



ISSN 2260-1651

ISSN en ligne 2260-4987

Le pouvoir d'une photo

Silvina Claudia Ninet

Universidad Nacional de Luján, Argentina

silvinaninet@yahoo.com.ar

<https://orcid.org/0000-0003-0261-3348>

Reçu le 14-04-2021 / Évalué le 11-06-2021/ Accepté le 19-09-2021

Résumé

Cet article s'intéresse au dévoilement des fils (in)visibles qui sont à l'origine du pouvoir d'une photo publiée sur un album du quotidien Clarín, en Argentine en 2005 pour célébrer les soixante ans d'existence du journal. Il se donne comme objectif d'identifier les modes par lesquels l'image choisie montre et cache certaines particularités qui la rendent puissante ainsi que sa potentialité transformatrice. Depuis Warburg (2002) jusqu'à Rancière (2010) en passant par Gombrich (1968), Barthes (2015) et Marin (1991, 1993), cette contribution souligne l'importance de ces fils conducteurs qui devraient être pris en compte par tout citoyen responsable.

Mots-clés : pouvoir, photo, album d'un journal, regard de l'observateur

El poder de una foto

Resumen

Este artículo pretende develar los hilos (in)visibles que vehiculizan el poder de una foto publicada en un álbum del diario Clarín, en Argentina, en 2005 para celebrar los sesenta años de su fundación. Su objetivo es identificar los modos por los cuales la imagen elegida muestra o esconde algunas particularidades que la vuelven poderosa así como su potencial transformador. Desde Warburg (2002) hasta Rancière (2010), pasando por Gombrich (1968), Barthes (2015) y Marin (1991, 1993), esta contribución señala la importancia de esos hilos conductores que todo ciudadano responsable debería tener en cuenta.

Palabras clave: poder, foto, álbum de un diario, mirada del observador

The power of a photo

Abstract

This article tries to unveil the (in) visible threads that convey the power of a photo published in an album of the Argentinian newspaper, Clarín, in 2005 in order to celebrate the 60th anniversary of its foundation. Its goal is to identify the ways in

which the chosen image shows or hides some particularities that makes it powerful as well as its transforming potential. From Warburg (2002) to Rancière (2010), passing through Gombrich (1968), Barthes (2015) and Marin (1991, 1993), this contribution highlights the importance of those common threads that every responsible citizen should take into account.

Keywords: power, photo, newspaper album, observer gaze

Introduction

Dès sa naissance, la photographie est devenue une preuve irréfutable de l'histoire, une attestation de vie, un témoignage d'instant, qui perdent leur caractère éphémère pour se cristalliser, parce que la photographie *produit la Mort en voulant conserver la vie*¹ (Barthes, 2015 : 103), elle tue le temps et parallèlement lui donne de la vie. De même que l'image de Janus, le dieu à double-face, du commencement et de la fin, dans ce double-jeu mort-vie s'inscrit le regard de l'observateur, qui en même temps regarde la photo et est regardé par elle. Ou bien encore, la photo dit (ou se tait) et interpelle, suscite des idées et des émotions. « Au fond la Photographie est subversive, non lorsqu'elle effraie, révolte ou même stigmatise, mais lorsqu'elle est pensive² » (Barthes, *ibidem* : 47), quand elle a une *pose*, une *intention de lecture*, quand, *en regardant une photo, j'inclus fatalement dans mon regard la pensée de cet instant*³ (Barthes, *ibidem* : 88).

C'est cette *pose* celle qui donne du pouvoir à la photo, celle qui lui permet de persister dans le temps et de générer d'autres pouvoirs, qui l'accepte, résiste, la resignifie. Ce pouvoir réside en elle-même, en vertu de son double caractère : transitif et réflexif à la fois. Selon Marin, soutenu par Chartier (2001 : 80), « la dimension « transitive » ou *transparente* suppose que toute représentation *représente* quelque chose et la dimension « réflexive » ou *opacité* implique que toute représentation *se présente* en représentant quelque chose⁴ » (Chartier, 2001 : 80). Cela revient à dire que, et selon le même auteur (Chartier, 2001 : 78), « la représentation a un double sens, une double fonction : rendre présente une absence mais aussi exhiber sa propre présence en tant qu'image, et constituer avec cela au sujet qui la regarde⁵ ». Il en résulte que, s'il est vrai que l'image photographique a été produite par son auteur visant une certaine intentionnalité, elle a une vie propre, elle voyage vers d'autres horizons plus ou moins lointains parce que cela dépend de facteurs divers, l'un est le regard de l'observateur, qui lui donne cet être de l'image dont parlait Marin (1991, 1993). C'est lui qui a le pouvoir de la reconstruire, la restituer. Ainsi, pour Rancière,

