo que “son capaces de hacer, están dispuestos a hacer o están a punto de hacer” y “corregir” las “virtualidades”²⁶⁰ de la *especie* del criminal peligroso. De este modo los aparatos disciplinarios o esta nueva “anatomía política del cuerpo” se encargarán a “corregir” cada uno a su manera, la ‘desviación’ del sujeto, proporcionando el control social.

²⁵⁷ Alan Trachtenberg, *The Incorporation of America. Culture & Society in the Gilded Age*, Nueva York, Harper & Collins, 1982, p. 27. De modo similar, Foucault nos explica que era “necesario hacer del pueblo un sujeto moral, separarlo por tanto de la delincuencia, aislar claramente el grupo de los delincuentes, hacerlos aparecer como peligrosos” y “mostrarlos como individuos portadores de todos los vicios y origen de los mayores peligros. De allí el nacimiento de la literatura policíaca”. Michel Foucault, “Entretien sur la prison: le livre et sa methode”, en *Magazine Littéraire*, 101, junio de 1975 (ed. cast., “Entrevista sobre la prisión: el libro y su método”, en Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría (eds.), *Michel Foucault. Estrategias de poder. Obras esenciales*, vol. II, Barcelona, Paidós, 1999, p. 301).

²⁵⁸ Louis Chevalier, *Labouring Classes and Dangerous Classes...*, op. cit., pp. 437-438.

²⁵⁹ Ibid., p. 48.

²⁶⁰ Michel Foucault, *A verdae e as formas jurídicas*, Rio de Janeiro, Pontificia Universidade Católica, 1978. Ciclo de cinco conferencias pronunciadas por Foucault en la Universidad Católica de Río de Janeiro entre los días 21 y 25 de mayo de 1973. (ed. cast., *La verdad y las formas jurídicas*, Barcelona, Gedisa, 1998, pp. 97-98).

La introducción de la fotografía en “el campo discursivo de la administración y del proceso capitalista de producción como mecanismo de objetivación y como instrumento de sometimiento, se ve dentro de los amplios parámetros del deseo y poder del capital de conocer, realizar, y del control”²⁶¹.

Es en este marco social de control que la representación “represiva” del sujeto se inscribe en una *colección* inacabable de *registros* que asigna “nuevos objetos de conocimiento: para categorizar nuevos especímenes”²⁶². Esta acumulación de registros corresponde para Foucault a “cierta función política de la escritura (...) indica la aparición de una modalidad nueva de poder en la que cada cual recibe como estatuto su propia individualidad, y en la que es estatutariamente vinculado a los rasgos, las medidas, los desvíos, las ‘notas’ que lo caracterizan y hacen de él, de todos modos, un ‘caso’ ” (...) esas disciplinas (...) son una modalidad de poder para el que la diferencia individual es pertinente²⁶³. Precisamente este tipo de retratos en que el individuo se somete a un análisis y descripción detallado o dicho de otro modo, estos “casos” que se convierten en objeto de información eran “designados a recibir la atención de ‘especialistas’ ”²⁶⁴.

Pero antes de tomar en examen esta función *específica* del archivo fotográfico localizada en instituciones concretas, sería de interés ver su función ‘general’. En esta generalización del archivo, el rostro, se integra en un sistema *comparativo*: lo ‘civilizado’ y lo ‘primitivo’, lo ‘normal’ y lo ‘anormal’, lo ‘visible’ y lo ‘invisible’, se yuxtaponen a una forma abstracta. Allí donde lo monumental y lo documental o lo “honorífico” y lo “represivo” coexiste en un mismo cuadro.

²⁶¹ Suren Lalvani, *Photography, Vision, and the Production of Modern Bodies*, Nueva York, State University, 1996, pp. 139-140. Véase Suren Lalvani, “Photography and the Industrialization of the Body”, en *Journal of Communication Inquiry*, num. 2, vol. 14, 1990, pp. 86-105.

²⁶² Steve Edwards, *Photography: A Very Short Introduction*, Nueva York, Oxford University Press, 2006, p. 21.

²⁶³ Michel Foucault, *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*, op. cit., pp. 196-197. Véase también Michel Foucault, *Naissance de la Clinique: Une archéologie du regard médical*, París, Presses Universitaires de France, 1963 (ed. cast., *El nacimiento de la clínica: Una arqueología de la mirada médica*, México y Madrid, Siglo XXI, 1999).

²⁶⁴ Steve Edwards, *Photography: A Very Short Introduction*, op. cit., p. 22.

Sekula subraya en su análisis la función de la fotografía como archivo general: “El archivo general, el que los incluye a todos, contiene necesariamente tanto el rastro de los cuerpos visibles de los héroes, líderes, ejemplos morales, celebridades, como el de los pobres, los enfermos, los locos, los criminales, las minorías raciales, las mujeres, y demás encarnaciones de lo indigno”²⁶⁵. Esta comparación tendía inevitablemente a la *formación de tipos* de individuos y no a un individuo específico. Tendía a la *generalización* del individuo.

Estos tipos de *retratos generalizados* fueron construidos por la fisiognomía²⁶⁶. La fisiognomía fue la que dirigió su mirada al cuerpo, al estudio del rostro humano, así como al examen de la cabeza enlazando sus aspectos exteriores (las características físicas del hombre, su morfología), con el carácter interior. A través de esta comparación o conexión interrelacionada, nos encontramos con un *determinado tipo* del individuo. Según la forma de sus características -nariz, labios, ojos, orejas o según el contorno de la forma de la cabeza- (perfil) se predeterminaba, correspondientemente, su carácter moral, intelectual. Incluso dichas características tenían su equivalente comparación a las de animales.

Johann Caspar Lavater, el fundador de la fisiognomía, en su *Essays on Physiognomy; For the Promotion of the Knowledge and the Love of Mankind* publicado en 1789, señala que el “Hombre material debe ser el tema de la observación” y la equivalencia entre los aspectos físicos e internos del hombre, es la que define la fisiognomía. Para Lavater la fisiognomía “es la ciencia o el conocimiento de la correspondencia entre el hombre exterior y interior, las superficies visibles y los contenidos invisibles”²⁶⁷.

²⁶⁵ Allan Sekula, “El cuerpo y el archivo”, op. cit., p. 140.

²⁶⁶ Como explica Sekula: “En un primer instante, el retrato fotográfico tendía a individualizar un sujeto idealizado de propiedad. En un segundo, el retrato individualizaba el sujeto de la regulación y vigilancia medico-legal. La fisiognomía, la cual constituía un poderoso paradigma hermenéutico durante el siglo XIX, sirvió para unificar estos dos modos de construcción visual del ego”. Allan Sekula, “Walker Evans and The Police”, op. cit., p. 193.

²⁶⁷ Johann Caspar Lavater, *Essays on Physiognomy: For the Promotion of the Knowledge and the Love of Mankind*, vol. I, Londres, 1789, p. 19.

El rostro, la cabeza y sobre todo el perfil constituyen el objeto del examen de la fisiognomía, cuyos contornos se entrelazan con el carácter identificando el “nacido idiota, y el hombre genio” (3)²⁶⁸.

La frenología es otro ejemplo donde se puede observar la catalogación del ser humano en tipos, esta vez determinados por el cráneo y las facultades de cerebro. Franz Josef Gall, el portador de la frenología, a principios del siglo XIX, define en su libro, *On the Functions of the Brain and of Each of its Parts*, que el cerebro se constituye de muchas partes cada una de las cuales contiene una facultad que es innata: “Todas nuestras disposiciones morales e intelectuales son innatas, y cualquiera manifestación de una cualidad moral o facultad intelectual, depende de la organización”²⁶⁹.

La forma del cráneo es la que pre-escribe el carácter, los sentimientos del hombre, ya que según ésta, las partes del cerebro, predeterminan y configuran un tipo de individuos. El estudio de Gall, se basaba, aparte de la colección de cráneos, también en ilustraciones que complementaban su examen científico y en visitas que realizaba en instituciones como la prisión o manicomios, con el propósito de observar sus cabezas, evaluando sus temperamentos, sus pasiones, sus “tendencias y talentos”.

²⁶⁸ Lavater describe su método de analizar el cuerpo con el siguiente modo: “Mi método es primero examinar la forma, si es redonda, oval, cuadrada, o angulosa, y bajo qué figura general puede ser más adecuadamente clasificada (...) Luego examino el perfil, quizá dividiéndolo en dos partes. Entonces defino su longitud perpendicular, según tres divisiones comunes y observo sus variaciones perpendiculares: luego la posición relativa de estas tres partes, el mentón, la nariz, la barbilla”. Y añade: “Otra norma muy importante es estudiar los caracteres más extraordinarios, examinar el exceso, el extremo del carácter, y los extremos de los caracteres opuestos; por un lado, los rasgos más decisivos del benevolente bueno, y por otro lado, del destructivo malo; los mejores poetas, luego los escritores más sosos de la prosa: el nacido idiota, y el hombre genio”. Johann Caspar Lavater, *Essays on Physiognomy; For the Promotion of the Knowledge and the Love of Mankind*, vol. II, Londres, 1804, pp. 23-28.

²⁶⁹ Franz Josef Gall, *On the Functions of the Brain and of Each of its Parts: With Observations on the Possibility of Determining the Instincts, Propensities, and Talents, or the Moral and Intellectual Dispositions of Men and Animals, by the Configuration of the Brain and Head*, vol. VI, Boston, Marsh, Capen & Lyon, 1835, p. 308. Es interesante ver que esta ‘anatomía’ comparativa que la frenología ejerce a la hora de evaluar las cualidades humanas del cerebro, se repite en otras ciencias: “El hombre, finalmente, este ser inextricable, se ha hecho conocido; organología compone y descompone, de trozo a trozo, sus tendencias y talentos; ha fijado en nuestras ideas su destino, y la esfera de su actividad; y se ha vuelto una fuente fructífera de las aplicaciones más importantes en la medicina, filosofía, jurisprudencia, educación, historia”. Ibid., p. 310.

En una de sus visitas en la prisión de Berlín en 1805, “se le permitió a Dr. Gall examinar 200 prisioneros, sin decirle ninguna palabra sobre sus crímenes o sobre sus caracteres”²⁷⁰. Al examinar cada uno de los prisioneros los clasificó según sus actos en tipos -el ladrón, el criminal o el violador. Estos tipos aludían a las “verdades pre-existentes”²⁷¹ de la frenología. Tanto la fisiognomía como la frenología sitúan el cuerpo humano en un sistema *comparativo* interpretando cada una de sus partes en términos físicos, morales e intelectuales.

En las ilustraciones de frenología se puede observar el cráneo de un criminal comparado con el de un hombre moral, el del idiota con el del delincuente y poeta (4) o se puede ver a partir de un modelo de cabeza, el lugar de los órganos mentales (5) que definen su *normalidad* o *anormalidad*, su *superioridad* o *inferioridad*. Cabe añadir que estas teorías han sido difundidas y se han hecho muy populares durante el siglo XIX, tanto a través de las lecturas de los propios autores y sus discípulos como de los periódicos, e incluso se habían convertido en una fuente de caracteres morales para la literatura y el arte de la caricatura como por ejemplo se ilustra en la portada de un periódico americano titulado *Phrenological Journal and Life Illustrated* en 1868 (6). En términos culturales el contexto del retrato fotográfico estaba enraizado en una *tipología de caracteres*, en una enorme fascinación por la identificación fisiognómica del rostro y del cráneo humano que a menudo dicha tipología de caracteres se comparaba con la de William Shakspeare desarrollada en sus obras²⁷².

²⁷⁰ Ibid., p. 295.

²⁷¹ Ibid., p. 309. Esta “verdad” predeterminada se interpretaba según Gall, bajo la manifestación de los “signos del carácter en el cerebro, que podrían ser estudiados con certeza como la base del carácter, y cualquiera que sea la revelación del rostro, de la actitud o de las emociones, el impulso proviene del cerebro”. Nelson Sizer y H. S. Drayton, *Heads and Faces, and How to Study Them; A Manual of Phrenology and Physiognomy for the People*, Nueva York, Fowler & Wells Company, 1885, p. 5.

²⁷² Incluso en los hospitales y prisiones de Francia, la comparación entre los aspectos exteriores de los individuos y los de animales, así como su clasificación en tipos, era un ejemplo que reflejaba la influencia de dichas teorías. Louis Chevalier observa al respecto: “Equipados con las hipótesis de Gall y Lavater, los doctores en hospitales y prisiones de convictos no encontraron ninguna dificultad en descubrir el hombre-lobo y el hombre-león entre su clientela”. Louis Chevalier, *Labouring Classes and Dangerous Classes...*, op. cit., p. 412.

Bajo dichas consideraciones sería interesante ver la interrelación entre la frenología y la ley penal y por consiguiente la de la fotografía con el fin de examinar el el archivo criminal, su definición singular y general. A mediados del siglo XIX, los estudios frenológicos se consideraban de gran ayuda argumentados por las ilustraciones en la reformación, en el tratamiento del criminal dado que su conducta se consideraba similar a la de un loco y por tanto necesitaba curarse de su enfermedad mental. La criminalidad según Sander Gilman “se veía como locura, y el criminal como loco”²⁷³. En la correspondencia entre el frenólogo escocés George Combe y el profesor de la ley penal de la universidad de Heidelberg, C. J. A. Mittermaier, publicada en *The Phrenological Journal*, en 1843 (revista fundada por Combe y su hermano en 1823) se proponía la aplicación de la frenología en la prisión, ejemplificando su cualidad reformativa en el sujeto desviado.

La frenología proponía la domesticación de las bajas facultades morales e intelectuales del criminal ya que su “propensión animal” era la “causa de su crimen”²⁷⁴. Sobre la importancia de la frenología en la “reformación moral” del criminal y en el “calculo” de los crímenes, Mittermaier sostenía que: “Un tipo particular de castigo es adecuado y conformado en la naturaleza del crimen, sólo cuando puede operar beneficiosamente en el individuo criminal, conduciendo a su mejora y efectuando su reformación moral”²⁷⁵.

La asociación entre la figura del ‘criminal’ y la del enfermo mental se puede observar a través de la perspectiva frenológica, la cual establecía una visión predeterminada del carácter y generaba “estereotipos visuales. Si todo comportamiento era determinado por la estructura del cerebro, el comportamiento antisocial era el resultado de la estructura defectiva del cerebro. Así los frenólogos argumentaban sobre el concepto de la locura criminal en el sentido de la explicación del comportamiento socio-patológico”²⁷⁶.

²⁷³ Sander L. Gilman, *Seeing the Insane*, Nueva York, University of Nebraska Press, 1996, p. 117.

²⁷⁴ C. J. A. Mittermaier y George Combe “On the Application of Phrenology to Criminal Legislation and Prison Discipline”, en *The Phrenological Journal and Magazine of Moral Science*, Edimburgo, Maclachlan Stewart & Co, 1843, vol. XVI, núm. LXXIV, p. 13.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 4.

²⁷⁶ Sander L. Gilman, *Seeing the Insane*, op. cit., p. 116.

La relación entre la frenología y la fotografía se observa claramente en la re-edición americana que realizó Eliza Farnham en 1846, (en 1973 aparecerá otra re-edición basada en la de 1846), del libro del reformador y periodista inglés Marmaduke Sampson, *Criminal Jurisprudence Considered in Relation to Mental Organization* publicado en 1841. La nueva edición de Farnham bajo el título, *Rationale of Crime and Its Appropriate Treatment*, ilustra la teoría de Sampson con retratos fotográficos de prisioneros, tomados por el fotógrafo Matthew Brady tras su encargo por Farnham, matrona de la prisión de mujeres en Sing Sing, en Nueva York. Farnham también acudió al frenólogo Lorenzo Fowler con el propósito de ayudarla -como ella señala en el prefacio de su edición de 1846-, en la “selección de los casos”²⁷⁷.

Evidentemente la fotografía se legitimaba como instrumento de diagnosis y evaluación de los ‘casos’. Las notas de Farnham que corresponden a cada ilustración, explican sus ‘casos’ relacionados a sus cualidades físicas, mentales e intelectuales y los concluyen con una calificación que permite ver su posible corrección o no. Los diecinueve grabados que acompañan la re-edición de Farnham, reproducidos a partir de los daguerrotipos de Matthew Brady, se clasifican en tipos, según la raza y la nación de los criminales. Los once primeros retratos son de adultos y los demás de niños. También hay tres retratos más de personas (dos hombres y una mujer), que son calificadas de facultades superiores que se contrastan comparados con todos los demás retratos.

En el ámbito de la psiquiatría, los primeros retratos fotográficos han sido tomados por el doctor Hugh Welch Diamond, director del manicomio de mujeres del condado de Surrey y miembro de la Royal Photographic Society, con el mismo propósito del tratamiento de la enfermedad mental de sus pacientes. En 1856, Diamond presenta ante la Royal Society, su ensayo titulado, “On the Application of Photography to the Physiognomic and Mental Phenomena of Insanity”, y argumenta que el uso del retrato fotográfico en el campo de la psiquiatría contribuye en tres factores.

²⁷⁷ Eliza Farnham, *Rationale of Crime and Its Appropriate Treatment*, Nueva York, Patterson Smith, 1973, p. xxxix. Como dice W. David Lewis en la introducción de la re-edición de Farnham de 1973: “La contribución más fundamental de la frenología al desarrollo de la teoría penal fue su afirmación de que el comportamiento desviado tenía su base física”. W. David Lewis, “Eliza Farnham, And Phrenological Contributions to American Penology”, en Eliza Farnham, *Rationale of Crime and Its Appropriate Treatment*, op. cit., p. vi.

a. como instrumento de reformatión a causa del “efecto que producen sobre los propios pacientes”²⁷⁸ (ejemplificando esta creencia en el retrato de una persona en cuatro diferentes estadios) (7) b. como índice fisiognómico que “traza los rasgos característicos de diferentes enfermedades mentales en su comienzo, continuación, y cura” c. como documento de identificación “en casos de readmisión”²⁷⁹.