l'image n'est pas le double d'une chose. Elle est un jeu complexe de relations entre le visible et l'invisible, le visible et le mot, le dit et le non-dit [...] elle est toujours une altération qui prend place dans une chaîne d'images et qu'elle modifie parallèlement⁶ (Rancière, 2010 : 94).

C'est ce dont nous voulons parler ici, la rencontre entre une image photographique qui dit et qui interpelle, donc qui a du pouvoir, et le spectateur qui traduit d'après une perspective toujours située, intéressée, c'est-à-dire, le regard partiel de l'observateur.

Étude d'un cas

Dans le but de valider le plus fidèlement possible ledit postulat, nous avons choisi une photo⁷ qui a été publiée sur la page 547 de l'album « La photographie dans l'histoire argentine », édité en papier en 2005 pour célébrer les soixante ans d'existence du quotidien Clarín. La photo a été prise par Gustavo Castaing, photographe qui travaille dans cette entreprise. Elle a été choisie en tant que témoignage d'un moment qui reflète un fait particulièrement pénible dans l'histoire argentine, attesté par la légende *Le concert de casseroles. 2001*.

Les restrictions bancaires imposées par le Corralito ont mobilisé les classes moyennes. Pendant la nuit du 19 décembre, des milliers de personnes se sont convoquées sur la Plaza de Mayo pour exiger la démission de Cavallo [l'ancien Ministre de Finances publiques], survenue quelques heures plus tard⁸.

Cette même photo avait été publiée à la page 12, dans la rubrique « Politique » du journal Clarín le dimanche 30 décembre 2001, mais portant une autre légende sur la version en papier en noir et blanc. Nous avons choisi le cas de l'album parce qu'il est moins abîmé, plus net et vivace.

Le premier aspect à analyser ce sera le dispositif dans lequel apparaît la photo et qui lui assure sa densité. La photo est publiée, nous l'avons dit, sur un album du quotidien « Clarín », un conglomérat de médias qui l'a choisie arbitrairement, ainsi que toute sélection, et l'utilise en tant que stimulus pour éveiller les souvenirs, en tant que portrait de l'histoire, et à la fois en tant qu'outil d'interpellation du présent. Force nous est de reconnaître que cette image s'inscrit dans un média, un espace qui n'est ni neutre ni naturel. Ce média s'articule à des régimes de (in) visibilité, c'est-à-dire, des politiques de (in)visibilité, un ensemble de techniques et de tactiques, qui, jour après jour, gèrent notre regard, qui produisent des effets sur la manière dont nous percevons et en même temps sommes perçus. Ce regard qui ouvre et ferme les chemins, qui réduit ou qui redonne de la complexité qui, en

résumé, s'inscrit dans ces politiques de la vie quotidienne que nous ne voyons pas car c'est à travers elles que nous voyons.

Ces régimes de (in)visibilité auxquels nous faisons allusion sont des constructions socio-historiques complexes qui s'articulent à des formations historiques situées (dans ce cas, il s'agit d'une publication d'Amérique latine, l'Argentine, un pays périphérique en 2001), qui sont en rapport avec des institutions socialisatrices et intermédiaires qui modélisent et modulent la visibilité. Il en résulte que nous apprenons à voir à travers elles et que, essentiellement, cela a des répercussions culturelles et sociopolitiques (dans notre exemple, il s'agit d'une photo parmi des milliers, publiée par un média qui « donne la voix » - et « tait les autres » - à un fait précis de l'histoire argentine récente vécu comme traumatisant). Lesdites constructions socio-historiques répondent enfin à des logiques de pouvoir politique qui deviennent un pouvoir cognitif : le média définit ce qui est visible et ce qui ne l'est pas, en se disputant avec d'autres médias, ou d'autres institutions. Le résultat de cette querelle donne à voir ce qui peut se connaître ou bien s'énoncer du monde (dans notre photo, il s'agit de montrer la colère, la lassitude et l'angoisse, et plus encore, l'arrogance des argentins contre l'impuissance et l'incompétence du pouvoir politique ; d'autre part, le claquement des casseroles souligne le manque d'aliment et l'exigence de les remplir en vertu du besoin existant).