Diamond en su ensayo subraya continuamente la fidelidad documental de la fotografía: “Es bien conocido que los retratos de personas congregadas en las cárceles por castigo han sido en frecuentes ocasiones de gran valor para volver a capturar a algunos que se habían fugado, o para demostrar con pocos gastos y con certidumbre una anterior condena; asimismo, los retratos de enfermos mentales que han sido internados en manicomios por protección, nos muestran una representación muy clara de sus casos, ésta de su readmisión después de un período de ausencia y curación temporal”²⁸⁰. Estos retratos fotográficos que reúne la investigación del Dr. Diamond definen “tipos de locura”²⁸¹(8).

²⁷⁸ Hugh W. Diamond, “On the Application of Photography to the Physiognomic and Mental Phenomena of Insanity”, en Sander L. Gilman (ed.), *The Face of Madness Hugh W. Diamond and the Origin of Psychiatric Photography*, Nueva York, Brunner/Mazel, 1976, p. 21. Diamond describe de modo revelador la reacción de una paciente suya al ver su retrato fotográfico, y su posterior mejora: “Su entretenimiento posterior al ver sus retratos y su frecuente conversación sobre éstos era el primer paso decisivo en su mejora gradual, y cuatro meses después estaba perfectamente curada, y se reía con todo su corazón de sus pasadas imaginaciones”. Ibid., p. 23.

²⁷⁹ Ibid., p. 21-23. Un paradigma sobre el uso de la fotografía como medio de identificación, evaluación y corrección de ‘casos’ de desviación, son los archivos de la residencia para chicos indigentes que Thomas John Barnardo estableció en 1874. Barnardo era un predicador evangélico y médico que empezó su campaña publicitaria de fotografías en el campo de la filantropía mostrando los niños en unas series de antes y después que implicaban su mejora. Sobre los archivos de Barnardo véase Alan Thomas, *The Expanding Eye. Photography and the Nineteenth-Century Mind*, Croom Helm, Londres, 1978, pp. 143-146; y V. Lloyd y G. Wagner, (eds.), *The Camera and Dr. Barnardo*, National Portrait Gallery, Londres, 29 de enero-27 de marzo 1974, (cat. exp).

²⁸⁰ Ibid., p. 24.

²⁸¹ Sander L. Gilman, “Hugh W. Diamond and Psychiatric Photography”, en Sander L. Gilman (ed.), *The Face of Madness Hugh W. Diamond...*, op. cit., p. 7. Véase Mike Barfoot y A. D. Morrison-Low, “W. C. M’Intosh and A. J. Macfarlan, Early Clinical Photography in Scotland”, en *History of Photography*, núm. 3, vol. 23, 1999, pp. 199-210 y en el mismo volumen, Erin O’ Connor, “Camera Medica, Morbid History of Photography”, pp. 232-244.

Se observa que la categoría de la ‘Otra’ mitad se convierte en objeto de análisis e ilustración, allí donde la visión humana pasa de las “ópticas geométricas de los siglos XVII y XVIII a las ópticas fisiológicas, que han dominado ambas la discusión de la visión científica y filosófica del siglo XIX”²⁸². Barbara Maria Stafford añade que: “Los intentos de obtener tipos representativos, deducidos de muchas observaciones diferentes, deben ser vistos como el deseo de aparecer “estadísticos” ”²⁸³.

La interpretación de este archivo comparativo y taxonómico –que conlleva una “acumulación de evidencias”-²⁸⁴, por disciplinas como la fisiognomía y la frenología, era fundamental para la adquisición del conocimiento. Estas disciplinas, así como el uso de la fotografía en ellas no sólo servían para *unir* lo “honorífico” y lo “represivo”, sino también para “re-introducir el orden y la jerarquía dentro del cuerpo político. La clave en esta última promesa reside en la fijación precisa de la imagen del criminal, a la vez como individuo y tipo”²⁸⁵.

2.2.2. Archivo fotográfico singular y general

La *individualización* del criminal la encontramos en el campo de la criminalística y concretamente en la práctica de Alphonse Bertillon (1853-1914), Jefe del Departamento de la Identidad Judicial de la policía de París.

²⁸² Jonathan Grary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge y Londres, Mass., The MIT Press, 1992, p. 16.

²⁸³ Barbara Maria Stafford, *Body Criticism: Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*, Cambridge y Londres, Mass., The MIT Press, 1991, p. 107. Teniendo en cuenta esta observación diremos que la representación del rostro burgués y su connotación al tipo normal ha conllevado consigo misma una ambigüedad que atañe al concepto de lo normal: “Un sentido de lo “normal” era éste de un hecho capaz de ser descrito por las medidas estadísticas extraídas de una población larga” y “el otro sentido era éste de la normativa o de lo ideal. Con este término se intentaba un principio de aprobación estético, religioso, y moral de una forma original o perfecta, y de desaprobación de algo que se pierde o se desvíe de ésta”. *Ibid.*, pp. 107-108.

²⁸⁴ Stafford comenta al respecto: “el formato multivolumen enciclopédico parecía sugerir que cuando más grande fuera la mayor acumulación de evidencia sobre lo desconocido, más cercanos estábamos a un cierto conocimiento. Personificaba la creencia que lo desconocido se disminuía en cuanto el número de observaciones se aumentaba”, *Ibid.*, p. 107.

²⁸⁵ Allan Sekula, “Walker Evans and The Police”, *op. cit.*, p. 193.

Mientras que la *generalización* del criminal la encontramos en el campo de la criminología cuyo portador es Francis Galton, antropólogo y fundador de eugenesia. Si Bertillon diferencia el individuo criminal del grupo, Galton lo somete a un “ “tipo” general biológico”²⁸⁶. En el primero, la fotografía se integra en la práctica del archivo y en el segundo, el archivo de la *especie* criminal se incorpora en una única imagen visual mediante sus composiciones fotográficas.

Bertillon, en 1883, inventó un método racional, sistemático de archivar la identidad del cuerpo criminal. Su método de identificación denominado “Bertillonaje” o “instrucciones signaléticas”, consistía en obtener a partir de la descripción antropométrica del individuo y de su retrato fotográfico de frente y de perfil -también conocido bajo el nombre *Portrait parlé* (retrato verbal) (9)-, un análisis detallado apoyado en medidas. Bertillon intentó capturar mediante dichas técnicas la fisonomía del criminal que una vez analizada y medida (10) serviría en la elaboración de su *ficha personal* creada a partir de principios científicos para su identificación.

Se trataba de un retrato puramente científico, neutro e inexpresivo opuesto a las cualidades artísticas del género del retrato tradicional. Bertillon en *La photographie judiciaire* (1890), pone de manifiesto este aspecto: “En la fotografía judicial, para obtener un resultado claro y preciso, basta con dejar de lado toda consideración estética y ocuparse únicamente del punto de vista científico y, sobre todo, policial”²⁸⁷.

²⁸⁶ Shawn Michelle Smith, *American Archives: Gender, Race, and Class in Visual Culture*, Londres, Princeton University Press, 1999, p. 71.

²⁸⁷ Alphonse Bertillon, *La photographie judiciaire*, Gauthier-Villars, Paris, 1890 (ed. cast., *La fotografía judicial*, en Juan Naranjo (ed.), *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006, p. 102). La fotografía judicial tenía sus ventajas y desventajas. Por ejemplo, en el retrato frontal o en el de tres cuartos se encuentra “la dificultad de dar siempre al rostro la misma orientación exacta. Las más ligeras modificaciones en la dirección de la mirada, la torsión del cuello, ya sea de arriba abajo, de izquierda a derecha, o viceversa, pueden dar combinaciones de líneas muy distintas en la proyección fotográfica”, mientras que en el retrato de perfil, “la dificultad se reduce a su mínima expresión: situar el sujeto exactamente de lado, con la mirada dirigida horizontalmente”. *Ibid.*, p. 107. Pero ambas perspectivas servían en la identificación del criminal y su reincidencia dado que cada pose complementaba a la otra. Incluso la fotografía judicial en Inglaterra desarrolló una versión del sistema de Bertillon: los prisioneros enseñaban sus manos facilitando la identificación de tatuajes o posibles marcas. Las manos constituían una de las partes que ningún criminal “podía disfrazar”. Nicholas Mirzoeff, “Framed, The Deaf in the Harem”, en Jennifer Terry y Jacqueline Urla (eds.), *Deviant Bodies...*, op. cit., p. 67.

Para facilitar el acceso a una identificación rápida mediante su enorme acumulación de fichas -como sostiene su biógrafo Henry Rhodes- Bertillon “utilizó ingeniosamente y adaptó los métodos antropológicos de identificación que le había enseñado su padre. El cuerpo y todas sus partes podrían ser expresados en términos de lo grande, mediano o pequeño. Entonces dividió sus fichas primero en tres grupos correspondientes a la longitud de la cabeza -al primer grupo correspondía la longitud grande, al segundo la mediana, y al tercero la pequeña. Estos tres grupos eran a su vez sub-divididos en términos de la anchura de la cabeza -grande, mediana, y pequeña- haciendo nueve grupos (3^2) en su totalidad. Estos nueve grupos eran de nuevo sub-divididos en términos de la longitud del dedo medio izquierdo -pequeño, mediano, y grande. Lo que finalmente produce ochenta y un grupos (3^4) en su totalidad. Un gabinete de ochenta y un cajones, con nueve series horizontales y nueve verticales, podría así acomodar las descripciones antropométricas de muchos miles de individuos con una distribución adecuadamente equilibrada de las fichas en los cajones”²⁸⁸.