Un deuxième aspect à étudier sur la potentialité de l'image choisie est sa capacité de subsister à travers le temps, de persister dans la mémoire. Des milliers d'images défilent devant notre regard sans laisser de trace, inaperçues. Mais il y en a d'autres qui persistent dans la mémoire des individus et des communautés, et cela pendant de longues périodes. Il y a des images qui tout au long des siècles inspirent ou nourrissent d'autres images, qui résistent dans la mémoire d'une culture tout comme une force de gravité qui attire les nouvelles images. Certaines d'entre elles migrent et s'installent en tant que configurations symboliques hautement significatives, même si leur signification originelle s'est perdue et en contiennent d'autres très différentes de leur origine.

Cette question a été étudiée par Warbug (1866-1929), un érudit allemand consacré à l'histoire culturelle de la Renaissance italienne, qui a élaboré un atlas de la mémoire culturelle d'Occident à partir de ses études sur la persistance et la réactivation des images visuelles et leur relation avec le discours écrit. Son projet s'est intitulé *Mnemosyne* (la déesse de la mémoire, en grec). Il y a travaillé pendant six années, jusqu'à sa mort, mais il n'a pas pu le conclure. Sur de grands panneaux à carton noir, Warbug a mis ensemble des images anciennes et modernes provenant de divers endroits à partir desquelles il cherchait à identifier des liens se rapportant à la persistance des formes reliées à des émotions ou à des idées surchargées de

sens. Enthousiasmé par les recherches de Darwin sur les instincts, il a découvert l'existence de traces résistantes dans la mémoire visuelle, et il les a nommées les « engrammes mnémoniques » : des empreintes dans la sensibilité des individus appartenant à une tradition culturelle déterminée, qui orienteraient non seulement la réponse reliée à certaines images, mais aussi d'autres réactions nouvelles en relation avec leur signification profonde. Il l'expliquait ainsi :

La série d'images que j'ai pu vous montrer ce soir veut soutenir, en dernier lieu, à formuler l'énigme de la fonction de la mémoire. Dans la fonction mnémotique, le miracle de la persévérance se relie au miracle, très grand lui-aussi, de la transformation. En extraire son élément figuratif, dans sa force modulante, de son état de conservation objectivé dans la tradition et l'échanger avec l'image évoquée par le stimulus d'un instant est une magie qui révèle des lois de développement méconnues en ce moment, si l'on va à sa rencontre avec des outils du nœud historique formé par le mot, l'image et l'action⁹ (Warburg, cité par Burucúa, 2002 :154).

Même si des centaines de manifestations de la sorte se sont suivies après cet évènement, le pouvoir mnémotique de cette image réside dans le fait de la relier toujours à des faits futurs (si différents soient-ils) et d'éveiller chez les membres de la communauté argentine le souvenir de cette époque terrible (la débâcle politique, économique et sociale, qui a provoqué la démission du président de la République, et par la suite, une crise monumentale) ainsi que la peur de répéter cette histoire. On voit donc comment, non seulement elle éveille chez les argentins ces moments ingrats mais parallèlement, elle devient le symbole de la lutte sociale efficace contre les mesures gouvernementales inadéquates qui se sont succédé après.

Le troisième aspect à examiner fait référence à la photo elle-même, ce qui se voit et ce qu'elle transmet. Selon Belting (2003[1994] :12), il s'agit d'une image narrative (qui raconte des évènements et qui est susceptible d'être « lue » comme un récit) car elle s'inscrit dans le devenir d'un procès historique situé. Ancrée dans le récit de l'histoire argentine, et en particulier, dans le contexte de la crise de 2001, cette photo présente une manifestation en face de la *Casa Rosada*, le siège du Pouvoir Exécutif en Argentine, pendant laquelle les protestants battent sur des casseroles pour exprimer leur mécontentement contre les mesures prises par le gouvernement. Si l'on se souvient des travaux de Gombrich (1968 :17), qui étudie la psychologie de la perception et analyse en quoi une représentation peut occuper la place de quelque chose, nous pourrions affirmer que dans notre image la casserole vide évoque la faim, le manque d'aliment. En suivant cet auteur, nous pouvons conclure que c'est l'intérêt ou le besoin ceux qui affinent le sens de la symbolisation et l'importance de l'image (Gombrich, 1968 :17).