A través de esta meticulosa división y sub-división, de clasificación y repartición “equilibrada” de las medidas del hombre criminal, se observa cómo el cuerpo se convierte en un *texto*, en una *escritura calcada visualmente*. La tabla de datos complementa la identificación visual del cuerpo y viceversa. La fusión del texto e imagen de Bertillon, constituye el primer método moderno de identificación policial ²⁸⁹ y ha sido rápidamente difundido en los países de Europa y América. Incluso este tipo de retratos fotográficos se catalogaban en la Galería Rogues (11) ²⁹⁰.

²⁸⁸ Henry Rhodes, *Alphonse Bertillon: Father of Scientific Detection*, Londres, George G. Harrap & Co., 1956, p. 90.

²⁸⁹ Cabe añadir que anteriormente en Francia no se utilizaba un sistema de identificación, sino un método primitivo: “En 1832, en Francia era todavía admitido un método bárbaro de identificación de criminales por el estatuto; podrían ser atacados con un hierro al rojo vivo”. *Ibid.*, p. 73.

²⁹⁰ Los departamentos de identificación policial habían creado tablas cuadrículadas compuestas por retratos fotográficos de cada fisonomía criminal. Estas “galerías de criminales normalmente constaban de tarjetas de visita (...) recopiladas en álbumes junto a una información específica sobre cada criminal, inscrita por detrás”. Sandra Phillips, “Identifying the Criminal”, en Sandra S. Phillips, Mark Haworth-Booth y Carol Squiers (eds.), *Police Pictures. The Photograph as Evidence*, San Francisco, Museum of Modern Art, 17 de octubre 1997- 20 de enero 1998, (cat. exp.), pp. 17-19. Por ejemplo en la “galería” del departamento de policía en Nashville en los Estados Unidos, se puede ver el modo en que la fotografía se integra en esta escala “vertical” de archivo.

Thomas Byrnes, anteriormente inspector y luego Jefe de Detectives en Nueva York, remite a las colecciones fotográficas policiales de este modo: “La imagen era el retrato de este hombre, y la habitación misteriosa donde estaba colgada era la Galería Rogues”.²⁹¹ Byrnes publicó en 1886, una inmensa colección de retratos fotográficos de criminales de la Galería Rogues (12), con el fin de prever delitos posteriores. Incluyó fotografías, creyendo, como explica en el prefacio de su libro, que el miedo de los “criminales profesionales” residía en la “identificación y la exposición”. Se trata de una colección de “reproducciones excelentes de sus fotografías, de modo que los que infringen la ley pueden ser reconocidos con un vistazo”²⁹². Es el intento de capturar una “información medible de la fotografía”²⁹³.

La fotografía en tanto que documento científico, prueba de identificación se considera como una “especie de ‘huella’ del individuo que, adjuntada a su descripción y sumario judiciales”, posibilita “reconocerle incluso pasados muchos años”²⁹⁴. Tanto la fotografía como el archivo se conciben como escrituras. El cuerpo deja sus huellas a través del registro visual mientras que el archivo las encierra textualmente. Como señala Joan M. Schwartz: “Las fotografías y los archivos comparten metáforas del espejo y memoria”²⁹⁵, que legitiman la verdad. La huella fijada en la fotografía y en el archivo contribuye a la identificación y autenticidad de la identidad, y hace pensar que su íntima relación reside en esta impresión “latente” que ambos registros encierran²⁹⁶.

²⁹¹ Thomas Byrnes, *Rogues Gallery, 247 Profesional Criminals of 19th Century América*, Nueva York, Chelsea House Publishers, 1988, p. 53.

²⁹² *Ibid.*, s.p.

²⁹³ Peter Hamilton, “Policing the Face”, en Peter Hamilton y Roger Hargreaves, (eds.), *The Beautiful and the Damned...*, op. cit., p. 96.

²⁹⁴ Alphonse Bertillon, *La fotografía judicial*, op. cit., p. 105.

²⁹⁵ Joan M. Schwartz, “Records of Simple Truth and Precision...,” op. cit., p. 76.

²⁹⁶ Henry Rhodes, explica que Bertillon en 1889, había escrito en *Revue Scientifique* sobre los “usos de la fotografía de contacto para la reproducción de documentos admitidos y cuestionados (...) Estos experimentos fotográficos han estimulado su interés en los exámenes de documentos en general. Debemos a Bertillon el descubrimiento de lo que se conoce como el fenómeno de la impresión de tinta. Esta es la propiedad poseída por ciertos escritos de tinta que dejan una imagen latente de la escritura sobre la superficie plana de un trozo de papel con la que la escritura ha estado en contacto”. De este modo el fraude podría ser detectado y delatado mediante esta mezcla óptico-textual. Bertillon reduce la interrelación entre la imagen y el texto a una “ ‘escritura visible de espejo’ ”. Henry Rhodes, *Alphonse Bertillon...*, op. cit., pp. 126-127.

La “huella” fotográfica de la que habla Bertillon encierra la individualidad y la somete a un sistema burocrático, a un archivo policial. Las meticulosas medidas que empleó Bertillon en su método de identificación desmantelan que su sistema se basa claramente en las fundaciones analíticas y numéricas de la estadística -no olvidemos que los estudios estadísticos de su padre como también la tesis del Adolphe Quételet tuvieron gran influencia en su metodología. Bertillon aplicó sus “técnicas estadísticas (...) no con el propósito de clasificar la humanidad en grupos, sino con el de aislar cada uno de los individuos entre sí y mostrarlos como únicos”²⁹⁷.

Por otro lado, Francis Galton en su ensayo “Composite Portraits”, leído ante el Instituto Antropológico, en 1878, expone los resultados de su investigación sobre la *generalización* del rostro criminal: “Desde que se publicó mi alocución, he podido hacer varios ensayos y he descubierto que, en realidad, el procedimiento fotográfico al que me referí permite obtener con precisión mecánica una imagen generalizada, una imagen que no representa a ningún hombre en concreto, sino a una figura imaginaria que posee los rasgos medios de un determinado grupo de hombres (...) se trata del retrato de un tipo, no del de un individuo”²⁹⁸.

El proceso de sus retratos consiste en superponer varias fotografías de diferentes rostros²⁹⁹ en cuyas múltiples exposiciones surge un “tipo” de rostro, *archivado en una imagen singular*. Cabe añadir que estos retratos son fruto de su colaboración con el biólogo y filósofo Herbert Spencer y destacaríamos su influencia posterior en el médico estadounidense William Noyes (13) y en el fotógrafo francés Arthur Batut quien a través de la técnica de Galton propuso la idea de que los padres averiguarían las características que sus hijos podrían tener, como se observa en *Child Members of the Family of Arthur Batut* (14).

²⁹⁷ Ibid., p. 75.

²⁹⁸ Francis Galton, “Composite Portraits”, *Journal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, vol. 8, 1878 (ed. cast., “Retratos compuestos”, en Juan Naranjo (ed.), *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*, op. cit., p. 65).

²⁹⁹ Galton explica que sus fotografías se apoyan en “una sencilla operación, hago en todas ellas dos agujeritos que me permitan colgarlas una tras otra, como una baraja de cartas, sobre el mismo par de alfileres, de manera que los ojos de todos los retratos queden lo más superpuestos posible (lo que determinará que el resto de los rasgos también se superpongan básicamente). Estos pequeños agujeros corresponden a lo que los impresores conocen técnicamente como “marcas de registro”, Ibid., p. 65.

De la colección fotográfica del directivo de prisiones Edmund Du Cane, Galton hizo su primera composición de retratos criminales (15): “El primer conjunto de retratos corresponde a una serie de criminales condenados por asesinato, homicidio con premeditación o robo con violencia. Cabe señalar que los rasgos de los retratos compuestos resultan mucho menos inquietantes que los de cada uno de sus componentes. Han desaparecido las espantosas irregularidades específicas y prevalece la común humanidad subyacente. Representan, no al criminal, sino al hombre propenso a cometer un crimen”³⁰⁰. Si el sistema de Bertillon se basa en una *especificación* científica que procede de la *práctica* policial, el de Galton se fundamenta en una *generalización* que deriva de una *abstracción teórica*. Su tipología de la especie humana inducida a la *propensión* de un crimen y representada en sus composiciones fotográficas, es producto de su teoría sobre la *eugenesia*.

La influencia de Galton por la teoría de su primo Charles Darwin sobre la evolución del hombre y del animal en su libro *The Origin of Species* (1859), (*El origen de las especies*) le ha llevado al desarrollo de su estudio sobre la creencia de que, la inteligencia, el “talento” del hombre es una facultad innata y “se transmite por la herencia”³⁰¹. Galton sostenía que la *mejora* de la especie humana depende de una selección “natural”. Su referencia al significado del término eugenesia, que procede del griego “bien nacido”, implica para Galton el factor de la inteligencia y la influencia de ésta en el talento del genio hereditario.