En effet, l'image représente ainsi la double dimension mentionnée plus haut : la dimension transparente (la mise en scène d'une manifestation en face du siège du gouvernement en Argentine en 2001) et la dimension opaque (la réclamation des citoyens contre l'asservissement de leurs droits). En ce sens, il faudrait souligner que l'observateur s'identifie et adhère au regard du photographe car tous les deux partagent les sentiments, l'angoisse, l'impuissance. Cela signifie que, nous soussignée, argentine, avons vécu les tristes circonstances de ce moment, en avons souffert ses origines, son développement et ses conséquences. Si bien que notre regard n'est pas très objectif. Plongé dans cette situation, notre regard devient puissant, valable. En fait, dit Gombrich,

Nous ne percevons pas tout ce qui nous entoure, mais seulement ce qui nous intéresse. Le monde visible n'est pas un mélange neutre de formes [pourtant] nous savons que dans notre monde existent certaines motivations privilégiées auxquelles nous répondons d'une manière quasi excessivement facile¹⁰ (Gombrich, 1968 :17).

De ce point de vue, si l'on examine l'acte photographique, le regard qui regarde, il ne s'agit pas d'une photo « naïve », terme propre du photojournalisme, prise lorsque les gens ne se rendent pas compte qu'ils ont été photographiés. Le photographe fait partie de la scène, il participe du moment, un autre encore une fois parmi tous ceux pendant lesquels les argentins protestent : son intention est d'enregistrer, garder, conserver, partager ce moment, cette situation. En ce sens, Salgado remarque que « la photographie contient de l'information et celle-ci devient le pont le plus évident entre cause et effet¹¹ » (Salgado, 2000 :10). L'information principale donnée par ces documents photographiques, c'est précisément celle de son effet le plus émouvant, celui de la complicité de l'œil qui regarde et sa causalité. Cela signifie que le statut de visibilité suppose un contrat de lecture : toutes les personnes présentes, et les lecteurs du journal, bien entendu, sont « participants » de la scène.

La scène : Pendant la nuit du 19 décembre 2001, une manifestation se mobilise surtout vers la Plaza de Mayo, à Buenos Aires, en Argentine où se trouve le siège du Pouvoir Exécutif afin de montrer son mécontentement contre les mesures économiques imposées par le gouvernement à ce moment-là. Pendant que les gens marchent, ils battent contre des casseroles. Au premier plan, il y a des mains qui soutiennent des couvercles. Il y en a d'autres qui se secouent, sont en mouvement. C'est la preuve des sentiments des citoyens : il faut que le bruit assourdissant oblige les gens du pouvoir à démissionner. Au fond, la *Casa Rosada* ; en face, des milliers de personnes qui la regardent et battent contre toute sorte d'éléments, même des bouteilles en plastique. Ils arborent des drapeaux qui supposent une même nationalité et un même sentiment ; vers la droite, une personne dépasse la

taille du reste (elle se tient peut-être sur un objet quelconque, une personne ?). L'encadrement est envahi par une lueur artificielle qui dissipe les couleurs, les perturbe, qui enveloppe la chaleur de cette nuit d'été et la colère des manifestants. Si nous suivons Salgado mentionné ci-avant, l'information contenue est le pont entre cause et effet.

Sur cette photo, il y a un *punctum*, un point sensible qui traverse l'observateur, *qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer* (Barthes, 2015 [1980] :35)¹², qui ne pourrait pas être relié à la capacité du photographe mais qui jaillit du cadrage. « Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, me pointe (mais aussi me meurtrit, me poigne¹³) », continue Barthes sur la même page : le *punctum* est ce citoyen qui apparaît sur l'angle droit inférieur, aux cheveux blancs, le seul qui regarde à l'inverse de tout le reste, le dos vers la *Casa Rosada*. Pourquoi il fait cela, précisément, à ce moment crucial ? Il pourrait attendre quelqu'un, une personne serait en train de l'appeler, il serait en train de parler avec quelqu'un d'autre, il aurait vu quelque chose qui le perturbe, il voudrait partir... Quelle que soit la cause, c'est le *punctum*, ce geste si divers à celui de la masse (celle qui domine), ce qui trouble, ce qui dérange.

Cet *Autre* s'érige en une source de richesses, parce qu'il ne reflète pas l'art du photographe mais, paradoxalement, puisqu'il est là, et c'est justement cela en quoi réside son art, sa capacité, c'est qu'il saisit l'objet total sans pouvoir séparer cet objet partiel (le *punctum*) de la scène. De la sorte, ce *punctum* devient une « information » gênante. Malgré l'exaspération des manifestants de la scène générale, la *pose* de cet individu suggère un sens élargi : le mécontentement n'est pas total et cela réintroduit la personne dans la scène du mécontentement. Ou, d'une autre manière, la signification de l'encadrement ne peut pas s'établir tout à fait car l'individu fait appel, de ce moindre geste, à sa différence.

Par ailleurs, il y a une absence photographique mais profondément présente sur cette photo : celle de la culture, qui nous oblige à réfléchir sur les représentations qu'elle met en jeu, non seulement du côté des participants de la scène mais aussi pour les « témoins » postérieurs à ce moment. De ce point de vue, notre image met sur la palette certaines idées qui circulent sur l'habitude des citoyens argentins de se manifester, de réagir en grand groupe, et surtout sur la voie publique, contre des attitudes ou modes d'agir de la classe qui gouverne. Il est indéniable que les images proposent une perspective qui vient contredire une autre, une dispute au bout de laquelle certaines d'entre elles s'imposent en neutralisant l'impact des autres. Le résultat de cette querelle est l'effort pour imposer la réalité, la conception d'images d'un peuple qui montre son expérience et sa conception du monde.

Mais ce qui survole, ce qui est décisif, l'être de cette image est le regard partiel de l'observateur qui a vécu la situation mais qui n'était pas présent sur la scène. Cela ne veut pas dire qu'il est plus valable que celui des témoins qui l'observent a posteriori mais il est différent, plus profond, envahi par des sentiments peut-être plus puissants que les autres regards : un regard qui admire le compromis, le courage et partage le désespoir des actants. Cet observateur qui, selon Rancière, « observe, compare, interprète. Relie ce qu'il voit à d'autres choses qu'il a vues dans d'autres espaces¹⁴ » (Rancière, op cit :19). C'est un observateur engagé, qui a la certitude qu'il s'agit d'une situation extrême, sans marche-arrière car, tel que nous l'avons dit au début, son regard n'est pas neutre, il est situé.

Bref, c'est ce regard celui qui attribue du pouvoir à cette photo. Ainsi, d'après Rancière,

Le pouvoir commun aux spectateurs [...] est le pouvoir qui a chacun/e de traduire à sa manière ce qu'il/elle perçoit, de le relier à l'aventure intellectuelle singulière qui les rend semblables à n'importe quel autre quand bien même cette aventure n'est pas similaire à toute autre aventure [...] cette capacité [...] dans ce pouvoir d'associer et de dissocier réside l'émancipation du spectateur¹⁵ (Rancière, op.cit. :23).

En guise de conclusion

Pour finir cette présentation, et en étroit rapport avec ce regard puissant, il faudrait remarquer que tout regard inscrit dans un régime de (in)visibilité implique une dose d'indétermination qui le rend potentiellement transformateur. Cette invisibilité établie par les logiques du pouvoir peut se transformer en vertu de l'action de quelques acteurs dans des situations historiques particulières. Cette photo publiée dans un album d'un journal révèle deux questions : les fils de l'invisibilité, ce à quoi tous les citoyens sont soumis chaque jour et l'importance d'une prise de conscience à ce propos. Cette condition de la potentialité transformatrice rend menaçants les mondes de la visibilité. Regarder d'une autre manière, être regardé d'une autre manière implique le fait de déconstruire les fondements d'un ordre asymétrique, excluant et stigmatisant. En définitive, s'il est vrai ce que Rancière souligne, que *le pouvoir de l'image réside dans le pouvoir de la reconstruire¹⁶*, (Rancière, op.cit. :96), c'est le citoyen responsable et attentif qui doit se dessaisir de ce qui est imposé et construire son « image », un chemin vers la liberté.