Galton observó, por ejemplo, que era necesario ‘intervenir’ en la mejora de la sociedad amenazada por la contaminación de los degenerados: “Los procesos de evolución están en una actividad constante y espontánea, algunos van hacia el mal, y otros hacia el bien. Nuestra posición es buscar por oportunidades para intervenir controlando el primero y liberando el segundo”³⁰².

³⁰⁰ Ibid., p. 67.

³⁰¹ Francis Galton, “Hereditary Talent and Character”, en *Macmillan’s Magazine*, vol. 12, 1865, p. 157.

³⁰² Francis Galton, *Hereditary Genius, An Inquiry into its Laws and Consequences*, Londres, Macmillan, 1892, p. xxvii. En otra ocasión, Galton señala en un artículo abreviado y leído ante la Sociedad Sociológica: “El propósito” de la eugenesia “es representar cada clase o secta con sus mejores especímenes, motivándolos a contribuir *más* que su proporción a la siguiente generación”. Francis Galton, “Eugenics: Its Definition, Scope and Aims”, en *Nature*, núm. 1804, vol. 70, mayo, 1904, p. 82. Véase Carlo Ginzburg, “Family Resemblances and Family Trees: Two Cognitive Metaphors”, en *Critical Inquiry*, vol. 30, primavera 2004, pp. 537-556.

Galton expresará la creencia de la eugenesia principalmente en su libro, *Inquiries into Human Faculty and its Development*, cuya primera edición fue publicada en 1883, exponiendo la idea de que hay que dar a las razas “más aptas una mejor oportunidad de prevalecer más rápidamente sobre los menos aptos de lo que de otra forma habría hecho. La palabra eugenesia expresaría suficientemente esta idea”³⁰³.

Los retratos compuestos de Galton implican visualmente la fundación de la herencia, de un tipo común cuyos rasgos individuales al ser superpuestos, enfatizan la influencia que puede ejercer la herencia de una generación a otra determinando un tipo superior o inferior³⁰⁴. Se trata de retratos de criminales o retratos comparativos entre criminales y ‘normales’ (16) así como de miembros de familias (17), figuras históricas - Alejandro Magno, Cleopatra o Napoleón- reproducidas de medallas, de esculturas o monedas (18), de casos de tuberculosos y no tuberculosos (19) y de tipos de judíos (20). En este sentido, no hablaríamos de una identidad concreta o de su acto específico, sino al contrario de una combinación, generalización hereditaria que se caracteriza por una tendencia hacia el crimen o hacia la nobleza, la degeneración o la progresión. La difusión de sus características mediante superposiciones cuyos componentes varían, da un resultado de “impresiones” que según Galton, el cerebro las percibe como “memorias mezcladas” y “son estrictamente análogas a las imágenes mezcladas”³⁰⁵.

³⁰³ Francis Galton, *Inquiries into Human Faculty and its Development*, Londres, J.M. Dent & Co., 1907, p. 17. La creencia de Galton, definía una jerarquía racial entre superiores e inferiores. Una creencia que bajo el régimen nazi, se aplicará en la práctica con el exterminio de razas que han sido ejemplificadas como inferiores. Sobre el modo en que ha sido utilizada la fotografía en la expresión de las ideas de la eugenesia, véase los Catálogos de exposición *Perfecting Mankind: Eugenics and Photography*, NuevaYork, International Center of Photography, 11 de enero-18 de marzo de 2001, y *Foreign Body, Photography and the Prelude to Genetic Modification*, NuevaYork, International Center of Photography, 11 de enero-17 marzo de 2002. Ambas exposiciones han sido comisariadas por Carol Squiers.

³⁰⁴ La eugenesia “se comprometía a la teoría de las características fijadas e innatas que el individuo poseía y que juntas constituían su ‘valor cívico’. Sin embargo, la validez científica de la eugenesia dependía de demostrar la transmisión de características claves de una generación a otra”. David Green, “Veins of Resemblance: Photography and Eugenics”, en *The Oxford Art Journal*, núm. 2, vol. 7, 1984, p. 9.

³⁰⁵ Francis Galton, “Generic Images”, en *Nineteenth Century Journal*, vol. 6, julio 1879, p. 158.

Galton en su artículo “Generic Images”, un año después de su lectura en 1878 en el Instituto Antropológico, describe estas imágenes como “retratos genéricos y imágenes mentales genéricas. La palabra genérica predispone los genes. Los objetos que son retratados deben tener en común muchos puntos parecidos”, como también, “características de una cualidad media”³⁰⁶.

La homogeneidad del tipo “mental” que intenta *crear* Galton en sus retratos fotográficos alude a la de la estadística. Aunque el sistema de Galton es diferente al de Bertillon, no obstante ambos se incorporan en la ciencia de la estadística. No es casual que Galton compare su método con el del estadista Adolphe Quételet: “El proceso es este de la estadística pictórica, apropiada de darnos imágenes genéricas del hombre, como las que ha obtenido Quételet de contornos de los métodos ordinarios numéricos de la estadística tal como han sido descritos en su obra *Anthropométrie*”³⁰⁷.

Sin embargo, las composiciones fotográficas de Galton no revelan una gráfica de contornos, sino una imagen cuya “difusión es la que mide la variabilidad de individuos desde una forma céntrica típica”³⁰⁸. Quételet aplicó la calculación en el ambiente social para examinar las facultades “físicas, morales e intelectuales”³⁰⁹ del ser humano.

³⁰⁶ Ibid., p. 160. Greg Lynn alude a las fotografías de los retratos compuestos de Galton en términos de un “orden escondido”, un orden hereditario: “Galton proporcionó la técnica fotográfica a través de la cual las diferencias podrían interpretarse como meras variaciones. Al ser estas variaciones comparadas y eliminadas, al final, todo lo que permanecía era el orden anteriormente escondido presente no en un individuo particular, sino subrayado en todos los individuos. Dado que este medio orden no podría ser manifestado en un caso particular, era la tarea del analista, o en este caso la del fotógrafo, de realizar la cancelación de características extrañas en virtud de que este orden esencial pudiera ser percibido”. Greg Lynn, “New Variations on the Rowe complex”, (publicado principalmente en *Any Magazine*, núm. 7/8, 1994), en Greg Lynn, *Folds, Bodies & Blobs, Collected Essays*, Bruselas, La Lettre Volée, 1998, (cat. exp.), p. 203.

³⁰⁷ Francis Galton, “Generic Images”, Ibid., p. 162.

³⁰⁸ Ibid., p. 162. Lo que fue crucial en el sistema de Galton según Sekula, ha sido “condicionar lo óptico por métodos estadísticos”, construyendo una “tipología fantasmal”. Allan Sekula, “Archivo: el acceso al saber/poder y las alternativas a la exposición”, lectura establecida dentro del marco del curso-programa de conferencias, *Ideas recibidas. Un vocabulario para la cultura artística contemporánea*, 8 de octubre-26 de noviembre 2007, que tuvo lugar en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA).

³⁰⁹ Adolphe Quételet, *Sur L’Homme, et le Développement de ses Facultés, Ou Essai de Physique Sociale*, Paris, Bachelier, 1835 (ed. ingl. *A Treatise on Man and the Development of His Faculties*, Edimburg, William & Robert Chambers, 1842, p. 5).

En su estudio, detectó en la curva binomial, el hombre *ideal*, y aquellos que se desviaban de ésta ejemplificaban “monstruosidades”³¹⁰. Es importante apuntar que el interés de Galton en el desarrollo de la ‘posibilidad’, de la propensión hacia el crimen (la desviación del hombre) se integra en el contexto de la estadística criminal cuyas investigaciones se centraban en la “influencia de la estación, del clima, del sexo, y edad”³¹¹.

Teniendo en cuenta el método estadístico numérico basado en medidas y la relación que se fundamenta entre el sistema de Bertillon y el de Galton, observamos que ambos convierten el individuo criminal y correspondientemente el tipo criminal en una combinación de números e imágenes³¹² cuyos resultados, sin embargo se difieren.

El método sistemático de Bertillon proviene de una enorme acumulación de imágenes fotográficas, algo que le ha conducido a convertir “la curva binomial en un mueble de oficina. Fue uno de los primeros en utilizar los documentos fotográficos que comprendió cual era el problema fundamental del archivo: el volumen”³¹³.

³¹⁰ Ibid., p. 98. El hombre medio es un “tipo de perfección; y todo lo que se diferencia de sus proporciones o condiciones, constituiría deformación y enfermedad”. Ibid., p. 99. Para Quételet el equilibrio que establece el hombre medio corresponde con las *proporciones armónicas* que emplea un artista como León Baptista Alberti o Alberto Durerro. Compara su estudio con el de un artista quien mediante comparaciones y medidas intenta describir igualmente los rasgos fisiognómicos, los “hábitos y los modos de la gente en diferentes épocas” y así “aproximarse cada vez más al promedio”. Ibid., p. 96. Incluso sus referencias a los estudios de Lavater y Gall, residen en la “conexión entre el hombre físico y moral” cuyas huellas se han convertido en objetos de investigación para los artistas. Ibid., p. 97.

³¹¹ Ibid., p. 82.

³¹² Con la invención de las huellas dactilares que Galton reivindicó su legitimación y autoridad en 1892, ensombreció gradualmente el método antropométrico de Bertillon hasta sustituirlo totalmente en 1902 por el caso de Harry Jackson, quien fue el primero que ha sido identificado sólo con sus huellas dactilares. Aunque las huellas dactilares se habían integrado en el método de Bertillon, Galton cuestionaba la “perfección” de su método puesto que según él las medidas dactilares a veces eran equivocadas. Son conocidos los conflictos entre los dos autores en el sentido de que Bertillon no daba tanta importancia al valor de las huellas dactilares y del mismo modo Galton al sistema antropométrico de Bertillon. Francis Galton, “The Bertillon System of Identification”, en *Nature*, núm. 1407, vol., 54, octubre 1896, p. 570.

³¹³ Allan Sekula, “El cuerpo y el archivo”, op. cit., p. 159.

Si Bertillon *materializa* la imagen en un archivo de fichas, Galton *visualiza* el archivo en una imagen compuesta³¹⁴. No obstante, las medidas antropométricas y los sistemas de clasificación que Galton empleaba en su propio laboratorio³¹⁵ fundado en 1884, posibilitan la transformación del concepto de archivo en una práctica.

Las prácticas de documentación que Galton utilizaba en su laboratorio, servían a su vez los propósitos ideológicos de la teoría de la eugenesia que incluso le han llevado a construir un archivo de historias personales y familiares. En 1882, en su artículo “Photographic Chronicles from Childhood to Age”, Galton propone la reunión y la preservación de dichas historias entre otras prácticas a través de la fotografía: “Guardad las fotografías metódicamente en el registro familiar, escribiendo en sus lados todas estas crónicas como las que se utilizan para encontrar un lugar en los papeles de las Biblias familiares de las generaciones del pasado (...) A los que les interesa iniciar y desarrollar una crónica de familia ilustrada de un abundante retrato fotográfico, producirán un trabajo que ellos y sus hijos, y sus descendientes en generaciones lejanas, serán seguramente agradecidos”³¹⁶.

Pero, esta investigación genealógica de Galton ¿remite a un simple álbum fotográfico, a una memoria autobiográfica cuyo propósito es solamente la emanación del pasado?

³¹⁴ Galton también experimentó la producción de *Retratos Analíticos* en 1900, aunque no satisfactoriamente. Intentó convertir el tipo en una entidad singular. Bajo el término “transformador”, la diferencia individual aparecería tras una superposición fotográfica de transparencias positivas y negativas. Francis Galton, “Analytical Portraiture”, en *Nature*, núm. 1605, vol. 62, agosto, 1900, p. 320.

³¹⁵ En su Laboratorio Antropométrico instalado en la Health Exhibition en 1884, (posteriormente trasladado en el Science Museum en South Kensington) como dice Galton: “se midieron diez mil personas”. El laboratorio tiene una función “moral”, indica “la posición del individuo entre los tipos (...) le permite observar si progresa o retrograda”. “A Morning with the Anthropometric Detectives. An Interview with Mr. Francis Galton”, en *Pall Mall Gazette*, 1888, pp. 1-2. Incluso no es casual que Galton antes de fundar su laboratorio haya propuesto la realización de medidas antropométricas en las escuelas y fábricas. Sobre la aplicación de su propuesta véase Francis Galton, “Proposal to Apply Anthropological Statistics from Schools”, en *Journal of the Anthropological Institute*, 1874, vol. 3, pp. 308-311 y “Notes on the Marlborough School Statistics”, en *Journal of the Anthropological Institute*, 1875, vol. 4, pp. 130-135.

³¹⁶ Francis Galton, “Photographic Chronicles from Childhood to Age”, en *Fortnightly Review*, vol. 31, 1882, p. 31.

La objetivación y la pura documentación del cuerpo mediante la fotografía, la disciplina de la antropometría y los datos personales constituirán el proceso de un análisis detallado para su clasificación y propósitos estadísticos. El individuo se clasificará y se convertirá en un documento que será almacenado en un diferente álbum familiar donde la fotografía dejará de aproximarse a través de sentimientos personales para entregarse a las observaciones e investigaciones científicas, a los catálogos y las series de una clasificación genealógica. Allí donde lo ilógico de los sentimientos da paso al orden de la lógica, al orden del positivismo. En estas colecciones la institución de la familia se sustituye por especímenes, lo personal se generaliza, se divide en una tipología de especies nacionales y raciales. Como dice Shawn Michelle Smith: “Galton ha abierto el sentimental archivo familiar en el escrutinio científico”³¹⁷.

En *Record of Family Faculties* y *The Life History Album* (1884)³¹⁸, Galton sugiere la familiarización del público con la teoría de la eugenesia mediante largos cuestionarios, registros fotográficos, historias médicas y generales sobre la vida de los individuos, así como a través de observaciones antropométricas. Con respecto a dichos registros familiares Galton comenta: “El acto de coleccionar sistemáticamente registros de familias prósperas tendría el ventaja lejano de familiarizar el público con el hecho de que la eugenesia se convirtió en un tema de estudio científico (...) El primer y principal punto es asegurar la aceptación general intelectual de la eugenesia como el estudio más importante y prometedor”³¹⁹.

En el cuestionario que incluye Galton en el *Record of Family Faculties*, propone en el apartado 8, titulado *Apariencia General* la reunión de “una lista de las mejores fotografías existentes o retratos de las personas de varias edades”³²⁰. Mientras que en *The Life History Album* -un programa preparado por la Comité de la Asociación Médica Británica y dirigido por Galton- propone un retrato fotográfico de “frente y perfil exacto” tomado con un intervalo de cinco años como “las huellas dactilares, hechas en las prisiones” para “propósitos antropológicos”³²¹ y estadísticos.

³¹⁷ Shawn Michelle Smith, *American Archives, Gender, Race, and Class in Visual Culture*, op. cit., p. 163.

³¹⁸ Francis Galton, *Record of Family Faculties*, Londres, MacMillan, 1884.

³¹⁹ Francis Galton, “Eugenics: Its Definition, Scope and Aims”, op. cit., p. 82.

³²⁰ Francis Galton, *Record of Family Faculties*, op. cit., p. 8.

³²¹ Francis Galton, *Life History Album*, Londres, MacMillan, 1884, 1902, p. 7.

La fotografía se convierte en un puro documento científico, histórico, que informa la “tabla blanca” del álbum³²². *The Life History Album* constituye un programa para los padres que esperan el nacimiento de su hijo y según éste tendrán que adjuntar su historia médica, medidas de estatura, peso, huellas dactilares, descripciones como el color de los ojos o del pelo y en general descripciones físicas y mentales junto a fotografías producidas sistemáticamente cada cinco años. El álbum, en palabras de Galton: “consiste de formas tabulares y direcciones para la inclusión de datos con un prefacio explicativo” y el uso de estos registros es el de “salvaguardar los acontecimientos que constantemente vuelan en el olvido, y coleccionar materiales para un estudio científico serio”³²³.

Las facultades mentales y corporales del individuo podrán ser estudiadas y predeterminadas mediante el registro familiar de sus antepasados y consultadas de una generación a otra:

*Cuando hacía las composiciones fotográficas de personas de la misma raza, encontré que, el cambio de un componente en un grupo de ocho diferentes retratos raramente constituían una diferencia apreciable en el resultado compuesto. Deduzco que si el padre de una familia de hijos colecciona todos los datos requeridos que conciernen a sus propios padres y abuelos y de modo similar a los padres y abuelos de su mujer, entonces es muy probable que sus hijos al ser informados sobre todos sus antepasados incluyendo hasta sus ocho bisabuelos, serán equipados con casi la mayor información hereditaria que puedan necesitar. Pero cuando un elemento ajeno en la raza o enfermedad ha sido introducido en la familia, su influencia dura mas; de este modo un chorro de sangre hebreo o incluso hugonote puede trazarse mas allá de los bisnietos, y a menudo se ha encontrado que ejerce una influencia notable y valuable sobre numerosos descendientes*³²⁴.

³²² Como señala Martha Langford, “La raíz latina de la palabra, álbum (una tabla blanca para listas), ha sido inspirada de la blancura de la hoja”. Martha Langford, *Suspended Conversations. The Afterlife of Memory in Photographic Albums*, Canada, McGill-Queen’s University Press, 2001, p. 23.

³²³ Francis Galton, “Fly-Leaf, To the Record of Family Faculties” (1883), en *Record of Family Faculties*, op. cit., s.p.

³²⁴ *Ibid.*, pp. 1-2.

Se hace evidente que Galton intentaba prever las diferencias del grupo familiar, ya que una sangre ‘diferente’ introducida en la familia podría *alterar* su homogeneidad racial y agitar el *ideal* retrato familiar. En otras palabras, Galton pretendía “controlar” las diferencias. El objetivo propio del eugenismo como dice Galton es “controlar la tasa de natalidad del no Apto, en vez de permitir su existencia, está condenado a desaparecer prematuramente en los grandes números. Su segundo objetivo es la mejoría de la raza promoviendo la productividad del Apto mediante los matrimonios tempranos, y los pasados saludables de sus niños”³²⁵.