Bibliographie

- Barthes, R. (trad. Torres, M.). 2015[1980]. *A cámara clara. Nota sobre a fotografia*. Lisboa: Edicoes, 70.
- Belting, H. (trad. Pérez, J.). 2003 [1994]. "Semejanza y presencia. Una introducción a las imágenes antes de la era del arte". *Artes de la Universidad de Antioquia*, N° 5 Vol. 3, p. 3-18. [En ligne]: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1215695> [consulté le 13 juin 2020]
- Burucúa, J. 2002. *Historia, Arte, Cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Chartier, R. 2001. *Escribir las prácticas*. Buenos Aires: Manantial.
- Clarín. Proyectos especiales. 2005. *La fotografía en la historia argentina*. Tomo IV. Cap.10 *La vuelta a la democracia*. 1ª Edición. Bs. As: Clarín AGEA.
- Gombrich, E. 1968. *Meditaciones sobre un caballo de juguete*. Barcelona: Seix Barral.
- Marin, L. 1991. *Le portrait du roi*. Paris : Minuit.
- Marin, L. 1993. *Des pouvoirs de l'image*. Gloses. Paris : Minuit.
- Rancière, J. 2010. *El espectador emancipado*. Bs As.: Ed. El Manantial.
- Salgado, S. 2000. *Éxodos*. Madrid: Editorial fundación Retevisión.

Notes

1. (...) produz a Morte, pretendendo conservar a vida.
2. No fundo, a Fotografia é subversiva não quando assusta, perturba ou até estigmatiza, mas quando é pensativa.
3. uma "intenção" de leitura (...): ao contemplar uma foto, incluo fatalmente no meu olhar o pensamento desse instante (...).
4. la dimensión "transitiva" o transparente del enunciado, toda representación representa algo; la dimensión «reflexiva» u opacidad enunciativa, toda representación se presenta representando algo.
5. la representación [tiene] un doble sentido, una doble función: hacer presente una ausencia, pero también exhibir su propia presencia como imagen, y constituir con ello a quien la mira como sujeto mirando.
6. La imagen no es el doble de una cosa. Es un juego complejo de relaciones entre lo visible y lo invisible, lo visible y la palabra, lo dicho y lo no dicho. [...] es siempre una alteración que toma lugar en una cadena de imágenes que a su vez la altera.
7. Voir la photo en ligne :
<https://media.diario7lagos.com.ar/p/220c4632d84efbccec86959674413f98/adjuntos/321/imagenes/000/019/0000019248/1200x0/smart/cacerolazo-2001-960x495jpg.jpg>
Source : *Diario 7 lagos*.
Diario digital: <https://www.diario7lagos.com.ar/llega-la-muestra-fotografica-veinte-anos-de-democracia> [consultés le 02 avril 2021].
8. El cacerolazo. 2001. Las restricciones bancarias impuestas por el Corralito movilizaron a la clase media. En la noche del 19 de diciembre, miles de personas fueron hasta la Plaza de Mayo para exigir la renuncia de Cavallo, concretada horas después.
9. La serie de imágenes que he podido mostraros esta tarde quería ayudar, en último análisis, a formular el enigma de la función de la memoria. En la función mnemónica, el milagro de la constancia se une al milagro, igual de grande, de la transformación. Extraer el elemento figurativo, en su fuerza plasmadora, del estado de conservación objetivado en la tradición e intercambiarlo con la imagen evocada por el estímulo de un instante es una magia que revela leyes de desarrollo desconocidas hasta ahora, si se va al encuentro de ella con el instrumental del nudo histórico formado por la palabra, la imagen y la acción.

10. no percibimos todo lo que nos rodea, sino sólo aquello que nos interesa. El mundo visible no es una mezcla neutral de formas [sino que] sabemos que hay en nuestro mundo ciertas motivaciones privilegiadas a las que respondemos con facilidad casi excesiva.
11. la fotografía contiene información y ésta es el puente más evidente entre causa y efecto.
12. salta da scena, como uma seta, e vem trespassar-me.
13. O *punctum* de uma fotografia é ese acaso que nela me fere (mas também me mortifica, me apunhala).
14. observa, selecciona, compara, interpreta. Liga aquello que ve a muchas otras cosas que ha visto en otros tipos de lugares.
15. El poder común a los espectadores [...] es el poder que tiene cada uno/a de traducir a su manera aquello que él/ella percibe, de ligarlo a la aventura intelectual singular que los vuelve semejantes a cualquier otro aun cuando esa aventura no se parece a ninguna otra [...] esa capacidad [...] en ese poder de asociar y disociar reside la emancipación del espectador.
16. El poder de la imagen reside en el poder de reconstruirla.