La combinación de la fotografía junto a exhaustivos datos históricos, médicos y antropométricos, implicó para Galton lo que él llama: “Una nueva forma de registro familiar”³²⁶ donde las “historias de la vida” de cada individuo permanecerán para siempre en su memoria. Galton define el uso de la fotografía en términos archivísticos donde dichas “historias de la vida” podrán ser registradas cronológicamente y apreciadas de modo universal: “Las Biblias familiares de generaciones pasadas han servido como registros de eventos familiares. Nacimientos, enfermedades, matrimonios, y muertes han sido registrados en sus papeles, y estos libros pesados cumplen una función importante en este camino sin importancia. Pero ahora se sustituyen por otros volúmenes más prácticos, y el registro familiar desaparece junto a la antigua Biblia familiar. Mientras tanto la fotografía ha sido descubierta y utilizada de modo universal, y el valor hereditario de lo que se llama ‘historias de la vida’ continuamente se aprecia más”³²⁷.

La fotografía utilizada como un instrumento científico en combinación con estos datos, añadirán a este archivo genealógico la evidencia documental de su herencia puesto que solamente con el apoyo de la memoria humana un tal registro sería para Galton, si no insuficiente, sin duda no creíble: “La memoria sola es una guía imperfecta y mentirosa; preserva solamente una parte insignificante de los eventos de la vida temprana, y esta parte está lejos de ser correcta”³²⁸.

³²⁵ Francis Galton, *Memories of My Life*, Londres, Methuen & Co., 1908, p. 323.

³²⁶ Francis Galton, “Photographic Chronicles from Childhood to Age”, op. cit., p. 26.

³²⁷ Ibid., p. 31.

³²⁸ Francis Galton, *Life History Album*, op. cit., p. 2.

Tanto la fotografía como los historiales, las biografías y los exámenes antropométricos que componen dichos álbumes verificarán la *relación natural* entre el individuo y sus antepasados, entre los hechos y el pasado, así como la de sus posibles influencias futuras.

En su artículo “Address to the Department of Anthropology, Section H” (1877), Galton ya había encontrado esta interconexión en su colección de retratos fotográficos: “Familiarizándome con la colección, y clasificando continuamente las fotografías en modos tentativos, aparecen ciertas clases naturales, algunas de las cuales son excesivamente muy bien marcadas”³²⁹. La aparición de estas “clases naturales” es precisamente la que está preescrita del pasado y por consiguiente la que suministrará la determinación de su futuro. Los proyectos de Galton sugieren que cualquier desviación podrá ser prevista anticipando de este modo la muerte (mental o física) futura de los hijos.

Aquí la historia biológica del individuo que tanto la fotografía como las informaciones personales detallan en estos álbumes familiares, se convierte en un ‘caso’ que no sólo certifica los hechos, sino también los transforma en números: ordenados en “tablas”, clasificados en “direcciones”, es decir, se miden. Como sostiene Martin Kemp:

*A partir del momento en que Galton estaba convencido de que los atributos mentales podrían ser mensurables mediante el estudio de los signos físicos en el cuerpo, y de que el rostro proporcionaba un testigo singular elocuente en las cualidades hereditarias, se han requerido modos mediante los cuales las tipologías visuales podrían ser establecidas con el propósito de definir cadenas de descendientes y nexos de afinidades en varios agrupamientos e individuales*³³⁰.

El retrato fotográfico en el archivo de Galton, se evalúa, se clasifica en tipos, se integra en un cuadro taxonómico, mientras que la cámara fotográfica se comporta como un “dispositivo de medidas”³³¹.

³²⁹ Francis Galton, “Address to the Department of Anthropology, Section H”, en *British Association Report*, 1877, p. 99.

³³⁰ Martin Kemp, *Seen/Unseen, Art, Science, and Intuition from Leonardo to the Hubble Telescope*, Nueva York, Oxford University Press, 2006, p. 286.

³³¹ *Ibid.*, p. 283.

La memoria en el archivo científico de Galton en oposición al archivo “sentimental” se reduce a las leyes de la geometría, a los números de la estadística en vez a las *sensaciones* de las contingencias culturales que la fotografía condensa. Si en los retratos fotográficos del archivo afectivo, la memoria deviene material, táctil, cualitativa, en los del archivo científico, la memoria deviene numérica, se mide y se clasifica. En el primer caso, diremos que el uso de la fotografía enfatiza la posición de la memoria en un tiempo difuso, imprevisto y vestido de sensaciones mientras que en el segundo, el uso de la fotografía *fija* la memoria en un cuadro, en un orden inmutable y lógico que es éste de la genealogía. Una memoria que oscila *entre* el pasado, presente y futuro y otra que *sigue* un orden determinado, lineal, histórico.

El papel de la fotografía como dice Allan Sekula dentro de la cultura burguesa “combina un cientifismo racional frío con un sentimentalismo y a menudo una persecución no-racional de lo bello”³³².

Otro paradigma que se sirve de la categorización del cuerpo o de la construcción de un archivo general, lo encontramos en los estudios de Cesare Lombroso considerado como fundador de la criminología de la escuela Italiana, a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Lombroso publica su libro *L'uomo delinquente*, por primera vez en 1876, y a lo largo de su vida se publican cinco ediciones más. La última que se data en 1896-1897, se divide en cuatro volúmenes y el último volumen lleva el nombre *Atlante (Atlas)* constituido de fotografías y material gráfico.

³³² Allan Sekula, “The Traffic in Photographs”, op. cit., p. 144. Steve Edwards alude a este doble discurso de la cultura burguesa que rodea la fotografía, a través del concepto de diálogo y monólogo que la escuela rusa Bakhtin estableció, centrándose en el espacio del estudio fotográfico. Para Edwards el estudio del fotógrafo constituye “un espacio monológico; el fotógrafo opera como espacio en que ejerce un poder sobre el objeto de fascinación, para reprimir lo incontrolable, lo accidental y lo contradictorio”, pero por otro lado, “el estudio es un espacio en que estas pautas de contradicción se pueden negociar”. Steve Edwards, “The Machine’s Dialogue”, en *The Oxford Art Journal*, núm. 1, vol. 13, 1990, p. 64. Edwards argumenta que la doble representación del retrato fotográfico honorífico y correspondientemente represivo de la mirada burguesa constituye una oposición dialéctica, y señala que “el diálogo y el monólogo no son dos ontologías, sino posiciones representacionales ambas atrapadas en una lucha de poder (...) el campo fotográfico abarca lo *celebratorio*, así como lo *represivo*, el retrato burgués a pesar de la imagen en el índice del archivo. Ibid., pp. 71-72.

Lombroso define su método de este modo: “Mi método es precisamente el examen del criminal, del loco, e individuos normales, cuyos resultados en estos volúmenes aparecen bajo la forma de fotografías y estadísticas”³³³. En su libro, Lombroso desarrolla la teoría de la criminalidad ‘nacida’ señalando que el comportamiento del criminal está determinado biológicamente.

Reduce las causas biológicas de la criminalidad al atavismo, que según él “permanece una de las características más constantes del criminal nacido, a pesar de, o más bien junto a la patología (...) Desde la perspectiva del atavismo, la diferencia entre los actos instintivamente crueles de los animales, las plantas, y los criminales es muy pequeña”³³⁴. Lombroso encuentra las características primitivas incluso en las expresiones de los criminales -la “caligrafía, los gestos y la sensibilidad”³³⁵-, así como en los tatuajes: “Los tatuajes para los criminales funcionan como pictografías al igual que para los salvajes”³³⁶.

Lombroso examina la innata criminalidad, diferencia el hombre “normal” del hombre “inferior”, e incluso analiza el *grado* de inferioridad racial geográficamente, por ejemplo, entre la Italia del Sur y la del Norte. Su aproximación fisiognómica, frenológica junto a medidas antropométricas y tablas estadísticas es un intento de “entender el hombre criminal de un modo antropológico”³³⁷, examinando las características físicas y psicológicas que le inducen al crimen. Las fotografías para Lombroso “documentan la fisiognomía de varios tipos de criminales”³³⁸. No es extraño que incluso en su estudio sobre los cráneos adopte el método fotográfico de Galton (21), para identificar y controlar “anomalías” que corresponden a los “negros americanos y a las razas mogolas y, sobre todo, al hombre prehistórico mucho más que a las razas blancas”³³⁹.

³³³ Cesare Lombroso, *Criminal Man*, Nueva York, Duke University Press, 2006, p. 233.

³³⁴ Ibid., p. 222-223.

³³⁵ Ibid., p. 223.

³³⁶ Ibid., p. 239.

³³⁷ Ibid., p. 163.

³³⁸ Ibid., p. 202.

³³⁹ Ibid., p. 49.

Su investigación criminal pasa del primitivo al animal y a la planta, del niño a la mujer³⁴⁰ y al hombre, del loco moral al criminal nacido. Lombroso examinará el *tipo* criminal (22) construyendo una tipología del cuerpo. Una vez más en los estudios de Lombroso la posición de la fotografía sería identificar el criminal “nacido” permitiendo la clasificación de éste en su archivo llamado *Atlas*.

La fotografía como instrumento de clasificación del cuerpo en el siglo XIX, opera como sostiene Elizabeth Edwards “en la intersección de los discursos antropológicos y taxonómicos”³⁴¹. La fotografía entra en la intersección del “yo y del “otro”, de inclusión y exclusión (...) funcionando dialécticamente con la práctica de ordenar las especies humanas y sus culturas”³⁴². En este *archivo colonial* y “general”, la correspondencia entre el hombre civilizado y el hombre animal, primitivo, es paradigmática en la posición que toma el naturalista Louis Agassiz.

En su artículo, “Sketch of the Natural Provinces of the Animal World and Their Relation to the Different Types of Man”, (1845), las características físicas del hombre y su cráneo se comparan y se ponen en categorías equivalentes: tipos de animales y tipos de hombres (23). Agassiz sostiene: “Los límites, donde las diferentes combinaciones naturales de animales son conocidas de ser circunscritas sobre la superficie de la tierra, coinciden con las gamas naturales de los distintos tipos del hombre”³⁴³.

³⁴⁰ Sobre el estudio de Lombroso del tipo criminal femenino, véase Cesare Lombroso y Guglielmo Ferrero, *Criminal Woman. The Prostitute and The Normal Woman*, Nueva York, Duke University Press, 2004 (Originalmente publicado en Italiano en 1893), y David G. Horn, “This Norm Which Is Not One: Reading the Female Body in Lombroso’s Anthropology”, en Jennifer Terry y Jacqueline Urla (eds.), *Deviant Bodies: Critical Perspectives on Difference in Science and Popular Culture*, op. cit., pp. 109-128.

³⁴¹ Elizabeth Edwards, “Ordering Others: Photography, Anthropologies and Taxonomies”, en Chrissie Iles y Russell Roberts (eds.), *In Visible Light: Photography and Classification in Art, Science and the Everyday*, Oxford, Museum of Modern Art, el 16 de marzo-6 de julio de 1997, (cat. exp.), p. 54.

³⁴² *Ibid.*, p. 55.

³⁴³ Louis Agassiz, “Sketch of the Natural Provinces of the Animal World and Their Relation to the Different Types of Man”, en J. C. Nott y George, R. Gliddon (eds.), *Types of Mankind: Or Ethnological Researches, Based upon the Ancient Monuments, Paintings, Sculptures, and, Crania of Races, and upon Their Natural Geographical, Philological, and Biblical History*, Londres, Trubner & Co, 1855, p. iviii.

Y en otra ocasión aludiendo a su método afirma: “Me he visto obligado a utilizar lo que yo llamaría el método de la historia natural, a saber: comparar entre sí individuos de distintos tipos, del mismo modo que los naturalistas comparan especímenes de distintas especies”³⁴⁴. No olvidemos que Agassiz había encargado a J. T. Zealy en 1850, realizar una serie de daguerrotipos de esclavos africanos de frente y perfil (24). Esta idea surgió en 1847, tras su viaje al Sur de Carolina, allí “decidió a concentrar sus investigaciones sobre las recientes llegadas de África y sus inmediatos hijos porque pensaba que eran puros representativos de su raza”³⁴⁵.

El uso de medidas antropométricas y el de la fotografía delinearán el cuerpo antropológico, hará de él un cuadro taxonómico para poder compararlo con otro³⁴⁶. En 1869, John Lamprey empleó su método comparativo de razas humanas situando el cuerpo, a un fondo cuadrículado (25), mientras que Thomas Henry Huxley (en la misma época que Lamprey) utilizó una regla de pulgadas y un soporte para estabilizar la mano del sujeto³⁴⁷ (26).

³⁴⁴ Elizabeth C. Agassiz y Luis Agassiz, “Viaje por Brasil” (1868), en Juan Naranjo (ed.), *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*, op. cit., p. 43.

³⁴⁵ Sandra Phillips, “Identifying the Criminal”, op. cit., p. 17. Sobre una lectura general entre la fotografía y las teorías de la antropología criminal, frenología, degeneración y biología, véase Susan Erony y Nicole, H. Rafter, *Searching the Criminal Body: Art/Science/Prejudice*, University Art Museum, Nueva York, 25 de Septiembre-5 de noviembre de 2000, (cat. exp.).

³⁴⁶ “Para los antropólogos, el estudio de antropometría, en que otras razas han sido fotografiadas y medidas para compararse con especímenes de las culturas Europeas, era uno de las piezas de construcción de la “ciencia” de eugenesia”. David Elliott, “Dangerous Spaces”, en Chrissie Iles y Russell Roberts (eds.), *In Visible Light: Photography and Clasification in Art, Science and the Everyday*, op. cit., p. 84.

³⁴⁷ Sobre el método de ambos véase, Thomas Henry Huxley, “Carta a lord Granville” (1869) y J. H. Lamprey, “Acerca de un método de medición de la forma humana para uso de los estudiantes de Etnología” (1869), en Juan Naranjo (ed.), *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*, op. cit., pp. 47-49 y 50-51. Sobre el papel de la fotografía en los estudios antropológicos véase David Green, “Classified Subjects, Photography and Antropology: The Technology of Power”, en *Ten.8*, núm. 14, 1984, pp. 30-37; Elizabeth Edwards, *Raw Histories: Photographs, Anthropology and Museums*, Nueva York, Berg Publishers, 2001 y James R. Ryan, *Picturing Empire: Photography and the Visualization of the British Empire*, Londres, Reaktion Books, 1997.

En dicha “intersección” la fotografía antropológica, criminológica o psiquiátrica según Sekula “constituye un intento ambicioso de vincular el empiricismo óptico con la verdad abstracta, estadística, de moverse de la especificidad del cuerpo a las leyes abstractas, matemáticas de la naturaleza humana. De este modo la fotografía fue enganchada a la locomotora del positivismo”³⁴⁸.

Sekula deja en evidencia la relación de la fotografía con esta “locomotora del positivismo” a través del estudio de movimiento de Muybridge. En su ejemplo parece subrayar la importancia del movimiento en la visualización de los detalles, de los gestos los cuales revelan el sistema que posibilita tal movimiento de las “leyes abstractas”. En Muybridge “era el hecho de que abstraiera el movimiento de todo contexto con fines experimentales, que inventara un laboratorio para analizar los movimientos de los seres humanos. Porque una vez dividido el espacio en cuadrados para medir el tiempo en que se recorre una distancia, es difícil no ver el paralelismo que existe entre el control de la ciencia y el creciente control de los jefes sobre los trabajadores”³⁴⁹.

Otro estudio de movimiento con fines experimentales que refleja este movimiento de lo específico a las leyes abstractas del positivismo es el atlas fotográfico de Duchenne de Boulogne que en 1862, publicó bajo el título *Mécanisme de la physionomie humaine*³⁵⁰. Duchenne intentó capturar fotográficamente las expresiones faciales de sus sujetos pasándoles una corriente eléctrica por los músculos de la cara (27) activando así, como sostiene sus “pautas características (...). Las leyes que gobiernan las expresiones del rostro humano se pueden descubrir estudiando la acción del músculo”³⁵¹, su movimiento. El estudio de las expresiones faciales en movimiento mediante la fotografía relacionada al texto científico le conduciría al descubrimiento del lenguaje de las emociones y de los sentimientos.

³⁴⁸ Allan Sekula, “The Traffic in Photographs”, op. cit., pp. 124-125.

³⁴⁹ Conversación de Carles Guerra con Allan Sekula, en *Conversaciones con fotógrafos*, Madrid, La Fábrica y Fundación Telefónica, 2005, p. 35.

³⁵⁰ G.-B. Duchenne de Boulogne, *Mécanisme de la physionomie humaine*, París, J.-B. Ballière, 1862 (ed. ingl. R. Andrew Cuthbertson (ed.), G.-B. Duchenne de Boulogne, *The Mechanism of Human Facial Expression*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990).

³⁵¹ *Ibid.*, p. 1.

Duchenne creía que “los músculos faciales podían ser clasificados en relación a sus propiedades expresivas”³⁵². En esta cartografía del cuerpo humano, se hace evidente que el uso de la fotografía en las prácticas institucionales en el siglo XIX, como documento científico, instrumento de registro y ‘evidencia’, sirvió en la formación de un nuevo conocimiento fijado en la superficie del cuerpo, y por tanto en su control. Estas prácticas de documentación ligadas a la fotografía “constituyen los espacios ideológicos e institucionales que determinan la organización de las imágenes fotográficas como tipos particulares de ‘textos’ y sus lecturas”³⁵³.

³⁵² Marta Braun y Elizabeth Whitcombe, “Marey, Muybridge, and Londe: The Photography of Pathological Locomotion”, en *History of Photography*, núm. 3, vol. 23, otoño 1999, p. 222.

³⁵³ David Green, “Veins of Resemblance: Photography and Eugenics”, op. cit., p. 15.